

Annkatriin Kaul

## Vom Deuten zur Deutung.

### Padre Sebastiano Resta und die gestische Blickführung auf den Montagen des *Codice Resta*

Das bekannteste und von Seiten der Forschung am meisten beachtete Album Sebastiano Restas, die *Galleria Portatile* – auch unter dem Titel *Codice Resta* bekannt –, befindet sich noch heute in der *Biblioteca Ambrosiana* in Mailand.<sup>1</sup> Die eingehende Arbeit mit dem Material offenbart tatsächlich eine Besonderheit, die in keinem der weiteren Alben des Paters so evident wird wie hier: die interpretatorische Vielschichtigkeit der enthaltenen Montagen.<sup>2</sup> Die einerseits chaotisch und andererseits ästhetisch hochwirksamen Kompilationen aus Text und Bild, die sich auf den Seiten des Albums eröffnen, sind oft erst nach wiederholter Betrachtung und visuellem Einlassen auf Restas phantasievolle Inszenierung des Materials als assoziative Generatoren und Wissensvermittler erschließbar. Sie bestehen aus einem Gewebe unterschiedlicher Strategien der Evidenzerzeugung.

Bereits Genevieve Warwick, welche sich umfassend mit den soziokulturellen Prozessen der Sammeltätigkeit Sebastiano Restas auseinandersetzte, hatte durch folgende Beobachtung betont: »Through these various textual strategies, Resta created a form of writing about art, that documented the different voices of discussion around his drawings, both past and present.«<sup>3</sup>

In der Forschung sind die Strategien, derer sich Resta bedient, zwar beobachtet worden, eine fokussierte und methodenübergreifende Analyse in Bezug auf ihre Tradition und den Einfluss auf den Rezipienten blieben allerdings bislang aus.

Restas variantenreiche Kompilationen beinhalten Künstlerzeichnungen, eigene Skizzen und Porträtdarstellungen, Druckgraphiken und natürlich den handschriftlichen Text in Form von Annotationen, Zitaten, erklärenden Texten und Exzerpten. Die Verquickung all jener Komponenten einer nonverbalen Wissensvermittlung<sup>4</sup> sowie Restas offensichtliches Bemühen der *auctoritas* heben die Montagen des *Codice Resta* auf jene zu diskutierende interpretatorische

Ebene.<sup>5</sup> Nachfolgend wird eine rezeptionsästhetische Analyse­methode vorgestellt, die sich an literaturwissenschaftlichen Vorbildern orientiert. Der Fokus liegt dabei im Besonderen auf der (Zeige-)Geste als blickkonstituierendes Mittel.<sup>6</sup> Einige Fragestellungen sollen die Argumentation anleiten: Inwieweit beruft sich Sebastiano Resta auf Instrumente seines Gelehrten­netzwerkes, um sein kennerschaftliches Wissen abzusichern? Ist zu erwägen, dass Resta als Autor so weit fortgeschritten ist und die Summe aller Komponenten als gleichwertige Werkzeuge seiner Autorschaft betrachtet? In der Folge muss hinterfragt werden, inwiefern die *Galleria Portatile* als Text zu verstehen ist und wie sich dieser eben auch aus dem Verhältnis zu den Zeichnungen konstituiert.

Wie sich herausstellen wird, ist der *Digitus Argumentalis* ein wichtiges Werkzeug der Vermittlung gelehrter Autorität in der *Galleria Portatile*. Gleichzeitig kommen dieser Geste Eigenschaften zu, die im Folgenden rezeptionsästhetisch analysiert werden sollen. Ziel des zweiteiligen Aufsatzes soll ein experimenteller Einblick in diese interessanten Felder der *Deixis* sein, die anhand einiger außergewöhnlicher Montagen des zu Beginn des 18. Jahrhunderts an die Ambrosiana verkauften Albums diskutiert werden sollen.

### Sebastiano Resta und die Macht der gestischen Blickführung: Die Re-Kontextualisierung der Handzeichnung

Die *Galleria Portatile* erscheint als *Seicento*-Schmuckband, wie er traditionell zur Aufbewahrung von Künstlerzeichnungen in Sammlerkreisen verwendet wurde.<sup>7</sup> Ihre Besonderheit jedoch sind Padre Restas handschriftliche Annotationen und Notizen, welche die Zeichnungen sowohl auf ästhetischer als auch auf metatextueller Ebene rahmen. Die Anordnung der Handzeichnungen des *Codice Resta* sollte durch die Geschichte der Kunst bis in Sebastiano Restas Zeit führen. Als argumentative Programmatik wählte der Oratorianer das Schulmodell Giovan Battista Agucchis unter Bezugnahme auf die *Capi* oder ›Hauptvertreter‹ jener geographischen, aber auch teilweise stilistisch und überregional geordneten Künstlerschulen.<sup>8</sup>

Das erste Beispiel findet sich auf Seite 14 der *Galleria Portatile*.<sup>9</sup> Hier inszeniert Padre Resta unter Einbezug zweier beschnittener Zeichnungsfragmente den Moment einer Vision und Anbetung (Tafel 18). Der Oratorianer kompiliert die beiden von unterschiedlichen Künstlern des Florentiner

*Quattrocento* stammenden Zeichnungsfragmente auf einer blauen Trägerpappe. Der *Carta Azzurra*-Untergrund hebt die auf grau grundiertem Papier gearbeiteten Federzeichnungen optisch von den Albumseiten der *Galleria Portatile* ab.

Die größere, mittig auf der Albumseite aufgebrachte Zeichnung wird heute Sandro Botticelli zugeschrieben<sup>10</sup> und zeigt eine kniende, in ein reich fallendes Gewand gehüllte Figur, welche als Apostel Thomas, der den Gürtel der Maria empfängt, interpretiert werden kann. Thomas' Hände sind vor dem Körper zur Anbetung erhoben, der Blick des Apostels richtet sich nach oben, der mit Locken umkränzte Kopf ist in den Nacken gelegt. Folgen wir dem Blick des Apostels, so stößt dieser uns auf das zweite, kleinere Zeichnungsfragment, welches den mittleren oberen Bereich der Montage besetzt und sich in die Aussparung der unteren Zeichnung einpasst.

Mit sicherer Hand nimmt diese Skizze das Motiv einer auf einem Sockel stehenden Pallas Athene mit gegürtetem Gewand, aufgestelltem Schild und Zepter auf. Sie wird von Giulio Bora ebenfalls der Feder Botticellis zugeordnet, obwohl sie um einiges kleinteiliger wirkt.<sup>11</sup> Beide Zeichnungen sind sehr nah an ihren Außenlinien beschnitten, nichts sollte die Ansicht des Dargestellten stören. Es scheint, als habe Padre Resta die beiden Zeichnungen so zurechtgeschnitten, dass sie organisch ineinander greifen, um eine optische Einheit zu suggerieren.<sup>12</sup> Der blaue Grund der Montage sowie die fehlende Goldborte um die einzelnen Skizzenfragmente fassen jene von der Motivik her erst einmal nicht im Zusammenhang stehenden und für Resta aus zwei Federn stammenden Zeichnungen zu einer Sinneinheit zusammen.<sup>13</sup> Der Betrachterblick<sup>14</sup> jedoch beginnt mit Hilfe der sinnerzeugenden Kompilation Restas jene Fragmente zu einer Einheit zu verknüpfen. Ein interpretatorischer Ansatz findet sich schnell: Der kniende Mann empfindet die schwebende Figur als Vision. Seine in die Höhe gereckten Arme lassen auf eine Anbetung jener auf dem Sockel stehenden – nennen wir sie weiter Vision, denn die Einordnung als Pallas Athene scheint für Resta ebenfalls unwichtig – schließen. So wird es eine Frage der interpretatorischen Betrachtung sowie der Annahme, dass Sebastiano Resta die Fragmente aus einer gewissen Intention heraus miteinander verbindet und das Fragmentarische der beiden Skizzen tritt in den Hintergrund, um einer Re-Kontextualisierung der Motive Raum zu geben. Voraussetzung hierfür ist die Wiedererkennung der bildinhaltlichen Handlung durch den Rezipienten.

Ein weiteres Instrument Padre Restas liegt in der wahrscheinlich prominentesten Eigenart des Sammlers, nämlich der umfangreichen rahmenden Annotationen auf den Seiten seiner Alben.<sup>15</sup> Im Falle unserer Montage auf Seite 14 bekommt der Betrachter Informationen handschriftlich bereitgestellt:

Unter der betenden Figur platziert Resta »di Sandro del Boticello pitture«, über der Skizze der Sockelfigur lesen wir »Fra Filippo Lippi del Carmine / P.[adre] del Filippino«. Folgen wir nun weiter dem interpretativen Kurs der bewussten Platzierung beider Skizzen zu einer Szenerie der Anbetung, so ließe sich dies gerade durch die Überschriften noch untermauern. In diesem Falle würde eine von Sandro Botticelli gezeichnete Figur jene Erscheinung auf dem Sockel aus der Hand Fra Filippo Lippis anbeten oder anders ausgedrückt: in visuell eindringlicher Art und Weise werden bekannte Bildinhalte wie die Anbetung einer spirituellen Erscheinung in ein Lehrer Schüler-Verhältnis umgedeutet. So veranschaulicht Resta Fra Filippo Lippi als Lehrmeister jener wohlbekannten Florentiner Künstlergruppe des ausgehenden *Quattrocento*. Sein prominentester und innovativster Schüler Sandro Botticelli ist sinnbildlich in Anbetung zu ihm dargestellt. Filippino Lippi, Fra Filippos illegitimer Sohn, der ihm im Beruf des Künstlers folgen sollte und in die Werkstatt des Botticelli eintrat, findet ebenfalls auf der Seite Erwähnung.<sup>16</sup> Das Verhältnis zweier nicht zuletzt durch Giorgio Vasaris Viten bekannter Künstlerpersönlichkeiten wird hier anhand einer geschickten Kompilation Sebastiano Restas auf den Seiten der *Galleria Portatile* visuell erfahrbar gemacht.<sup>17</sup>

Sebastiano Resta verteilt derlei motivische Inszenierungen allenthalben in seiner *Galleria Portatile*, die er bis zu ihrer Aushändigung an den Auftraggeber mit viel Liebe zur Kompilation und Neukontextualisierung graphischer Werke anfertigte.

Ein weiteres signifikantes Beispiel jener Form der Blickführung ist auf der Doppelseite 27/28 des *Codice* zu finden (Tafel 19). Die ins Gespräch vertieften Edelmänner fanden nicht von ungefähr den Weg auf das Cover des vorliegenden Sammelbandes. In Kompilation mit den Zeichnungen auf der Doppelseite des *Codice* Resta bergen sie weit mehr als die Darstellung zweier im Redegestus begriffener Personen – sie schicken sich an zu zeigen, zu überzeugen, zu beweisen.

Die Überschrift der rechten Seite (S. 28) erklärt, dass die auf der Doppelseite befindliche Text-Bild-Kompilation dem Florentiner Künstler Franciabigio gewidmet ist. Der argumentative Haupttext behandelt Franciabigos Lehr-

jahre und dessen Umfeld in seiner Schülerzeit sowie seine künstlerischen Ambitionen:

»1482 Franco Bigio 1524 [am unteren Rand der Zeichnung, nachfolgender Text auf der Albumseite darunter]

Francia Bigio allievo in Fiorenza sua Patria di Mariotto Albertinelli trovandosi à disegnare al Cartone di Leonardo e Michelangelo, e vedendo che nissuno trà tanti vi disegnava meglio di Andrea del Sarto; si unì seco. che ancor esso non poteva più soffrire il suo Maestro (che era Piero di Cosmo [sic] Roselli) fecero assieme compagna, uno stimulando l'altro con emulazione Virtuosa, onde divennero così valenti huomini ambidue, massime Andrea del' Sarto come si vede, e si sà, e si sente. Morì Francia Bigio di 42 anni d'eta l'anno 1524«<sup>18</sup>

Wie im Text offensichtlich wird, erfährt der Künstler eine Einordnung in ein Umfeld bekannter Namen wie Cosimo Roselli. Im Besonderen jedoch wird sein beinahe gleichaltriger Künstlerkollege Andrea del Sarto thematisiert. Im Folgenden macht Resta deutlich, dass Andrea del Sarto Franciabigio gegenüber wesentlich bedeutender war. Der Text wandelt sich im letzten Abschnitt zu einer Erhebung Andrea del Sartos über den mediokren Franciabigio, welcher uns allerdings durch die größte Zeichnung der Montage oberhalb des Textes vorgestellt wird. Die Zeichnung zeigt Kopfstudien in unterschiedlicher Kreide. Giulio Bora geht davon aus, dass jene Skizzenköpfe Übungen zu einem Bildthema darstellen. Die sichere Zuschreibung an Franciabigio muss an dieser Stelle offenbleiben.<sup>19</sup> Sebastiano Restas Montage ist durch die große Zeichnung und die unterstrichene Nennung Franciabigios auf den ersten Blick jenem Florentiner Künstler gewidmet. Erst der Text, der die Zeichnung gerade *nicht* beschreibt, wandelt diesen ersten Eindruck zum Vergleich mit Andrea del Sarto, der, wie wir »sehen, wissen und fühlen könnten« (»come si vede, e si sà, e si sente«), den anderen übertrumpft. Jene offenkundige kennerschaftliche Einordnung des Könnens Andrea del Sartos wird dem Leser erfahrbar vor Augen gestellt, indem Sebastiano Resta an dessen Augen-Haptik-Sinn [*vedere/sentire*] appelliert als auch an dessen intuitives Wissen [*sapere*].<sup>20</sup> Die Beziehung zwischen den beiden Künstlern wird ebenso im Stammbaum unterhalb des Textes verdeutlicht. Dort wird ein Zusammenhang zwischen den Schülern bzw. der Werkstatt Cosimo Rosellis hergestellt. So führt Resta auch Fra Bartolomeo

zu jener Künstlergruppe zugehörig an und erwähnt hierdurch natürlich einen weiteren Namen, den es verknüpfend zu memorieren gilt.<sup>21</sup> Der Stammbaum gibt ungewöhnlich erscheinende stilistische Verbindungen zwischen den Künstlern wieder. Um den Künstlerstammbaum geographisch zu erweitern, wird unter Fra Bartolommeo beispielsweise ein weiterer Arm angeführt, der Raffael da Urbino zeigt. Geht es um rein stilistische Beeinflussungen unter den Künstlern, so nutzt Resta mitunter gestrichelte Linien in seinen *arbori*. Von Raffael aus verweist dann jedoch ein Arm auf seinen Lehrer Perugino und dessen Meister Piero della Francesca.<sup>22</sup> Jenes assoziative Querdenken lässt sich allenthalben in Restas Genealogien finden und ist keinesfalls eine Besonderheit dieser Montage.

Mehr erklärender Text scheint auf der Doppelseite zunächst einmal nicht vorhanden und so wenden wir uns der linken Seite (S. 27) zu. Hier befindet sich am linken Rand eine Zeichnung Daniele da Volterras, welcher jene, laut Restas Ausführungen, nach der Decke der *Sixtina* Michelangelos arbeitete.<sup>23</sup> Die Zeichnung zeigt Judith und ihre Magd mit dem Kopf des Holofernes. Das nur ausschnitthaft in der Zeichnung wiedergegebene Motiv befindet sich in der nördlichen Ecke des Gewölbes der Sixtinischen Kapelle.<sup>24</sup> Zunächst stellt sich die Frage, was eine Zeichnung nach den Fresken Michelangelos mit Franciabigio zu tun haben könnte. Interessant ist hierbei, wie Resta die Beweiskraft der Verquickung von Bild und Text für seinen doch sehr weit gespannten Argumentationsbogen zu nutzen versteht und in gleichem Maße phantasievoll wie erfindungsreich einsetzt. Es stellte sich heraus, dass für die Beweisführung von besonderem Interesse, da als Verbindung zwischen der Zeichnung Franciabigos und der Skizze Daniele da Volterras unersetzlich, nun jenes Druckgraphikfragment ist, welches wie eingangs besprochen auch das Buchcover dieses Bandes ziert. Im Folgenden obliegt es mir nun, den Hintergrund jener parlierenden Herrschaften aufzuschlüsseln.

Auf der Doppelmontage der Seiten 27/28 macht sich Resta die im Motiv dargelegte Diskussion der beiden Protagonisten für seine Argumentation zu Nutze. Wenn wir davon ausgehen, dass für Resta die Gesamtansicht einer Montage als didaktisches Mittel in der Summe ihrer Teile von Belang ist und alle Faktoren für ihn argumentativ ineinandergreifen, dann deutet durch Restas Kompilation auf der Montage einer der beiden Herren mit seinem Finger offenkundig auf die Skizze Daniele da Volterras.



1. Theodor Kruger nach Franciabigio, Segnung Johannes des Täufers durch Zacharias. © Rijksmuseum, Amsterdam.

Das eigentliche Zielobjekt seines Zeigegestus ist von Resta abgeschnitten worden, um, so meine Einschätzung, genau jenen Eindruck des Debattierens über die Zeichnung Volterras zu ermöglichen. Die beiden Herren entstammen ursprünglich einer Druckgraphik Theodor Krugers, welche die Taufe des jungen Johannes des Täufers durch Zaccharias zur Darstellung bringt (Abb. 1). Jene Motivik ist nach dem in *chiaroscuro* und *terretta*-Technik gehaltenen Wandgemäldezyklus Andrea del Sartos und Franciabigios in der Kapelle des *Chiostro dello Scalzo* in Florenz gestochen. Theodor Kruger hatte eine Serie mit allen zwölf Fresken von der Hand der beiden Künstler im Jahr 1617 Cosimo II. gewidmet.<sup>25</sup>

Sebastiano Resta spielen für seine Argumentation mit jener Druckgraphik nun mehrere Faktoren in die Hände und die Ausführung ist phantasievoll und multidimensional. Das hier aufgenommene Fresko der Taufe des Johannes stellt sich als das einzige rein aus der Hand Franciabigios stammende Motiv des Gemäldezyklus heraus und wurde während Andrea del Sartos Aufenthalt in Frankreich produziert.

Tatsächlich liefert den sichersten Beweis hier Vasaris Vita Franciabigios. Die Lebensbeschreibung ist zwar kurz gehalten, zählt jedoch die aus der Zusammenarbeit beider Künstler hervorgegangenen Werke auf und verortet diese zeitlich. Laut Vasari ist die Taufszene entstanden, als sich Andrea del Sarto in Frankreich befand und die *Scalzo*-Bruderschaft nicht mehr mit seiner Rückkehr rechnete. Franciabigio übernahm aus diesem Grund selbstständig zwei Wände. Die neueste Forschung zum *Chiostro* geht davon aus, dass hier eine Absprache mit Andrea stattfand, der den Zyklus späterhin fertigstellen sollte.<sup>26</sup>

Auf der Doppelmontage im *Codice* erfährt der Stich jedoch zusätzlich zu seiner Aufgabe der Veranschaulichung des Schaffens Franciabigios und Andrea del Sartos einmal mehr eine Re-Kontextualisierung. Um die Beobachtungen zu präzisieren, sei vorangestellt, dass, wenn Sebastiano Resta alleinigen Wert auf die Motivwiedergabe gelegt hätte, er wohl die komplette Graphik, wahrscheinlich in eingefalteter Form, verwendet hätte.<sup>27</sup> Der ökonomische Aspekt einer zerschnittenen Druckgraphik ist auch zu kalkulieren: Dem Blatt wurde nicht nur ein Teilbereich entnommen. Das Heraustrennen des Randmotivs auf der rechten oberen Seite erforderte es, in die Graphik hineinzuschneiden, was das übrige Blatt wertlos macht.

In diesem speziellen Fall kommt dem Fragment eine interessante argumentative Aufgabe zu, indem es zum blicklenkenden Instrument umgedeutet und damit zum Träger eines feinen assoziativen Gedankenspiels des Paters wird.<sup>28</sup> Der Ausschnitt ist nämlich beweglich auf der Seite des Albums aufgebracht und fungiert als Klappkarte.<sup>29</sup> Werden die beiden Herren nun vom Betrachter umgedreht, erscheint folgender Text aus der Feder des Paters:

»Nel Cortile de Servi di Fiorenza Francia Bigio nell' istoria di S. Gio.; che piglia la Benedittione da S. Zaccaria suo P[a]dre per andar al deserto; che io interpreto siano il francia et Andrea del Sarto che sono amici cari, et parlano del Giardino di Lorenzo de Medici, dove si erano trovati à disegnare alle statue, e pitture; come allora per sua elettione ammetteva quel Signore i migliori ingegni.

Pongo qui questo pezzo di stampa per mostrare la proportione delle figure, e lo stile di piantarle che teneva il Francia simile in ciò ad Andrea del Sarto. giache non ho del Francia altro disegno che queste Teste.«<sup>30</sup>

Erst durch diesen umseitigen Text eröffnet sich für den Leser der volle Umfang der Doppelseite, den Resta geschickt zu kompilieren versteht. Neben der kennerschaftlich didaktischen Information der Ähnlichkeit Franciabigios und Andrea del Sartos in ihrer Stilistik der Proportion und der Pflanzenelemente finden wir zusätzlich die Imagination des Paters. Diese dient offensichtlich dem Zweck, die beiden Künstler zu verlebendigen, um sie zum verknüpfenden Instrument der Vorstellungskraft des Betrachters werden zu lassen. Jene Männer sollen, laut Resta, die beiden Künstler sein, die freundschaftlich verbunden im Garten Lorenzo de' Medicis parlieren und nach Statuen und Bildwerken zeichnen. Diese kleine Phantasie dient nicht nur der rhetorischen Wissensvermittlung, sondern spricht einen Umstand an, der Resta anscheinend so wichtig war, dass er ihn zweimal im Text erwähnt. Sicherlich kommt jene von Resta in Text und Bild überführte Überlieferung zu den beiden Florentiner Künstlern bekannt vor und tatsächlich paraphrasiert Resta mehrere Stellen aus Giorgio Vasaris *Viten* – jedoch nicht, wie man sich nun denken könnte, aus der bereits erwähnten *Vita Franciabigios*,<sup>31</sup> sondern aus der sehr umfangreichen Biographie des »pittore senza errore« Andrea del Sarto.<sup>32</sup> Schon auf den ersten Seiten vermerkt Vasari Folgendes zum Leben und Wirken des Malers:

»Piero [di Cosimo] fasste daher größte Zuneigung zu ihm und war unglaublich erfreut zu hören, dass Andrea, sobald er insbesondere an den Feiertagen ein wenig Zeit hatte, gemeinsam mit anderen jungen Leuten den ganzen Tag damit verbrachte, in der Sala del Papa zu zeichnen, wo sich der Karton Michelangelos und jener von Leonardo befand, und dass er, obwohl noch sehr jung, alle anderen Zeichner, Einheimische wie Fremde, übertraf, die dort fast ohne Unterlaß miteinander wetteiferten. Unter allen diesen schätzte Andrea die Wesensart des Malers Franciabigio und das Gespräch mit demselben am meisten, und umgekehrt erging es Francia mit Andrea. Daraufhin Freunde geworden, erzählte Andrea Francia, dass er die Schrulligkeiten Pieros, der schon ein Greis war, nicht länger ertragen könne und aus diesem Grund vorhabe, sich einen eigenen Raum zu nehmen. Da Francia gezwungen war, dasselbe zu tun, weil sein Meister Mariotto Albertinelli die Kunst der Malerei aufgegeben hatte, sagte er zu seinem Gefährten Andrea, als er dies hörte, dass auch er einen Raum benötige und sie sich zum beidseitigen Vorteil zusammentun sollten.«<sup>33</sup>

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass jene Textstelle die Inspiration der Montage im *Codice* zu sein scheint. Sie wird im Haupttext zu Franciabigio paraphrasiert und verbindet gleichzeitig Restas Andeutung der ins Gespräch vertieften Herren auf dem Druckgraphikfragment mit der Studienskizze aus der *Sixtina*.

Wie sehr sich Sebastiano Resta mit der Vita Andrea del Sartos beschäftigt hat, beweisen seine Postillen der in der *Biblioteca Apostolica Vaticana* liegenden zwei Ausgaben der Viten Giorgio Vasaris.<sup>34</sup> Auf Seite 734 seiner Ausgabe notiert der Pater in einer künstlerisch gerahmten Annotation: »Nota come Andrea et altri Pittori pure di eccelente genio studiavano a M[ichel] Angelo e Leonardo non ostante fossero contemporanei poi che M[ichel] A[ngelo] nacque solo 4 anni p[rim]a di Andrea«. <sup>35</sup> Späterhin annotiert er: »Michel Angelo fece ingrandir la maniera a Raffaele et ad And[re]a del Sarto perché erano grandi spiriti, gli altri fece ingoffire«. <sup>36</sup> Gleichzeitig verweisen diverse skizzierte Stammbäume<sup>37</sup> in den Viten Andrea del Sartos und Franciabigios auf Restas Wahrnehmung beider Künstler im Geflecht der Wegbereiter des 16. Jahrhunderts – Michelangelo, Leonardo da Vinci (anhand ihrer berühmten Kartonaugen) und Raffael (im bereits erwähnten *arbore* auf S. 28 vertreten).

Im Besonderen scheint sich Resta für die stilistische Verbindung zwischen den beiden Künstlern und Michelangelo zu interessieren, was sich in der Zeichnung Daniele da Volterras auf der Montage zu bestätigen scheint. So erklärt sich, was die zuletzt zitierte Postille Restas eigentlich kommentiert. Wie sich herausstellen wird, spielt auch hier der *Chiostro dello Scalzo* eine wichtige Rolle, denn Vasari konstatiert Folgendes zum letzten Bild des Freskenzyklus:

»Andrea machte sich also daran, diese letzte Szene auszuführen, wobei sein Stil durch den Anblick der Figuren, die Michelangelo in der Sakristei von San Lorenzo begonnen und zum Teil fertig gestellt hatte, monumentaler geworden war.«<sup>38</sup>

Meines Erachtens formt Resta ausgehend von Giorgio Vasaris Vita des Andrea del Sarto eine Argumentation, die die Entwicklung beider Künstler aufzeigen soll. Michelangelos Einflussnahme auf die Freskotechnik sollte als stilgeschichtliche Kontextualisierung ebenso vermittelt werden und aus diesem Grund entschied sich Resta, die Druckgraphik des *Scalzo*-Freskos zum visuellen Vergleich heranzuziehen.

Warum wählte Resta aber Daniele da Volterra als Beispiel und warum finden wir auf der Montage nicht eine einzige Zeichnung Andrea del Sartos? Hier ist sicherlich nur zu mutmaßen, nicht zuletzt gibt uns jedoch Resta darauf eine entschuldigende Antwort im Text auf der Klappkarte: »[...] giache non ho del Francia altro disegno che queste Teste«. Sicherlich wird dies auch der Grund für die Montierung einer Zeichnung da Volterras sein, der durchaus als Kopist Michelangelos gelten kann und dessen Skizze hier als Platzhalter für eine ›echte‹ Michelangelo-Zeichnung fungiert. Resta hatte vielleicht schlicht zu diesem Zeitpunkt keine Zeichnung Michelangelos in seiner Sammlung. Natürlich waren die Motive der Decke der *Sixtina* derart bekannt, dass hier der Wiedererkennungswert derselben eine Rolle zu spielen scheint. Bei den Zeichnungen Andrea del Sartos, von denen Vasari einige in seinem *Libro* aufbewahrte, wird es sich ähnlich verhalten haben – zumal der Künstler besonders für die Anfertigung von Kartonagen und großproportionierten Zeichnungen bekannt war –<sup>39</sup> oder mit anderen Worten: Sebastiano Resta musste sich dessen bedienen, was er in seiner Sammlung vorfand. Spätestens mit der Abgabe mehrerer Klebebände an den Erzbischof Giovanni Matteo Marchetti einige Jahre zuvor<sup>40</sup> wurde Restas eigene Sammlung stark geschmälert, was er auch innerhalb der *Galleria Portatile* betont.<sup>41</sup>

Werfen wir einen abschließenden Blick auf unsere mittlerweile komplex gewordene Doppelmontage im *Codice*. Hervorzuheben sind die beiden diskutierenden Herrschaften, die den optischen Mittelpunkt der Kompilation ausmachen und die Montage zu einer Sinneinheit verbinden. Durch ihre Gestik und jene Phantasterei, welche Resta nicht nur als Entschuldigung für den Mangel an aussagekräftigen Beispielen, sondern als argumentativen Anker für die Stileigenschaften der beiden Künstler nutzt, entsteht beim Rezipienten der Eindruck, dass die beiden Herren über die Zeichnung Daniele da Volterras so lebhaft gestikulierend diskutieren. Warum Resta die Einzelfragmente so zur Anordnung brachte, ist zunächst nicht klar ersichtlich. Erst durch den verdeckten Text auf der Rückseite der Klappkarte werden drei graphische Fragmente zu einer Sinneinheit komponiert, die uns spielerisch die Entwicklung Franciabigios und Andrea del Sartos erleben lassen. Gleichzeitig müssen an dieser Stelle einige Fragen offenbleiben: Am Beispiel des impliziten Verweises auf Vasaris Viten stellt sich die Frage nach dem Umgang des Paters mit den Quellen. Während er seine Quelle hier nicht näher benennt, finden sich an anderen Stellen durchaus Verweise auf Textstellen der Kunstliteratur.

Geht der Pater davon aus, dass der Leser des *Codice* seine Kompilationen mit der Traktatliteratur zu verknüpfen versteht oder besteht hier Grund zur Annahme, dass die *Galleria Portatile* unbewusst Exzerpte aus der Kunstliteratur wiedergibt?

Das Faksimile bestehend aus hundert Zeichnungen aus der *Galleria Portatile* beweist, wie sehr die kompilatorischen Qualitäten der Seiten des *Codice* und deren wissensgenerierende Ebenen bisher in der Forschung zum Sammler außer Acht gelassen worden sind. Jene Doppelmontage wurde in die Publikation mit aufgenommen, es verwundert jedoch sehr, dass das Druckgraphikfragment auf der Rekonstruktion der Seite nicht auftaucht.<sup>42</sup>

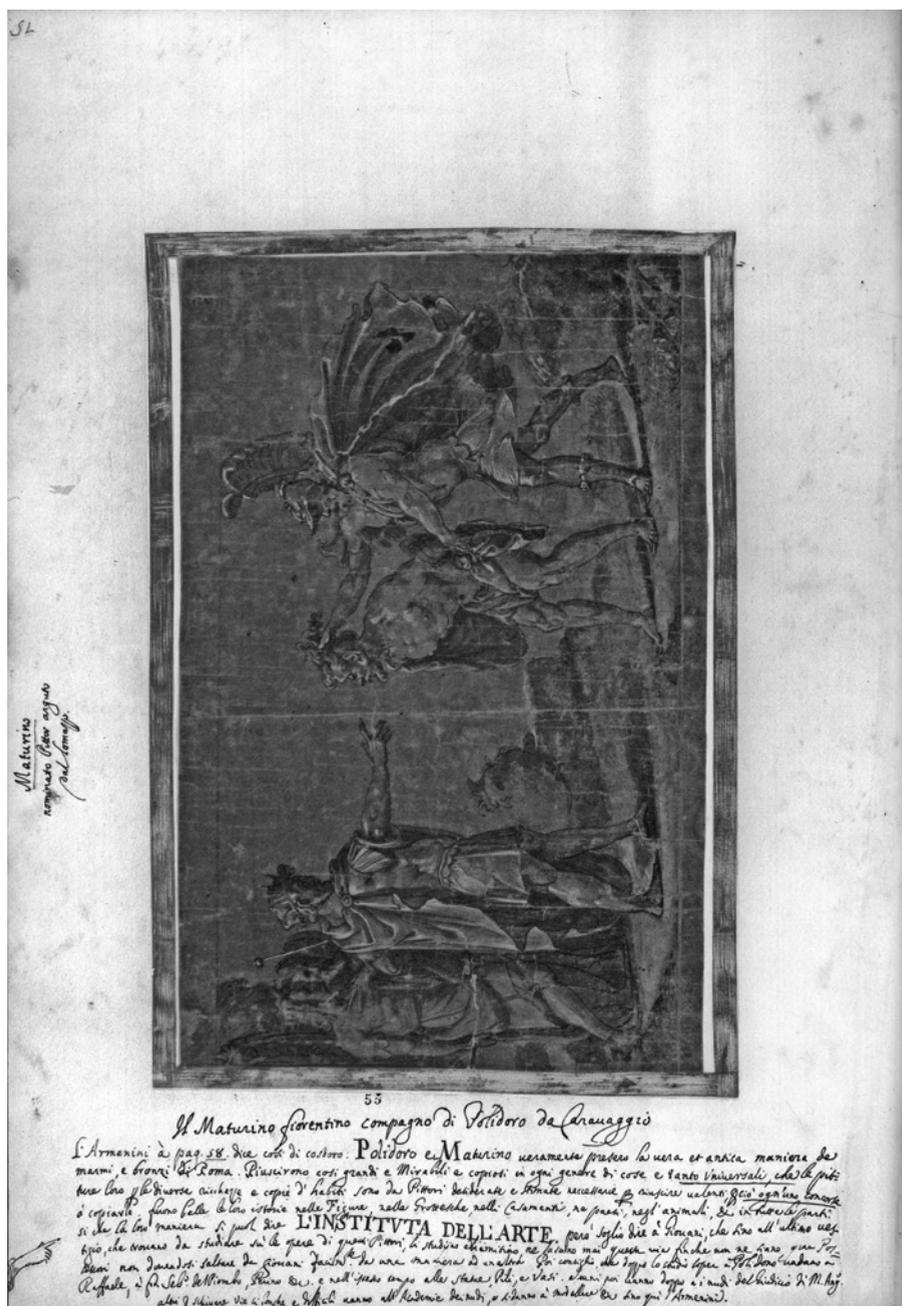
Die beiden ins Gespräch vertieften Herren sind also als argumentative Mittler innerhalb der Bildargumentation Restas zu verstehen. Durch ihre Gebärden *zeigen* sie dem Betrachter die Quintessenz der Montage. Sie sollen in Verbindung mit Restas Handschriften den Leser von seiner Argumentation *überzeugen* – was hoffentlich *bewiesen* werden konnte.

### Ein Fingerzeig: Sebastiano Resta und die Tradition der *Digitae Mani*

Im folgenden Teil wird eine weitere Form des deiktischen Verweises zur Diskussion gestellt, dessen sich Resta allenthalben im *Codice* und in seinen Postillen bedient. In diesem Aufsatz wird der Vollständigkeit halber auf jene signifikanten Strukturen der leibgebundenen Kommunikation<sup>43</sup> hingewiesen, um die Verweisgesten innerhalb der *Galleria Portatile* zu komplettieren. Umfassend betrachtet kann dieses vielschichtige Thema an dieser Stelle nicht werden. Die gemalte Zeighand, präziser der *Digitus Argumentalis*, tritt uns mindestens an zwei Stellen innerhalb des *Codice*<sup>44</sup> gegenüber. Der Zeigefinger, so die Überlegung, greift in die Wahrnehmung des Inhaltes ein und wird so zum ›Deiktischen Superzeichen‹ instrumentalisiert.<sup>45</sup>

Die Seiten 51 (Abb. 2) und 77 (Abb. 3) des *Codice* wurden sehr unterschiedlich gestaltet und haben doch eine für die hier verfolgte Argumentation signifikante, wenn auch zunächst unscheinbare Gemeinsamkeit.

Auf Seite 77 entwirft Resta mehrere Erzählstränge auf einmal. Erneut sehen wir eine der seltenen Doppelseiten. Die Seiten 77 und 78 sind insofern besonders, da sie in ornamental getrennten Annotationen geordnet sind. Der Betrachter sieht sich zunächst keiner erkennbaren Ordnung nach Textkategorien/-gattungen gegenüber und verliert sich in den unterschiedlichen



2. Maturino [Resta], Galleria Portatile, S. 51 (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955).

Handschriftenblöcken, den Zeichnungsfragmenten und der seitenfüllenden Porträtzeichnung auf der rechten Seite. Tatsächlich beschäftigt sich der größte und eng geschriebene Textblock auf Seite 77 nicht mit den Zeichnungen dieser Seite, sondern gibt Notizen über das Portrait auf Seite 78 wieder. Verwirrt bleibt man erst recht auf Seite 77 zurück, wenn klar wird, dass die Seite – der kleine Titel über der Rötzelzeichnung gibt es vor – eigentlich »Correggio dall' Antico« problematisieren soll. Die Correggio-Thematik führt sich dann jedoch über die Porträtzeichnungsannotation im unteren Teil der Montage mit Lelio Orsi im künstlerischen Studium nach Correggio fort – drei kleine Zeichnungsfragmente sollen Restas These unterstützen. Ferner wird sich die Correggio zugeschriebene Zeichnung im oberen Teil abermals als Klappkarte herausstellen. Die Faltenwurfsskizze hat eine Architekturstudie auf der Rückseite (Abb. 4).<sup>46</sup> Wenden wir uns der für die Thematik dieses Aufsatzes wichtigsten Annotation, deren Umrisslinien an eine Säule erinnern, im oberen linken Bereich zu, die mit der Zeichnung der Falten- (recto) und Architekturstudie (verso) korrespondiert.

Resta weist den Leser aktiv an, die Zeichnung umzudrehen: »annotatione sopra il Panteon con l'occasione del roverscio di questo disegno del Correggio presso al Panteon detto Rotonda[...]«. <sup>47</sup> Folgt der Leser der Anweisung, so wird er besagter Architekturstudie gewahr, die sich als Kapitell-Querschnitt mit angedeutetem Akanthusblatt herausstellt, offensichtlich mit Zirkel und Lineal erarbeitet. Die Information, warum es sich ausgerechnet um die Säulen des Pantheons handeln soll, wird vom Künstler selbst übermittelt. In schneller Schrift vermerkt er auf dem Blatt »dla [sic] ritonda«. Sebastiano Resta nutzt die Annotation offensichtlich, um den Leser aufzuklären, dass das Pantheon umgangssprachlich *Rotonda* genannt wird. Diese Information ist notwendig, um die unscheinbar wirkende Zeichnung als historisch relevant zu stilisieren. Gleichzeitig weist Resta durch die Annotation auf eine für ihn weit wichtigere Argumentation *unter* der Zeichnung auf dem Trägerblatt der Kompilation hin, die von der Zeichnung verdeckt wird.

Einmal mehr widmet sich Resta einer vieldiskutierten These. Er beurteilt das unscheinbare Blatt nämlich als so besonders, da es eine Skizze des Meisters Correggio zeige,<sup>48</sup> die dieser im Pantheon angefertigt habe. Resta erläutert durch die Zeichnung als Beweisträger, dass Vasari unrecht habe, wenn er behauptete, Correggio habe Rom nie gesehen,<sup>49</sup> und erklärt dies in der verdeckten Annotation:

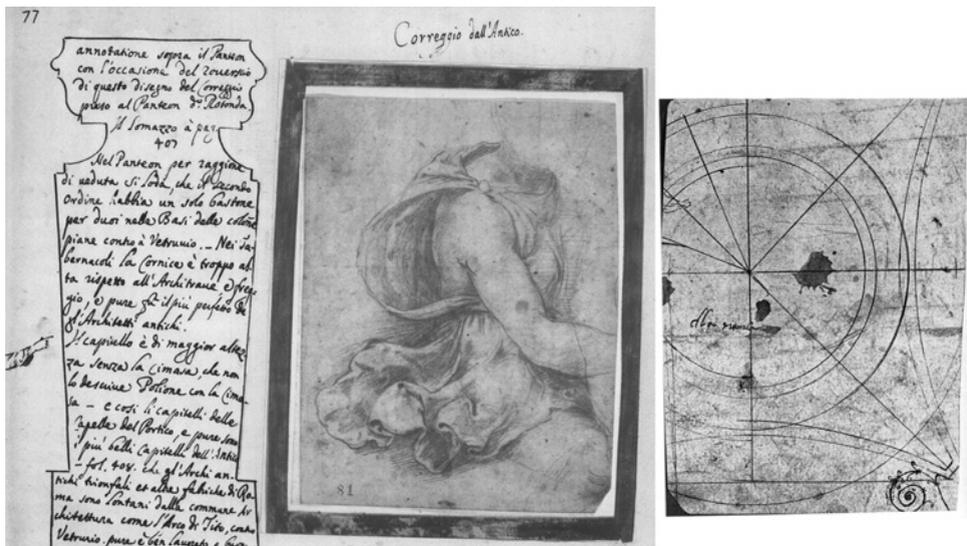


3. Correggio/Lelio Orsi/Parmigianino [Resta], *Galleria Portatile*, S. 77/78 (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955).

»Il Correggio fù à Roma due volte per le ragioni, et argomenti, che io ho portato nel tomo a parte, che diedi à Mr. Marchetti  
 A' mio parere questo è disegno suo preso da un basso rilievo che stava a lato della Rotonda prima che si sbasse la Piazza e le Strade Laterali, dalla parte che vada alla Minerva.  
 e parimente sua sarà la misura del Capitello, poiche egli studiò bene, e seppe architettura [...]«.<sup>50</sup>

Sebastiano Resta lobt Correggio für seine genaue Darstellung der korinthischen Säulenordnungen im Pantheon. Gleichzeitig soll die Gewandstudie als historisches Zeugnis eines Reliefs dienen, welches sich so nicht mehr am Bau vorfinden lässt.

Die sichtbare Annotation auf der Seite oben links ist dazu bestimmt, die historische Relevanz der Zeichnung argumentativ zu vertiefen und durch



4. Detail aus Abb. 3 mit Rekonstruktion der Verso-Seite der Klappkarte (aus: Giorgio Fubini, *Cento Tavole del Codice Resta*, Mailand 1955 und Giulio Bora, *I disegni del Codice Resta*, Bologna 1976, Kat. Nr. 81).

Quellenbelege aufzuwerten. Resta zieht die Traktatliteratur als Autorität zu Rate und greift hier auf Giovan Paolo Lomazzos *Trattato dell' Arte della Pittura* aus dem Jahr 1584 zurück.<sup>51</sup> Die von Resta zitierte Seite 407 befindet sich im *Libro Sesto* des Traktats, welches sich mit der *prattica della pittura* beschäftigt.<sup>52</sup> In dem von Resta herangezogenen *Capitolo XXXV*, spricht Lomazzo von den »Compositioni de gli edifici in particolare«. <sup>53</sup> Er bedient sich dort einer auf Vitruv basierten Argumentation zur Komposition antiker Säulenordnungen. Resta paraphrasiert in seiner Annotation im stilisierten Säulenumriss nun Lomazzos Ausführungen zur Architektur, seine Abwägung über deren Proportion und die Wiederaufnahme durch die Architekten der Moderne. Er greift bewusst jene Textstellen heraus, die mit dem Pantheon und Vitruvs Beschreibung der Säulenordnungen argumentieren. Hier erscheint nun endlich die Zeighand. Spielerisch materialisiert sie sich aus dem Blattrand und deutet mit spitzem Zeigefinger auf folgende Textpassage: »Il Capitello è di maggior altezza senza la Cimasa, che non lo describe Polione con la Cimasa – e così li Capitelli delle Capelle dell Portico, e pure sono i più belli Capitelli dell' Antico.«<sup>54</sup> Wie die Detailabbildung (Abb. 4) zeigt, führt der weisende Finger den Betrachterblick und stellt somit nicht nur Restas Argument heraus, das mit

der Zeichnung des Kapitells korrespondiert, sondern – und dies ist der entscheidende Punkt – verweist auf Restas eigene Meinung, die er durch die Ausführungen Lomazzos legitimiert und nicht zuletzt generiert. So liest man im Traktat in den Ausführungen zum Pantheon, dessen Säulenordnungen zwar in der Proportion klassisch sind, aber von den vitruvianischen Ausführungen zur Säule abweichen, dass diese jedoch trotzdem eine besondere Ausgewogenheit besitzen: »Nientedimeno da gl' intelligenti che hanno disegno sono tenuti i più belli capitelli Corinthij che siano nell antico di Roma.«<sup>55</sup>

Nach Lomazzo sind die Kapitelle der *Rotonda* durchaus würdig, in der Zeichnung festgehalten zu werden. Die zeichnerische Arbeit, deren Vorteile durch Lomazzo im *Libro Sesto* näher thematisiert werden, führe nicht zuletzt dazu, den individuellen Stil durch das Studium antiker Bauwerke zu finden und zu verbessern.<sup>56</sup> Gleichzeitig fördere das Abzeichnen das Memorieren und Konservieren jener Bauwerke für die Nachwelt. Am Rande sei erwähnt, dass Lomazzo an anderer Stelle die Lehren Vitruvs auch in Bezug auf die wohlgestaltete Proportion des menschlichen Körpers aufführt und Sebastiano Resta Correggio sicherlich gerne in diesem Diskurs verortet. So verweist Resta implizit auf Vitruvs Proportionslehre des menschlichen Körpers, was wiederum in der Faltenstudie auf der Vorderseite aufgenommen wird.<sup>57</sup>

Was geschieht nun in der Verbindung von Zeigehand, Annotation und dem darin erwähnten Traktat Lomazzos mit der vermeintlichen Correggio-Zeichnung? Zunächst einmal verwendet Resta den Zeigefinger, der nicht zuletzt durch die neueste Literatur zu den *Digitae Mani* als personalitätskonstituierend ausgewiesen wird, als Demonstrationsgeste der für seine Argumentation fruchtbarsten Aussage im Text.<sup>58</sup> Durch die deiktische Weisungsbefugnis der Hand, die gleichzeitig in einer langen Gelehrtentradition stehend den Autor auf seinen Textseiten materialisiert, weist Resta auf die wichtigsten Stellen in seiner Argumentationskette. Der bedeutete Textteil steht nicht nur für zwei wichtige Autoritäten, Vitruv und Lomazzo, sondern wertet die Zeichnung in der Wahrnehmung des Rezipienten auf. Correggio zeichnet nun nicht mehr nur eine vermeintlich aus seiner Feder stammende Faltenstudie nach der Antike und eine kryptische Architekturstudie. Das durch den Text inklusive Zeigefinger transportierte auktoriale Lehrwissen vermag es, die Zeichnung als Beweisstück für einen Romaufenthalt Correggios in seine Argumentation einzufügen und gleichzeitig den Künstler in die von Lomazzo beschriebene Tradition zu setzen.

Die Zeighand ist in diesem Fall viel mehr als nur eine blickkonstituierende Geste. Sie deutet auf einen Metatext hin, aus dem Resta seine eigene Position bestimmt und durch den seine Gelehrsamkeit zum Ausdruck gebracht wird.

Tatsächlich lässt sich jene These auch auf Seite 51 (Abb. 2) anwenden, wo weit weniger kompliziert ein identischer Fall vorliegt. Resta gibt in der durch die Zeighand hervorgehobenen Zeile einen eigenen Ratschlag kund.

Der Leser findet eine ähnliche argumentative Komposition vor. Die Montage wirkt weniger chaotisch, der Blick muss jedoch seine Position erst suchen. Die Zeichnung ist im Querformat aufgebracht, weist eine eigene kleine Überschrift auf, der Text ist mit modifizierter Überschrift im Hochformat abgefasst. Im Titel über der Zeichnung erwähnt Resta erneut Lomazzo, jenen Mailänder Autor und Künstler, der sehr häufig im *Codice* Erwähnung findet.<sup>59</sup>

Der Haupttext führt eine weitere Autorität zur Wissensgenese an, nämlich den Autor Giovanni Battista Armenini. Auf »pag. 58«<sup>60</sup> seines Traktats *De' veri precetti della pittura* von 1587 lobt dieser die Künstlerkollegen Polidoro und Maturino für die Fähigkeit, ihre Inspirationen aus den Nachzeichnungen der Antike zu ziehen und durch ihre Wandgemälde und *Istorie* antike Vorbilder wiederbeleben zu können.<sup>61</sup> Aus jenen dezidierten Studien leite sich ihre *maniera* ab und dies bringe ihnen den Status »L'INSTITUTA DELL' ARTE« ein.<sup>62</sup> Auf diese Zeile zeigt Restas *Digitus Argumentalis*. Dass Resta sich mit dem Indexfinger in seiner Autorschaft materialisiert und zwar genau dann, wenn er eine konstitutive Überzeugung an den Leser vermitteln will, bestätigt sich auch in den folgenden Zeilen:

»Però soglio dire a Giovani che sino all' ultimo vestigio, che trovano da studiare sù le opere di questi Pittori, li studijno et li imitino, ne lascino mai questa via fin che non ne siano gran Possessori non dovendosi saltare da Giovani facilmente da una maniera ad un'altra. Poi consiglio doppio lo studio sopra à Polidoro vadano à Raffaele, à fra Sebastiano del Piombo, Perino etc. nell' istesso tempo alle Statue, Pili, e Vasi. alcuni poi vanno doppio à i nudi del Giudicio di M. Angelo. altri per schivare vie si lunghe e difficili vanno all' Academie dei nudi, e si danno à modellare etc. sino qui l'Armenini.«<sup>63</sup>

Resta richtet sich im letzten Abschnitt an den jungen Künstler und gibt ihm seine Erfahrungen und Meinungen zum Erlangen eines individuellen, auf

Studien beruhenden Stils mit auf den Weg.<sup>64</sup> Dies lässt er sich durch die Autorität Armeninis bestätigen, indem er den Autor so geschickt in seinem Text zitiert, dass man Resta für den Urheber des Ratschlags halten könnte.<sup>65</sup> Durch die Zeighand liegt die Emphase des Texts auf jenem praktischen Hinweis. Sebastiano Resta erscheint durch seine Handschrift und den deutenden Zeigefinger im Lehrgestus materialisiert, um sein Wissen – respektive das Armeninis – an den jungen Künstler weiterzugeben.

Der Indexfinger findet jedoch nicht nur in der *Galleria Portatile* Verwendung. So nutzt der Pater ihn in den Annotationen seiner Ausgaben der Viten Bagliones.<sup>66</sup> Jene Hände zeichnet Resta insbesondere dann, wenn er den Text mit seinem Wissen korrigiert und mit Assoziationen bereichert. Dabei sind die Indexfinger von Variantenreichtum geprägt und alternieren von kaum erkennbaren schematischen Händen, die mit einem einzigen Federstrich gezeichnet sind, zu sorgsameren Versionen, wie sie auch auf den Seiten der *Galleria Portatile* erscheinen.<sup>67</sup>

#### Abschließende Gedanken zur auktorialen Geste in der *Galleria Portatile*

Warum sind die Geste und der *Digitus Argumentalis* in der *Galleria Portatile* von solcher Relevanz? Wie erörtert, ging die Idee zum Thema aus der literaturwissenschaftlichen Forschung hervor, die sich mit der Sichtbarmachung von Autorschaft in Handschriften des Mittelalters als evidenzkonstituierendes Mittel beschäftigt.<sup>68</sup> Gerade für Theoriebildungen zur *Galleria Portatile* stellte sich heraus, dass sich ein Wahrnehmungswechsel des *Codice*<sup>69</sup> vom durch Texte gerahmten Klebealbum hin zu einer hybriden Struktur, bestehend aus einer Handschrift einerseits und thematisch kompiliertem Zeichnungsband andererseits, anbietet. Restas Texte sind nicht nur als kennerschaftliche Beschriften zu den Zeichnungen zu verstehen. Vielmehr als evidenzgenerierende (Wissens-)Gewebe eines handschriftlich präsenten Gelehrten, dessen Schriften in der Regel nicht zum Druck vorgesehen waren und somit einen höchst individuellen Gehalt besitzen. Vergleiche mit bekannteren Alben für Papiermedien des 17. Jahrhunderts stoßen hierbei schnell an ihre Grenzen, da sie zumeist für den Druck angelegt wurden oder innerhalb einer schon bestehenden Sammlung als Ordnungssysteme Verwendung fanden.<sup>70</sup> Es erschien demnach ratsam, sich der Thematik aus Sicht einer Handschrift zu nähern und aus ihr das Verständnis Padre Restas als Autor und seinen damit verbun-

denen Einfluss auf den Leser zu definieren. Hierbei boten sich im Besonderen die Schriften Horst Wenzels zur *Textdeixis* sowie der Varianz des Diktums »Deixis am Phantasma« an.<sup>71</sup> So konstatiert Wenzel Folgendes zum Indexfinger:

»Es wäre somit festzuhalten, dass die initiierte Zeigegebärde, die auf den Text verweist, den Betrachter immer wieder zurückbindet an die Leistung der körpergebundenen Gebärde und vorausweist auf die Zeigemöglichkeiten des Textes. Das Bild der Zeigehand und des Indexfingers demonstrieren die Transformation der Zeigefunktion in die Schrift, die Transformation des Körpers in den Buchkörper [...]«. <sup>72</sup>

Durch jene Indexfinger *zeigt* sich Resta als Autor in seinem eigenen Text. Durch seine Hand unterweist er den Leser und vermittelt sich so als weisungsbefugte Autorität, die durch die Handgeste ihre Lehr-*auctoritas* noch unterstreicht.<sup>73</sup>

Gleichfalls lässt sich durch die Argumentation um die bewusste Blickführung durch die Handgeste ein Bogen zum ersten Teil des Aufsatzes schlagen. Auch die bewusste Kompilation der Zeichnung und Druckgraphik zum blickkonstituierenden Medium ist untrennbar mit dem Diskurs der *Deixis* verbunden, stellt doch auch die Handgeste im Bild dem Rezipienten eine Leserichtung vor Augen, die seinem Verständnis des Inhaltes dient und ihn gleichzeitig in seiner Wahrnehmung beeinflussen kann.<sup>74</sup>

Sebastiano Resta tritt als eine Persönlichkeit hervor, die einerseits als Archetypus des frühen Kenners und *dilletante* im ausgehenden 17. Jahrhundert wahrgenommen werden kann, andererseits jedoch in seiner text- und bildkompilatorischen Rhetorik immer wieder den Rückgriff auf vergangene (Gelehrten-) Traditionen wagt, um diese kreativ neu auszuloten. So nimmt Sebastiano Resta ganz bewusst Einfluss auf die Rezeption der *Galleria Portatile*.

## Anmerkungen

- 1 Sebastiano Resta, *Galleria Portatile*, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv.-Nr. F.261 inf., fortan *Galleria Portatile* oder *Codice Resta*. Der Band wird im Zuge des Dissertationsprojektes der Autorin näher beleuchtet.
- 2 Resta praktizierte dies natürlich in einigen seiner Alben, das veranschaulichen auch die Transkriptionen aus Ms. Lansdowne 802. Hier sei auf das Libro G hingewiesen, in welchem zur Veranschaulichung der Montagen und der darauf befindlichen Skizzen der untere Streifen einer Montage zu Perugino ausgeschnitten und verklebt wurde.
- 3 WARWICK 2008, S. 74.
- 4 Zur Verwendung des Begriffs innerhalb der Didaktik STRASSER 2007, S. 198.
- 5 Zur Kontextualisierung der Begrifflichkeit im Hinblick auf Handschriften und Annotationen erwiesen sich die Beiträge der Aufsatzsammlung BICKENBACH 2003 als besonders hilfreich.
- 6 Die interpretatorischen Ansätze richten sich nach den Forschungen Horst Wenzels zur *Deixis* und leibgebundenen Kommunikation. Hierzu die Aufsatzsammlung WENZEL 2008a. Zur Theoriebildung der *Deixis* durch Gottfried Boehm siehe BOEHM 2010.
- 7 Zur Sammlungs- und Aufbewahrungspraxis von Zeichnungen sei auf den Großteil der Beiträge in BAKER/ELAM/WARWICK 2003 verwiesen. Zu den Bänden Sebastiano Restas siehe WARWICK 2003 und 2008. Zum Bereich Papierkonservierung und Sammlermarken siehe COHN/JAMES 1997. Die Forschungsliteratur beschäftigt sich im Kontext der Wissensgenese und Evidenzbildung innerhalb solcher Alben primär mit dem 18. Jahrhundert. Siehe SÖLCH 2002 und VERMEULEN 2010.
- 8 Der komplette Titel des Bandes lautet: *Galleria Portatile. Disegni de' migliori maestri italiani. Capi delle quattro scuole Fiorentina antica, Romana antica e moderna, Venetiana antica, Lombarda antica e anco per la benemerenza della Scuola di Carracci Bolognesi moderna*. Vgl. zum Modell der Schulen nach AGUCCHI MAHON 1971, S. 241f. Im Kontext der Kunstliteratur des *Seicento*: OY-MARRA 2016, S. 184f.
- 9 Angeführt seien hier nur die monographischen Arbeiten über den in der Ambrosiana lagernden noch vollständig erhaltenen Klebeband *Galleria Portatile*: Erste kennerschaftliche Einordnungen der Zeichnungen erfolgten in GRASSI 1941. Der gekürzte Faksimileband zur *Galleria Portatile* stellt eine wichtige Quelle dar: RESTA/FUBINI 1955. Zur Rezeption innerhalb des römischen Oratorianerordens: INCISA DELLA ROCCHETTA 1977. Extensive Forschungen betreibt Giulio Bora: BORA 1976; neuste Arbeit mit dem Material: BORA 2017. Zur Restaurierung des *Codice*: COCCOLINI 2011.
- 10 Die Zuschreibungen der einzelnen Zeichnungen erfolgen primär über den beschreibenden Katalog der Zeichnungen von BORA 1976, hier Kat.-Nr. 18.
- 11 Ebd., Kat.-Nr. 18 bis.
- 12 Möglicherweise stammen die Skizzen von einem größeren Blatt, das zur Entnahme einzelner Zeichnungen zerschnitten wurde. Jene Art Restas mit größeren Zeichnungsblättern umzugehen, wird im folgenden Artikel zum *Codice Piccolo* zur Diskussion gestellt: FUBINI/HELD 1964, S. 131. Das Zerschneiden größerer Blätter erweist sich als gängige Praxis unter Zeichnungssammlern und ist bereits seit Vasaris *Libro de' Disegni* dokumentiert: RAGGHIANI COLLOBI 1974. Zur Verbreitung des *Libro* in französischen Sammlungen siehe

- MONBEIG-GOGUEL 1988. Diese Praxis führt sich im 18. Jahrhundert fort; hier sei auf Pierre Jean Mariettes Sammlungspraxis verwiesen, SMENTEK 2008.
- 13 Jene Montage auf Seite 14 stellt einen Sonderfall dar, da sie die von Resta angefertigte Kompilation rahmt und nicht die einzelnen Zeichnungsfragmente. Sebastiano Resta wählt auf den Montageseiten der *Galleria Portatile* die klassische Goldbortenrahmung zur optischen Aufwertung der Zeichnung. Jene Goldborten wurden anscheinend in einem letzten Schritt nicht von Resta persönlich angebracht, sondern bei einem Sekretär in Auftrag gegeben, wie eine dem *Codice* beigelegte Notiz beweist. Vgl. das Transkript jenes Briefes durch Giulio Bora in BORA 1976, S. 285: »Al Signor Segretario, che Manca solo di mettere l'oro attorno ad un disegno che v'incollai ieri sera.«
- 14 Das Vokabular bezieht sich in Ansätzen auf die besonders von Wolfgang Kemp etablierte Standardliteratur zur rezeptionsästhetischen Analyse. KEMP 1985.
- 15 Zu Padre Restas handschriftlichen Notizen und ihrer Außergewöhnlichkeit sei auf die grundlegende Publikation zum Sammeln von Zeichnungen verwiesen, die die Rezeption zu Padre Resta innerhalb dieses Spezialbereiches der Kunstgeschichte veranschaulicht. Hierzu der Eintrag L.2992a in Frits Lugt, *Les Marques de Collections* (erstmalig 1921): <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/10371/total/>. Lugt beschreibt Restas handschriftliche Notizen auf den Zeichnungen und Alben als einzigartig und somit werden diese als seine Kollektions- oder Sammlermarke identifiziert.
- 16 Zu jenen bekannten Künstlern der Florentiner Renaissance seien hier nur die kommentierten Vasari-Ausgaben erwähnt: VASARI/DOMBROWSKI 2010 und VASARI/GRAUL/DAMM 2011.
- 17 Zu den Künstlern im Kontext der Zeichnung: GOLDNER/BAMBACH 1997.
- 18 *Galleria Portatile*, S. 28.
- 19 Vgl. BORA 1976, Kat.-Nr. 30.
- 20 Die Anmerkung zum von Resta verwendeten Vokabular streift nur teilweise den interpretativen Kern, wenn an dieser Stelle auf die Besonderheit seiner Worte innerhalb der Rhetorik und Mnemonik hingewiesen wird, die den Rezipienten zum eigenen Nachempfinden durch die Rede/das geschriebene Wort anhält, um die Evidenzerzeugung zu intensivieren. Hierzu CAMPE 1997, seine Definition des Vor-Augen-Stellens ab S. 219; vgl. auch FRIEDRICH/LEONHARD/WIMBÖCK 2007.
- 21 Im Folgenden wird bewusst nicht mit dem Begriff der ›Schule‹ argumentiert. Die Recherche zur Verwendung dieser Begrifflichkeit in der *Galleria Portatile* ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht ausreichend abgeschlossen. Es stellt sich immer mehr heraus, dass sich Sebastiano Resta diesem durch Agucchi geprägten und definierten Begriff immer wieder bedient, die *Galleria Portatile* jedoch keinem stringenten Schulbegriff zu folgen scheint. Die hier beschriebene Sequenz der Florentiner Künstlergruppe scheint mir eher auf die Argumentation einer ästhetischen Neuinterpretation antiker Ideale ausgelegt zu sein.
- 22 Denen übrigens in der Abfolge von S. 5–9 der *Galleria Portatile* eigene Montagen gewidmet sind.
- 23 *Galleria Portatile*, S. 27, vgl. BORA 1976, Kat.-Nr. 29.
- 24 Laut Giulio Bora ist Restas Zuschreibung an Daniele da Volterra nicht auszuschließen. Vgl. ebd. Zur Platzierung des Motivs an der Decke sowie dessen Symbolgehalt in Bezug auf das Bildprogramm vgl. WIND/SCHNEIDER 2017, S. 20f. Die Zeichnung stellt meines Erachtens eine reine Bewegungs- bzw. Gewandstudie des mittleren Figurenpaares dar und lässt dabei den ikonographisch relevanten Teil des auf der Bettstatt liegenden geköpften

- Holofernes aus. Das Blatt scheint mehrere Studien enthalten zu haben und wurde möglicherweise um das Motiv herum beschnitten.
- 25 Zur Einordnung des recht unbekanntes Graphikzyklus' nach den Fresken des *Chiostro dello Scalzo* vgl. HOLLSTEIN 1959, S. 176. Theodor Krüger/Dietrich Crüger, Kupferstecher, geboren ca. 1575 in Hamburg, gestorben 1624 in Rom; arbeitete in Nürnberg, Bologna, Florenz und seit 1618 in Rom. Titel und 13 Graphiken zum Leben Johannes des Täufers entstanden 1617 in Florenz. Vgl. auch [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3197923&partId=1&museumno=1878,0914.54.&page=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3197923&partId=1&museumno=1878,0914.54.&page=1) (Stand: Januar 2019) und BORA 1976, Kat.-Nr. 29 bis.
  - 26 Vgl. VASARI/COLLOBI RAGGHIANI/RAGGHIANI 1976, S. 510. Gemeinhin zum *Chiostro dello Scalzo*: SHEARMAN 1960.
  - 27 Sebastiano Resta faltet, wie in anderen Klebealben ebenfalls üblich, an einigen Stellen Zeichnungen, um sie der Buchgröße anzupassen. Ein Beispiel ist die Montage zu Polidoro da Caravaggio, *Galleria Portatile*, S. 45/46, sowie die Montage zu Lorenzo Garbieri, ebd. S. 184, vgl. die entsprechenden Seiten bei RESTA/FUBINI 1955.
  - 28 Zu phantastischen Erzählungen, Gedankenspielen und ihrer Evidenz generierenden Funktion in den Alben Sebastiano Restas vgl. den Aufsatz von Irina Schmiedel im vorliegenden Band.
  - 29 Die Klappkarten sind eine faszinierende Besonderheit in der *Galleria Portatile*, da sie so angebracht sind, dass sie erst auf den zweiten Blick auffallen. Wenn sie vom Rezipienten bewegt werden, erscheinen meist nicht nur die verso-Seiten der Zeichnung, sondern in einigen Fällen auch zusätzliche Informationen zum aufgeführten Künstler. Oft nutzt der Pater die Karten, um eine Metaebene seiner Argumentation zu schaffen – so wie im Falle Franciabigios. Die Seite des Albums böte genug Raum, um den Text auf der eigentlichen Seite sichtbar aufzuschreiben. Es ist demnach davon auszugehen, dass Resta jene Information bewusst verdeckt.
  - 30 Texttranskription vgl. *Galleria Portatile*, S. 27, und in Teilen BORA 1976, Kat.-Nr. 29 bis.
  - 31 Hier stellt Vasari nämlich die Beziehung beider Künstler von vorneherein als Konkurrenten dar; vgl. VASARI/COLLOBI RAGGHIANI/RAGGHIANI 1976, S. 505.
  - 32 Die Zitate entstammen der kommentierten, deutschen Ausgabe VASARI/FESER 2005. Zum Werkstattumfeld des Künstlers und seiner Kollaboration und Konkurrenzsituation mit Franciabigio BROOKS 2015, S. 2 und S. 20f.
  - 33 VASARI/FESER 2005, S. 14f.
  - 34 Sebastiano Restas Postillen sind kommentiert erschienen in AGOSTI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 2015.
  - 35 Ebd., S. 196.
  - 36 Ebd., S. 197, annotiert auf S. 763 der *Viten*, Reihe 18.
  - 37 Ebd., S. 31, Abb. 18, Annotationen zur *Vita Franciabigios* S. 207f.
  - 38 VASARI/FESER 2005, S. 58.
  - 39 Zu den Zeichnungen Andrea del Sartos vgl. insbes. die einleitenden Worte in BROOKS 2015.
  - 40 Jene Alben fanden ihren Weg größtenteils nach England. Einige wurden durch Jonathan Richardsons Neuordnung der Somerschen Sammlung vollständig transkribiert und formen nun die Lansdowne Dokumente. Zur Rezeptionsgeschichte in England GIBSON-WOOD 1989, S. 169f.
  - 41 Beispielsweise auf einer Fra Bartolommeo gewidmeten Montage: *Galleria Portatile*, S. 44.

- 42 RESTA/FUBINI 1955, S. 27.
- 43 Zur Vokabel vgl. WENZEL 2007 und 2008b.
- 44 Während der Bearbeitung des Artikels war die vollständige Autopsie der *Galleria Portatile* durch die Autorin noch nicht abgeschlossen, jene beiden Seiten sind jedoch Teil des Faksimile-Bandes und können so als Beispiele herangezogen werden.
- 45 Zur Definition: WENZEL 2007, S. 126f.
- 46 Leider wurde auch diese Klappkarte wie die Druckgraphik auf Seite 27 der *Galleria Portatile* nicht mit in das Faksimile aufgenommen. Vgl. RESTA/FUBINI 1955, S. 27 und 77.
- 47 *Galleria Portatile*, S. 77.
- 48 Der beschreibende Katalog verortet die Zeichnung ins römische Umfeld des 16. Jahrhunderts und lehnt die Zuschreibung an Correggio ab. BORA 1976, Kat.-Nr. 81.
- 49 Vgl. hierzu: VASARI/FESER 2008, S. 35f. Zur Correggio-Vita Vasaris, ihren historiographischen Folgen und Restas Gegendarstellung z.B. VACCARO 2009, S. 116 u. 121. Zu jenem Diskurs sei zudem Irina Schmiedels Aufsatz in diesem Band erwähnt und ferner zum im British Museum aufbewahrten Band *Correggio in Roma*, welcher von Resta einzig zu jener Argumentation angelegt wurde, RESTA/POPHAM 1958.
- 50 Entnommen aus dem Transkriptionsteil: BORA 1976, S. 273. Leider war es der Autorin nicht möglich, die Annotation unter der Klappkarte vor Abgabe des Aufsatzes selbst in Augenschein zu nehmen.
- 51 LOMAZZO 1584.
- 52 Ebd., S. 406–412. Zum *Libro Sesto* MANEGOLD 2004, S. 18. Zum Traktat als aus mehreren Textteilen gestückelt gearbeitete Schrift ACKERMAN 1967, S. 320. Lomazzo als Kunsttheoretiker CASSIMATIS 1985.
- 53 LOMAZZO 1584, S. 406–412.
- 54 *Galleria Portatile*, S. 77, oben links.
- 55 LOMAZZO 1584, S. 408.
- 56 Zur Vokabel des Individualstils in Lomazzos Theorien: KEMP 1987, S. 11f.
- 57 So beschreibt Lomazzo in Kapitel 4 seiner *Idea del Tempio della pittura* (1590) ab S. 26, dass Vitruvs architektonische Modelle von den Proportionen des menschlichen Körpers abgeleitet sind. Seine *Idea del Tempio della pittura* wird häufiger rezipiert als das früher entstandene Traktat. LOMAZZO/CHAI 2013, S. 57 und S. 113f.
- 58 PETERS 2003, S. 37.
- 59 *Galleria Portatile*, S. 51, »Maturino nominato Pittor arguto dal Lomazzo«. Zum Diskurs des Autors Lomazzo und dessen Strategien zur Kunsttheorie KEMP 1987; MANEGOLD 2004; LOMAZZO/CHAI 2013.
- 60 *Galleria Portatile*, S. 51. Interessanterweise macht Sebastiano Resta seine Quelle hier sogar mit Seitenzahl deutlich.
- 61 Sebastiano Resta paraphrasiert hier einmal mehr eine ganze Textpassage aus dem Traktat ARMENINI 1587, S. 64f.
- 62 *Galleria Portatile*, S. 51. Haupttext Mitte – in Großbuchstaben.
- 63 Transkription unter Zuhilfenahme von BORA 1976, S. 270 oben.
- 64 Die *Galleria Portatile* stellt sich als Lehrstück für die Akademie der Ambrosiana dar und wird sicherlich innerhalb der Bibliothek von Akademiestudenten konsultiert worden sein. Zur Institution und Geschichte der Ambrosiana JONES 1993. Zu den Statuten der

- wiedereröffneten Akademie MODENA 1960. Bestätigend führt Warwick auf, dass die *Galleria Portatile* als Lehrmaterial für die Akademie vorgesehen war, WARWICK 1996, S. 241.
- 65 Vgl. ARMENINI 1587, S. 64f.
- 66 AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016, Abb. S. 11.
- 67 Diese Erkenntnis sowie die Einsicht in bisher noch unveröffentlichtes Material zum Thema verdanke ich einem Gespräch mit Francesco Grisolia.
- 68 PETERS 2003, S. 40f. sowie WENZEL 2008b und MORSCH 2008. Jene Artikel bereiteten den theoretischen Grund für die Tradition der Semiotik des Indexfingers in Handschriften seit dem Mittelalter.
- 69 Nicht zuletzt verwendet die Ambrosiana den Begriff *Codice Resta* und weist ihn somit als Handschrift aus, wenn er auch nicht als solche gehandhabt wird, da während den Restaurierungen die Zeichnung im Vordergrund stand. Siehe COCCOLINI 2011. Gerade in der Forschung zu mittelalterlichen Handschriften wird immer wieder deutlich, welchen Sonderstatus die Handschrift in Zeiten der Reproduzierbarkeit von Schriften einnimmt bzw. wie sie auf die Wahrnehmung des Rezipienten gerade durch ihren Status als Medium, das sowohl den Autor als auch seine komplette Entstehungsgeschichte widerspiegelt, einwirkt. Es scheint für den *Codice Resta* lohnend, ihn im Kontext einer Handschrift zu beleuchten. Siehe hierzu MÜLLER 2009.
- 70 Als Beispiel einer Text und Bild verknüpfenden, vermittelnden Kompilation, die zumindest in Teilen zum Nachdruck bestimmt war, kann das *Museo Cartaceo* Cassiano dal Pozzo herangezogen werden, HERKLOTZ 1999. Ein Beispiel des frühen 17. Jahrhunderts, das eine Ordnung von Zeichnungen in Bände vorsieht, ist im Auftrag der Organisation Filippo Baldinucci innerhalb der Medici-Sammlung zu finden. Zur Ordnung kunsthistorischen Wissens anhand der Zeichnung siehe BICKENDORF 2007, S. 44f.
- 71 WENZEL 2008b, S. 16f.
- 72 WENZEL 2007, S. 126.
- 73 PETERS 2003, S. 33 und 37.
- 74 WENZEL 2007, S. 112. Hier sei der Diskurs der Rezeptionsästhetik nicht außer Acht gelassen, der vom Autor text- und bildanalytisch gleichgesetzt wird. Vgl. WENZEL 2008b, S. 36. Als Grundlagentext: KEMP 1985 und in der Neuauflage des Bandes GANDELMAN 1992.

## Bibliographie

### *Handschriftliche Quellen*

Sebastiano Resta, *Galleria Portatile*, ca. 1705/06, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Nr. F.261 inf.

Sebastiano Resta, *Correggio in Roma. Aggiunta e Supplemento*, ca. 1702/12, London, British Museum, Cabinet of Prints and Drawings, Nr. 1938,0514.4(1).

Mss. Lansdowne 802–803, London, British Library.

*Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur*

- ACKERMANN 1967: Gerald M. Ackerman, Lomazzo's Treatise on Painting, in: *The Art Bulletin* 49, 1967, S. 317–326.
- AGOSTI/GRISOLIA/PIZZONI 2016: Barbara Agosti, Francesco Grisolia und Maria Rosa Pizzoni (Hg.), *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 (Hg.), *Le postille di padre Sebastiano Resta ai due esemplari delle ›Vite‹ di Giorgio Vasari nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Vatikanstadt 2015.
- ARMENINI 1587: Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna 1587.
- BAKER/ELAM/WARWICK 2003: Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick (Hg.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot u.a. 2003.
- BICKENBACH 2003: Matthias Bickenbach (Hg.), *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003.
- BICKENDORF 2007: Gabriele Bickendorf, *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*, in: *Kunstwerk – Abbild – Buch*, hg. von Klaus Niehr und Katharina Krause, München u.a. 2007, S. 33–52.
- BOEHM 2010: Gottfried Boehm, *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010.
- 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). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, hg. von Alberto Bianco, Francesco Grisolia und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rom 2017, S. 241–302.
- BROOKS 2015: Julian Brooks (Hg.), *Andrea del Sarto. The Renaissance Workshop in Action*, Ausst.-Kat. Los Angeles/New York, Los Angeles 2015.
- CAMPE 1997: Rüdiger Campe, *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*, in: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart/Weimar 1997, S. 208–225.
- CASSIMATIS 1985: Marilena Z. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni Paolo Lomazzo (1538–1600)*, Frankfurt am Main u.a. 1985.
- COCCOLINI 2011: Gabriele Cocolini u.a., *Il restauro del Codice Resta della Biblioteca Ambrosiana*, in: *OPD restauro* 22, 2010 (2011), S. 117–126.

- COHN/JAMES 1997: Marjorie B. Cohn und Carlo James, *Old Master Prints and Drawings. A Guide to Preservation and Conservation*, Amsterdam 1997.
- FRIEDRICH/LEONHARD/WIMBÖCK 2007: Markus Friedrich, Karin Leonhard und Gabriele Wimböck (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster 2007.
- 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.
- GANDELMANN 1992: Claude Gandelman, *Der Gestus des Zeigers*, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1992 (erstmalig Köln 1985), S. 71–93.
- 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.
- GOLDNER/BAMBACH 1997: George R. Goldner und Carmen Bambach (Hg.), *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, Ausst.-Kat. New York 1997, London 1997.
- GRASSI 1941: Luigi Grassi, *Ricerche intorno al Padre Resta e al suo codice di disegni all' Ambrosiana*, in: *Rivista del reale Istituto d'Archaeologia e Storia dell' Arte*, 1941, S. 151–188.
- HERKLOTZ 1999: Ingo Herklotz, Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts, München 1999.
- HOLLSTEIN 1959: Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein, *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700*, Bd. 6: *Cranach–Drusse*, hg. von Karel G. Boon, Amsterdam 1959.
- INCISA DELLA ROCCHETTA 1977: Giovanni Incisa della Rocchetta, *La Galleria Portatile del p. Sebastiano Resta d.O.*, in: *Oratorium* 8, 1977, S. 85–96.
- JONES 1993: Pamela M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan*, Cambridge u.a. 1993.
- 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.
- KEMP 1985: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- LOMAZZO 1584: Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Mailand 1584 (Reprografischer Nachdruck, Hildesheim 1968).
- 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.
- MANEGOLD 2004: Cornelia Manegold, *Wahrnehmung – Bild – Gedächtnis. Studien zur Rezeption der aristotelischen Gedächtnistheorie in den kunsttheoretischen Schriften des Giovanni Paolo Lomazzo*, Hildesheim u.a. 2004.
- MODENA 1960: Silvana Modena, *La Seconda Accademia Ambrosiana*, in: *Arte Lombarda* 5, 1960, S. 84–92.
- MONBEIG-GOGUEL 1988: Catherine Monbeig-Goguel, *Taste and Trade: The Retouched Drawings in the Everard Jabach Collection at the Louvre*, in: *The Burlington Magazine* 130, 1988, S. 821–835.
- MORSCH 2008: Carsten Morsch, *Rahmen zeigen. Metaleptische Figuren und anschauliches Fingieren mittelalterlichen Erzählens*, in: *Deixis und Evidenz*, hg. von Horst Wenzel, Freiburg im Breisgau/Wien 2008, S. 85–119.
- MÜLLER 2009: Stephan Müller, *Codex und Raum*, Wiesbaden 2009.
- OY-MARRA 2016: Elisabeth Oy-Marra, *Arbeiten an Vasaris terza età. Belloris moderne Künstler und ihre Leitbilder*, in: *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven*, hg. von Fabian Jonietz und Alessandro Nova, Venedig 2016, S. 183–192.
- PETERS 2003: Ursula Peters, *Digitus argumentalis. Autorbilder als Signatur von Lehr-Auctoritas in der mittelalterlichen Liedüberlieferung*, in: *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, hg. von Matthias Bickenbach, Köln 2003, S. 31–65.
- RAGGHIANI COLLOBI 1974: Licia Ragghianti Collobi, *Il libro de' disegni del Vasari*, 2 Bde., Florenz 1974.
- 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.
- SHEARMAN 1960: John K. G. Shearman, *The Chioistro dello Scalzo*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9, 1960, S. 207–220.
- SMENTEK 2008: Kristel Smentek, *The Collector's Cut. Why Pierre-Jean Mariette Tore up His Drawings and Put Them Back Together Again*, in: *Master Drawings*, 46, 2008, S. 36–60.
- SÖLCH 2002: Brigitte Sölch, *Visualisierung historischen Wissens und Re-Konstruktion von Geschichte. Ein Blick in die Sammlungsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens*, hg. von Achim Landwehr, Augsburg 2002, S. 249–273.

- STRASSER 2007: Gerhard F. Strasser, Wissensvermittlung durch Bilder in der Frühen Neuzeit Vorstufen des »pädagogischen Realismus«, in: Evidentia, hg. von Markus Friedrich, Karin Leonhard und Gabriele Wimböck, Münster 2007, S. 189–214.
- VACCARO 2009: Mary Vaccaro, Correggio and Parmigianino: On the Place of Rome in the Historiography of Sixteenth-Century Parmese Drawing, in: *Artibus et Historiae* 30, 2009, S. 115–124.
- VASARI/COLLOBI RAGGHIANI/RAGGHIANI 1976: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Bd. 3, hg. von Licia Collobi Ragghianti und Carlo Ludovico Ragghianti, Florenz 1976.
- VASARI/FESER 2005: Giorgio Vasari, *Das Leben des Andrea del Sarto*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2005.
- VASARI/FESER 2008: Giorgio Vasari, *Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser, Berlin 2008.
- VASARI/DOMBROWSKI 2010: Giorgio Vasari, *Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Damian Dombrowski, Berlin 2010.
- VASARI/GRAUL/DAMM 2011: Giorgio Vasari, *Das Leben des Filippo Lippi, des Pesello und Pesellino, des Andrea del Castagno und Domenico Veneziano und des Fra Angelico*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Jana Graul und Heiko Damm, Berlin 2011.
- 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, 1996, S. 239–278.
- WARWICK 2003: Genevieve Warwick, *Connoisseurship and the Collection of Drawings in Italy c. 1700. The Case of Padre Sebastiano Resta*, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, hg. von Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick, Aldershot u.a. 2003, S. 141–153.
- 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, S. 71–78.
- WENZEL 2007: Horst Wenzel, *Deixis und Initialisierung. Zeighände in alten und neuen Medien*, in: *Deixis*, hg. von Heike Gfrereis, Göttingen 2007, S. 110–142.
- WENZEL 2008a: Horst Wenzel (Hg.), *Deixis und Evidenz*, Freiburg im Breisgau/Wien 2008.

WENZEL 2008b: Horst Wenzel, Beidhändigkeit. Schauplätze und deiktische Gebärden in Bildern und Texten der Vormoderne, in: Deixis und Evidenz, hg. von Horst Wenzel, Freiburg im Breisgau/Wien 2008, S. 13–43.

WIND/SCHNEIDER 2017: Edgar Wind, Die Bildsprache Michelangelos, hg. und kommentiert von Pablo Schneider, Berlin 2017.

*Internetquellen*

Frits Lugt, Les marques de collections de dessins & d'estampes (erstmalig Amsterdam 1921) / Fondation Custodia, 24. Juni 2019 <<http://www.marquesdecollections.fr>>