

Annkatriin Kaul-Trivolis

## »ad illustrarne la Memoria« – Sebastiano Restas *Galleria Portatile* als Ort der Erinnerung

Erste Gedankengänge.

Der Oratorianer Sebastiano Resta (1635–1714) ist in der jüngsten Forschung zur Kennerschaft und Sammelkultur der Frühen Neuzeit längst kein Unbekannter mehr.<sup>1</sup> Wenn auch ein Großteil seiner Zeichnungsalben heute aufgelöst ist, so eröffnen die wenigen intakt verbliebenen Bände dem Betrachtenden einen individuellen und einzigartigen Zugang im Umgang mit Papiermedien, insbesondere der Künstlerzeichnung. Seit mehreren Jahrzehnten wird der Mailänder Sammler auf unterschiedlichen Ebenen beforscht. Insbesondere sein umfangreicher Briefwechsel mit Gelehrten und Kennern seiner Zeit, seine postillierten Ausgaben einiger Künstlerbiographien Giorgio Vasaris, Giovanni Bagliones und Cesare Malvasias, aber auch sein umfassendes Verständnis von der Entfaltung der italienischen Kunstgeschichte bis zu seiner Zeit, geben Einblick in die Arbeitsweise eines Gelehrten und Kenners im späten *Seicento*. Dabei eilte dem Oratorianervater lange Jahre ein ambiguer Ruf voraus, dessen Ursprung sich tatsächlich in einer Künstlerbiographie aus dem späten 18. Jahrhundert verorten lässt. Der Jesuit und Literaturhistoriker Girolamo Tiraboschi (1731–1794) veröffentlichte seine *Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti natii degli stati del serenissimo Signor Duca di Modena* im Jahre 1786.<sup>2</sup> Tiraboschis Künstlerbiographien bauen auf extensiver Forschung zur italienischen Literatur und schriftlichen Überlieferungen in Form von Briefen auf. Die Ordnung seiner primär im norditalienischen Raum angesiedelten Künstlerviten erfolgt lexikalisch in alphabetischer Reihenfolge. In seiner Vita zu Antonio Allegri da Correggio zählt Tiraboschi, lange bevor er auf den Künstler selbst eingeht, zunächst einmal seine Quellen für diese kompilativ angelegte Vita

auf. Neben Giorgio Vasari, Francesco Scannelli, Pellegrino Antonio Orlandi und Carlo Talenti findet sich darunter ebenso Padre Sebastiano Resta. Der Autor stützt sich hier auf den Briefwechsel zwischen Giuseppe Magnavacca, den *Lettere Pittoriche*, sowie den von Resta zu Verkaufszwecken publizierten *Indice de Parnasso de Pittori* aus dem Jahr 1707.<sup>3</sup>

Bereits an früher Stelle seiner *Notizie* mahnt der Autor die Aussagen des Oratorianers an. Diese seien – mit anderen Worten – mit Vorsicht zu genießen:

»E noi dovremo citar sovente questo indesesso ricercatore delle cose appartenenti al Correggio, ma saremo ancora sovente costretti ad impugnarne le opinioni.«<sup>4</sup>

Im Verlauf der Lebensbeschreibung des Künstlers spitzt sich diese Polemik noch weiter zu. Gerade wenn es um den von Sebastiano Resta so leidenschaftlich verfochtenen Romaufenthalt des Antonio da Correggio geht.<sup>5</sup> Tiraboschis Unterton verrät, dass die von Resta zusammengetragenen Argumente seinem Dafürhalten nach mehr der Fantasie entsprächen als einer tatsächlichen Belegbarkeit. Auch Restas Aufenthalte in der Stadt Correggio und seine extensive Recherche zum Künstler, die er in Form von Augenzeugenberichten verschriftlichte, wird von Tiraboschi kritisch beurteilt.<sup>6</sup>

Ein Jahrhundert später wird der Kunsthistoriker Luigi Lanzi Sebastiano Restas kennerschaftliche Forschung nur noch müde als »il suo concetto di entusiasmo« eines Seicento-Gelehrten wahrnehmen.<sup>7</sup> Jene Klassifizierung wird die Forschung um den Oratorianervater und seine Sammlung von Handzeichnungen, die heute auf über 3000 Blätter geschätzt wird, bis zum Ende des 20. Jahrhunderts nachdrücklich beibehalten. Erst eine vermehrt breit gefächerte und interdisziplinäre Herangehensweise öffnete den Diskurs um den Sammler und Kenner auf fruchtbarer Ebene.<sup>8</sup> Doch schlagen wir den Bogen zurück zum Gelehrten Girolamo Tiraboschi, der hier Urheber des kritischen, gar schmähenden Hinterfragens von Sebastiano Restas Forschung zum Künstler Correggio zu sein scheint. Im Verlauf des Textes der *Vita Correggios* wird mehr und mehr deutlich, dass Tiraboschi eine Balance zwischen dem gedruckten Wort, wie den Lebensbeschreibungen Vasaris, Scannellis und Orlandis, und den mündlichen, brieflichen und somit unmittelbar handschriftlichen Überlieferungen zum Künstler sucht. Es fällt auf, dass Tiraboschi das gedruckte Wort gleichfalls wenig hinterfragt. In der Fragestellung, ob Correggio tatsächlich

Rom besucht habe, folgt er lieber den Lebensbeschreibungen Giorgio Vasaris und bleibt dabei, dass direkte physische Belege für einen Romaufenthalt fehlten. Es schwingt doch eine gewisse Häme mit, wenn er über die Augenzeugenberichte, welche Resta aufgezeichnet hatte, spricht. Dabei ist deutlich zu spüren, dass es sich um einen Gelehrten des späten 18. Jahrhunderts handelt. Welcher im Gegensatz zu Padre Resta Beweise primär in Gestalt des gedruckten Wortes, einer Belegbarkeit durch Fußnoten oder durch Exzerpte die andere Autoren rezitieren, spricht der vermeintlich nachweisbaren Evidenz des Buchwissens – oder des moderneren Bekenntnisses: Wissen heißt wissen, wo es geschrieben steht – ausformt.<sup>9</sup> Als der Jesuit jedoch den Sammler Sebastiano Resta vorstellt, fällt dem Leser eine milde Einschätzung auf, die die folgenden Überlegungen einleiten soll:

»(...) queste lettere, dico, ci mostrano il P. Resta tutto intento a raccogliere disegni di questo raro pittore, a ricercarne notizie, e ad illustrarne la Memoria [sic!].«<sup>10</sup>

#### Die Memoria.

Tiraboschi hebt also hervor, dass Resta Beweise in Form von Zeichnungen, Augenzeugenberichten und Notizen von Correggio gesammelt habe, um die Erinnerungen an den Künstler zu erhellen: »Illustrarne la Memoria«. Die Nobilitierung Correggios erfolgt in ebenjenem Versuch des Sammlers, durch seine dokumentierende Zeugenschaft und durch die Verquickung mehrerer Archivalien jene Erinnerungen weiterzugeben und für die nachfolgende Generation bereitzustellen. Es konnte bereits an anderer Stelle verdeutlicht werden, dass Sebastiano Restas Texte in einigen seiner über dreißig reich geschmückten Alben häufig eng mit Modellen der Rhetorik verbunden sind und sich gleichfalls an deren Instrumenten in Form von auktorialen Gesten, Argumentationsherleitungen über schriftliche Dokumente sowie persönlichen Meinungsäußerungen und Abwägungen bedienen.<sup>11</sup> Ziel dieser Argumentationsstrukturen auf den Montagen Sebastiano Restas scheint zu sein, dass der jeweilige Künstler in übergeordnete, umfassende Zusammenhänge eingegliedert wird. Daraus folgt, dass die Summe aller in Restas Alben verorteten Strukturen aufeinander aufbauen und zu einem Gesamtbild kennerschaftlichen Wissens um die Künstlerzeichnung beitragen und gleichwohl auf deren Betrachtung einwirken.

Besonders anschaulich kann diese These an einem der letzten vollständig erhaltenen Alben des Kenners, der *Galleria Portatile* aus dem Jahr 1706, die in der Bibliotheca Ambrosiana in Mailand aufbewahrt wird, nachvollzogen werden.<sup>12</sup> Auch in den nachfolgenden Gedankengängen dient das Album als Beispiel für eine These, die sich nicht nur durch die Lektüre Tiraboschis ergab, sondern auch bereits im Titel des Albums zum Tragen kommt: es wird im Folgenden darum gehen, zu zeigen, dass die *Galleria Portatile* vom Autor nicht nur als Zeichnungsalbum angelegt wurde, welches die Geschichte der italienischen Kunst bis in Restas eigene Epoche darstellt, sondern gleichfalls von Resta dahingehend angelegt ist, die Memoria der Betrachtenden in Form eines Gedächtnisraumes zu unterstützen.

Lina Bolzoni hat auf die räumliche Verfasstheit des menschlichen Gedächtnisses bereits umfassend hingewiesen. Sie führt aus, wie die Memoria in den antiken Rhetoriklehren angelegt ist und wie diese noch bis ins 17. Jahrhundert als Instrument des Wissenstransfers gültig blieb. Die von der Autorin publizierte Monographie zum Thema trägt den Titel »Gallery of Memory« und es wird sicherlich bereits an dieser Stelle deutlich, warum gerade diese Monographie von Bedeutung für die zu entwickelnde These zur *Galleria Portatile* des Sebastiano Resta ist.<sup>13</sup> Bereits der Titel des Albums, »Tragbare Galerie«, lässt sich als mnemonisch-kombinatorisches Hilfsmittel deuten und gibt ebenso Anlass dazu, im Album selbst intensiv nach Beweisen zu suchen, die auf eine Intention seitens des Autors hindeuten, hier ein Album angelegt zu haben, das in der Tradition mnemonischer Traktate oder von Ideengebilden wie Giulio Camillos *Idea del Teatro* oder Giovan Paolo Lomazzos *Idea del Tempio della Pittura* steht.<sup>14</sup>

Im Falle der *Galleria Portatile* war der Zielort von vorneherein durch eine Auftraggeberschaft aus Restas *patria* Mailand bekannt: Es handelte sich um einen Band, der eigens für die Bibliotheca Ambrosiana bzw. für die Mitglieder der damals wieder erstarkenden Akademie für junge Künstler geschaffen wurde. Warum ebenjene Thematik ganz unmittelbar mit der Ambrosiana und der Stadt Mailand verbunden ist, sowie darin begründet liegen könnte, wird ebenfalls zu berücksichtigen sein.<sup>15</sup>

Im Folgenden soll die *Galleria Portatile* unter den Gesichtspunkten der Mnemotechnik, sowie der Weitergabe von Wissen in Form von Text und Bild, analysiert werden. Gedächtnistheorie, so die These, durchdringt Sebastiano Restas Bild- und Textkompilationen in diesem in der späten Lebensphase des Sammlers entstandenen Zeichnungsalbum ganz fundamental.

Bevor das Frontispiz, kurze Abschnitte des *proemio* und einige Ausschnitte aus dem Album vorgestellt werden, seien noch einige Worte zum generellen Aufbau sowie der Ästhetik des Albums vorangestellt. Die *Galleria Portatile* nimmt als »tragbare Galerie« aus verschiedenen Gesichtspunkten heraus eine Sonderstellung im Bereich der Klebebände ein. Generell bedienen sich Sebastiano Restas Klebebände einer Varianz an Themenbereichen, die gleichermaßen eine Binnenstruktur thematisch verdichteter Sequenzen in den einzelnen Alben vorgeben. Diese wiederum werden in einigen Bereichen mit autarken Seiten zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten unterbrochen. So finden sich in der *Galleria Portatile* beispielsweise klar strukturierte Themenkapitel, etwa zu Correggio oder den Carracci.<sup>16</sup> Sebastiano Restas Alben bilden eine Bandbreite kunstgeschichtlicher Themen ab. Dabei wählt der Autor variable Titel und Wissensbereiche, manchmal fokussieren sich seine Alben auch auf einen Künstler, wie das im British Museum lagernde *Correggio in Roma*.<sup>17</sup> Die *Galleria Portatile* zählt zu den ausführlicheren Alben des Sammlers und ist doch typisch für Restas Kompendien. Nach dem Titelblatt und dem Einleitungstext führt Resta teilweise chronologisch, teilweise nach geographischen Ordnungsmustern durch die Geschichte der italienischen Kunst, beginnend mit einer Montage zum Künstler Giotto. Wenn der Leser jedoch nach dem Einleitungstext auf einen linearen Führer durch die Epochen der italienischen Kunstgeschichte hofft, wird er enttäuscht. Vielmehr konzentriert sich der Verfasser auf den einzelnen Montageseiten darauf, ein Netz unterschiedlicher Argumentationsgewebe um die jeweilige Zeichnung zu spinnen. Maximal zwei Seiten – oft Doppelseiten – bilden eine Thematik aus.<sup>18</sup> Informationsträger auf den meisten Seiten ist neben den Zeichnungen Restas Handschrift, deren individuelles ästhetisches Ausdruckspotenzial bereits beim ersten Durchblättern des Albums ins Auge sticht. Mit dieser Handschrift überschreibt er einige Zeichnungen, kippt und verformt sie oder unterwirft den eigenen Text rigorosen Korrekturen. Eine klassische Sekretärstypologie, Vorschriften oder dergleichen sucht der Rezipient vergeblich. Wenn auch das gedruckte Buch für das Album eine Vorbildfunktion einnimmt, so enthebt ebenjener selbstbewusste Umgang des Autors mit der eigenen Handschrift<sup>19</sup> das Album wiederum in den Status einer illustrierten Handschrift, in der der Schreiber bedeutenden Einfluss auf die Wahrnehmung des Rezipienten nimmt. Dass die *Galleria Portatile* ebenso als Gedächtnisraum wahrgenommen werden kann, bedingt sich ebenso aus der Tatsache heraus, dass Resta über die Handschrift ganz unmittelbar mit

dem Betrachtenden in Verbindung tritt und ihn am kompilativen Prozess – man möchte meinen am eigenen Denkprozess – auf den Seiten teilhaben lässt. Der hier vorgestellte Gegenstand bietet demnach mehr Interpretationsmöglichkeiten als klassische Klebebände, deren Ordnungsmuster zwar untersucht werden können, jedoch aufgrund der kaum vorhandenen (hand-)schriftlichen Spuren nicht viel über das Prozesshafte ihrer Anfertigungen verraten.

### Das Frontispiz.

Die erste kompilativ angelegte Seite des umfangreichen, 234 Seiten starken Albums nimmt Anleihen an Frontispizen des Buchdrucks. Dass sich Sebastiano Resta hier am Stil gedruckter Frontispize versucht, legt den Schluss nahe, dass das Album in den umfangreichen Bibliotheksbeständen der Akademie und Bibliothek der Ambrosiana aufbewahrt und dort auch konsultiert wurde. Wenn es sich bei der *Galleria Portatile* dem Grunde nach um eine Handschrift handelt, so rekurriert Resta in seinen Kompilationen immer wieder auf illustrierte gedruckte Bände, wie beispielsweise die illustrierte lateinische Ausgabe von Joachim von Sandrarts *Accademia Nobilissima*.<sup>20</sup> Den rezeptiven Stellenwert von Titelblättern im Buchdruck des *Seicento* stellen die Analysen Volker Remmerts anschaulich dar.<sup>21</sup> Wenn Titelblätter auch häufiger von der Forschung unbeachtet bleiben, so sind besonders individuell angelegte und nur für eine Publikation genutzte Exemplare als visuelle, oft emblematisch angelegte Zugangsstruktur in gedruckten Büchern sowie Handschriften zu verstehen. Diese These potenziert sich sicherlich noch zusätzlich, wenn es sich um eine individuelle Handschrift handelt. Im Falle der *Galleria Portatile* ist davon auszugehen, dass Sebastiano Resta das Frontispiz selbst angelegt hat, demnach nicht nur den Titel des Albums festlegte, sondern auch die einer Druckgraphik nachempfundene Zeichnung individuell zugeschnitten anfertigte. Remmert beschreibt die Aufgabe des Titelblattes auf Basis unterschiedlicher Quellen aus dem 16. und 17. Jahrhundert wie folgt:

»Das Frontispiz übernahm also vor der Lektüre die Funktion der Einleitung oder eines Leitfadens zu dem Werk und nach der Lektüre die einer Gedächtnisstütze. Nahe liegt auch die Vorstellung, es handle sich bei Titelbildern gewissermaßen um verschlüsselte Inhaltsverzeichnisse, die wie Bilderrätsel den Scharfsinn des Betrachters herausfordern sollten.«<sup>22</sup>

Im Frontispiz der *Galleria Portatile* wird dies insbesondere darin verdeutlicht, dass Resta in Form einer eigenen Handzeichnung einen reich dekorierten Galeriekorridor dem nachfolgenden Langtitel der *Galleria Portatile* voransetzt und somit das räumliche Umfeld der tragbaren Galerie direkt in eingängig visueller sowie schriftlicher Form für den Leser bereitstellt.

Durch seine handschriftliche Anfertigung des Titels nimmt der Autor zusätzlich einen hohen Stellenwert in dieser ersten Ansicht ein. Dabei ist es nicht nur die Wahl der Schrifttypen, sondern ebenso das Belassen von Hilfslinien und Unterzeichnungen, die teilweise auf einen zunächst geänderten Titel hinweisen.<sup>23</sup> Resta gibt das Thema des vorliegenden Zeichnungsbandes folgendermaßen an:

»GALLERIA PORTATILE. [Anm. der Verfasserin: Textbereich im Sockel der Zeichnung siehe Abb. 1]

DISEGNI DE' MIGLIORI MAESTRI ITALIANI<sup>24</sup>,

*Capi delle quattro Scuole*, FIORENTINA antica, ROMANA antica, e Moderna,

VENETIANA antica, LOMBARDA antica, et anco,

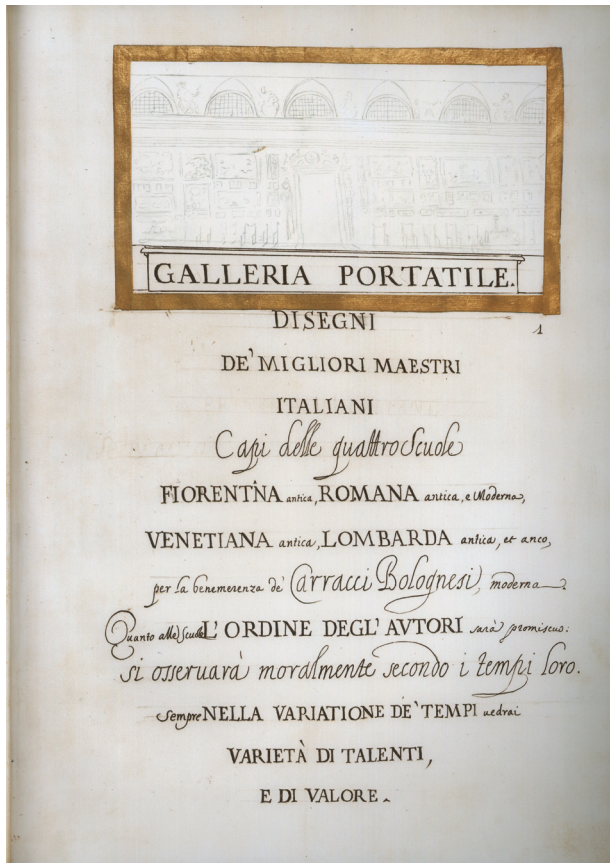
per la benemeranza de' *Carracci Bolognesi*, moderna.

Quanto alle scuole<sup>25</sup> L'ORDINE DEGL' AUTORI sarà promiscuo:

*si osserverà moralmente secondo i tempi loro.*

Sempre NELLA VARIATIONE DE' TEMPI vedrai VARIETÀ DI TALENTI, E DI VALORE.«<sup>26</sup>

Offensichtlich verfolgt der Autor des Bandes das Ziel, die aufgeführten Künstler nach geographischen Schulen zu ordnen.<sup>27</sup> Bereits im Titel wird dieses Ordnungsmuster jedoch aufgelöst beziehungsweise auf den individuellen Künstler geschärft. Denn Sebastiano Resta spricht unmittelbar von den *Capi*, womit er jene Künstler meint, die die Schulen geprägt haben.<sup>28</sup> Ferner treten durch die Nennung der Carracci als eigene Instanz in Bologna die geographischen Ordnungsmuster zu Gunsten einzelner Künstlerpersönlichkeiten zurück. Was nach klarer Struktur im Titel zu klingen scheint, wird tatsächlich nicht im Album fortgesetzt. Sebastiano Resta wird die *Galleria Portatile* nicht etwa nach geographischen Mustern aufteilen. Vielmehr widmet er individuellen Künstlerpersönlichkeiten wie den Carracci, Correggio oder den Zuccari den thematischen Fortlauf des Albums.<sup>29</sup>



1. Sebastiano Resta (Komp.),  
Galleria Portatile, Frontispiz  
(aus: Giorgio Fubini, *Cento  
Tavole del Codice Resta*,  
Mailand 1955).

Bevor wir uns argumentativ näher mit Sebastiano Restas ehrgeizigem Versprechen beschäftigen, dass in jenem Zeichnungsalbum die größten Meister der italienischen Schule zeit- und raumübergreifend präsentiert werden, sei noch ein weiterer Teilbereich des Titelblattes behandelt, der bisher in der Forschungsliteratur zum Sammler kaum Beachtung gefunden hat, jedoch in anderen Forschungsbereichen bereits Erwähnung fand: die Titelzeichnung.<sup>30</sup> Im Stile einer dekorativen Druckgraphik scheint Sebastiano Resta hier selbst als Zeichner tätig geworden zu sein.

Die Zeichnung stellt einen reich geschmückten Galeriekorridor dar und ist mit Bleistift ausgeführt. Dass es sich um die gleiche Hand handeln müsste, die auch die Überschrift »GALLERIA PORTATILE« in der Sockelzone des Papiers ausführte, lässt sich durch die gut sichtbare Unterzeichnung jener Kalligraphie im gleichen Medium vermuten. Nur mit wenig mehr forciertem Druck der



Zeichnerhand hebt sich nun die Darstellung einer Galerie von der Unterzeichnung in der Sockelzone ab. Gezeigt ist eine hohe Wand, mit einer ausladenden freskierten Fensterzone. Im unteren Bereich laden Sitzgelegenheiten zum Verweilen ein, teures Mobiliar flankiert die Stuhlreihen. Die Wände bestehen ausschließlich aus Rahmungen in unterschiedlichen Formaten, dem Betrachter offenbart sich eine reiche Sammlung. Die Sujets der Gemälde sind nicht auszumachen und doch suggerieren sie einen preziosen Bilderschatz. Leicht nach links versetzt öffnet sich eine baudekorativ reich geschmückte zweiflügelige Tür. Der Betrachter könnte hier in einen neuen Bereich der Sammlung gelangen oder wird eingeladen, sich in den Galerieraum selbst zu begeben? Wie bereits in einem früheren Beitrag zum Thema verdeutlicht werden konnte, legt Sebastiano Resta jene paratextuellen Bestandteile seiner Alben nicht ohne Grund an.<sup>31</sup> Resta ist als Kompilator seines *Galleria* in einer Tradition verhaftet, die den geistreichen zwischenmenschlichen Dialog in Schrift- und Bildform fixiert. Dies, so möchte man behaupten, ist eine der Triebfedern für jene kreativ angelegten Alben Sebastiano Restas, die den kennerschaftlichen Dialog fassen und bewahren wollen und hierin eine eigene Didaxe in Form jener geistreichen Kollagen entwickeln. Restas Abbildungen auf den Montagen, genauso wie die dem Album beigelegten Briefe und Notizen, sind demnach miteinzubeziehen. Sie ergeben in ihrer Summe ein Gesamtbild und können unmittelbaren Aufschluss über die Wissenspraktiken der frühen Kennerschaft geben. Wenn Sebastiano Resta demnach seiner tragbaren Galerie von eigener Hand jene Zeichnung beigibt, so trägt ihre Interpretation zum übergeordneten Verständnis des Albums und seiner Inhalte unmittelbar bei.

Sebastiano Resta nutzt übrigens häufiger Orte als Metaphern für seine argumentativ angelegten Zeichnungsalben, hier ist beispielsweise an das *Anfiteatro Pittorico Moderno* zu denken. Es ist an anderer Stelle bereits erörtert worden, dass Resta einer Tradition folgt, die sich aus der antiken Rhetorik heraus auf die Ortsgebundenheit der Memoria entwickelte.<sup>32</sup> Die Mnemotechnik sieht vor, dass sich Erinnerungen – es kann sich der antiken rhetorischen Tradition folgend um Reden, das Erinnern von Namen oder historischen Abläufen handeln – dann besser im menschlichen Geist einprägen, wenn sie an einem dedizierten Ort abgelegt, aber vor allem visualisiert und organisiert werden. Wird dieser Ort besonders ausgeschmückt, mit Bildern und Einrichtungen versehen, so soll es dem Lesenden oder dem Betrachtenden möglich sein, große (Wissens-)Zusammenhänge im Geiste zu rekonstruieren, aufeinander

zu beziehen und nicht zuletzt auch an den Nächsten weiterzugeben. Frühneuzeitlich kulminiert jene räumliche Verortung des universellen Erinnerns in Giulio Camillos *Teatro* – einem Projekt, das natürlich auch im 17. Jahrhundert weiterhin bekannt war – und welches unter jenem Muster seinen ehrgeizigen Plan eines übergeordneten Weltverständnisses einzurichten versuchte.<sup>33</sup>

Ein Autor, welcher in Sebastiano Restas Albumtexten einen sehr hohen Stellenwert einnimmt, folgt in seinen Schriften ebenso jenen seit der Antike überlieferten Instrumenten: Giovan Paolo Lomazzo (1538–1600). Lomazzo gilt sicherlich als bekanntester lombardischer Manierist, dessen Schriften auch zu Sebastiano Restas Lebzeiten zum kulturellen Gedächtnis Mailands gehörten.<sup>34</sup> Die Traktate des erblindeten Künstlers finden durch ihre bruchstückhafte Veröffentlichung sowie manieristische Stilistik im Seicento bis auf einige Autoren eher weniger Beachtung.<sup>35</sup> Sebastiano Resta jedoch misst ihnen vornehmlich auf das individuelle Talent des Künstlers aufbauenden Inhalten, besonders in dem für die Ambrosiana angefertigten Album, einen gehobenen Stellenwert bei.<sup>36</sup> Die *Galleria Portatile* entsteht für Sebastiano Restas *patria* Mailand und noch spezifischer für die Biblioteca Ambrosiana, jenes Zentrum gegenreformatorischen Buchwissens, welches ebenso eine Kunstakademie beherbergte und somit *in nuce* ein Zentrum frühneuzeitlicher Gelehrsamkeit ausbildete.<sup>37</sup>

In Lomazzos Traktat *L'Idea del Tempio della Pittura* aus dem Jahr 1590 finden wir uns als Lesende ebenso in einem Gedächtnispalast, besser gesagt in einem Tempelbau, wieder. Wie Elisabeth Oy-Marra bereits veranschaulichte, platziert das Traktat den Künstler vornehmlich in einer weltlichen und kosmischen Ordnung im Sinne der Parallele von Makro- und Mikrokosmos.<sup>38</sup> Julia Chai legt jedoch in ihrer neusten kommentierten Fassung des *Tempio* erneut dar, dass Lomazzos Ideen auf Giulio Camillos *Teatro*<sup>39</sup> wurzeln und der *Tempio* ein kunstzentriertes und – wie Lomazzo auch betont – im Vergleich zu diesem sehr bekannten Traktat bescheideneres Wissensportfolio anbietet: »[...] et imitarò in ciò Giulio Camillo nella Idea del suo Teatro, ancora che troppo umile e rozza sia questa mia apetto a quella fabrica.«<sup>40</sup>

Sebastiano Resta bedient sich in der *Galleria Portatile* an Lomazzos *Tempio della Pittura*, wenn er sich die Säulen des mnemotischen Tempels – welche durch die Governatori versinnbildlicht werden – zunutze macht.<sup>41</sup>

In einer kleinen Annotation im unteren linken Bereich der Kompilationsseite 73, die sich mit Andrea Mantegna beschäftigt, zählt Resta Lomazzos

Questo servirà per idea dello stile d'AND.<sup>a</sup> MANTEGNA, e di FILIPPO MAZZUOL.

Acceno qui sotto come si  
dipinge essere copiato dall'  
Originale del MANTEGNA  
Da qualche buon artefice:  
co. E così capio del mio ca  
noso ed essere di mano di  
**FRANCESCO BRIZIO**  
il che d'omo Enrico scudo  
Costui sia all'ora d'ora  
fo' visto a vedere se si può  
a vedere se si può  
per uno solo al  
di là pagò a L. Gioi  
raco. E lui domo di  
ni più utile ad  
pugnò. S'altro  
di penna uguale a  
Cabraco' anzi  
fidi di quello  
e un  
mi vede  
dipinge  
penna  
mezza  
Quinto  
mezza  
ed in  
dell'arte  
de' f. nel  
fare  
mentre  
sua da  
1623



Il Mantegna  
secondo il Vasari è  
nato nel 1431 ma  
più veridica mente  
advisore il 1431  
essere nato nel 1431  
da una  
ad  
quattro  
nel 1448 in età  
anni 17. (Cicco) in  
questi note con  
il Mantegna  
sua della  
quando il  
della S.  
circa il 1421  
o mezzo  
cato da  
nel 1451  
1471. La  
che nato nel 1421  
laureata  
Mori Mantegna nel 1517

Il Mantegna  
secondo il Vasari è  
nato nel 1431 ma  
più veridica mente  
advisore il 1431  
essere nato nel 1431  
da una  
ad  
quattro  
nel 1448 in età  
anni 17. (Cicco) in  
questi note con  
il Mantegna  
sua della  
quando il  
della S.  
circa il 1421  
o mezzo  
cato da  
nel 1451  
1471. La  
che nato nel 1421  
laureata  
Mori Mantegna nel 1517

Donandosi vedere qui la maniera del Mantegna, e del Parmegiano, quello che hanno avuto la scuola del Mantegna, e questo la scuola di Filippo Mazzuola prima della scuola del Foreggio, m'è parso oportuno il mettere qui questo disegno, che io stimo copiato di mano di un buon artefice dall'originale d'Andrea Mantegna Mantovano, il quale secondo il modo del paragonare somiglia totalm<sup>te</sup> con il Parmegiano che battezza Giotto di Filippo Mazzuola dipinto da lui nel Battistero di Parma, benchè non habbia questa quadratura di proporzioni propria del Mantegna. Intendo con queste memorie mostrare da qual Origine derivarono le vanità del Foreggio e le gradie del Parmegiano, aggiunte dal loro Senio non causate da loro pi<sup>ù</sup> Mastri, che fecero anzi a imitarla i fondamenti dell'Arte in quel tempo, perchè fure loro la gloria del ritrovare le grazie maggiori, e i più perfetti ornati del secolo d'oro.

Il Mantegna  
secondo il Vasari è  
nato nel 1431 ma  
più veridica mente  
advisore il 1431  
essere nato nel 1431  
da una  
ad  
quattro  
nel 1448 in età  
anni 17. (Cicco) in  
questi note con  
il Mantegna  
sua della  
quando il  
della S.  
circa il 1421  
o mezzo  
cato da  
nel 1451  
1471. La  
che nato nel 1421  
laureata  
Mori Mantegna nel 1517

2. Sebastiano Resta (Komp.), Galleria Portatile, S. 73 (aus: Giorgio Fubini, Cento Tavole del Codice Resta, Mailand 1955).

*Governatori* der Malerei auf (Abb. 2).<sup>42</sup> Neben der nummerierten Aufzählung hält Resta ferner in aller Kürze fest, dass Lomazzo die *Governatori* allesamt als Meister der Proportion ausweist. Auch in der Einleitung findet Lomazzo Erwähnung, auch wenn sich dieses Zitat jedoch von Seiten Restas als kurios, gar fehlerhaft erweist. Auf der Skizze einer Statue eines steigenden Pferdes – welche fälschlicherweise Leonardo da Vinci zugeschrieben ist – vermerkt Resta zunächst Lomazzo als Urheber der Information, dass ebenjene Pferde des Monte Cavallo größere Köpfe hätten, sodass diese in der Distanz zum Betrachter unteransichtig die korrekte Proportion besäßen. Resta korrigiert jedoch anschließend den Autor, indem er Lomazzo durchstreicht und stattdessen Armenini als Quelle einsetzt.<sup>43</sup> Sebastiano Resta recurriert besonders dann auf Lomazzo, wenn er sich auf die praktischen Aspekte der Malerei, wie die korrekte Proportion, aber auch das Ausbilden individueller künstlerischer Eigenschaften bezieht. Wenn Resta die *Galleria Portatile* als Lehrstück für die Schüler der Akademie konzipierte – den Schülern war Lomazzo ebenfalls sicherlich bekannt –, so sind gerade jene Weisungen zur Ausformung einer individuellen Malereipraxis eine besondere Informationsebene in einem Klebeband, welcher sich vermittels der Künstlerzeichnung eigentlich mit der Entwicklung der italienischen Kunst befassen soll. Diese Hinweise bestätigen somit ein Zielpublikum, das sich nicht rein auf den kennerschaftlichen Diskurs zu den Zeichnungen reduzieren lässt.

Wenn sich das Traktat Lomazzos auch nicht ausschließlich auf die mnemonische Praxis rückbindet, so konzipiert Lomazzo über seine Entscheidung, die *Idea del Tempio* als Gedankengebäude einzurichten, zusätzlich einen Erinnerungsraum, welcher gleichfalls auch die praktischen Weisungen des Traktates an einen Ort bindet. So dient der Aufbau der Architektur des Tempels als Grundlage und wird als Aspekt eines Erinnerungsraumes vergegenständlicht. Parallelen hierzu lassen sich ebenfalls in der *Galleria Portatile* Sebastiano Restas finden. Der Autor instrumentalisiert auch universelle Wissenskonstrukte, wie die Geschichte der italienischen Kunst, am Beispiel individueller Künstlerpersönlichkeiten mit praktischen Weisungen, die er in einen Galerieraum einbindet, um das Erinnerungsvermögen des Rezipienten anzuregen.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass all jene Traktate, die durch Gedächtnisräume Inhalte produzieren, vornehmlich darauf ausgerichtet sind, komplexes Wissen in die Erinnerung der Betrachtenden oder Lesen-



den einzubetten und gleichfalls deren Urteilsvermögen zu den Inhalten zu schärfen.<sup>44</sup>

Gedankenmodelle, Gesprächsräume und rhetorische Verortungen gelten demnach als fest etablierter Bestandteil einer Wissenskultur. Sebastiano Resta nutzt jene Instrumente in Kenntnis ihrer bereichernden Wirkung und setzt diese kumulativ ein. Seine Alben wirken derart andersartig, da in ihnen eine Mehrzahl jener Instrumente des Gelehrtenwissens zum Tragen kommen. Zum einen sind sie angelegt wie druckgraphische Bände jener Zeit. Ein geschmücktes Frontispiz, ein einleitender Text lassen den Betrachter gleichzeitig an Traktatliteratur denken. Zum anderen birgt die Verquickung von Zeichnung und Text jedoch eine intimere Wahrnehmung für die Betrachtenden. Diese sehen sich einer Handschrift gegenüber, welche die Hand des Autors materialisiert und somit mit ihnen auf einer unmittelbareren Ebene kommuniziert.<sup>45</sup> Dabei liegt in der Handschrift eine weitaus komplexere auktoriale Autorität als im gedruckten Wort. Man möchte argumentieren, dass diese zusätzliche Komponente in Restas Alben, die von Lina Bolzoni beschriebene Wirkmacht des geschriebenen Wortes in Verbindung mit der Erinnerung noch um ein Vielfaches potenzieren kann:

»Writing moreover, removes words from the unrepeatable temporal flux of oral communication and transforms them into objects positioned in space, into things that can be seen and analysed. Writing influences even the way in which the mind is perceived: thought takes on a spatial dimension and thus intellectual processes are described in terms of movement. We can see how this is also essential to memory.«<sup>46</sup>

### Zur Dynamik des Ortes.

Die *Galleria Portatile*, als letztes intaktes Album mit einem Titel, der sich auf eine Räumlichkeit bezieht, bietet sich demnach an, in ihrer Kompilation auf ebenjene Theoriebildungen zum Erinnern näher einzugehen.

Gehen wir also zurück zur Zeichnung des Galeriekorridors. Zunächst stellt sich die Frage, warum Sebastiano Resta sich für jenen Ort entschieden haben könnte. Hier ist zunächst der von Elisabeth Kieven und Christina Strunck herausgegebene Kongressband zur Geschichte und Bedeutung der Galerie als Raumtypus im barocken Rom zur Klärung hinzuzuziehen.<sup>47</sup> Sebastiano Resta

legt seiner Zeichnung den in Italien und Frankreich etablierten klassischen Raumplan einer Galerie zugrunde: Ein langgestreckter, geschlossener Durchgangsraum, dessen Lichteinfall von einer großen, im oberen Bereich angelegten Fensterfront bestimmt wird. Nach Wolfram Prinz entwickelte sich das Raumkonzept der Galerie aus Übergangsräumlichkeiten zwischen Palastbereichen.<sup>48</sup> Der Arkadengang bezeichnet die offene Form des Raumtyps, wohingegen eine Galerie *per se* räumlich geschlossen angelegt ist.<sup>49</sup> Wie auch die Eintragung im Online-Katalog der Ambrosiana verdeutlicht, handelt es sich bei der Zeichnung Sebastiano Restas um eine fiktive Galerie, tatsächlich konnten Vergleiche keinen Aufschluss darüber geben, ob beispielsweise prominente Galeriebauten wie etwa die Galerien der Paläste der Farnese, Pamphilj oder Colonna, die Resta kannte, Vorbild gewesen sein könnten.<sup>50</sup> Auffällig ist, dass Resta sich dafür entschieden hat, eine Gemäldegalerie zur Darstellung zu bringen. Die Raumdekorationen sind in der Zeichnung simpel gehalten, somit kann davon ausgegangen werden, dass der Zeichner einen Raum aus der Erinnerung zu Papier brachte, der der Aufbewahrung einer Gemäldesammlung diene.

Für die Argumentation entscheidend ist nun die Art der Nutzung jenes Raumtyps. Christina Strunck beschreibt die Etymologie des Galeriebegriffs ab dem 15. Jahrhundert und liefert darin einen entscheidenden Hinweis. In Architekturbeschreibungen wird die Galerie als Bauteil synonym mit »ambulacrum« oder »alleoir«<sup>51</sup> verwendet. Galerien sind somit als »Ort zum Gehen«<sup>52</sup> angelegt. Ihre Funktion war vormals als Raum zum Durchqueren oder um trockenen Fußes vom einen zum anderen Palastteil zu gelangen, festgelegt. Der Raumtypus entwickelt sich bereits im 16. Jahrhundert zu einem Ort der fürstlichen Kunstsammlung, als Übergangsraum zwischen privatem und öffentlichem Bereich, aber auch als Ort der inneren Einkehr und des Gesprächs. Die Galerie diene jedoch auch – und dies ist sicherlich fundamental für die nachfolgende Argumentation – als begehbare Wissensspeicher und Raum zur Objektordnung im Kontext der Veranschaulichung einer *scientia universalis*.<sup>53</sup>

Zusammengefasst unterscheidet sich die Galerie von übrigen Räumen privater Sammlungen insofern, als es sich um einen Bereich handelt, dessen Funktion wandelbar, allenfalls jedoch dahingehend konstruiert ist, dass der Betrachter darin in Bewegung bleibt. Dies ist ein entscheidender Faktor, denn hierin inhärent ist die dynamische Betrachtung und nicht das statische Überblicken und Verweilen an einem einzigen Ort.<sup>54</sup>

Wie Angela Meyer-Deutsch treffend vermitteln kann, wird der Begriff *Galleria* im barocken Rom an prominenter Stelle der Wissensvermittlung auf die Probe gestellt, denn der Jesuit<sup>55</sup> Athanasius Kircher verwendet den Begriff der Galerie einige Zeit synonym mit der weit bekannteren Bezeichnung seiner Institution: dem *Musaeum Kircherianum*. Meyer-Deutsch kann anschaulich darstellen, dass der Raumtyp im Collegio Romano als Ort der Sammlung Kirchers genutzt wurde und auch das prominente anonyme Frontispiz des Kataloges *Musaeum celeberrimum* von 1678 stellt einen monumentalen offenen Galeriekorridor dar, der nicht nur Naturalien und mathematische Objekte zeigt, sondern ebenso Kunstwerke und Antiken.<sup>56</sup>

Das Museum Kirchers wechselt innerhalb des Collegio Romano wohl allenthalben den Ort, bleibt jedoch der universellen Wissensvermittlung verschrieben, die sich im jesuitischen Orden primär auf das Zeigen und den damit verbundenen Dialog zwischen Betrachter und Vermittler und Betrachter und Objekt ausrichtet.<sup>57</sup> Es ist anzunehmen, dass der Oratorianer Sebastiano Resta mit den architektonischen Eigenheiten sowie der damit verbundenen allenthalben stattfindenden Instrumentalisierung des Raumtypes als Wissensraum vertraut war. Es ist beispielsweise nicht auszuschließen, dass dem Sammler die Galerie im Palazzo Colonna in Rom bekannt war.<sup>58</sup> Die Zeichnung lässt vermuten, dass Resta hier eine Galerie assoziiert, die ähnlich der *Galleria Colonna* gerahmte Kunstwerke zum Mittelpunkt des Seheindrucks macht und nicht etwa mit freskierten Bilderzyklen argumentiert.

Sebastiano Resta ist außerdem nicht der einzige Akteur im barocken Rom, der die Bauform der Galerie als Buchtitel, insbesondere zur Veranschaulichung von Kunstwerken, nutzt.<sup>59</sup>

Das sicherlich prominenteste und in der Literatur- und Kunstwissenschaft häufig beachtete Werk ist Giovanni Battista Marinos *La Galleria* aus dem Jahr 1619/20.<sup>60</sup>

Giovanni Battista Marinos 624 Gedichte stellen Ekphrasen von fiktiven und realen Kunstwerken dar. Wenn der Autor auch plante, eine reale Galerie in Neapel einzurichten, so blieb es bei Bildgedichten, die sein Kunstverständnis subtil zum Ausdruck bringen und eine virtuelle Galerie darstellen.<sup>61</sup> Die *Galleria* avancierte im Laufe des 17. Jahrhunderts zu den bekanntesten Bildgedichten des Barock.<sup>62</sup> Wenn sich auch in den Bildgedichten einige fantasievolle Aussagen beimischen, so evoziert der Autor durch seine Beschreibungen und Überlegungen zur Malerei nicht nur innere Gedankenbilder zu den beschriebenen



3. Sebastiano Resta  
(Komp.), *Galleria Portatile*, S.111 (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955).

Werken. Vielmehr impliziert Marino eine mentale Galerie, indem er seine Bildgedichte in einen metatextuellen Dialog stellt, der sich über die dynamische Lesart der Gedichte gepaart mit der Verörtlichung in einem Erinnerungsraum verdichtet.<sup>63</sup> Marino spielt mit der Imagination des Betrachters, besonders in seinen Gedichten zu den Bildnissen, den *Ritratti*, die die *Galleria* als Ort der Memoria hervorheben.<sup>64</sup>

Wie nahe sich die Konzeptionen der *Galleria Portatile* des Sebastiano Resta und der *Galleria Marinos* tatsächlich sind, wird erst deutlich, wenn man sich die Frage stellt, welche Form von Wissen über Kunst hier eigentlich transportiert wird und wie dies wiederum mit der Frage nach Erinnerungsräumen



zusammenhängt. Zu Marinos *Galeria* hat Marita Liebermann zeigen können, dass der Autor kein enzyklopädisches oder universelles Wissen veranschaulichen möchte. Das grenzt ihrer Meinung nach implizit auch den fiktiven Sammlungsraum der *Galeria* von dem eines »Museo« ab. Vielmehr impliziert Marino einen fokussierten Blick auf eine »Auslese« von Werken und Persönlichkeiten.<sup>65</sup> Die *Galerie* als Ort der nicht statischen, sondern dynamisch kommunikativen Betrachtung intendiert in ihrer Bereitstellung keine Vollständigkeit, sondern vielmehr eine individuelle Auswahl, die diskutiert und verstanden werden möchte. Erinnerung und die Imagination eines Erinnerungsortes scheinen hier in der Öffnung auf größere Wissens-Kontexte nicht unwichtig zu sein, fungieren diese doch als imaginäre Bilderkompendien, deren Reflektion ebenso Rückschlüsse auf größere Kontexte zulassen. Dass Resta Marinos *Galerie* kannte, wird auf Seite 111 seiner *Galleria Portatile* deutlich. Die Montage stellt den venezianischen Künstler Giovanni Contarini vor. Die Zeichnung auf blau getöntem Papier (sicherlich mit venezianischen Wurzeln) stellt maritime Gottheiten dar. Auf der Webseite der Ambrosiana wird das Sujet neuerdings als Triumphzug der Galatea eingeordnet, Restas Zuschreibung an Giovanni Contarini bleibt hier bestehen.<sup>66</sup> Im unteren Bereich der Montage fasst Sebastiano Resta eine Kurzbiographie des Künstlers zusammen und beschließt seine Ausführungen mit: »Il Cav. Marino lo nomina sulla sua Galleria per occasione d'un Ritratto, e d'un Caino da lui dipinto per Napoli« (Abb. 3).<sup>67</sup> Auffällig ist, dass Resta sich zuerst auf das Gedicht bezieht, welches vom Bildnis des Künstlers handelt. Scheinbar auf den ersten Blick gänzlich ohne Kontext an das Ende der Biographie Contarinis angefügt, bereitet die Aussage Restas so den Brückenschlag zwischen der Biographie und der Erinnerung an das visuelle Abbild des Künstlers. Jene Assoziationsketten zwischen Lebensbeschreibung und Künstlerporträt finden sich ebenso auf den ersten Seiten des *proemio* der *Galleria Portatile* wieder. Die erste Seite zeigt beispielsweise eine aus der *Accademiae Nobilissimae* Sandrarts abgezeichnete Darstellung des Apelles, die vom Zeichner der *Trois crayon*-Darstellung jedoch so verändert wurde, dass er dem Betrachter sein eigenes Porträt präsentiert.<sup>68</sup> Auch der einleitende Text der *Galleria Portatile* bindet den Individualkünstler immer wieder auf den Verlauf der Geschichte zurück. Das Prinzip veranschaulicht sich ebenso auf dem weiter oben besprochenen Frontispiz des Bandes.

Tatsächlich wählen auch heutige Sammler den Begriff »Galleria portatile« als Katalogtitel. In *galleria portatile – Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Hoesch* bezieht sich der zeitgenössische Privatsammler Wilhelm Hoesch im Vorwort auf die *Galleria Portatile* Sebastiano Restas, die ihn dazu inspirierte, seinen Sammlungskatalog unter den Gesichtspunkten des kennerschaftlichen Austauschs anzulegen.<sup>69</sup> Das Prinzip, Papiermedien in einem Album oder Buch zu versammeln, das den Betrachter direkt dazu ermuntert, einer dynamischen und nicht statischen Begutachtung zu folgen, inspiriert demnach bis heute.

»lo qui fò punto.«<sup>70</sup> Fazit.

Doch wie lassen sich Sebastiano Restas Ausführungen nun mit den zuvor besprochenen eigentümlichen Paradigmen verbinden, die der Autor durch den Titel als thematische Essenz des Bandes kreiert?

Vielleicht fordern wir hier erneut Girolamo Tiraboschis Meinung zu Sebastiano Resta heraus, der ganz klar aufzeigt, wie bemüht der Sammler ist, die Memoria, das Gedächtnis und den Nachklang eines Künstlers zu erhalten. Im Nukleus ist die *Galleria Portatile* als Erinnerungsraum angelegt. Antiker Rhetorik folgend, bedarf es Sebastiano Restas Autorität in Titelblatt und Vorwort durch die individuelle Handschrift und ästhetisch auf den Sammler rückzuführende Kompilationen, um die Weichen für die folgenden Albumseiten und deren Relevanz für das Verständnis der italienischen Kunst unter Berücksichtigung des Individualkünstlers als Transmitter der jeweiligen Epoche zu stellen. Sebastiano Resta ergreift den Gesprächsfaden und gleichfalls Partei für ein Geschichtsbild, welches sich unmittelbar seit der Antike organisch entwickelt und ineinandergreift. Dabei ist die *Galleria Portatile* nicht die einzige argumentative Schrift des Sammlers. In der *Felsina Vindicata contra Vasarium*<sup>71</sup> ergreift Resta Partei mit Bologneser Künstlern, in *Correggio in Roma*<sup>72</sup> argumentiert er in ebenso kompilativ dialogischer Weise, dass Correggio Rom sehr wohl besucht habe, und im *Anfiteatro pittorico moderno*<sup>73</sup> lässt er Künstler ganz unterschiedlicher italienischer Schulen in den bildlichen sowie imaginären Wettstreit treten. Seine Instrumente kommen dabei einer rhetorischen Debatte gleich, er formuliert das Für und Wider, bereichert seine Argumente mit Beweisen in Form von Meinungswechseln (ebenso eine Art des Dialoges) und bereichert seine Schrift- und Textkorrelationen mit Materialien, die er eigenhändig zusammenträgt. Das in Mailand lagernde Album demnach als

tragbare Galerie anzulegen, mag nicht unbedingt auf eine kreative Laune des Paters zurückzuführen sein. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass über Titel und *proemio* ein Zugang zu den Zeichnungen erfolgen soll, den der Urheber nicht nur zum Verständnis, sondern als Gedächtnisstütze versteht. Sebastiano Resta schafft in der *Galleria Portatile* einmal mehr einen Erinnerungsraum, der dem Rezipienten bis heute die Vergegenständlichung kommunikativer Erfahrungen<sup>74</sup> deutlich macht.

## Anmerkungen

- 1 Im folgenden Aufsatz wird die Forschungsliteratur zum Sammler allenthalben näher erläutert. Die beiden im Anschluss aufgezählten Publikationen stellen Sebastiano Restas Sammeltätigkeit aus unterschiedlichen Perspektiven einordnend dar: WARWICK 2000; sowie als Aufsatzband erschienen: BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017, als auch unlängst: GRISOLIA 2020.
- 2 TIRABOSCHI 1786, sowie zum Autor selbst: Tiraboschi, Girolamo di Enrico Zucchi – Dizionario Biografico degli Italiani, V. 95 (2019): [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-tiraboschi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-tiraboschi_%28Dizionario-Biografico%29/) (Stand Dezember 2021).
- 3 Zum Briefwechsel siehe: PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, sowie SACCHETTI LELLI 2005, sowie RESTA 1707.
- 4 Wie beispielsweise in diesem Abschnitt deutlich wird: »Pare, che i Correggeschi non si inducessero a soddisfare al desiderio del P. Resta ; il che se avessero fatto, ei ne avrebbe probabilmente parlate nel suo Indice del Parnaso; e forse essi conobbero, che un tale attestato, in cui non producevasi altra autorità che quella di due o tre vecchie nonagenarie, non sarebbe stato molto onorevole al loro buon senso. E la ricerca, che il P. Resta ne fece, ci mostra, che ben vedeva egli ancora la debolezza delle altre pruove da lui prodotte in conferma della sua opinione, e che parevagli perciò necessario un tale attestato« Vgl. TIRABOSCHI 1786, S. 24f.
- 5 Hierzu: RESTA/POPHAM 1958, sowie neuerdings in Umbindung an Sebastiano Restas Werkzeuge der Wissensvermittlung: SCHMIEDEL 2020.
- 6 TIRABOSCHI 1786, S. 39.
- 7 GRASSI 1979, S. 45.
- 8 Siehe FN 1. Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Barbara Agosti und Francesco Grisolia bewerten Sebastiano Resta unter den Kriterien der archivalischen Zugänge seiner Briefwechsel, der Rekonstruktion seiner Zeichnungsalben sowie der Veröffentlichungen einiger postillierter Ausgaben seiner Bibliothek kritisch, jedoch umfassend neu. Zu den bisher veröffentlichten Postillen siehe: AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015; AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016. Genevieve Warwick ordnet den Kenner in ihrer Monographie zum Sammler in die Gelehrtenwelt Roms im Seicento ein. Ihre soziokulturellen Ansätze verbinden Forschungen zur frühneuzeitlichen Gelehrtenwelt, der höfischen Tradition mit der Ausbildung einer kennerschaftlichen Rhetorik. Die Forschungen Elisabeth Oy-Marras sowie

des durch sie gegründeten DFG Projekts *Die Materialität der Wissensordnungen und die Episteme der Zeichnung. Die Zeichnungsalben des Sebastiano Resta* binden den Kenner zurück an die kunstwissenschaftlich theoretische Ebene. Das Projekt untersuchte Restas Strategien und Instrumente der Sichtbarmachung kunsthistorischen Wissens innerhalb seiner Alben. Jene aus unterschiedlichen Perspektiven gewonnenen Ansätze haben in den letzten Jahrzehnten zunehmend zu einer Neubewertung des Sammlers geführt. Sein Lebenswerk wird so zu einem mikrohistorischen Untersuchungsgegenstand, der sich als besonders valide im Bereich der Sammlungsforschung erweist.

- 9 Zum Diskurs DÉCULTOT 2014, nebst der Einleitung ders. besonders: ZEDELMAIER 2014 SOWIE GIERL 2001. Zum jesuitischen Verständnis von Gelehrsamkeit: NEUMANN 2001 und REMMERT 2011.
- 10 TIRABOSCHI 1786, S. 24.
- 11 Vgl. KAUL 2020; SCHMIEDEL 2020; WARWICK 2000 (Kapitel 4 – Mnemonic Collecting), S. 130ff.
- 12 Die *Galleria Portatile* findet in der Literatur häufig Erwähnung. Es handelt sich um einen der letzten vollständig erhaltenen Klebebände des Sammlers und befindet sich in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Resta hatte den Band ca. 1706 an die Institution verkauft. Das in Leder gebundene Album besteht aus 281 Meisterzeichnungen unterschiedlicher qualitativer Klassifizierungen und wurde in den letzten Jahren umfassend restauriert und katalogisiert. Die wichtigsten Forschungen dokumentieren den Band primär unter einer archivalisch kennerschaftlichen Neueinschätzung der Zeichnungen, sowie seines Zustandes als Seicento-Klebeband. BORA 1976, sowie das Faksimile mit 100 Montageseiten des Codice und einer kennerschaftlichen Zuschreibung der Zeichnungen: RESTA/FUBINI 1955. Zur Restaurierung des Bandes: COCCOLINI 2011.
- 13 BOLZONI 2017; SOWIE YATES 1990.
- 14 LOMAZZO/CHAI 2013.
- 15 Genevieve Warwick legt dies sehr anschaulich dar, in: WARWICK 1996, S. 241. Sebastiano Resta wird 1684 noch einen weiteren Band in dieser Institution hinterlegen, den *Codice Piccolo*, siehe FUBINI/HELD 1964. Sicherlich war die Ambrosiana für Sebastiano Resta eine prestigeträchtige Institution, die in seiner Heimatstadt Mailand einen wichtigen kulturellen Stellenwert einnahm. Wie der Abschluss des Bandes bestätigt, plante Sebastiano Resta einen weiteren Band für die Institution, in dem er sich weiter mit seinen unmittelbaren Zeitgenossen beschäftigen wollte. WARWICK 1996, S. 241. Resta vermerkt am Schluss seiner *Galleria Portatile*, dass er die Thematik innerhalb des vorliegenden Albums noch nicht ausgeschöpft sieht: »Di questi trè Capi di nove Scuole n'habbiamo dato un piccolo saggio, come anche dei trè residui della retta Linea Carraccesca; [...]«, siehe RESTA/FUBINI 1955, S. 225.
- 16 Siehe RESTA/FUBINI 1955, S. 173ff.
- 17 RESTA/POPHAM 1958.
- 18 RESTA/FUBINI 1955, S. 77–78.
- 19 Wie wir einigen in der *Galleria Portatile* verbliebenen Notizen entnehmen konnten, hatte Resta einen Sekretär, der die Goldborten in den Alben anbrachte. Ein ausgebildeter Schreiber scheint – zumindest für dieses Album – auch eine Option gewesen zu sein. Das lässt vermuten, dass sich Resta bewusst dazu entschied, seine Alben eigenhändig zu verfassen. Vgl. BORA 1976, S. 285.
- 20 SANDRART 1680.
- 21 Siehe REMMERT 2005.

- 22 Ebd., S. 16–17.
- 23 Tatsächlich ist mit dem bloßen Auge auf der Unterzeichnung zu erkennen, dass Sebastiano Resta zunächst einmal mit dem Begriff der »seguaci« arbeitet, anstatt, wie sich der Titel später in Zeile vier lesen wird, den Begriff der »Capi« zu verwenden.
- 24 Die unterschiedlichen Schrifttypen sollen durch tatsächlich verwendete Großschreibung sowie Kursivsetzung bei Änderung des Schrifttypus veranschaulicht werden, um einen Eindruck der Ansicht des Titels zu vergegenwärtigen.
- 25 »Scuole« ist auf dem Frontispiz schwer lesbar. Die Zeile scheint später vom Autor ergänzt.
- 26 Siehe RESTA/FUBINI 1955, S. 1. Übersetzung der Verfasserin. »TRAGBARE GALERIE. ZEICHNUNGEN DER FÄHIGSTEN ITALIENISCHEN MEISTER, Anführer/Häupter/Leitbilder der vier Schulen, die FLORENTINISCH antike, die RÖMISCH antike und moderne, die VENEZIANISCH antike, die LOMBARDISCH antike und auch aufgrund des Verdienstes Carracci aus Bologna moderne. Bezüglich der Schulen wird die ORDNUNG DER AUTOREN vermischt aufgeführt: Sie finden moralische Betrachtung nach ihren eigenen Zeiten. Immer im WECHSEL DER ZEITEN IST VIELFÄLTIGKEIT IN DEN TALENTEN UND BEDEUTUNG zu beobachten«. Es wurde, soweit möglich, unter Zuhilfenahme der Online-Ausgabe der *Lessicografia della Crusca in rete* auf den zeitgemäßen Übertrag des Vokabulars hin gegengeprüft. Ressource Permalink: <http://www.lessicografia.it> (Letzter Zugriff Mai 2022).
- 27 Zur Ordnung nach geographischen Schulen und deren Entwicklung DaCOSTA KAUFMANN 2004, S. 30–42.
- 28 Die Erfindung geographischer Schulen geht auf das nur noch teilweise erhaltene Traktat des Giovanni Battista Agucchi zurück, siehe: MAHON 1971, S. 246.
- 29 Hierauf soll in diesem Aufsatz nicht näher eingegangen werden. Meine Dissertation zum Verlauf der *Galleria Portatile* soll zur Sichtbarmachung der Thematik beitragen (geplante Veröffentlichung Herbst 2024).
- 30 Ingrid Vermeulen vergleicht die Zeichnung treffend mit Druckgraphiken, die Galerieräume und Bilderhängungen veranschaulichen. Diese Dokumentationsmethode verbreitete sich jedoch erst im Laufe des 18. Jahrhunderts. Sebastiano Resta bereitet demnach auf eine Ästhetik vor, die sich erst späterhin im gedruckten Buch etablieren wird. VERMEULEN 2010, S. 181f. Gleichfalls macht Genevieve Warwick in ihrem Aufsatz »Framing the Drawing« aus dem Jahr 2008 einige Beobachtungen zur Zeichnung. WARWICK 2008, S. 72. Die Zeichnung wird nicht einmal im monographischen Katalog des seit den 1970er Jahren ausgewiesenen Experten der *Galleria Portatile*, Giulio Bora, als Papierarbeit wahrgenommen und katalogisiert. BORA 1976, S. 21. Sie wird jedoch im Online-Katalog der Ambrosiana gelistet: <https://digital-exhibits.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/items/48eabea774> (letzter Abruf Mai 2022).
- 31 Siehe KAUL 2020; SCHMIEDEL 2020; GRIENER 2010, S. 210ff.
- 32 Genevieve Warwick greift den Diskurs im Bereich der Formierung von Sammlungen im späten 17. Jahrhundert auf und merkt hier bereits an, wie auffällig häufig Sebastiano Resta auf Schauplätze in den Alben zurückgreift. WARWICK 2000, S. 130ff.
- 33 Hier sei auf die umfassende, wenn auch nicht allzu neue Abhandlung von Frances Yates zum Gedächtnis in Verbindung mit seiner kulturellen Genese verwiesen, YATES 1990. Zu Giulio Camillo und Mailand siehe ab S. 126f. Für weitere Vergleichsbeispiele sei auf den Aufsatzband MIERKE 2013 verwiesen.

- 34 Julius von Schlosser beschreibt das Trattato des Künstlers: »A lui è dovuto il più grande e più ampio trattato del manierismo, la sua vera Bibbia [...]«, SCHLOSSER 1935, S. 344.
- 35 ACKERMAN 1967, S. 322; OY-MARRA 2007, S. 146.
- 36 KEMP 1987. Zu Sebastiano Resta und lombardischen Künstlern in seinen Alben siehe: BORA 2017.
- 37 JONES 1993 SOWIE WERLE 2014, S. 195. Zur Bedeutung der Ambrosiana für die Kunstszene der Stadt Mailand, BECKER-SAWATZKY 2021, S. 503ff.
- 38 OY-MARRA 2007, S. 15f.
- 39 Camillos posthum erschienene Verschriftlichung seiner berühmten Wissensbauten im Jahre 1550 erfolgte in Mailand. Chai berichtet, dass Lomazzo sich auf eine Tradition beruft, welche in Mailand durch den Autor Giulio Camillo bereits etabliert war. LOMAZZO/ CHAI 2013, S. 3.
- 40 LOMAZZO/KLEIN 1974, S. 101.
- 41 Bei den *Governatori* handelt es sich um sieben Künstlerpersönlichkeiten, die von Lomazzo den Temperamenten, Planetengottheiten und Metallen zugeordnet werden. Die sieben Künstler bilden die Säulen des Tempels und bilden in dieser Funktion Orientierungen für das eigene künstlerische Urteilsvermögen aus. LOMAZZO/CHAI 2013, S. 20–21; KEMP 1987, S. 19.
- 42 RESTA/FUBINI 1955, S. 73.
- 43 RESTA/FUBINI 1955, S. 2
- 44 LOMAZZO/CHAI 2013, S. 3–5.
- 45 Siehe hierzu KAUL 2020.
- 46 BOLZONI 2017, S. 18.
- 47 KIEVEN/ STRUNCK 2010.
- 48 PRINZ 1970.
- 49 Siehe PRINZ 1970, S. 57ff.
- 50 Der Online-Katalog der Biblioteca Ambrosiana katalogisiert die Zeichnungen der *Galleria Portatile* ohne Montagen und fokussiert sich somit einmal mehr nur auf die Zeichnungen im Band. <https://digital-exhibits.library.nd.edu/2d498adc70/inventory-catalog-of-the-drawings-in-the-biblioteca-ambrosiana/items/48eabea774> (letzter Aufruf März 2022).
- 51 STRUNCK 2010, S. 11.
- 52 Ebd.
- 53 STRUNCK 2010, S. 9–10. Pfisterer führt dies exemplarisch an den Fresken in der Galerie des Palazzo Rucellai aus, PFISTERER 2003, S. 328.
- 54 Wie es beispielsweise in der bereits erwähnten Gebäudebeschreibung in Lomazzos Traktat der Fall wäre.
- 55 Zur Wissensvermittlung im Jesuitenorden siehe: REMMERT 2011. Zur genannten Titelgraphik sowie der Verwendung der Graphik als Medium jesuitischer Didaxe, siehe ebd. S. 96f. Volker Remmert geht zwar näher auf den Raum als Wissensraum ein, verknüpft ihn jedoch nicht mit einer bestimmten Architekturform.
- 56 MAYER-DEUTSCH 2010, S. 263.
- 57 Ebd. S. 265–269.
- 58 Sebastiano Resta beschreibt die Sammlung des Lorenzo Onofrio Colonna in einem bei Bottari überlieferten Briefwechsel, siehe HASKELL 1980, S. 155. Sebastiano Resta äußert sich zwar eher negativ über den Geschmack des Sammlers, wird die Sammlung inklu-

sive ihrer Aufstellung unter anderem in der Galerie jedoch dementsprechend im Palazzo Colonna gesehen haben.

- 59 STRUNCK 2010, S. 14–15.
- 60 Siehe hierzu: KRUSE/STILLERS 2013; LIEBERMANN 2016.
- 61 LIEBERMANN 2016, S. 152.
- 62 KRUSE/STILLERS 2013. Zur allgemeinen historischen Kontextualisierung des Werkes sei hier die Einführung der beiden Autoren empfohlen.
- 63 Vgl. MARX 2013, S. 59f.
- 64 HERKLOTZ 2013.
- 65 LIEBERMANN 2016, S. 152.
- 66 Marine Deities: Triumph of Galatea (?) | Digital Exhibits (nd.edu) (letzter Aufruf November 2022).
- 67 RESTA/FUBINI 1955, S. 111.
- 68 Dieser ersten Textseite vorangestellt ist eine individualisierte Nachzeichnung, möglicherweise sogar Pause einer Druckgraphik, die Apelles zeigt und die sich in der *Academie nobilissima artis pictoriae* des Autors Joachim von Sandrart wiederfindet. Die *Trois crayons*-Zeichnung porträtiert den antiken Maler in einem ovalen Bildausschnitt. Wie im direkten Vergleich ersichtlich, aktualisiert der Zeichner nicht nur den Bildausschnitt, sondern gleichfalls auch das Motiv des gezeichneten Gegenstandes, den Apelles dem Betrachter präsentiert. Von einer gerüsteten Person verändert sich das präsentierte Bild – übrigens eine Zeichnung, wie der Stylus in der Hand des Apelles vermuten lässt – zu einem Selbstbildnis des Apelles. Dass hierin eine Intention des Kopisten zugrunde liegt, äußert sich darin, dass der Ursprung des auf der Tafel gezeigten Selbstbildnisses in ebenjener Sandrart-Ausgabe auf Seite 67 zu finden ist. Es ist der Künstler Apelles, der sein eigenes Abbild präsentiert, somit selbstreflexiv auf seine Künstlerpersönlichkeit hindeutet. Vgl. BORA 1976, 1bis, S. 1; sowie SANDRART 1680, Tafel E Kapitel IV.
- 69 DAMM/HOESCH 2017, S. 12.
- 70 Siehe BORA 1976, Transkription, S. 265. So schließt Sebastiano Resta seine Gedankengänge im *proemio*.
- 71 PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a.
- 72 RESTA/POPHAM 1958.
- 73 Das Album ist heute nicht mehr erhalten. Genevieve Warwick rekonstruiert aus den Briefwechseln, dass es sich um einen Klebeband gehandelt haben muss, der ebenfalls in der Ambrosiana hätte platziert werden sollen, nachdem die merkantilen Beziehungen zum Bischof von Arezzo, Giovanni Mattheo Marchetti, und seinen Erben sich verschlechterten. Sebastiano Resta war auf der Suche nach neuen Auftraggebern und richtete seinen Blick somit auf die einflussreichen Familien der Stadt Mailand. WARWICK 1996, S. 241.
- 74 Zu jenem Aspekt der Mnemotechnik siehe KEMPER/SEELBACH/WALTHER 2019, S. XIVff.

## Bibliographie

### *Handschriftliche Quellen*

Sebastiano Resta, Galleria Portatile, ca 1705/06, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Nr. F.261 inf.  
Lansdowne 802, Father Resta's Remarks on the Drawings, London British Library.

### *Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur*

- ACKERMANN 1967: Gerald M. Ackerman, Lomazzo's Treatise on Painting, in: *The Art Bulletin*, 49, 4, 1967, S. 317–326.
- AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016: Barbara Agosti, Francesco Grisolia und Maria Rosa Pizzoni, *Le Postille di Padre Resta alle ›Vite‹ di Baglione. Omaggio a Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Mailand 2016.
- AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015: Barbara Agosti und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle Vite di Giorgio Vasari nella Biblioteca apostolica vaticana*, Vatikanstadt 2015.
- BECKER-SAWATZKY 2021: Mira Becker-Sawatzky, *Scientia & vaghezza im ästhetischen Diskurs der Lombardei des Cinquecento*, Göttingen 2021.
- BIANCO/GRISOLIA/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2017: Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Padre Sebastiano Resta (1635–1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, Roma 2017.
- BOLZONI 2017: Lina Bolzoni, *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, Toronto 2017.
- BORA 1976: Giulio Bora (Hg.), *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976.
- BORA 2017: Giulio Bora, *Resta e il disegno lombardo*, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714)*, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 241–302.
- COCCOLINI 2011: Gabriele Coccolini u. a., *Il restauro del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana*, in: *OPD Restauro*, 22, 2010, S. 117–126.
- DAMM/HOESCH 2017: Heiko Damm und Henning Hoesch, *Galleria portatile. Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Hoesch*, Petersberg 2017.
- DÉCULTOT 2014: Elisabeth Décultot, *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierenkunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2014.



- 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.
- GIERL 2001: Martin Gierl, Kompilation und die Produktion von Wissen im 18. Jahrhundert, in: *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, hg. von Helmut Zedelmaier, Tübingen 2001, S. 63–94.
- GINZBURG CARIGNANI 2017: Silvia Ginzburg Carignani, Considerazioni su Resta lettore di Vasari, in: *Padre Sebastiano Resta (1635–1714)*, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 381–391.
- GRASSI 1979: Luigi Grassi, Teorici e storia della critica d'arte. Il settecento in Italia, 3, Rom 1979.
- GRIENER 2010: Pascal Griener, *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris 2010.
- GRISOLIA 2020: Francesco Grisolia, Un avvio su padre Resta. Strumenti di lavoro, scritti, lessico, in: *Studi di Memofonte*, 25, 2020, S. 5–22.
- HASKELL 1980: Francis Haskell, *Patrons and painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven 1980.
- HERKLOTZ 2013: Ingo Herklotz, Marino und die Porträtsammlungen des 16. Jahrhunderts, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis »Galleria«*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 153–203.
- JONES 1993: Pamela M. Jones, Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan, Cambridge u. a. 1993.
- DACOSTA KAUFMANN 2004: Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago u. a. 2004.
- KEMP 1987: Martin Kemp, »Equal excellences«. Lomazzo and the Explanation of Individual Style in the Visual Arts, in: *Renaissance Studies*, 1.1987, S. 1–26.
- KEMPER/SEELBACH/WALTHER 2019: Angelika Kemper, Sabine Seelbach und Christoph Walther, *Gedächtnislehren des Spätmittelalters. Eine Auswahl von Traktaten mit Übersetzung und Kommentar*, Berlin 2019.
- KIEVEN/STRUNCK 2010: Elisabeth Kieven und Christina Strunck, *Europäische Galeriebauten (1400–1800). Akten des Internationalen Symposions der Bibliotheca Hertziana*, Rom, 23.–26. Februar 2005, München 2010.
- KRUSE/STILLERS 2013: Christiane Kruse und Rainer Stillers, Einführung, in: *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinis »Galleria«*, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 7–15.

- LIEBERMANN 2016: Marita Liebermann, Der Dichter und die Zeit. Selbstporträts in Giambattista Marinus »Galeria«, in: Selbst-Bild und Selbst-Bilder. Autoporträt und Zeit in Literatur, Kunst und Philosophie, hg. Barbara Kuhn, Leiden/Boston 2016, S. 147–181.
- LOMAZZO/KLEIN 1974: Giovanni Paolo Lomazzo, Idea del tempio della pittura, 1, hg. und übersetzt von Robert Klein, Florenz 1974.
- LOMAZZO/CHAI 2013: Giovanni Paolo Lomazzo, Idea of the Temple of Painting, hg. und übersetzt von Jean Julia Chai, University Park (Pennsylvania) 2013.
- MAHON 1971: Denis Mahon, Studies in Seicento Art and Theory, Westport 1971.
- MARX 2013: Barbara Marx, Sammeln und Schreiben. Zur Konstitution der Galeria von Giambattista Marino, in: Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinus »Galeria«, hg. von Rainer Stillers und Christiane Kruse, Wiesbaden 2013, S. 45–81.
- MAYER-DEUTSCH 2010: Angela Mayer-Deutsch, Die Galerie Athanasius Kirchers als »Alphabet« der Wissensobjekte, in: Europäische Galeriebauten, hg. von Christina Strunck und Elisabeth Kieven, München 2010, S. 261–273.
- MIERKE 2013: Gesine Mierke (Hg.), Wissenspaläste, Würzburg 2013.
- NEUMANN 2001: Florian Neumann, Jeremias Drexels Aurifodina und die Ars excerptendi bei den Jesuiten, in: Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit, hg. von Helmut Zedelmaier, Tübingen 2001, S. 51–61.
- OY-MARRA 2007: Elisabeth Oy-Marra, Form, Darstellung und Raum des künstlerischen Wissens am Beispiel von Lomazzos »Il Tempio della pittura« (1590), in: Wissensformen, hg. von Zoe Arnold und Philipp Tscholl, Zürich 2007, S. 146–153.
- OY-MARRA/SCHMIEDEL 2020: Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel, Zeigen – Überzeugen – Beweisen. Methoden der Wissensproduktion in Kunstliteratur, Kennerchaft und Sammlungspraxis der Frühen Neuzeit, Merzhausen 2020.
- PFISTERER 2003: Ulrich Pfisterer, Weisen der Welterzeugung. Jacopo Zucchis römischer Götterhimmel als enzyklopädisches Gedächtnistheater, in: Sammeln, Ordnen, Veranschaulichen. Wissenskompilatorik in der Frühen Neuzeit, hg. von Frank Büttner und Helmut Zedelmaier, Münster 2003, S. 325–359.
- PRINZ 1970: Wolfram Prinz, Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (Hg.): Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento. Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca, Roma 2013.

- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013a: 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. 45–89, 175–189.
- REMMERT 2005: Volker R. Remmert, Widmung, Welterklärung und Wissenschaftslegitimierung. Titelbilder und ihre Funktionen in der Wissenschaftlichen Revolution, Wiesbaden 2005.
- REMMERT 2011: Volker R. Remmert, Visuelle Strategien zur Konturierung eines jesuitischen Wissensreiches, in: *Le monde est une peinture*, hg. von Elisabeth Oy-Marra und Volker R. Remmert, Berlin 2011, S. 85–108.
- RESTA 1707: Sebastiano Resta, *Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori*, Perugia 1707.
- RESTA/FUBINI 1955: Sebastiano Resta, *Cento tavole del codice Resta*, bearb. von Giorgio Fubini, Mailand 1955.
- RESTA/POPHAM 1958: Sebastiano Resta, *Correggio in Roma*, hg. von Arthur Ewart Popham, Parma 1958.
- 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.
- SANDRART 1680: Joachim von Sandrart, *Sculpturae veteris admiranda Academia nobilissima artis pictoria Roma antiqua et nova theatrum*, Nürnberg 1680.
- SCHLOSSER 1935: Julius von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1935.
- 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.
- 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.
- TIRABOSCHI 1786: Girolamo Tiraboschi, *Notizie de' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo Signor Duca di Modena*, Modena 1786.
- VERMEULEN 2010: Ingrid R. Vermeulen, *Picturing Art History. The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam 2010.

- WARWICK 1996: Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection, in: *Master Drawings*, 34, 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 Seventeenth-Century Italy, in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 13.2007, 2008, S. 71–78.
- YATES 1990: Frances A. Yates, *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim 1990.
- ZEDELMAIER 2014: Helmut Zedelmaier, Johann Jakob Moser und die gelehrte Wissensverwaltung in der Frühen Neuzeit, in: *Lesen, Kopieren, Schreiben. Lese- und Exzerpierungskunst in der europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, hg. von Elisabeth Décultot, Berlin 2014, S. 67–93.