

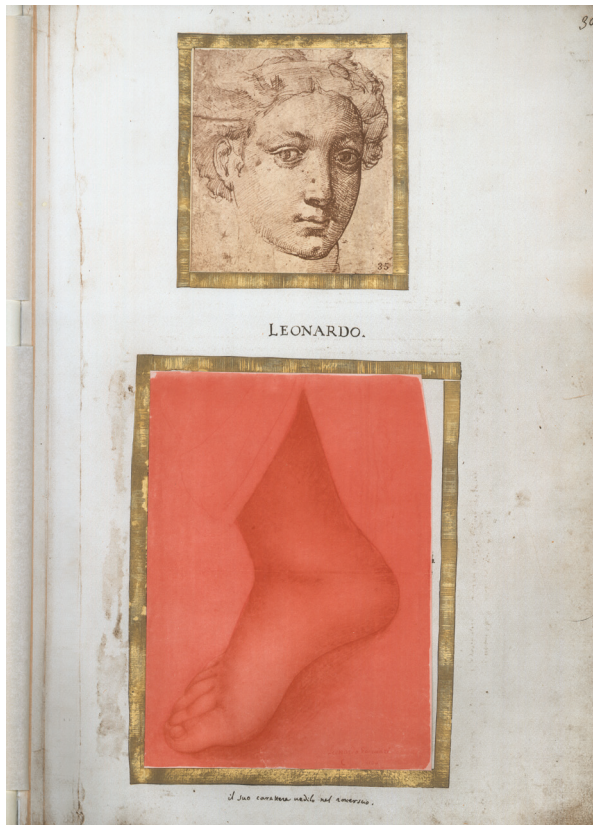
Elisabeth Oy-Marra

Der Klebeband als Sammlungs- und Wissensraum. Die Konzeption des Albums *Senatori in Gabinetto* von Sebastiano Resta¹

I. Praktiken eines Sammlers

Von den vielen Klebebänden, die der Oratorianerpater Sebastiano Resta (1635–1714) im Laufe seines Lebens zusammenstellte, sind nur noch sehr wenige erhalten. Selbst die berühmte *Galleria Portatile* in der Veneranda Biblioteca Ambrosiana in Mailand wurde nach ihrer Restaurierung nicht wieder in ihren ursprünglichen Zustand zurückgeführt.² Die vom Sammler und Autor auch in den meisten anderen seiner Alben angewandte enge Verbindung von Zeichnung und Kommentar lässt sich indes in dem 1955 hergestellten Faksimile von 100 ausgewählten Tafeln noch nachvollziehen.³ Hier werden Lesende nicht nur mittels Kommentaren und Zeigehänden durch das Buch geleitet. Zuweilen ermöglichen auch Klappkarten einen performativen Zugang und sorgen für überraschende Erkenntnismomente (Abb. 1).

Diese Art der ausführlichen Kommentierung der Zeichnungen kann auch für die meisten anderen Alben vorausgesetzt werden, wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Arthur E. Popham hatte bereits darauf hingewiesen, dass Resta sowohl die Rückseiten der Zeichnungen für seine Anmerkungen nutzte als auch die Trägerpappen, wo sie die Zeichnungen, die üblicherweise mit einem einfachen Rahmen aus Blattgold versehen wurden, umgeben und in ihrer schieren Präsenz mitunter in Konkurrenz zu den Blättern treten.⁴ Wie bedeutend diese Kommentare auch von Zeitgenossen eingeschätzt wurden, zeigt der Umstand, dass Lord John Somers, der die meisten der um 1707 zum Verkauf stehenden Alben erwarb, die schriftlichen Inhalte von Jonathan Richardson kopieren ließ, als dieser den Auftrag erhielt, die Blätter neu zuzuordnen.⁵ Noch die Abschriften zeigen, dass es Resta offenbar darum ging, aus immer neuen Perspektiven nichts weniger als jeweils neu ansetzende Kunstgeschichten Italiens von der Zeit Giottos bis in seine Zeit



1. Fuß, Leonardo zugeschr., Galleria Portatile, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Mailand (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955, S. 30).

vorzulegen. Mit seinem Regionen übergreifenden Ansatz und dem Versuch, seine Kunstgeschichten visuell anhand von Zeichnungen zu dokumentieren, betrat der Pater Neuland.⁶ Seine Alben lassen sich daher auch als Hybrid zwischen der bestehenden Kunstliteratur, die allenfalls durch Beschreibungen konkrete Werke vor Augen zu stellen vermochte,⁷ und den seit langem üblichen Klebealben als Ort der Aufbewahrung von Zeichnungen verstehen.⁸ Ein wichtiger Vorläufer für Restas historiographisches Verständnis eines Klebealbums war das berühmte *Libro Vasaris*, das er zumindest in Teilen gekannt haben dürfte.⁹ Zwar versagte sich Vasari handschriftliche Kommentare und versah seine Zeichnungen nur mit der Zuschreibung, die er vermittels eines *cartellino* geschickt auf den jeweiligen Trägerpappen unterzubringen verstand, doch kam auch er nicht ohne Kommentar aus, denn er nahm in der zweiten Ausgabe seiner *Viten* häufig auf das *Libro* Bezug. Im Unterschied zu Vasari war es Resta indes wichtig, seine Zuschreibungen direkt auf den Trä-

gerpappen zu erläutern, Zeugen aufzurufen und sein Wissen über Künstler und Zeichnung in verkürzter, teils diagrammatischer Form direkt in Bezug zur einzelnen Zeichnung zu setzen. An diesen Beischriften wird deutlich, dass sich der Sammler nicht allein auf die Kennerschaft seines Auges verließ, sondern einen diskursiven Begründungsrahmen für seine Zuschreibungen aufbot. Gerade diese Verbindung von Zeichnung und Kommentar bietet heute einen einzigartigen Einblick in die Praktiken Sebastiano Restas. An vielen Stellen lässt sich noch das den Zuschreibungen zugrunde liegende kennerschaftliche Gespräch erschließen.¹⁰ Anders als später etwa Dezallier d'Argenville, der die Qualität einer Zeichnung nach ihrer *Inventio*, korrekten Ausführung, gutem Urteilsvermögen, ihrem Ausdruck von Emotionen und erhabenen Gedanken, der freien Hand etc. beurteilt,¹¹ versteht Resta sie vornehmlich als Moment im Werdegang eines Künstlers. Dabei interessiert ihn häufig, welche Künstler er studierte, um auf diese Weise seine Stellung in der Geschichte auszuloten. Dies konnte Resta selbstredend nicht nur im Zwiegespräch mit einer Zeichnung ermessen. Hierfür war die Kenntnis der umfangreichen Kunstliteratur seiner Zeit nötig. Tatsächlich haben sich viele Hinweise auf sein intensives Studium der Quellen, darunter die Randglossen von Vasaris und Bagliones Viten, erhalten,¹² auch gibt er in den Kommentaren nicht selten seine Referenzwerke preis.¹³ Diese überkommenen Wissensbestände, die er kritisch mit seinem visuellen Wissen abglich, stellen für Resta gleichwohl die Grundlage für seine Zuschreibungen und Einordnungen dar. Sein kennerschaftliches Auge war also in ständigem Austausch mit diesem Wissen befasst. Auch die 1690 in Begleitung Giuseppe Passeris unternommene Reise Restas von Rom nach Mailand, auf der sie eine Vielzahl von Kunstwerken besichtigten, legt hiervon ein beredtes Zeugnis ab.¹⁴ Damit stellt der Oratorianer indes keine Ausnahme in seiner Zeit dar. Schon Vasari hatte die Schriften Ghibertis und Raffaels hervorgehoben, aber betont, er habe die Werke immer auch durch Anschauung überprüfen wollen («ho pur sempre voluto riscontrar l'opere con la veduta».)¹⁵ Auch Giulio Mancini, für den die Begutachtung eines Werkes mit eigenen Augen, seine *recognizione*, an erster Stelle kam, konnte ohne die Aneignung von Wissen kaum über Original oder Fälschung urteilen oder gar Zuschreibungen tätigen.¹⁶ Unter Restas Zeitgenossen war es neben Cesare Malvasia und dessen »ispezione oculare« vor allem auch Filippo Baldinucci, der das Sehen als Mittel der Wahrheitsfindung proklamieren sollte.¹⁷

II. Das Album als Sammlungsraum

Die überlieferten Titel von Restas Alben evozieren in den allermeisten Fällen Sammlungsräume oder das Theater. Am deutlichsten ist dies im Titel des bereits erwähnten Albums der *Galleria Portatile* in Mailand. Hier spielt Resta auf die mit dem Raumtypus der Galerie verbundene Vorstellung eines Ambulatoriums an, das sich zugleich tragen lässt und insofern keinen bestimmten Ort der Konsultation hat.¹⁸ Der Titel ist also eine Art Handlungsanweisung an die Lesenden, die diese tragbare Galerie durch das Wenden der Trägerpappen ›durchschreiten sollen‹, so als würden sie an einer mit Kunstwerken geschmückten Wand einer Galerie entlanggehen.¹⁹ Auf die eigentlich intendierte Ordnung des Albums spielt der Untertitel mit der Aufzählung von verschiedenen regionalen Schulen an, wobei Resta betont, dass innerhalb dieser Ordnung die der Künstler vermischt (»promiscuo«) sei und nicht streng der Chronologie folge.²⁰ Resta hebt also einerseits den Raum des Albums durch die Metapher der Galerie hervor, andererseits unterteilt er diesen Raum wiederum in Abschnitte regionaler Schulen, die zwar gemischt, aber im Grundsatz chronologisch geordnet sind. Auf diese Weise nutzt er die Zeitlichkeit des Blätterns und Lesens, um die historische Abfolge der Zeichnungen evident zu machen.²¹

Die Annahme, Resta habe jedes Album als galerieähnlichen Raum verstanden, wäre indes verfehlt. Die überlieferten Titel im Manuskript Lansdowne 802 geben Einblick in abwechslungsreiche Konzeptionen des Sammlers. Die Abschriften der hier versammelten 14 Alben (libri A-O) aus dem Besitz Lord Somers, die teils nach dem Tod Bischofs Marchettis,²² teils auf anderen Wegen um 1710 in seinen Besitz übergingen,²³ nennen sowohl chronologische Titel, wie die in Auseinandersetzung mit Vasaris Epochenschema konzipierten Alben mit den Titeln *Saggio de' Secoli* (libro B), *Ingresso al Secolo d'oro del buon Disegno* (libro F), *Pittura nascente, crescente et adulta* (libro G), *L'Arte in tre stati* (libro H) sowie der *Tomo Secondo del Secolo d'oro* (libro K).²⁴ Auch das Album *Felsina Vindicata contro Vasarium* gehört in diese Reihe, da es hier um die Bologneser Schule geht, die gegenüber der Florentiner aufgewertet wird, ohne die Epochengliederung Vasaris aufzugeben.²⁵ Die Alben *Parnasso della Pittura* (libro J), *Senatori in Gabinetto* (libro C) und die *Arena del Anfiteatro* (libro D) tragen im Titel hingegen Orte bzw. Raumtypen wie das Kabinett oder die Arena und das Amphitheater. Wie in der *Galleria Portatile* deuten auch diese Titel

räumliche Bezüge der Alben an, in denen Qualität und Fortgang der Kunst verhandelt wird. Theater und Kabinett sind zudem halböffentliche Räume des Zeigens und des gemeinsamen Sehens, so dass diese Metaphern mehr als andere das Moment der Präsentation betonen und damit auf ein räumlich performatives Verständnis des Albums verweisen. Im Folgenden soll nun das nicht mehr intakte Album der *Senatori in Gabinetto* auf seine raumzeitlichen Implikationen näher untersucht werden.

III. Das Album *Senatori in Gabinetto*

Anhand dieses relativ kurz gehaltenen Albums seien zunächst einige Merkmale der Konzeption und Realisierung von Restas Alben erläutert. Aufgrund des von Lucia Sacchetti Lelli herausgegebenen Briefwechsels Restas mit dem Bischof von Arezzo, Giovan Matteo Marchetti, und den Abschriften des Libro D in Lansdowne 802 ist es für dieses Album möglich, seine Konzeption genauer zu analysieren.²⁶ Auch wenn das Album in diesem Rahmen nicht rekonstruiert werden kann, lässt sich doch zeigen, wie sehr Resta in immer neuen Ansätzen an visuellen Kunstgeschichten arbeitete, mit denen er vor allem die Kunst Oberitaliens gegenüber Vasari aufzuwerten gedachte, ohne indes dessen Epocheneinteilung zu verwerfen.

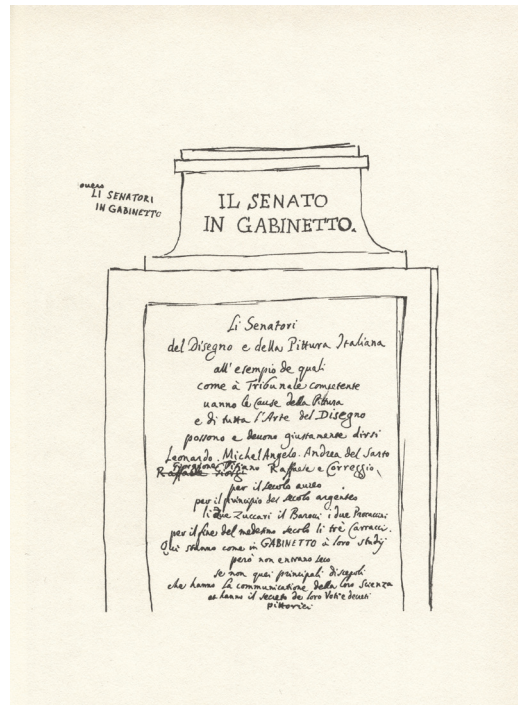
Das Album *Senatori in Gabinetto* wurde Bischof Marchetti im November 1700 angeboten und von ihm auch angekauft.²⁷ In einem Schreiben an den Bischof preist Resta sein Album als »schiuma d'oro« an.²⁸ Dass es sich um hochwertige, goldumrandete Zeichnungen gehandelt haben muss, wird zudem aus dem 1709 verfassten Brief John Talmans an den Dekan Aldrich der Christ Church in Oxford deutlich, der jene 16 Alben Restas ausführlich beschrieb, die nach dem Tod Marchettis zum Verkauf standen. Hier heißt es für das Album *Senatori in Gabinetto*: »The drawings 43 all bordered with gold, and of the prime masters only.«²⁹ Als Bischof Marchetti das Album kaufte, besaß er bereits einige andere in Lansdowne 802 beschriebene Zeichnungsbände, auch jene vier, deren feierliche Übergabe an den Bischof auf der Zeichnung in Chatsworth von Giuseppe Passeri festgehalten wurde (Abb. Titel).³⁰ Wie für andere Alben, schickte Resta seinem Kunden zunächst eine Erläuterung über den Aufbau des Albums und den sich hierin befindlichen Zeichnungen. 1707 sollte er einen Index für die Alben *Parnaso de' Pittori* und *L'Arte in tre stati* sogar drucken lassen.³¹ Im Fall der an Marchetti gerichteten

Vorstellung des Albums *Senatori in Gabinetto* handelt es sich um weit mehr als einen Index. Vielmehr begründet Resta seinem vertrauten Käufer dessen Konzeption, gibt Sujet und Technik der Zeichnungen und zuweilen auch ihre Provenienz an. Diese Angaben sind, verglichen mit den Beischriften im tatsächlich ausgeführten Album, so wie sie in Lansdowne 802 überliefert sind, wesentlich ausführlicher. Auch bekommen wir Einblick in die praktische Herstellung der Alben, denn Resta bittet Marchetti nicht nur, ein Vorwort zu verfassen, sondern auch das Frontispiz in Auftrag zu geben. Hierfür wünscht er sich die Form eines Epitaphs und macht genaue Angaben zur Schreibweise.³²

Wie in den meisten anderen Alben legt Resta die Konzeption der *Senatori in Gabinetto* bereits auf dem Titelblatt dar (Abb. 2).³³ In seinem Entwurf an Marchetti trägt das Album einen übergreifenden Titel, der sich grafisch abgesetzt über dem hochrechteckig gerahmten Titel auf einem konkav eingezogenen Aufsatz befindet. Hier ist zu lesen: »Il Senato in Gabinetto«. Darunter heißt es dann: »Li Senatori del Disegno della Pittura Italiana«, die wie im Gericht die Sache der Malerei und der Kunst der Zeichnung vertreten (»come a Tribunale competente vanno le Cause della Pittura e di tutta l'Arte del Disegno«.³⁴ In der folgenden Aufzählung der Senatoren unterscheidet Resta zwischen dem goldenen Zeitalter, für das Leonardo, Michelangelo, Andrea del Sarto, Giorgione, Tizian, Raffael, Polidoro da Caravaggio, Parmigianino und Correggio stehen, und dem silbernen Zeitalter, das durch die Maler Taddeo und Federico Zuccari, Barocci, Camillo Procaccini und zuletzt Ludovico und Annibale Carracci sowie deren Schüler Domenichino und Giovanni Lanfranco repräsentiert wird. Diese seien wie in einem Kabinett im Album mit ihren Studien vereint (»Qui stanno in Gabinetto a' loro studij«).³⁵ Zudem werden die bedeutendsten Schüler dieser Meister angekündigt: »peró non entrano seco se non quei principali discepoli che hanno la comunicazione della loro scienza et hanno il secreto de' loro voti e decreti pittorici.«³⁶ Das Kabinett (»In Gabinetto«) habe er gewählt, weil die Zeichnungen eng auf eng auf nur wenigen Blättern zusammenstünden: »perchè stanno ristretti in una Cartella di pochi fogli«.³⁷ Ferner erläutert Resta die Wahl dieses ungewöhnlichen Titels, der Kabinett und Senat miteinander zusammenführt. Vorbild für den Senat sei das Mailänder Gremium. Dieses werde von einem Präsidenten angeführt und bestünde aus Regierenden des spanischen Hofes, Statthaltern, die wiederum Präsidenten der Magistrate seien. Die Position Michelangelos als Senatspräsident begründet er mit dessen gattungsübergreifendem, universalem Schaffen. Leonardo

soll die Position des Statthalters Mailands einnehmen, Giorgione und Tizian diejenige Venedigs.³⁸ Dabei ist Resta nicht dogmatisch und stellt seine Entscheidungen durchaus auch selbst in Frage. So kommentiert er im Anschluss an die Beschreibung einer Zeichnung Leonardos, dass er diesen ebenso gut als Präsidenten des Senats hätte benennen können, doch habe er Leonardo aufgrund Raffaels Nähe zu ihm für die Stellung des Dekans ausgewählt.³⁹ Interessant ist zudem seine Begründung für die Position Giorgiones und Tizians, für die er direkt nach den Michelangelo-Zeichnungen eine gemeinsame *Facciata* vorgesehen hatte. Diese seien Vertreter der venezianischen Schule, die sich von der römischen, der florentinischen und der lombardischen Schule unterschieden, aber auch einige Aspekte gemeinsam hätten. Die Nähe Letzterer zur römischen und florentinischen Schule sei deshalb gegeben, weil Correggio die Werke Leonardos, Michelangelos und Raffaels studiert habe.⁴⁰

Ganz offensichtlich ging es dem Oratorianer bei dieser Zusammenstellung nicht um eine chronologische Reihenfolge, sondern um eine ›Versammlung‹ nach dem zuvor erläuterten Bild des Senats. Während Michelangelo das goldene Zeitalter präsidiert, reihen sich um ihn Giorgione, Tizian, Leonardo, Raffael, Polidoro da Caravaggio sowie Correggio und Parmigianino. Auch wenn Resta all diesen Malern mit Ausnahme Polidoros jeweils eine Statthalterposition zuordnet, so verrät diese Zuordnung doch auch eine große Ähnlichkeit mit den regionalen Schulen und ihren Schulgründern, die Giovanni Battista Agucchi in seinem um 1610 unter Mitarbeit Domenichinos verfassten Malereitragat in Analogie zu den von Plinius d. Ä. genannten griechischen und römischen Schulen entwickelt hatte, und die fortan in der Kunstliteratur



2. Entwurf des Titels der »Senatori in Gabinetto«
(aus: Sacchetti Lelli 2005, S. 344).

weiter tradiert wurden. Die von ihm hervorgehobenen vier regionalen Schulen (Florenz, Rom, Venedig und die »scuola lombarda«) werden hier von ihren Schulgründern (*Capi*) angeführt, die weitgehend identisch mit Restas *podestà* sind.⁴¹ Die Eigenschaften dieser Schulen lässt Agucchi schließlich in die Schule der Carracci münden.⁴² Damit manifestiert sich schon in diesem frühen Album Restas Bestreben, über eine regionale, auf eine einzige Schule beschränkte Auswahl hinauszugehen, wobei er offenbar darum bemüht ist, Verbindungen der Künstler unterschiedlicher Herkunft darzustellen.

Die Zahl sieben der ausgewählten Künstler erinnert ferner an die *Governatori* des *Tempio della pittura* von Giovanni Paolo Lomazzo, doch sind diese nicht ganz deckungsgleich.⁴³ Zwar führt dort auch Michelangelo die Aufzählung an, doch fehlen bei Resta Gaudenzio Ferrari und Mantegna, die er offenbar mit Correggio und Parmigianino ersetzte. Dies ist nicht weiter verwunderlich, denn für den Oratorianer war Correggio der wichtigste Renaissancekünstler, dem er ein eigenes Klebealbum und ein Traktat gewidmet hatte.⁴⁴

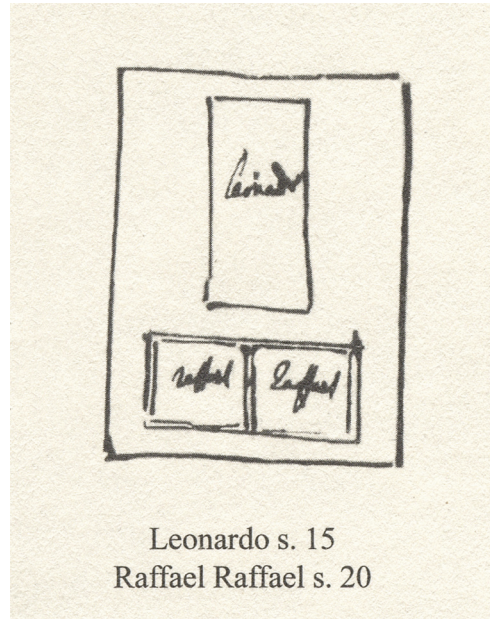
In seiner Beschreibung des Albums spezifiziert Resta jedes einzelne, von ihm als *Facciata* bezeichnete Arrangement von einer groß- und einer oder mehrerer kleinformatischer Zeichnungen auf einer Trägerpappe (Abb. 3). Dazu gibt Resta ihre ungefähre Größe und Technik, sowie das Sujet und zum Teil auch ihre Provenienz und/oder den Preis an. Anhand der im Brief skizzierten Arrangements der Zeichnungen auf den Seiten wird deutlich, dass die Idealvorstellung jeweils eine große Zeichnung eines Meisters war, unter die dann ein bis drei kleinere Zeichnungen seiner Schüler eingeklebt werden sollten. Für Michelangelo plante er ganze drei Blätter, denen er kleinere Zeichnungen von Daniele da Volterra, Perino del Vaga und Pelegrino Tibaldi gegenüberstellen wollte, die er den Abschriften im Lansdowne 802 zufolge weitgehend konkretisieren konnte.⁴⁵ Den Blättern Michelangelos sollte eine *Facciata* mit zwei gleich großen Zeichnungen Giorgiones und Tizians, sodann eine großformatige Leonardo-Zeichnung folgen, der er zwei kleinere Zeichnungen Raffaels zuordnet.⁴⁶ Dieser erhält eine eigene *Facciata*, deren großformatiger Zeichnung Resta zwei kleinformatische des Mailänder Malers Ambrogio Figino unterordnete. Es folgen zwei weitere Seiten mit Polidoro-Zeichnungen, denen er wie oben beschrieben eine kleinformatische Giulio Romanos als Sockel zuteilt, weil die Zeichnung eines der antiken Reliefs des Künstlers darstelle, womit er nicht nur die grundlegende Rolle der Antike visuell eindringlich machen, sondern möglicherweise auch auf Polidoros Fassadenmalerei verweisen

will, indem er dessen *Facciata* architektonisch anlegt. Mit zwei *Facciate* Correggios und einer Parmigianinos beschließt Resta das goldene Zeitalter, wobei er diesen Malern keine Zeichnungen ihrer Schüler beiseitezustellen gedachte.

Interessant ist Restas Wertschätzung der Schüler als jene, die Wissen und Geheimnis der Malerei ihrer Lehrer besäßen und weitertrügen. Dabei sind für Resta Schüler und Nachfolger fast identisch. So bezeichnet er Raffael als (*seguace*) Nachfolger Leonardos und ordnet zwei kleine Zeichnungen von diesem Meister der großen Leonardo-Zeichnung auf *Facciata* Fünf zu: (»[...] ho messo per unirlo a Raffaele di lui in(n)amorato seguace, [...]«).⁴⁷

Seine Wahl, Giulio Romano mit einer kleinformatigen Zeichnung auf der *Facciata* Polidoro da Caravaggios zu präsentieren, meint wiederum weder ein Lehrer-Schüler-Verhältnis noch das eines Nachfolgers, sondern unterstreicht deren zeitweise enges Verhältnis zueinander als Mitglieder der Raffael-Werkstatt.⁴⁸

Tatsächlich deutet sich hier ein Verständnis von Schülern und Nachfolgern an, das nicht unbedingt auf die praktische Lehre in der Werkstatt eines Meisters, sondern vor allem auf ein Lernen anhand eines Vorbildes ausgerichtet ist. Aufgrund dieser auf Beobachtungen, aber auch auf Restas Studium der Kunstliteratur basierenden Befunde, konstruiert der Oratorianer eine genealogische Kette der Künstler und skizziert diese mitunter auch auf den Trägerpappen als Diagramme, wenn auch nicht in dem hier zur Diskussion stehenden Album. Während die rascher skizzierten Diagramme (*alberi*) zumeist Verbindungen von Künstlern in der Zeit zeigen, hat Resta einen Stammbaum des Schulgründers Correggio detailliert erarbeitet, der seine eigene Familie miteinschließt und bis zu seinen Schülern reicht.⁴⁹ Mit Hilfe dieser *alberi* versucht Resta also die unterschiedlichen künstlerischen Tendenzen auf Familien zu



3. Entwurf einer Seite des Albums der »*Senatori in Gabetto*« (aus: Sacchetti Lelli 2005, S. 344).

reduzieren. Dieses Ordnungsmodell, das auf das genealogische Denken der Zeit wie auch auf Ordnungsmodelle in den Wissenschaften der Natur bezogen ist, geht bekanntlich auf Filippo Baldinuccis Versuch zurück, alle Künstler seit Giotto bis in seine Zeit in einem großen Stammbaum (*albero*) zu visualisieren, der zum Scheitern verurteilt war.⁵⁰

Das silberne Zeitalter wird entsprechend von den Brüdern Zuccari, Federico Barocci und Camillo Procaccini angeführt, denen dann Ludovico und Annibale Carracci sowie ihre Schüler Domenichino, Guido Reni und Giovanni Lanfranco in großformatigen Blättern folgen. Die Kulmination, die dieses Zeitalter in den Carracci und ihren beiden Schülern findet, folgt ebenfalls Agucchis Verständnis der künstlerischen Schulen Italiens. Für Resta spielte dessen Konzeption auch deshalb eine wichtige Rolle, weil es ihm nicht nur darum ging, die lombardische Schule deutlich herauszuarbeiten, sondern auch die Carracci und ihre Nachfolge gebührend zu repräsentieren, die dem bolognesischen Literaten zufolge die Erben der venezianischen, lombardischen und römischen Schule waren.⁵¹ Freilich folgte er dieser Konzeption nicht sklavisch und mischte sie auch in diesem Klebealbum ganz nach Bedarf. So beginnt das silberne Zeitalter mit Zeichnungen der Brüder Taddeo und Federico Zuccari, Federico Barocci und Camillo Procaccini.⁵² Diese Maler aus Urbino und Mailand lassen sich nun nicht so ohne Weiteres als Vorläufer oder auch als Vorbilder Ludovico und Annibale Carraccis deuten. Allerdings kann belegt werden, dass Resta die Kunst der Brüder Zuccari sehr hoch einschätzte. Tatsächlich sind sie in zahlreichen Alben vertreten, so dass Francesco Grisolia aufgrund der Tatsache, dass sie in der barocken Kunstliteratur keine Rolle mehr spielen, Resta als ihren Entdecker bezeichnet hat.⁵³ Für die Nennung Taddeo Zuccaris und Baroccis zu Beginn des silbernen Zeitalters konnte er sich auf Belloris Viten stützen. Zwar widmete der römische Antiquar den Brüdern Zuccari keine Lebensbeschreibungen, doch erwähnt er Taddeo in seiner Vita Federico Baroccis. Bellori zufolge traf dieser Taddeo auf seiner frühen Romreise beim Nachzeichnen einer Fassade Polidoro da Caravaggios. Als Michelangelo erschien, soll Taddeo dem großen Meister die Zeichnungen Baroccis gezeigt haben, der diese für gut befunden habe.⁵⁴ In seinen Viten spricht Bellori dem Künstler aus Urbino die Position eines einsamen Vorläufers einer neuen Malerei zu, die dann erst von Annibale Carracci eingelöst werden würde.⁵⁵ Insofern scheint mir hier der Anstoß für die Integration Baroccis in das silberne Zeitalter mit

seinem Höhepunkt Annibale Carracci zu liegen, den Resta mit Taddeo und Federico Zuccari noch erweitert hat. Michelangelos Rolle als Kunstrichter wird auch in einer von Resta erzählten auf Taddeo gemünzten Anekdote hervorgehoben. Hier lobt Michelangelo den jungen Künstler, verspottet ihn dann jedoch aufgrund seines federgeschmückten Hutes und seines Schwertes: »Da che Taddeo cinge spada non mi fa temere de'suoi Pennelli« [Seit Taddeo sich den Degen umgebunden hat, können seine Pinsel mir keine Angst mehr einflößen].⁵⁶ Die Anekdote zielt indes nicht auf eine Herabsetzung der Kunst Taddeos, sondern enthält die Warnung an den jungen Künstler, sich nicht um seinen sozialen Status zu sorgen, weil dies auf Kosten seiner Kunst gehen könnte. In den Abschriften des Albums *Senatori in Gabinetto* findet sich zudem der Hinweis, Taddeo Zuccari wie auch Barocci hätten Correggio imitiert,⁵⁷ so dass die beiden Künstler über den Umweg Correggio auch in die Nähe Annibale Carraccis gebracht werden. Die Erwähnung Camillo Procaccinis erklärt sich nicht zuletzt deshalb, weil der Künstler Restas Lehrer in Mailand war.⁵⁸

Restas Künstlersenat wird also als Instanz vorgestellt, in der die Sache der Malerei verteidigt wird. Es sind die Gründer der vier regionalen Schulen Italiens, die hier die Maßstäbe auch für das nachkommende silberne Zeitalter setzen. Die Metapher eines Gremiums, das Maßstäbe formuliert und Entscheidungen trifft, zeigt den grundlegenden Unterschied zu Idealkonzeptionen künstlerischer Vollendung wie Lomazzos Bild des Tempels. Der ästhetische und historische Wert der Künstler folgt im Senat Restas nicht länger einer idealen Ordnung, sondern muss im Gerichtssaal verhandelt werden.⁵⁹ Dieser, wenngleich bereits kodifiziert, bemisst sich folglich an den Zeichnungen, denen damit eine Zeugenschaft für die Kunst ihrer Urheber zugesprochen wird. Die Einteilung in zwei Zeitalter, von denen das goldene die Vollendung repräsentiert, die im silbernen zwar fortgeführt, aber nicht im Sinne Vasaris überboten wird, ist typisch für einen Großteil der Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts. Sowohl Bellori als auch Baldinucci sehen die Grundlagen der Kunst in den Errungenschaften des 16. Jahrhunderts und loben jene Künstler ihrer Zeit, die darauf aufgebaut haben.⁶⁰ Erst durch die Analyse seiner Angaben der für das Album vorgesehenen Zeichnungen lässt sich Restas Perspektive genauer bestimmen.

IV. Die Technik der Zeichnungen als Indiz für Restas Konzeption des Disegno

Im Hinblick auf die Plausibilisierungsstrategien seiner Zusammenstellung ist es erhellend, die Erläuterungen im Schreiben an Marchetti und die in der Regel gekürzten Beischriften des Albums in Lansdowne 802 genauer zu betrachten. Gerade der Vergleich der ersten mit den letzten Zeichnungen eines jeden Zeitalters verrät Restas Dramaturgie und bringt eigene Vorlieben und Überzeugungen zum Vorschein.

So sah Resta in diesem Album drei Zeichnungen Michelangelos vor bzw. solche, die er dafür hielt: Im Schreiben an Marchetti werden diese Zeichnungen ausführlicher beschrieben als in den Abschriften des Albums selbst. Allerdings konnte keine der Zuschreibungen Restas dem Urteil späterer Zeiten standhalten.⁶¹ Daher muss es sich um Zeichnungen aus dem Umkreis Michelangelos gehandelt haben. Die erste großformatige Zeichnung gibt er als Pietà an (»Madonna addolorata per il cristo morto che tiene davanti«).⁶² Resta beschreibt sie als lavierte Federzeichnung mit Weißhöhungen auf koloriertem Papier. Die Ausführung sei so vollendet wie ein kleines Ölgemälde.⁶³ Er fügt aber die paradoxe Bemerkung hinzu, dass es ihm gerade weil Michelangelo im Disegno vorherrschend gewesen sei, besser gefallen hätte, wenn die Zeichnung vom Künstler in Ölfarbe koloriert worden wäre.⁶⁴ Eine Michelangelo zugeschriebene Zeichnung der Pietà befindet sich auch in der *Galleria Portatile*, die heute einem anonymen Künstler zugeschrieben wird, der sich von der Pietà Michelangelos für den Dom in Florenz inspirieren ließ.⁶⁵ Durch das kolorierte Papier und die Lavierung steht die Zeichnung hier vor allem für den Maler Michelangelo, was Restas Wunsch nach einer in Öl kolorierten Zeichnung verständlich macht.

Die zweite Zeichnung wird als Aktzeichnung beschrieben, die Resta mit dem *Jüngsten Gericht* in der Sixtinischen Kapelle in Verbindung bringt. Seinen Angaben zufolge handelt es sich um eine Rötzelzeichnung, auch hier lobt er diese als »finissimo, diligentissimo, pastosissimo«, und zwar trotz des intensiven Studiums der Muskeln durch den Künstler (»nonostante della profondità di ricercamento di muscoli«).⁶⁶ Schließlich behauptet er, sie könne mit den Nachfolgern Correggios verwechselt werden, weil sich der Parmaer Michelangelo Art zu zeichnen angeeignet habe (»et è notato al Correggio quale seguì questo modo copiando a Michel Angelo«).⁶⁷ Die dritte Zeichnung wird schließlich als Federzeichnung eines halbfigurigen Aktes beschrieben. Hier

kommentiert Resta die Linienführung (*tratto*) als so sicher, flüssig und weich («*così sicuro, andante e dolce*»), dass kein Kupferstich (*intaglio a bulino*) sie übertreffen könne.

Dass Resta diese drei Zeichnungen als repräsentativ für drei Stilphasen im Werk des großen Florentiners verstanden wissen will, ist angesichts späterer Aussagen des Sammlers über den Künstler durchaus überraschend. So wird er in der *Galleria Portatile* den Künstler wegen seiner allzu korrekten anatomischen Zeichnungen als hart, kalt und künstlich kritisieren.⁶⁸ In diesem Album beschreibt er Michelangelos Zeichenstil dagegen als fein, weich und wählte Zeichnungen auf farbigem Papier. Für den Senatspräsidenten scheint Resta hier Zeichnungen vorgesehen zu haben, die besser zu seiner an Correggio geschulten Auffassung eines adäquaten Zeichenstils passen.

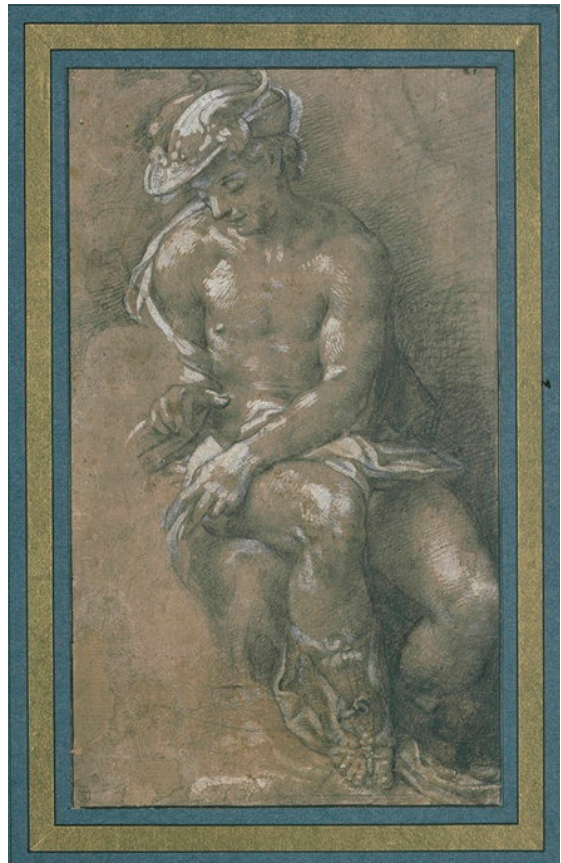
Genevieve Warwick hat bereits hervorgehoben, dass Resta wie seine Zeitgenossen einen bestimmten Stil bevorzugte, der auf eine emotionale Antwort der Betrachtenden aus sei. Dies zeigten die stilistischen Begrifflichkeiten, wie etwa die Weichheit (*tenerzza*) Correggios oder die *terribilità* Michelangelos.⁶⁹ Anstatt aber – wie an anderer Stelle – eben diese *terribilità* Michelangelos hervorzuheben, schreibt ihm Resta in diesem Album durch die Technik der ausgewählten Zeichnungen einen weichen Stil zu.

Es folgen Giorgione und Tizian, wobei Tizians Zeichnung wenig überraschend als ein Umreißen, Skizzieren und »patientare« beschrieben und für die Weichheit des Inkarnats und der Faltengebung gelobt wird. Er hebt den Zeichenstil des Venezianers sodann wie üblich mit der Naturnähe (*naturalizza*), Weichheit (*morbido*) und Frische (*fresco*) hervor: »mantenere con l'arte la naturalizza et il gusto morbido e fresco«. ⁷⁰ Weiter lobt Resta die Zeichnung einer Rückenfigur von Leonardo, deren Technik er mit schwarzer Kohle auf türkis koloriertem Papier mit Weißhöhungen (»*lumeggiata di biacca*«) angibt. Er unterstreicht den sicheren Umgang mit Licht und Schattenpartien, sowie das Verhältnis von Körper und Gewand (»*l'intelligenza d'entrar e uscire con i panni nel nudo e dal nudo in tante finezze e tanta prontezza*«). Marchetti würde hier ins Staunen geraten und nachvollziehen können, dass Leonardo der Wegbereiter des vollendeten Stils des goldenen Zeitalters sei: »quando Vostra Signoria Illustrissima la vedrà, ne stupirà, ma cassarà lo stupore riflettendo che è Leonardo, antesignano dello stile perfetto del Secolo Aureo.« ⁷¹ Auch für Raffael präsentiert Resta eine großformatige Federzeichnung auf koloriertem Papier mit dunkel lavierten Schattenpartien und Weißhöhungen

(»clari di biacca«).⁷² Das Blatt wird als einem Gemälde zugehörig beschrieben, das sich zu dieser Zeit auf dem Altar der zweiten Sakristei von San Celso in Mailand befunden haben soll.⁷³ Der Sammler preist Marchetti die Zeichnung mit dem Hinweis an, in derselben Kirche befände sich auch die Kopie von Leonardos Gemälde der *Anna Selbtritt* von Leonardos Schüler Salai (Gian Giacomo Caprotti). Da Marchetti bereits den Karton Leonardos besäße, könne er mit der Zeichnung Raffaels zwei Originale dieser beiden Mailänder Schätze vereinen (»Vostra Signoria Illustrissima uniti in disegni belli e studiati meno dell'opere, e così havrebbe li originali degli originali«).⁷⁴ Mit dieser angeblichen Verbindung zweier Meisterwerke dürfte Resta auch auf Raffaels Studium Leonardos in Florenz anspielen, denn er hatte die Florentiner Zeit und sein Studium Michelangelos, Leonardos und Fra Bartolommeos für die Entwicklung des Meisters aus Urbino als entscheidend angesehen.⁷⁵ Im Album sollte dann eine Zeichnung Polidoros da Caravaggios folgen, die als »Sibilla in piedi« in der delikaten Manier des Künstlers beschrieben wird, »ma di maniera grande e sempre spiritosa e brava di genio.«⁷⁶ Die *Facciate* neun und elf sind schließlich Correggio gewidmet, zwischen denen er eine weitere mit einer Zeichnung Parmigianinos vorsieht.⁷⁷ Von Correggio beschreibt Resta die Rötzelzeichnung eines Apostels oder Propheten und räsoniert darüber, ob sie für den Dom zu Parma oder für die Kuppel in San Giovanni ausgeführt wurde, wobei er unentschieden bleibt. Für die Konzeption des Albums entscheidender ist indes die elfte *Facciata*, der er eine Chiaroscuro-Zeichnung auf koloriertem Papier mit Weißhöhungen zuordnet. Sie zeige einen Merkur, den Resta als Vorzeichnung des Gemäldes *Venus mit Merkur und Cupido*, das sich heute in der National Gallery in London befindet, verstanden wissen will.⁷⁸ Zudem sei sie in »Lapis lidio«, in seinem besten Stil gezeichnet.⁷⁹ Weiter notiert er die Provenienz des Blattes, die auch Einblick in seine Tauschgeschäfte gibt und den hohen Wert der Zeichnung beweisen soll.⁸⁰ Von den zwei bekannten Vorzeichnungen des Gemäldes zeigt allerdings keine die Figur des Merkur.⁸¹ Möglicherweise besaß Resta die sich heute im Louvre befindende Nachzeichnung des Merkur aus dem Londoner Gemälde (Abb. 4).⁸² Nicht zufällig endet das goldene Zeitalter mit Correggios Merkur bzw. kommt zu seinem Höhepunkt. Nun ist Correggio jener Maler, den Resta am höchsten schätzt.⁸³ Seine Stellung hatte Resta im Album insofern vorbereitet, als er zuvor die Bedeutung Raffaels für die stilistische Entwicklung Correggios hervorgehoben hatte, der wiederum Leonardo studiert habe.⁸⁴ Resta legitimiert Correggios Stellung an der Spitze

dieses Zeitalters mit dem Hinweis, der Maler habe die Kunst Leonardos und Raffaels verarbeitet. Die Figur des lehrenden Merkurs eignet sich zudem hervorragend für die Überleitung zum silbernen Zeitalter, für das Correggio Resta zufolge bestimmend werden sollte.

Dieses wird mit dem Entwurf eines Deckengemäldes von Lelio da Novellara eröffnet, den er als Schüler Michelangelos und Correggios beschreibt. Es folgen Zeichnungen Taddeo und Federico Zuccaris sowie Federico Baroccis, die wie oben hervorgehoben zu *seguaci*, zu Nachfolgern Correggios erklärt werden. Mit zwei *Facciate* ist Annibale Carracci indes das Zentrum des silbernen Zeitalters. Resta hebt hier die Zeichnung eines verlorenen Sohnes hervor, deren Wert er auch pekuniär begründet.⁸⁵ Sie sei in vollendetem Rötel (»lapis rosso finito«) und mit Glanzlichtern aus Kreide (»e lumeggiato di gesso«) gearbeitet.⁸⁶ Anlässlich einer Aktstudie Annibales auf der folgenden *Facciata* 21 hebt er dessen correggeske Manier hervor und lobt sie als eine der schönsten der Welt: »[...] questa ac(c)ademia è delle più belle e correggeschi nudi che si può veder al mondo.«⁸⁷ Tatsächlich besaß Resta eine stolze Anzahl an Carracci-Zeichnungen, 28 davon allein in der *Galleria Portatile*, viele weitere sind in die Alben Somers eingegangen, insbesondere in jenes der *L'Arte in tre stati* (Libro H). Im Lansdowne 803 werden 19 Aktstudien genannt.⁸⁸ Restas corregesker Aktstudie folgen dann zwei Zeichnungen von Schülern Annibales. Einer Zeichnung eines Triumphwagens Amors von Domenichino wird das



4. Kopie nach Correggio: Merkur liest Amor vor, graphische Sammlung Louvre, © GrandPalaisRMN (Musée du Louvre).



5. Giovanni Lanfranco, *Die Unbefleckte Empfängnis*, Chatsworth, *The Chatsworth Settlement*, Inv. 1086, (aus: Schleier 2001, S. 379).

Blatt einer Magdalena von Guido Reni, der kein Schüler Annibales, sondern des ebenfalls genannten Ludovico Carracci war, gegenübergestellt.⁸⁹ Für dieses Arrangement entwirft Resta das Motto: OMNIA Vincit AMOR: SED MAGDALA VINCIT AMOREM, das wiederum deutlich macht, wie gerne Resta die Ikonographie der Blätter für seine Argumentation einsetzte.⁹⁰ Das silberne Zeitalter und damit auch das gesamte Album schließt mit einer Zeichnung von Giovanni Lanfranco, die der Maler zur Vorbereitung seines Gemäldes für den Hauptaltar von Santa Maria della Concezione in Rom, der *Unbefleckten Empfängnis*, in Röteln ausführte. Während das Altarbild 1813 einem Brand zum Opfer fiel, befindet sich eine der Vorzeichnungen hierfür in Chatsworth, die sich auf das Album zurückführen lässt (Abb. 5).⁹¹ Auch wenn Resta diese Zeichnung nicht weiter kommentiert, so steht am

Ende nicht zufällig ein Blatt jenes Schülers Annibale Carraccis, Giovanni Lanfranco, der von Bellori auch aufgrund seiner Herkunft aus Parma quasi als Wiedergänger Correggios angesehen wurde.⁹² In der *Galleria Portatile* hob Resta wenig später angesichts einer Vorzeichnung Annibales für das Gemälde *Christi Gebet im Garten*, die er in seinem Kommentar auf die Idee Correggios zurückführt, Barrocci, Annibale und Lanfranco als die drei wichtigsten Nachahmer Correggios hervor und berief sich dafür auf Belloris Viten.⁹³ Die Zusammenstellung der Zeichnungen macht einmal mehr deutlich, dass Resta das silberne Zeitalter insgesamt als eine von Correggio maßgeblich beeinflusste Epoche verstanden hat.⁹⁴

Während diese Fokussierung nicht überrascht, wird indes durch die Angabe der Techniken deutlich, wie sehr Restas Fixierung auf Correggios Zeichenstil auf die Auswahl der Zeichnungen der Künstler des goldenen Zeitalters abfärbte. So lässt sich insbesondere der von ihm diagnostizierte Zeichenstil Michelangelos, dessen weiche Strichführung auf zum großen Teil farbigem Papier, nicht mit dem heutigen Wissen darüber in Einklang bringen.⁹⁵ Restas Bestreben war es offenbar, Correggios Studium Michelangelos und Raffaels herauszustellen, um die zentrale, Regionen übergreifende Position des lombardischen Malers für die Malerei seiner Zeit zu betonen, wobei er hier der Historisierung der Carracci und ihrer Schule durch Agucchi, Bellori und Malvasia folgt.⁹⁶

In der vorangegangenen Analyse ist Restas Anliegen, die Wissensbestände der Kunstliteratur im Sinne einer eigenen Historisierung zu visualisieren, deutlich geworden. Im Hinblick auf die Zuschreibungen an Michelangelo und Raffael scheint dieses Unterfangen indes noch (zu) sehr vom Wunsch und vom Buchwissen geleitet zu sein, auch wenn ein solches Urteil über ein noch nicht rekonstruiertes Album vorläufig bleiben muss.⁹⁷ In jedem Fall versuchte Resta hier wie in den meisten anderen seiner Alben seine nicht zuletzt vom Zufall abhängige Sammlung bei der Kompilation seiner Alben weitgehend auszublenken, um seine jeweilige Konzeption möglichst stringent umsetzen zu können. Interessant ist dabei seine ungewöhnliche Ortswahl eines Kabinetts und Gerichtssaals, mithilfe derer er einen gemeinsamen Raum imaginiert, in dem seine Darlegungen der historisch-ästhetischen Verbindungen zwischen den Künstlern räumlich anschaulich werden sollen. Restas Verständnis des Sammlungsraums als Gerichtssaal, in dem die Kunst selbst über Kunst richtet, hat nicht zuletzt die Funktion, die Position einzelner Künstler und Schulen gebührend hervorzuheben und damit einen Kanon für Kenner und Künstler visuell evident zu machen und empirisch zu begründen. Zudem weisen Restas Alben mit ihren raum-zeitlichen Konzeptionen auf die beliebten Galeriewerke des 18. Jahrhunderts voraus, die Galerien im Medium des Kupferstichs reproduzierten.⁹⁸

Anmerkungen

- 1 Mein Dank gilt Annkatrin Kaul-Trivolis für ihre nützlichen Hinweise und ihre große Hilfe bei der Redaktion des Aufsatzes, sowie Frau Flum für das genaue Lektorat.
- 2 Die Restaurierung wurde im Opeficio delle Pietre Dure in Florenz durchgeführt. Zur Restaurierung siehe COCCOLINI 2011. Zwar sind die Montagen zum Großteil noch vorhanden und werden in einzelnen in Fascicoli aufgeteilte Fadenbindungen aufbewahrt, doch wurden viele Zeichnungen von den Montageseiten gelöst und in einzelnen Mappen verwahrt, was eine Konsultation sehr schwierig macht.
- 3 RESTA/FUBINI 1955; BORA 1976; KAUL 2020 sowie ihre Dissertation, die 2024 im Verlag *ad picturam*, Merzhausen erscheinen wird.
- 4 POPHAM 1936/37, hier S. 11–12; WARWICK 1996 und dies. 2008.
- 5 Die Anmerkungen Restas sind im MS Lansdowne 802 (The Remarks of Father Resta) der British Library überliefert. Hierzu siehe POPHAM 1936/37; GIBSON-WOOD 1989.
- 6 Unsere Kenntnis der Praktiken Sebastiano Restas als Sammler verdankt sich maßgeblich den Arbeiten Simonetta Prosperi Valenti Rodinòs, Genevieve Warwicks, Francesco Grisolia und Maria Rosa Pizzonis. Sie können an dieser Stelle nicht alle aufgeführt werden. Ich komme auf manche Arbeiten dieser Autorinnen und Autoren im Text zurück.
- 7 Vgl. hierzu vor allem BÄTSCHMANN 1995 und HANSMANN 2002.
- 8 Vgl. hierzu allgemein SEGRETO 2018. In einem Brief an Henry Aldrich hob der vermittelnde Agent John Talman beim Verkauf der Alben die ordnenden und narrativen Strukturen der Alben bereits hervor; hierzu POPHAM 1936/37, S. 4–6.
- 9 Zum *Libro* Vasaris siehe zuletzt: FRANK/FRYKLUND 2022.
- 10 WARWICK 2000, S. 78–88, bes. S. 85.
- 11 D'ARGENVILLE 1755; vgl. hierzu BOJILOVA 2021.
- 12 Vgl. WARWICK 2000, S. 90–94; AGOSTI/PIZZONI/RODINÒ 2015; AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016.
- 13 Vgl. auch den Aufsatz von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 14 GRAF 1995; PIZZONI 2013; OY-MARRA 2023.
- 15 SEILER 2018, S. 166.
- 16 BICKENDORF 1998, S. 35–50; GAGE 2020.
- 17 BICKENDORF 1998, S. 52–56; CROPPER 2012, S. 14–18; FRANCONI 2020, S. 224–229.
- 18 STRUNCK 2010, S. 9–34. Zum Titel vgl. den Aufsatz von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 19 Hierzu vgl. den Beitrag von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 20 Der Titel lautet: *Galleria portatile. Disegni de' migliori maestri italiani, capi delle quattro scuole, fiorentina (antica), romana (antica e moderna), venetiana (antica), lombarda (antica et anco, per la benemeranza de' Carracci Bolognesi moderna). Quanto alle scuole l'ordine degl' autori sarà promiscuo, si osserva moralmente secondo i tempi loro*. Siehe auch den Aufsatz von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band.
- 21 Vgl. allgemein zur Historisierung der Kunst BICKENDORF 1998.
- 22 Siehe SACCHETTI LELLI 2005, S. 29, Anm. 93.
- 23 POPHAM 1936/37; Gibson Wood konnte die Wege nachweisen, die die einzelnen Alben in die Sammlung Lord Somers genommen haben, GIBSON-WOOD 1989.
- 24 Für eine kurze Charakterisierung dieser Alben siehe POPHAM 1936/37, S. 7–10.
- 25 *IBID.* S. 8; hierzu siehe PROSPERI VALENTI RODINO 2013.

- 26 SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–361. Allerdings ist es an dieser Stelle nicht möglich, das Album tatsächlich zu rekonstruieren.
- 27 Vgl. den Brief von Sebastiano Resta an Giovan Matteo Marchetti, 20.11.1700, in: SACCHETTI LELLI 2005, S. 165–166 (Lettera 33).
- 28 *IBID.*, S. 166.
- 29 POPHAM 1936/37, S. 6.
- 30 Vgl. hierzu die Einleitung in diesem Band, S. 7–19.
- 31 RESTA 1707.
- 32 SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–361.
- 33 Lansdowne, c. 22v.; hier und im Folgenden nach SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–344.
- 34 In der Abschrift heißt es verkürzt: »vanno le Cause dell'arte«, Lansdowne, c. 22v.
- 35 SACCHETTI LELLI 2005, S. 343–344.
- 36 *IBID.*
- 37 SACCHETTI LELLI 2005, S. 346.
- 38 *IBID.* Siehe auch die Übersicht Restas, *IBID.*, S. 354: »Veniamo al Correggio Senatore. Noi a Milano facciamo dei Senatori un podetà di Cremona, uno di Pavia & così potiamo dire: podetà di Roma Raffaele, podetà di Fiorenza Leonardo, che fu podetà di Milano anni fa, per essere imperato a Michel Angelo nel Presidentato di tutto il Senato; Giorgione e Titiano Podetà di Venetia, Correggio Podetà di Lombardia, seb(b)ene noi vogliamo anche Leonardo. Basta: tutti Senatori ai quali vanno le cause senatorie maggiori della Pittura.«
- 39 SACCHETTI LELLI 2005, S. 351: »Potevasi mettere questa figura per prima della Cartella come luce degli altri e decano del Sacro Collegio o sia dell'Ordine Senatorio de' Pittori, ma qui l'ho messo per unirlo a Raffaele di lui in(n)amorato seguace, e così mettiamolo qui al luogo del decano, e lasciamo che Michel Angelo goda il primo luogo del Presidentato di questo Senato de' Disegni, poichè a lui si deve per l'universalità che hebbe il Pittore Scultore e Architetto.«
- 40 *IBID.*, »Dopo Michel Angelo habbiamo messo Giorgione e Titiano come i due maestri della scuola veneta, distinta da queste nostre romane, fiorentine e lombarde unite da parte (dico che la lombarda unita di romana et fiorentina perché Correggio studiò le opere di Leonardo, Michel Angelo e Raffaele, quidquid blacerent moderni et sileant antiqui sculptores di una vita silentitia che fece il povero Correggio e modesto che farem fatti suoi in silenzio.« Interessant ist hier Restas Eingemeindung der Florentiner Schule, die von Agucchi und auch von Francesco Scannelli deutlich von den anderen abgesetzt wurde. Vgl. zu Agucchi MAHON 1971, S. 243–248; GINZBURG 1996; allgemein OY-MARRA 2024.
- 41 Siehe: MAHON 1971, hier S. 246: »[...] si può affermare, che la Scuola Romana, della quale sono stati li primi Rafaele, e Michelangelo, [...], Ma i Pittori Vinitiani, e della Marca Trevigiana, il cui capo e Titiano [...]. Antonio da Correggio il primo de' Lombardi [...]. Tengono il primo luogo Leonardo da Vinci e Andrea del Sarto tra' Fiorentini; [...]«.
- 42 Vgl. hierzu MAHON 1971, S. 247–248.
- 43 LOMAZZO/KLEIN 1974, S. 149.
- 44 Vgl. Lansdowne libro O; Siehe auch WARWICK 2000, S. 111; zum Album *Correggio in Roma* (British Library) siehe RESTA/POPHAM 1958; SCHMIEDEL 2020.
- 45 Lansdowne, c. 23r–23v.
- 46 SACCHETTI LELLI 2005, S. 349–356.
- 47 *IBID.*, S. 350–351.

- 48 SACCHETTI LELLI 2005, S. 353–354.
- 49 Zum Stammbaum Correggios in der *Galleria Portatile* siehe SCHMIEDEL 2020, S. 271–273.
- 50 Baldinuccis *Albero universale* wird von Antonio Magliabecchi und Francesco Saverio Balducci überliefert. Hierzu siehe FRANCONI 2020, S. 46–52. Isabel Franconi weist weiter darauf hin, dass bereits Giulio Mancini Stammbäume aufstellte, *ibid.*, S. 48, Anm. 20; zu den Parallelen zu Ordnungsmodellen in der Naturgeschichte siehe BREDEKAMP 2005.
- 51 Siehe Anm. 46.
- 52 SACCHETTI LELLI 2005, S. 357–361. Zuvor nennt er einen Entwurf für ein Deckengemälde von Lelio de Novellara, den er als Schüler (*scolaro*) Michelangelos und Correggios beschreibt.
- 53 Hierzu siehe GRISOLIA 2017.
- 54 BELLORI/BOREA 2009, S. 182–183.
- 55 GRISOLIA 2017, S. 217–218.
- 56 Resta erzählt die Anekdote in der *Galleria Portatile*, S. 127. Zur Anekdote siehe SHURKO 2002; allgemein vgl. GRISOLIA 2017, S. 202 und Nr. 127 im Anhang seines Aufsatzes.
- 57 Lansdowne 802, fol. 25r., Nr. 29: »Taddeo Zuccari poi imitò assai il Correggio, se bene alle volte diede in proportioni Michelangelesche. [...] ma da un Discepolo del Correggio hebbe Documenti in voce e qualche direttione d'imitazione di quel suo dipinto si che con l'ajuto della natura sua prese della maniera dolce del Correggio.« Zu Barocci: *IBID.*, 25v., Nr. 31: »Barocci fu Discepolo di Batista Franco che fu seguace anzi il Baldinucci lo crede Discepolo di M. Angelo Buonarota, ma Federigo Barocci si pose tutto all'imitatione del Correggio, e la Pittura li deve il mantenimento del buon gusto nel tempo debole.« Vgl. auch Anm. 54.
- 58 Zu Restas Lebenslauf vgl. BIANCO 2017.
- 59 Vgl. auch BENASSI 2020, der für Baldinuccis *Notizie* das literarische Modell der »Guerra delle arti« diskutiert.
- 60 Vgl. ROSEN 2016 und 2018; OY-MARRA 2020 für Bellori; FRANCONI 2020, S. 187–215.
- 61 BAMBACH 2017, S. 263, Anm. 235.
- 62 LELLI SACCHETTI 2005, S. 346.
- 63 *IBID.*, »In carta tinta con tratti di penna, con a(c)quarella e lumeggiato di biacca, tanto compito quanto se fusse un quadretto dipinto a colore, [...]«
- 64 *IBID.*, »[...] come Michel Angelo prevalse nel disegno, a me più piace che se fusse da lui colorito a oglio.«
- 65 BORA 1976, S. 21, Nr. 24/2. Die Angaben zur Technik stimmen nicht überein.
- 66 SACCHETTI LELLI 2005, S. 347.
- 67 *IBID.*
- 68 WARWICK 2000, S. 140.
- 69 *IBID.*, S. 136–155. Warwick spricht von einer »Nobility of style«. Die Begrifflichkeit der Stile reicht indes teilweise weiter zurück als Warwick annehmen konnte. Siehe BURIONI 2012; SOHM 2001; zur Verwendung bei Resta vgl. PIZZONI 2020.
- 70 SACCHETTI LELLI 2005, S. 349.
- 71 *IBID.*, S. 350–351. Resta besaß den Karton von Leonardos *Anna Selbtritt*. Vgl. hierzu GRISOLIA 2018; GRISOLIA 2019.
- 72 SACCHETTI LELLI 2005, S. 351. Restas hohe Wertschätzung Raffaels ist u. a. durch die Zusammenstellung eines eigenen Albums mit Raffael-Zeichnungen, das in den Abschriften des Lansdowne Manuskripts als Libro A bezeichnet wird, belegt.

- 73 Meines Kenntnisstandes nach ist für San Celso kein Gemälde Raffaels und auch keines aus dessen Umkreis überliefert. Die einzige nachweisbare Teilkopie eines Gemäldes von Raffael ist die der *Madonna del Baldacchino* (Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florenz), die für die im 17. Jahrhundert erneuerte Kirche Santa Maria dei Crociferi erwähnt und Cesare Magni zugeschrieben wird. Sie stammte vermutlich aus der Vorgängerkirche. Siehe FIORIO 1985, S. 215.
- 74 SACCHETTI LELLI 2005, S. 352.
- 75 Siehe Anm. 45.
- 76 SACCHETTI LELLI 2005, S. 353.
- 77 Für Parmigianino beschreibt er die Zeichnung einer Alten mit Stock, auf deren Rückseite ein schlafender Petrus im Gefängnis zu sehen sei.
- 78 Antonio Allegri, gen. Correggio, *Venus mit Merkur und Cupido* oder *Die Schule der Liebe*, Öl auf Leinwand, 155,6 x 91,4 cm, um 1525, National Gallery, London. Zu Resta als Sammler Correggios Zeichnungen siehe: BAMBACH/CHAPMAN/CLAYTON 2000, S. 27–28.
- 79 SACCHETTI LELLI 2005, S. 354–356.
- 80 IBID. So erzählt er, es sei seine erste Correggio-Zeichnung gewesen, die er von Don Arcangelo aus Spanien im Tausch für ein Gemälde Riberas erhalten hätte, womit Resta den hohen Wert dieser Zeichnung hervorhebt.
- 81 Im British Museum befindet sich eine Vorzeichnung des Cupido Correggios auf dem Verso der Zeichnung eines knienden Christus, der mit dem *Gebet Christi im Garten* von Correggio (*Agony in the Garden*, Apsley House, London) in Verbindung gebracht wird. Schwarze Kreide auf beigem Papier, 234 x 176 mm, 1522–1524; Inv.Nr. 1862,1011.200, siehe POPHAM 1957, S. 165, Nr. 79. Die zweite Zeichnung befindet sich im Teyler's Museum in Haarlem und ist eine Vorstudie der Venus im Gemälde, siehe VAN TUYLL 2021, S. 331.
- 82 Graphit mit Weißhöhungen auf laviertem beigem Papier, 228 x 133 mm, inv.Nr. 6008, Recto; Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures.
- 83 Siehe Anm. 45. Resta widmete Correggio ebenfalls ein eigenes Album, in dem er nachzuweisen versucht, dass der Maler, anders als Vasari behauptet hatte, in Rom gewesen sei.
- 84 Vgl. auch WARWICK 2000, S. 105. Zum Zeichenstil Correggios siehe BAMBACH/CHAPMAN/CLAYTON u. a. 2000, S. 12–17; SUTHOR 2015; FAIETTI 2021.
- 85 Das Gemälde der Rückkehr des verlorenen Sohnes von Annibale Carracci befand sich in der Kirche Corpus Domini in Bologna, ist heute verschollen. Es existiert eine Kopie von Lucio Massari in der Pinacoteca Nazionale in Bologna (Öl auf Leinwand, 384 x 179 cm, 1614). Resta setzt das Blatt auf 100 scudi aus Freundschaft zum potentiellen Käufer herab: »dovevo metterlo scudi 100 perché ne vale di più«: SACCHETTI LELLI 2005, S. 359; IBID. S. 165 (lettera 33): hier erwähnt Resta die Zeichnung sowie eine Kopie davon von Giuseppe Passeri.
- 86 IBID.
- 87 IBID., S. 360.
- 88 Zu den Carracci Zeichnungen Restas siehe WOOD 1996, S. 6–14; 25–28, hier S. 26. Siehe hier auch die Aktstudie aus dem Ashmolean Museum in Oxford mit einer Inschrift auf die Provenienz Caninis (IBID., Abb. 25), die zwar keine Resta/Somers Markierung besitzt, aber Wood zufolge von einem der in Lansdowne 802 nicht gelisteten Alben stammen könnte; vgl. zudem AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2021.

- 89 SACCHETTI LELLI 2005, S. 360–361. Darstellungen der Magdalena sind häufig in Renis Werk, so dass es hier schwerfällt, die Zeichnung nach dem Sujet näher einzugrenzen.
- 90 SACCHETTI LELLI 2005, S. 360–361.
- 91 Chatsworth, The Chatsworth Settlement, Inv. 1086, Rötel auf weißem Papier, 286 x 168 mm; Inschrift c40. Diese weist sie nach British Library, Lansdowne 803, als Zeichnung aus dem Besitz Restas aus. Siehe JAFFÉ 1994, S. 82–84, Nr. 42; SCHLEIER 2001, S. 378–379.
- 92 Vgl. hierzu OY-MARRA 2021, S. 156–165.
- 93 BORA 1978, S. 274: »Qui vedi il Genio d'Annibale Carracci all'idee del Correggio, e la via diversa da quella, che tenne il Barrocci nel seguirle, come da quella che tenne il Lanfranchi; che sono a mio credere i tre maggiori imitatori del Correggio [...]; la varietà de' quali è molto ben osservata dal nobile erudito Bellori nelle Vite loro; il quale però non parla di Taddeo.« Vgl. WOOD 1996, S. 7.
- 94 Im Anschluss an die inhaltlichen Ausführungen rechnet er seinem potenziellen Käufer den Preis von 841 scudi vor, die er in Raten zahlen könne, SACCHETTI LELLI 2005, S. 361. Zu Restas Preisgestaltung siehe auch WARWICK 2000, S. 67–73.
- 95 Vgl. BAMBACH 2017.
- 96 Siehe hierzu Anm. 43.
- 97 Restas falsche Zuschreibungen haben in der Forschungsgeschichte dazu geführt, dass er als Kenner seit dem späten 18. Jahrhundert diskreditiert wurde. Siehe hierzu den Aufsatz von Annkatrin Kaul-Trivolis in diesem Band. Wie Francesco Grisolia (GRISOLIA 2018, S. 206–218) am Beispiel Taddeo Zuccaris gezeigt hat, sind Restas Fehler zum großen Teil dem Kenntnisstand seiner Zeit geschuldet. Zudem ist zu berücksichtigen, dass gerade Michelangelo Zeichnungen noch bis in unsere Zeit zu- und wieder abgeschrieben wurden.
- 98 MARCHESANO 2011; VERMEULEN 2020.

Bibliographie

Handschriftliche Quellen

- Sebastiano Resta, Correggio in Roma. Aggiunta e Supplemento, Inv.-Nr.: 1938, 0514.4(1), British Museum London.
- Lansdowne 802, Father Resta's Remarks on the Drawings, London British Library.
- Fortan: Lansdowne 802.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

- AGOSTI/PIZZONI/RODINÒ 2015: Barbara Agosti, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Maria Rosa Pizzoni, *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca apostolica vaticana*, Vatikanstadt Rom 2015.
- AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016: Barbara Agosti, Francesco Grisolia und Maria Rosa Pizzoni, *Le Postille di Padre Resta alle Vite di Giovanni Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Mailand 2016.
- AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2021: Barbara Agosti, Francesco Grisolia, Maria Rosa Pizzoni, *Su Bellori, il padre Resta e i disegni carracceschi*, in: *La tradizione dell' »Ideale classico« nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, hg. von Michela di Macco e Silvia Ginzburg, Genua 2021, S. 399–416.
- BAMBACH/CHAPMAN/CLAYTON 2000: Carmen C. Bambach, Hugo Chapman, Martin Clayton and George Goldner (Hg.), *Correggio and Parmigianino. Master Draughtsmen of the Renaissance*, London 2000.
- BAMBACH 2017: Carmen Bambach (Hg.), *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, Katalog der Ausstellung, New York 2017.
- BÄTSCHMANN 1995: Oskar Bätschmann, *Giovan Pietro Bellori Bildbeschreibungen*, in: *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung*, hg. von Gottfried Böhm und Helmut Pfotenhauer, München 1995, S. 279–300.
- BELLORI/BOREA 2009: Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, hg. von Evelina Borea mit einem Nachwort von Tomaso Montanari, 2 Bde., Turin 2009, Bd. 1.
- BENASSI 2020: Alessandro Benassi, *»Da maestro a discepolo trapassando«: appunti sui modelli letterari e le architetture narrative delle notizie baldinucciane*, in: *Per Filippo Baldinucci*, hg. von Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Eva Struhel, Firenze 2020, S. 1–19.

- BIANCO 2017: Alberto Bianco, Sebastiano Resta oratoriano, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714), hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, S. 13–28.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbeachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.
- 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 (June 2021) [<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/05/bojilova.pdf>]. Letzter Zugriff 30.08.2023].
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), I disegni del Codice Resta, Bologna 1976.
- BREDEKAMP 2005: Horst Bredekamp, Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005.
- BURIONI 2012: Matteo Burioni, Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno, [Giorgio Vasari. Erstmals übers. von Victoria Lorini. Hg., kommentiert und eingel. von Matteo Burioni], 2. Aufl. Berlin 2012.
- COCCOLINI 2011: Gabriele Coccolini u. a., Il restauro del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana, in: OPD Restauro 22, 2010 (2011), S. 117–126.
- CROPPER 2012: Elizabeth Cropper, A Plea for Malvasia's Felsina Pittrice, in: Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo, Carlo Cesare Malvasia's Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters, Bd. 1, London/Turnhout 2012.
- D'ARGENVILLE 1755: Dezallier d'Argenville, Abregé De La Vie Des Plus Fameux Peintre, Paris: De Bure [1745] 1755, vol. 1, xxij.
- FAIETTI 2021: Marzia Faietti, La pietra rossa in Andrea del Sarto e nel Correggio: convergenze e divergenze, in: Disegni a pietra rossa, hg. von Luca Fiorentino und Michael W. Kwakkelstein, Florenz 2021, S. 79–92.
- FIORIO 1985: Maria Teresa Fiorio, Le chiese di Milano, Mailand 1985.
- FRANCONI 2020: Isabell Franconi, Die »Notizie de' Professori« del disegno von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert, Berlin 2020.
- FRANK/FRYKLUND 2022: Louis Frank et Carina Fryklund (Hg.), Giorgio Vasari – Le Livre des dessins. Destinées d'une collection mythique, Paris 2022.
- GAGE 2020: Frances Gage, »It is not so easy to recognize the period and age of paintings«. Visual and Textual Evidence in Giulio Mancini's Considerazioni sulla pittura and in Early Modern Connoisseurship, in: Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und

- BIANCO 2017: Alberto Bianco, Sebastiano Resta oratoriano, in: Padre Sebastiano Resta (1635–1714), hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2017, S. 13–28.
- BICKENDORF 1998: Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbe-trachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.
- 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 (June 2021) [<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/05/bojilova.pdf>]. Letzter Zugriff 30.08.2023].
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), I disegni del Codice Resta, Bologna 1976.
- BREDEKAMP 2005: Horst Bredekamp, Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdia-gramme und die Tradition der Naturgeschichte, Berlin 2005.
- BURIONI 2012: Matteo Burioni, Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno, [Giorgio Vasari. Erstmals übers. von Victoria Lorini. Hg., kommentiert und eingel. von Matteo Burioni], 2. Aufl. Berlin 2012.
- COCCOLINI 2011: Gabriele Coccolini u. a., Il restauro del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana, in: OPD Restauro 22, 2010 (2011), S. 117–126.
- CROPPER 2012: Elizabeth Cropper, A Plea for Malvasia’s Felsina Pittrice, in: Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo, Carlo Cesare Malvasia’s Felsina Pittrice. Lives of the Bolognese Painters, Bd. 1, London/Turnhout 2012.
- D’ARGENVILLE 1755: Dezallier d’Argenville, Abregé De La Vie Des Plus Fameux Peintre, Paris: De Bure [1745] 1755, vol. 1, xxij.
- FAIETTI 2021: Marzia Faietti, La pietra rossa in Andrea del Sarto e nel Correggio: con-vergenze e divergenze, in: Disegni a pietra rossa, hg. von Luca Fiorentino und Michael W. Kwakkelstein, Florenz 2021, S. 79–92.
- FIORIO 1985: Maria Teresa Fiorio, Le chiese di Milano, Mailand 1985.
- FRANCONI 2020: Isabell Franconi, Die »Notizie de’ Professori« del disegno von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhun-dert, Berlin 2020.
- FRANK/FRYKLUND 2022: Louis Frank et Carina Fryklund (Hg.), Giorgio Vasari – Le Livre des dessins. Destinées d’une collection mythique, Paris 2022.
- GAGE 2020: Frances Gage, »It is not so easy to recognize the period and age of paintings«. Visual and Textual Evidence in Giulio Mancini’s Considerazioni sulla pittura and in Early Modern Connoisseurship, in: Zeigen – Überzeugen – Bewei-sen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und

- Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 63–89.
- 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.
- GINZBURG 1996: Silvia Ginzburg, Giovanni Battista Agucchi e la sua cerchia, in: *Poussin et Rome*, hg. von Christoph Luitpold Frommel und d'Olivier Bonfait, Paris 1996, S. 273–291.
- GRAF 1996: Dieter Graf, Giuseppe Passeri als Kopist, in: *Ars naturam adiuvens. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, hg. von Victoria v. Flemming und Sebastian Schütze, Mainz am Rhein 1996, S. 529–547.
- GRISOLIA 2017: Francesco Grisolia, »Hora avea in fantasia il dolce del Correggio, hora il risentito di Michelangelo«. Su padre Resta e Taddeo Zuccaro, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714), milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 199–240.
- GRISOLIA 2018: Francesco Grisolia, Su Leonardo e i cartoni della Sant'Anna tra Resta, Ghezzi, Bellori e Bottari, in: *Notizie di pittura raccolte da padre Resta, Maria Rosa Pizzoni [Horti Hesperidum, Fonte e Testi, Bd. 24]*, Rom 2018, S. 107–128.
- GRISOLIA 2019: Francesco Grisolia, »Vero lume«: il Leonardo e i Leonardo di padre Resta, in: *Horti Hesperidum* 9, 2019, 2, S. 271–368.
- HANSMANN 2002: Martina Hansmann, Con modo nuovo li describe: Bellori's Descriptive Method, in: *Art History in the Age of Bellori*, hg. von Janis Bell und Thomas Willette, Cambridge u. a. 2002, S. 224–238.
- JAFFÉ 1994: Michael Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, London 1994.
- KAUL 2020: Annkatrin Kaul, Vom Deuten zur Deutung. Padre Sebastiano Resta und die gestische Blickführung auf den Montagen des Codice Resta, in: *Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 361–391.
- LOMAZZO/KLEIN 1974: Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1, hg. und übersetzt von Robert Klein, Florenz 1974.
- MAHON 1971: Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Greenwood, The Warburg Institute, London 1647, Reprint Westport 1971, S. 243–247.

- OY-MARRA 2020: Elisabeth Oy-Marra, Bellori, Andrea Sacchi und die Neumodellierung der römischen Schule aus dem Kolorit. »[...] non vi sia stato pittore che meglio di lui abbia usato l'arte del colore modernamente«, in: Giovan Pietro Bellori, Vita di Andrea Sacchi = Das Leben des Andrea Sacchi, übers. von Anja Brug, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, [Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni = Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug, Bd. 12], Göttingen 2020.
- OY-MARRA 2021: Giovan Pietro Bellori, Vita di Giovanni Lanfranco = Das Leben des Giovanni Lanfranco, übers. von Anja Brug, hg., kommentiert und mit einem Essay versehen von Elisabeth Oy-Marra, [Giovan Pietro Bellori, Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni = Die Lebensbeschreibungen der modernen Maler, Bildhauer und Architekten, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Tristan Weddigen und Anja Brug, Bd. 9], Göttingen 2021.
- OY-MARRA 2023: Elisabeth Oy-Marra, Zur Archäologie des kennerschaftlichen Blicks: Sebastiano Resta und Giuseppe Passeri, in: Dramaturgien von Bild und Raum. Festschrift für Hans Aurenhammer zum 65. Geburtstag, hg. von Julia Saviello und Katharina Bodenbender, Berlin 2023.
- OY-MARRA 2024: Elisabeth Oy-Marra, Conceptualising Schools of Art: Giovanni Battista Agucchi's (1570–1632) Theory and Its Afterlife, in: Art and Its Geographies, hg. von Ingrid Vermeulen, Amsterdam 2024, S. 105–125.
- PIZZONI 2013: Maria Rosa Pizzoni, Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna, in: Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 91–132.
- PIZZONI 2020: Maria Rosa Pizzoni, La »morbidezza« della maniera moderna nei libri di disegni di padre Resta, in: Studi di Memofonte 25 (2020), S. 153–171.
- POPHAM 1936/37: Arthur Ewart Popham, Sebastiano Resta and his Collections, in: Old Master Drawings 11 (1936/37), S. 1–15.
- POPHAM 1957: Arthur Ewart Popham, Correggio's Drawings, London 1957.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Resta e la Felsina Vindicata contra Vasarium, in: Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento, hg. von Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2013, S. 45–79.
- RESTA 1707: Sebastiano Resta, Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori in cui si contengono vari Disegni Originali raccolti in Roma da S.R., Perugia: Costantini

- 1707; Ders., *Indice del tomo de' Disegni Raccolti da S.R. intitolato L'Arte in Tre Stati*, Perugia: Costantini 1707.
- RESTA/POPHAM 1958: Sebastiano Resta, Correggio in Roma, hg. von Arthur Ewart Popham, Parma 1958.
- ROSEN 2016: Valeska von Rosen, Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich ›Geschichte‹ nach Vasari schreiben lässt. Bellori in den 1640er Jahren, in: *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, hg. von Fabian Jonietz und Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 163–182.
- ROSEN 2018: Valeska von Rosen, Wissensordnung und Darstellungsmaximen in der Biografik ›nach Vasari‹. Giovanni Pietro Bellori in den 1660er-Jahren, in: *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850*, hg. von Bettina Gockel und Miriam Volmert, Berlin 2018, S. 94–137.
- SACCHETTI LELLI 2005: Lucia Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes*. Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647–1704), Florenz 2005.
- SCHLEIER 2001: Erich Schleier (Hg.), Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli [Katalog der Ausstellung Colorno 2001], Mailand 2001.
- SCHMIEDEL 2020: Irina Schmiedel, Fakt und Fantasie. Sebastiano Restas Ebenen der Argumentation und die Konstruktion Correggios, in: *Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Merzhausen 2020, S. 257–289.
- SEGRETO 2018: Vita Segreto (Hg.), *Libri e album di disegni 1550–1800*. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica, Rom 2018.
- SEILER 2018: Peter Seiler, La maniera di Giotto. Evidenz und Fiktion patrimonialer Kennerschaft im ersten Teil der Viten Vasaris, in: *Stil als geistiges Eigentum*, hg. von Julian Blunk und Tanja Michalsky, München 2018, S. 163–188.
- SHURKO 2002: Dwight Shurko, A forgotten Michelangelo Story, in: 21 (H. 3), *Source* 2002, S. 19–22.
- SOHM 2001: Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge (Mass.) 2001.
- STRUNCK 2010: Christina Strunck, Die Galerie in der Literatur. Historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien, in: *Europäische Galeriebauten*, hg. von Elisabeth Kieven und Christina Strunck, München 2010, S. 9–32.

- SUTHOR 2015: Nicola Suthor, »Art on the Tip of the Brush«. A Blind Manœuvre? Reflections on Correggio's Brush, Arent de Gelder's Spatula, and Pietro Testa's Figure of Practice, in: *Vision and Its Instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, hg. von Alyn Payne, University Park, Penn 2015, S. 167–189.
- VAN TUYLL 2021: Carel van Tuyl van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Teyler Museum*, Leiden 2021.
- VERMEULEN 2020: Ingrid R. Vermeulen, A Display of Prints in the Dresden Kupferstichkabinett, c. 1728–1750: Exhibiting German Art in Western-European Comparison, in: *Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerschaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit*, Merzhausen 2020, S. 391–418.
- WARWICK 1996: Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection, in: *Master Drawings* 34 (H 3), 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.
- WARWICK 2008: Genevieve Warwick, Framing the Drawing. The Drawing Album in the Seventeenth-century Italy, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 13.2007, 2008, S. 71–78.