

# IV.

## DER NACKTE KÖRPER: EIN ANSPRUCHSVOLLER STUDIENGEGENSTAND

Als 1617 die römische *Accademia di San Luca* das Aktzeichnen außerhalb der Akademie verbot, gehörte es auch zu den Maßnahmen, die Kunstproduktion zu kontrollieren und zu standardisieren.<sup>456</sup> Ein Verbot wäre aber nicht notwendig gewesen, wenn sich das intensive Studium nach dem lebenden Modell zu dieser Zeit nicht verbreitet hätte. Diese Praxis gehörte seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch außerhalb Roms sowohl zum Ausbildungsprogramm der offiziellen florentinischen *Accademia del Disegno*<sup>457</sup> als auch zur Beschäftigung bei informellen Zusammenkünften in ganz Italien.<sup>458</sup> Trotz mehrfacher Erwähnung dieser Praxis in den schriftli-

chen Quellen um 1600 werden in der Forschung nur vereinzelte Zeichnungen – insbesondere Vorbereitungs-skizzen zu den Werken – besprochen. Wie beschrieben, existieren selbst für die sogenannte Carracci-Akademie kaum zusammenhängende Blätter, die dieses Vorgehen greifbar machen könnten.

Eine absolute Ausnahme bilden in dieser Hinsicht über 300 erhaltene Aktzeichnungen aus dem Umkreis von Filippo Esengren (tätig in Venedig 1614–1631). Ihre detailgenaue Analyse erlaubt es, die Praxis des Aktzeichnens herauszuarbeiten, die in der künstlerischen Ausbildung nach dem ABC und der Anatomie behandelt wurde. Das Aktzeichnen kann als eine abschließende Stufe

456 Dazu Roccasecca 2009, S. 136. Bereits Romano Alberti (1604) erwähnt zwei theoretische Vorträge über das Aktzeichnen an der *Accademia di San Luca* in Rom: „Toccò à M. Cesare Nebbij Orvietano, di trattare della morbidezza de gli ignudi, e delle variete tinte secondo l'età, e le complessioni, & che in simile prattiche siano stati più dotati, e di gratia, & di morbidezza, e di vera espressione.“ – Eintrag vom 17. Juli 1594; „Toccò à M. Paolo Guidotti da Lucca, trattare dell'ignudo de muscoli, e propositioni sue, e con qual arte si deve procurare asconder l'arte, e la troppo notomia.“ – Eintrag vom 7. August 1594; Alberti 1604, S. 56, dazu Robertson 2009/2010, S. 217.

457 In der florentinischen *Accademia del Disegno* ist das Aktzeichnen erst ab 1638 nachweisbar, als ein Raum mit einem Holztisch zum

Zeichnen „dal natural“ angemietet wurde. Aus dieser Zeit sind nicht nur die Namen der vier Leiter (*Maestri al naturale* oder *maestri dal naturale*) überliefert, sondern auch einige Namen der Modelle. Das Aktzeichnen hat aber vermutlich bereits zuvor stattgefunden, da Federico Zuccari in seinem kritischen Brief an die Akademie die Praxis als vernachlässigt und als notwendigen Teil der Ausbildung benennt. Dazu: Barzman 2000, S. 67–68, 99–100, 161–163; sowie Waźbiński 1987, II, S. 393–394.

458 Mehrere Beispiele für informelle Treffen, bei denen das Aktzeichnen praktiziert wurde, sind z.B. in Venedig nachgewiesen, siehe Whistler 2004; sowie zu Rom: Lukehart 2016; Gage 2009.

des Körperstudiums betrachtet werden, das mit der Aneignung einzelner Elemente in Form von Fragmenten begann und mit dem Erkunden des Inneren und des Äußeren des Körpers abschloss. Während bei den ersten beiden Schritten (ABC und Anatomie) vor allem die Grundlagen erlernt wurden, konnten beim Aktstudium die für die künstlerische Arbeit unmittelbar relevanten Praktiken und das Formvokabular vermittelt werden.

Die Zeichnungen von Esengren sind in fünf Mappen – vermutlich in einer Bindung aus dem 17. Jahrhundert – überliefert. Darunter sind Blätter von mehr als einem Künstler (und/oder Kunstliebhaber) zu finden, die während denselben Aktsitzungen entstanden. Ausgehend von diesem außergewöhnlich umfangreichen Kompendium können hier exemplarisch die Arbeitsprozesse sowie das Geschehen bei einem informellen Treffen rekonstruiert werden. Es wird zu untersuchen sein, wer den Versammlungen beiwohnte und welche Inhalte durch das Zeichnen der lebenden Modelle erlernt wurden. Zugleich soll die Relevanz dieser Inhalte und der vermittelten Praktiken für die Anwesenden hinterfragt werden.

Bereits Leon Battista Alberti hatte in *De Pictura* empfohlen, den Körper zuerst nackt und dann bekleidet zu studieren.<sup>459</sup> Insbesondere im Umkreis von Raphael sind mehrere Vorbereitungsstudien erhalten, die diese Vorgehensweise veranschaulichen.<sup>460</sup> Die Kenntnis des nackten Körpers sowie die Aneignung verschiedener Haltungen waren entscheidend für die künstlerische Arbeitsweise. Über die Jahrhunderte zeichneten die meisten Künstler mit unterschiedlicher Intensität nach dem lebenden Modell. Darunter sind auch jene, die in ihren Werken selbst keine realistischen

Körper abbildeten. Im vorgehenden Kapitel wurde bereits dargelegt, dass die lebensnahen Darstellungen der Carracci sowohl in den Gemälden als auch in den Zeichnungen nicht zwingend das Studium nach dem ‚wahren Leben‘ voraussetzten. So machen die Werke vielmehr die Intention der Künstler sowie die Forderungen der Auftraggeber deutlich als ihren Entstehungshintergrund.<sup>461</sup> Auch in diesem Kapitel ist die realistische Erscheinung des Körpers in einer Studie nicht relevant, sondern es soll hingegen der Studiengegenstand – *was, wie* und *warum* etwas gezeichnet wurde – untersucht werden.

Bisher sind nur vereinzelte Beiträge zum Aktzeichnen bei ausgewählten Künstlern zwischen 1550 und 1650 publiziert.<sup>462</sup> Erst für die Zeit nach 1650 existieren Überblickswerke.<sup>463</sup> Dennoch werden die Aktstudien bis heute aufgrund ihrer angeblich geringeren Originalität in der Forschung vernachlässigt.<sup>464</sup> Im Folgenden wird aufgezeigt, dass die Analyse von mehreren vermeintlich vergleichbaren Darstellungen entscheidende Erkenntnisse über die künstlerische Arbeitsweise liefert.

Zu den Zeichnungen von Esengren findet man nur kurze Beiträge, da sie meistens im Zusammenhang mit dem Aktzeichnen in Venedig erwähnt werden. Die meisten Forscher besprechen diese Aktstudien aus der einen in Venedig aufbewahrten Mappe.<sup>465</sup> Dabei entsteht der Eindruck, dass sie die weiteren vier Mappen in Padua kaum genauer analysierten und aus diesem Grund ihren Mehrwert nicht erkannten. Denn erst durch das Heranziehen dieses Bestands können Zusammenhänge sichtbar gemacht und zahlreiche Fra-

459 Alberti führte den Gedanken allerdings noch weiter und postulierte, der Körper müsse von den Knochen aus aufgebaut werden. Alberti 2002, S. 122–123. Siehe das Zitat sowie ausführlicher dazu Kapitel II.2.5.

460 Damit sind beispielsweise die Vorzeichnungen Raphaels für den Kupferstich *Der Kindermord Bethlehems* (gestochen von Marcantonio Raimondi) sowie für das Fresko *Disputa del Sacramento* gemeint.

461 Zu dieser Problematik siehe Kapitel III.2.2. Über eine ähnliche Problematik spricht Florian Härb am Beispiel von Vasari: Härb 2005.

462 Für Venedig: Whistler 2004. Für Florenz: Brooks 2003; Tempesti 2004. Für Bologna und insbesondere die Carracci: Feigenbaum 1990; Goldstein 1988. Für Rom u. a. sei auf den entscheidenden Aufsatz von Sutherland Harris 1971 verwiesen. Aktzeichnen an den Akademien wird im Folgenden ausführlicher thematisiert. Über das Aktzeichnen um 1500 mit weiterführender Literatur: Wood 2005.

463 Darunter die jüngst vorgelegte Habilitation: Müller-Bechtel 2014–2015 mit weiterführender Literatur. Zum Aktzeichnen in Venedig ab dem 17. Jahrhundert, siehe die jüngst erschienenen Beiträge in: Pavanello 2015, I. Susanne Müller-Bechtel bin ich dankbar, dass ich während der Recherche für die Doktorarbeit die Fakultätsfassung ihrer Habilitationsschrift studieren konnte. Die Publikation von Müller-Bechtel „Von allen Seiten anders. Die akademische Aktstudie 1650–1850“ ist in Vorbereitung.

464 Müller-Bechtel zeigt in ihrer Forschung, wie die Zeichnungen in den letzten zwei Jahrhunderten als unbedeutend eingestuft wurden, da man sie als „akademisch“ abtat. Müller-Bechtel 2014–2015, S. 9–26.

465 Auch die weiteren Zeichenmappen Esengrens aus Padua werden zwar genannt, aber eher beiläufig: Rosand 1970; Whistler 2004; sowie jüngst Whistler 2015; Pasian 2015.

gen beantwortet werden. Einzig Elisabetta Antoniazzi Rossi befasste sich mit den Mappen in Padua. Sie publizierte Kurzbeschreibungen der Zeichnungen für einen Bestandskatalog sowie einen Aufsatz über das soziale Umfeld von Esengren.<sup>466</sup> Elisabetta Antoniazzi Rossi leistete zwar einen bedeutenden Beitrag zur Auf- findung der neuen biographischen Quellen zum Künst- ler; ihre Kontextualisierung sowie die Beschreibungen der Zeichnungen sind jedoch unpräzise.<sup>467</sup> Zu Esengren existiert darüber hinaus überschaubare Literatur aus den letzten 30 Jahren, in denen er als ein wichtiger venezianischer Akteur in größeren Zusammenhängen erwähnt wird.<sup>468</sup>

Der Fokus dieses Kapitels liegt somit auf der Praxis des Zeichnens nach dem lebenden Modell im Umkreis von Esengren. Im ersten Teil (IV.1) werden die Aktstudien dieses kaum bekannten Künstlers sowie einige von der Forschung übersehene Aspekte des Zeichenprozesses vorgestellt. Insbesondere wird der Frage nachge- gangen, *wie* die Studien entstanden sind. Dabei sollen die erlernten Vorgehensweisen thematisiert werden, die für die künstlerische Arbeit grundlegend waren. Im zweiten Teil (IV.2) folgt eine genaue Analyse der Blätter und dessen, *was* gezeichnet wurde. Dabei soll der the- matische und intellektuelle Gehalt der informellen Tref-

fen zum Aktzeichnen diskutiert werden. Zugleich wird sich die Frage stellen, wie das angeeignete Formvokabular zum Einsatz kam. Das abschließende Kapitel (IV.3) befasst sich mit dem Zeichenbuch von Esengren, welches sich mit den Aktivitäten von Alessandro Allori und dem Umkreis der Carracci vergleichen lässt.

## 1. FILIPPO ESENGREN UND DIE MAPPEN IN PADUA UND VENEDIG

### 1.1 *FATO NEL'ACADEMIA:* Aktzeichnungen aus einer Akademie

Die fünf Mappen von Filippo Esengren, die fast ausschließlich Aktzeichnungen enthalten, werden zum besse- ren Verständnis nach ihrer Aufschrift auf den Rücken nummeriert: Mappe I – *LIBRO SESTO DI FILIPPO ESEGRENO FATO NEL'ACADEMIA DAL NATU- RAL*,<sup>469</sup> Mappe II – *LIBRO NONO DI FILIPPO ESEGRENO FATO NEL'ACADEMIA*,<sup>470</sup> Mappe III



Abb. 98 | Mappe IV mit Aktzeichnungen von Filippo Esengren, Palazzo Zuckermann, Padua

466 Antoniazzi Rossi 2003 und Antoniazzi Rossi 2005.

467 In dem Katalog wird Vieles allgemein mit Palma il Giovane verglichen. Darüber hinaus ist Antoniazzi Rossi bei der Analyse weder aufgefallen, dass es sich in den Mappen zumeist um Folioseiten handelt. Noch hat sie Abklatsche erkannt. Im Folgenden wird zu zeigen sein, dass diese übersehenen Aspekte viele neue Erkenntnisse zur Vorgehensweise liefern können.

468 Forschungsliteratur zu Esengren ist überschaubar: Cessi 1958; Rosand 1970; Land 2000; Antoniazzi Rossi 2003; Whistler 2003; Zattarin 2004; Antoniazzi Rossi 2005; Borean 2007, S. 270; Whistler 2015 (Buch); Whistler 2015 (Aufsatz); Anderson 2015. Die einzelnen Quellen und Forschungserkenntnisse werden in Kapitel IV.1.2 besprochen.

469 Mappe I enthält 47 Zeichnungen (die losen Blätter werden nicht dazu- gezählt). Die meisten sind mit mehreren Farben – Rötel, schwarzer Kreide, weißen Höhungen – gezeichnet. Neben den Akten sind auch Drape- riestudien und Skizzen einer Dame zu sehen. Standort: Palazzo Zuckermann, Padua, Inv. 1050–1094. Alle Mappen haben etwa gleiche Maße: Einband – 41 x 28,5 cm; Seite – 26 x 42 cm.

470 Mappe II enthält 56 Zeichnungen. Die meisten sind mit Rötel ausgeführt, nur einzelne mit schwarzer Kreide. Zahlreiche Akte, nur zwei Seiten mit Darstellungen eines schlafenden Kindes. Standort: Palazzo Zuckermann, Padua, Inv. 1095–1150.

– *LIBRO XVIII DI FILIPPO ESEGRENIO FATO NEL'ACADEMIA*,<sup>471</sup> Mappe IV – *LIBRO XXXII DI FILIPPO ESEGRENIO FATO NEL'ACADEMIA D.D.SI(?)* (Abb. 98),<sup>472</sup> Mappe V – *LIBRO DI FILIPPO ESEGRENIO FATO NEL'ACADEMIA LX8(?)*.<sup>473</sup> Nur Mappe III wird im Museo Correr in Venedig aufbewahrt; die weiteren vier sind im Palazzo Zuckermann in Padua zu finden.

Trotz der unterschiedlichen Formulierungen auf den Rücken ist aus den Aufschriften zu entnehmen, dass diese Mappen von Filippo Esengren stammen und in einer Akademie angefertigt wurden. Auf den Mappen I und IV wird der Umstand präzisiert: Die Studien sind nach dem lebenden Modell (*DAL NATURAL*)<sup>474</sup> und an der „D.D.SI“ Akademie (*ACADEMIA D.D.SI(?)*) entstanden.<sup>475</sup> Die Nummerierung deutet darüber hinaus auf den partiellen Erhaltungszustand hin, sodass hier fünf von mindestens 60 Mappen vorliegen.

Eine wissenschaftliche Analyse der Bindung sowie der Aufschriften ist bisher nicht erfolgt. Es ist aber anzunehmen, dass die Inschriften zu Lebzeiten von Esen-

gren angebracht wurden. Die Argumente, die hierfür sprechen, werden in der Folge dargelegt.<sup>476</sup>

Was bedeutet der Begriff *Accademia*, und wie sind die Aufschriften auf den Mappen einzuordnen? Die Zeitgenossen von Esengren verstanden darunter weder einen konkreten Ausbildungsort noch eine festgelegte Art der Gemeinschaft. In der Tradition der antiken Akademie von Platon existierten im Seicento und Settecento zahlreiche größere Institutionen (wie die literarische *Accademia Fiorentina* in Florenz und die künstlerische *Accademia di San Luca* in Rom) sowie kleinere informelle Versammlungsorte mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten und Aktivitäten.<sup>477</sup> Diese kleinen Akademien dienten Vertretern unterschiedlicher Bereiche häufig als Orte des Austauschs. In den Viten aus dem 17. und 18. Jahrhundert sowie in Briefen dieser Zeit werden zahlreiche vergleichbare Gemeinschaften genannt, zu denen Künstler gehörten. Beispielsweise erzählt Carlo Ridolfi, dass der Maler Francesco Zugni (auch Giugno) aus Brescia Liebhaber der Musik und des Theaters war und aus diesem Grund in seinem Haus eine *Accademia de'Sollevati*

471 Mappe III enthält 58 Zeichnungen, ausschließlich Akte. Auch hier werden mehrere Kreiden – Rötel, schwarze Kreide, weiße Höhungen – eingesetzt, teils auf farbigem Papier ausgeführt. Standort: Biblioteca del Museo Correr, Venedig.

472 Mappe IV enthält 69 Zeichnungen. In dieser Mappe sind nur Akte, ausschließlich in Rötel, wiedergegeben. Alle Blätter sind Abklatsche, welche im Kapitel IV.1.4 ausführlich besprochen werden. Standort: Palazzo Zuckermann, Padua, Inv. 1151–1218.

473 Mappe V enthält 55 Zeichnungen, 14 davon sind Abklatsche. Ausschließlich Akte in Rötel ausgeführt. Standort: Palazzo Zuckermann, Padua, Inv. 1219–1274. Neben dieser Aufschrift trägt diese Mappe eine weitere handschriftliche Notiz auf dem oberen Einband: „In mezzo della Facciata del Palazzo detto del Capitano si erge una torre con orologio e sotto la volta della porta di cotesta rimangono varie figure oltre al naturale dipinte fresco a chiaro scuro da Sebastiano Florigerio, e leggevasi il nome del Pittore ora non rimase scritto che ...loriger nel principio di una arcata di rimpetta alla quale si legge MCCCCXX. Vedi Moschini guida a carte 208.“ Hier wird Moschini wörtlich zitiert: Moschini 1817, S. 208–209. Über die Aussage dieser nach 1817 eingetragenen Aufschrift kann nur spekuliert werden: Entweder hatte Esengren die Haltungen nach den heute nicht mehr existierenden Fresken Florigerios nachgestellt, sodass die Aufschrift auf die Vorbilder verweist; oder der Schreiber wollte nur darauf verweisen, dass auch die Zeichnungen Esengrens – wie die Fresken Florigerios – *dal natural* (nach einem lebenden Modell oder mit lebensgroßen Figuren) ausgeführt waren.

474 Die Verwendung des Begriffs *dal natural* ist problematisch. Er wurde von Esengren als Synonym zu *dal vivo* zwei Mal im Sinne von lebens-

ähnlich bzw. lebensgroß verwendet. Dieses Adjektiv kommt in dem illustrierten Inventar von 1627–28 vor, welches Daniel Nys in der Gonzaga-Sammlung mithilfe von Esengren anfertigte (Abb. 126). Darin werden die Skulpturen (nicht die Büsten) neben ihren Namen recht unsystematisch mit *dal vivo / mezzo vivo / piu del vivo* bezeichnet und beziehen sich vermutlich auf die Größe, darauf ob eine Statue lebensgroß, kleiner oder größer war. In dieser Liste ist der einzige Eintrag zu Mars „Marcio dal natural“ zu lesen. Eine Formulierung, die vermutlich als Synonym zu *dal vivo* gemeint ist. Darüber hinaus kommt sie in der Beschreibung der Gemälde von Giulio Romano (*San Geronimo Julio Roman dal natural*) im Mantuaner Inventar vor und meint vermutlich ebenfalls die Darstellung der lebensgroßen Figuren und bezieht sich nicht auf die Lebendigkeit. Ausgehend von dieser Beobachtung würde auch die in der vorherigen Fußnote zitierte Aufschrift auf den Mappen bedeuten, dass die Zeichnungen nach lebensgroßen Modellen (bzw. nach lebenden Modellen) angefertigt wurden. Zum bebilderten Inventar siehe: Schott-Elliot 1959; Rausa 2002, darin S. 89 eine Liste mit den Beschriftungen der Skulpturen. Die Erwähnung von Giulio Romanos Bild in dem von Esengren erstellten Inventar: Anderson 2015, S. 124; Luzio 1974, S. 139.

475 Das Kürzel auf der Mappe IV – *ACADEMIA D.D.SI(?)* – lässt sich so erklären: Es könnte sich hierbei um eine Abkürzung des Namens der Akademie handeln, die sich als *Accademia dei Desiosi* entschlüsseln lässt (siehe Kapitel IV.1.4).

476 Die Bindung wird am Ende von Kapitel IV.1.4 besprochen.

477 Zum Begriff *Accademia* sowie zur Gründung der humanistischen Akademien in Italien seit dem 15. Jahrhundert siehe: Dempsey 2009; sowie Lexikonartikel von Cole 2011.

führte.<sup>478</sup> Filippo Baldinucci berichtet von Baccio del Bianco, der in seiner öffentlichen Akademie Perspektive und Architektur unterrichtete.<sup>479</sup> Bezeichnend ist die häufige Erwähnung des Aktzeichnens bei den „akademischen“ Treffen. Malvasia benennt neben der bekannten Carracci-Akademie zahlreiche weitere sogenannte *Accademie del nudo* an verschiedenen Orten, an denen nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde.<sup>480</sup> Auch Baldinucci beschreibt vergleichbare Versammlungsorte: Ludovico Cigoli und Domenico Cresti, genannt Passignano, führten im eigenen Haus in Florenz eine *Accademia di disegno* und besuchten zugleich andere Akademien zum Aktzeichnen und Diskutieren.<sup>481</sup> Jacopo Empoli organisierte im Sommer und Winter eine Akademie zum Aktzeichnen.<sup>482</sup> Darüber hinaus berichtet 1616 der Maler Marcantonio Bassetti in einem Brief aus Rom an Palma il Giovane über seine Akademie – genannt *Accademia Veneziana* –, an der „Haltungen der Modelle“ (*attitudini*) gezeichnet wurden.<sup>483</sup> Dass der Begriff *Accademia* häufiger im Kontext des Aktstudiums Verwendung fand, verdeutlicht auch ein Kommentar von Giovanni Bat-

tista Passeri aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in dem er explizit auf die breite Bedeutung des Begriffs – entgegen der Eingrenzung auf das Zeichnen nach dem lebenden Modell – hinweist.<sup>484</sup> Die allgemeine Benennung – *fatto nell'accademia* – auf den Mappen von Esengren gibt somit keinen eindeutigen Hinweis darauf, in welchem Kontext diese Blätter entstanden sind. Hinter dieser Formulierung könnte sich sowohl ein Versammlungsort ausschließlich zum Aktzeichnen, aber ebenso für andere (intellektuelle?) Aktivitäten verbergen.

Esengren gehörte mindestens einer Akademie an: In dem Widmungsband von Andrea Resio von 1629 sowie in den zeitgleich gedruckten Schriften wird er – unter dem Pseudonym *Il Aspirante* – als Mitglied der *Accademia Desiosi* genannt.<sup>485</sup> Unter den *Desiosi* werden vor allem Schriftsteller und Gelehrte wie Loredano aufgelistet, aber auch der Komponist Carlo Milanuzzi und die Künstler Esengren und Alessandro Varotari, genannt Padovanino. Möglicherweise gehörte zeitweise auch Artemisia Gentileschi zu ihrem Kreis.<sup>486</sup> Über die Aktivitäten der Akademie wird in den wenigen er-

478 „Era il Zugni huomo giovanile & arguto. Si dilettaua di Musica, e di Comedie, & eressi in sua Casa l'Accademia de'sollevati, dove fiorivano molti belli ingegni, la quale cadè alla mote sua, che seguui l'anno 1636.“ Ridolfi 1648, II, S. 259–260.

479 „[...] datosi seralmente agli studi di prospettiva e architettura ne'tempi, che nella pubblica accademia insegnava Baccio del Bianco.“ Baldinucci 1728, III, S. 653.

480 Malvasia 1678, II, S. 211, S. 265, S. 362, S. 376.

481 „Quanto il Cigoli e l' Passignano teneua bene spesson in casa accademia di disegno, l'uno frequentava l'accademia dell'altro, ed egli, come intendentissimo, oltre al mettersi a disegnare il naturale, moveua bei ragionamenti de' precetti dell'arte, de qual rimanevano i giovani molti approfittati [...]“ Baldinucci 1728, III, S. 52.

482 „Aveua una molto fiorita scuola di giovani: tanto più, perche allora di state, e d'inverno, facevasi in casa sua accademia, e tenevasi il naturale: fra questi ebbe luogo il nostro Giovambattista.“ Baldinucci 1688, IV, S. 535.

483 „Avendo dato principio alla nostra accademia, disegnando le attitudini von li pennelli e colori che questa gente la chiama un'accademia alla veneziana.“ Zitiert nach: Bottari / Ticozzi 1822, II, S. 484–486.

484 „Introdussero li Carracci lo studio di disegnare il nudo, che chiamano Accademia; [...] ma questo è un nome, che non hà che fare con quell' esercizio, se non che l'usurpa per causa della radunanza di molti: ma Accademia è quella, nella quale si palesa, e si conferisce lo studio à vista, o all'udito dagl' Astinanti, che vi s'introducono; non quella, nella quale si studia, e ciascheduno per se.“ Passeri 1934, S. 22. In der ersten gedruckten Ausgabe von Lodovico Bianconi (Rom: Setavi 1772) kommt dieses Zitat nicht vor. Es ist in dem Text enthalten, den Hess anhand

der Manuskripte edierte. Dazu Sutherland Harris 1971, Fußnote 7. Als Passeri die Viten zwischen 1670 und 1679 verfasste, war der Begriff *Accademia* einerseits durch die Carracci und andererseits aufgrund des Gebrauchs im Kontext des Aktzeichnens recht verbreitet.

485 Resio 1629. Dabei handelt es sich um eine Sammlung der Lobgedichte auf die Mitglieder der *Accademia Desiosi* (Gedicht zu Esengren auf S. 19). Unter den Mitgliedern nennt Resio Alessandro Bigaroti (l'Aredito), Alessandro Gatti, Alessandro Varotari (l'Inserito), Carlo Milanuzzi (lo Svegliato), Domenico Grandi, Domitio Bombarda, Filippo Esengren (l'Aspirante), Francesco Belli, Gentile Bongiovanni, Giuseppe Mora (Il Sollecito), Gio. Battista Cavalli, Gio. Francesco Busenello, Gio. Francesco Loredano, Paris Cerchiarì, Pietro Michele, Pietro Quadrari, Tobia Ferrari, Virgilio Zorzi, Baldassare Bonificio, del Vago, dell'Acceso und del Fedele (die Namen der letzteren werden nicht genannt, sondern nur ihre Pseudonyme). Darüber hinaus wird Esengren in einigen weiteren Schriften als Mitglied dieser Akademie genannt: Milanuzzi 1625; Esengren / Milanuzzi 1628; Esengren 1631.

486 Jérôme David hat einen kleinen Kupferstich mit dem Porträt von Artemisia Gentileschi gestochen (um 1627–28), auf dem sie als Mitglied der *Accademia Desiosi* bezeichnet wird. Jesse Locker vermutet, dass sie während ihres Aufenthaltes in Venedig auch mit der *Accademia Desiosi* in Berührung kam. Zu den Aktivitäten Artemisias in Venedig und ihrer Verbindung zu den dortigen Akademien: Locker 2016; Locker 2015, S. 44–67, Abb. 1.5.

487 Über die Akademie, siehe Maylender 1926–1930, hier 1927, II, S. 178–179; Resio 1629. Die Mitglieder der Akademie sind darüber hinaus auf der Seite der British Library aufgelistet: <http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/> [2.9.2015].



Abb. 99 | Andrea Resio, *Raccolta di Poesie Volgare et Latine*, Venedig 1629, Titelblatt

haltenen Texten nichts Näheres geschildert.<sup>487</sup> Ob die *Accademia Desiosi* wie die nachfolgende, prominente *Accademia degli Incogniti* einen theoretischen Schwer-

punkt hatte oder auch an einem praktischen Austausch interessiert war, bleibt somit unklar.<sup>488</sup>

In seinen Testamenten erwähnt Esengren ebenfalls eine Akademie:<sup>489</sup> In dem ersten Testament von 1626 bezeichnet er Iseppo Alabardi, Matteo Ponzone und Filippo Zanimberti als „seine Freunde aus der Akademie“ (*miei amici della cademia*), denen er einige wertvolle Ringe sowie zahlreiche gebundene und ungebundene Zeichnungen von Palma il Giovane hinterlassen wollte.<sup>490</sup> Laut dem dritten Testament von 1631 wollte er sechs Bände mit eigenen, an der Akademie angefertigten Zeichnungen (*libri sei di disegno di mia mano fatti dell'academia*) Matteo Ponzone vererben.<sup>491</sup> Während in den Testamenten allgemein von einer Akademie die Rede ist, präzisiert Esengren seine Aussage im Nachlassinventar und schreibt, dass sich in einer Akademie der Maler (*Accademia delli pittori*) einige Gegenstände von ihm befänden.<sup>492</sup> Für den Umstand, dass die Aktzeichnungen im Kreis seiner Künstlerkollegen entstanden sind, spricht auch seine Aussage aus dem ersten Testament (1626). Denn die darin erwähnten drei „Freunde aus der Akademie“ – Alabardi, Ponzone und Zanimberti – waren alle Maler.

Wie oben beschrieben, existierten in dieser Zeit jedoch unterschiedliche Arten informeller Akademien, sodass die Anmerkung im Inventar ebenso als Beschreibung eines Geschehens verstanden werden kann:

488 Eine Beziehung zwischen der *Accademia Desiosi* und der *Accademia degli Incogniti* in Venedig ist nicht bekannt. Dennoch gehörten mehrere Personen beiden Akademien an, sodass eine gewisse Vernetzung bestanden haben könnte. Auch Esengren pflegte einen engen Kontakt zu einigen *Incogniti*, wie dem Maler Padovanino, der seinerseits mit Loredano eng befreundet war und zu Guidobaldo Benamati, der ihm einige Sonette widmete. Zur *Accademia degli Incogniti*: Miato 1998, insbesondere S. 57–71. Zu den Publikationen von *Incogniti* in Bezug auf Künstler und Kunstwerken, siehe: Aikema 1990, S. 75–101. Zur Verbindung von Padovanino und Loredano siehe Locker 2015, S. 58.

489 Die drei Testamente sowie das Nachlassinventar werden heute im staatlichen Archiv von Venedig aufbewahrt: Testament vom 28. Januar 1626 – ASV, Sezione Notarile, Notaio Beltramelli, B. 45, n. 73; Testament vom 15. Februar 1627 – ASV, Sezione Notarile, Noraio Beltramelli, B. 45, n. 73; Testament vom 19. Mai 1631 – ASV, Sezione Notarile, Giovanni Vignon, B. 1027, n. 68; Inventar erfasst am 13. Oktober 1631 – ASV, Sezione Notarile, Giovanni Paccini, B. 10785, n. 701r und 703v. Die Transkriptionen der Testamente sind teilweise in Antoniazzi Rossi 2003 sowie Cessi 1958 zu finden. Die Transkription des Inventars findet sich in Borean / Mason 2007, S. 336–337.

490 Testament von 1626: „Lascio ad alcuni miei amici della Cademia cioi, un anello d'oro con una pietra per uno, et insieme un libro al Palma di disegni per uno con S.nor Iseppo Alabardi, mio fratello congiunto con amor e benevolentia, li lascio un anello con una ingranata et un libro grando del Palma con li disegni fatti à pena, et un gran fasso di disegni pure del Palma slegati. Lascio al Sig. Mattio Ponzon mio caro amico e fratello in amor, un anello con toppazzo, et un libro di disegni del Palma fatto a pena. Lascio ancora al Sig. Stefano Michiel mio cusiratismo [...] et caro amico, un anello d'oro con una pietra turchese, et un libretto del Palma, et alcuni disegni e stampa al parmigiano [...] alcuni, et alcuni sciolti, ancora Lascio al Filippo Vanimberg [?] mio caro compagno et amico, con anello ancor a lui, con un libro al palma.“ – ASV, Sezione Notarile, Notaio Beltramelli, B. 45, n. 73.

491 Testament von 1631: „Item lasso al Signor Iseppo Alabardi pittore libri quatro di disegno de mano del signor Palma, et al Signor Matthio Ponzon libri sei di disegno di mia mano fatti nell'accademia, et al Signor Filippo Zanimberti altre tanti libri.“ – ASV, Sezione Notarile, Giovanni Vignon, B. 1027, n. 68.

492 „Ancora vi sono al'Accademia delli pittori un armer et una gransela parchiata qual sono di conto mio“, in dem Nachlassinventar von Esengren, ASV, Sezione Notarile, Giovanni Paccini, B. 10785, n. 703r. Die Transkription in Borean 2007, S. 337.

Esengren könnte darunter die Versammlungen *zum Malen* (und Zeichnen) und nicht jene *der Maler* gemeint haben. So würde seine Aussage einen größeren Rahmen nicht ausschließen und die Anwesenheit der Kunstliebhaber bei den Treffen implizieren. Zwei Punkte sprechen für die mögliche Ausübung der Zeichenkunst im Rahmen der *Accademia dei Desiosi*: 1) Die Abkürzung – *FATO NEL'ACADEMIA D.D.SI* – auf dem Rücken der Mappe IV kann als der Name *Desiosi* entschlüsselt werden.<sup>493</sup> 2) Auf dem Titelblatt der programmatischen Schrift Andrea Resios sind die Personifikationen des *Disegno* (oder der Architektur) und der *Pittura* abgebildet, die als Kommentar auf die Tätigkeit der Akademie zu verstehen sind. Das Motto in der Imprese über den Bienenstock „*LI DESIOSI AD INVICEM*“ (gemeinsam/zueinander) soll außerdem die Vereinigung und dem Austausch unter den von ihm genannten Mitgliedern betonen (Abb. 99).<sup>494</sup> Mit ähnlichen Personifikationen wird auch das Zeichenmanual von Giacomo Franco eingeleitet, sodass durch Anwendung der vergleichbaren Ikonographie der Bezug zur Zeichenkunst an der *Accademia Desiosi* hervorgehoben werden sollte (Abb. 100).<sup>495</sup>

So lässt sich der Schluss ziehen, dass die Treffen der *Accademia Desiosi* in einem heterogenen Kreis stattfanden und die Absicht verfolgt wurde, sich dem Zeichnen und dem Austausch zu widmen. Diese Versammlungen hatten vermutlich keine festgeschriebene Ordnung wie an den prominenten Akademien; man kann sich die informellen Abläufe eher als eine Mischung aus den Aktivitäten in einer Künstlerwerkstatt und bei gelehrten Zusammenkünften vorstellen. Wie im Folgenden gezeigt wird, profitierten von den Zeichenstunden an der *Accademia Desiosi* sowohl Künstler, indem sie Formvokabular für ihre späteren Werke einstudierten, als auch Kunstliebhaber, die sich in der



Abb. 100 | Giacomo Franco, *De Excellentia et nobilitate*, Venedig 1611, Titelblatt

Zeichenkunst schulen sowie ihre Kenntnisse der Mythologie und Geschichte anhand der Kunstwerke vertiefen konnten.

## 1.2 Der Maler und Antiquar Filippo Esengren / Ferroverde

Trotz der seltenen Erwähnung Filippo Esengrens in den Quellen, wird im Folgenden versucht, sein künstlerisches und intellektuelles Umfeld zu rekonstruieren. Anstatt einer chronologisch geordneten Biographie sollen vor allem die Aspekte hervorgehoben werden, welche für die spätere Kontextualisierung der Zeichnungen von Bedeutung sind.

In Venedig ist Esengren erstmals in der Liste der Malergilde (*Fraglia dei Pittori*) 1614 zu finden, der er bis 1629 angehörte. Ob er gebürtig aus der Lagunen-

493 Eine vergleichbare Abkürzung des Namens ist aber an keiner anderen Stelle zu finden, sodass diese Überlegung spekulativ bleiben soll. Einzig auf dem Kupferstich von Jérôme David ist Artemisia Gentileschis Porträt mit einem Inschriftenband um ihren Kopf zu sehen. Darauf ist zu lesen: „*FAMOSISSIMA PITTRICE ACCAD. Nei Desiosi. ARTEMISIA GENTILESCHI ROMANA*“. Dies wäre der einzige Verweis darauf, dass der Name unterschiedlich abgekürzt bzw. an dieser Stelle durch die Hervorhebung der

ersten Buchstaben (*ACCAD. N. D.*) gekennzeichnet wurde. Zum Bildnis: Locker 2015, S. 44–67, Abb. 1.5.

494 Resio 1629, Titelblatt. Unter den Mitgliedern werden von Resio Gelehrte, Schriftsteller, Musiker sowie Maler genannt.

495 Franco 1611. Zur Ikonographie des Titelblatts, siehe Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 38–40 (Nino Nanobashvili).

stadt stammte oder erst einige Jahre zuvor dorthin gezogen war, lässt sich nicht ermitteln. Die Aufnahme in die Gilde erlaubte ihm, die Tätigkeit als Maler in der Stadt auszuüben.<sup>496</sup> Zur selben Zeit war Esengren mit den neuen Abbildungen für das Buch Vincenzo Cartaris *Le Imagini de gli Dei de gli antichi* beschäftigt, welches 1615 unter der Herausgeberschaft von Lorenzo Pignoria im Verlag von Pietro Paolo Tozzi in Padua erschien. Im Vorwort dieser zwölften italienischen Neuauflage werden die überarbeiteten Inhalte hervorgehoben und der Erneuerer der Illustrationen – Filippo Ferroverde – wegen seiner Kompetenz und Leichtigkeit beim Zeichnen gelobt.<sup>497</sup> Trotz dieses prominenten Auftrags waren bisher keine weiteren Quellen über den genannten Ferroverde bekannt.

Erst in der jüngeren Forschung fand Antoniazzi Rossi ein Sonett des Gelehrten Guidobaldo Benamati, das „Signor Filippo Essegrenio“ gewidmet ist und der

Künstler als „Filippo un FERRO VERDE“ angesprochen wird.<sup>498</sup> So wird hier auf den Zusammenhang zwischen Esengren und Ferroverde verwiesen, die als italienisch-deutsche Übersetzung desselben Inhalts (Ferro=Eisen / Grün=Verde) zu verstehen sind.<sup>499</sup> Darüber hinaus wird Esengren an einer anderen, bisher unbekanntem Stelle, mit beiden Namen erwähnt: In einer Sonderauflage des Zeichenbuchs *Discorso / Li Primi Elementi del Disegno*.<sup>500</sup> Während der Maler auf einem Zwischenblatt der Erstausgabe von 1623 unter dem Namen Esengren als Urheber der Illustrationen vorkommt (Abb. 190), enthält dieser undatierte Sonderband ein zusätzliches Deckblatt mit dem Titel „Perfekte Zeichenkunst nach dem Maler Filippo Ferroverde“ (Abb. 196).<sup>501</sup> Die Aufschrift erscheint nicht wie ein Fehler, sondern vielmehr als Verweis auf einen Zusammenhang zwischen den Namen Esengren und Ferroverde. Damit soll möglicherweise die Beteiligung

496 Der Eintrag ist zu finden in: Favaro 1975, S. 147. Dazu Antoniazzi Rossi 2003, S. 151. Allerdings gibt Antoniazzi Rossi das falsche Jahr 1619 an. Zu den Rechten der venezianischen Maler und der Organisation, siehe: Rosand 1970, S. 25–34. Antoniazzi Rossi nennt darüber hinaus einen Kupferstich, den Esengren 1594 nach dem Gemälde Tintoretts *Venus mit Minerva* anfertigte und das sich wohl heute im Prado befindet. Davon ausgehend vermutet sie, dass Esengren bereits vor 1600 nach Venedig kam. Dazu Antoniazzi Rossi 2003, S. 149–150. Ein weiterer Hinweis deutet aber darauf hin, dass Esengren bereits 1604 in Venedig als Maler tätig war: In einem Sammelband mit Madrigalen benennt der Autor Pietro Betracchi ein Bild von sich selbst, das Esengren gemalt hätte. Petracchi 1604, S. 158.

497 „& ancor Filippo Ferroverde con la sua peritia e facilità di disegnare, non habbia tralasciato cosa alcuna per ridurre a compita perfettione quest' opera;“ Cartari 1615, [S. 4 von Prefazione al Lettore]. Auf dem Titelblatt der Ausgabe von *Le Imagini* von 1615 ist zu lesen: „Imagini de gli Dei delle Antichi di Vincenzo Cartari Regione. Ridotte da capo a piedi in questa novissima impressione alle loro reale, & non piu per l'adietro osservate simiglianze. Cavate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie, & altre memorie antiche; con esquisito studio, & particolare diligenza da Lorenzo Pignoria Padovano.“ Alle Auflagen mit zusätzlichen Angaben werden in der Datenbank zu Cartaris *Le Imagini de i Dei* aufgelistet: <http://dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html> [3.09.2015].

498 „Filippo un FERRO VERDE / Tu vivi: e ciò vuol dire, / c'hau dura speme in sen di non morire. / Di Mort eil FERRO perde / Ogni vigor dove virtute alberga; / Tu inalzi il Nome tuo quanto alto s'erger; / Trema la Cruda ogn' hora, / Si confonde e qual' hora / Tu le tue Linee in bianchi fogli segni / Che rotti vede i suoi da i'tuoi disegno.“ Sonett von Guidobaldo Benamati in: Esengren / Milanuzzi 1628, o.S. [S. 7]. Guidobaldo Benamati war gelehrter Adliger aus Padua, der Mitglied der venezianischen Akademien sowie der *Principe* der *Accademia degli Addoramenti* in Gubbio. Elisabetta Antoniazzi Rossi war die erste, die 2003 in einem Aufsatz zu Filippo Esengren die Verbindung von diesen zwei Namen erwähnte und das Sonett publizierte: Antoniazzi Rossi 2003, S. 156.

499 Über die Herkunft Esengrens ist nichts bekannt. Die Autoren spekulieren bisher, ob er aus Deutschland (Elisabetta Antoniazzi Rossi 2003, S. 151), den Niederlanden (Bernard Aikema) oder gar aus Padua (Ricciotti Bratti) stamme. Die These von einer niederländischen Herkunft von Esengren stellte Aikema (Aikema 1990, S. 76) – vermutlich ausgehend von dessen Freundschaft mit Daniel Nys (oder Nijs) – auf, welcher flämischer Herkunft war und in diesen Kreisen in Venedig verkehrte. Zu Nys, siehe den Aufsatz mit weiterführender Literatur: Gelder 2011. Brief von Nys abgedruckt in: Luzio 1974, S. 138, 144. Darüber hinaus ist zu überlegen, ob Esengren in Beziehung zur Baseler Verlegerfamilie von Micheal Isigrin (dessen Druckerei Thomas Guarin übernahm) stand. In der Forschung ist über die Familientätigkeit Ende des 16. Jahrhunderts wenig bekannt. Die Vermutung wird nicht nur durch die Namensähnlichkeit bestärkt, sondern auch aufgrund der frühen Tätigkeit des venezianischen Künstlers, der als Stecher sowie Goldschmied erwähnt wird. Denn sein Name – Esengren – wurde unterschiedlich geschrieben und hatte keine einheitliche Transkription: So wird er z.B. in einem Brief von seinem Freund Daniel Nys von 1627 Felipo Usegren und in dem Brief von Conte Ercole Marliani von 1627 Filippo Segrino genannt.

500 Colombina / Esengren 1623 (?). Diese Ausgabe weist zwar ebenfalls das alte Titelblatt mit dem Datum 1623 auf; es ist aber vermutlich einige Jahre später – vor dem Verkauf der Platten an den neuen Verleger zwischen 1640 und 1650 – entstanden. Zum Zeichenbuch siehe Kapitel IV.3.

501 Die Aufschrift auf dem zusätzlichen Deckblatt: „Il Perfetto / Disegno / Di Filippo Ferroverde / Pittore / Posto in Luce' da / Pietro Paolo / Tozzi / & dedicato / Al Molto Ill.re, Et Ecc.mo S.re / Il Sig: Luigi Corradino.“ Das Deckblatt scheint darüber hinaus die Funktion zu haben, das gesamte Buch zusammenzufassen, da das erste Titelblatt mit dem Titel „Discorso Distinto in Quatro Capitoli“ sich nur auf den Text von Colombian bezog. Die zweite Ausgabe – erschienen von 1640 bis 1650 – scheint diesen „Mangel“ korrigiert zu haben; die Überschrift wurde hier zu „Discorso sopra il Modo di Disegnare, Dipingere [etc.]“ verändert und spricht beide Teile an.





Abb. 101–102 | Giulio Strozzi, Esequie fatte in venezia dalla natione Fiorentina al Serenissimo d. Cosimo II quarto Gran Duca di Toscana, Venedig 1621, Fol. 13, 15 [Kupferstiche nach Esengrens Werken]

Esengrens an der prominenten Ausgabe von Cartaris *Le Imagini de gli Dei* in Erinnerung gerufen werden.<sup>502</sup> Sowohl dieses Zeichenbuch als auch die Illustrationen Esengrens in der Publikation Cartaris werden in der Folge ausführlich besprochen.<sup>503</sup>

Auf die Frage, warum Esengren jenen ‚italianisierten‘ Namen Ferroverde aufgab, unter dem er berühmt wurde, und spätestens nach 1620 nur noch die ‚deutsche‘ Version verwendete, konnte bisher nur mit Vermutungen geantwortet werden. Denn von dem Viten-schreiber Carlo Ridolfi erfahren wir in einem beiläufigen Satz, dass er sich anstatt der Goldschmiedekunst ganz der Malerei widmete.<sup>504</sup> So könnte die Namens-

änderung im Zusammenhang mit dem Berufswechsel vom Goldschmied zum Maler um 1615 stehen: 1614 wurde er in die Malergilde aufgenommen; 1615 erfolgte die einzige (?) Nennung unter dem Namen Ferroverde, als er vermutlich nicht nur die Abbildungen gestaltete, sondern als Goldschmied auch Holzschnitte ausführte.<sup>505</sup> Seit 1620 arbeitete Esengren außerdem – wie im Folgenden thematisiert wird – gemeinsam mit dem flämischen Kunsthändler Daniel Nys, sodass er mit dem ‚deutschen‘ Namen möglicherweise seinen ausländischen Bezug verdeutlichen wollte.<sup>506</sup>

Ridolfi zeichnet jedoch kein positives Bild von ihm: Esengren habe die Werke anderer Meister für zu wenig

502 Sowohl diese Sonderausgabe als auch die Neuauflagen Cartaris erschienen in der Druckerei von Pietro Paolo Tozzi, sodass der Verleger mit den Vermarktungsstrategien vertraut gewesen sein sollte. Siehe dazu Kapitel IV.3.

503 Zu Cartari siehe Kapitel IV.2.2 sowie zum Zeichenbuch Kapitel IV.3.

504 „...che gli fù trattato di mano con altri pitture dal Esegrenio, che di Orfice divine Pittore, sipoi sensale di pittura,“ Ridolfi 1648, I, S. 203.

505 Möglicherweise ist der Name Ferroverde (Eisengrün) von einem chemischen Vorgang – wie die Einwirkung von Schwefel auf Eisen – abgeleitet, welcher beim Kupferstechen oder der Goldschmiedearbeit eingesetzt wurde. Das sogenannte Eisenvitriol (ital. vitriolo verde, sulfate di ferro) wurde als Pulver in mehreren Handwerksarbeiten – darunter auch von Goldschmieden für die Bearbeitung von Gold, zum Färben von Eisenoberflächen der Skulpturen sowie als Pigment zum Mischen der Farben der Maler – verwendet. Wenn Esengren – wie Ridolfi berichtet (Ridolfi 1648, I, S. 203, siehe folgende Fußnote) – in seinen jungen Jahren als

Goldschmied tätig war, machte er möglicherweise einen chemischen Prozess mit grünem Eisen zu seinem Markenzeichen, worauf die Namensgebung beruhte. Da er sich aber zunehmend der Malerei und dem Kunsthandel widmete, traf auch dieser in Italien verständliche Name des chemischen Prozesses (Ferroverde) nicht mehr zu, sodass er sich für die Übersetzung „Eisengrün“ entschied. Diese würde für Italiener weniger nach einem Material oder Vorgang klingen und ihn weniger mit der Arbeitsweise in Verbindung bringen. Zum späteren Zeitpunkt sollte in dem Namen Esengren viel mehr seine ausländische Herkunft im Vordergrund stehen. Möglicherweise sollte dadurch auch die Nähe zu seinem Partner und Kunsthändler Daniel Nys hervorgehoben werden. Zum Eisenvitriol, siehe Bersch 1902, S. 234–35. Zur Verwendung des grünen Vitriols von Goldschmieden in: Schmidt 1819, II, S. 299–301.

506 Anderson 2015, S. 73–75. Siehe zu der Tätigkeit Esengrens als Antiquar und Kunsthändler weiter unten in diesem Kapitel.



Abb. 103 | Filippo Esengren, Gli Lumi di Delia, Riveriti & cantati, Venedig 1631 [Esengrens Imprese]

Geld angekauft<sup>507</sup> und als ein ungeschickter Maler *Die Verkündigung* von Tizian in der Kirche San Salvador restauriert.<sup>508</sup> Über die Kunstfertigkeit Esengrens kann jedoch heute kein Urteil mehr gefällt werden, da es keine Werke gibt, die ihm zugeschrieben werden.<sup>509</sup> Dennoch gibt es einige Hinweise auf seine Arbeiten: Esengren selbst schreibt in der Einleitung zu seiner Lie-

dersammlung, dass er das Haus seines Förderers Giorgio Contarini mit Fresken ausmalte.<sup>510</sup> Darüber hinaus werden in dem Bericht über die Begräbniszeremonie für Cosimo II. de' Medici von 1621 in Venedig vier mehrfigurige Tafeln beschrieben und diese als ganzseitige Kupferstiche darin abgebildet (Abb. 101–102).<sup>511</sup> Diese reduzierten Abbildungen veranschaulichen keine komplexen, aber dennoch variationsreiche Kompositionen. Danach finden sich kaum Spuren von Esengrens Werken; einzig im 19. Jahrhundert wird die Existenz eines signierten Gemäldes mit der Darstellung der Kreuzigung Christi in Venedig erwähnt.<sup>512</sup>

Sowohl von Ridolfi, als auch in weiteren zeitgenössischen Texten wird Esengren als Maler und als Antiquar sowie als Kunsthändler genannt:<sup>513</sup> Auf dem Titelblatt des Zeichenbuchs von Esengren und Gasparo Colombina *Discorso I Primi Elementi della Simmetria* von 1623 präsentiert sich der Autor als „Pittore et Antiquario“ (Abb. 190). Auch auf der erwähnten Begräbniszeremonie für Cosimo II. de' Medici wird er vor allem für seine Kenntnisse von europäischen Medaillen, Kameen, Schmuck und antiken Werken gelobt.<sup>514</sup> Möglicherweise

507 „[Girolamo Gamarato] tenne nobilissimo studio di Pittura, e disegni fatti da eccellenti Autori: Mà poscia tratto dall'audità, vende qualunque cosa lieve prezzo à Filippo Esegrenio Pittore, con biasmo del Mondo, onde disperato in fine terminò gli anni nel 1628.“ In Ridolfi 1648, II, S. 207. Zu dieser Stelle: Mason 2007, hier S. 29.

508 „È però vero, che essendo stata racconcia da poco avveduto Pittore, per accomodarui alcuni difetti del Tempo, la pregiudicò della sua pittura.“ Am Seitenrand ist sein eigener Kommentar zum genannten Maler zu lesen: „Dicono che questo fosse l'Esengrenio.“ Ridolfi 1648, I, S. 185. Wie die Infrarotaufnahme gezeigt hat, verbirgt sich unter der Signatur *Titianus fecit fecit* die einfache Angabe *Titianus Faciebat*. Dies lässt vermuten, dass die Veränderung erst nach dem Tod Tizians erfolgte. Möglicherweise wurde die Signatur nach der Restaurierung des Werks (durch Esengren?) hinzugefügt. Dazu: Nepi Scirè 1990, S. 125–126. Norman Land stellte die These auf, dass das zweite *fecit* in Anlehnung an Plinius hinzugefügt wurde, der von einem beschädigten Bild des Apelles berichtete, dass es nach seinem Tod niemand außer Apelles selbst wiederherstellen konnte. Da Esengren aber dennoch beauftragt wurde ein Werk von Tizian zu bearbeiten, könnte er sich dem venezianischen Maler ebenbürtig gefühlt und das zweite „fecit“ hinzugefügt haben. Dazu: Land 2000.

509 Antoniazzi Rossi (2003, S. 60ff.) vermutet, dass viele seiner Gemälde heute den Künstlern Aliense (Antonio Vassilacchi), Palma il Giovane oder Tintoretto zugeschrieben werden.

510 „[...] havendo in questa professione [pittura] honorati i miei Pennelli con alcune mie Pitture, essercitate à fresco nelle ue illustre stanze;“ Esengren 1631, Fol. 4r. Vermutlich ist hier von Giorgio Contarini dagli Scrigni die

Rede, der einer prominenten Familie Venedigs angehörte und mehrere Wohnsitze und Villen hatte, sodass ein konkreter Ort nicht mehr auszumachen ist. Interessant ist die Verbindung Esengrens zu Giorgio Contarini, der als Kunstmäzen galt und in seinem Haus neben Carlo Saraceni, Jean le Clerc und Domenico Fetti verkehrte. Möglicherweise knüpfte Esengren den Kontakt zu Contarini auch über die Familie Fetti. Zu Giorgio Contarini dagli Scrigni siehe: Borean / Mason 2007, S. 250.

511 Strozzi 1621. Während Giulio Strozzi von anderen Kunstwerken an den Kirchenwänden – wie von Matteo Ponzone – eine recht ausführliche Beschreibung liefert, nennt er teilweise nicht einmal das Sujet der Bilder von Esengren. Abbildungen sind in: Strozzi 1621, Fol. 11v, 13v, 15v, 17v zu finden.

512 Esengren wird gemeinsam mit Jacopo Alberegno aus dem Trecento als vollkommen unbekanntem Maler genannt, dessen Gemälde (beides sind Kreuzigungen) in den Galerien von Giustiniani und Molini aufbewahrt wurden. Esengren signierte hier mit: „FILIPPO ESEGRENIO P. / M.B.M.“ Siehe dazu Boni 1808, S. 97. Darüber hinaus zitiert im 19. Jahrhundert Giannantonio Moschini den Viteneschreiber Ridolfi und übernimmt somit das negative Bild von Esengren. An das vernichtende Urteil von Ridolfi schließt auch Angelo Comolli in der Beschreibung des Zeichenbuchs von Esengren und Colombina an. Moschini 1826, S. 69; Comolli 1788–1792, hier 1791, III, S. 61–62.

513 „[...] che gli fù trattato di mano con altri pitture dal Esegrenio, che di Orefice divenne Pittore, sipoi sensale di pittura.“ Ridolfi 1648, I, S. 203

514 „[...] Signor Filippo Esegrenio Venetiano non solo celebre nella Pittura, ma, che havendo con molta diligenza i piu famo si studij di Medaglie, e Camei, che siano in Europa ricercati, sopra modo si mostra intendentissimo dell'Antichità Romane, e similmente d'intagliar in gioie, in lavori di Camei, & ogni altri maniera d'intagli.“ Strozzi 1621, S. 10.

galt er gerade seit der Anfertigung der Illustrationen Cartaris als Antikenkenner.<sup>515</sup> Wie Christina Anderson vermutet, hatte Esengren spätestens seit 1620 anstelle von Odoardo Fialetti die Beraterposition an der Seite des prominenten Kunsthändlers Daniel Nys eingenommen.<sup>516</sup> Er war die ‚rechte Hand‘ des Flamen beim Verkauf der Gonzaga-Sammlung an den englischen Hof.<sup>517</sup> In diesem Zusammenhang lieferte Nys neben den üblichen Güterlisten auch ein bebildertes Inventar der antiken Skulpturen nach England, das vermutlich von Esengren eigenhändig angefertigt wurde (Abb. 126).<sup>518</sup> Gerade das Engagement von Esengren im Kreis von Daniel Nys und seine Beteiligung an den bedeutenden Verkäufen bezeugen die Anerkennung seiner Kenntnisse von neuen und alten Werken. Vermutlich ist Esengren durch seine Tätigkeit als Kunsthändler zu Wohlstand gekommen – wie aus seinem Nachlassinventar hervorgeht –, da er als Besitzer von mehreren kostbaren Gütern, Häusern und Grundstücken verstarb.<sup>519</sup>

Wie oben erwähnt, war Esengren unter dem Namen *L'Aspirante* Mitglied der *Accademia Desiosi* in Venedig (Abb. 103). In Verbindung mit dieser Akademie stehen einige Schriften, in denen er entweder erwähnt wird oder selbst zu Wort kommt. Carlo Milanuzzi widmete Esengren 1625 einen Band mit einem Liebesgedicht.<sup>520</sup> Nach drei Jahren erschien eine Gedichtsammlung mit gegenseitigen Widmungen von Milanuzzi und Esengren (Abb. 104).<sup>521</sup> Milanuzzi betont darin Esengrens



Abb. 104 | Filippo Esengren und Carlo Milanuzzi, *Colpi di vera amicitia esercitati nel campo d'amore*, Venedig 1628, Titelblatt

515 Dazu Kapitel IV.2.2.

516 Anderson kann keinen Grund erkennen, warum Daniel Nys den engen Austausch zu Fialetti aufgab und sich für die Zusammenarbeit mit Esengren entschied. Über die Jahre kamen sich Esengren und Nys sehr nahe. Esengrens Inventar verdeutlicht ihre enge Beziehung, da er vor seinem Tod die Liste mit allen Besitztümern gerade Nys anvertraute. Dazu: Anderson 2015, S. 73–75.

517 Die Beziehung zu Ferdinando Gonzaga in Mantua baute Esengren bereits 1623 auf. Dazu: Morselli 2000, S. 149–150. Zur Beteiligung von Esengren an den Verkäufen, siehe Anderson 2015, S. 123–143. Antoniazzi Rossi vermutet darüber hinaus, dass Esengren möglicherweise als Mitglied des Filippiner-Ordens über Vincenzo Fetti – Bruder des Malers Domenico Fetti und Vermittler zwischen Venedig und Mantua – in Kontakt mit den Gonzagas kam. Darüber hinaus konnte Antoniazzi Rossi zeigen, dass auch Gasparo Colombina dem Filippiner-Orden angehörte. Dazu Antoniazzi Rossi 2003, S. 153–154.

518 Laut Anderson und Scott-Elliot können die Zeichnungen in dem Inventar nicht von Esengren stammen. Wenn man aber die Aktstudien betrachtet, ist darin vergleichbarer Umgang mit Konturlinien zu erkennen. Darüber

hinaus weist die Gestaltung der Köpfe von den Skulpturen große Ähnlichkeit mit den Akten auf. So ist zu vermuten, dass die Zeichnungen, auch wenn sie nicht von Esengren stammen, zumindest von seinem nahestehenden Gehilfen ausgeführt wurden. Zu den Studien siehe Anderson 2015, S. 140–141; Rausa 2002; Scott-Elliot 1959.

519 Während sein Sitz in den Testamenten in Santo Stefano genannt wird, wohnte er vermutlich auch auf der Insel Murano in der Nähe von Daniel Nys und besaß weitere Grundstücke, wie aus dem Inventar hervorgeht: „Prima lascio campi 5 e mezo in tutta summa cioè campi tre e mezo in campagna di Montagnana in una a Casal tiene ad affitto li Cerfogini paga de detti campi stara padoani n° 18 col capo di mozo condoti a la bona acqua, due in campi in contrà de Zavenega dette le Gazenige confina il signor Bon Zuane da una banda e dall'altra via comune si affitta stara dieci padoane sono affittate al signor Mattio Minii cittadino Montagnana.“ Inventar von 1631: ASV, Sezione Notarile, Giovanni Paccini, B. 10785, n. 701v. Transkription übernommen von Borean 2007, S. 336. Zu den Besitztümern: Anderson 2015, S. 74–75.

520 Milanuzzi 1625. Es ist ein Liebesgedicht des Hirten Giachinto auf die Nympe Amarilli mit einer Widmung für Filippo Esengren.

521 Esengren / Milanuzzi 1628.



Abb. 105 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 23v–19r

Talente als Schriftsteller, Maler und Sänger.<sup>522</sup> Esengren komponierte tatsächlich einige Kantaten, die 1631 – entweder kurz vor dem Tod oder postum – publiziert wurden.<sup>523</sup> Darüber hinaus werden in seinen Testamenten u.a. ein Musikinstrument (die Theorbe) und

ein Band mit französischen Arien von Giacomo Tedeschini erwähnt.<sup>524</sup> Vermutlich fanden auch diese musikalischen Aktivitäten und der Austausch mit Milanuzzi im Rahmen der *Accademia Desiosi*, wie es aus dem besprochenen Titelblatt mit der Charakterisierung der

522 „Tratti Penna, ò Pennell, pindi, ò versaggi / Valorosa Poeta, ò gran Cantore / Suoni, ò canti qualhora, co'l suo valore / L'Alme raposci, e Te di glorie freggi.. FILIPPO Tu, Tu ben puoi girne altero, / che con Bocca, e Pennel, con Penna, e Mano / Puoi spiegar del tuo Core ogni pensiero.“ Milanuzzi 1625, [Fol. 4v].

523 Esengren 1631. Bemerkenswerterweise publizierte Esengren seinen Band mit den Kantaten über das Licht der Delia (der Göttin Artemis) bei demselben Verleger Evangelista Deuchino, bei dem auch eine der neueren Auflagen Cartaris *Le Imagini* 1624 mit den Illustrationen Esengrens erschienen ist.

524 Testament von 1626: „Lascio alla Signora contarina, figliola della Sig.ra Paulina Vignona il mio chitarone, acciò sonandolo si ricordi di me et della buona amicizia che è stata sempre tra di noi, et alla Sig.ra Paulina sua madre li lascio un minimo segno, del amicizia honorata che è stata tra di noi, un studietto alla fiamenga doratto e smaltato da tener delli aghi, et ancora li lascio alla Sig.ra Contarina un libro d'arie francesi di mano di Giacomo Ango.. Tedeschini.“ ASV, Sezione Notarile, Notaio Beltramelli, B. 45, n. 73. Bemerkenswerterweise wird in dem Testament auch die Mutter von Contarina Avignona – Paolina Avignona – genannt, welche in dem Band Milanuzzis von 1625 Esengren ein Sonett widmete.

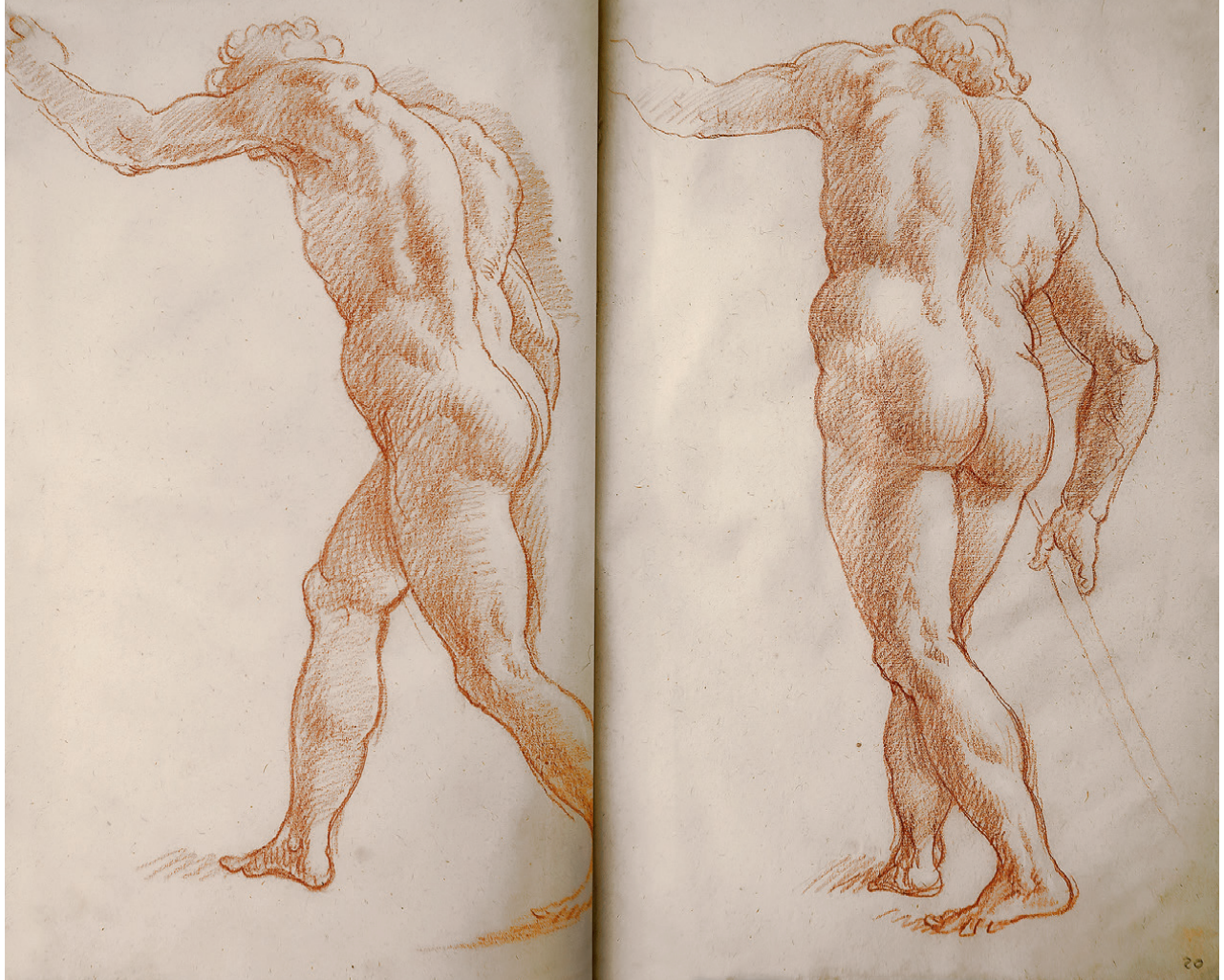


Abb. 106 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 21v–20r

Akademienmitglieder von Andrea Resio hervorgeht.<sup>525</sup>

Zusammenfassend veranschaulichen die genannten Fakten zu Esengren, dass er seit 1614 bemüht war, sich als Maler in der Lagunenstadt zu etablieren. Allerdings beruhte sein Ruhm in der nachfolgenden Zeit weniger auf seinen malerischen Fähigkeiten als auf seinen antiquarischen und musikalischen Kenntnissen. Es sollte ebenfalls deutlich geworden sein, dass er auch außerhalb Venedigs gut vernetzt war und in intellektuellen Kreisen geschätzt wurde.

### 1.3 Die Praxis des Aktzeichnens

Wie sehen die Aktzeichnungen aus dem Umkreis von Esengren aus und nach welchen Kriterien wurden sie ausgeführt und gesammelt? Im Folgenden werden einige grundlegende Aspekte zu den Entstehungsprozessen dieser Blätter zusammengefasst.

Einleitend werden exemplarisch vier zusammenhängende Studien vorgestellt, welche die Charakteristika

<sup>525</sup> Auf dem Titelblatt der Publikation von Andrea Resio (1629) ist die Imprese mit dem Motto „LI DESIOSI AD INVICEM“ über einen Bienenstock zu se-

hen, die gerade auf den Austausch und die Zusammenkünfte der Akademienmitglieder verweist. Siehe dazu das Kapitel IV.1.3.

der meisten Zeichnungen aus den Mappen in Padua und Venedig veranschaulichen. Auf zwei Doppelblättern aus der Mappe V ist jeweils ein Stehender in der Mitte einer Blatthälfte mit Rötel abgebildet (Abb. 105–106). Das nackte Modell nimmt die Pose eines Schreitenden ein, der den rechten Fuß nach vorne stellt. Den linken Arm hält der männliche Akt leicht nach oben erhoben, den rechten gesenkt eng am Körper. Auf



Abb. 107 | Tizian, Heiliger Christophorus, 1523, Fresko, Palazzo Ducale, Venedig

526 Eine vergleichbare Pose ist u.a. in den Illustrationen von Esengren für Cartaris *Le Imagini* zu finden, die entweder einer weiteren Vorlage oder einem antiken Vorbild entlehnt ist. Cartari 1615, S. 278. Zu Esengrens Illustrationen, siehe Kapitel IV.2.2. In der Pose könnte ebenso die Rezeption von dem *Borghesischen Fechter* erkannt werden.

dem einen Folio (Abb. 105) ist der Akt von rechts sowie von hinten festgehalten, während er auf dem anderen (Abb. 106) von links sowie von hinten zu sehen ist. Einzig auf der letzten dieser Darstellungen aus dieser Reihe ist zu erkennen, dass er einen Stab mit der rechten Hand umfasst. Da alle Blätter dasselbe Strichbild – zumeist mit gleichmäßigen Parallelschraffuren – aufweisen, ist zu vermuten, dass sie alle von der Hand eines Zeichners stammen. Er saß hinter dem Modell und wechselte seinen Platz bei der Ausführung der neuen Blatthälfte.

Die besprochene Haltung erinnert an den heiligen Christophorus in dem Fresko von Tizian im Dogenpalast in Venedig (Abb. 107). Auch der Heilige hat einen Fuß nach vorne gestellt und stützt sich auf einen Stab. Allerdings nimmt das Modell die spiegelverkehrte Pose ein und hat eine leicht veränderte Kopfhaltung. Darüber hinaus wirkt es weniger dynamisch als der Christophorus von Tizian. So wurde beim Aktzeichnen die bekannte Haltung des venezianischen Malers vermutlich aus der Erinnerung nachgestellt und von einer anderen Seite studiert, nämlich von hinten. Auch wenn diese Pose ebenfalls in anderen Medien vertreten ist, sind die Zeichnungen das Ergebnis des Studiums nach dem lebenden Modell.<sup>526</sup> Sowohl der Lichteinfall als auch die Art, wie der Stehende abgebildet wurde, ist mit weiteren Skizzen aus dem Umkreis Esengrens vergleichbar. Wie im Folgenden gezeigt wird, sprechen mehrere Argumente – wie das Ausprobieren einer Pose durch Veränderung der Gliederposition, Bewegung des Zeichners um den Dargestellten herum sowie häufige Wiedergabe der Figuren in der Untersicht – dafür, dass die Haltungen an lebenden Modellen einstudiert wurden.

Ausgehend von dieser Beobachtung können folgende Punkte zusammengefasst werden: 1) Von den meisten Posen sind, wie im besprochenen Beispiel, mehrere Ansichten erhalten. Sie sind zumeist auf zwei Hälften eines Folios wiedergegeben.<sup>527</sup> Diese wurden

527 Weder Whistler (2004) noch Antoniazzi Rossi (2005) haben die Existenz der Folienblätter bemerkt; sie besprechen diese als einzelne Zeichnungen. Für diese Publikation wurden zwei Hälften eines Folio-Blattes jeweils einzeln fotografiert und zum gesamten Folio digital zusammengesetzt (darunter Abb. 105, 106, 110–116, 127–130, 169, 174–176, 180–187).



Abb. 108 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe I, Fol. 40v



Abb. 109 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe I, Fol. 48r

in der Mitte gefaltet und zu den Papierlagen gelegt. Die bei einer Sitzung (teilweise von mehreren Anwesenden) entstandenen Skizzen sind immer in derselben Mappe zu finden.<sup>528</sup> 2) Was den Entstehungsprozess angeht, ist zu vermuten, dass der Zeichner vor der Ausführung der neuen Studie immer den Sitzplatz wechselte und das Modell von einer anderen Seite abbildete. Gegen die Bewegung des Modells spricht derselbe Lichteinfall bei allen Darstellungen. 3) Es ist kei-

ne Seltenheit, dass die Pose an ein bekanntes Kunstwerk erinnert. Bereits am Beispiel der Carracci konnte gezeigt werden, dass ein Modell häufig eine Haltung nach einem Vorbild einnahm. Auch im Umkreis von Esengren gehörte dies zur gängigen Praxis, die im Kapitel IV.2 ausführlich besprochen wird. 4) In den Zeichnungen wird die Raumsituation nicht wiedergegeben, sodass die Figuren isoliert vor einer leeren Fläche stehen. Dabei sind allein die Sockel zum Sitzen so-

<sup>528</sup> Auch wenn in einem anderen Heft eine vergleichbare Haltung des Modells vorkommt, sind Veränderungen zu erkennen. Es ist zu vermuten, dass die Pose bei einem anderen Treffen nachgestellt wurde. Darüber hinaus sind die Zeichnungen in den Mappen auch formal zusammen-

hängend eingebunden. Beispielsweise sind die mit drei Kreiden ausgeführten Studien nur in der Mappe I zu finden, während die Hefte IV und V ausschließlich aus Rötzelzeichnungen bestehen.



Abb. 110 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 14v-22r [Abklatsch]

wie andere Hilfsmittel, wie der Stock in der besprochenen Studie oder ein Seil, zu erkennen. Sie wurden verwendet, um die Haltung zu fixieren. Die Modelle sind häufig in leichter Untersicht wiedergegeben, so dass sie vermutlich auf einem Podest standen. Der Einsatz von Hilfsmitteln sowie das Arbeiten mit einem Podest waren beim Aktzeichnen üblich.<sup>529</sup> 5) Die Modelle tragen entweder Dreiviertelhosen oder sind – in den meisten Fällen – unbedeckt. Es ist aber bemerk-

wenswert, dass das Geschlechtsteil kein einziges Mal zu sehen ist. Auch wenn ein Akt in der Rückenansicht vollkommen nackt erscheint, ist in den frontalen Darstellungen ein Lententuch zu sehen (Abb. 128).

Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass für die meisten Zeichnungen Doppelblätter verwendet wurden, die zu Papierlagen zusammengelegt und gebunden wurden. Eine Klebestelle verdeutlicht, dass selbst die losen Blätter erst aneinandergeliebt wurden und dann zum Einsatz

<sup>529</sup> Zu vermuten ist, dass in dem Zeichenraum eine Lichtquelle über dem Modell angebracht war und die Zeichner um das Studienobjekt herum saßen. Eine Vorstellung von dem Zeichenraum kann anhand der Dar-

stellungen von Zeichenstunden nach 1600 gewonnen werden: Heilmann / Nanobashvili / Teutenberg 2015, S. 2–4. Zu den Zeichenräumen im 18. Jahrhundert: Müller-Bechtel 2014–15, S. 209–228.



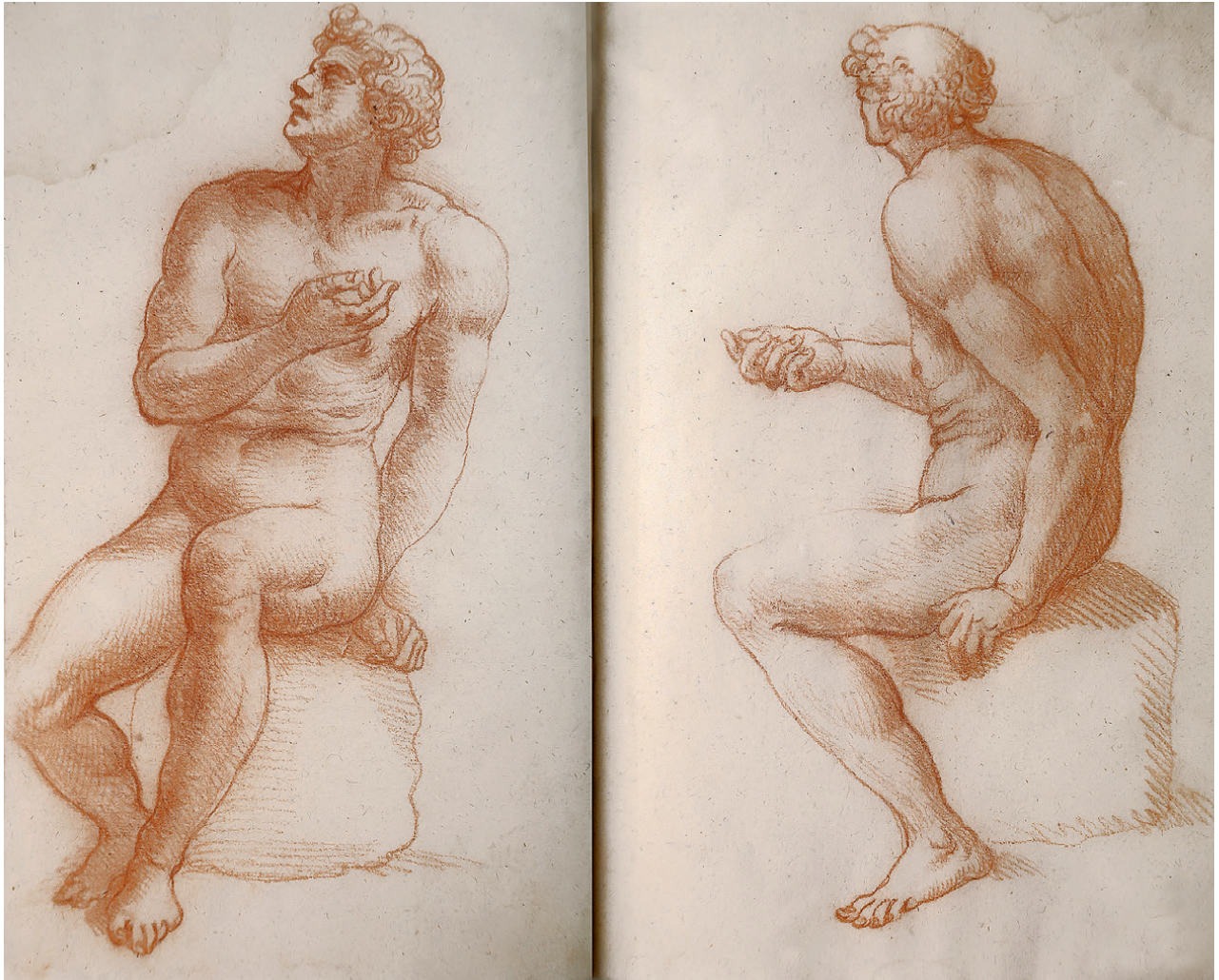


Abb. 111 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 15v-21r [Abklatsch]

kamen.<sup>530</sup> Trotz der Verwendung von großen Bögen findet man keine übergreifenden Darstellungen. Die Motive wurden hingegen immer in der Mitte der jeweiligen Blatthälfte platziert. Zumeist zeigen sie dieselbe Pose aus unterschiedlichen Ansichten. Niemals wird dieselbe

Perspektive wiederholt.<sup>531</sup> Warum dieses Folio-Format so gewünscht war, konnte trotz detaillierter Analysen bisher nicht geklärt werden.<sup>532</sup> Die Existenz dieser Blätter erlaubt es vor allem, die Bewegung der Zeichner im Raum und die Führung des Blicks zu rekonstruieren.

530 Auf Fol. 15r aus der Mappe II (Abb. 148) ist im Scheitel eindeutig ein Kleberand zu erkennen. Der Fuß des Dargestellten geht über die Bindung hinaus, sodass hier die beiden Hälften zuerst geklebt und dann zum Zeichnen verwendet wurden.

531 Auf keinem der erhaltenen Folios wird die Ansicht einer einzigen Pose zwei Mal wiederholt. Möglicherweise wurden die doppelten Darstellungen aussortiert.

532 Möglicherweise wurde Esengren bei der Ausführung dieser Blätter in vielerlei Weise durch seine antiquarische Tätigkeit angeregt. Auch für das bebilderte

Inventar zu den antiken Statuen für den Mantuaner Hof 1627–28 verwendete er etwas kleinere Doppelblätter, die später zu Papierlagen zusammengelegt wurden. Schon die Verwendung desselben Materials, aber auch die Auswahl der Ansichten könnte er auf das Zeichnen der Aktmodelle übertragen haben. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden die Blätter des Inventars im Falz durchgeschnitten. Scott-Elliot (1959, S. 218) vermutet, dass sie bereits während der Entstehung geteilt wurden, da es unmöglich sei, die gefalteten Blätter zu lavieren. Die Trennung der Seite könnte aber erst nachträglich, zum Beispiel während der Inventarisierung in der Sammlung geschehen.



Abb. 112 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Gebeugter Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe II, Fol. 46v-41r

Wenn man die Aufschriften auf den Rücken der Mappen – *LIBRO ... DI FILIPPO ESEGRENIO FATO NEL'ACADEMIA* – genauer betrachtet, zeigt sich deren Doppeldeutigkeit: Entweder weisen sie darauf hin, dass die enthaltenen Zeichnungen von Filippo Esengren (eigenhändig) an einer Akademie angefertigt wurden, oder sie sagen aus, dass die von anderen Zeichnern an der *Accademia Desiosi* gefertigten Blätter Esengren gehörten. Diese Unklarheit zeigt sich bereits in der Auflistung der Zeichnungen im Ausstellungskatalog aus Padua, in dem

manche mit unsicheren Linien ausgeführten Arbeiten als „Schule“ bezeichnet sind. In dem ersten der beschriebenen Beispiele ist zu sehen, dass das Motiv aus vier verschiedenen Ansichten von demselben Zeichner (von Esengren?) festgehalten wurde. Die folgenden drei Beispiele sollen veranschaulichen, dass die Mappen auch von unterschiedlichen Personen gezeichnete Studien enthalten:

Als Erstes werden zwei Zeichnungen aus der Mappe I vorgestellt, von denen jeweils nur eine Hälfte des Folios erhalten ist (Abb. 108–109).<sup>533</sup> Fol. 40v ist auf-

<sup>533</sup> Die Mappe I besteht vor allem aus Einzelblättern. Bei vielen Seiten wurde die eine Hälfte abgeschnitten, da sie vermutlich eine besonders gelungene Zeichnung enthielt.



Abb. 113 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Gebeugter Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe II, Fol. 48v-40r

wendiger mit Röteln, schwarzer Kreide und weißen Höhungen als gekonnte Studie des stehenden Modells im Profil ausgeführt (Abb. 108). Die Figur stützt sich mit der Linken auf einen Stab und hat ihre Rechte, mit der sie eine Schale hält, nach oben erhoben. Das Modell trägt Bart und einen kaum erkennbaren Fellumhang über der Schulter. An seiner rechten Hand sind Pentimenti auszumachen; die Hand wurde nach unten versetzt. Auf Fol. 48r ist dieselbe Pose zu sehen, aber sie ist hier ein Stück weiter von hinten – nur mit schwarzer Kreide – abgebildet (Abb. 109). Verzernte Proportionen sowie unsichere Linienführung verraten ein geringeres Können des Zeichners. Auch er hat die Verschiebung der Hand wiedergegeben. Es ist anzunehm-

men, dass beim Studium derselben Haltung zwei Zeichner nebeneinander saßen und die Veränderung bei der Positionierung der Hand gleichermaßen festhielten. Anders lassen sich die identischen Pentimenti nicht erklären.

Zwei weitere Folio-Seiten mit je zwei Zeichnungen aus der Mappe IV zeigen denselben sitzenden Akt (Abb. 110–111). Er hat die Beine auseinandergestellt und schaut nach oben. Seine linke Hand hält er vor der Brust und die rechte am Oberschenkel. Auf dem ersten Folio (Abb. 110) ist zu sehen, wie der Zeichner diese Pose auf der linken Blatthälfte im Profil und auf der rechten frontal zeichnete. Auf dem zweiten Folio (Abb. 111) ist es genau umgekehrt: Auf der linken Hälfte



Abb. 114 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Aktstudien, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 37v-38r [Abklatsch]

wurde das Modell frontal und auf der rechten im Profil (von weiter hinten) abgebildet. Die Blätter sind zwar mit recht ähnlicher Linienführung ausgeführt; der erste Zeichner verwendete aber mehr Kreuzschraffuren und hellere Kreide als der zweite. Da die Studien das Modell aus ähnlichen Perspektiven, aber von einander gegenüberliegenden Seiten zeigen, entsteht der Eindruck, die Zeichner hätten einmal die Sitzplätze getauscht. Ein ähnlicher ‚Platztausch‘ ist auf weiteren Folien aus der Mappe II festzustellen (Abb. 112–113).

Auch das dritte Beispiel aus der Mappe IV verdeutlicht die Anwesenheit von zwei Zeichnern. Auf der linken Hälfte ist ein Sitzender mit dem linken erhobenen Arm von der Seite zu sehen, der seine Beine überkreuzt

hat und nach rechts unten blickt. Auf der rechten Hälfte streckt sich das Modell in die Diagonale (Abb. 114). Auf einem anderen Folio sind exakt dieselben Motive zu finden (Abb. 115): Auf der rechten Hälfte des Folios ist hier derselbe Sitzende von hinten zu sehen, während auf der linken Hälfte ebenfalls der Ausgestreckte dargestellt wurde. Der erste Zeichner verwendete dabei hellere Kreide und weniger sichere Linien als der zweite. Diese beiden Folios verdeutlichen, dass zwei Personen identische Haltungen, jedoch aus unterschiedlichen Perspektiven abbildeten. Vergleichbares ist auf den abschließend besprochenen Beispielen zu erkennen (Abb. 181–182). Möglicherweise wurden diese Posen hintereinander bei einer oder zwei getrennten Sitzungen ge-



Abb. 115 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Aktstudien, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 31v-44r [Abklatsch]

stellt, sodass die Zeichner zeitgleich anwesend waren.

Neben den besprochenen Beispielen existieren von manchen Posen bis zu sieben verschiedene Ansichten (Abb. 147–153). Ähnliche Linienführung und Beherrschung der Kreide unter den erhaltenen Zeichnungen erschwert aber eine klare Händescheidung. So kann ausgehend von den Studien aus den Mappen keine genaue Anzahl der Zeichner beim jeweiligen Akademie-treffen abgeleitet werden. Ebensovienig ist schriftlich festgehalten, ob die Teilnehmer bei allen Sitzungen gleichblieben. Auf den programmatischen Darstellungen ist indes zu sehen, dass sich beim Aktstudium an vergleichbaren informellen Akademien weitaus mehr als nur sieben Zeichner beteiligten (Abb. 94).

#### 1.4 Zeichnen wie ein Goldschmied und Gelehrter

Während bisher die Vorgehensweisen näher betrachtet und die Art der Ausführung charakterisiert wurde, stellt sich im Folgenden die Frage, welcher Logik der Zeichenprozess unterworfen war. Zum einen soll das Studium einer Form aus unterschiedlichen Perspektiven hinterfragt werden, zum anderen steht die bisher für das 17. Jahrhundert für die künstlerische Arbeitsweise wenig beachtete Technik des Abklatsches im Fokus.

Wie oben bereits beschrieben und wie die folgenden Beispiele verdeutlichen, wurde ein Modell von demselben Zeichner aus mehreren Blickwinkeln wiederge-

geben. Ein exemplarisches Beispiel zeigt, wie ein Sitzender von der rechten und der linken Seite gezeichnet wurde, sodass der Zeichner 180° um ihn herumging (Abb. 116). Warum wurde aber ein Modell von mehreren Seiten gezeichnet, und warum war die häufige Wiedergabe einer Pose aus entgegengesetzten Perspektiven relevant?<sup>534</sup> Die systematische Anwendung dieses Vorgehens wurde in der Forschung bisher nicht thematisiert und soll im Folgenden erstmals untersucht werden. Als Erstes wird der theoretische Kontext näher betrachtet. Im zweiten Schritt sollen die praktischen Vorteile angesprochen werden.

Die Publikationen aus dem 16. und 17. Jahrhundert befassen sich in geringem Maß mit der Praxis des Aktzeichnens, sodass auch die Blickführung beim Erfassen des lebenden Körpers nicht näher bestimmt wird. Dennoch findet man gerade in Bezug auf das Studium der Skulpturen als dreidimensionale Beispiele weitere Anhaltspunkte. Zur Beschreibung der Skulpturen wurde in den frühneuzeitlichen Schriften der Begriff *vedute* geprägt. Beispielsweise wurden im Zusammenhang mit den Skulpturen Michelangelos unterschiedliche *veduti* gelobt, und Benvenuto Cellini nannte über 40 Ansichten seiner Plastiken.<sup>535</sup> Bei der Wiedergabe dieser Statuen in Zeichnungen und Druckgraphiken orientierten sich die Künstler zumeist an diesen Beschreibungen sowie an den visuellen Normen, wie dies Raphael Rosenberg besonders aufschlussreich am Beispiel Michelangelos zeigte.<sup>536</sup> So entstanden weniger beliebige Ansichten dieser dreidimensionalen Figuren, sondern der Blick des Betrachters wurde durch die Vorgaben ge-

prägt. Überträgt man dies auf das Studium nach dem lebenden Modell, ist zu bedenken, dass auch der Blick des Zeichners gelenkt wurde: Zum einen von jenen antiken oder zeitgenössischen Vorbildern, deren Haltungen nachgestellt wurden, zum anderen von dem Einweiser der Pose, der wie ein Bildhauer vorging.<sup>537</sup> Der Vergleich des Studiums einer Skulptur mit dem eines lebenden Modells macht deutlich, dass die Perspektive keineswegs zufällig eingenommen wurde; es vermag aber nicht zu klären, warum eine Pose aus entgegengesetzten Perspektiven betrachtet werden sollte.

Die letztgenannte Vorgabe wird in den zeitgenössischen Schriften zwar nicht angesprochen, kann aber in den Zeichenbüchern auf der bildlichen Ebene erkannt werden. Beispielsweise druckte Jean Cousin (1589) in seinem Zeichenbuch nicht nur Proportionsansichten, sondern auch myologische Darstellungen in drei Ansichten – von vorne, hinten und von der Seite – ab (Abb. 55).<sup>538</sup> Diese Muskelmänner wurden ein halbes Jahrhundert später von dem Verleger Claes Jansz. Visscher neben anderen Vorlagen in dem Zeichenbuch *Fondamento* (1651) eingereiht, als handle es sich um eine Norm, den Körper aus diesen drei Perspektiven zu studieren.<sup>539</sup> Wie bei Cousin, ist in dem Manual von Esengren und Colombina (1623) auf Fol. 23 dieselbe Pose eines stehenden Mannes in drei anatomischen Ausformungen (Skelett, Muskelmann, Akt) jeweils in drei Ansichten (von vorne, hinten und im Profil) zu sehen (Abb. 194).<sup>540</sup> Am eindeutigsten ist aber die Vorgabe, den Körper aus entgegengesetzten Blickwinkeln zu erfassen, im Zeichenbuch Crispijn van de

534 Das Erfassen einer Pose von gegenüberliegenden Seiten kommt auf 14 Folios vor: Sitzender von vorne und hinten (Mappe I: Fol. 31r/32), Sitzender auf dem Boden von vorne und hinten (Mappe I, Fol. 38v/41r), sitzender Akt von rechts und links (Mappe II: Fol. 49r/55v), Sitzender auf dem Boden – gezeichnet auf einem Blatt (Mappe II: Fol. 24v), Halbliegender von vorne und hinten (Mappe III: Fol. 32r/33v), Kniender von vorne und hinten (Mappe IV: Fol. 1v/7r), nach vorne Gebeugter von vorne und hinten (Mappe V: Fol. 3r/11v), Gebückter von rechts und links (Mappe V: 5r/9v), Kniender von vorne und hinten (Mappe V: Fol. 24r/28v), Sitzender von rechts und links (Mappe VI: Fol. 17v/19r), Sitzender (in drei verschiedenen Haltungen) von rechts und links (Mappe V: Fol. 15r/20v; Fol. 20r/23v; Fol. 32r/37v). Wie im eingangs besprochenen Beispiel des Stehenden mit dem Stock zu sehen ist, sind auch andere Vorgehensweisen auszumachen; eine Pose wurde z.B. zuerst von der rechten Seite aus zwei Perspektiven und danach von der linken Seite gezeichnet, ohne

180° zu wandern. Dennoch verdeutlicht die hohe Anzahl der – aus entgegengesetzten Perspektiven angefertigten – Studien, dass diese Vorgehensweise bewusst eingesetzt wurde.

535 Zum Begriff *vedute* siehe Rosenberg 2003, S. 219–224, sowie zu den Beispielen von Cellini und Michelangelo, Rosenberg 2000; Tauber 2009, S. 176.

536 Dazu Rosenberg 2003.

537 Über die Relevanz der Vorbilder beim Zeichnen siehe Kapitel IV.2.

538 Cousin 1647, Fol. 24–32. Der Inhalt des Zeichenbuchs von Cousin wurde in den Nachdrucken nicht verändert. In den Neuauflagen variieren nur die Formate.

539 Visscher, Claesz Jeansz (veröffentlicht unter dem Namen Luca Ciamberrano): *Fondamento del latre de disegna Neceßarie & profite vela à Pictori, Intagliatori, Schulptori, Orifici, Schritori etc.*, [Amsterdam]: Visscher 1651, Fol. 58–67.

540 Esengren / Colombina 1623, Fol. 23.



Abb. 116 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 42v–37r

Passes (1643) zu finden. Im zweiten Kapitel thematisiert van de Passe das Studium des gesamten Körpers sowohl auf dem anatomischen Weg als auch am Beispiel des lebenden Modells. Der Muskelmann sowie die Pose eines stehenden (Abb. 117–118) und eines sitzenden Akts (Abb. 119–120) sind darin – neben vielen anderen Illustrationen – von gegenüberliegenden Seiten wiedergegeben.<sup>541</sup> In der Einleitung zu diesem zweiten Teil schreibt van de Passe nichts über das Studium ei-

ner Haltung, sodass die Abbildungen auch für die Vorgehensweise eine didaktische Funktion übernehmen.<sup>542</sup> So können diese Darstellungen der Modelle aus unterschiedlichen Perspektiven als Anweisung für die Zeichner verstanden werden. Dass die Vorlagen nicht nur zum Abzeichnen, sondern auch als Anleitungen zum Studium nach einem lebenden Modell dienten, wird auf dem zweiten Titelblatt des spanischen Manuals von José García Hidalgo aus dem letz-

541 Van de Passe 1643, Teil II, Taf. 8, 9, 12 (Muskelmänner), Taf. 14, 15 (Stehender), Taf. 20, 23 (Sitzender).

542 Einleitend wird vor allem das Stellen eines Modells, jedoch nicht die Vorgehensweise beim Zeichnen thematisiert. Dazu Van de Passe 1643, o.S. [Einleitung zum zweiten Teil].

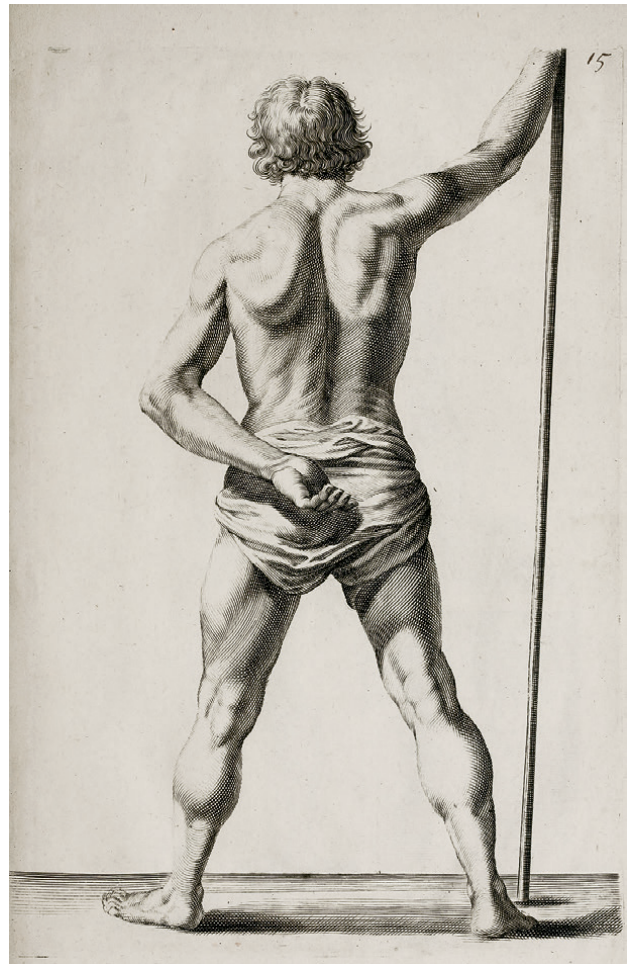


Abb. 117–118 | Crispijn van de Passe, *La prima luce del dipingere et disegnare*, Amsterdam 1643, Taf. 14, 15

ten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts deutlich (Abb. 121).<sup>543</sup> Darauf ist ein Akt inmitten der Zeichner zu sehen. In der linken Ecke hängt ein Bild, das das gleiche Szenario zeigt wie im dargestellten Raum. Dieses Bild ist als Exempel für die Zeichner im Vordergrund zu verstehen.

Die bisher genannten Beispiele für die Wiedergabe des menschlichen Körpers aus entgegengesetzten Perspektiven – insbesondere aus dem niederländischen

Zeichenbuch von van de Passe – verdeutlichen, dass diese Vorgehensweise auch nördlich der Alpen zum Einsatz kam. Eine ähnliche Strategie ist zum Beispiel auf einzelnen Zeichnungen aus Bologna und Rom zu erkennen: Auf zwei bereits besprochenen Blättern von Agostino oder Annibale Carracci aus der Zeit um 1580 wurde ein liegender Mann vom Kopf und von den Füßen her gezeichnet (Abb. 95–96).<sup>544</sup> Fast ein Jahrhundert später skizzierte ein Zeichner der römischen

543 García Hidalgo 1693, o.S. [S. 11]. Zu dem Zeichenbuch siehe: Mateo 2006. Für den Hinweis danke ich Veronika Winkler.

544 Zu den Zeichnungen siehe Feigenbaum 1990, S. 147–150; Boesten-Stengel 2008, S. 360–362, Abb. 195, 196, 197. Boesten-Stengel bezweifelte bezüglich

der Zeichnungen, dass es Sinn mache, eine Pose aus entgegengesetzten Richtungen zu zeichnen. Ausführlich dazu Kapitel III.2.2.



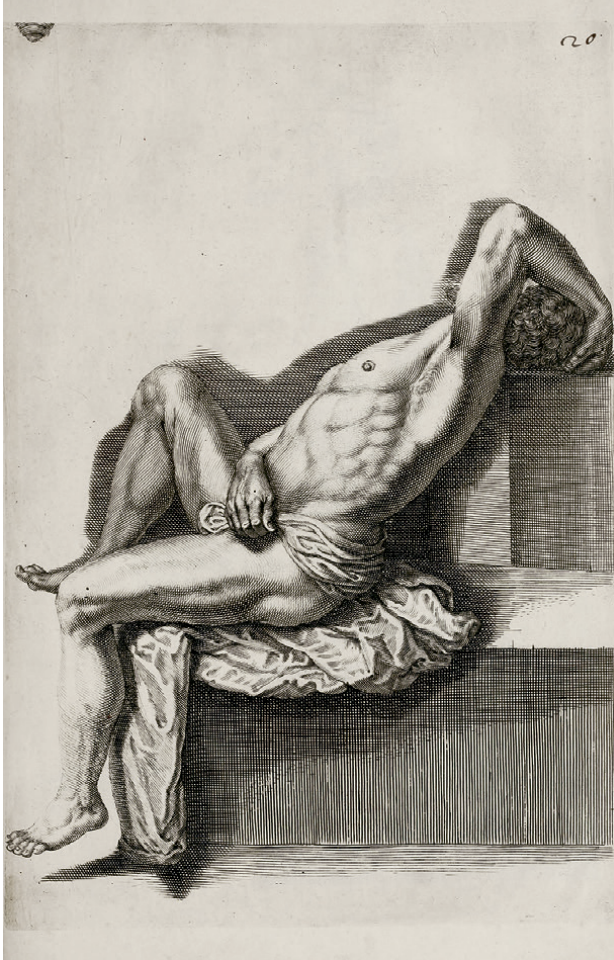


Abb. 117–118 | Crispijn van de Passe, *La prima luce del dipingere et disegnare*, Amsterdam 1643, Taf. 20, 23

*Accademia del Nudo* einen Knienden auf einem Blatt von vorne und hinten (Abb. 122).<sup>545</sup> Die genannten Beispiele deuten darauf hin, dass die Methode vor und nach Lebzeiten Esengrens angewendet wurde.

Die Illustrationen aus den Zeichenbüchern von Cousin und Esengren verweisen außerdem auf wissen-

schaftliche Publikationen. Gerade in den anatomischen Büchern (wie Vesalius' *De Humani Corporis Fabrica* von 1543) sowie in den Proportionstraktaten (darunter *Vier Bücher der Proportion* von Dürer von 1528) wurde der Körper zumeist von zwei entgegengesetzten Seiten abgebildet. Um eine Form genauer zu analysie-

545 An der Universitätsbibliothek Salzburg werden heute zahlreiche Aktzeichnungen aufbewahrt, die nach neueren Forschungen an einer (unbekannten) informellen Akademie in Rom Ende des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Auf weiteren Blättern ist die vergleichbare Praxis (Inv. H 234/3, Inv. H 199/7, Inv. H 357/16,20) zu erkennen, ein Modell von vorne und hinten wiederzugeben. Interessant ist dabei, dass eines der Blätter mit der Darstellung des Knienden – wie bei Esengren – in der Mitte geknickt war. Einzig in der Mappe II von Esengren kommt es vor, dass zwei Sitzende in derselben Pose nebeneinander dargestellt sind

(Fol. 24v). Wie Susanne Müller-Bechtel bezüglich der Salzburger Zeichnung vermutet, wurde die andere Ansicht jeweils aus der Vorstellung hinzugefügt. Allerdings sind die Abbildungen auf beiden Blatthälften bei Esengren so ähnlich, dass sie während desselben Vorgangs – ausgehend vom gesehenen Objekt – entstanden sein müssten. Da gerade in den Mappen von Esengren zahlreiche Posen existieren, die genau eine 180°-Wendung abbilden, scheint das Herumgehen um das Modell gängige Praxis gewesen zu sein. Zu den Zeichnungen siehe Müller-Bechtel 2014–15, S. 45, 51–53, Taf. 20 sowie Taf. 30.

ren, griff selbst noch Heinrich Wölfflin in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* von 1915 auf dieselbe Strategie bei der Auswahl seiner Gegensatzpaare zurück.<sup>546</sup> Die Übertragung dieser Methode auf die Praxis

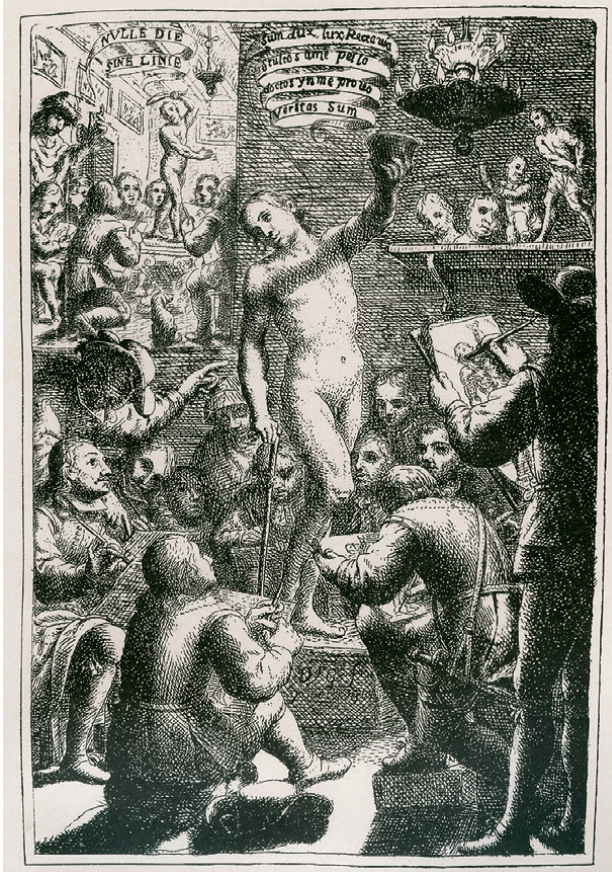


Abb. 121 | José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura*, um 1693, [Fol. 11]

des Aktzeichnens würde folglich bedeuten, dass durch das Studium einer Pose aus zwei konträren Perspektiven der Anspruch erwuchs, den Körper im Ganzen ‚wissenschaftlich‘ zu erfassen.

Ein ähnlicher Ansatz wurde in den Illustrationen für die überarbeiteten Ausgaben von Cartaris *Le Imagini de i Dei* (1624 und 1626) verfolgt, als Lorenzo Pignoria abschließend an den Bänden die Figur eines außereuropäischen Idols – von allen Seiten gesehen – anhängte (Abb. 123–125).<sup>547</sup> Die Wiedergabe der Skulpturen von vorne und hinten war in zeitgenössischen antiquarischen Büchern selten, sodass die allansichtige Darstellung neue Informationen liefern sollte.<sup>548</sup> Da Esengren vermutlich an den Abbildungen für diese Neuauflagen von Cartari arbeitete, hatte er diese Darstellungsweise für die fundierte Vermittlung einer unbekannt Form spätestens mit dieser Publikation kennengelernt. Nur wenige Jahre danach (1627–28) führte Esengren ein bebildertes Inventar der antiken Skulpturen aus der Mantuaner Sammlung aus, welches nach England verschickt wurde (Abb. 126).<sup>549</sup> Gerade dort hatte er sich mit der Frage auseinanderzusetzen, aus welchem Blickwinkel eine Skulptur am besten darzustellen sei. Denn die Skulpturen darin sind jeweils nur einmal, aber aus vollkommen unterschiedlichen Perspektiven wiedergegeben. Diese Beispiele verdeutlichen, dass auch Esengren nicht nur mit den Problemstellungen bezüglich des Aktzeichnens, sondern auch mit jenen der Wiedergabe der Skulptur konfrontiert war. In beiden Bereichen scheint er auf den normierten, aber auch auf den ‚wissenschaftlichen‘ Blickwinkel zurückgegriffen zu haben.

546 Wölfflin kommentierte seine Auswahl zwar nicht; seine Anwendung dieser Vorgehensweise zeigt aber, dass sich die Darstellung eines Gegenstandes von unterschiedlichen Seiten zur tradierten Form entwickelte. Zu Wölfflin siehe: Thürlemann 2013, S. 90–93.

547 Cartari 1624, S. 585–588; Cartari 1626, S. 586ff. In beiden Ausgaben fügte Pignoria abschließend einen Anhang zu den außereuropäischen Göttern ein (1626 mit dem Titel *Delle Imagini de gli Dei Indiani*). Das letzte Idol darin stammt aus der Sammlung von Peiresc, der Künstler (darunter Poussin und Rubens) verschiedene Objekte aus seinem Besitz zeichnen ließ. Pignoria erhielt vermutlich die Zeichnungen des Idols aus unterschiedlichen Ansichten, die den Ausgangspunkt für die Illustrationen bildeten. Die Umsetzung für die Neuauflage von Cartari erfolgte vermutlich auch in diesem Fall durch Esengren, den diese Zeichnungen bekannt waren. Zum Idol mit weiterführender Literatur: Logemann / Pfisterer 2012, S. 17–20.

548 Seit Ende des 16. Jahrhunderts wurden zunehmend Skulpturen in den druckgraphischen Serien in zwei oder mehreren Ansichten abgebildet. Dieser Ansatz scheint vor allem durch die geschraubten Skulpturen – entsprechend dem Prinzip der *Figura Serpentinata* – angeregt worden zu sein, da ihre Form es verlangte, von allen Seiten gezeigt zu werden. Unter den ersten Darstellungen dieser Art finden sich drei Kupferstiche von Jan Harmensz. Muller von 1597, die Merkur und Psyche von Adriaen de Vries in unterschiedlichen Ansichten abbilden. Zu Skulptur und Druckgraphik: Eikermann 2015, S. 178–180.

549 Die Skulpturen sind dort aus vollkommen unterschiedlichen Perspektiven festgehalten, um deren Form zu veranschaulichen. Darüber hinaus wurden gerade dort die Darstellungen auf Doppelblättern ausgeführt. So verwendete Esengren scheinbar zum Zeichnen und Katalogisieren einer antiken Sammlung ebenso Doppelblätter und eine Auswahl der Ansichten wie beim Zeichnen eines lebenden Modells.

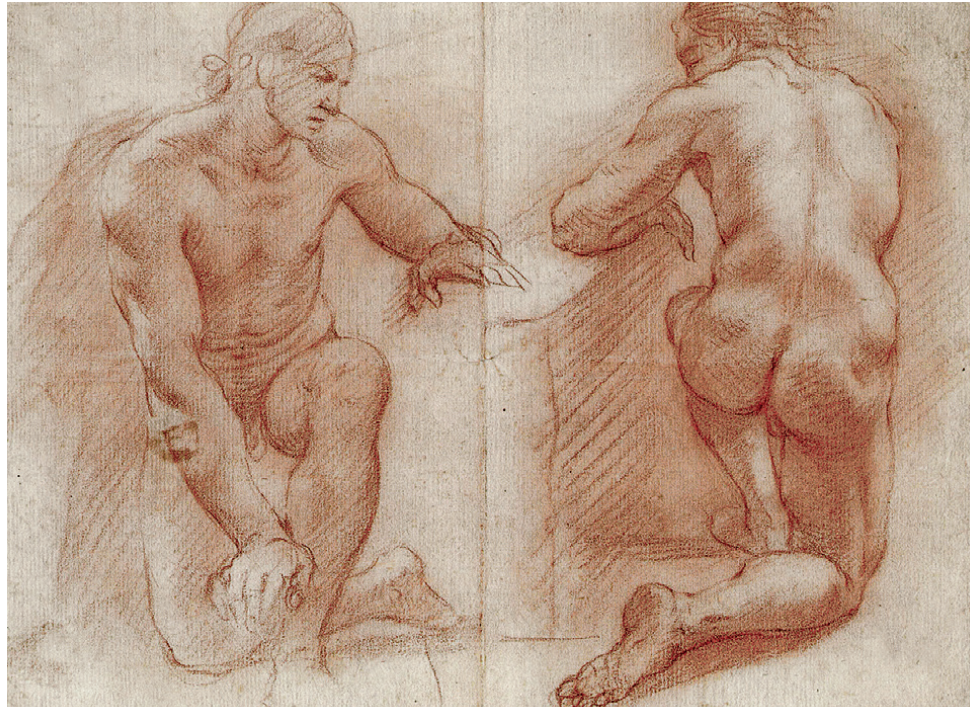


Abb. 122 | Unbekannter Zeichner einer römischen Akademie, Ende 17. Jahrhundert, Rötel auf Papier, Universitätsbibliothek, Salzburg, Inv. H 234/3

Um die praktischen Fragen für den künstlerischen Gebrauch der genannten Vorgehensweise zu klären, soll im Folgenden die Art der Ausführung der Zeichnungen näher betrachtet werden. In den Mappen aus Venedig und Padua sind etwa ein Fünftel der Studien – die gesamte Mappe IV mit 68 sowie 14 weitere am Ende der Mappe V eingebundene Aktdarstellungen – mit der Technik des Abklatschs entstanden.<sup>550</sup> Dies ist ein Druckverfahren, bei dem eine Zeichnung auf ein sauberes Blatt mit einem Falzbein oder einer Drucker-

presse gedruckt wurde, sodass auf der anderen Seite ein spiegelverkehrtes Abbild der Vorlage entstand.<sup>551</sup>

Die Existenz der Abklatsche in Padua ist bisher nicht bemerkt worden. Die Blätter wirken zwar etwas verblasster, aber dennoch sind sie – ähnlich wie alle weiteren Zeichnungen – in denselben Mappen eingebunden. Da der Rötel wohl den besten Abdruck ergab, verwundert es wenig, dass sie von Rötelzeichnungen stammen.<sup>552</sup> Alle Abklatsche sind auf glatteren und helleren Blättern ausgeführt.<sup>553</sup> Exakt dasselbe Papier

<sup>550</sup> Die Mappen aus Padua enthalten außer den Abklatschen drei ungeplante Abdrücke. Von einem Abdruck existiert ‚die Vorlage‘ auf der gegenüberliegenden Seite (Fol. 39v, Mappe I), während jene von dem zweiten ausgeschnitten wurde (Fol. 40v, Mappe I). So erlauben diese Abdrücke, manche Fehlstellen zu rekonstruieren. Während einer äußerst gründlichen Reinigung 2013 durch die Restauratoren der Palazzo Zuckermann wurden die meisten Kreidespuren und Flecken auf den gegenüberliegenden Seiten ohne zu dokumentieren entfernt. Laut den Restauratoren wurden nur diese – am besten erkennbaren – drei Abdrücke beibehalten. Möglicherweise enthielten die wegradiierten Stellen entscheidende weitere Hinweise auf die Bindung und Anordnung der Blätter. Gerade der letzte Abdruck wirft viele Fragen auf. Während sich die Zeichnung des liegenden Mannes auf dem Bauch in der Mappe II auf Fol. 10r befindet, ist deren Abdruck auf der Rückseite einer Zeichnung von Fol. 25r zu finden. Hierbei handelt es sich nicht um das gleiche Folio mit Abklatschen, sondern es sind zwei

vollkommen unterschiedliche Folios. Die möglichen Erklärungen für die Entstehung dieses Abdrucks an einer anderen Stelle wären, (1) dass die Zeichnung entweder bereits beim Lagern (vor der Bindung) die Spuren hinterlassen hatte oder (2) dass dieses Blatt mit dem Abdruck des Liegenden zu einem späteren Zeitpunkt wieder neu eingeordnet wurde.

<sup>551</sup> Zur Technik des Abklatschs siehe: Klinke 2014. Joseph Meder beschreibt den Abklatsch ähnlich: „Die kraftlosen Stiche, das gleichmäßige, monotone Gepräge der Zeichnungen, das Fehlen lockerer Substanz, Figuren mit verkehrter Haltung, mit der linken Hand fechtend oder zeigend [...], mit verkehrten Schattierungen, wie von einem Linkshänder gearbeitet [...]“ Meder 1923, S. 540.

<sup>552</sup> Joseph Meder merkte an, dass Rötel den farbtintensivsten Ton beim Abdruck liefere. Meder 1923, S. 540.

<sup>553</sup> Nach Angaben von Antoniazzi Rossi tragen sie alle dasselbe Wasserzeichen mit den Buchstaben P E und einem Kleeblatt. Dazu Antoniazzi Rossi 2005.



Abb. 123–125 | Vincenzo Cartari, Seconda Novissima Editione delle Imagini de gli dei degli antichi, Padua 1626, Fol. 585–587

– erkennbar an der Oberflächenstruktur sowie an dem Wasserzeichen – wurde auch für die Zeichnungen verwendet und neben den Abklatschen in die Mappen eingebunden. Daraus ist zu schließen, dass die vorliegenden Abklatsche bereits während des Studiums und nicht viel später entstanden sind. Dieses Argument untermauert zugleich die Vermutung, dass die Mappen noch zu Lebzeiten Esengrens gebunden wurden.

Einzig von zwei Abklatsch-Folien aus der Mappe IV (Abb. 127 und 129) sind die ‚Vorlagen‘ – deren gezeichnete Versionen – in der Mappe V erhalten. Auf dem ersten Blatt (Abb. 128) ist das kniende Modell von vorne und hinten zu sehen. Die Figur hat die linke Hand erhoben und schaut über die rechte Schulter. Auf dem zweiten (Abb. 130) ist ein sitzendes Modell mit überkreuzten Beinen im Profil von beiden Seiten abgebildet. Es deutet mit seiner rechten Hand zur Seite und wendet den Kopf nach rechts.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Joseph Meder die Abklatsche als mangelhafte Kopien und als Ar-

beitsinstrumente der ‚Kunsthändler‘ abqualifiziert.<sup>554</sup> Erst in jüngeren Publikationen wurde die Bedeutung des Abklatsches für den künstlerischen Arbeitsprozess erkannt.<sup>555</sup> Insbesondere im 18. Jahrhundert beschäftigten sich die Künstler intensiv mit dem Abklatsch und verwendeten ihn nicht nur, um die Komposition spiegelverkehrt zu drehen, sondern um mithilfe dieser Technik neue Werke zu schaffen. Abklatsche wurden signiert und mit Einzeichnungen ergänzt, sodass sie bei Kennern hohe Preise erzielten.<sup>556</sup> Aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind nur Beispiele von einzelnen Künstlern erhalten.<sup>557</sup>

Bezüglich der Abklatsche aus Padua stellt sich die Frage, woher Esengren dieses Verfahren kannte. Auch Parmigianino fertigte Abdrucke (durch das Falten des Blattes) sowie Durchzeichnungen auf der verso-Seite an und interpretierte die Kompositionen auf Basis dieser Umkehrung neu. Für seine Arbeitsweise wurde erkannt, dass er wie ein Druckgraphiker vor-

554 Meder 1923, S. 538–540. Etwa zeitgleich wurden die Abklatsche von Kurt Cassirer als „Gegendrucke“ bezeichnet: Cassirer 1922.

555 Zusammenfassung der Technik sowie weiterführende Literatur in: Beyer / Ketelsen 2014.

556 Dazu Ketelsen / Venator 2014.

557 Meder nennt die Abklatsche von Jacques Callot, Nicolo dell'Abate und Pieter Paul Rubens, sowie einen Brief des Diplomatens Jac. Salviati aus dem Jahr

1662, in dem gerade die „nach den Zeichnungen angefertigten Abdrücke“ als Ansichtsexemplare zum Kauf der Originale erwähnt werden. Dazu Meder 1923, S. 538–540. Ketelsen und Venator erwähnen die niederländischen Beispiele aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ketelsen / Venator 2014, S. 13–14. Eine Ausnahme unter den italienischen Künstlern bildet Guercino, von dem heute in London bis zu 234 Abklatsche aus der Sammlung Gennari aufbewahrt werden. Dazu Mahon / Turner 1989, S. 177–214.

ging und dadurch eine neue Formensprache fand.<sup>558</sup> Gerade von Kupferstechern sowie von Goldschmieden wurde die Technik des Abklatsches einerseits für die spiegelverkehrte Abbildung der Ornamente und andererseits für die Umkehrung der Kompositionen auf die Platten eingesetzt.<sup>559</sup> Wie oben bereits erwähnt, war Esengren laut Ridolfi ursprünglich ebenfalls Goldschmied.<sup>560</sup> So ist vorstellbar, dass er diese Vorgehensweise wie Parmigianino während seiner früheren Tätigkeit kennenlernte und in einen anderen Kontext übertrug.

Die breite Auswahl an Posen in den Mappen verdeutlicht, dass Esengren die Sammlung eines vielfältigen Formvokabulars zusammenstellen wollte. Durch den Einsatz der Abklatsch-Technik konnte diese Bandbreite erweitert und dieses umfangreiche Werkstattmaterial zu einem späteren Zeitpunkt aufgegriffen werden. Vermutlich griff Esengren für die Gestaltung der Bilder für die Begräbniszeremonie von Cosimo II. auf seine Mappen zurück (Abb. 101–102), in denen er Posen der Knienden, Schreitenden oder Reitenden sowohl spiegelverkehrt als auch aus unterschiedlichen Perspektiven wiedergab.<sup>561</sup>

Dieselbe Pose wurde auch von weiteren Künstlern in einem Bild aus unterschiedlichen Ansichten verwendet. Diese Strategie kam zum Einsatz, um die Symmetrie zu steigern,<sup>562</sup> konträre Inhalte zu deuten<sup>563</sup> oder Zeitlichkeit auszudrücken.<sup>564</sup> Darüber hinaus galt

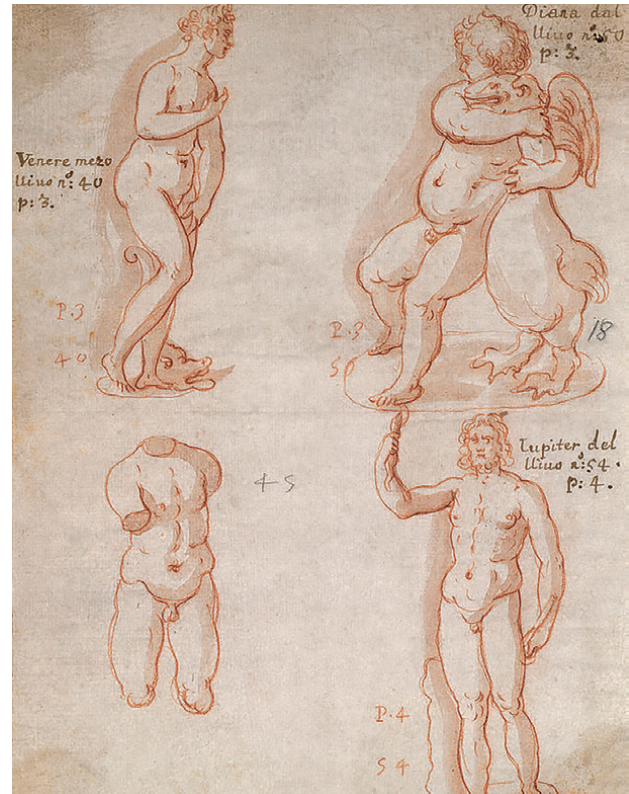


Abb. 126 | [Umkreis von Filippo Esengren?]: Inventar der antiken Skulpturen vom Mantuaner Hof zum Verkaufen nach England, um 1627–28, The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 970148

die Wiedergabe einer Figur aus unterschiedlichen Perspektiven – auch abseits des *Paragone*-Kontextes – als Ausdruck der *varietà*.<sup>565</sup> Für die wenigsten Künstler

558 Bezeichnenderweise war beim Verkauf der Mantuaner Sammlung nach England ein Band mit Parmigianinos Zeichnungen zu finden, der unterwegs verloren gegangen ist. Dies würde bedeuten, dass Esengren, der mehrmals am Mantuaner Hof war und selbst die Kunstwerke zum Verkauf auswählte, diese Zeichnungen gesehen hat und möglicherweise von der Arbeitsweise angeregt wurde. Zu den verlorenen Zeichnungen Parmigianinos siehe: Anderson 2015, S. 131–132. Zur Arbeitsweise Parmigianinos, siehe Ng 2015, S. 162–181.

559 Meder druckte als Beispiel für die Verwendung des Abklatsches von Goldschmieden eine Zeichnung von Hans Holbein dem Jüngeren. Außerdem werden von Meder die Abklatsche genannt, die die Spuren des Griffels aufweisen und die weitere Verwendung des spiegelverkehrten Abdruckes verdeutlichen. Meder 1923, S. 338, S. 340, Abb. 125.

560 Ridolfi 1648, I, S. 203.

561 Siehe die Abbildungen in Strozzi 1621. Dazu mehr im Kapitel IV.1.2.

562 David Summers charakterisiert in seinem grundlegenden Aufsatz über die Ansichten, welche er *Figure come fratelli* nennt, die Verwendungen dieser Figuren. Für das 15. Jahrhundert hätten Künstler wie Pollaiuolo diese eingesetzt, um die Symmetrie in Bildern zu steigern. Die Figuren wären häufig mithilfe des Abdrucks von einer Vorzeichnung spiegelverkehrt gedreht worden. Laurie Fusco weist darüber hinaus bei der Unter-

suchung der Arbeitsweise derselben Zeit auf die Verwendung der kleinen Modelle hin, mit deren Hilfe dieselbe Haltung aus unterschiedlichen Blickwinkeln studiert und eingesetzt werden konnte. Summers 2006, S. 485–492; Fusco 1982.

563 Als Beispiel für die Verwendung derselben Haltung für zwei gegensätzliche Charaktere oder Figuren nennt David Summers zum einen Michelangelo *Tag und Nacht* in San Lorenzo, zum anderen Raphaels *St. Michael mit dem Teufel*. Summers 2006, S. 494–499.

564 Abgesehen von der Verwendung derselben Figur für die simultanen Darstellungen verdeutlicht Burioni am Beispiel von Paolo Uccellos *Schlacht von San Romano*, wie – durch den Einsatz derselben Figuren in unterschiedlichen Ansichten – die Zeitlichkeit thematisiert wird. Dazu Burioni 2012. Siehe darüber hinaus zum Aspekt der Zeitlichkeit: Tauber 2007.

565 Summers zitiert Tizian, der an Philipp II. außer der Darstellung von *Danae* (in der frontalen Ansicht) ebenso das Bildnis von *Venus* (in der Rückenansicht) und *Adonis* schicken wollte, um die Freude beim Anblick zu steigern („E perché la Danae, che io mandai già a vostra Maestà, si vedeva tutta dalla parte dinanzi, ho voluto in quest'altra poesia [Venus e Adonis] variare, e farle mostrare la contraria parte, acciocchè riesca il camerino, dove hanno da stare, più grazioso alla vista“, Tizians Brief zitiert nach Bottari / Ticozzi 1822, II, S. 27). Dazu Summers 2006, S. 493.



Abb. 127 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 1v-7r [Abklatsch der Abb. 128]

können die Entstehungsprozesse der jeweiligen Werke rekonstruiert und noch seltener der Einsatz des Abklatsches erkannt werden.

Einzig von Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, ist die systematische Verwendung der beiden Praktiken – die Wiedergabe der Figuren aus mehreren Ansichten sowie die Anfertigung von Abklatschen – bekannt.<sup>566</sup> Um eine Pose oder Komposition

in der spiegelverkehrten Ansicht zu erhalten, verwendete er sowohl die Techniken der Durchzeichnung als auch jene des Abklatsches.<sup>567</sup> Darüber hinaus war Guercino im Stande, eine Darstellung imaginativ zu drehen und sie aus mehreren Perspektiven zu skizzieren, als würde er in der Vorstellung um die Handlung herumgehen.<sup>568</sup> Auf diesem Weg versuchte der Maler die am besten verständliche Ansicht für die Erzähl-

566 Dazu Brooks 2005, S. 10–11. Für den Hinweis zur Arbeitsweise Guercinos danke ich Lisa Jordan.

567 Bemerkenswert ist dabei, dass Guercino sowohl von einzelnen Studien als auch von gesamten Kompositionen Abklatsche anfertigte. Zu den Abklatschen: Mahon / Turner 1989, S. 177–178; Turner 2009, Kat. 71–72.

568 Zur Verständlichkeit der Narration in den Werken Guercinos, siehe Ebert-Schifferer 1991.

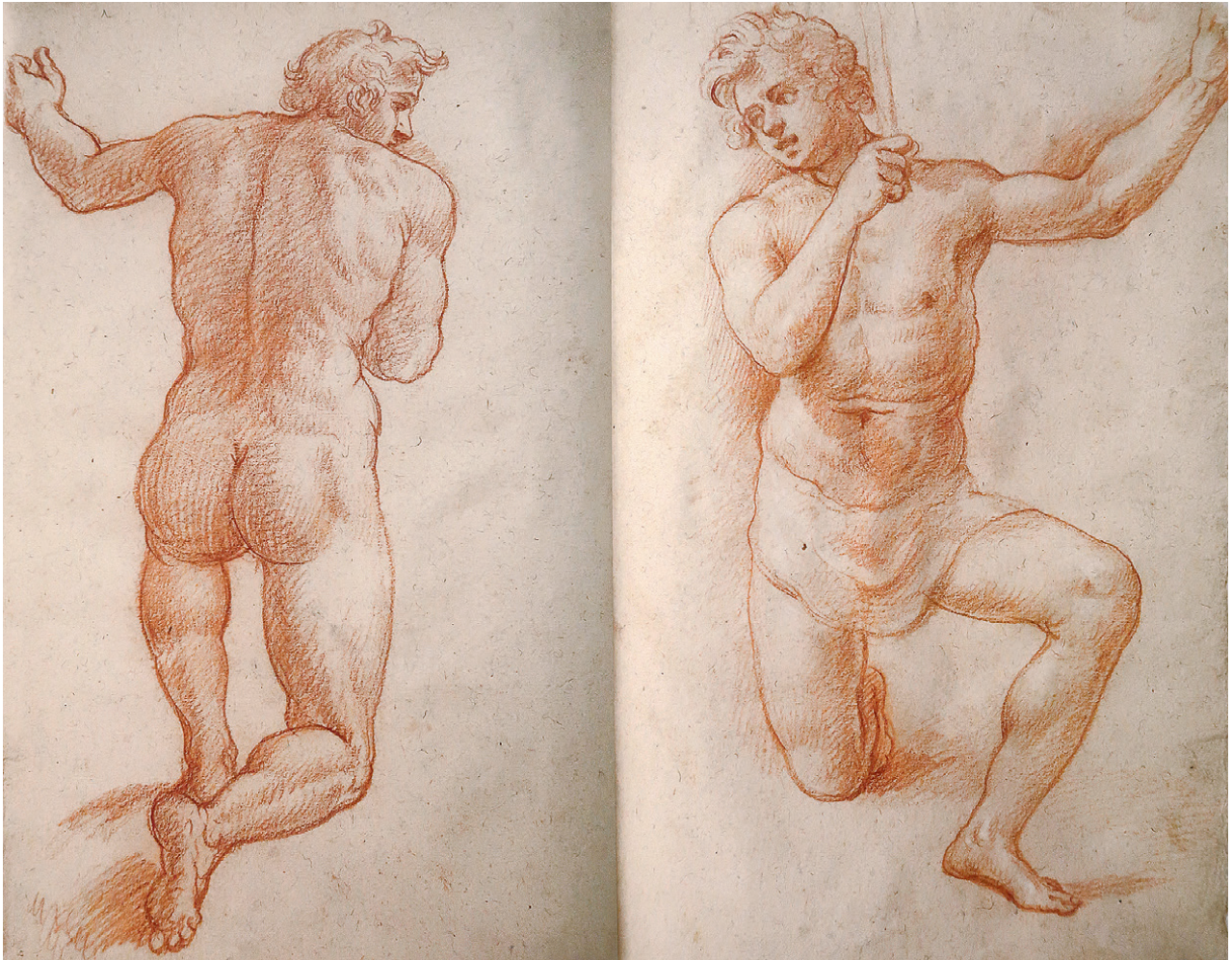


Abb. 128 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappa V, Fol. 33v-29r

struktur zu finden (Abb. 131–133).<sup>569</sup> Die Kenntnisse über die Arbeitsweise Guercinos basieren auf dem zusammenhängend erhaltenen Material aus seiner Werkstatt, das heute an einem Ort (in London) vorliegt.<sup>570</sup> In den Quellen wird diese Praxis nicht beschrieben, sodass seine Methode einzig ausgehend von den

Zeichnungen rekonstruiert werden kann. Ob Guercino – ebenso systematisch wie Esengren – Abklatsche von Aktstudien anfertigte, ist in dem erhaltenen Bestand nicht zu erkennen. Dennoch ist denkbar, dass beide Künstler mit derselben Methode arbeiteten und uns heute nur Teile von ihren Werkstattbeständen

569 Zu den Studien für die Komposition: *Die Ermordung Ammons während des Gastmahls Absaloms*, siehe Brooks 2005, Kat. 14 mit weiterführender Literatur. Von Brooks werden zwei weitere Kompositionen (*Beweinung der heiligen Petronilla*; *Das Martyrium von den heiligen Johannes und Paul*) mit mehreren Studienansichten abgebildet: Brooks 2005, Kat. 4, 16. Darüber hinaus sind von Guercino zahlreiche vergleichbare Kompositionsstudien aus mehreren Perspektiven erhalten, die bezeichnenderweise in den Jahren zwischen 1623 und 1635 ent-

standen sind, also etwa zeitgleich mit Esengrens Aktstudien in Venedig.

570 Eine Mappa mit den Abklatschen von Guercino war bereits in der Gennari-Sammlung aufgelistet: „Disegni cavati e partoriti degl'Originali di Lapis Rosso [...]“, in: Negro / Roio 2008, S. 110. Zur königlichen Sammlung in Großbritannien, siehe Turner / Plazzotta 1991, S. 19–27; Mahon / Turner 1989, S. xiii–xxxiv, sowie zu den 234 Abklatschen in der Sammlung S. 177–178.



Abb. 129 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 17v–19r [Abklatsch der Abb. 130]

vorliegen.<sup>571</sup> Bei der Zusammenführung der bisherigen Ergebnisse entsteht folgendes Bild von der Arbeitsweise beider Künstler: Eine Pose wurde am lebenden Modell studiert; anschließend wurde mit der Technik des Abklatsches deren spiegelverkehrte Ansicht angelegt (Esengren). Diese diente dazu, beim Entwerfen

und Drehen einer Komposition mehrere Varianten derselben Haltung zur Verfügung zu haben (Guercino).<sup>572</sup> Die Bestände von Esengren und Guercino können als exemplarisch gelten. Möglicherweise arbeiteten auch andere Künstler nach derselben Methode, allerdings sind keine Werkstattbestände erhalten, sodass diese

571 Bemerkenswert ist eine mit Esengren vergleichbare Tätigkeit von Guercino. Nicht nur leiteten beide Akademien zum Aktzeichnen und fertigten Zeichenbücher an, sondern sie arbeiteten jeweils mithilfe der Abklatsche. Zu überlegen ist, ob Guercino bei seiner Reise nach Venedig (nach 1616), als er Palma il Giovane traf und dieser ihm die Werke von Tizian

zeigte, ebenfalls in Kontakt mit Esengren trat. Zur Reise Guercinos siehe Malvasia 1678, II, S. 362–363. Dazu Cropper 2009, S. 13–18.  
572 Von manchen Kompositionsstudien fertigte Guercino ebenfalls Abklatsche an, um sie auf diese Weise spiegelverkehrt drehen zu können. Turner 2009, Kat. 71–72.





Abb. 130 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mapped V, Fol. 34v-28r

Vorgehensweise bisher nicht nachvollzogen werden konnte.<sup>573</sup>

Das Lob von Plinius in der *Naturalis Historia*, Parrhasios und Apelles könnten eine Figur in einer

Ansicht darstellen, diese aber von allen Seiten vermitteln, wurde in frühneuzeitlichen Schriften mehrfach aufgegriffen.<sup>574</sup> Hierfür benötigte ein Künstler aber nicht nur handwerkliches Geschick, sondern auch die

573 Bellori beschreibt zwar detailliert am Ende der Vita von Barocci, wie dieser mithilfe von Wachsfiguren arbeitete, dennoch findet man unter den zahlreichen erhaltenen Zeichnungen einen mit Guercino vergleichbaren Ansatz. Beispielsweise in den Zeichnungen für *Die Heimsuchung* für Chiesa Nuova in Rom ordnete Barocci die Figuren auf unterschiedlicher Weise im Raum. Durch die schnelle Ausführung dieser Studien entsteht der Eindruck, dass sie eher aus der Vorstellung als durch lange Vorbereitungen entstanden sind. Siehe dazu: Bohn / Mann 2012, Kat. 10, S. 196–211. Auch Raffaellino da Reggio scheint auf ähnliche Weise die Kompositionen ausgearbeitet zu haben. Die Figurengruppe mit Herkules, Minerva und Mars zeichnete er (u.a. für die Fassade des Hauses von Francesco da Volterra) aus unterschiedlichen

Blickwinkeln und griff somit auf eine vergleichbare Strategie zurück. Da aber dem Künstler nur sehr wenige Zeichnungen zugeschrieben werden, ist kaum etwas über seine Arbeitsweise bekannt. Bolzoni 2016, S. 150–152.  
574 „[Über Parrhasios:] Die Konturen der Körper zu zeichnen und dort, wo die Malerei aufhört, richtig abzusetzen, findet man selten im Verlauf der Kunst. Die Kontur muß nämlich um sich selbst herumlaufen und so aufhören, daß sie anderes erwarten läßt und hinter sich auch das zeigt, was sie verbirgt. [...] Von der Hand des gleichen Künstlers [Apelles] soll auch im Tempel der Diana ein Herkules sein, der sich so abwendet, daß, was außerordentlich schwierig ist, die Malerei sein Gesicht naturgetreuer zeigt, als sie es andeutet.“ Plinius 1978, XXXV, Nr. 67 und 94, dazu Summers 2006, 493ff.



Abb. 131 | Guercino, Gefangenne Amnons, 1628, Feder laviert auf Papier, The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 902399



Abb. 132 | Guercino, Gefangenne Amnons, 1628, Feder laviert auf Papier, The Royal Collection, Windsor Castle, Inv. RCIN 902398



Abb. 133 | Guercino, Gefangenne Amnons, 1628, Feder laviert auf Papier, Denis Mahon Collection

Kenntnis der jeweiligen Formen. In diesem Zusammenhang kann das Zeichnen der Modelle aus unterschiedlichen Perspektiven als eine grundlegende Praxis betrachtet werden, die dazu diente, eine Pose aus mehreren Ansichten zu memorieren, um sie später bei der Ausarbeitung der Kompositionen wieder einzusetzen.<sup>575</sup>

Vergleichbare Sammlungen von Zeichnungen mit einem reichen Formvokabular waren über Jahrhunderte wertvolle Studiengegenstände der Künstlerwerkstätten. Zugleich fungierten sie aber auch als Statussymbole der Besitzer.<sup>576</sup> Nicht nur Esengren besaß mehrere Zeichnungen von Palma il Giovane, sondern auch Antonio Vassilacchi – genannt Aliense – verfügte etwa zeitgleich in Venedig über ein beeindruckendes Kompendium von Papierarbeiten zahlreicher Künstler.<sup>577</sup> Gerade um 1630 scheint aber das Interesse speziell an den Aktstudien gestiegen zu sein: Domenico Tintoretto hinterließ seinem Sohn Bastian laut Testament 150 Studien nach lebenden männlichen und 50 nach weiblichen Modellen.<sup>578</sup> Jacopo Empoli verkaufte in Florenz zur selben Zeit vor allem Aktzeichnungen, welche

575 Bereits das Beispiel der Carracci machte deutlich, dass sie eine bekannte Pose einer Skulptur oder aus einem Gemälde mit einem lebenden Modell nachstellen ließen, um sie aus unterschiedlichen Perspektiven studieren und in neuen Kontexten verwenden zu können. Siehe dazu Kapitel III.2.2.

576 Im Hausinventar von Santi di Tito, welches nach dem Tod des Künstlers erstellt wurde, befanden sich über 700 eigenhändige Zeichnungen nicht in seiner Werkstatt, sondern sie wurden im *Terazzo* (im dritten Geschoss unter dem Dach) neben silbernem Besteck und wertvollen Ringen aufbewahrt. Dazu Brooks 2002, S. 281.

577 „Raccolso gran numero di rilievi, quantità di carte istampe e disegni de' più eccellenti Autori; di Raffaello, di Michel'Angelo, del Parmigiano, di Perino del Vaga, di Titiano & altri, & una seria pregiata in particolare di Paolo Veronese, fatti sopra carte tinte, onde per la fama della sua Virtù, e per vedere così bella raccolta, veniva spesso visitato da Principi, da Ambasciatori e da famosi Pittori, che capitavano Venetia [...]“ Ridolfi 1648, II, S. 221–222. Dazu Rosand 1969, S. 156–157.

578 Testament von Domenico Tintoretto vom 20. Oktober 1630: ASV, Notarile, Testamenti, Francesco Erizzo, b. 1177, n. 177. Dazu: Mason 2008, S. 88.

sowohl von Künstlern als auch von Kunstliebhabern in größeren Mengen erworben wurden.<sup>579</sup>

Bei näherer Betrachtung der drei Testamente von Esengren entsteht der Eindruck, dass auch er den Wert seiner Aktzeichensammlung kurz vor seinem Tod 1631 erkannte und sie gerade vor diesem Hintergrund in die Mappen sortierte. Hierfür sprechen mehrere Umstände: Während er in den ersten beiden notariellen Schriften von 1626 und 1627 nur die Bände mit Palmas Werken erwähnte, nannte er in seinem letzten Willen von 1631 erstmals die eigenhändigen Zeichenkonvolute.<sup>580</sup> Auch der einheitliche Einband und die fast identischen Aufschriften sprechen dafür, dass die Mappen in einem Durchgang und nicht über einen längeren Zeitraum hinweg gebunden wurden. Außerdem hinterlässt die präzise Benennung von „60 Büchern und vielen anderen Studien“ in einem Schrank (*un armer con libri 60 fatti nell'Accademia et molti altri del Palma et diversi*) in dem von Esengren 1631 erstellten Inventar den Eindruck, dass er sich die Anzahl und den Inhalt der beschrifteten Mappen (mit Aktstudien) genauer notieren konnte als von den anderen gebundenen Zeichnungen.<sup>581</sup> Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass dieser Schrank mit Graphiken nicht nur einen praktikablen Bestand enthielt, sondern dass er neben Gemälden und kostbaren Möbelstücken im Haus von Esengren als eine eindrucksvolle Sammlung hervorgehoben wurde.

## 2. DAS STUDIUM DER POSEN

Während bisher die Frage nach dem Entstehungsprozess der Zeichnungen gestellt wurde, liegt der Schwerpunkt im Folgenden auf den Inhalten der Studien. Dabei soll geklärt werden, welche Posen und mit welcher Intention sie gezeichnet wurden.

Trotz der verbreiteten Praxis des Aktzeichnens und dessen Nennung in den Statuten der ersten Künstlerakademien wird die Vorgehensweise im Einzelnen nicht thematisiert.<sup>582</sup> Denn bereits das Stellen eines Modells galt als verantwortungsvolle Aufgabe und wurde laut den späteren Schriften erfahrenen Künstlern überlassen.<sup>583</sup> Erst in dem viersprachigen Zeichenbuch von Crispijn van de Passe von 1643 werden einige grundlegende Aspekte – wie die Ausstattung des Raumes mit einer gezielten Ausleuchtung sowie die Vorgaben beim Positionieren eines Modells – zusammengefasst.<sup>584</sup> Dabei empfiehlt der Autor bei allen Haltungen (sitzend, stehend oder liegend) die Parallelisierung der Glieder zu vermeiden.<sup>585</sup> Seine Beschreibung erscheint aber mehr der Versuch einer Systematisierung als die Zusammenfassung einer bewährten Praxis zu sein, da in keiner der beispielhaften Aktdarstellungen, die auf diesen Text folgen, die Vorgaben getreu eingehalten werden.

Auch für die gezeichneten Posen aus den Mappen von Esengren ist keine eindeutige Regel zu erkennen:

579 „[...] onde per vivere il poco tempo che gli restava, gli fu di bisogno andar vendendo appoco appoco tutti i suoi disegno, particolarmente naturali, de' ignudi, de' quali ne comprò gran quantità, e de migliori, a mezza piastra l'uno, Raffaello Ximenes cavaliere che non meno per nobilità, che bontà singolare, e per l'affetto ch'egli ebbe a quest'arte, nella quale anche per suo divertimento molto s'occupò, ha meritato dopo morte che si conservi di lui eterna memoria. Molti anche n'ebbe Rimbotta Rimbotti cavaliere di S. Stefano, ancor egli grand'amator dell'arte, che per un corso di molti anni sostenne in Firenze il carico di provveditore dell'accademia del disegno, e buona quantità ne comprò Verginio Zaballi suo discepoli.“ Baldinucci 1681–1728, hier 1688, IV, S. 184, dazu Barzman 2000, S. 176.

580 Testament von 1631: „Item lasso [...] al Signor Matthio Ponzon libri sei di dissegno di mia mano fatti nell'accademia.“ – ASV, Sezione Notarile, Giovanni Vignon, B. 1027, n. 68. Siehe dazu außerdem Kapitel IV.1.2.

581 Eintrag in dem Inventar: „un armer con libri 60 fatti nell'Accademia et molti altri del Palma et di diversi.“ ASV, Sezione Notarile, Giovanni Pacini, B. 10785, n. 701r und 703v, hier Fol. 702r. Transkription in Borean 2007, S. 336. Es ist bemerkenswert, dass die Anzahl und der Entstehungskontext der Mappen von Esengren so genau benannt werden, während auf anderen Zeichnungen eher allgemein verwiesen wird.

582 Aus dem 16. und dem Beginn des 17. Jahrhunderts ist mir keine Stelle bekannt, in dem das Stellen eines Modells beschrieben wird. Zur Erwähnung des Aktzeichnens im Programm der Akademien, siehe die Einleitung dieses Kapitels.

583 An der Pariser Akademie mussten sich die Künstler auch im Stellen des Aktes beweisen, wenn sie sich auf Professorenstellen bewarben. Zur Einweisung an verschiedenen Akademien im 18. und 19. Jahrhundert, siehe Müller-Bechtel 2014–2015, S. 220–221 und S. 374–294.

584 Van de Passe 1643, o.S. [Einleitung zum zweiten Teil].

585 „Aber ihr müßt in des Bildes Stellung schier die Weise der vierfüßigen Thiere halten / und niemahls zwey Arme oder Beine zugleich außzustrecken / dann so das rechter Bein hinter außsteher / so muß der lincker Arm sich vorauß strecken und schwencken / so aber das lincker Bein hinter außstecher / so mach der rechter Arm sich vohrauß; Strecken oder aufheben: der gestalt / daß alzeit das rechter Bein gegen beim linken Arm / und das lincker Bein gegen dem rechten Arm wircket und sich bewegt.“ Van de Passe 1643, o.S. [Deutsche Einleitung zum zweiten Teil].



Abb. 134–135 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 35v, 47v [Abklatsche]

Eine Haltung scheint je nach Vorbild oder Verwendung unterschiedlich gestellt worden zu sein. Im Folgenden soll daher nicht versucht werden, allgemeingültige Regeln aufzustellen. Vielmehr liegt der Schwerpunkt auf der Herausarbeitung des Formvokabulars sowie des künstlerischen Wissens, welches beim Aktstudium vermittelt wurde.

### 2.1 *Imitatio auctorum* in Verbindung mit *imitatio naturae*

Am Beispiel der Carracci wurden bereits mehrere Gemälde betrachtet, in denen die Transformation der

Formen aus anderen Kunstwerken zu erkennen war. Der Weg vom Vorbild zur vollendeten Arbeit konnte aber – aufgrund der nur in geringer Zahl erhaltenen Studien – selten rekonstruiert werden. In den Mappen von Esengren ist gerade das Gegenteil zu beobachten: Sie enthalten zahlreiche, nach bekannten Vorbildern gestellte Posen. In diesem Kapitel soll das Studium der antiken Skulpturen und deren Transformation durch das Zeichnen der Posen am lebenden Modell thematisiert werden.

Für die künstlerische Ausbildung spielte das Studium der antiken Werke eine zentrale Rolle.<sup>586</sup> Sie wurden sowohl in den Schriften der ersten Akademien als auch in den Lehrtexten erwähnt sowie in den Bildpro-

586 Die zentrale Rolle der Antike wurde in den Schriften des 16. Jahrhunderts hervorgehoben. Vasari (1568, Proemio della Terza Parte) folgend, begann die dritte Maniera erst, nachdem die Skulpturen wie der Laokoon, der Torso von Belvedere, Venus, Kleopatra und der Apoll von Belvedere ent-

deckt wurden und sich die Künstler somit am „wahren“ Vorbild orientieren konnten. Nur die besten Künstler wie Michelangelo und Raphael haben sie nicht nur nachgeahmt, sondern übertroffen.



Abb. 136–138 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 54v, 48v, 55r [Abklatsche]

grammen beispielhaft wiedergegeben.<sup>587</sup> Spätestens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden – durch das rege Interesse an Skulpturen, Münzen sowie Schriften – zahlreiche Bild- und Textbände mit der Auflistung und Kontextualisierung der antiken Inhalte. Diese Publikationen machten die alten Texte und Objekte verfügbar, sodass die Künstler das Vokabular und das Wissen über die Antike erweitern konnten.<sup>588</sup> Dass sich auch die zeichnenden Kunstliebhaber für

das Studium der Antike interessierten, verdeutlicht das Zeichenlehrbuch von Giacomo Franco, in dem nach den Vorlagen der Körperfragmente im ersten Teil im zweiten jene nach antiken Kameen folgen.<sup>589</sup>

Neben Padua, das sich aufgrund der alten Universität als ein Ort des intellektuellen Austauschs etabliert hatte, verkehrten auch in Venedig zahlreiche Kenner der Antike. Mehrere Handbücher, wie die ersten Ausgaben von Cartaris *Le Imagini de i Dei*<sup>590</sup> sowie Enea

587 Hier ist exemplarisch die Vita von Taddeo Zuccari – gezeichnet von seinem Bruder Federico – zu nennen, in der in einzelnen Darstellungen der Ausbildungsweg des jungen Taddeo thematisiert wird. Gerade dem Studium der antiken Statuen im Vatikan wird darin entscheidende Bedeutung zugesprochen. Dazu: Damm 2007. Das Aktzeichnen nach den antiken Posen ist besonders deutlich in den Blättern der Universitätsbibliothek Salzburg zu erkennen, die an einer informellen Akademie (und nicht an der *Accademia di San Luca*, wie manche Forscher sie einordnen) in Rom entstanden sind. Dazu: Kunze 2014, darin insbesondere die Beiträge von Kathrin Schade. Auch Müller-Bechtel (2014–15) liefert einen umfangreichen Katalog an Posen nach der Antike, die an verschiedenen Akademien in Europa zwischen 1675 und 1850 entstanden sind.

588 Ein Überblick über die Standorte der antiken Skulpturen in Europa sowie eine systematische Auflistung der bekannten Werke in: Haskell / Penny 1981.

589 Franco 1611 (lateinische Ausgabe). Einzig in den Uffizien, Florenz (GDSU, Inv. 103540), ist eine vollständige Erstausgabe von Francos Lehrbuch erhalten. Im zweiten Teil sind 27 Tafeln von seinem Vater Battista Franco angefügt. Während diese ursprünglich nicht oder nur mit dem Namen von Franco signiert waren, fügte Giacomo Franco auf jeder Druckplatte eine Inschrift hinzu, die auf die Abstammung der Vorlagen nach antiken Kameen verweist. Sein Bemühen erweckt den Eindruck, dass er die Echtheit der Abbildungen beweisen wollte.

590 Die ersten sechs Ausgaben von Cartaris *Le Imagini de i Dei* erschienen in Venedig zwischen 1556 und 1580 bei verschiedenen Verlegern.

IV. DER NACKTE KÖRPER: EIN ANSPRUCHSVOLLER STUDIENGEGENSTAND



Abb. 139–140 | [[Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 67r, 68r [Abklatsche, hier gespiegelt]



Abb. 141 | Tintoretto, Die Fußwaschung, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid



Abb. 142 | Girolamo Muziano, Judas, um 1560, Feder und Kreide auf Papier, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 2796 Z

Vicos Publikation zu den Medaillen der Imperatoren,<sup>591</sup> wurden von den Verlegern in der Lagunenstadt herausgegeben. Darüber hinaus hinterließ Giovanni Grimani der Stadt 1586 seine Antikensammlung mit dem Wunsch, diese für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sein Nachlass wurde durch weitere Skulpturen aus der Sammlung von Federico Contarini ergänzt und nach 10 Jahren im *Statuario* – vor dem Eingang der Biblioteca Marciana – öffentlich ausgestellt, wo die Werke bis heute zu sehen sind.<sup>592</sup> Vor diesem Hintergrund stellt sich für die Zeichnungen aus den Mappen von Esengren die Frage, welche Inhalte in seinem Umkreis ausgewählt und wie diese studiert wurden. Denn Esengren verfügte über ein breites Wissen an antikem Formvokabular: Er hatte nicht nur an den neuen Illustrationen zu Cartaris *Le Imagini* gearbeitet, sondern kannte die Gonzaga-Sammlung in Mantua und galt als Experte sowie Händler mit antiken Werken.<sup>593</sup> Die Frage nach den Studieninhalten soll im Folgenden an vier Beispielen thematisiert werden.

In Mappe IV sind fünf Aktzeichnungen zu finden, in denen das Modell die Pose einer antiken Statue – des Dornausziehers – einnimmt (Abb. 134–138).<sup>594</sup> Der *Spinario* aus Rom war in ganz Europa bekannt, da er in unterschiedlichen Medien – Druckgraphiken und Kleinplastiken – verbreitet wurde.<sup>595</sup> Esengren dürfte darüber hinaus die im Cinquecento in der Serenissima entstandenen Kopien der kapitolinischen Skulptur gekannt haben.<sup>596</sup>

591 Vico / Zantani 1548. Die Publikation von Vico war die erste, die ein systematisches Bild in einer Druckform präsentierte. Zur Verbreitung des Interesses an antiken sowie frühneuzeitlichen Münzen und Medaillen siehe: Pfisterer 2008 (Lysippus), dort Kapitel „Medaillen auf dem Weg zur Wissenschaft“, S. 129–202.

592 Favaretto / Ravagnan 1997.

593 Siehe dazu Kapitel IV.1.2.

594 Alle diese Zeichnungen sind eigentlich Abklatsche; hier werden sie aber seitenverkehrt besprochen, da bei dieser Haltung auch die Ausrichtung von Bedeutung ist. Alle fünf Zeichnungen stammen vermutlich von fünf unterschiedlichen Zeichnern. Sie sind jeweils auf einer Hälfte des Folioblattes ausgeführt. Auf der gegenüberliegenden Hälfte ist jeweils eine vollkommen andere Pose zu sehen (Diese sind für die weitere Besprechung irrelevant und werden nicht abgebildet). Einzig bei Fol. 47v fehlt die eine Hälfte.

595 Bereits im 12. Jahrhundert wird der römische *Spinario* in den Berichten der Reisenden erwähnt. Zusammenfassung von vielen Variationen des Dornausziehers seit der Antike, sowie der Rezeption seit dem Mittelalter,

in: Amedick 2005; Haskell / Penny 1981, S. 308–310. Im Laufe des 16. Jahrhunderts fertigte die Werkstatt von Severo Calzetta da Ravenna mehrere Versionen des Dornausziehers in Kleinbronzen. Seine Werkstatt übernahmen die Nachfolger, sodass die Produktion über das gesamte Jahrhundert hinweg fortgesetzt wurde. Heute werden zahlreiche kleine Bronzen dieser Werkstatt zugeschrieben, darunter auch der Dornauszieher in der originalen sowie spiegelverkehrten Haltung. Diese sind in vielen Sammlungen zu finden (u.a. auch im Bargello in Florenz, Inv. 393). Siehe dazu Radcliff / Penny 2004, S. 80–83 (Eintrag: *Spinario*). In der Zeit von Severo da Verona wurde die Technik erfunden, durch die das Wachsmo- dell während des Gusses nicht zerstört wurde und weitere Abgüsse möglich waren. Damit kann die Vielzahl und weite Verbreitung derselben Motive erklärt werden. Zu der Technik, siehe Stone 2006.

596 Somit war der *Spinario* in Padua und auch außerhalb der Stadt in Kleinbronzen sicherlich vertreten; darüber hinaus wurden die Darstellungen in der Druckgraphik verbreitet. Die Pose war von zahlreichen Künstlern rezipiert worden. Zu den Kleinbronzen in Venedig: Augusti 1997, S. 118–121.

Auf den Zeichnungen ist ein Akt sitzend auf einem Sockel von unterschiedlichen Seiten zu sehen. Sein linkes Bein liegt über dem rechten und er blickt darauf. Mit den gespitzten Fingern der rechten Hand versucht er das Ausziehen des Dorns zu imitieren. Folgende zwei Punkte sind für diese fünf Zeichnungen hervorzuheben: 1) Beim Erfassen der Pose wurde nicht versucht, ‚perfekte‘ Formen des antiken Vorbilds wiederzugeben. Die Zeichner stellten den Körper des Modells mit all seinen ‚Mängeln‘ – mit leicht gebeugtem Rücken sowie schlaffen Muskeln – dar.<sup>597</sup> 2) Hier wurde mit dem übergeschlagenen Bein keine allgemeine oder neutrale Haltung gestellt. Gerade die gespitzten Finger verdeutlichen, dass das Modell das Ausziehen eines Dorns imitieren sollte.

Mit der Pose des *Spinario* sind in den Mappen von Esengren weitere Haltungen nach antiken Skulpturen zu finden. Zwei Zeichnungen (Abb. 139–140) aus Mappe IV zeigen einen stehenden Mann, der seinen linken Fuß auf einem Sockel aufgestellt hat.<sup>598</sup> Er stützt sich mit einem Arm darauf und schaut nach rechts. Die Haltung weicht ein wenig von der Statue des sogenannten Sandalenlösers von Lysipp ab, da die Figur des antiken Bildhauers die Sandalen mit beiden Händen öffnet (oder bindet). Diese Skulptur wurde spätestens durch die Publikation *Antiquarum Statuarum* seit dem Ende des 16. Jahrhunderts breit rezipiert. In Venedig war sie jedoch bereits zuvor bekannt: Jacopo Tintoretto bildete sie in der *Fußwaschung*<sup>599</sup> (Abb. 141), sowie Girolamo Muziano in einer Zeichnung

ab (Abb. 142).<sup>600</sup> Ähnlich wie beim *Spinario*, gab es auch vom Sandalenlöser einige Variationen mit unterschiedlicher Positionierung der Hand, sodass sich Esengren beim Stellen der Haltung möglicherweise an einer anderen Version der Skulptur orientierte.<sup>601</sup> Auch dieses Beispiel verdeutlicht, dass an der *Accademia Desiosi* ein weiteres in Venedig bekanntes Motiv einstudiert wurde.

Auf einer weiteren Zeichnung (Abb. 143) aus Mappe V ist ein stehender Akt in Rückenansicht zu sehen, der die Haltung des Herkules Farnese spiegelverkehrt einnimmt. Seine Finger hält er wie die Statue hinter dem Rücken zusammengeballt, als würde er darin etwas halten. Dieses Detail verdeutlicht – wie beim *Spinario* –, dass hier keine beliebige Pose, sondern bewusst jene des Herkules Farnese einstudiert wurde. Die römische Statue war im 16. Jahrhundert durch mehrere druckgraphische Serien sowie in Form von Kleinplastiken in ganz Italien verbreitet und somit bekannt. Exakt dieselbe Rückenansicht ist in den *Segmenta nobilium signorum e statuarum* von 1638 (Abb. 144) zu finden.<sup>602</sup> So ist zu überlegen, ob die Zeichnung Esengrens einerseits als eine von vielen Ansichten des Modells zu verstehen ist und die anderen nicht erhalten sind; oder ob sich der Zeichner andererseits bewusst an einer Vorlage orientierte.

Zuletzt erinnert eine Pose aus Mappe II (Abb. 145) an den sogenannten gefallenen Gallier aus der venezianischen Sammlung Grimani (Abb. 146), der seit Ende des 16. Jahrhunderts im Statuario öffentlich zu sehen

597 Wie einleitend beschrieben, zeigen die Zeichnungen nicht das unmittelbar Gesehene. Unterschiedliche Gegenstände wurden hinzugefügt oder ausgelassen, sodass manche Elemente individuell von den Zeichnern verändert wurden. Dennoch ist festzuhalten, dass der Zeichner keinen Versuch unternahm, den „unperfekten“ Körper zu korrigieren oder zu idealisieren.

598 Auch diese Pose wird in ihrer spiegelverkehrten Form besprochen, da beide Zeichnungen Abklatsche sind. Eine dieser Zeichnungen (Fol. 48v/68r) ist das Pendant des bereits beschriebenen Dornausziehers. Auf dem Pendant (Fol. 49v/67r) des anderen ist ein Sitzender zu sehen, der seiner rechten Hand oben am Seil hält. Zwei weitere Zeichnungen von dieser Haltung wurden bereits besprochen (Fol. 31v/44r sowie Fol. 37v/38r): Auf dem linken Blatt ist jeweils der Sitzende und auf dem rechten ein mit seinem Arm an einem Seil Hängender zu sehen. Zu vermuten ist, dass diese Zeichnungen von drei verschiedenen Personen angefertigt wurden, die alle bei demselben Zeitpunkt beim Studium der Pose des Sitzenden zugegen waren. Einer der Zeichner hörte auf

oder ging, als die zweite Pose des Hängenden einstudiert wurde. Zu einem anderen Zeitpunkt hielt er auf der zweiten Blatthälfte die Variation des Sandalenlösers fest.

599 Bezeichnenderweise kommt dieses Gemälde im Inventar aus Mantua von 1626–27 vor, das Nys und Esengren erstellten, sodass letzterer die Verwendung dieser Pose spätestens in diesem Gemälde sah. Zu dem Gemälde in der Sammlung der Gonzaga: Lapenta / Morselli 2006, S. 218–219.

600 Zu der Zeichnung, siehe Zeitler 2012, S. 36–38 (Kat. 4).

601 Zum Sandalenlöser siehe Haskell 1981, S. 182–184. Die Statue mit der angewandelten Haltung (mit dem stützenden Arm) war ebenso eine antike Kopie, wurde aber erst im 18. Jahrhundert ausgegraben. Als Kenner der antiken Münzen kannte Esengren aber diese Haltung möglicherweise von der Rückseite eines Geldstücks.

602 Perrier 1638, Taf. 4. Bereits vor der Publikation dieses Tafelbandes hatte Perrier Zeichnungen sowie Einzeltafeln angefertigt, sodass die Ansicht möglicherweise auch vor dem Tod Esengrens existierte.





Abb. 143 | Filippo Esengren [?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 43v

war. Dieses Blatt ist im Gegensatz zu den besprochenen Beispielen mit drei Kreiden gezeichnet. Am Körper ist ein kurzärmeliges Oberteil angedeutet. Darüber hinaus sind einige Pentimenti an der Hand zu sehen. Aufgrund der vollendeteren Ausführung ist zu vermuten, dass hier eine Vorstudie für ein konkretes Motiv vorliegt, das ausgehend vom Studium der Pose einer antiken Skulptur am lebenden Modell entstanden ist.

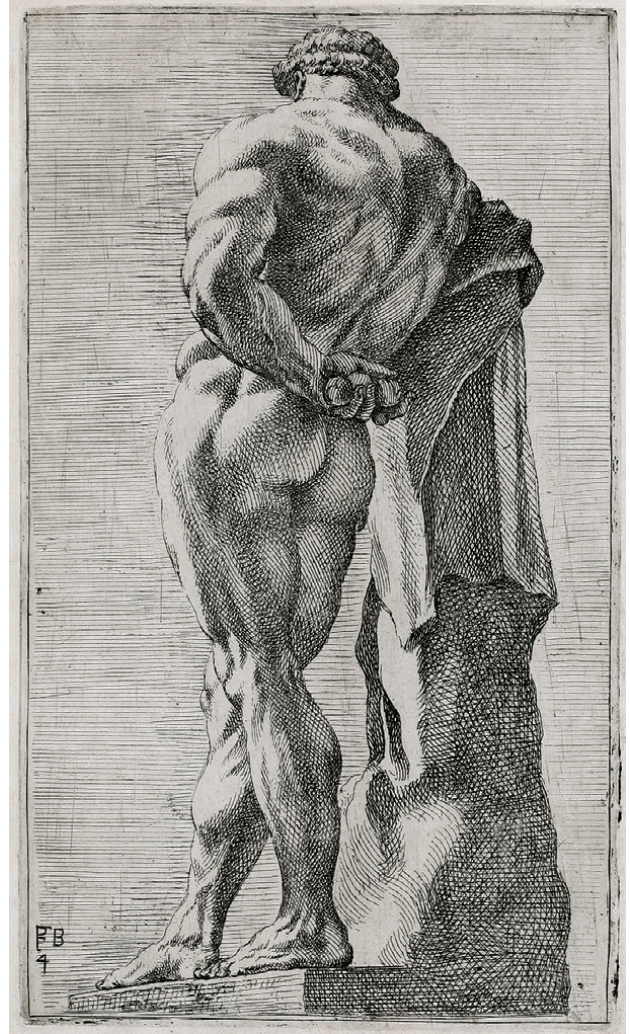


Abb. 144 | François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e statuarum*, Rom 1638, Taf. 4

Die genannten Beispiele verdeutlichen den unterschiedlichen Umgang mit den Vorbildern sowie mit den Kenntnissen der Formen. Allerdings lässt sich nicht rekonstruieren, wie die Einweisung eines Modells vonstattenging, ob der Künstler mit Vorlagen arbeitete oder alle Posen aus dem Gedächtnis erklärte.<sup>603</sup> Entscheidend ist, dass die Details – das Zuspitzen der Finger zum Ausziehen eines imaginären Dorns sowie das

603 Die wenigen Darstellungen des Prozesses, wie ein Modell nach der Antike gestellt wurde, stammen aus dem 18. Jahrhundert. Darunter: Charles-Joseph Natoire: *Modellsaal*, 1746. London, Courtauld Institute; Johann Zof-

fanny: *The Royal Academy*, 1771–1772. England, The Royal Collection; Michel-Ange Houasse: *Zeichenakademie*, 1728–29. Madrid, Palacio Real. Zu den Abbildungen: Hingst / Gleiss 1996; sowie Müller-Bechtel 2014–15.



Abb. 145 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Liegender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe II, Fol. 33(a)r



Abb. 146 | Gefallener Gallier, Marmor, Sammlung Grimani, Venedig

Halten der Äpfel der Hesperiden – darauf hinweisen, dass dem Modell der Hintergrund der Pose bekannt war. Bereits Malvasia betonte im Zusammenhang mit den Carracci, dass die eingenommene Haltung eines Modells hölzern wirke, wenn es den Inhalt nicht verstand. Gerade aus diesem Grund konnte wohl Agostino selbst am besten posieren.<sup>604</sup> Auf den Studien aus den Mappen von Esengren wurden bezeichnenderweise die von dem Modell imitierten Details von allen

604 Siehe dazu den abschließenden Absatz im Kapitel III.2.2.

605 Keazor 2007, S. 187ff. sowie S. 298–301. Keazor erwähnt einige Beispiele, die nicht nur die Antike zitieren, sondern auch passend zum Kontext ausgewählt wurden.

Zeichnern festgehalten. Daraus ist zu schließen, dass sie nicht nur das Gesehene festhielten, sondern das gestellte antike Vorbild ebenfalls kannten.

Warum studierten die Zeichner aber die antiken Formen an einem lebenden Modell? Wie Henry Keazor am Beispiel der Carracci-Akademie herausarbeitet hat, wurden die nachgeahmten Werke auf diesem Weg „deantikisiert“ und dem neuen Kontext der jeweiligen Gemälde angepasst.<sup>605</sup> Darüber hinaus kann diese Vorgehensweise auf praktische Gründe zurückgeführt werden. Da die bekannten Werke insbesondere in Druckgraphiken, Zeichnungen, aber auch als Kleinplastiken verbreitet waren, konnten die Formen mithilfe eines lebenden Modells in der (lebensgroßen) Dreidimensionalität einstudiert werden. Gerade dieses Vorgehen ermöglichte, einige Veränderungen an der Pose vorzunehmen und Gliederstellungen zu verschieben. Diese genannten Aspekte wurden in den zeitgenössischen Schriften u.a. von Giovan Battista Armenini zusammengefasst: Die Künstler sollten die Elemente aus anderen Werken nicht direkt übernehmen, sondern leicht verändern. Ebenso sollte laut Armenini der Kontext bei der Verwendung der anderen Vorbilder beachtet werden, um sie passend einbinden zu können.<sup>606</sup> So waren mithilfe des lebenden Modells Variationen sowie Transformationen der Vorbilder am besten möglich.

## 2.2 Antiquarische Kenntnisse: Das Studium von Cartaris Antike

Unter den Zeichnungen aus den Mappen von Esengren sind nicht nur Studien nach antiken Statuen, sondern auch nach anderen antiken Vorbildern zu finden. In diesem Kapitel soll eine davon genauer betrachtet werden. Dabei liegt der Schwerpunkt nicht nur auf der Vorgehensweise, *wie* eine Form studiert wurde, sondern auf der Auswahl des Motivs.

606 Siehe Armenini 1587, Buch I, abschließender Teil von Kapitel IX sowie Buch II, Kapitel XI. Dazu: Keazor 2007, S. 296–297; Irle 1997, S. 2–3.

Auf sieben Zeichnungen der Mappe II (Abb. 147–153) ist ein sitzender Akt aus verschiedenen Perspektiven zu sehen.<sup>607</sup> Mit beiden Händen greift er ein Seil seitlich neben dem Kopf. Sein linkes Bein ist vorgestellt, sodass sich der Körper in die Diagonale ausstreckt. Er schaut über die rechte Schulter nach unten. Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, von wie vielen Zeichnern die sieben Blätter ausgeführt wurden. Die unterschiedlichen Arten der Schraffuren verdeutlichen aber, dass sie sicherlich von mehr als nur einer Hand stammen.

Bereits Palma il Giovane verwendete eine vergleichbare Pose in mehreren Gemälden. Allerdings bildete er die Haltung des Mannes mit einer zum Schlagen ausholenden Geste viel dynamischer ab.<sup>608</sup> Esengren besaß viele Zeichnungen von Palma, sodass ihm diese Pose aus seinen Studien vermutlich bekannt war.<sup>609</sup> Die Haltung aus der Paduaner Mappe erscheint aber vielmehr von einer Darstellung des Zeus – dem sogenannten *Giove Horcio*<sup>610</sup> – aus Vincenzo Cartaris *Le Imagini* von 1615 übernommen zu sein (Abb. 154). Gerade für diese zwölfte italienische Ausgabe entwarf Esengren neue Illustrationen. Auch die Darstellung

von Zeus stammt von ihm.<sup>611</sup> Laut Cartaris Text existierte eine griechische Statue des *Giove Horcio*, der mit beiden Händen die Blitze hielt.<sup>612</sup> Diese Beschreibung glich zwar jener in den vorherigen Ausgaben von *Le Imagini*;<sup>613</sup> er wurde aber darin nicht sitzend, sondern voranschreitend in Dreiviertelansicht abgebildet. Eine genauere Betrachtung der Veränderung des Motivs im Laufe der neuen Edition soll die Vorgehensweise Esengrens sowie die Bedeutung dieser Haltung beim Aktzeichnen verdeutlichen.

In der ersten illustrierten Fassung von 1571 wurden die Abbildungen von Giuseppe Porta und Bolognino Zaltieri aufgenommen.<sup>614</sup> Sie basieren insbesondere auf den Beschreibungen Cartaris, greifen aber auch auf einige antike Bildwerke zurück.<sup>615</sup> Auf den meisten Blättern sind zwei Motive korrespondierend miteinander auf einer Seite zu sehen, sodass der schreitende *Giove Horcio* mit dem frontal sitzenden Zeus gruppiert ist (Abb. 155).<sup>616</sup> Erst in der Ausgabe von 1608 bekam jede Gottheit eine eigene Seite, infolgedessen der voranschreitende *Giove Horcio* alleine in der leeren Landschaft platziert wurde (Abb. 156).<sup>617</sup> Diese Neuauf-

607 Alle sieben Zeichnungen sind auf einer Hälfte des Folios gezeichnet; die andere Hälfte ist entweder nicht erhalten oder eine andere Pose ist darauf dargestellt. Daraus ist zu schließen, dass bei der Sitzung mit der besprochenen Pose zwar sieben unterschiedliche Zeichner anwesend waren, sie aber an den folgenden Sitzungen nicht gleichzeitig teilnahmen. Einzig bei Fol. 4r ist unklar, ob es tatsächlich zu dieser Reihe gehört, da das Modell nicht nur präziser gezeichnet ist, sondern sogar die Kleidung eines Kriegers angebracht wurde.

608 Die Pose des Stehenden, der mit beiden Händen einen Gegenstand hält und zum Schlagen ausholt, kommt in mehreren Gemälden von Palma vor: Zentral dargestellt als einer der Vandalen in *Massaker in Hippo* (1593, Musée Fabre, Montpellier, dazu Mason Rinaldi 1984, Abb. 181, Kat. 171); als ein Dämon in *Heiliger Augustinus gequält durch Dämonen* (um 1600, Hl. Paulus Kirche, Venedig, in: Mason Rinaldi 1984, Abb. 264, Kat. 471); zentral als Soldat des Kaisers in *Enthauptung des heiligen Pantaleons* (1599, S. Pantaleon Kirche, Venedig, in: Mason Rinaldi 1984, Abb. 281, Kat. 269); als Schmied im Hintergrund in *Venus und Amor* (1600–1610, Gemäldegalerie, Kassel, in: Mason Rinaldi 1984, Abb. 405, Kat. 119).

609 Antoniazzi Rossi 2005, 21, Kat. 19.

610 Mit *Giove Horcio* meint Cartari einen Typus des Zeus, der als Wächter des Schwurs beschrieben wird.

611 Einzig in diesem Buch wird er als Filippo Ferroverde in der Einleitung namentlich genannt. Zu den Namen Ferroverde / Esengren siehe Kapitel IV.1.2.

612 „[...] ritorniamo al Dio custode del giuramento, chiamato da' Greci Giove Horcio, & rappresentato nel Statoa, che teneva il fulmine a due mani. Questi da'romani fu fatto in altro modo [...]“ in: Cartari 1615, S. 143.

613 Cartari 1556, S. XXXIIv. Cartari 1571, S. 152.

614 Während der Entwerfer Giuseppe Porta im Text nicht genannt wird, steht der Name des Stechers Bolognino Zaltieri in der Widmung an Cardinal d'Este: „come senza dubbio alcuno lo faranno piu bello da vedere le belle, e bene accomodate figure, delle quali l'adorna M. Bolognino Zaltieri, huomo nelle cose della stampe diligente, e fidele quanto altri.“ Cartari 1571, o.S. dazu auch Cartari / Volpi 1996, S. 23. Erst in der Ausgabe von Lorenzo Pignoria von 1615 taucht der Name des frühen Autors der Abbildungen, des Architekten und Malers Salviati auf: „L'Architetto il Salviati Pittore Valente“, Cartari 1615, Prefazione al Lettore, S. [4]. Stefano Piarguidi konnte nachweisen, dass es sich hier nicht um Francesco Salviati, sondern um seinen Schüler Giuseppe Porta handeln müsse, der ebenfalls Salviati genannt wurde. Siehe Piarguidi 2005.

615 Zahlreiche Münzen und Reliefs, die für die Illustrationen möglicherweise beispielhaft waren, sind abgebildet in: Cartari / Volpi 1996.

616 Cartari 1571, S. 148. Auf der rechten Hälfte des Blattes sitzt Zeus frontal erhöht auf einem Podest. Er schreitet mit dem linken Bein voran. Die Blitze hält er über seine rechte Schulter und blickt nach unten. Die Figur gleicht exakt der Skulptur des stehenden Jupiters mit erhobenem Arm aus den Kapitولينischen Museen, der allerdings erst 1584 ausgegraben wurde, aber möglicherweise von Darstellungen auf Medaillen bekannt war. Caterina Volpi hielt zur Druckgraphik in Cartaris Ausgaben fest, dass der Stehende nach dem Zeus auf einer Münze gestaltet wurde (abgebildet in Agustin, Antonius: *Dialoghi intorno alle medaglie inscrittioni et altre antichita*, Roma: Faccioto 1592, S. 141). Allerdings hat Zeus auf der von ihr erwähnten Münze die Arme ausgebreitet. Cartari / Volpi 1996, S. 164.

617 Cartari 1608, S. 137. Die Veränderung wurde insbesondere vorgenommen, um den Band reicher illustriert erscheinen zu lassen. Auch diese Ausgabe von 1608 kam im Verlag des Paduaners Pietro Paolo Tozzi heraus. Dazu mehr am Ende dieses Kapitels.

IV. DER NACKTE KÖRPER: EIN ANSPRUCHSVOLLER STUDIENGEGENSTAND



Abb. 147–153 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua Mappe II, Fol. 29v, 4r, 17r, 21r, 35r, 15r, 44v



Abb. 153

lage veranschaulicht die zentrale Strategie des Paduaner Verlegers Pietro Paolo Tozzi,<sup>618</sup> der durch die Trennung der Motive den Eindruck einer reicheren Bebilderung zu vermitteln versuchte.<sup>619</sup> 1615 kam in seinem Verlag eine weitere Auflage unter dem Titel *Le vere e nove imagini de gli dei delle antichi* – überarbeitet von Lorenzo Pignoria<sup>620</sup> – heraus. Wie der Titel sowie die

Einleitung verkünden, war der Text durch Pignoria und die Illustrationen durch Esengren (hier Filippo Feroverde genannt) anhand der „wahren“ Schriften und Bildbeispiele vollkommen erneuert worden.<sup>621</sup>

Zu den sogenannten ‚alten‘ (1571) und ‚neuen‘ (1615) Abbildungen von *Le Imagini* verdeutlicht McGrath in seinem grundlegenden Aufsatz, dass sich Esengren bei der Überarbeitung der Vorlagen auf drei verschiedene Quellen stützte: 1) Als Erstes wurden die antiken Werke – Skulpturen, Reliefs und Gemmen – herangezogen. Anstelle der Originale studierte der Künstler indes deren Abbildungen in den antiquarischen Sammelausgaben. 2) Für die Beispiele, für die er keine Vorbilder fand, wurden die Abbildungen Zaltieris modifiziert und in eine klar lesbare Form gebracht. 3) Zuletzt nahm er Bildwerke aus der Hochrenaissance auf und verwandelte sie ebenso in schematische Holzschnitte.<sup>622</sup> Eine vollkommene Veränderung der Darstellung des *Giove Horcio* war vermutlich nicht möglich, da weder eine neue Textvorlage noch eine Skulptur hierfür existierte oder neu gefunden wurde. So modifizierte Esengren die bereits 1571 entstandene Abbildung gemäß der Beschreibung. Der *Giove Horcio* wurde gespiegelt und frontal auf der Wolke sitzend wiedergegeben, mit dem Blick über seine Schulter nach unten (Abb. 154). Durch diese Veränderung füllte er zum einen die Bildfläche, zum anderen fügte er ein Narrativ hinzu: Während Zeus zuvor scheinbar ziellos mit erhobenem Blitz laufend dargestellt war, entstand durch den nach unten gerichteten Blick der Eindruck,

618 Im Verlag von Pietro Paolo Tozzi erschienen insgesamt vier Ausgaben von Cartaris *Le Imagini de i Dei de gli antichi*. 1603 übernahm er auch die Abbildungen; erst 1608 ließ er die doppelten Abbildungen auf einzelne Seiten aufteilen. Von dieser Zeit an ist zu erkennen, dass Tozzi sich immer mehr bemühte, das prominente Buch Cartaris mit besseren Abbildungen und korrigiertem Text auszustatten. 1615 war Lorenzo Pignoria Herausgeber. Die Neuerungen wurden im Titel kenntlich gemacht: *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi*. 1626 wurde die Ausgabe von 1615 im Verlag Tozzis aufgefrischt und erschien unter dem folgenden Titel *Seconda Novissima Editione delle Imagini de gli dei degli antichi*.

619 Vermutlich ließen sich die reich bebilderten Bücher besser verkaufen, da Pietro Paolo Tozzi auch weitere Ausgaben mit Illustrationen ergänzte oder überarbeiten ließ, wie die *Mythologiae* von Natale Conti (1616). Das Buch wurde erstmals 1567 in Venedig in lateinischer Sprache und ohne Abbildungen gedruckt.

620 Der Herausgeber der ‚neuen‘ *Imagini* – Lorenzo Pignoria – war ein in ganz Europa anerkannter Antiquar. Über die antiken Funde, sowie deren

Einordnung und Ikonografie führte er einen regen Briefwechsel mit Kollegen wie Cassiano dal Pozzo in Rom und Fabri de Peiresc in Paris, den er in seinen jungen Jahren an der Universität in Padua kennenlernte. Peiresc und Pozzo ihrerseits verfügten ebenso über weite Netzwerke, sodass man davon ausgehen kann, dass die Antiquare durch den Austausch der Briefe und Abbildungen über ein breites Wissen der antiken Objekte in Europa verfügten. Es ist zu belegen, dass Pignoria beispielsweise einige außereuropäische Objekte aus der Sammlung von Peiresc in der zweiten von ihm überarbeiteten Ausgabe von *Le Imagini de i Dei* 1624 einfügte, dessen Abbildungen sowie Beschreibungen er von dem Besitzer erhielt. Zu den antiquarischen Netzwerken siehe: Maffei 2013; Jaffé 1989; Herklotz 1992.

621 „& ancor Filippo Feroverde con la sua peritia e facilità di disegnare, non habbia tralasciato cosa alcuna per ridurre a compita perfettione quest’ opera;“ Cartari 1615, [S. 4 von Prefazione al Lettore].

622 McGrath 1962.



Abb. 154 | Vincenzo Cartari, *Le vere e nove Imagini de gli Dei delli Antichi*, Padua 1615

er würde jemanden unter den Wolken mit den Blitzen bedrohen.

Diese sitzende Pose des Zeus – mit beiden Armen auf der linken Seite über den Kopf erhoben – war somit zwar keine Neuerfindung Esengrens, sondern eine gelungene Veränderung der Bildkomposition entsprechend der Textvorlage. Dies verdeutlicht seine intensive Auseinandersetzung mit dem Text sowie die Fähigkeit, ausgehend von den schriftlichen Vorlagen eine antike Formensprache zu entwickeln. Die genannten Aspekte können ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass ausgerechnet diese Pose in einem größeren Kreis der Zeichner

623 Armenini nennt „cartaro“ in der Aufzählung neben zahlreichen weiteren sowohl antiken als auch zeitgenössischen Autoren. Armenini 1587, S. 209 (Libro III, Cap. XV). Lomazzo lobt Cartari wiederum für das Wissen,



Abb. 155 | Vincenzo Cartari, *Le imagini de i Dei de gli Antichi*, Venedig 1571

mit einem lebenden Modell nachgestellt wurde. Bei diesem Treffen können zum einen die vermeintliche Erfindung Esengrens und zum anderen die antiken Textkenntnisse das Thema gewesen sein.

In der Folge stellt sich die Frage, ob die Posen nur im Umkreis von Esengren oder auch von anderen Künstlern verwendet wurden. *Le Imagini de i Dei* war die erste in *volgare* verfasste mythologische Publikation, die in den folgenden Jahren mehrfach verlegt und seit der Erstausgabe 1556 rege verbreitet wurde. Von Autoren wie Armenini und Lomazzo wurde empfohlen, Cartari zu studieren.<sup>623</sup> Unmittelbar nach dem Er-

welches er über Götter gesammelt hatte. Lomazzo 1584, S. 665 (Libro VII, Cap. XXIX). Dazu siehe: Volpi 1997, S. 59.

scheinen konsultierten sowohl Künstler als auch Auftraggeber die Schrift für korrekte Wiedergabe der Ikonographie.<sup>624</sup>

Betrachtet man die 25 Ausgaben von *Le Imagini* zwischen 1571 und 1626, fallen die immer größer werdenden Abbildungen darin auf.<sup>625</sup> Die späteren Verleger konzentrierten sich nur noch auf das Entscheidende – auf die Attribute der Götter –, um deren Erkennbarkeit zu vermitteln. Auch im Text wurden hauptsächlich die Attribute, seltener aber die Haltungen oder die Umgebung der Figuren angegeben. Ausgehend davon könnte geschlossen werden, dass in den Kunstwerken nur die erkennbaren Elemente rezipiert wurden. Es ist aber das Gegenteil der Fall. In zahlreichen Werken, wie beispielsweise in den Fresken im Palazzo Magnani, wurden neben den Attributen auch die Posen sowie die Anordnung der Figuren von diesen schematischen Vorlagen übernommen.<sup>626</sup> So erscheint es wenig verwunderlich, dass auch im Umkreis von Esengren eine Pose aus Cartaris Handbuch an einem lebenden Modell nachgestellt wurde. Möglicherweise war Esengren an der *Accademia Desiosi* für das Nachstellen der antiken Haltungen zuständig, da er in den zeitgenössischen Texten häufig als Kenner der Antike genannt wird.<sup>627</sup> Dabei ist zu vermuten, dass sich bei diesen informellen Versammlungen Künstler und Kunstliebhaber über die Hintergründe der gezeichneten Posen austauschten und sich beide Gruppen auf diesem Weg weiteres mythologisches und künstlerisches Wissen aneigneten.

Interessanterweise sind um 1615 – etwa zeitgleich mit der neuen Ausgabe von *Le Imagini* – eine Zeichnung und ein Fresko entstanden, die die oben beschriebene Pose des *Giove Horcio* wiedergeben und dessen breite Rezeption deutlich machen.

Die Zeichnung mit schwarzer Kreide auf einer Folio-Seite wurde 1939 von Heinrich Bodmer Ludovico

Carracci zugeschrieben, bis sie Ann Sutherland Harris 2003 zusammen mit zwei weiteren Aktstudien zu einem Werk des jungen Gian Lorenzo Bernini erklärte (Abb. 157).<sup>628</sup> Diese Pose ist in den Arbeiten der beiden Künstler nicht wiederzufinden. Die Zuschreibung basiert nur auf der Strichbildanalyse. Bei der Aktstudie



Abb. 156 | Vincenzo Cartari, *Le imagini de gli Dei de gli Antichi*, Padua 1608

624 Die Rezeption der Schrift Cartaris ist in dem Vokabular Vasaris sowie in den Briefen von Annibale Caro und Taddeo Zuccari zu bemerken. Dazu: Seznec 1990, S. 222ff

625 Eine ausführliche Auflistung sowie Kommentare zu den einzelnen Ausgaben europaweit zwischen 1556 und 1699 sind in der Datenbank zu Cartari zu finden: [http://dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html#ed\\_01](http://dinamico2.unibg.it/cartari/edizioni.html#ed_01) [1.10.2017]. Darüber hinaus bietet der Katalogbeitrag einen Überblick: Freytag 2012.

626 Vergleichbares konnte Samuel Vitali in der Villa Magnani in den Fresken von Ludovico Carracci, Pietro Faccini und Bartolomeo Cesi aufzeigen. Dazu: Vitali 2011, S. 86–109.

627 Siehe Kapitel IV.1.2.

628 Bodmer 1939, S. 151; Harris 2003. Die Zuschreibung an Bernini wurde ebenso in der letzten Münchener Ausstellung beibehalten: Zeitler 2012, S. 189–192.



Abb. 157 | Gianlorenzo Bernini [zugeschrieben], Männliche Aktfigur, schwarze Kreide auf Papier, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. 41595 Z

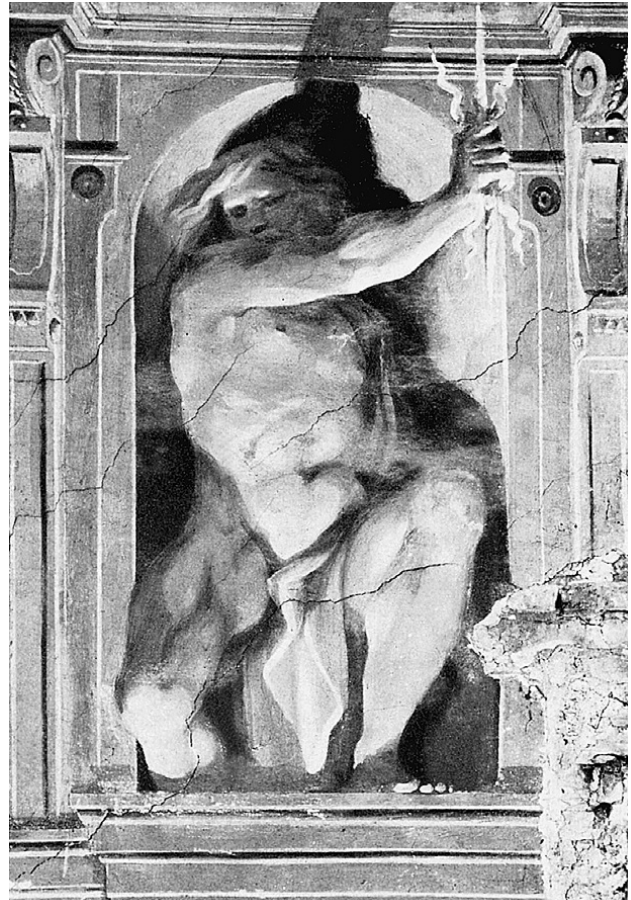


Abb. 158 | Guercino, Zeus, Fresko, um 1615, Casa Provenzale, Cento

ist nicht zu erkennen, ob sie für die Wiedergabe einer konkreten Figur (Jupiter?) entstand oder das Ergebnis eines einfachen Modellstudiums ist. Die Pose des Modells wurde auch hier – wie im Umkreis von Esengren – mithilfe eines Seils oder eines Stocks fixiert.

Dieselbe Haltung ist auch in der Ausstattung des Hauses von Alberto Provenzale (heute Casa Benazzi)

in Cento zu finden, die um 1614–15 von Guercino ausgemalt wurde (Abb. 158). In einem Raum sind Kriegsszenen auf den größeren Feldern und dazwischen in Chiaroscuro ausgeführte *Ignudi* sowie Götter in den Nischen zu sehen.<sup>629</sup> Als Vorbilder für diese *Ignudi* galten in der Forschung häufig die Fresken aus dem Palazzo Fava (Abb. 159).<sup>630</sup> Bei der Gegenüberstellung

629 Zur Ausmalung sind folgende zwei Zitate entscheidend: „1614 – Dipinge in Cento in una Casa del Sig. Alberto Provenzale un camerone à chiaro scuro à fresco, con figure, e paesi, con far ach eil ritratto di quello,“ Malvasia 1678, II, S. 362. „un copioso e gran fregio nella Sala de’ Provenzale con diversi historie a fresco adornate con mensole, cartelle mascheroni, e simili,“ Scanelli 1657, S. 360. Die Datierung der Fresken auf das Jahr 1614 stammt von Malvasia. Zu überlegen ist aber, ob sich Malvasia irrte und die Ausmalung erst nach Erscheinen von Cartari/Pignoria Ausgabe 1615 abgeschlossen wurde. Auch in einem weiteren Privathaus aus seiner Heimat-

stadt – in Casa Pannini – signierte Guercino zwar mit dem Jahr 1615; es wurde jedoch mit den Zahlungsdokumenten nachgewiesen, dass er zwei weitere Jahre dort arbeitete. Die Ausmalung sowie die frühen Schaffensjahre werden ausführlich besprochen in: Atti 1861, S. 12–15; Roli 1968, S. 43–56; Mahon 1991, S. 99–117, zum Dokument, siehe darin Fußnote 39, S. 108. 630 Es lässt sich zwar nicht nachweisen, dass Guercino in seinen frühen Jahren den Palazzo Fava gesehen hat, die ähnliche Formensprache der *Ignudi* ist allerdings in den Fresken in Cento nicht zu übersehen. Calvi 1808, S. 7; Atti 1861, S. 13; Mahon 1937.



der Zeus-Darstellungen in Cento und Bologna wird aber deutlich, dass Guercino seiner Figur viel mehr Dynamik verlieh und sich eher an der Formsprache von Cartaris Neuausgabe aus dem Jahr 1615 orientierte. Bemerkenswerterweise konsultierten sowohl die Auftraggeber als auch die Künstler *Le Imagini* für die Ausstattung des Palazzo Fava.<sup>631</sup> Ob Guercino zum Studium der neuen Ausgabe Cartaris durch die bolognesischen Fresken oder auf anderen Wegen angeregt wurde, kann aufgrund fehlender Quellen zu Beginn seiner Laufbahn nicht nachgewiesen werden.<sup>632</sup>

Die beiden Beispiele verdeutlichen, dass die Formsprache der neuen Illustrationen von Esengren auch an anderen Orten studiert und rezipiert wurde. Möglicherweise gehen aber diese um 1615 entstandenen Darstellungen – die Zeichnung, das Fresko sowie der *Giove Horcio* aus Cartari selbst – auf ein heute unbekanntes Vorbild zurück.<sup>633</sup>

### 2.3 Die Ambiguität der Posen und deren vielfältiger Einsatz

In den vorherigen Abschnitten wurde gezeigt, dass die Akte häufig in Posen nach antiken (und zeitgenössischen) Werken gestellt wurden, um beispielhafte Haltungen studieren zu können und Weiteres über die Hintergründe der gestellten Werke zu erfahren. Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen wird in den folgenden zwei Kapiteln (IV.2.3–2.4) die Anwendung der gezeichneten Posen – somit des angeeigneten Wissens – in künstlerischen Arbeiten thematisiert. Dabei stellt sich die Frage, ob eine Komposition bereits beim Stellen des Modells mitbedacht oder über ihre Anwendung erst nachträglich entschieden wurde. Wie zu



Abb. 159 | Carracci, Zeus aus dem Jason-Fries, Fresko, um 1584, Palazzo Fava, Bologna

631 Siehe dazu Vitali 2011, S. 86–109.

632 Bereits Gaetano Atti wies darauf hin, dass es der Auftraggeber war, der für die Unterschriften der Kriegsszenen sowie für die Verherrlichung der Familie Provenzale sorgte. Es ist möglich, dass auch hier, wie im Palazzo Fava in Bologna, der Auftraggeber Cartaris *Le Imagini* ins Spiel brachte. Atti 1861, S. 13ff.

633 Die Haltung des *Giove Horcio* erscheint als Vermischung von zwei Werken nach Hendrik Goltzius: Zum einen erinnert er an einem sitzenden Zeus in der Serie der Antiken Göttern (publiziert um 1590), die auf dem Vorbild Polidoro da Caravaggio basiert. Zum anderen ist in dem Stich von Goltzius nach dem Werk von Jacob Matham (um 1597) ein stehender Zeus zu sehen, der beide Arme an einer Seite mit Blitzen und Donnern erhebt. So ist denkbar, dass Esengren die Darstellung des *Giove Horcio* ausgehend von diesen Kupferstichen ‚konstruierte‘.



Abb. 160 | [Umkreis von Filippo Esengren?],  
Liegender Akt, Palazzo  
Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 30r



Abb. 161 | [Umkreis von Filippo Esengren?],  
Liegender Akt, Palazzo  
Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 31r



Abb. 162 | [Umkreis von Filippo Esengren?],  
Liegender Akt, Palazzo  
Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 32v

zeigen sein wird, spielte die Ambiguität des Vorbilds eine entscheidende Rolle.<sup>634</sup> Anhand von drei größeren Themengruppen sollen in diesem Kapitel unterschiedliche Strategien näher betrachtet werden.

In Mappe V sind drei Zeichnungen (Abb. 160–162) eines liegenden Akts zu finden, der seinen Kopf in die verstränkten Arme gelegt hat.<sup>635</sup> Die Verwendung dieser Pose in unterschiedlichen Zusammenhängen wird anhand von zwei Beispielen veranschaulicht:

- 1) Auf dem Altarbild Annibale Carraccis von 1593 ist im Mittelpunkt auf dem Grabdeckel ein schlafender Soldat zu sehen, der im Gegensatz zu den anderen Dargestellten nichts von dem Geschehen mitbekommen zu haben scheint (Abb. 163).<sup>636</sup> Der Soldat fällt auch deswegen ins Auge, weil er auf dem Sarkophagdeckel ruht und das Grab somit verschlossen hält, aus dem Christus wundersamerweise auferstanden ist. In den Viten aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird gerade dieser Soldat in der Beschreibung des Altarbilds hervorgehoben und als äußerst originelle Erfindung Annibales gelobt.<sup>637</sup>
- 2) Die Pose des Schlafenden, dessen Kopf auf den Armen ruht, ist auch in einem Gemälde von Alessandro Varotari, genannt Padovanino, wiederzufinden (Abb. 164).<sup>638</sup> Auf dem querformatigen Bild ist zentral Judith im Profil dargestellt, die in ihrer Rechten das Schwert über den Kopf von Holofernes erhebt. Hinter ihr sieht man das Gesicht ihrer Magd, welche die

Hände zum Beten zusammengelegt hat. Holofernes ist in der Verkürzung wiedergegeben, sodass der Betrachter auf sein Haupt schaut und nur die Schulterpartie wahrnehmen kann.

Alessandro Varotari arbeitete in Venedig, war Mitglied der *Accademia Desiosi* und erbt laut dem dritten Testament Esengrens mehrere Zeichnungsbände.<sup>639</sup> So ist bemerkenswert, dass die Darstellung des Holofernes mit der Haltung des Ruhenden auf Fol. 32v übereinstimmt und nur gespiegelt wurde (Abb. 162). Selbst das Licht fällt in beiden Abbildungen aus demselben Winkel auf die Schulter. Der Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem ausgeführten Bild ist auf zweierlei Weise zu erklären: Entweder war Padovanino bei der Aktsitzung selbst zugegen, als diese Pose gestellt wurde, sodass er sie in sein Formvokabular aufnahm, oder er hat gerade jenen Zeichenband geerbt, der diese Studie enthielt. In beiden Fällen zeigt sich, wie eine recht allgemein wirkende Pose für die Darstellung des Holofernes zum Einsatz kam.

Ob Esengren das zuerst genannte Altarbild von Annibale Carracci kannte, ist fraglich. Der Vergleich mit den Carracci ist aber wegen der Arbeitsweise an ihrer Akademie relevant. Denn gerade die bolognesischen Künstler praktizierten das Studium nach dem lebenden Modell intensiv. Über die Verwendung ihrer Aktzeichnungen wurde aber erst im Nachhinein – teilweise nicht vom jeweiligen Urheber, sondern von einem anderen Künstler – entschieden.<sup>640</sup> Ein vergleich-

634 Zur Ambiguität im 16. und 17. Jahrhundert, siehe die grundlegenden Aufsätze von Von Rosen 2012 sowie Pfisterer 2012.

635 Fol. 25r und 27v sind auf einem Folioblatt ausgeführt und zeigen das Modell frontal und mit Blick auf den Kopf in der Verkürzung. Fol. 26r ist eine lose Seite und zeigt den Akt von oben. Die Schraffuren sind auf diesen Blättern so ähnlich angelegt, dass sie auch von derselben Hand stammen könnten.

636 Robertson 2008, S. 91, Abb. 73; Posner 1971, II, S. 31–32, Kat. 73.

637 Scanelli erwähnt unter den Figuren nur den Schlafenden. Dabei erinnert ihn der Soldat an die Erfindung Correggios: „il primo fatto a bella posta per dimostrare nelle figure, che dormano, le più difficile occorrenze le scorse, e nell'altro per imitare il particolare gusto del divino Antonio da Correggio, ed in vero nell'uno, come nell'altro, è riuscito suprema bellezza [...]“; Scanelli 1657, S. 343–44. Bellori beschreibt alle Dargestellten sehr genau und hebt das Wunder des geschlossenen Grabes hervor: „[...] un altro à giacere boccone sopra la pietra del monumento, che per miracolo resta chiuso [...]“, Bellori 1672, S. 27–28. Auch Scaramuccia staunt nur über den schlafenden Soldaten, ohne weiteres zu erwähnen: „[...] tutto ripieno ancor'esso di concettosi accidenti, e trà gli altri os-

servarono un bellissimo pensiero, cioè è dire lo stupore, che mostra una di quelle Guardie, accennando col dito esser'anche figillato il Sepolcro, quando pure n'era uscito il Redentore, e gloriosamente risorto.“ Scaramuccia [1674], S. 64. Malvasia ist bei der Beschreibung eher daran interessiert, welche Elemente von welchen Künstlern stammen. Den schlafenden Soldaten erkennt er als Figur von Veronese, die mit der Grazie Parmigianinos ausgeführt wurde: „Qui scostandosi molto dal Correggio, s'accostò più alla Scuola Veneziana, e fece un misto principalmente di Tiziano, e di Paolo; [...] e del secondo, chi esser non giurerebbe quel soldatino armato, che steso dorme così pesante, e soavemente s'ovra la lapide stessa del sepolchro, aiutato massime di quella tanta grazia, che tolta dal Parmigiano, s'è aggiunta al naturale che vidde?“; Malvasia 1678, I, S. 398.

638 Zum Gemälde: Ruggeri 1993, Kat. 33.

639 Testament von 1631: „Lassio n segno d'amore a messer Alessandro Varotari mio compare pezzi di rilievo nr. 50 da esser per lui scelti a sua soddisfazione et una dozana de libri de disegno, a sua satisfattione come di sopra.“ ASV, Sezione Notarile, Giovanni Vignon, B. 1027, n. 68.

640 Siehe Kapitel III.2.2.



Abb. 163 | Annibale Carracci, Auferstehung, 1593, Öl auf Leinwand, Louvre, Paris

bares Verhältnis scheint zwischen Padovanino und Esengren bestanden zu haben: Möglicherweise stammen die Zeichnungen von Esengren; sie wurden aber von Padovanino in den Gemälden verwendet.<sup>641</sup>

In der zweiten Gruppe ist auf vier Studien aus Mappe V ein sitzendes Modell zu sehen. Die Hände hat es auf seinen rechten Schenkel gelegt, der Kopf ist zur linken Schulter geneigt, sein Blick – außer auf einer Seite – nach oben gewendet. Der rechte Fuß steht etwas er-

höht auf einem kleinen Podest, der nur in einer der Zeichnungen wiedergegeben ist. Vermutlich stammen alle vier Zeichnungen von einer Hand: Auf Folio 42v/37r wurde die Pose von der rechten und linken Seite festgehalten (Abb. 165). Auf Folio 41v/38r ist das Modell frontal und in Dreiviertelansicht zu sehen (Abb. 166). Nur eine dieser vier Zeichnungen wurde mit einer Dornenkrone ergänzt und der Sitzende in einen leidenden Christus verwandelt.

Lassen diese Zeichnungen erkennen, ob die Pose allgemein (ohne konkrete Absicht) gestellt wurde? Oder kann man davon ausgehen, dass der Zeichner das am besten gelungene Blatt durch Attribute ergänzte? In allen anderen Studien ragen ein Knie oder einer der Schenkel heraus, sodass ihre Übertragung in eine Komposition schwierig erscheint. Betrachtet man das Gesicht des Modells, hat es auf fast allen vier Zeichnungen die Augen nach oben gewendet und erweckt einen leidenden Eindruck. Ausgehend von dieser Beobachtung ist anzunehmen, dass hier – ähnlich wie bei den antiken Beispielen – sowohl dem Modell als auch dem Zeichner das Thema des leidenden Christus bewusst war.

Wie viele andere Posen könnte auch hier die Darstellung des *Ecce Homo* von Palma oder Tizian Anregung gewesen sein.<sup>642</sup> Interessanterweise ist aber die Verwendung der Pose im Umkreis von Esengren in einem vollkommen anderen Kontext zu finden. In einem Gemälde stellte Padovanino den heiligen Markus in derselben Haltung dar (Abb. 167). Auf dem hochformatigen Bild ist der Evangelist zu sehen. Dieser kann anhand der Attribute – das Buch auf seinem Schoß und den Löwen zu seinen Füßen – identifiziert werden.<sup>643</sup> Wenn man die Studie auf Folio 38r spiegelt – was durch die Technik des Abklatsches von Esengren vermutlich häufig gemacht wurde –, sieht man die Übereinstimmung zwischen der Zeichnung (Abb. 168) und dem Ge-

641 Während zumindest ein Teil der Zeichnungen aus den Mappen Esengren zugeschrieben wird, sind von Alessandro Varotari keine Studien erhalten. Aus diesem Grund lässt sich nicht nachweisen, ob Varotari selbst bei den Treffen der informellen Akademie anwesend war oder ob er das Formvokabular aus den geerbten Mappen Esengrens übernahm.

642 Zu den Zeichnungen von Palma il Giovane, in denen die Pose vorkommt, siehe: Mason Rinaldi 1984, Kat. 253. Mason Rinaldi 1990, Kat. 15b, 16a, 21. Diese Pose wird auch von weiteren Künstlern für den leidenden Christus verwendet, darunter von Tizian für Dornenkrönung (Alten

Pinakothek München), von Gianlorenzo Bernini in einer kleinen Terracotta-Figur (Martinelli-Sammlung, Perugia) sowie von Bartolomé Esteban Murillo in der Darstellung von *Ecce Homo* (Museo de Bellas Artes, Murcia). Schließlich hatte die Pose Dario Varotari, der Vater von dem Künstlerkollegen Esengrens Alessandro Varotari, in der Darstellung von *Ecce Homo* aufgegriffen (Musei Civici agli Eremitani, Padua, Inv. 2318)

643 Zum Bild: Ruggeri 1993, fig. 14. Bildangaben sowie zur Kritik an der ursprünglichen Zuschreibung an Giuseppe Porta Salviati, siehe: Ruggeri 1988, S. 133, Abb. 65.

mälde: Die auf dem Oberschenkel gekreuzten Hände, die Kopfwendung und die Blickrichtung sind identisch. Einzig das zurückgestellte Bein wurde beim Heiligen geändert. Dieses Gemälde ist auf 1626 datiert, auf das Jahr also, in dem Padovanino über die *Accademia Desiosi* mit Esengren in engem Kontakt stand.<sup>644</sup> Wie bei dem bereits besprochenen Liegenden ist auch hier die Frage nach dem Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem Gemälde nicht eindeutig zu klären.

Thematisch scheinen der leidende Christus und der schreibende Evangelist zwar weit voneinander entfernt zu sein, dennoch ließ sich die Haltung wohl je nach Motiv problemlos umwandeln und umdeuten. Diese doppelte Verwendung derselben Form wurde nicht nur bei der Ausführung eines Kunstwerks praktiziert, sondern die Offenheit war in einigen anderen Vorbildern bereits angelegt. Ganz besonders wird dies in einer kleinen Bronze des heiligen Sebastian von Alessandro Vittoria deutlich, dessen Haltung Esengren auch von einem Modell nachstellen ließ (Abb. 169). Der Bildhauer hatte von dem Heiligen mehrere Versionen – von lebensgroßen Marmorskulpturen bis zu kleinen Bronzen (Abb. 170) – angefertigt, in denen die Pose nur wenig variiert.<sup>645</sup> Sie waren für sein Schaffen so entscheidend, dass er sie in seinen Testamenten erwähnte<sup>646</sup> und von Paolo Veronese mit dem *modello* in der Hand porträtiert wurde.<sup>647</sup> Bezeichnend an diesen Werken ist, dass nur die Marmorskulptur in San Salvador das eigentliche Attribut – einen Pfeil – aufweist, während bei allen



Abb. 164 | Padovanino, Judith und Holofernes, Öl auf Leinwand, Privatsammlung

anderen spezifische Erkennungsmerkmale fehlen. Die Offenheit der Form scheint von dem Künstler bewusst so angelegt worden zu sein: In seinem dritten Testament bezeichnet er dieselbe Kleinbronze sowohl als heiligen Sebastian als auch als Marsyas.<sup>648</sup>

Die unterschiedlichen Versionen von Vittorias Plastiken des Stehenden waren auch außerhalb Venedigs verbreitet<sup>649</sup> und wurden in beiden von dem Bildhauer genannten Kontexten rezipiert: 1) Als heiliger Sebastian ist er in den Darstellungen der Ateliers – als gelungenes Studienbeispiel – zu finden (Abb. 171);<sup>650</sup> 2) als Marsyas wird er in Verbindung mit Musik abgebildet (Abb. 172–

644 Zur Datierung: Ruggeri 1988, S. 133.

645 Viele dieser Skulpturen werden besprochen in: Bacchi 1999. Darunter die Marmorskulptur des heiligen Sebastian in San Salvador in Venedig (S. 35–38); die Marmorfigur des Heiligen in Capella Montefeltro in der Kirche San Francesco della Vigna in Venedig (Kat. Nr. 66); die Bronzeplastik in Metropolitan Museum of Arts in New York, in einer Privatsammlung und im Los Angeles County Museum of Arts (Kat. Nr. 75). Besonders ausführlich zur Skulptur im Metropolitan Museum: Wardropper 2011, Nr. 25, S. 80–83.

646 Erwähnungen zusammengefasst in: Bacchi 1999, Kat. 75, S. 342.

647 Bacchi 1999, Kat. 3.

648 „Lasso la mia stuatua di bronzo quale puo servire raconciandola over san sebastiano, over Marsia facendoli la ferita sotto la tetta sinistra nel mezzo della tetta. A. M. Piero polao mio commossario.“ Auszug aus dem 3. Testament von Vittoria, verfasst am 7. November 1570. Vollständig zitiert wird es in Gerola 1924–1925, S. 353. Alle Testamente sowie weitere Dokumente publiziert in: Avery 1999 (darin 3. Testament auf S. 73–75). Interessant ist, dass das Wort „raconciandola“ unterschiedlich übersetzt werden kann. Wenn man es nicht nur als „verstehen“, sondern auch als „umsetzen“ deutet, könnte man es so verstehen, dass Vittoria die Klein-

plastiken anfertigte, damit sie von anderen Künstlern rezipiert wurden.

649 Zur Rezeption der Figur, siehe: Bacchi 1999, Kat. 75, insbesondere S. 345. Ein weiteres Beispiel ist die Zeichnung im British Museum, das heute Agostino Carracci zugeschrieben wird und diejenige Tonfigur wiedergibt, die im Gemälde von Alessandro Vittoria gehalten wird. Agostino Carracci (zugeschrieben): *Studie nach dem heiligen Sebastian von Alessandro Vittoria*. London, British Museum, Inv. Ff.2.113.

650 In dem programmatischen Gemälde zur künstlerischen Ausbildung von Jan Steen wird die Kleinplastik nach Vittoria neben weiteren Beispielen – wie Körperteilen und Vorlagenzeichnungen – präsentiert. Zu verstehen ist sie hier als Beispiel für das Studium einer dreidimensionalen Figur. Zum Gemälde: Steinberg 1990. Von Palma il Giovane wurde die Skulptur außerdem als ein Sammlerstück von Bartolomeo della Nave neben dem sogenannten Kopf des Vitello und anderen antiken Fragmenten abgebildet. Mason Rinaldi 1990, Kat. 86. Von David Bailly wird die Skulptur in zwei Gemälden wiedergegeben, im Stilleben sowie neben dem Selbstbildnis, in beiden Fällen zwischen Vanitas und Gegenständen der Gelehrten, dazu: Langemeier / Peters 1979, S. 457, Taf. 235; Popper-Voskuil 1973, S. 58–74, Abb. 3.

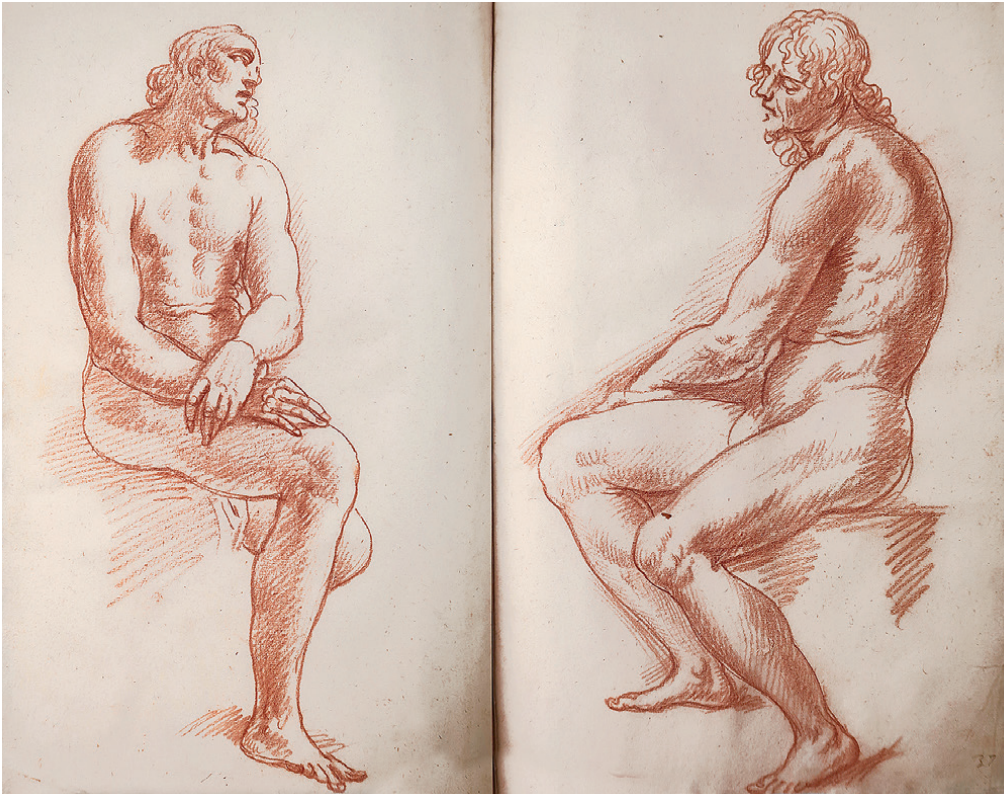


Abb. 165 | [Umkreis von Filippo Esengren?],  
Sitzender Akt, Palazzo  
Zuckermann, Padua,  
Mappe V, Fol. 42v-37r

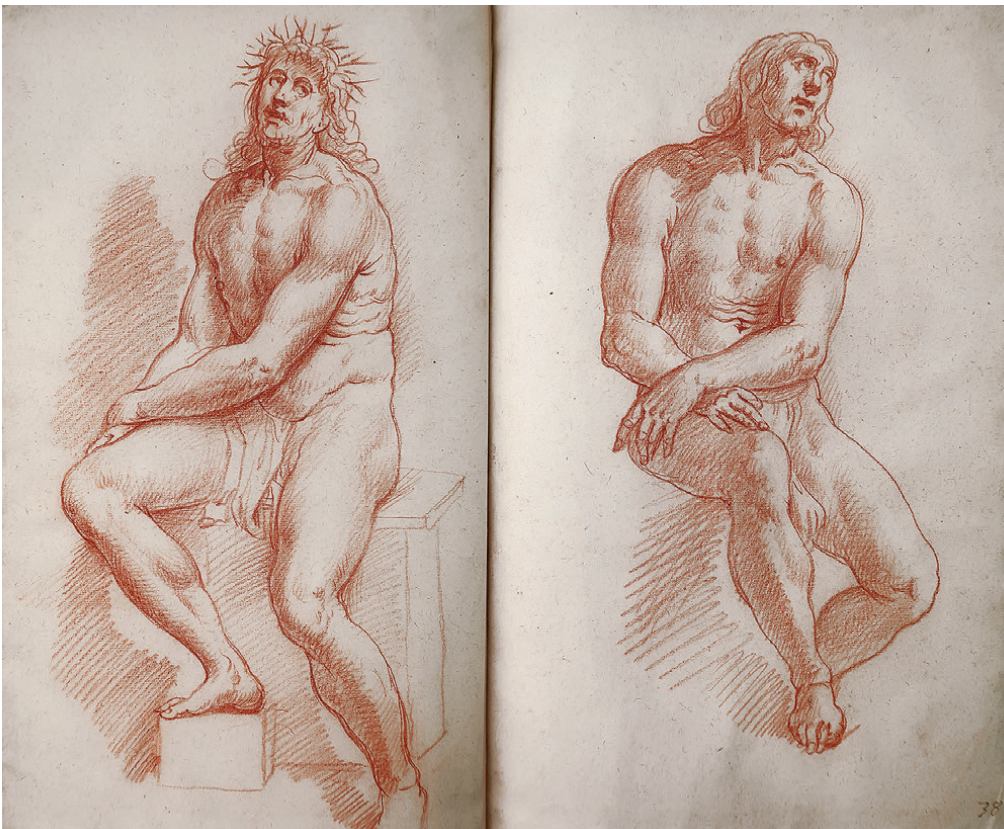


Abb. 166 | [Umkreis von  
Filippo Esengren?],  
Sitzender Akt, Palazzo  
Zuckermann, Padua,  
Mappe V, Fol. 41v-38r

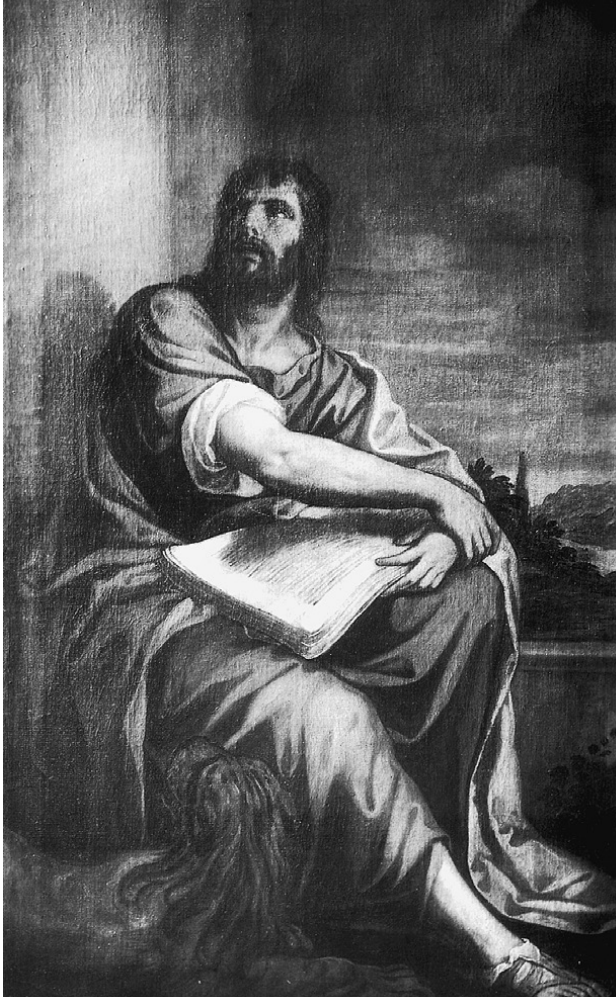


Abb. 167 | Padovanino, Heiliger Markus, Sammlung Pellegrini



Abb. 168 | Gespiegelte Abb. 166

173).<sup>651</sup> Die Wiedergabe der Figur in beiden Zusammenhängen verdeutlicht, dass die Ambiguität der Kleinplastiken in den künstlerischen Kreisen erkannt und sie möglicherweise gerade aus diesem Grund so häufig dargestellt wurde.

651 Evaritso Baschenis hat die Figur zwei Mal neben den Mandolinen und Gitarren abgebildet. In einem dieser Gemälde liegt eine Lyra zu Füßen der kleinen Plastik, die auf Apoll verweist, während die Skulptur in diesem Zusammenhang als Marsyas zu erkennen ist. Im zweiten Gemälde scheint die Figur dekorativ zu sein und erklärt sich nur, wenn man das erste Gemälde hinzuzieht. In der Literatur wird die Figur nur als harmonischer Zusatz zu den Instrumenten, als Apoll oder als David verstanden, die auf die Figur Vittorias jedoch nicht trifft, wenn man sie im genannten Kontext betrachtet. Mit weiterführender Literatur, siehe: Rossi 1996, Kat. 11 und 12. Auch in dem Karel Slabbaert oder Gabriel Metsu zugeschriebenen Gemälde steht die Figur in der Rolle des Marsyas dem

Wie die zwei Abklatsche auf einem Folio zeigen (Abb. 169), wurde die Haltung an der informellen Akademie in Venedig studiert. Ein stehender Akt ist zu sehen, der eine Hand hinter dem Kopf und die andere hinter dem Rücken hält. Auf einer der Zeichnungen

Künstler gegenüber. In diesem Fall hat er eine mahnende Funktion, da der Maler seine Palette zur Seite gelegt hat und sich dem ihm wenig bekannten Feld – dem Flötenspielen, wie einst Marsyas – widmet. Für die geringe Kenntnisse der Musik könnte er möglicherweise ebenso wie Marsyas bestraft werden. Zur Zuschreibung des Bildes: Waiboer 2011, S. 322, Nr. D-31. Interessant ist an diesen beiden Beispielen, dass die Äußerung von Vittoria zu der Doppeldeutigkeit der Figur aus seinem Testament (siehe weiter vorne in diesem Kapitel) zwar in der Sekundärliteratur immer zitiert, die Figur aber trotzdem nur als heiliger Sebastian bezeichnet wird. Wie die genannten Beispiele verdeutlichen, scheint den Zeitgenossen die Ambiguität dieser Figur viel geläufiger gewesen zu sein.



Abb. 169 | [[Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 50v-55r [Abklatsch]

(Fol. 55r) wurde der Baumstamm hinzugefügt, an den sich das Modell anlehnt. Ein vergleichbares Element ist sowohl in den Skulpturen von Vittoria als auch in den Studien von Palma vorhanden. Diese Zeichnungen verzichten ebenfalls auf Attribute. Einzig der Baumstamm ist abgebildet, der auf das Vorbild verweist. Da der ambivalente Charakter der Statuen Vittorias bekannt war, ließ sie Esengren vermutlich gerade aus diesem Grund nachstellen, um sie anschließend für die

Geißelung Christi oder für die Darstellung von Mar-syas zu verwenden; die Pose eignete sich aber auch für andere Kompositionen.

Bezüglich der dritten Gruppe werden unterschiedliche Darstellungen eines Knienden und der Umgang mit dem Motiv besprochen. In Mappe IV sind drei Folios mit jeweils zwei Abklatschen von einer ähnlichen Pose zu finden:<sup>652</sup> 1) Auf Folio 1v/7r ist ein kniendes Modell von vorne und hinten zu sehen, das seine linke Hand

<sup>652</sup> Für das bessere Verständnis werden diese Abklatsche seitenverkehrt, wie die eigentlichen Zeichnungen, besprochen.



vor sich und die rechte leicht erhoben hält (Abb. 127). Das linke Bein hat es parallel zur Hand nach vorne gestellt; mit seinem rechten Knie ruht es auf dem Boden. Von diesem Abklatsch ist in Mappe I auch die eigentliche Zeichnung erhalten (Abb. 128). 2) Bei der Pose auf Fol. 3v/5r wird die Beinstellung beibehalten, während die Kopfwendung und die Arme gewechselt werden, sodass die Parallele zwischen den Gliedern verschwindet (Abb. 174). 3) Auf dem dritten Blatt (Abb. 175) kniet das Modell mit beiden Beinen auf dem Boden und hält den Kopf gesenkt. Die rechte Hand hält es vor der Brust und die linke leicht an der Seite erhoben. Diese Variationen des Knienden verdeutlichen, dass neben dem Studium einer Haltung die Positionierung der Glieder variiert wurde. Von diesen Abbildungen fertigte Esengren darüber hinaus noch Abklatsche, sodass sich dadurch die Motivvielfalt verdoppelte. Ob die Auswahl für ein konkretes Werk entstand, ist nicht nachzuvollziehen. Vielmehr scheint eine Sammlung angelegt worden zu sein, um sie später bei christlichen Themen wie der Taufe, der Verkündigung oder bei profanen Sujets zu verwenden.<sup>653</sup> So hatte Esengren z.B. mehrere Varianten der Knienden in den Dekorationen für die Begräbniszeremonie Cosimos II. de' Medici in Venedig abgebildet (Abb. 101–102).<sup>654</sup> Vermutlich griff er dabei auf ähnliche Studien zurück.

Die weiteren drei Zeichnungen aus Mappe I verdeutlichen hingegen, wie eine Haltung für ein konkretes Motiv einstudiert und von einer einfachen Aktzeichnung mit wenigen Ergänzungen in die Darstellung der Taufe Christi transformiert wurde. Auf Folio 18v wurde ein Kniender mit gesenktem Kopf, mit drei verschiedenen Kreiden und sicheren Linien, ausgeführt (Abb. 176).<sup>655</sup> Auf einem weiteren Blatt aus derselben Mappe ist ein stehendes Modell, umhüllt von einem Fellumhang, mit einer Schale und einem Stock zu sehen (Abb. 177). Die Zusammenstellung der beiden Studien – auf denen das Modell von der linken Seite mit



Abb. 170 | Alessandro Vittoria, Heiliger Sebastian, Bronze, The Metropolitan Museum of Art, New York

653 Diese Knienden erinnern beispielsweise an *Die Verkündigung* von Palma il Giovane (Palazzo Ducale) oder an *Die Taufe* von Paolo Veronese (in der Kirche San Sebastiano). Zu Palma siehe: Mason Rinaldi 1984, Kat. 544.

654 Esengren hatte vier Bilder für die Dekoration ausgeführt, die auf der gegenüberliegenden Seite der Seiten 11, 13, 15 und 17 abgebildet wurden. Gerade auf zweien davon (S. 13 und S. 17) sind im Vordergrund mehrere

Kniende zu sehen. Die Werke sind, wie bereits in Kapitel IV.1.2 erwähnt, nur in dieser Form erhalten. Siehe Strozzi 1621.

655 Auch von dieser knienden Pose findet man eine Variation in Mappe III (Fol. 7r/10v). Das Modell hat die Arme hier nicht erhoben, sondern auf dem Bein zusammengelegt.

IV. DER NACKTE KÖRPER: EIN ANSPRUCHSVOLLER STUDIENGEGENSTAND



Abb. 171 | Jan Steen, Zeichenunterricht, um 1665, Öl auf Leinwand, Getty Museum, Los Angeles



Abb. 172 | Evaristo Baschenis, Musikalische Instrumente mit einer Statue, um 1660, Öl auf Leinwand, Accademia Carrara, Bergamo



Abb. 173 | Karel Slabbaert, Junger Flötenspieler, Öl auf Holz, Privatsammlung



Abb. 174 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 3v-5r [Abklatsch]



Abb. 175 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 2v-6r [Abklatsch]



Abb. 176 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Kniender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe I, Fol. 22v



Abb. 177 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Stehender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe I, Fol. 40v

den langen Haaren wie Christus und jenes auf der rechten mit dem Fellumhang wie Johannes der Täufer wirken – ergibt die Ikonographie der Taufe Christi. Ähnliche Kompositionen hatten Ludovico Carracci und Palma il Giovane in ihren Gemälden verwendet (Abb. 178).<sup>656</sup> Die beiden vollendeten Zeichnungen von Esengren erscheinen wie Vorstudien und könnten auch aus der Imagination entstanden sein. Gerade die Exis-

tenz der einleitend erwähnten *Pentimenti* auf zwei Studien (Abb. 108–109) deutet aber darauf hin, dass die Posen an einem lebenden Modell ohne Attribute einstudiert und anschließend individualisiert wurden. In allen genannten Darstellungen der Knienden wurde somit eine neutrale Pose angelegt, die erst durch die nachträgliche Ergänzung in eine christliche Ikonographie transformiert wurde.

<sup>656</sup> Zu Palma il Giovane siehe Mason Rinaldi 1984, Kat. 562.



Abb. 178 | Palma il Giovane, Taufe Christi, Öl auf Leinwand, Fondazione Querini Stampalia, Venedig

## 2.4 Der Wissensaustausch an einer informellen Akademie

Für die abschließende Analyse der Zeichnungen sind zwei bisher gewonnene Erkenntnisse entscheidend. Wie zu sehen war, wurden die Posen nicht immer nach Vorbildern oder für ein Motiv gestellt, sondern das Ziel war, eine ausgewogene Haltung zum Studium zu finden. Darüber hinaus wurde deutlich, dass die Zeichner nicht direkt das Gesehene abbildeten, sondern Veränderungen vornahm: Die Hilfsgegenstände zum Fixieren einer Pose wurden beispielsweise meist nicht wiedergegeben, während manche Zeichner die Attribute zur Verdeutlichung der Ikonographie individuell hinzufügten. Im Folgenden werden diese beiden Aspekte weiterverfolgt und die Frage nach dem additiven Prozess gestellt, in dem eine vermeintlich allgemeine Pose mit bestimmten Gegenständen ergänzt wird. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem künstlerischen und mythologischen Wissen, welches an der informellen *Accademia Desiosi* im Zeichenprozess angeeignet werden sollte.

Auf vier Studien aus Mappe V (Abb. 180–182), die nur als Abklatsche erhalten sind, ist das Modell sitzend dargestellt. Der Akt stützt sich auf seine linke Hand hinter dem Rücken und schaut über die Schulter. Die Figur wurde von hinten seitlich gezeichnet, sodass auf allen vier Blättern das Erfassen der Rückenpartie als zentrales Thema des Studiums erscheint. Hier sind drei Zeichner zu erkennen: Der erste von ihnen stellte den Akt im Profil mit einer Lyra und Zeppter sowie von hinten dar (Abb. 180). Die beiden anderen zeichneten auf einer Hälfte des Folioblatts den Sitzenden ohne ein Instrument, auf der anderen Hälfte jeweils einen schreitenden Soldaten mit unterschiedlicher Ausstattung (Abb. 181–182). Da der Fokus auf dem Sitzenden liegt, sollen an dieser Stelle die Soldaten nicht näher betrachtet werden.

Diese vermeintlich allgemeine Pose des Sitzenden ist auf einem Bild Bronzinos auf der Verkleidung eines Cembalos von 1531–32 zu finden (Abb. 183);<sup>657</sup> Unter den vier simultanen Szenen, die in der Abfolge entgegen der Leserichtung angeordnet sind, ist das größte Bildfeld dem Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas gewidmet. Im Halbkreis sitzen der Sonnengott im Profil mit einer Laute, Marsyas frontal eine Flöte nach oben haltend, sowie die nach vorne gebeugte Athena und der zurückgelehnte König Midas. Die Zeichnung aus der Mappe von Esengren (Abb. 180) entspricht gerade der Pose und der Art der Darstellung des Apoll. Einzig die Wahl des Instrumentes (Laute / Lyra) unterscheidet sie voneinander. Obwohl die gezeichnete Pose recht unspezifisch wirkt, wird im Folgenden zu zeigen sein, dass die Arbeit des Florentiners im Umkreis Esengrens bekannt war.

Von dem Werk Bronzinos wurden im 16. Jahrhundert einige Kopien angefertigt.<sup>658</sup> Außerdem erfuhr es Verbreitung durch den venezianischen Stich Giulio Sanutos von 1562.<sup>659</sup> Im beigefügten Text erklärte Sanuto

657 Die Arbeit von Bronzino war Guidobaldo della Rovere (dem Herzog von Urbino) gewidmet. Zum Gemälde siehe: Campbell 2013, S. 173–194, sowie zur Ikonographie mit weiterführender Literatur: Plackinger 2016, S. 208–214. Eine vergleichbare Bemalung des Cembalodeckels war in Venedig sicherlich bekannt, wie sie auch in dem monumentalen Gemälde von Padovanino *Hochzeit von Cana* in der Scuola Grande di San Marco zu sehen ist.

658 Neben der heute als Original anerkannten Version in der Eremitage in St. Petersburg sind Kopien aus Privatsammlungen, aus Cremona und

München bekannt. Dazu: Falciani / Natali 2010, Kat. I.16. Zum Stich: Bury 1990, S. 12–16.

659 Laut Michael Bury hatte Sanuto die Arbeit von Bronzino zu einem Zeitpunkt kennengelernt, als der eigentliche Urheber nicht mehr bekannt war und er das Werk Correggio zuschrieb. Bury schlägt vor, dass der Herzog von Urbino sein Cembalo nach Ferrara oder nach Venedig verschenkte, wo es Sanuto möglicherweise sah. Bury 1990, S. 13–14.



Abb. 180 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 53r-52v [Abklatsch, gespiegelt]

allerdings fälschlich Correggio zum Autor der Komposition. Obwohl Giorgio Vasari und Vincenzo Borghini in dem Bild gelungene Akte Bronzinos lobten, ist nicht zu rekonstruieren, ob diese Darstellung im Umkreis von Esengren als das Werk Correggios oder Bronzinos rezipiert wurde.<sup>660</sup>

Dem Künstlerfreund von Esengren – Alessandro Varotari –, wird ein Ölbild zugeschrieben, auf dem er dieselbe Pose des sitzenden Apoll von Bronzino in eine Darstellung von Orpheus transformierte (Abb. 184).<sup>661</sup> Darauf ist die Figur Apolls isoliert unter den Tieren zu sehen. Die unmittelbare Ähnlichkeit des Ge-

mäldes von Padovanino mit dem florentinischen Bild spricht dafür, dass er nicht nur die Vorlage, sondern dessen farbige Ausführung gesehen hatte. Die Existenz von dem Bild Padovaninos bestätigt wiederum die Kenntnis der Arbeit Bronzinos im Umkreis von Esengren, da dieser mit Padovanino in engem Kontakt stand. Bei der Gegenüberstellung der genannten Aktzeichnung (Abb. 180) und des Gemäldes von Padovanino (Abb. 184) mit der Arbeit Bronzinos (Abb. 183) sind aber auch einige Unterschiede zu erkennen, wenngleich sie auf den ersten Blick den Sitzenden aus derselben Ansicht zeigen. Während Varotari Bronzinos Arbeit mit

660 Vorausgesetzt dass die Beschreibung der beiden Autoren tatsächlich auf diesen Deckel des Cembalos gemünzt war. Vasari 1568, V, S. 125-126: „Il Bronzino fu forzato trattarsi piü che non arebbe voluto von quel principe, e dipingerli in quel mentre una cassa d'arpicorso, che molto piacque a quel prencipe.“ Borghini 1584, S. 534: „Essendosi poscia trasferito à Pesaro dipinse à Guidobaldo Duca d'Urbino entro una cassa d'Arpicordo la favola d'Apollo, e di Marsia con molte figure, la qual opera é tenuta cosa rarissima.“

661 Auch von diesem Gemälde sind drei Versionen überliefert: The Wellington Museum, Apsley House, London; Prado, Madrid; Horny Kollektion Wien. Dazu Kaufmann 1973. Die Zuschreibung an Padovanino geschah 1877 durch Crowe und Cavalcaselle, aber es ist nicht ausgeschlossen – zumal von Esengren kein weiteres Bild erhalten ist –, dass eines davon von Esengren stammt. Die Tatsache, dass es zuvor Tizian zugeschrieben war und Esengren als Kenner von Tizian galt (was ihm erlaubte, sein Bild zu restaurieren), könnte die These stützen, dass er im Stile Tizians arbeitete. Zur Zuschreibung an Padovanino: Crowe / Cavalcaselle 1877, II, S. 461.

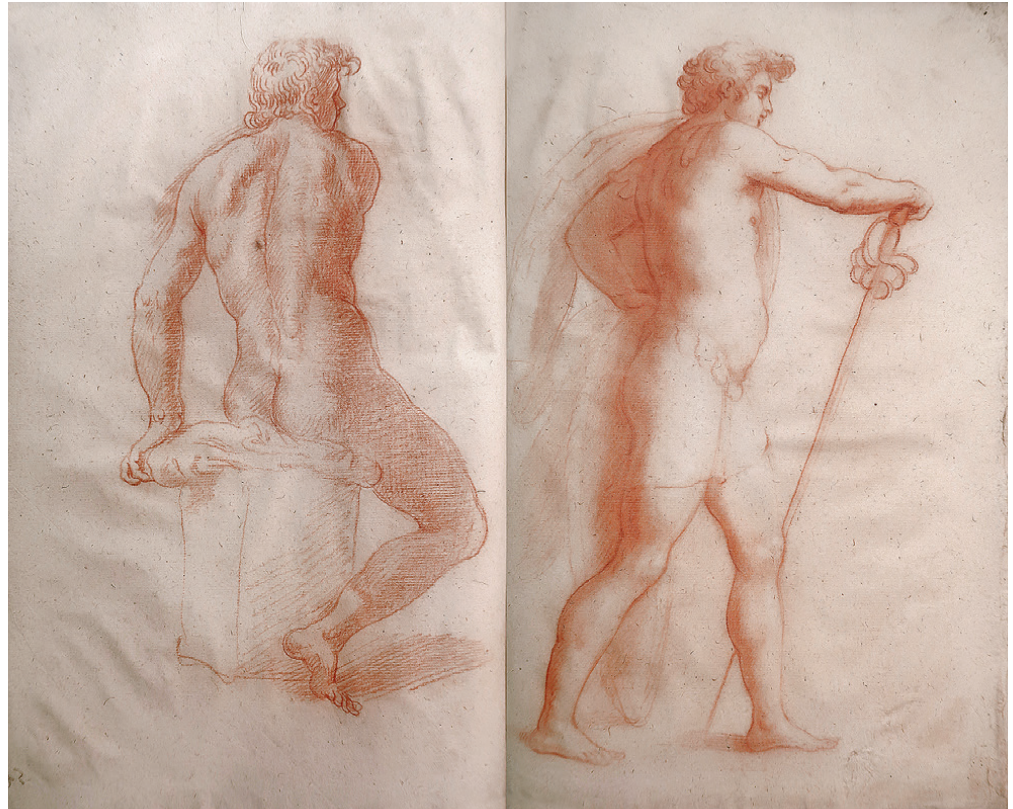


Abb. 181 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 54r-51v [Abklatsch, gespiegelt]



Abb. 182 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 56f-49v [Abklatsch, gespiegelt]



Abb. 183 | Agnolo Bronzino, Apoll und Marsyas, 1531–1532, Öl auf Leinwand, Die Eremitage, St. Petersburg

allen Details exakt kopierte, änderte der Zeichner das Instrument: Das Modell hält nicht die Laute (sogenannte *Lira da braccio*), sondern eine Lyra. Wenn wir annehmen, dass Esengren das eigentliche Vorbild kannte, warum änderte er dann das Instrument?

Auf einem um 1600 entstandenen Gemälde von Palma il Giovane ist Apoll unter den Musen zu sehen (Abb. 185).<sup>662</sup> Während die Musen hier zeitgenössische Instrumente (Tasten- und Streichinstrumente) spielen, hält der Künstlergott keine frühneuzeitliche *Lira da braccio* (wie bei Bronzino), sondern ebenfalls eine antike Lyra. In diesem Bild scheint bewusst eine Differenzierung zwischen alten und neuen Instrumenten vorzuliegen. Als Sammler von Zeichnungen Palma il Giovanes kannte Esengren möglicherweise dieses Bild

oder eine Vorstudie dazu.<sup>663</sup> Darüber hinaus war er über die Fragen zu Musikinstrumenten zu Beginn des Seicento informiert, demzufolge eine antike Lyra eher dem Künstlergott zugeordnet wurde als eine neuzeitliche *Lira da braccio*.<sup>664</sup> Während sich der Zeichner aus dem Umkreis von Esengren auf seiner Studie somit für das für die Antike entsprechende Attribut entschied, rezipierte Varotari – der sich sein Leben lang als unmittelbarer Nachfolger von Tizian zu präsentieren versuchte – das Vorbild ohne Veränderung im Sinne eines ‚Historismus‘.

Wenn die Zeichnungen aus den Mappen von Esengren – wie eingangs dargelegt – im Rahmen der *Accademia Desiosi* entstanden sind, hätten mehrere Mitglieder die Problematik der Instrumentenwahl disku-

662 Zum Gemälde, siehe: Mason Rinaldi 1984, Kat. 208.

663 Außerdem sind auf weiteren Studien vergleichbare Posen aus den Mappen von Esengren, wie von dem sitzenden Apoll bei Palma, zu finden (Fol. 22v, 23r, 29v, 31r und 39v aus Mappe V sowie auf deren zwei Abklatschen in Mappe IV Fol. 17v und 19r). Das Modell hält in diesen Zeichnungen die rechte Hand vor der Brust; die linke stützt er an der Seite. Vermutlich stammen diese Blätter von drei Zeichnern, die alle auf Folio-Blättern zeichneten: Fol. 29v und 23r zeigen das Modell von zwei Seiten; auf Fol. 31r und 39v wird der Akt ebenfalls von zwei Seiten gezeichnet, bei Fol. 22v fehlt die andere Hälfte.

664 Während im 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Apoll und auch Orpheus mit der Laute dargestellt wurden, wurden die antiken Werke nach 1600 mit einer Lyra restauriert. Die antiken Torsi mit fehlenden Armen und Attributen wurden in der römischen Sammlung von Alessandro Ludovisi – dem späteren Papst Gregor XV – 1626 von Ippolito

Buzzi mit Köpfen, Händen und jeweils einer der Antike entsprechenden Lyra ergänzt und dadurch in Apoll verwandelt. In Folge dessen rezipierten auch die Künstler in ihren Kunstwerken diese wohl antiken Skulpturen. Zu den Restaurierungen in der Sammlung Ludovisi: Marvin 2013, S. 231ff. Darüber hinaus befand sich in der Mantuaner Sammlung eine antike Skulptur von Apoll, welche ebenso (ob in erhaltenem Zustand oder infolge der Restaurierung) eine Lyra in der Hand hielt. Dies belegen die Zeichnungen, die im Zuge der Inventarisierung entstanden sind. Zur Zeichnung, siehe: Rausa 2002, S. 78. Henry Keazor beschreibt bezüglich der Wahl des Instruments, dass Annibale Carracci in der Vorzeichnung für das Fresko *Begegnung zwischen Jason und Aietes* im Palazzo Fava dem Orpheus nach der antiken Manier eine Lyra in die Hand gab, dies aber im Fresko in eine Laute transformierte, um dieses Element raphaelesk erscheinen zu lassen. Dazu Keazor 2007, S. 187–189.



tieren können. Neben dem Antiquar und Kunsthändler Esengren kämen darunter Musiker wie Carlo Milanuzzi in Frage. Milanuzzi war ein enger Freund von Esengren, der ihm 1625 ein Poem widmete und 1628 gemeinsam mit ihm einen Band mit Gedichten veröffentlichte.<sup>665</sup> Vermutlich war auch Milanuzzi bei den Zeichenstunden anwesend und konnte sich bei den Gesprächen einbringen.



Abb. 184 | Padovanino, Orpheus, Öl auf Holz, Museo del Prado, Madrid

<sup>665</sup> Milanuzzi 1625; Esengren / Milanuzzi 1628. Siehe dazu außerdem Kapitel IV.1.2.

<sup>666</sup> Auf eine ähnliche Vorgehensweise an der *Accademia del Nudo* im 18. Jahrhundert in Rom weist Susanne Müller-Bechtel hin: Die Vorgaben zum Stellen waren zwar bekannt, die entstandenen Zeichnungen verdeutlichen aber eine eigene Interpretation des Motivs. Sie verweist auf mehrere Beispiele in Rom, in denen die Zeichner das Gesehene häufig aus der Fantasie ergänzten und mehrere Details änderten. Müller-Bechtel 2014–15, S. 194–195. Außerdem wurde dieselbe Pose im Umkreis von Esen-

für die Entstehung der zuletzt besprochenen Zeichnungen bei den Akademietreffen soll abschließend folgende Vorgehensweise vorgeschlagen werden. Ein Modell wurde nach dem Bild Bronzinos gestellt, das Esengren als Druckgraphik oder sogar in der farbigen Ausführung besaß. Neben der Thematisierung der Ikonographie von Apoll und Marsyas wurde während des Zeichnens über die Korrektheit der dargestellten Attribute gesprochen. An diesen Diskussionen konnten sich neben Esengren auch die Musiker wie Milanuzzi sowie Gelehrte beteiligen.

Zu einem späteren Zeitpunkt griff ein Zeichner auf das angeeignete Wissen zurück (Abb. 186). Er fügte die beiden Instrumente von Apoll und Marsyas – eine Flöte und eine Lyra – zur Pose des Sitzenden hinzu. Das Modell wurde ohne Attribute gestellt, wie die weiteren Studien aus der Gruppe veranschaulichen (Abb. 186–188). Die Überschneidung der Instrumente und der Schraffuren spricht ebenfalls dafür, dass die Instrumente im zweiten Schritt aus der Vorstellung hinzugefügt wurden.<sup>666</sup> Möglicherweise kam auch bei diesem Treffen die Ikonographie von Apoll und Marsyas



Abb. 185 | Palma il Giovane, Apoll und Musen, Öl auf Leinwand, Galleria Nazionale, Parma

gren auch zu einem anderen Zeitpunkt ohne Instrumente nachgestellt, wie die vier Zeichnungen aus dem Heft III (Fol. 42r, 45v, 46v) zeigen. Das Modell hat exakt dasselbe Bein überkreuzt, nur der Kopf ist nicht nach links, sondern nach rechts gewendet. Die Existenz dieser drei Zeichnungen, die dieselbe Pose zeigen, verdeutlicht, dass eine Haltung mehrmals nachgestellt werden konnte. Allerdings kann die Frage, warum nicht einfach auf die vorhandenen Zeichnungen zurückgegriffen wurde, wenn man die Pose benötigte, nicht beantwortet werden. Möglicherweise ging es mehr um das Zeichnen selbst als um die Verfügbarkeit der Posen.



Abb. 186 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 24v-18r



Abb. 187 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe V, Fol. 25v-17r



Abb. 188 | [Umkreis von Filippo Esengren?], Sitzender Akt, Palazzo Zuckermann, Padua, Mappe IV, Fol. 18r [Abklatsch, gespiegelt]

zur Sprache, und die Zeichnungen von den Anwesenden wurden auf Basis des ‚erlernten‘ Wissens ergänzt. In Folge dessen scheint an der informellen Akademie die Aneignung und Anwendung der theoretischen Fragen beim Aktzeichnen ein zentrales Thema gewesen zu sein.

Insbesondere das letzte Beispiel legt den Schluss nahe, dass bei den Treffen der Akademie ein aktiver Wis-

sensaustausch unter den Anwesenden stattfand. Dies bedeutete vermutlich nicht nur das Ausdiskutieren der Problemstellungen auf theoretischer Ebene, sondern auch den Austausch praktischer Kenntnisse. Denn Esengren seinerseits sang, spielte die Theorbe und verfasste Texte.<sup>667</sup> So erwarb er von anderen Mitgliedern vermutlich musikalische und schriftstellerische Kenntnisse, während er ihnen die Zeichenkunst vermittelte. In diesem Rahmen kann die Zeichnung als eine intellektuelle Praxis und als Teil einer weiter gefassten Wissenskultur verstanden werden.

### 3. BÜCHER FÜR KÜNSTLER UND *DILETTANTI*: DER VERLAG VON TOZZI

Das abschließende Kapitel soll die Strategien von Esengren zu Beginn seiner Karriere aus einer weiteren Perspektive veranschaulichen. Durch den Vergleich mit den anderen Autoren der Lehrschriften soll eine zusätzliche Ebene herausgearbeitet werden. Denn sie waren nicht nur bestrebt, die Ausbildung zu systematisieren oder Inhalte neu zu ordnen, sondern ihr Engagement diente auch dazu, sich in den adligen und gelehrten Kreisen bekannt zu machen.

Als Esengren 1623 gemeinsam mit Gasparo Colombina im Paduaner Verlag von Pietro Paolo Tozzi ein Zeichenbuch herausgab, war er sowohl für seine künstlerischen als auch antiquarischen Kenntnisse bekannt: 1615 illustrierte er die neue Ausgabe von Cartaris *Le Imagini*, und 1621 malte er Dekorationen für die Ausstattung der Begräbniszeremonie von Cosimo II. de' Medici.<sup>668</sup> Esengrens Zeichenbuch war – wie die anderen Zeichenmanuale – insbesondere für die autodidaktische Ausbildung (von Adligen) vorge-

667 Siehe Kapitel IV.1.2.

668 Ebd.

sehen.<sup>669</sup> Im Folgenden wird zuerst das Lehrbuch genauer vorgestellt, um im Anschluss die Strategien ihrer Autoren sowie des Paduaner Verlags näher erläutern zu können.

Das Zeichenbuch besteht aus zwei Teilen, in dem der erste theoretische Abschnitt von Gasparo Colombina und der zweite praktische Teil von Filippo Esengren stammen. Auf jeweils eigene Weise erläutern sie die Grundlagen zum Erlernen der Zeichenkunst. Die Abschnitte haben eigene Titel(-blätter) und erscheinen auf den ersten Blick wie zwei getrennte Bücher (Abb. 189–190).<sup>670</sup> Laut Überschrift intendierte Colombina, mit der Vermittlung der Zeichnung und der Malerei zu beginnen und sich abschließend der Physiognomie zu widmen. Dieses umfangreiche Vorhaben wird in vier Kapiteln auf neun Seiten knapp zusammengefasst: In den ersten drei davon beschreibt der Paduaner die Techniken der Zeichenkunst sowie der Malerei (in mehreren *modi*) und nennt für jeden Abschnitt einen beispielhaften Studiengegenstand. Einleitend sollen die Vorlagen mit Feder und Aquarell geübt und unter anderem auf farbigem Papier gezeichnet werden. Im nächsten Schritt sei die Kreidezeichnung für die Wiedergabe des lebenden Modells geeignet. Alle diese Techniken könnten anschließend zum Studium der Proportion angewendet werden.<sup>671</sup> Die Aufzählung enthält somit nicht nur praktische Hinweise, sondern verdeutlicht ein systematisches Lehrprogramm der künstlerischen Ausbildung.

Darüber hinaus versucht Colombina den *disegno* auf eigene Weise zu thematisieren: In der Einleitung wird dieser zum Vater der *Pittura* erklärt.<sup>672</sup> Auch wenn die Aussage die Schwesterkünste impliziert, geht er nur auf das Verhältnis von Zeichnung und Malerei ein.<sup>673</sup> Denn letztere ist das eigentliche Ziel der hier beschriebenen Ausbildung.<sup>674</sup> Im abschließenden vierten Kapitel beschreibt er unterschiedliche Physiognomien.

Der zweite praktische Teil wurde von Esengren gestaltet und besteht aus 26 Tafeln. Die ABC-Methode (die Vorlagen mit Darstellungen des Auges, Mundes, Ohrs, der Hände, Füße, Köpfe usw.) nimmt etwa zwei Drittel des gesamten Umfangs ein (Abb. 191–192). Die folgenden Seiten sind vereinzelt verschiedenen Disziplinen gewidmet: Auf Fol. 19 sind sieben weibliche Akte in Bewegung mit Markierungen an den Seiten zu sehen, die auf das Proportionsstudium verweisen (Abb. 193).<sup>675</sup> Auf einer weiteren Seite wurden die männlichen Akte in drei Ansichten (frontal, im Profil und in Rückenansicht) jeweils in drei Stufen (als Skelett, Muskelmann und mit Haut) abgebildet; hier wird auf das Anatomiestudium verwiesen (Abb. 194).<sup>676</sup> Abschließend sind drei Tafeln mit Pferden, Vögeln und Löwen angehängt (Abb. 195). Die Auswahl sowie die starren Haltungen der Tiere erinnern an Wappen, sodass die Tierstudien der Wiedergabe heraldischer Zeichen gedient haben könnten.

Diese kurze Beschreibung verdeutlicht, dass sowohl Colombina als auch Esengren die größeren Themen-

669 Bereits in der Einleitung von Gasparo Colombina wird die Rolle von Esengren zusammengefasst: „...dal virtuoso Signor Filippo Esengrenio Pittore, à beneficio vostro (o Giovani virtuosi) da cui apprendere potrete il vero, & il buono Disegno, e per conseguenza della Pittura.“ In: Colombina / Esengren [1640–1650], o.S. (Einleitung). Zum Zeichenbuch, siehe: Cessi 1957; Rosand 1970, insb. S. 17–19; Greist 2011, S. 60–62; Zattarin 2004; Heilmann / Nanobashvili / Pfisterer / Teutenberg 2014, S. 193–195 (Nino Nanobashvili); Whistler 2015 (Aufsatz), S. 129; Whistler 2016, S. 42. Die wenigen Exemplare werden heute im Vatikan (die zweite Ausgabe von 1640–50), in Venedig (Biblioteca Marciana, die zweite Ausgabe von 1640–50), in Padua (Universitätsbibliothek, die erste erweiterte Ausgabe von 1623), in Mannheim (Universitätsbibliothek, die zweite Ausgabe von 1640–1650), in Modena (Biblioteca Universitaria Estense, die zweite Ausgabe von 1640–1650), und Vicenza (Biblioteca Civica, eine spätere Ausgabe ohne Text von 1760–70) aufbewahrt.

670 Die unterschiedliche Bezeichnung veranlasst heute manche Bibliotheken dazu, die zwei Teile getrennt voneinander aufzulisten. Einzig die Ausgabe aus Padua, die sich durch eine Überzahl der Abbildungen auszeichnet, hat ein zusätzliches Titelblatt, welches die beiden Teile zusammenfasst. Gerade dieses zusätzliche Titelblatt verweist neben dem

Sonett darauf, dass Ferroverde und Esengren dieselbe Person sind. Zu dem Namen von Esengren, siehe Kapitel IV.1.2.

671 Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 4–5, Cap. I].

672 In der Einleitung wird *disegno* zum Fundament und zum Vater der Malerei erklärt: „e perche per venire à qualche perfettione di questa ingegnossissima Arte, fà di mestieri affaticare nel fondameto di essa, che è Disegno, poiche la Pittura quasi figlia da non altrimenti, che dal Disegno quasi padre è generamente.“ Colombina / Esengren [1640–1650], Widmung an den Leser. Insbesondere in der Einleitung und im ersten Kapitel sieht Rosand die Parallele zu Vasaris *Introduzione alle tre arti del disegno* aus den Viten. Rosand 1970, S. 18.

673 Möglicherweise war es auch eine venezianische Besonderheit, dass die Maler mit den anderen Künsten nicht in Verbindung standen. Dazu Rosand 1970, S. 35.

674 „si aggiungerà anco per perfettione del Pitore quest'altre arti, che sono Architettura, Scoltura, & Optica, cioè Prospettiva,“ Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 6, Cap. II].

675 Zur knappen Andeutung des Studiums der Proportion in anderen Zeichenbüchern im Vergleich zu Esengren, siehe Greist 2011, S. 120–131.

676 Siehe Kapitel II.2.5 und III.2.1.

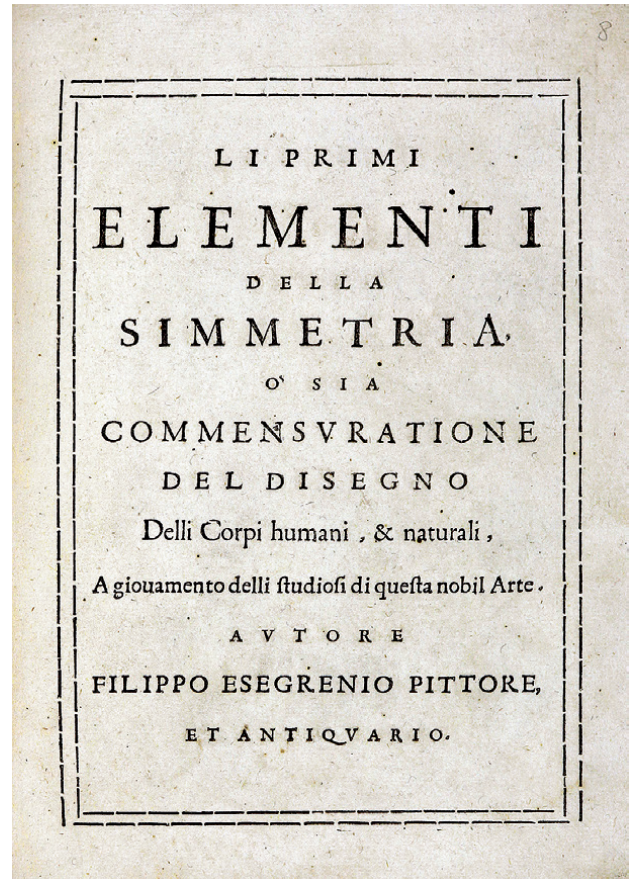


Abb. 189–190 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria, Padua 1623, Titelblätter von beiden Teilen

komplexe in einer äußerst knappen Form vermitteln. Wie hängen aber die beiden Teile miteinander zusammen? Die von Colombina beschriebene Vorgehensweise bezieht sich am Anfang des Textes auf die Vorlagen von Esengren, auch wenn diese im ersten Kapitel nicht ausdrücklich erwähnt sind: Sie sollen anfänglich auf unterschiedliche Weise – mit Kontur, Schraffur, aquarellierten Schatten – kopiert werden (Abb. 191).<sup>677</sup> Bei der detaillierten Beschreibung der Physiognomien

im vierten Kapitel geht Colombina zwar ebenso wenig auf die abgedruckten Köpfe ein; sie können aber als Verbildlichung der einzelnen Charaktere verstanden werden (Abb. 192).<sup>678</sup> Bemerkenswert ist die Einbeziehung der Proportion in beiden Teilen. Colombina versteht unter *Proportione* insbesondere die Verbindung von perfekten Maßen mit Bewegung. Außer der theoretischen Unterteilung des Körpers nach Kopfgrößen sei laut Colombina auch die Praxis – das Zeichnen

677 „Primo modo dunque è quello, che si fa con la penna, solamente tratteggiando quelli luoghi dove si vede, che vanno l'ombre, e si fa con penna, solamente tratteggiando in quelli luoghi dove si vede, che vanno l'omre, e si fa sopra la carta bianca imitando al vero primo gli esempj, che in questo libro sono iseriti, stampati in rame, principiando à copiare con quel'ordine, che sono ordinati: ma solamente pigliare i contorni, nè partirsi da una facciata se prima talmente non si habbia formato il suo così bene,

che non si possa discernere qual di quelli due sia l'imitato.“ Colombina / Esengren [1640–1650], o.S. [Cap. I]. „E perche il primo modo è il fondamento de gli altri quattro, perciò se vi appresenta questo libro della Simentria del corpo humano, delineato da Esengrenio Pittore, à beneficio vostro (ò Giovani virtuosi) da cui apprender potrete il vero e buono Disegno, per conseguenza della Pittura.“ Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 5, Cap. I]  
678 Colombina / Esengren [1640–1650], o.S. [Cap. IV; Taf. 14–17, 20]

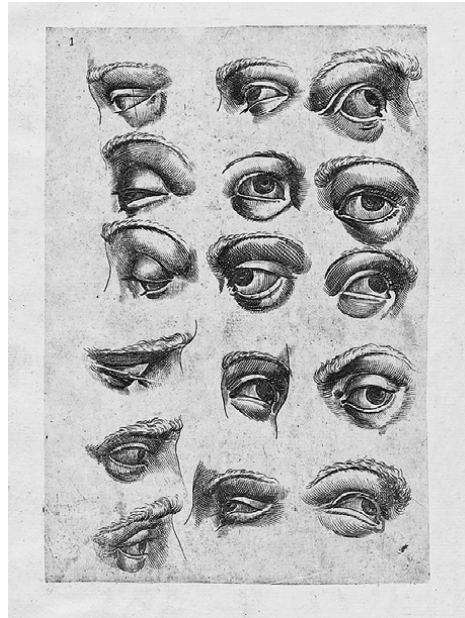


Abb. 191–192 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria, Padua 1623, Taf. 1, 15

nach Gipsmodellen und Akten – relevant.<sup>679</sup> So werden hier die Dürer'schen Proportionsangaben rezipiert;<sup>680</sup> zugleich klingt aber die in Italien verbreitete Kritik an der mangelnden Praktikabilität der Lehre des Nürnberger Malers an.<sup>681</sup> Von Esengren wird der Bezug zu den *Vier Büchern menschlicher Proportion* (in der italienischen Übersetzung: *Della Simmetria dei Corpi Humani*) in seiner Überschrift *Li Primi Elementi della Simmetria o sia Commensuratione del Disegno* aufgegriffen. Es ist fraglich, warum Esengren ausgerechnet

diesen Titel wählte, wenn er weder auf das Thema noch auf Dürer direkt einging.<sup>682</sup> Wenn man sich aber das breite Verständnis der Proportionslehre von Colombina vergegenwärtigt, wird auch der Titel nachvollziehbar. Der Paduaner fasste darunter vor allem die gekonnte Wiedergabe des Menschen in seiner gesamten Form und Bewegung, die nach Beherrschung zeichnerischer Grundlagen angeeignet werden sollten.<sup>683</sup> Die Vorlagen von Esengren dienten dabei dem Ziel, Schritt für Schritt zur richtigen Wiedergabe des

679 „Il quinto modo, che dichiariamo di qual proportione si delinea ogni grandezza, e da quinto modi nasce il moto di corpi; [hier ist die Beschreibung von verschiedenen Menschentypen nach Kopfgrößen gemeint] ma perche il nostro fine è trattar di pratica, la quale consiste solamente in non s'appendere con intelletto, mà praticare, & operare in effetto; Perciò dovrete esercitarvi [...] a delineare sopra carta colorita con carbone da susano, e gesso per alliminare le figure in tutte quelli modi, che humanamente puo occorrere, ma dal naturale;“ Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 5, Cap. I].

680 Colombina knüpfte auch auf eine andere Weise an Dürer an, indem er in seinem letzten (vierten) Kapitel die Physiognomie thematisierte, wie es am Ende der italienischen Übersetzung von 1591 – im fünften angefügten Buch – der Fall war. Der Übersetzer von Dürer Gallucci hatte ein fünftes Buch mit dem Titel „Nel quale s'insegna, in qual modo possano i Pittori con lineamenti, & colori spiegare gli affetti del corpo, & dell'animo, si naturali, come accidentali nelle imagini de gli huomini, & delle donne, secondo l'opinione de i Filosofi, & Poeti“ zur ersten italienischen

Ausgabe hinzugefügt: Dürer 1591, Fol. 124r–143v. Zur Bezugnahme Colombinas auf Dürer siehe: Rosand 1970, S. 18.

681 Condivi schreibt, dass bereits Michelangelo an der praktischen Anwendung von Dürers Traktat gerade wegen der Theorieelastigkeit zweifelte: „So bene, che quando legge Alberto Duro, gli par cosa molto debole, vedendo col'animo suo quanto questo suo concetto fusse per esser più bello e più utile in tal facultà.“ Condivi 2009, S. 45. Dazu Greist 2011, S. 122.

682 Die Übersetzung des Titels *Vier Bücher von menschlicher Proportion* zu *Della Simmetria dei Corpi Humani* von Dürer zeigt, dass das Wort „Proportion“ auf italienisch mit dem Begriff „Simmetria“ erfasst wurde, sodass auch der Titel von Esengren *Li Primi Elementi della Simmetria* sich folgend übersetzen ließe: *Erste Elemente der Proportion*.

683 „Il quinto poi serve per suggello della pratica aquistata da' primi quattro modi.“ – und an einer anderen Stelle: „il quinto modo, che dichiariamo di qual proportione si delinea ogni grandezza.“ in: Colombina / Esengren [1640–1650], o.S. [Kapitel I].

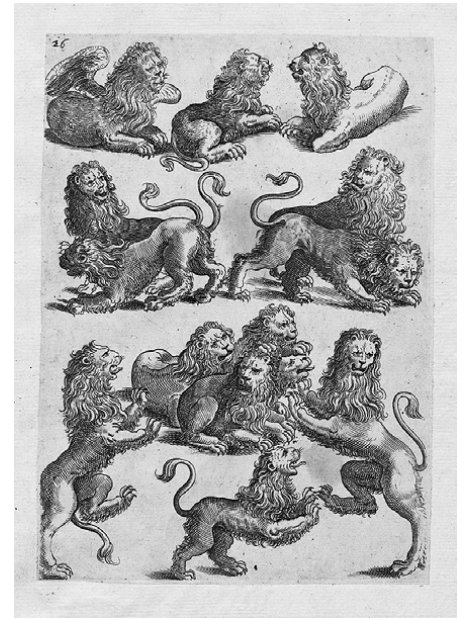
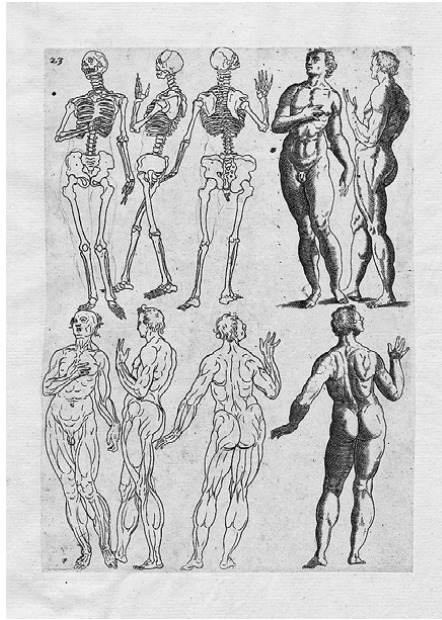
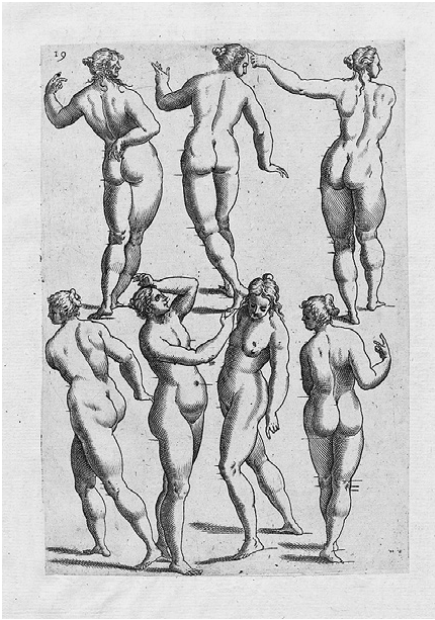


Abb. 193–195 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, *Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria*, Padua 1623, Taf. 19, 23, 26

gesamten menschlichen Körpers – also der ‚Proportion‘ im weiteren Sinne – zu führen. Zwei venezianische Zeichenbücher verdeutlichen, dass Dürer etwa zeitgleich im zeichnerischen Kontext diskutiert wurde. Giacomo Franco nennt ihn in der Einleitung von *De Excellentia et nobilitate delineationis libri duo* (1611) vorbildlich für die fortgeschrittene Ausbildung.<sup>684</sup> Odoardo Fialetti erwähnt in seinem Manual *Tutte le parti del corpo humano* (1608), dass er es nicht wage, sein Manual mit „Simmetria“ zu betiteln, da dieses Thema insbesondere von Dürer so ausführlich besprochen worden sei.<sup>685</sup> So ist zu erkennen, dass Colombina und Esengren nicht nur ein durchdachtes Zeichenbuch mit zwei sehr wohl zusammenhängenden Teilen prä-

sentierten, sondern darin auch aktuelle Themen ansprachen.

Wie Gasparo Colombina und Filippo Esengren zusammenkamen, ist nicht bekannt. Zu vermuten ist jedoch, dass der Kontakt durch die Beziehung beider Künstler zum Paduaner Verlag von Pietro Paolo Tozzi angeregt wurde. Denn gerade dort erschien die Neuauflage von Cartaris *Le Imagini*, an dem Esengren als Illustrator beteiligt war. Colombina wiederum war seit 1619 mit der Tochter des Verlegers verheiratet und übernahm später das Unternehmen.<sup>686</sup>

In der Druckerei von Tozzi entstanden zahlreiche Bücher, darunter viele Neuauflagen mit aktualisierten

684 „E benchè nel corpo humano si trovi ch’ogni piccioli membro corrisponde di misura alle sue parti, tuttavia non mi pare neccessario in questo luogo à dirlo, perche vi sono stati moltri [...] c’hanno comentato questa eccellentissima arte, [...] tra moderni il diligentissimo Alberto Duro, il quale scrisse minutamente della Simetria del corpo humano.“ Franco 1611, o.S. [Erste Seite der Widmung an den Leser]. Auch Giacomo Franco beschreibt in der Einleitung, dass nach den abgebildeten Vorlagen die Proportion nach Dürer sowie die Werke der anderen Künstler studiert werden sollten.

685 „Ma mol[to] più servirà per incitare altri curiosi spiriti ad investigare & inventar cose forse migliori di que[st]e essendo che quelli m’hanno

fatto animo à tenerli compagnia, & così ho dato principio a que[st]a mia poca fatica, fatta a modo di Simmetria. Non ardisco però darli questo nome, se non acciden[ta]lmente, poiche di questa materia ne è stato trattato di alcuni, & particolarmente dall’Eccellent[is]simo Alberto Durero in volume copiosissimo, & con amplissimi discorsi, & regular [sic] bellissime.“ Einleitung in: Fialetti 1608 (*Tutte le parti*), abgedruckt in Greist 2014, S. 16–17. Nach der Analyse von Franco und Fialetti kam Greist zu dem Schluss, dass die Autoren Dürers Traktat für eigene Arbeitsweise verwendeten, aber seine Proportionslehre im Ausbildungsprozess kaum brauchbar war. Dazu Greist 2011, S. 124–137.

686 Callegari 2002, S. 30–33.



Abb. 196 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, *Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria*, [Padua, nach 1623], zusätzliches Titeblatt



Abb. 197 | Gasparo Colombina und Filippo Esengren, *Discorso sopra il modo di Disegnare, Dipingere / Li primi Elementi della Simmetria*, Venedig [1640–50], aktualisiertes Titelblatt

Inhalten.<sup>687</sup> Dabei ist zu bemerken, dass sich der Verlag besonders auf das gebildete Publikum mit künstlerischen Interessen spezialisierte. Neben mehreren Auflagen von *Le Imagini* (1603, 1608, 1615, 1626),<sup>688</sup> verlegte Tozzi u.a. Cesare Ripas *Iconologia* (1611, 1618, 1624–25, 1630)<sup>689</sup>, Andrea Alciatis *Emblemata*

(1618, 1621, 1626)<sup>690</sup>, Giovambattista della Porta's *Fisiognomia* (1613, 1615, 1616, 1622/1623, 1623, 1626/1627)<sup>691</sup> sowie Sebastiano Zanellas *Nuovo modo di Scrivere Cancelleresca* (1605).<sup>692</sup> Auch das Manual von Esengren und Colombina passte in das Verlagsprogramm, denn es versprach die Vermittlung der Zei-

687 Unter den Neuauflagen ist beispielsweise folgender Titel zu nennen: *Prophetie dell'abbate Gioachino. Et di Anselmo vescovo di Masico, con l'immagini in disegno, intorno a' pontefici passati, e c'hanno a venire*, Padua: Tozzi 1625. Dieser Band erschien bereits 1589 (Venedig: Porrus), 1592 (Ferrara: Baldini) und 1600 erstmals mit Illustrationen (Venedig: Peregrini).

688 Näheres zu den Auflagen von Cartari siehe in Kapitel IV.2.2.

689 Ripa, Cesare: *Iconologia, ovvero, Descrittione d'imadini delle virtu' vitii, affetti, Passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti*, Padua: Tozzi 1611. Ders.: *Nova Iconologia di Cesare Ripa Pesugino*, Padua: Tozzi 1618. Ders.: *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, Padua: Tozzi 1624–25, 3 Bd. Ders.: *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*, Padua: Tozzi 1630.

690 Alciati, Andrea: *Emblemata*, Padua: Tozzi 1618.

Ders.: *Emblemata*, Padua: Tozzi 1621 (mit Anmerkungen von Lorenzo Pignoria). Ders.: *Emblemi di Andrea Alciato*, Padua: Tozzi 1626.

691 Della Porta, Giovan Battista: *Della fisionomia dell'huomo*, Padua: Tozzi 1613. Ders.: *Della fisionomia dell'huomo*, Vicenza: Tozzi 1615. Für diese Ausgabe wurde im Titelblatt die Darstellung des *Giuditio* aus Ripas *Iconologia* (Padua 1611, S. 199) gewählt. Gewidmet ist sie dem Kardinal d'Este. Ders.: *Delle celeste fisionomia*, Padua: Tozzi 1616.

Ders.: *Fisionomia naturale di Gio: Battista della Porta*. Giovanni Ingegneri, Padua: Tozzi 1622/1623, 3 Bd (Darunter 1. *Della fisionomia dell'huomo del signor Gio. Battista della Porta*; 2. *Fisionomia di Polemone von Giovanni Ingegneri*; 3. *Della Celeste Fisionomia di Gio. Battista della Porta*). Diese Ausgabe wurde im Jahr 1626/27 erneut verlegt. Ders.: *Delle celeste fisionomia*, Padua: Tozzi 1623.

Ders.: *Delle celeste fisionomia*, Padua: Tozzi 1627.

692 Zanella, Sebastiano: *Novo modo di scrivere cancelleresco corsivo moderno*, Padua: Tozzi 1605.



chenkunst und schloss an die Interessen seiner Kundenschaft an. Zum einen war an dem Zeichenbuch derjenige Künstler (Esengren) beteiligt, welcher sich als Kenner der Antike auszeichnete und die prominente Ausgabe von Cartari illustriert hatte. Zum anderen thematisierte Colombina in der Einleitung einen Aspekt aus Tozzis Spezialbereich, nämlich die Physiognomie.

Die Erstausgabe des Zeichenmanuals war dem Geistlichen Bernardino Guidoni gewidmet, dem zwei weitere Bücher aus dem Verlag Tozzis – della *Portas Fisionomia* (1616) und *Profetie dell' Abbate Gioachino* (1625) – zugeeignet waren.<sup>693</sup> Alle drei Bücher tragen auf dem Titelblatt das Wappen Guidonis (Abb. 189) und bestätigen die Vermutung, dass sich derselbe Förderer nicht nur für theoretische Themen, sondern auch für die praktischen Aspekte interessierte.

Die Beteiligung an dem Zeichenbuch lag ebenfalls im Interesse von Esengren. Dadurch konnte er für sich als potenziellen Lehrmeister der *Dilettanti* werben und Nähe zu den gelehrten Kreisen herstellen.<sup>694</sup> Mit diesem Bemühen stand Esengren nicht alleine. Bereits vor ihm hatten andere Künstler mittels ähnlicher Strategien versucht, das gelehrte Publikum zu erreichen und ihre Position zu verbessern. Im ersten Kapitel dieser Arbeit war die Beziehung von Alessandro Allori zu Adligen das Thema. Vermutlich wurde er nach dem Beitritt zur literarischen Akademie – *Accademia Fiorentina* – angeregt, für die kunstinteressierten Laien ein Zeichenmanual zu verfassen und auf diese Weise weitere Kontakte zu knüpfen.<sup>695</sup> Im Kapitel III.1.2 wurden Odoardo Fialetti und Giovanni Valesio vorgestellt, die ebenfalls mit den Kunstliebhabern in enger Verbindung standen und gerade in diesem Ambiente ihre Zeichenbücher verfassten.<sup>696</sup> Auch Giacomo Franco – ein weiterer in



Abb. 198 | Bernardino Bianchini da Carpi, Abschrift des Zeichenbuchs von Colombina / Esengren, Ende des 18. Jahrhunderts, Houghton Library, Harvard, MS Typ 865, Fol. 14

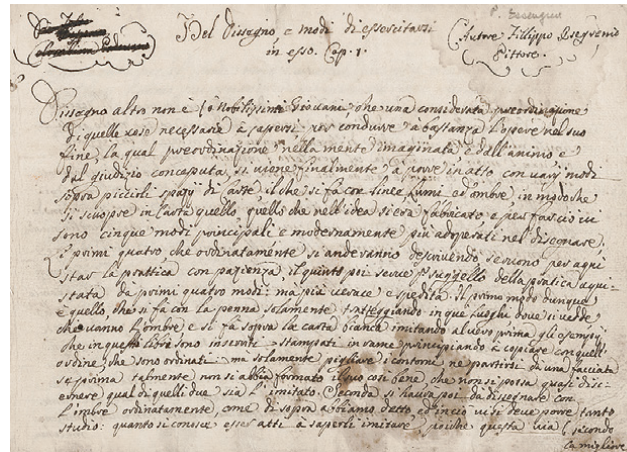


Abb. 199 | Bernardino Bianchini da Carpi: Abschrift des Zeichenbuchs von Colombina / Esengren, Ende des 18. Jahrhunderts, Houghton Library, Harvard, MS Typ 865, Fol. 1

Venedig zeitgleich tätiger Künstler – publizierte zum einen ein Zeichenmanual mit einem Anhang zum Studium der antiken Gemmen,<sup>697</sup> zum anderen ein Schreib-

693 Profetie dell'abbate Gioachino. Et di Anselmo vescovo di Masico, con l'immagini in disegno, intorno a' pontefici passati, e c'hanno a venire, Padua: Tozzi 1625.

694 Darüber hinaus zeigt Whistler in ihrem Aufsatz, dass die Zeichenbücher auch finanziell gewinnbringend waren, da sich der Trend unter den Kunstliebhabern und Sammlern immer mehr verbreitete. Dazu Whistler 2015 (Aufsatz).

695 Siehe Kapitel II.1.3.

696 Siehe Kapitel II.2.1.

697 Das Lehrbuch von Giacomo Franco erschien 1611 in italienischer (*Della Nobilità del Disegno; Diviso in Due Libri*) und lateinischer (*De Eccellentia et Nobilitate Delineationis Libri Duo*) Fassung im eigenen Verlag. Er hatte für die nächsten 30 Jahre ein Privileg erhalten, das Buch aus drei Teilen zu drucken. Welche Inhalte für das dritte Buch geplant waren, lässt sich nicht rekonstruieren, da kein anderes Zeichenbuch vergleichbar aufgebaut ist. Zu dem Privileg, siehe Rosand 1970, Fußnote 57.

buch für *nobili*.<sup>698</sup> Die Aktivitäten dieser Künstler verdeutlichen, dass sie in den Kreisen der Kunstliebhaber verkehrten und sich bemühten, mittels ihrer Publikationen größere Aufmerksamkeit zu erlangen.

Wie der soziale Status von Esengren vor 1623 war, ist kaum zu rekonstruieren. Zu dieser Zeit war er aber bereits als Kunsthändler anerkannt und bemühte sich auf unterschiedlichen Wegen, sein Netzwerk zu erweitern sowie weitere intellektuelle Kreise zu erreichen.<sup>699</sup> Zum Verfassen eines Zeichenbuchs könnte er durch Fialettis Publikationen angeregt worden sein, dessen Nachfolger er an der Seite von Daniel Nys wurde.<sup>700</sup> Esengrens Einsatz und die Produktion eines Manuals scheinen erfolgreich gewesen zu sein. Denn spätestens seit 1625 wurde er neben Gelehrten, Musikern und Künstlern als Mitglied in die informelle *Accademia Desiosi* aufgenommen.<sup>701</sup> Gerade vor diesem Hintergrund ist es denkbar, dass neben dem Zeichenbuch auch die besprochenen Aktstudien als Lehrmaterial dienten.

Das Zeichenlehrbuch von Esengren und Colombina scheint auch auf künstlerischer Ebene gelungen, da es in der nachfolgenden Zeit mindestens zwei Mal wiederaufgelegt wurde. Eine undatierte und erweiterte Auflage publizierte der Paduaner Verlag Tozzis mög-

licherweise nach dem Tod Esengrens.<sup>702</sup> Diese weist ein zusätzliches Frontispiz auf, auf dem im Titel – *Il Perfetto Disegno di Filippo Ferroverde Pittor* – zwei entscheidende Aspekte angesprochen werden (Abb. 196): Zum einen wird darin die Autorschaft Colombinas ausgeblendet und Esengren in den Vordergrund gestellt. Zum anderen ist der frühe Name des Künstlers – Ferroverde – zu lesen, als wollte der Verleger auf den bekannten Illustrator von Cartari verweisen und daran erinnern, dass Esengren und Ferroverde ein und dieselbe Person waren. Programmatisch zeigt dieses Frontispiz die einzelnen Körperteile (Hände, Füße, Köpfe) und Masken. Über dem Giebel schweben zwei Frauen, die aufgrund der dürftig angedeuteten Palette und eines Stifts als *Pittura* und *Disegno* zu identifizieren sind. Der Text wird darüber hinaus von den Personifikationen des rechten Maßes (einer Frau mit rechtem Winkel) und der Proportion (einem Mann mit dem Zirkel) flankiert, die auf die Überschrift des zweiten Titelblatts – *Elementi della Simmetria/Commentatione del Disegno* – anspielen.

Zwischen 1640 und 1650 kaufte der Venezianer Giovanni Temini die Vorlagen von Tozzi und publizierte sie erneut.<sup>703</sup> Die größte Veränderung nahm er am Titelblatt und an der Widmung vor: Während die Erstausgabe für den Paduaner Kirchenherr Bernardino Guidoni

698 Franco 1595 und Franco 1612. Darüber hinaus spezialisierte er sich auf dem Markt auf die Vorlagenbücher, darunter publizierte er auch ein Buch für Vorlagen von Stoffmustern: Franco 1596. Dazu Whistler 2015 (Aufsatz), S. 129–130.

699 Bereits auf der Begräbniszereemonie von Cosimo II. de' Medici von 1621 wird Esengren als Kenner der Antike gelobt. 1623 stand er im Austausch mit dem Mantuaner Hof wegen der Kunstankäufe. Siehe Kapitel IV.1.2.

700 Zur Beziehung zu Daniel Nys, siehe Kapitel IV.1.2.

701 Der früheste Nachweis hierfür ist die Publikation von Carlo Milanuzzi, welche Esengren gewidmet ist und ihn darin als Mitglied der *Accademia Desiosi* anspricht. Milanuzzi 1625.

702 Diese Ausgabe enthält ein zusätzliches Titelblatt mit der Überschrift: *Il Perfetto / Disegno / di Filippo Ferroverde / Pittore / Posto in luce da / Pietro Paolo / Tozzi / & dedicato / Al Molt'III.mo Et Ecc.mo S.or / Il Sig. Luigi Corradino*. Die Ausgabe enthält – neben der Einleitung – 44 statt 26 Tafeln. Diese Blätter sind nicht entsprechend der Nummerierung eingebunden, sodass manche Seitenangaben doppelt vorkommen. Die Linienführung ist in den zusätzlichen Vorlagen unsicher und die Formen wenig gelungen, obwohl hier versucht wurde, die Themenwahl und Ästhetik von Esengren aufzugreifen. Da der beigelegte Text von Colombina weiterhin die Widmung an Bernardino Guidoni enthält, aber das zusätzliche Titelblatt eine Widmung an Luigi Corradino trägt, ist zu schließen, dass in dem Verlag von Tozzi die bestehende Erstausgabe mit Vor-

lagen erweitert und mit diesem Titelblatt ergänzt wurde. Diese Ausgabe ist einzig in der Universitätsbibliothek in Padua erhalten. Catherine Whistler hält diese Ausgabe für die Erstausgabe (Whistler 2016, S. 274, Fußnote 24). Durch die Benennung Esengrens auf diesem Frontispiz mit seinem ‚alten‘ Namen Ferroverde, könnte der Druck in die Zeit um 1615 eingeordnet werden, als der Künstler an den Illustrationen für Cartari arbeitete und unter Ferroverde bekannt war. Jedoch spricht die gröbere Ausführung der zusätzlichen Blätter, die Whistler für die Erstausgabe hält, dafür, dass sie nicht von derselben Hand stammen wie die anderen Vorlagen, sondern von jemand anderem – vermutlich erst nachträglich – im Stil von Esengren angefertigt wurden.

703 Aus dem neuen Widmungsschreiben erfahren wir nicht nur, dass Temini das Buch wegen des ursprünglichen Erfolgs neu verlegte, sondern auch, dass die Autoren „damals“ jung waren: „Il qual Libro in poco tempo hebbe tanto spacio, che sono molti anno, che più per l'arte non se ne veggono, & essendomi più volte stato da Virtuosi ricercato, hò procurato di comprar queste Stampe, e di nuovo far riveder all'Autore l'Opera (da lui composta nell'età giovanile) perche compaia alla luce del Modo il tutto più di prima corretto, e purgato“, Colombina / Esengren [1640–1650], [S. 1]. Zu Temini siehe: Bellini 2008, S. 575. Die Veränderungen fallen inhaltlich kaum ins Gewicht, da sowohl der Haupttext als auch die Illustrationen von Temini unverändert übernommen wurden.

erschien und auf dem ersten Titelblatt (für den theoretischen Teil von Colombina) das Wappen Guidonis angebracht war, widmete Temini die neue Auflage einem anderen Kirchenherrn, nämlich Girolamo Melchiori. Anstelle des Wappens übernahm er die Abbildung aus dem Frontispiz von Giglios *Pittura trionfante*, welche sowohl inhaltlich als auch formal die Neuauflage kommentierte (Abb. 197).<sup>704</sup>

Nach etwa 100 Jahren lässt sich das Zeichenbuch an drei Stellen in unterschiedlicher Form nachweisen. Den Text Colombinas kopierte der Maler Bernardino Bianchini di Carpi handschriftlich.<sup>705</sup> Dazwischen zeichnete er manche Vorlagen von Esengren recht unsystematisch ab (Abb. 198) und fügte andere Kompositionen hinzu.<sup>706</sup> Auf der ersten Seite sind zwar beide Autoren erwähnt, allerdings wurde der Name Colombinas nachträglich ausgestrichen (Abb. 199).<sup>707</sup> Etwa zeitgleich (um 1760–70) publizierte der Verleger Remondini aus dem Veneto die Tafeln erneut. Vermutlich kam er in den Besitz der ursprünglichen Platten, die er zusätzlich nummerierte und in anderer Reihenfolge ordnete.<sup>708</sup> Außerdem fügte er ein vollkommen neues Titelblatt mit der Überschrift *Facillima Methodus Delineandi Omnes Humani Corporis Partes* hinzu (Abb. 200). Auf diese Weise betonte er zum einen den Inhalt des Manuals, nämlich die grundlegenden Schritte der Ausbildung. Zum anderen blendete er die Existenz der beiden Autoren aus. Schließlich, am Ende des Jahrhunderts, nahm Angelo Comolli das Zeichenmanual in seine Bibliographie der Architekturbücher auf und folgte mit seinem vernichtenden Urteil Carlo Ridolfi.<sup>709</sup>



Abb. 200 | Anonym, *Facillima Methodus Delineandi Omnes Humani Corporis Partes*, Venedig [um 1760-70], Titelblatt

Diese drei Beispiele aus dem 18. Jahrhundert verdeutlichen die unterschiedliche Rezeption des Zeichenbuchs. Bernardino Bianchini radierte vermutlich den

704 Die Wahl dieser Darstellung könnte folgendermaßen erklärt werden: Die in der Kutsche triumphierende *Pittura* passte exakt zu einem Buch über die Grundlagen der Malerei. Darüber hinaus war den Zeitgenossen vermutlich die enge Beziehung von Esengren zu Daniel Nys bekannt, dem das Buch von Giglio gewidmet war. Zu Nys und Esengren, siehe Anderson 2015, S. 73ff.

705 Bernardino Bianchini di Carpi war ein in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Modena tätiger Maler. Sein Manuskript wird heute in der Houghton Library, Harvard (Signatur: MS Typ 865) aufbewahrt.

706 Auf Fol. 6r fügte er ein Schriftband hinzu, auf dem zu lesen ist: „Schiz-zetti fatti da me Bernardino Bianchini di Carpi.“ Allerdings ist daraus eher zu schließen, dass er die Druckgraphiken von anderen Künstlern abzeichnete als dass er seine eigenen Kompositionen einfügte.

707 Auf Fol. 1r ist zu lesen: „Autore Filippo Esengrenio Pittore.“ Die Bezeichnung von Colombina ist nicht zu entziffern, nur die letzten Wörter „[...] Colombina Padovane.“

708 Esengren 1770. Die Vorlagen tragen sowohl die alte Nummerierung als auch die neuen Angaben (nach Heften), sodass daraus geschlossen werden kann, dass Remondini die alten Platten wiederverwendete.

709 „Ma lasciando le cose dette da Ridolfi, quello che è certo si è, che quest'opera non vale la pena d'essere considerata, essendo superficiale, e per ogni conto piccola, e misera cosa.“ Comolli 1788–1792, hier 1791, III, S. 62. Vermutlich nahm Comolli das Zeichenbuch in seine Bibliographie auf, da Colombina – der zweite Autor des Zeichenbuchs – als Architekt tätig war.

Namen Colombina aus, da ihm der Paduaner noch weniger bekannt war als Esengren. Der Verleger Remondini wollte den Namen Esengrens nicht anbringen, entweder weil der Künstler zu dieser Zeit in Vergessenheit geraten war oder weil er von Ridolfi kritisiert wurde. Dass diese Druckgraphiken aber auch nach hundert

Jahren studiert und wieder verlegt wurden, verdeutlicht entgegen dem Vorwurf Comollis deren Brauchbarkeit für die Lehre. Das negative Urteil Ridolfis führte jedoch im Laufe der Jahrhunderte dazu, dass Esengren in Vergessenheit geriet und seine Studien selbst heute noch als Quellen von geringer Bedeutung gelten.