



Stefania Girometti

In Italien Karriere machen

Der flämische Maler Michele Desubleo
zwischen Rom, Bologna und Venedig
(ca. 1624–1664)

Girometti | In Italien Karriere machen

Stefania Girometti

In Italien Karriere machen

Der flämische Maler Michele Desubleo
zwischen Rom, Bologna und Venedig
(ca. 1624–1664)

Stefania Girometti  <https://orcid.org/0000-0003-2874-1129>

Stefania Girometti studierte Europäische Kunstgeschichte, Museologie, Mittlere und Neuere Geschichte sowie Klassische Archäologie in Heidelberg, Paris (École du Louvre) und Manchester. Nach einem wissenschaftlichen Volontariat an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden arbeitet sie seit 2021 am Städel Museum in Frankfurt am Main.

Die vorliegende Arbeit wurde als Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde von der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg angenommen und am 11. Juli 2019 verteidigt. Die Dissertation ist im Rahmen einer cotutelle mit der École du Louvre entstanden.

Erstgutachter war Prof. Dr. Henry Keazor, Zweitgutachterin Prof. Dr. Cecilia Hurley-Griener.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Rechte vorbehalten
freier Zugang

Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-922-2
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.922>

Text © Stefania Girometti 2022

Layout/Satz: text plus form, Dresden
Umschlagabbildung: Michele Desubleo, *Selbstporträt*, um 1624–25,
Öl auf Leinwand, 124 × 93 cm, Privatsammlung.

ISBN 978-3-98501-045-5 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-044-8 (PDF)

INHALT

Danksagung	9
1 Einleitung	13
1.1 Forschungsstand	14
1.2 Fragestellung	21
1.3 Methodischer Ansatz und Quellen	23
1.4 Gliederung	27
2 Neue Wege – Der römische Anfang	31
2.1 Der römische Kunstbetrieb um 1620	33
2.1.1 Die Bentvueghels und die Accademia di San Luca	33
2.1.2 Der lokale Kunstmarkt	39
2.2 Von brüderlicher Beziehung zum künstlerischen Netzwerk – Teil I: Rom	44
2.2.1 Vincenzo Giustiniani, Nicolas Régnier und Desubleos Stellung im römischen Künstlerpanorama	44
2.2.2 Römische Begegnungen? Simon Vouet und Domenichino	54
2.3 Fallstudie I: <i>Selbstporträt</i>	62
2.4 Resümee	71
3 Der große Aufbruch: Bologna	73
3.1 Zum Status des auswärtigen Malers in Bologna des frühen Seicento	75
3.1.1 Lokaler Kunstmarkt und Professionalisierung des Malerberufs	75
3.1.2 Die Compagnia dei Pittori	79
3.2 „Di necessità virtù“ – Desubleos Bologneser Werdegang	84
3.2.1 Guido Renis Atelier	84
3.2.2 Zur Gestaltung und Hierarchisierung der arbeitsteiligen Produktion	92
3.2.3 Desubleos künstlerische und kommerzielle Integration – Eine Analyse	103

3.3	Fallstudie II: <i>Venus trauert um Adonis</i>	121
3.3.1	Zu Desubleos Technik	125
3.3.2	Kompositorische Vorbilder	133
3.4	Resümee	143
4	Eine neue Dimension: Venedig	145
4.1	Arbeitsbedingungen in der Serenissima	146
4.1.1	Die Arte dei Depentori und der venezianische Kunstmarkt um 1650	146
4.1.2	Auswärtige Maler in Venedig	152
4.1.3	Der familiäre Kontext	156
4.2	Von brüderlicher Beziehung zum künstlerischen Netzwerk – Teil II: Die Familie Lumaga	161
4.2.1	<i>Martyrium des Hl. Laurentius</i> – ein unbeachtetes Gemälde Desubleos	164
4.2.2	<i>Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata,</i> <i>Hl. Franziskus und Hl. Dominikus</i>	170
4.2.3	<i>Hl. Martin mit dem Bettler</i>	177
4.3	Fallstudie(n) III: Zu vier venezianischen Werken Desubleos	182
4.3.1	Zwischen Rom, Bologna und Venedig: Das <i>Martyrium des Hl. Laurentius</i>	182
4.3.2	<i>Christus am Ölberg</i> und die Monselice-Gemälde	197
4.4	Resümee	210
5	Seinen eigenen Stil etablieren? – oder: Desubleos Branding	213
5.1	Parameter von Desubleos Stil	215
5.1.1	Affektdarstellung	216
5.1.2	Gesten und Bewegungen	230
5.1.3	Antikenrezeption	240
5.1.4	Landschaftsdarstellung vs. Stilleben	254
5.2	Desubleo als Immigrant-Maler – Strategien der Selbstpromotion	260
5.2.1	Desubleos Strategien der Stilbildung und Betrachteransprache: Das Branding des Hybriden	260
5.2.2	Einflussangst, „healthy egoism“ und die Frage nach der multizentrischen Karriere	264
5.3	Schlussbetrachtung: Eine Subversion des Schulbegriffes?	267

6 Desubleos künstlerisches Erbe und sein Nachruhm	271
6.1 Über Bologna hinaus – Die Rezeption in der Emilia	272
6.1.1 Die Accademia Ghislieri und die Frage nach Desubleos Atelier	272
6.1.2 Ginevra Cantofoli	279
6.2 Original und Kopie	283
6.2.1 „Iodevol cosa“ – Kopien und Rezeption von Desubleos Werk	283
6.2.2 Fallstudie IV: <i>Ruhe auf der Flucht nach Ägypten</i>	294
6.3 Zur Bildung einer (s)fortuna critica	302
6.3.1 Malvasias Urteil und seine Folgen	302
6.3.2 Eine venezianische Rehabilitierung	309
6.3.3 Fallstudie V: <i>Johannes der Täufer</i>	322
6.4 Resümee	329
7 Schlussbetrachtungen	331
Bibliographie	341
Zeittafel	389
Quellenanhang	393
Tabellen	394
Quellentranskriptionen	404
Bildnachweis	457
Personenregister	461

DANKSAGUNG

„Un argomento da studiare all'ora del tè“. Aufgrund dieser lapidaren Herabwürdigung seines damaligen Lehrers Pietro Toesca durfte Luigi Salerno, einer der Pioniere der Guercino-Studien, seine Magisterarbeit nicht dem Centeser Maler widmen. Dahingegen hatte ich das große Glück, dass die Professoren Henry Keazor und Cecilia Hurley-Griener meine Dissertation von Anfang an mit regem Interesse, wertvollen Hinweisen und genuiner wissenschaftlicher *curiositas* betreut haben. Ihnen beiden gilt mein sehr herzlicher Dank dafür, dass ich den vielen Fragen über Michele Desubleo mit Konzentration und in Breite nachgehen konnte. Das vorliegende Buch ist die für den Druck aufgearbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Juli 2019 von der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg angenommen wurde.

Herrn Doktor Markus A. Castor und Frau Professorin Michèle-Caroline Heck möchte ich für ihre Bereitschaft danken, die externe Begutachtung der Studie zu übernehmen.

Die in der Arbeit vorgestellten neuen Ergebnisse über Desubleo sind im Laufe von Archivrecherchen entstanden, die nur dank der Unterstützung dreier Institutionen durchgeführt werden konnten: der Robert E. Schmidt Stiftung, der Baden-Württemberg-Stiftung sowie der Deutsch-Französischen Hochschule. Dass ich unbeschwert in Rom, Bologna, Venedig, Parma, Mantua, Mailand und Paris forschen durfte, verdanke ich ihren großzügigen Stipendien. Die Universität Heidelberg hat mit einem Abschlussstipendium dafür gesorgt, dass ich mich in der Endphase auf die Arbeit konzentrieren konnte.

Diego Cauzzi, Anna Selleri und Claudio Seccaroni haben mit ihrer Expertise bei den im Rahmen dieser Studie zum ersten Mal durchgeführten gemäldetechnologischen Untersuchungen von Desubleos Gemälden zum wesentlichen Verständnis seiner Technik beigetragen. Für ihre Aufgeschlossenheit und ihre Geduld seien sie an dieser Stelle gedankt. Besonders Claudio Seccaroni bin ich für die langen, lehrreichen Gespräche und die substantiellen Denkanstöße zutiefst verpflichtet.

Essentiell war die Unterstützung und Hilfsbereitschaft der Mitarbeiter:innen vieler Institutionen, denen ich an dieser Stelle danken möchte: Archivi di Stato in Bologna, Mailand, Mantua, Modena, Parma, Rom und Venedig; Archives Départementales du Nord in Lille; Archivio Arcivescovile in Bologna; Archivi Storici

Diocesani in Mantua, Parma und Treviso; Archivio del Patriarcato in Venedig; Archivi della Soprintendenza in Bologna, Florenz, Parma und Siena sowie Archivio restauri des Florentiner Opificio delle Pietre Dure; Archivio Distrettuale Notarile in Parma; Archivio Storico dell'Accademia in Venedig; Archive du Musée sowie Archive de la ville in Soissons; Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio und Biblioteca Universitaria in Bologna; Fondation Custodia in Paris. Auch die Bibliotheken des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, der Bibliotheca Hertziana in Rom, und des Institut d'Histoire de l'art in Paris leisteten eine substanzielle Unterstützung. Darüber hinaus konnten meine Recherchen durch das Engagement der Kuratoren und Angestellten folgender Museen erleichtert werden: Pinacoteca Nazionale in Bologna und Siena; Uffizi und Galleria Palatina in Florenz; Galleria Colonna in Rom; Musée des Beaux-Arts de Strasbourg; Musée du Louvre (Département des Peintures und Département des Arts Graphiques).

Für Anregungen und konstruktive Kritik danke ich Stefan Albl, Daniele Benati, Babette Bohn, Marta Boscolo, Gian Caspar Bott, Stephanie Buck, Mauro Carboni, Patrizia Cavazzini, Alice Collavin, Alberto Cottino, Alberto Craievich, Giada Damen, Michele Danieli, Francesca De Luca, Arthur J. DiFuria, Regina Freyberger, Elisabetta Frullini, Enrico Ghetti, Corinna Giudici, Giulia Iseppi, Joachim Jacoby (†), Dominique Jacquot, Pierre-Yves Kairis, Sophie Laroche, Annick Lemoine, Stefano Marchesi, Francesca Mariano, Franca Marini, Angelo Mazza, Raffaella Morselli, Marije Osnabrugge, Alessandra Schiavon, Michele Sesta, Francesca Sinigaglia, Brigitte Sölch, Martin Sonnabend, Diana Tura, Arnaldo Morelli, Samuel Vitali und Diana Ziliotto.

Das Manuskript einer Nicht-Muttersprachlerin Korrektur zu lesen, ist eine heroische Aufgabe, die Mathias Listl mit freundschaftlicher Geduld auf sich nahm und für die ich ihm zutiefst dankbar bin. Etwaige Fehler oder Ungenauigkeiten habe jedoch allein ich zu verantworten.

An der Realisierung des Buches waren mehrere Hände beteiligt: So bedanke ich mich bei Gunther Gebhard von text plus form, Dresden, für die Gestaltung sowie bei Bettina Müller und dem Team von arthistoricum für die Beratung auf dem Weg zur Veröffentlichung.

Eine Dissertation zu verfassen bedarf nicht nur wissenschaftlicher, sondern auch – und manchmal *vor allem* – menschlicher Unterstützung. Kristina gilt meinem Dank dafür, dass sie trotz eigener Belastung unzählige Textausschnitte durchgelesen, korrigiert und mit wertvollen Hinweisen bereichert hat. Tanita, Laura und Anna ist es zu verdanken, dass meine venezianischen Abende nach den Archivrecherchen zu einem Vergnügen wurden. Giorgia, Marco, Margarita, Mario und Paolo haben mit ihrer Freundschaft einen wesentlichen Beitrag zur Vollendung der Dissertation geleistet, wofür ich ihnen äußerst dankbar bin.

Amedeo, Gabriele, Marina und Stefano haben mich über die Jahre hinweg stets liebevoll aus der Piacentiner Heimat unterstützt, ermuntert und dafür gesorgt, dass das Ziel immer klar vor Augen blieb.

Ohne den großen Anteil, den Antonin am Entstehen dieser Studie genommen hat, ohne all die Reisen, stundenlangen Museumsbesuche und Gespräche, wäre sie sicherlich um vieles ärmer. Ihm und meiner Familie ist diese Arbeit in Dankbarkeit gewidmet.

Frankfurt am Main, im Februar 2022

Stefania Girometti

1 EINLEITUNG

Auf der italienischen Halbinsel waren im 17. Jahrhundert zahlreiche bereits damals berühmte Maler tätig, die die moderne kunsthistorische Forschung auch heute noch als hochtalentiert betrachtet. Zu ihnen zählen Caravaggio, Nicolas Poussin, Guido Reni, Domenichino, Simon Vouet, um nur einige unter den namhaften zu nennen. Andere, ebenfalls als talentvoll geltende Künstler, wurden zu Lebzeiten geschätzt, gerieten jedoch nach ihrem Tod in Vergessenheit. Zu dieser zweiten Gruppe gehören unter anderen Jean Boulanger, Ludovico Lana und Michele Desubleo. Letztgenannter stellt einen besonderen Fall dar, dessen Analyse Antworten auf zentrale Fragen der Kunstgeschichte geben kann. Dazu zählen die Stellung auswärtiger Künstler in renommierten Zentren, die Wichtigkeit von familiären Strukturen für die Etablierung einer erfolgreichen Karriere und die Bindung an mächtige Mäzene sowie die Frage nach den Gründen für das erwähnte Vergessen. Denn Desubleo war ein Immigrant-Maler,¹ der von Flandern nach Italien auswanderte und sich dort lebenslang niederließ. Er war Stiefbruder eines berühmten Malers und Kunsthändlers, Nicolas Régnier. Er knüpfte Kontakte zu einigen der renommiertesten Kunstsammler seiner Zeit, wie Vincenzo Giustiniani, don Lorenzo de' Medici, Francesco I. d'Este, Onofrio Colonna und die Familie Farnese. All dies konnte jedoch nicht verhindern, dass nach Desubleos Tod sein Name aus der kunsthistorischen Literatur verschwand.

Michele Desubleo wurde 1601 als Michel De Zaubleau in Maubeuge geboren und blieb vermutlich bis spätestens zu Beginn des Jahres 1624 in seiner flämischen Heimat. Um diese Zeit wanderte er aus und ließ sich südlich der Alpen nieder. Zwischen 1624 und 1625 wohnte er bei seinem Stiefbruder Nicolas Régnier in

1 Zum Begriff des Immigrant-Malers muss angemerkt werden, dass es sich dabei um einen aus dem englischsprachigen Raum entlehnten Begriff (*immigrant painter*) handelt. Dieser hat sich zusammen mit anderen verwandten Formen (*immigrant author*, *immigrant composer*, etc.) etabliert und bezeichnet auswärtige Künstler, die sich aus unterschiedlichen Motiven in einer neuen Wahlheimat niederlassen. Die Präzision dieses Begriffes lässt sich mit keinem anderen deutschen Wort vergleichen. Da Immigrant-Maler sehr gut auf Desubleos Fall zutrifft, wurde beschlossen, den Begriff in der vorliegenden Arbeit anzuwenden. Ein Beispiel der fruchtbaren Anwendung des Immigrant-Maler-Konzeptes stellt die Dissertation von Marije Osnabrugge zu niederländischen Immigrant-Malern in Neapel (1575–1654) dar: OSNABRUGGE 2019.

Rom und begann dort seine Karriere unter dem italienisierten Namen Michele Desubleo. Als Régnier 1625 die Hauptstadt des Kirchenstaates in Richtung Venedig verließ, soll Desubleo ihm gefolgt sein. Möglicherweise hielt er sich bereits in Bologna auf, wo er sich bis ca. 1652 niederließ. Dort wurde er zunächst Mitarbeiter in Guido Renis Atelier und später Lehrer in der Accademia Ghislieri. Dieser für seine Karriere grundlegenden Zeit folgte ein zehnjähriger Aufenthalt in Venedig, wo er bis ca. 1663–1664 ansässig war. Nach einem ca. zweijährigen, bislang undokumentierten Aufenthalt in Mailand, ließ er sich um 1665–1666 in Parma nieder, wo er 1676 starb.

Diese bewusst knapp gehaltene biographische Skizze liefert erste Anhaltspunkte, um Desubleos multizentrische Karriere als Gegenstand einer umfassenden Analyse der Kunstmarktbedingungen in drei wichtigen Zentren der italienischen Halbinsel zu betrachten: Rom, Bologna und Venedig. Desubleos Besonderheit, als Immigrant-Maler in unterschiedlichen Städten tätig gewesen zu sein, bietet die Möglichkeit, die jeweiligen Arbeitsbedingungen aus der Perspektive eines auswärtigen Künstlers zu untersuchen. Bevor der Fokus auf die zentralen Fragen der vorliegenden Arbeit gerichtet wird, sollen zunächst die bereits vorliegenden Forschungen zum „vergessenen Desubleo“ vorgestellt werden.

1.1 Forschungsstand

Die Geschichte der Desubleo-Forschung erstreckt sich über die kurze Zeitspanne der letzten 40 Jahre und umfasst im Wesentlichen die Studien von zwei italienischen Kunsthistorikern: Lucia Peruzzi und Alberto Cottino. Neben diesen werden im Folgenden kleinere Beiträge anderer Autoren dargestellt.

Lucia Peruzzi ist es zu verdanken, dass Michele Desubleo aus der Anonymität eines Schülers Guido Renis herausgetreten ist. Mit ihrem 1986 veröffentlichten Aufsatz legte sie den Grundstein für Desubleos „Wiederentdeckung“.² Ihr Beitrag bildet die erste Rekonstruktion des desubleianischen Œuvres und erwähnt diesbezüglich elf Werke. Peruzzi stützt sich auf mehrere kleinere, zwischen 1913 und 1986 erschienene Beiträge, die Desubleo und einige seiner Gemälde in einem größeren Kontext erwähnten.³ Darauf aufbauend skizziert die Kunsthistorikerin

2 Die Veröffentlichung stellt die Ergebnisse der 1972–1973 bei der Universität Bologna unter Betreuung von Prof. Carlo Volpe eingereichten Magisterarbeit vor. Vgl. PERUZZI 1986b.

3 Mit Ausnahme des Desubleo-Eintrags im Allgemeinen Künstlerlexikon (SOBOTKA 1913), sind die von Peruzzi zitierten Beiträge einzelnen Werke des Flamen gewidmet: GRA-

den Werdegang des Flamen und bietet anhand der elf vorgestellten Werke Perspektiven zu seinen stilistischen Eigenschaften. Die Gemälde werden vor dem Hintergrund von Desubleos Zeitgenossen in Bologna analysiert, um dabei die Gemeinsamkeiten und Unterschiede vornehmlich gegenüber den Kompositionen von Reni, Francesco Albani, Guercino und Simone Cantarini zu betonen. Peruzzis überblicksartiger Beitrag bietet eine knappe, sowohl historische als auch stilistische Kontextualisierung der Gemälde, mit besonderer Hervorhebung der Bologneser Phase. Die Werke aus den venezianischen und Parmenser Zeiten werden dagegen von Peruzzi als qualitativ schwächer eingestuft: „A partire dal sesto decennio del secolo l'attività dell'artista, svolta tra Venezia e Parma, evidenzia qualche incrinatura ed un progressivo scadimento qualitativo.“⁴

Der kurzen Aufsatzform ist es wahrscheinlich geschuldet, dass zentrale Aspekte von Desubleos Œuvre darin nicht berücksichtigt werden. Dazu zählen in erster Linie die Heterogenität des Stils und die Frage nach deren Ursprung sowie eine Analyse der besonderen Stellung Desubleos als auswärtiger Künstler innerhalb der Bologneser und venezianischen Künstlerlandschaft – Ähnliches konnte für Rom zur Zeit von Peruzzis Veröffentlichung noch nicht gemacht werden, da der römische Aufenthalt des Flamen damals noch nicht dokumentarisch gesichert war.⁵ Nicht zuletzt vermisst man auch eine nähere Untersuchung dessen, was zu Desubleos Vergessen geführt haben muss. Denn die Autorin bezeichnet Carlo Cesare Malvasias hartes Urteil über den Flamen als „pur cauto e misurato deprezzamento“, ohne die schweren Folgen dieser Aussage zu hinterfragen.⁶ Das künstlerische Erbe Desubleos wird ebenfalls nicht thematisiert. Nach dem Aufsatz von 1986 hat sich Peruzzi ferner Desubleos Werk gewidmet, allerdings stets in kleineren Beiträgen, in deren Rahmen sie die oben genannten Aspekte nicht vertieft.⁷ Um diese Lücken zu schließen, werden in der vorliegenden Arbeit Desubleos Wirken in Rom, Bologna und Venedig sowie das Erbe des Flamen und seine Stellung

ZIANI 1940, S. 139; BOREA 1977a; BOREA 1977b; PALLUCCHINI 1981, S. 236–237. Peruzzi lässt die Aufsätze von TORRITI 1978b und VALONE 1984 unerwähnt.

4 PERUZZI 1986b, S. 89.

5 Desubleos Verbleib in Rom konnte erst 1997 dank der von Annick Lemoine veröffentlichten Dokumenten zu Régnier belegt werden. Vgl. LEMOINE 1997, S. 62, Anm. 33, transkribiert im Quellenanhang, Nr. 1–2.

6 Malvasias Textpassage zu Desubleo als „degnò scolaro et imitatore del Signor Guido, se non quanto gli piacque di più caricare e dare più forza ai colori“ (MALVASIA 1969, S. 63) wird im Kap. 6.3.1 ausführlich analysiert.

7 PERUZZI 1989; PERUZZI 2008a; PERUZZI 2008b; PERUZZI 2008c. Zusätzlich ist Peruzzi häufig Autorin von Beiträgen zu Desubleos Gemälden in Katalogen des Bologneser Auktionshauses Fondantico.

im kunsthistorischen Kanon analysiert. Im Unterschied zu Peruzzi werden die Untersuchungen bar jeglichen qualitativen Urteils durchgeführt.

Ein zweiter, grundlegender Schritt zur Rekonstruktion von Desubleos Gesamtwerk ist 2001 Alberto Cottino mit der Veröffentlichung der ersten und bislang einzigen Monographie zu Desubleo gelungen.⁸ Cottino baut auf die seit Peruzzis Aufsatz vermehrt durchgeführten Recherchen zu Desubleo auf und präsentiert die Ergebnisse in Form eines Katalogs mit 70 zugeschriebenen Werken.⁹ Das Hauptverdienst dieser Studie liegt in der soliden Grundlage, die Cottino mit dem Werkkatalog für die nachfolgende Forschung bietet. Dem Leser wird ein Corpus vorgestellt, anhand dessen Desubleos Wertschätzung seitens einiger der wichtigsten Kunstsammler seiner Zeit offensichtlich wird – damit sind die Medici, Este, Colonna und Farnese gemeint. Zusätzlich geben die dort besprochenen Zuschreibungsschwierigkeiten dem Autor Anlass dazu, die hohe Qualität von Desubleos Werken sowie deren stilistische Nähe zu anerkannten Meistern des Seicento zu betonen. Gemälde, die lange unter den Namen von Guido Reni und Domenichino präsentiert wurden, stellten sich als Desubleos Kompositionen heraus.¹⁰

Cottino blickt in seinem einführenden Essay auf Desubleos Œuvre und leitet dabei knapp ein, wie Malvasias erwähnte Aussage eine nicht zu unterschätzende Rolle für die *damnatio memoriae* des Flamen spielte.¹¹ In diesem Zusammenhang wird zwar Malvasias Aussage zu Desubleo, es handele sich um einen Schüler und Nachahmer Renis, ausführlicher besprochen als bei Peruzzi, ohne jedoch Vergleiche mit anderen Malern heranzuziehen, anhand derer Malvasias Aversion und ihre Konsequenzen für Desubleos Vergessen verständlicher wird. Darüber hinaus betrachtet Cottino den Flamen zu Recht als eigenständigen Maler, er liefert allerdings keine stringente Darstellung der konstituierenden Teile jenes eigenen Stils, sodass es bei der Lektüre nicht klar wird, auf welche Parameter Desubleo rekurriert und anhand welcher Strategien er sich „einen Namen macht“. Diese zentralen Fragen zur Etablierung von Desubleos Stil bleiben deshalb ein Forschungsdesiderat, das zusätzliche Diskussion fordert. Wie Peruzzi hat sich Cottino auch nach Erscheinen der Monographie ferner mit Desubleos Werk auseinandergesetzt. Neben kürzeren Beiträgen ist vor allem seine jüngere Forschung zu den Kopien

8 COTTINO 2001.

9 Die nummerierten Katalogbeiträge in Cottinos Werkkatalog sind 67, darunter sind jedoch drei Pendants, die mit einer einzigen Katalognummer präsentiert werden (ebd., Kat. 1 a–b, S. 87–88; Kat. 24 a–b, S. 101–102; Kat. 35 a–b, S. 109–110). Rechnet man diese dazu, so kommt man auf 70 Gemälde.

10 Ebd., Kat. 14, S. 95–96 (*David mit dem Haupt des Goliaths*, ehemals Domenichino zugeschrieben); Kat. 40, S. 113–115 (*Odysseus und Nausikaa*, bis zu Peruzzis Aufsatz als Renis Werk präsentiert). Beide Gemälde werden im Kap. 6.2.1 diskutiert.

11 Ebd., S. 10–11.

nach Desubleos Kompositionen zu nennen, die als Ausgangspunkt für die hier präsentierte Analyse von Kopien in der Rezeption von Desubleos Werk diente.¹²

Bei den weiteren, bislang erschienenen Beiträgen über Desubleo handelt es sich vornehmlich um kurze Besprechungen von Werken des Flamen innerhalb größerer Abhandlungen zur Bologneser und venezianischen Malerei des Seicento.¹³ Diesen fügen sich zusammenfassende Überblicke zu seinem Gesamtwerk¹⁴ bzw. zu einer Phase seiner Karriere und neue Zuschreibungen an.¹⁵ Letztere haben dazu geführt, dass ca. 15 neue Werke zusätzlich zu den 70 bis dato in Cottinos Katalog enthaltenen Gemälden Desubleo zugeschrieben wurden.

Die besprochenen Beiträge von Peruzzi und Cottino liefern eine Grundlage zu Desubleos Œuvre, in der allerdings die Verbindung des Flamen zu den in Rom, Bologna und Venedig aktiven Meistern sowie seine Stellung innerhalb der jeweiligen Kunstmärkte nicht ausreichend geklärt wird. Ergo wurde beschlossen, auf andere Werke zurückzugreifen, die sich diesen Themen widmen. Die für die vorliegende Arbeit zentralen Forschungsrichtungen lassen sich in drei Gruppen teilen: Studien zu einzelnen, Desubleo nahestehenden Künstlern; Forschungen zu auswärtigen Malern in mehreren italienischen Städten, darunter besonders Rom, Bologna und Venedig; thematisch ausgerichtete Werke zu den Kunstmärkten in den analysierten Städten.

Unter den Künstlern aus Desubleos Umfeld ist an erster Stelle sein Stiefbruder Nicolas Régnier zu nennen. Die monographische Studie Annick Lemoines zu Régnier ist daher für das Verständnis der Verhältnisse zwischen den zwei Brüdern essentiell.¹⁶ Diese rekonstruiert nicht nur Régniers Gesamtwerk anhand eines klassischen Katalogs, sondern analysiert auch sein familiäres sowie künstlerisches Umfeld und erweitert somit die Perspektiven, aus denen Desubleos Œuvre betrachtet werden kann. Dank Lemoines Recherchen konnte Desubleos Aufenthalt in Rom zwischen 1624 und 1625 dokumentarisch nachgewiesen werden.¹⁷ Dies gibt Anlass dazu, seine Wirkung in der Papststadt anhand der wenigen sicheren Anhaltspunkte zu hinterfragen. In dieser Hinsicht bildet Lemoines Analyse von Régniers ausgeprägtem Netzwerk an Kontakten zu Sammlern die Basis,

12 Cottino hat als Desubleo-Experte mehrere Einträge in Auktionskatalogen verfasst, darunter siehe besonders COTTINO 2007. Vgl. zu den Kopien COTTINO 2015.

13 PERUZZI 1986a; PELLICCIARI 1988; LUCCO 1989b; PIRONDINI 1989; MAZZA 1990; MAZZA 1992–1996; PELLICCIARI 1992; BENTINI 1994; FORNARI SCHIANCHI 1994; MAZZA 1994; LOIRE 1995; SAFARIK 1999, S. 226–227.

14 COTTINO 1991; MILANTONI 1991 (1991); COTTINO 1992.

15 CIRILLO/GODI 1986; CIRILLO/GODI 1995; LANDOLFI 1996; PULINI 1995/96(1996).

16 LEMOINE 2007.

17 LEMOINE 1997, S. 62, Anm. 33, transkribiert im Quellenanhang, Nr. 1–2. Siehe auch LEMOINE 2007, S. 82, 372.

worauf die in der vorliegenden Arbeit unternommene Darstellung von Desubleos Tätigkeit in Rom und Venedig aufbaut.

Bologna ist der einzige unter Desubleos untersuchten Wirkungsorten, in dem er einem großen Atelier beitrug – nämlich denjenigen Renis. Diesbezüglich wurden die Studien von Babette Bohn und Richard Spear zum Bologneser Meister und seiner Schule berücksichtigt, um die Bedingungen zu erhellen, unter denen sich Desubleos Mitarbeit gestaltet haben soll.¹⁸ Besonders Bohns Zeichnungsanalysen beweisen, wie während Desubleos Verbleib im Atelier zwischen den späten 1620er Jahren und Renis Tod 1642 Mitarbeiter und Schüler immer stärker in dem Ausführungsprozess involviert wurden.¹⁹ Die Konsequenzen dieser Arbeitspraxis manifestieren sich auch in Desubleos Werk und werden bei der Analyse von Desubleos Technik näher erläutert. Auf einer anderen Ebene liefert Jessica Popp Untersuchung zu Domenico Zampieri, genannt *il Domenichino*, einen Interpretationsschlüssel für Desubleos Herangehensweise bei der Entwicklung von Kompositionen.²⁰ Denn die bei *Domenichino* beobachtete Praxis der Adaptionen von Werken anderer Maler lässt sich ansatzweise auch bei Desubleo konstatieren, wie im Verlauf der Studie zu venezianischen Altargemälden des *Flamen* dargelegt wird. Desubleo setzte sich auch mit dem dritten, großgefeierten Meister des Bologneser *Seicento* auseinander, Giovanni Francesco Barbieri, genannt *il Guercino*. Nicht nur technisch, sondern auch kompositorisch bildet der Centeser Maler eine Referenz für Desubleo. Für eine Analyse der Parallelen zwischen den zwei Künstlern wurde deshalb auf die Beiträge von Denis Mahon, Luigi Salerno und Sybille Ebert-Schifferer zurückgegriffen.²¹ Während Salernos Werkkatalog als Urquelle für alle stilistische Vergleiche diente, bietet Mahons Studie von *Agucchis* Traktat den theoretischen Bildrahmen für die Analyse von Desubleos Auseinandersetzung mit *Guercinos* Gestik. Letztere bildet auch den Schwerpunkt von Ebert-Schifferers Beitrag, der *Guercinos* Gebärdensprache punktuell untersucht und somit Vergleichspunkte für die Analyse von Desubleos entgegengesetzte Interpretation der Gesten liefert.

Desubleos Sonderstellung unter den auswärtigen Malern in Bologna und Venedig wurde anhand von Vergleichen mit anderen nicht aus Italien stammenden Künstlern konturiert. Bewusst wurde auf Vergleiche mit in Rom ansässigen Malern verzichtet, da die Informationen über Desubleo in Rom zu spärlich sind und der Aufenthalt zu kurz ist. Eine Darstellung der durch *Régnier* begünstigten Beziehungen zu Kunstsammlern wurde deshalb vorgezogen. Im Gegensatz dazu bie-

18 SPEAR 1997, S. 225–252; AUSST.-KAT. FLORENZ 2008.

19 AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XLIV–LI.

20 POPP 2007.

21 MAHON 1947; SALERNO 1988; EBERT-SCHIFFERER 1991.

tet Desubleos knapp dreißigjährige Phase in Bologna ausreichende Anhaltspunkte, um Vergleiche mit den in Renis Atelier tätigen, aus Frankreich stammenden Giovanni Boulanger und Pietro Lauri zu ziehen. Für Boulanger wurden die zahlreichen Studien von Massimo Pironcini berücksichtigt, die das Werk des Franzosen während seiner Zeit als Hofmaler von Francesco I. d'Este analysieren.²² Für den Vergleich mit dem weniger bekannten Lauri konnten die Beiträge von Fiorella Frisoni und Marina Cellini herangezogen werden.²³ Ein drittes Beispiel eines auswärtigen Künstlers in Bologna half dabei, Desubleos Besonderheiten darzulegen. Dabei handelt es sich um Denis Calvaert, dessen Erfolg und herausragende Stellung unter den Bologneser Künstlern des Cinquecento mit Desubleos Karriere verglichen wurde. Grundlegend dafür waren die Recherchen von Andreas Prierer, Simone Twiehaus und Michele Danieli.²⁴ Im venezianischen Kontext bot sich ein Vergleich mit dem Münchner Carl Loth und dem Osnabrücker Johann Liss an. Die unterschiedlichen Integrationsmöglichkeiten, die zur Etablierung von Loths erfolgreichem Atelier führten, wurden ausgehend von den Veröffentlichungen der zwei Loth-Forscher Gerald Ewald und Dagmar Probst analysiert.²⁵ Der Vergleich zwischen Desubleos Stellung im venezianischen Künstlerpanorama und derjenigen von Liss stützte sich hingegen auf die Monographie von Rüdiger Klessmann und Annick Lemoines Anmerkungen zu den Verbindungen zwischen Liss und Régnier.²⁶ Diese ersten Betrachtungen deuten darauf hin, wie Desubleos Integration in komplexe Künstlerlandschaften stets berücksichtigt wurde, um irreführende, aus dem Kontext losgelöste Analysen seiner künstlerischen Produktion zu vermeiden.

Für eine Kontextualisierung der Bedingungen, unter denen sich die Tätigkeit eines auswärtigen Künstlers wie Desubleo abgespielt hat, mussten Studien zu den Kunstmärkten und Malergilden in Rom, Bologna und Venedig herangezogen werden. Erin Downeys Untersuchung der kurz nach 1620 in Rom ins Leben gerufenen Bentvueghels beleuchtet die identitätsstiftende und integrationsfördernde Funktion dieser Künstlergemeinschaft für ihre niederländischen und flämischen Mitglieder.²⁷ Unter den Beiträgen zum römischen Kunstmarkt des frühen Seicento sind die Recherchen von Patrizia Cavazzini besonders relevant, da sie Francis Haskells Pionierstudie zu Malern und Auftraggebern mit einer Untersuchung der

22 PIRONCINI 1969; PIRONCINI 1982a; PIRONCINI 1982b; PIRONCINI 1985; PIRONCINI 1992; PIRONCINI 2017.

23 FRISONI 1989; CELLINI 1992b.

24 PRIEVER 1997; TWIEHAUS 2002; TWIEHAUS 2012; DANIELI 2012.

25 EWALD 1959a; EWALD 1959b; EWALD 1965; PROBST 2016.

26 KLESSMANN 1999; LEMOINE 2007, S. 100–102.

27 DOWNEY 2015.

Verbreitung und Vermarktung von Kunst jenseits adliger Sammlerkreise ergänzt.²⁸ Diese auf Archivquellen basierende Analyse umreißt die Umbrüche im Kunstmarkt und die konsequenten Anzahlerhöhung der in Rom tätigen Maler. Ihre vielfältigen Ausbildungs- und Karrieremöglichkeiten werden von Cavazzini sowie von Monica Grossi und Silvia Trani in der Studie zur Accademia di San Luca gezeigt – Desubleos Fall wird vor diesem Hintergrund besprochen, um somit die Anfänge seines Werdegangs im römischen Milieu zu schildern.²⁹

Die Mechanismen des Bologneser Kunstmarkts konnten ausgehend von einigen jüngst erschienenen Studien untersucht werden. Raffaella Morsellis und Guido Guerzonis Analysen zeigen, wie die im Seicento erhöhte Nachfrage nach Gemälden in unmittelbarem Zusammenhang mit der zunehmenden Professionalisierung des Malerberufs stand.³⁰ Die Konsequenzen einer schichtübergreifenden Kunstaffinität lassen sich in den von Morselli veröffentlichten Inventaren Bologneser Sammlungen des späten Seicento beobachten und sind für Desubleos Fall insofern relevant, als sie die Wertschätzung seiner Werke unter Kunstliebhabern unterschiedlicher sozialer Herkunft belegen.³¹ Dieser Erfolg kontrastiert jedoch mit den Schwierigkeiten, die nicht-Bologneser Maler erlebten. Denn die dortige, im Vergleich zu Rom strengere Regulierung des Kunstmarkts zeichnete sich als Hürde ab, die die Malerzunft als Schutz der privilegierten lokalen Maler gegenüber auswärtigen Künstlern willentlich eingesetzt hatte, wie Heinrich Bodmer, Giampiero Cammarota, Gail Feigenbaum und zuletzt Morselli zeigen konnten.³² Die Ergebnisse dieser Analysen werden mit dem Fall Desubleos verglichen, um die von Peruzzi und Cottino nicht berücksichtigten institutionellen und kommerziellen Hintergründe seiner Bologneser Tätigkeit zu erhelten. Als Gegenbeispiel zu Bologna galt die von Marije Osnabrügge in ihrer Dissertation geschilderte Integration niederländischer Immigrant-Maler in Neapel.³³ Die dort besprochenen Karrieren von fünf Malern aus den Niederlanden zeigen, inwieweit sich Desubleos Fall von denjenigen anderer erfolgreicher Landsleute wie Abraham Vinck, Louis Finson, Hendrick de Somer und Matthias Stom unterscheidet.

Die auf dem venezianischen Kunstmarkt geltenden Bedingungen weisen eine mit Bologna vergleichbar ähnlich hohe Nachfrage seitens Kunstsammler auf, die Isabella Cecchini tiefgreifende Untersuchungen belegen.³⁴ Linda Borean und Ste-

28 HASKELL 1963; CAVAZZINI 2008.

29 GROSSI/TRANI 2009.

30 GUERZONI 2006; MORSELLI 2010.

31 MORSELLI 1998.

32 BODMER 1939; CAMMAROTA 1988; FEIGENBAUM 1999; MORSELLI 2010; MORSELLI 2016.

33 OSNABRUGGE 2019.

34 CECCHINI 2000; CECCHINI 2003; CECCHINI 2007.

fania Mason gaben zwei umfangreiche Bände zur seicentesken Sammlungstätigkeit der Venezianer heraus, in denen Fallstudien zu wichtigen Kunstexperten und der Zirkulation von Artefakten zu Zeiten Desubleos Präsenz in Venedig vorgestellt werden.³⁵ Darunter wurde auf die Beiträge von Borean und Cecchini besonders zurückgegriffen, um die Wertschätzung des Flamen seitens der lokalen Auftraggeber zu analysieren.³⁶ Die komplizierte und häufig nicht so effiziente Organisation der lokalen Malergilde wurde hingegen von Elena Favaro analysiert.³⁷ Diese vier gut dokumentierten Veröffentlichungen ermöglichen die bislang fehlende Einordnung Desubleos auf dem Kunstmarkt und die Prüfung seiner Verbindung zur *Arte dei Depentori* der Lagunenstadt.

Dank dieser unterschiedlichen Forschungen lassen sich Desubleos Karriere sowie die Bildung eines eigenen, hybriden Stils besser verstehen und in dem größeren Rahmen von verschiedenen Kunstmärkten und lokalen Schulen einfügen.

1.2 Fragestellung

In Bezug auf die oben genannten Forschungen lassen sich drei eng miteinander verbundene Fragen bestimmen, anhand derer Michele Desubleos Besonderheit vorgeführt wird. Diese Aspekte bilden die drei zentralen Teile der Fragestellung der vorliegenden Arbeit, deren Untersuchungszeitraum sich auf die Jahre von 1624 bis 1664 konzentriert.

Die Integration Desubleos in den drei Hauptstationen seiner Karriere bildet die erste, grundlegende Problemstellung, die in den ersten drei Kapiteln thematisiert wird. Dabei ist sein Status als Immigrant-Maler zu beachten, der ihn von einem reisenden Künstler unterscheidet. Dieser zweiten Kategorie gehörte die Mehrheit der flämischen und niederländischen Künstler an, die nach einem im Durchschnitt drei Jahre langen Aufenthalt auf der italienischen Halbinsel in die Heimat zurückkehrten.³⁸ Diesbezüglich wurde zuletzt 2019 von Marije Osnabrügge in ihrer Studie zu niederländischen Immigrant-Malern in Neapel zwischen 1575 und 1654 angemerkt, dass die Aufenthaltsdauer an einem Ort ein entscheidender Faktor ist, um diese zwei Künstlertypen voneinander zu unterscheiden.³⁹ Die

35 BOREAN/MASON 2002; BOREAN/MASON 2007.

36 BOREAN/CECCHINI 2002; BOREAN 2007a; BOREAN 2007b. Isabella Cecchinis bereits zitierter Beitrag von 2007 befindet sich ebenfalls in dem von Mason und Borean herausgegebenen Band.

37 FAVARO 1975; ALBERTI 2002.

38 OSNABRUGGE 2014, S. 241.

39 OSNABRUGGE 2019, S. 20.

von Osnabrücke untersuchten Künstler blieben in Neapel mindestens sieben Jahre und mussten daraufhin als Immigrant-Maler stets zwischen ihren heimatlichen Hintergrund („native background“) und den kulturellen Bedingungen des neuen Umfelds vermitteln. Diesem Zustand steht derjenige eines reisenden Künstlers entgegen, der auf das Fortbewegen, auf die nächste Etappe seiner Reise konzentriert ist und deshalb die lokalen Begebenheiten weniger berücksichtigt. Vor diesem Hintergrund könnte Desubleo in Rom als reisender Künstler gelten, da er dort nur knapp zwei Jahre bleibt. Für den Rest seiner Karriere muss er hingegen als Immigrant-Maler betrachtet werden, da er in Bologna ca. 29 Jahre verbrachte, ehe er für ein Dutzend Jahre in Venedig lebte und sich für das letzte Jahrzehnt seines Lebens in Parma niederließ. Diesem Zustand entsprechend soll untersucht werden, wie sich seine Integration in die Künstlerlandschaften von Rom, Bologna und Venedig gestaltete. Dadurch werden die Strategien erhellt, anhand derer Desubleo seine erfolgreiche Karriere bildete.

Die zweite Spezifik des Flamen ist seine stilistische Hybridität. Mit Sicherheit spielt dabei die erwähnte, für einen Immigrant-Maler notwendige Vermittlung zwischen heimatlichem Hintergrund und lokaler Kultur eine beachtliche Rolle, wobei mit letzterer die visuelle Kultur der „neuen Heimat“ gemeint ist. Die Hybridität sticht aus seinen Gemälden heraus und offenbart Desubleos multizentrische Karriere. Weniger evident und bislang ungeklärt sind hingegen der Bildungsprozess seines Stils, die Wahl der Referenzen, ihre Adaption und schließlich die möglichen Beweggründe hinter Desubleos Entscheidungen. Die Etablierung eines eigenen Stils bildet eine grundlegende Etappe einer erfolgreichen Malerkarriere. Es ist deshalb zentral zu zeigen, wie Desubleo seine stilistische Autonomie gestaltete, auf welche Elemente er zurückgriff, um sich von anderen Malern auszufiferenzieren und somit seine malerische Produktion für Auftraggeber identifizierbar zu machen.

Als dritte und letzte Besonderheit sind die Konsequenzen zu nennen, die Desubleos multizentrische Karriere und der hybride Stil auf seinen Nachruhm hatten. In der Tat lässt sich eine Diskrepanz zwischen zwei Fakten beobachten: einerseits die Wertschätzung des Flamen durch Sammler und Künstler, die Desubleos Werke kauften bzw. rezipierten; andererseits, die Vergessenheit, in die er nach seinem Tod geriet. Die Tatsache, dass sich in seinem Stil Parallelen zu demjenigen Régniers, Renis, Domenichinos und Guercinos beobachten lassen, sicherte ihm Erfolg zu Lebzeiten, konnte ihn aber zugleich nicht vor einem jahrhundertelangen Vergessen retten. Carlo Cesare Malvasias Urteil spielt in diesem Prozess eine zentrale Rolle. Dieses wird jedoch ca. 200 Jahre später von einem venezianischen Gelehrten, Francesco Zanotto, revidiert. Die Untersuchung dieser entgegengesetzten Positionen bietet eine neue Perspektive, aus der Desubleos Position in der Kunstgeschichte neu betrachtet werden kann.

Die Eingliederung in die lokalen Institutionen, die Herausbildung eines Stils und die eventuelle Aufnahme im kunsthistorischen Kanon bilden die Leitfragen der vorliegenden Arbeit. Betrachtet man sie zusammen, so wird klar, dass alle darauf abzielen, eine übergeordnete Problemstellung zu klären. Dabei handelt es sich um die Frage, wie ein auswärtiger Maler im 17. Jahrhundert in Italien seine Karriere gestalten und sich dabei dauerhaft einen Namen machen konnte. Somit bietet die vorliegende Studie zu Desubleo die Möglichkeit, den Fokus von den berühmten Künstlern auf weniger bekannte bzw. in Vergessenheit geratene Persönlichkeiten zu verschieben. Nur durch eine möglichst flächendeckende Untersuchung unterschiedlicher Künstler und ihrer Karrieren kann die Vielfalt der zu ihren Lebzeiten geltenden Dynamiken begriffen werden. In der Tat haben die Recherchen der letzten Jahrzehnte bewiesen, dass dank solcher Analysen historische Persönlichkeiten (wieder)entdeckt werden können, die maßgeblich dazu beitragen, ein vollständigeres Bild einer Epoche zu rekonstruieren.⁴⁰

1.3 Methodischer Ansatz und Quellen

Der Forschungsstand und besonders die Vorstellung der Fragestellung haben Desubleos Spezifika gezeigt, die zur Untersuchung seines Werdegangs in den zentralen Stationen von Rom, Bologna und Venedig geführt haben. Die Entscheidung, sich auf diese drei Städte zu konzentrieren und dabei für Parma keine vertiefte Analyse anzubieten, hat zwei Gründe. Erstens, Desubleo arbeitet in den ersten drei Städten seinen Stil allmählich heraus und experimentiert damit mit neuen Strategien der Selbstpromotion. Die in der Fragestellung erwähnte zweite Besonderheit, Desubleos stilistische Hybridität, lässt sich bereits in den Werken aus der römischen Zeit erkennen, entfaltet sich jedoch besonders stark in denjenigen aus der Bologneser und venezianischen Phase. Dieses Phänomen stabilisiert sich in Parma, einer Stadt, in der er um 1666 als anerkannter Maler ankommt und wo, diesem Status entsprechend, der Drang der Selbstpromotion nachlässt. In Desubleos Parmenser Werken bleiben die zuvor entwickelten stilistischen Eigenheiten konstant – ein Zeichen der erreichten künstlerischen Reife, die ihn jedoch

40 Um die Relevanz dieser Studien für die kunsthistorische Disziplin exemplarisch darzustellen, sei hier auf jüngst erschienene Veröffentlichungen hingewiesen, die sich dem Œuvre zweier in Vergessenheit geratenen Künstler widmeten. Dabei handelt es sich um die belgische Malerin des 17. Jahrhunderts Michaelina Wautier (AUSST.-KAT. ANTWERPEN 2018) und um den französischen Maler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts Jean-Marie Delaperche (AUSST.-KAT. ORLÉANS 2018).

nicht daran hindert, sehr gelungene Kompositionen zu entwerfen, wie u. a. der in den späten 1660er Jahren für die Farnese-Sammlung gemalte *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4) beweist.⁴¹

Farnese ist der Name, der den zweiten Grund für den Ausschluss Parmas aus der Untersuchung einleitet. Denn infolge der Präsenz des Farnese-Hofs gestalteten sich die Arbeitsbedingungen für einheimische und auswärtige Maler erheblich anders als es in Rom, Bologna und Venedig der Fall war. In Parma existierte keine Malerzunft, die Aufträge stammten vom Farnese-Hof, von kirchlichen Orden oder von lokalen Sammlern. Anhand von Rechnungsbelegen oder anderen Archivalien hätte ein Vergleich zwischen Desubleos Status in Rom, Bologna und Venedig einerseits und Parma andererseits sicherlich fruchtbare Ergebnisse über die Entwicklung seines Werdegangs gebracht und wurde ursprünglich angestrebt. Der unternommene Versuch scheiterte jedoch an dem während der Archivrecherchen in Parma festgestellten Quellenmangel, aufgrund dessen weder Rechnungen zu den für lokale Kirchen ausgeführten Gemälden noch Einträge in die Rechnungsbücher der Farnese ermittelt werden konnten.⁴² Die in Parma gefundenen Dokumente informieren hauptsächlich über Desubleos eigene Finanzverwaltung, geben allerdings keine Auskunft über die Parmenser Aufträge. Aus diesen Gründen wurde beschlossen, die Untersuchung Desubleos Integration, Wirken und Stilbildung auf die drei zentralen Phasen seiner Karriere zu beschränken.

Der Quellenmangel hat sich schnell zu Beginn der Arbeit als die größte und über die Stationen des Flamen konstant bleibende Hürde erwiesen. Die Archivrecherchen wurden unter Berücksichtigung zweier Kriterien geführt. Das erste betraf die Suche nach biographischen Anhaltspunkten, Informationen über Desubleos unmittelbares Umfeld und den sozialen Kontexten, in denen er lebte. Es wurde deshalb nach Dokumenten des Alltagslebens gesucht, wie beispielsweise Akte der für die Ausländerregistrierung zuständigen Behörde; Gerichtsakte; Volkszählungen (sogenannte *Stati delle anime*, die von einem Priester jährlich durchgeführte Volkszählung seiner Pfarrei); bei Notaren abgeschlossene Mietverträge; Investitionen bei religiösen Institutionen; Belege von Ankäufen von Materialien (Pigmenten, Leinwände usw.), die sich häufig in Rechnungsbüchern von Händlern finden lassen.

Das zweite Kriterium betraf die Suche nach Dokumenten über Desubleos Auftraggebernnetzwerk und das Nachleben seiner Gemälde. Dazu wurden Notarakte und Rechnungsbücher der Familien nachgeschlagen, die Werke von Desubleo besaßen; Rechnungsbücher von Kirchen, in denen sich Altargemälde des Flamen befanden, sowie von Gemeinden, für die Desubleo Aufträge ausführte; Korre-

41 COTTINO 2001, Kat. 40, S. 113–115.

42 Siehe für eine Auflistung aller nachgeschlagenen Konvolute das Quellenverzeichnis.

spondenzen zwischen Institutionen und Privatpersonen, die im Besitz seiner Gemälde waren bzw. diese reklamierten.

Die Suche nach diesen Quellen wurde in den drei folgenden Typen von Archiven durchgeführt: Archiven von Diözesen und Pfarreien (Bologna, Mantua, Parma, Rom, Sambughè, Treviso, Venedig); Staatsarchive (Bologna, Mailand, Mantua, Modena, Parma, Venedig); Archive von öffentlichen sowie privaten Institutionen und Notarverbänden (Bologna: Archivio storico della Soprintendenza, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Biblioteca Universitaria; Florenz: Archivio storico della Soprintendenza, Archivio storico della Galleria Palatina, Archivio restauri dell'Opificio delle Pietre Dure; Fondation Custodia Paris; Archivio Distrettuale Notarile Parma; Archivio storico della Soprintendenza Siena; Archivio storico dell'Accademia Venedig).

Von Desubleos Anfängen bis zu seinem Tod sind äußerst spärliche Informationen zu ihm, seinem sozialen Umfeld und seinen Auftraggebern bzw. Kunden überliefert. Dass mindestens 21 Variationen seines Namens bekannt sind, hat mit Sicherheit die Recherchen nicht vereinfacht. Bislang wurden folgende ermittelt: Desoubleay, Michel; Desoubleay, Michele; Desoublei, Michel; Desoublei, Michele; Desubleo, Michel; De Zubleau, Michel; De Zubleau, Michele; Michel Danobuge fiammengo; Michele Fiamenghi; Michele Fiammingo; Michele Monlugo; Raigneri, Michele; Rainieri, Michel; Rainieri, Michele; Sobleau, Michel de; Sobleau, Michele de; Sobleo, Michel de; Sobleo, Michele de; Zobleos, Michel; Zobleos, Michele; Zobló, Michiel.

Weitere Hürden bilden die Tatsachen, dass er nie heiratete und in mindestens vier verschiedenen Städten der italienischen Halbinsel lebte, die unterschiedlichen Staaten gehörten und jeweils anderen Regierungsbehörden sowie Ausländerregistrierungsmethoden hatten: Kirchenstaat, Republik Venedig, vielleicht Herzogtum Mailand sowie Herzogtum von Parma und Piacenza. Darüber hinaus liegt Desubleos Anfangszeit im Dunkel. In Maubeuge sind keine Archivalien erhalten, die Auskunft über Desubleos Geburtsdatum geben könnten – nur mit Hilfe der in Parma ermittelten Sterbeurkunde konnte festgelegt werden, dass Desubleo 1601 geboren worden sein soll, da er an seinem Todestag, dem 12. November 1676, 75 Jahre alt war.⁴³ Auch über seine erste Ausbildungszeit ist nichts

43 Zu Beginn des 17. Jahrhunderts existierten in Maubeuge die Pfarreien Saint-Pierre und Notre Dame de la Croix. Während Régniers Taufe in der ersten stattgefunden haben soll (vgl. Kap. 2.1), muss Desubleo in Notre Dame de la Croix getauft worden sein, deren Archive aber im Mai 1940 zerstört wurden (schriftliche Bestätigung der Archives municipales de Maubeuge). Desubleo muss zwischen dem 1. Januar und dem 11. November 1601 geboren worden sein, da seine Sterbeurkunde ein Alter von 75 Jahren festlegt: „Dominum Michael de Zobliis Pictor Flander [...] etatis suae annorum septuagintaquintum“, vgl. Quellenanhang, Nr. 48.

überliefert. Unter den drei untersuchten Stationen seines Lebens hat sich Venedig als derjenige Ort erwiesen, an dem die meisten neuen Quellen ermittelt werden konnten. Ausgehend von einer Veröffentlichung zu einer in Venedig ansässigen Bankiersfamilie wurde festgestellt, dass diese für Desubleos Wirken in Venedig eine beachtliche, jedoch von der bisherigen Desubleo-Forschung übersehene Rolle gespielt hatte. Daraufhin konnten im Laufe mühsamer Recherchen in den venezianischen Archiven neue Informationen zum Gemälde sowie zur Wertschätzung des Flamen gefunden werden. In diesem Rahmen wurde die Datierung und Entstehungsgeschichte eines zweiten Altarbildes berichtet sowie die mögliche Vermittlerrolle dieser Familie für ein weiteres Gemälde Desubleos vorgeschlagen. Insofern lieferte der Fund Erkenntnisse sowohl zu Desubleos Auftraggebernetzwerk als auch zu seiner späteren Anerkennung, die neues Licht auf seine *fortuna critica* werfen.

Mit Bedauern musste hingegen konstatiert werden, dass trotz der langwierigen Recherchen keine neuen Informationen in den Bologneser Archiven gefunden werden konnten, obwohl es sich um die Stadt handelt, in der sich Desubleo am längsten aufhielt. Dagegen wurden in Parma Notarakte ermittelt, die Informationen über Desubleos Wohnsitz und Geldanlagen während seiner letzten Jahre geben. Diese Quellen erlauben jedoch keine Rückschlüsse auf Desubleos Gestaltung seiner Karriere als auswärtiger Maler in Italien, die die eigentliche Problemstellung der Arbeit bildet. In gleicher Hinsicht konnten auch die im mantuanischen Staatsarchiv gefundenen Dokumente zu Daniele van den Dyck, Maler und Mann von Desubleos Nichte Lucrezia Régnier, keine neuen Erkenntnisse über den Flamen und sein Œuvre liefern. Zusätzlich muss erwähnt werden, dass die Recherchen im Staatsarchiv Mailand keine Beweise für einen Aufenthalt des Flamen zwischen 1664 und 1666 lieferten.

Die Schwierigkeiten mit der dokumentarischen Rekonstruktion von Desubleos Karriere haben dazu geführt, dass die Analysen seiner Kunstwerke noch mehr ins Zentrum der Arbeit rückten. Folglich besteht die materielle Grundlage der Untersuchung aus Gemälden, die der Flame in den Jahren zwischen 1624 und 1664 schuf. Dabei muss betont werden, dass, im Unterschied zu Nicolas Poussin, Domenichino oder den Carracci, keine Quellen zum eigentlichen kunsttheoretischen Diskurs Desubleos überliefert sind. Dies führte dazu, dass in der vorliegenden Arbeit Desubleos künstlerische Auseinandersetzung mit Werken und Stilen anderer Maler nicht wie sonst als ein zum Instrumentarium eines Malers zugehörige Elemente betrachtet werden. Vielmehr werden sie aufgrund ihres strategischen Charakters als Andeutung eines kunsttheoretischen Diskurses verstanden. In dieser Hinsicht soll die Darstellung der Auseinandersetzung Desubleos mit bestimmten Werken und Stilen zeigen, wie er sich gegenüber den rezipierten Malern positioniert und dies dem Auftraggeber bzw. Betrachter signalisiert.

Die Analysen der Gemälde wurden mit den drei erwähnten Schilderungen von Desubleos Wirkung gekoppelt: zunächst die chronologische Analyse nach Städten, dann die auf die Parameter von Desubleos Stil ausgerichtete Untersuchung und schließlich die gemäldetechnische Analyse dreier Werke Desubleos, deren Ergebnisse seine Maltechnik zum ersten Mal erhellen. Es wäre wünschenswert gewesen, flächendeckende gemäldetechnische Untersuchungen der – zumindest – in öffentlichen Sammlungen aufbewahrten Gemälde Desubleos durchzuführen. Diese hätten ein deutlich repräsentativeres Bild über die Maltechnik, ihre Entwicklung in den verschiedenen Karrierephasen und Veränderungen der angewandten Materialien wiedergeben. Die Realisierbarkeit dieses Wunsches schlug jedoch aufgrund mangelnder Ressourcen der Museen fehl. Allein die Bologneser Pinacoteca Nazionale stellte zwei Gemälde Desubleos zur Verfügung, sodass dank der Zusammenarbeit mit dem Chemiker Dr. Diego Cauzzi (Galleria Nazionale di Parma) und dem Diagnostik-Ingenieur Dr. Claudio Seccaroni (ENEA – Italienische Agentur für neue Technologien, Energie und Nachhaltige Entwicklung) XRF- und Infrarot-Untersuchungen von *Venus trauert um Adonis* und *Johannes dem Täufer* durchgeführt wurden. Eine zusätzliche Infrarot-Aufnahme Desubleos *Selbstporträt* wurde von den Privatbesitzern des Gemäldes in Auftrag gegeben. Die daraus gewonnenen Untersuchungsergebnisse lieferten allererste Hinweise auf die von Desubleo angewendeten Farbpigmente, die eventuelle Präsenz einer Unterzeichnung sowie die Grundierung der Leinwände. Die Erkenntnisse beweisen die Nähe seiner Praxis zu der Bologneser Tradition und wurden 2018 in einem kollektiven Aufsatz veröffentlicht.⁴⁴ Darüber hinaus ermöglichten diese Informationen die aus den fehlenden Dokumenten zu Desubleos Materialankäufen resultierenden Lücken zum Teil zu schließen. Die gemäldetechnologischen Untersuchungen sind schließlich ein weiterer Beweis dafür, dass die Erforschung von Desubleos Werk aufgrund des Quellenmangels nur durch die Verknüpfung mehrerer Ansätze erfolgen kann.

1.4 Gliederung

Trotz der Sparsamkeit der Quellen und der bescheidenen Literatur über Desubleo konnten in der vorliegenden Arbeit mehrere Aspekte seines Œuvres, dessen Entstehungskontext und die Konsequenzen für Desubleos Einordnung im kunsthistorischen Kanon analysiert werden. Diese wurden in fünf Kapitel unterteilt.

44 CAUZZI/GIROMETTI/SECCARONI 2018.

In den ersten drei chronologisch geordneten Kapiteln werden Desubleos jeweilige Phasen in Rom, Bologna und Venedig nach einem einheitlichen, dreigeteilten Schema untersucht. Diesem zufolge sollen zunächst die verfügbaren Integrationsmöglichkeiten für den Flamen erhellt werden. Wie funktionierten die Institutionen, in denen die Interessen der Maler vertreten wurden und die einen Versuch zur Regulierung des Kunstmarkts unternahmen? Welche Vorteile ergaben sich aus der Mitgliedschaft? Wurde den auswärtigen Malern eine Mitgliedschaft bewilligt und wenn ja, unter welchen Bedingungen? Wie war der lokale Kunstmarkt organisiert und welche Akteure waren dort aktiv? Die daran anschließende Analyse schildert Desubleos Reaktion auf die offiziellen Integrationsprozesse und analysiert seine Positionierung in dem jeweiligen künstlerischen Panorama. Gelangte es Desubleo, sich in der künstlerischen Gemeinschaft zu integrieren? Welche Figuren haben ihm in diesem Prozess gefördert? Lassen sich Parallelen mit anderen auswärtigen Malern ziehen? Dabei ist es unabdingbar, den Kontext, in dem Desubleo agiert, möglichst genau darzustellen, um die bislang unzureichend analysierten Hintergründe seines Erfolgs nachzuvollziehen: Vincenzo Giustinianis Umkreis in Rom (Kapitel 2), Guido Renis Atelier in Bologna (Kapitel 3) und die Familie Lumaga in Venedig (Kapitel 4). Abschließend wird ein Gemälde bzw. eine Gemäldegruppe in Form einer Fallstudie analysiert, die während der jeweiligen Phase entstanden ist und Desubleos Auseinandersetzung mit dem zuvor geschilderten Kontext veranschaulicht. Deshalb wird bei diesen Untersuchungen der Stil bewusst nicht im Vordergrund stehen, da dieser vielmehr den Fokus des darauffolgenden Kapitels bilden wird.

Die chronologische Betrachtung und die Fallstudien stellen die Grundlage für die anschließende, thematisch ausgerichtete Untersuchung der Parameter dar, anhand derer Desubleo seinen Stil herausbildet. Welche konstituierenden Elemente lassen sich in den Gemälden des Flamen beobachten? Wie reagieren seine Kompositionen auf bereits existierende Darstellungen des gleichen Sujets? Als Parameter werden Affektdarstellung, Gesten und Bewegung, Antikenrezeption sowie Landschaftsdarstellung und Stilleben untersucht. Für jede Kategorie werden Werke und stilistische Eigenheiten Desubleos mit denjenigen von Reni, Domenichino und Guercino vergleichend analysiert. Dieses Verfahren hat zum Ziel, die Entfaltung der stilistischen Autonomie des Flamen gegenüber den drei Meistern zu veranschaulichen und die Besonderheiten von Desubleos Stil zu erhellen. Letztgenannte Besonderheiten als Immigrant-Maler bilden anschließend den Ausgangspunkt, um die von ihm entwickelten Strategien der Selbstvermarktung zu erörtern. In diesem Zusammenhang wird die vermeintliche Subversion des Schulbegriffes seitens Desubleo diskutiert, die eine zentrale Stelle in der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Flamen einnimmt.

Der letzte Teil der Studie ist dem künstlerischen und kunsthistorischen Erbe Desubleos gewidmet. Aufgrund der Vergessenheit, in die er nach seinem Tod rasch geriet, könnte man eine Rezeption des Flamen durch die nachfolgende Generation ausschließen. Diesem legitimen Gedanken möchte sich das sechste Kapitel entgegenstellen und beweisen, wie Desubleo sowohl zu seinen Lebzeiten als auch in den späteren Jahrhunderten eine Referenz für Künstler und Kunstsammler bildete. Die Beispiele von Lorenzo Pasinelli und Ginevra Cantofoli werden zeigen, wie sich das künstlerische Erbe in Bologna gestaltet. Die zahlreichen Kopien von Desubleos Kompositionen sollen einen weiteren Beweis dieser Rezeption liefern, die sich nicht nur innerhalb der emilianischen Grenzen feststellen lässt. Im letzten Kapitelteil wird Desubleos kunsthistorischer Fall und Aufstieg thematisiert. Die schweren Folgen von Carlo Cesare Malvasias Urteil über den Flamen werden den lobenden Worten Francesco Zanottos gegenübergestellt, um dabei eine neue Perspektive auf Desubleos langfristige Wertschätzung anzubieten.

2 NEUE WEGE – DER RÖMISCHE ANFANG

„[...] à Roma doue se andasse si faria ricco...“¹

Desubleos erster dokumentierte Nachweis datiert von 1624, als in Régniers römischer Unterkunft ein „Michele suo fratello“ eingetragen wurde.² Die biographischen Geschehnisse vor diesem Datum liegen im Dunkel. Die Taufakte aus der Pfarrei in Maubeuge sind während des Ersten Weltkriegs zerstört worden, sodass Desubleos Geburtsjahr 1601 lediglich aus seiner Sterbeurkunde hergeleitet wurde.³ Diese dokumentarische Lücke erschwert die Etablierung einer sicheren Chronologie für die ersten 20 Jahre seines Lebens. Als der Flame in Rom ankam, war er ca. 22 Jahre alt und sollte seine Ausbildung bereits absolviert haben. Sich die konkreten Bedingungen vorzustellen, unter denen diese erfolgte, ist aller-

1 Der Satz stammt aus einem am 22 Oktober 1625 verfassten Brief von einem Ordensbruder Namens Atanasio an den venezianischen Kunstsammler Graf Francesco Gambara. Dort bezog sich Atanasio auf den Preis eines Altargemäldes, der erst nach Fertigstellung des Altarbildes festgelegt werden sollte. Bruder Atanasio deutete auf die höheren Verdienstmöglichkeiten in Rom hin, indem er darüber spekulierte, dass der Maler „se si contenterà con 250 scudi Credo che si potremo contentare in uero Vale 500 [scudi] à Roma doue se andasse [der Maler] si faria ricco...“ Siehe dazu BOSELLI 1971, S. 76.

2 In den im Frühling 1624 verfassten *Stati delle anime* der Pfarrei Santa Maria del Popolo liest man im Frühling 1624: „Strada di Ripetta / Signore Francesco Bezzi [Régniers Schwiegervater] [...] Cecilia [Bezzis Tochter und Régniers Frau] / Nicolò suo marito pittore / Michele suo fratello [...]“ AVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime*, 1624, fol. 29v. Im darauffolgenden Jahr wird bei der gleichen Unterkunft vermerkt „[...] Nicolò pittore / Cecilia moglie / un fratello Michele [...]“ AVR, S. Maria del Popolo, *Stati delle anime*, 1625, fol. 26. Vgl. Quellenanhang, Nr. 1–2. Siehe zur Erstveröffentlichung LEMOINE 1997, S. 62, Anm. 33.

3 Zur Ermittlung von Desubleos Geburtsjahr vgl. Kap. 1, Anm. 43 und Quellenanhang, Nr. 48. Zur Chronologie soll zudem erwähnt werden, dass am 28. September 1588 ein „fils de Régnier Jacques et Leveq Jenne“ in der Pfarrei Saint-Pierre in Maubeuge getauft wurde. Dabei ist es aufgrund des fehlenden Namens nicht gesichert, dass es sich dabei um Nicolas Régnier handelt. Dennoch muss der Flame vor 1593 geboren worden sein, da er im November 1623 als Mitglied der römischen Vereinigung der Virtuosi al Pantheon akzeptiert wurde, wofür man über 30 Jahre alt sein musste. Es wird deshalb angenommen, dass es sich bei dem oben genannten „fils“ um Régnier handelt. Archives Départementales du Nord, Baptêmes de Maubeuge, Paroisse Saint-Pierre, 5 MI 6 R15, S. 61, 172. Zu Régnier vgl. SANDRART 1675; LEMOINE 2007, S. 9, Anm. 19.

dings nicht einfach. Bisher wurde vermutet, Desubleo habe Régniers' Laufbahn eingeschlagen.⁴ Régniers Aufenthalt in Abraham Janssens' Atelier ist zwar dokumentarisch nicht gesichert, wurde aber von Joachim von Sandrart erwähnt.⁵ Die direkte Bekanntschaft zwischen dem deutschen Biographen und Régnier wurde von der Forschung als Zuverlässigkeitsfaktor angenommen und führte dazu, dass Régniers Lehre bei Janssens in der Zeit zwischen 1607 und 1615 verortet wird.⁶ Somit wäre er dem Antwerpener Atelier mit ca. 19 Jahren beigetreten und dort bis zu seinem 27. Lebensjahr geblieben. Sollte Desubleo eine ähnliche Laufbahn verfolgt haben, so wäre er um 1621–1622 in Antwerpen angekommen. Dennoch ist er bereits 1624 in Rom nachzuweisen und eine knapp zweijährige Ausbildung bei Janssens wäre dann zu kurz gewesen. Die Tatsache, dass in Janssens Atelier kein Michel De Zaubleau als Lehrling nachgewiesen ist, bekräftigt deshalb die These, dass Régniers jüngerer Stiefbruder vor seiner Abreise nach Rom keine Ausbildung in Antwerpen absolvierte.⁷

Doch als Desubleo mit 22 Jahren in Rom ankam, müsste er bereits erste Erfahrungen in einem Atelier gesammelt haben, da er kurz nach seiner Ankunft in der Hauptstadt des Kirchenstaates zumindest ein Gemälde für eine bedeutende Sammlung schuf.⁸ Die Bezeichnungen „Michele Nanburgo“ und „Michele Monburgo“ wurden in Marcello Orettis *Notizie de' professori del Disegno* alternativ zu „Michele Desubleo“ angegeben und suggerieren eine direkte Verbindung zu den Städten Namur und Maubeuge.⁹ Eine Überprüfung der bei der Malergilde in Namur eingeschriebenen Mitglieder stellte jedoch klar, dass dort zu Beginn des 17. Jahrhunderts kein Michel De Zaubleau eingetragen war.¹⁰ In den Stadtarchi-

4 PERUZZI 1986b, S. 88; PERUZZI 1989; COTTINO 2001, S. 17–18; LEMOINE 2007, S. 82, 105–106.

5 Joachim von Sandrart berichtet in seiner *Teutschen Akademie*, dass „Nicolaus Regnierus, Mabusaeus. Facto apud Abrahamum Jansonium initio Antverpiae artem pictoriam didicit.“ („Nicolas Régnier aus Maubeuge. Er lernte die Malkunst bei Abraham Janssens in Antwerpen.“ SANDRART 1675, 2. Teil, Buch 3, Kap. XXVIII, OMISSA, S. 392. Allerdings teilte Dr. Joost Vander Auwera, Autor einer bedauerlicherweise nie veröffentlichten Doktorarbeit über Abraham Janssens, schriftlich mit, dass Régnier nirgends als Janssens Lehrling zu finden ist. Siehe dazu auch LEMOINE 2007, S. 19–21.

6 LEMOINE 2007, S. 19–21, 369.

7 Vander Auwera bestätigte ferner, dass weder De Zaubleau noch ähnliche Namen unter Janssens Lehrlingen zu finden sind. Das Antwerpener Atelier bestand seit ca. 1602 bis kurz vor Janssens Begräbnis am 25. Januar 1632. In dieser Zeitspanne lassen sich keine schriftlichen Quellen – weder über die Anwesenheit von Régnier noch über jene von Desubleo in Janssens Atelier – finden.

8 Siehe dazu Kap. 2.2.1.

9 ORETTI, ms. B 127, fol. 413.

10 Für die Recherche und die Hinweise sei an dieser Stelle Dr. Pierre-Yves Kairis vom Institut Royal du Patrimoine Artistique herzlich gedankt. Auch die Notarkaten von Na-

ven von Maubeuge konnte ebenfalls kein Maler mit diesem oder ähnlichem Namen identifiziert werden, sodass die Anfänge von Desubleos Karriere weiterhin ungeklärt bleiben.

Bei seiner Ankunft in Rom musste sich Desubleo mit einer facettenreichen Künstler- sowie Sammlerlandschaft auseinandersetzen. Im Fokus des vorliegenden Kapitels steht deshalb Desubleos Integration in dieses neue Umfeld. Den Auftakt bildet eine Darstellung der Möglichkeiten, die ihm als auswärtigem Künstler offenstanden. Hierzu werden zunächst die Funktion und Organisation zweier Künstlergemeinschaften mit unterschiedlichen Zwecken dargestellt: Die Bentvueghels und die Accademia di San Luca. Letztere spielte eine grundlegende Rolle für die Vermittlung zwischen Künstlern und öffentlichen sowie privaten Auftraggebern. Die gebotene Schilderung ihrer Satzungen zielt darauf hin, die mit einer Mitgliedschaft verbundenen Möglichkeiten nachzuvollziehen. Die folgende Analyse des römischen Kunstmarkts soll dagegen die wenig regulierte Alternative zeigen, die sich einem Maler wie Desubleo bot. Im zweiten Teil des Kapitels wird der für Desubleos Integration entscheidende Faktor dargestellt: Vincenzo Giustinianis Förderung. Dabei werden sowohl Régniers zentrale Rolle für den Kontakt zu Giustiniani als auch Desubleos Werke geschildert, die in diesem privilegierten Umfeld entstanden sind. In diesem Kontext sollen auch die möglichen Kontakte zwischen Desubleo und Simon Vouet sowie Domenichino diskutiert werden. Zum Schluss wird die Fallstudie von Desubleos *Selbstporträt* vorgestellt, die in Bezug auf die zuvor geschilderten Integrationsmöglichkeiten neue Deutungsansätze bietet.

2.1 Der römische Kunstbetrieb um 1620

2.1.1 Die Bentvueghels und die Accademia di San Luca

Ikonoklasmus, glaubensbedingte Aufstände und der Spanisch-Niederländische Krieg waren Gründe, die seit Ende des 16. Jahrhunderts eine große Anzahl von Malern aus den heutigen Niederlanden und Belgien dazu bewegten, nach Rom auszuwandern.¹¹ Ihr Aufenthalt dauerte meistens Jahre, einige von ihnen ließen sich

mur lieferten keine Informationen. Selbst im Fall einer Ausbildung in dieser Stadt wäre Desubleo zu jenem Zeitpunkt zu jung gewesen, um überhaupt einen durch einen Notarakt abgeschlossenen Auftrag zu bekommen. Zu den Notarakt aus Namur vgl. BOVESSE 1977, S. 51, Nr. 1082, 1084–1087.

11 Die Migrationstheorie analysiert die Gründe und die Prozesse der Umsiedlung von Individuen und Gruppen in fremde Territorien. Dabei wird zwischen gezwungener und

aber auch lebenslang südlich der Alpen nieder, wie beispielsweise Aert Mytens und Paul Bril. Das Studium der Antike und der Renaissance sowie der Werke Caravaggios bildeten die grundlegenden Elemente dieser zentralen Karriereetappe. Maler wie der erwähnte Bril und Stecher wie Cornaelis Bloemaert II. gründeten erfolgreiche Werkstätten, während bereits etablierte Maler wie Peter Paul Rubens durch ihren römischen Aufenthalt wichtige öffentliche Aufträge bekamen.¹²

Gruppen von bereits in Rom ansässigen Landsleuten galten als wichtige Anlaufstellen für die Ankömmlinge in Rom. Niederländer verteilten sich auf die religiösen Gemeinden von S. Giuliano dei Fiamminghi, Santa Maria dell'Anima und Santa Maria in Campo.¹³ Zusätzlich existierte die um 1620 etablierte Künstlergemeinschaft Bentvueghels (niederländisch für „Vögel gleicher Federn“, also Gleichgesinnte, auch als Schildersbent bekannt), zu der Maler, Stecher und Bildhauer besonders aus den Niederlanden, Flandern und Frankreich gehörten.¹⁴ Neue Studien weisen nach, dass diese Gruppe eine bestimmte soziale Funktion für ihre Mitglieder hatte.¹⁵ Sie fungierte oft als erster Kontakt in Rom und begünstigte die Verbindungen zu anderen Künstlern mit ähnlichen Hintergründen durch ihre ausgelassene Initiationsfeier. Wie Erin Downey beobachtet, bot die Bentvueghels den jungen, 22 bis 25 Jahre alten Künstlern eine Bleibe sowie finanzielle und persönliche Unterstützung zusammen mit einem bereits etablierten Netzwerk an Freunden in der neuen Stadt an.¹⁶ Diese als „surrogate kinship“ bezeichneten Verhältnisse zwischen den Mitgliedern bildeten den Nährboden für die Etablierung

ungezwungener Migration unterschieden. Diese Kategorien sind auch auf nach Rom ausgewanderte niederländische Maler anwendbar, wenngleich in unterschiedlichen Maßen, je nach Ursprungsort und Beweggründen jedes Künstlers. Eine konzise Einführung zum Thema niederländischer Künstlermigration bieten SCHOLTEN/WOODALL 2014; DOWNEY 2015, S. 15–24 (spezifisch über Rom). Grundlegend zur Migrationstheorie: HARZIG/HOERDER 2009.

- 12 Der Antwerpener Landschaftsmaler Paul Bril arbeitete in den Jahren 1580 bis 1590 für Sixtus V. und Gregor XIII. sowie 1611 für Kardinal Scipione Borghese, leitete eine große Werkstatt und wurde 1621 als erster Niederländer zum *principe* der römischen Malergilde Accademia di San Luca gewählt. Für eine Übersicht über Brils erfolgreiche Netzwerkstrategie am Beispiel seiner Werkstatt siehe DOWNEY 2015, S. 103–110. Zu dem dauerhaft in Rom ansässigen Stecher Cornelis Bloemaert II., von Sandrart als „Phoenix“ bezeichnet, siehe DOWNEY 2015, S. 135–188. Zu Rubens Italienreise siehe AUSST-KAT. WIEN/FRANKFURT A. M. 2017.
- 13 Siehe zu den drei Gemeinden REHBERG 2015; DOWNEY 2015, S. 73–80.
- 14 Für einen Überblick zur Bentvueghels siehe BAVEREZ 2017.
- 15 Erin Downey untersucht in ihrer Dissertation die Bentvueghels und ihre Rolle als sozialer und wirtschaftlicher Nexus für Künstler niederländischer Herkunft in Rom: DOWNEY 2015.
- 16 Ebd., S. 25.

fruchtbarer kommerzieller Kontakte.¹⁷ Auch für Régnier war die Mitgliedschaft in der Bentvueghels eine wichtige Etappe, durch welche er sein persönliches Netzwerk an Kollegen und Mäzenen deutlich erweitern konnte.¹⁸ Dagegen ließ sich für Desubleo bislang keine Verbindung zur Bentvueghels nachweisen. Es ist möglich, dass sich der Flame aufgrund der durch Régnier bereits bestehenden Kontakte zu anderen Künstlern gegen die Mitgliedschaft entschied.

Neben der Bentvueghels existierte eine Institution, die in den 1620er Jahren eine grundlegende Rolle für Künstler in Rom spielte: die Accademia di San Luca. Ihr einzigartiger Charakter ist mit der Tatsache verbunden, dass der römische Künstlerhorizont in jener Zeit mit den für unsere Analyse relevanten Hauptzentren der italienischen Halbinsel, Bologna und Venedig, kaum vergleichbar war. Denn der Widerstand gegen auswärtige Künstler war in Rom weniger spürbar als in den beiden anderen Städten. Mit Sicherheit hängt dies mit der großen Nachfrage an Kunstwerken für private und öffentliche Aufträge zusammen, zu denen auch neugegründete Orden wie Jesuiten, Theatiner und Oratorianer erheblich beitrugen. Die Künstler konkurrierten untereinander und gerieten häufig in Schlägereien,¹⁹ doch im Unterschied zu Bologna und Venedig zeigte sich die Xenophilie der in Rom aktiven Künstler, Auftraggeber und Kunsthändler hauptsächlich an der lokalen Malergilde, die Accademia di San Luca. Diese 1593 offiziell gegründete, prestigereiche Institution war direkt unter päpstliche Gerichtsbarkeit gestellt und wurde 1621 zum ersten Mal von einem Flamen, Paul Brill, geleitet.²⁰ Wie im Fol-

17 CAVAZZINI 2008, S. 146–147; DOWNEY 2015, S. IV. Bekanntlich arbeiteten Mitglieder oft zusammen und waren in Kontakt zu den in Rom ansässigen Händlern aus ihrer Heimat. Ein Beispiel hierfür ist der Banker Pieter Visscher, genannt Pietro Pescatore. Seine Kunstsammlung bestand ausschliesslich aus Werken von Künstlern aus dem Norden, die in Rom tätig waren. Anhand des 1646 verfassten Inventars lässt sich seine Unterstützung der Bentvueghels feststellen. Siehe dazu BODART/LA BLANCHARDIÈRE 1974; GUERRIERI BORSOI 2007(2009); DOWNEY 2015, S. 54–55. Zu Werkstattkooperationen unter Niederländern siehe DOWNEY 2015, S. 101–131.

18 LEMOINE 2007, S. 29–32. In der Bentvueghels verstärkte sich das Verhältnis zwischen Régnier, David de Haen und Gerrit van Honthorst. Diese waren Régniers Vorläufer als Hausmaler von Vincenzo Giustiniani, sodass die im Rahmen der Bentvueghels entwickelte Bekanntschaft unter den drei eine bedeutende Rolle für Régniers Verbindung zu Giustiniani spielte. Vgl. dazu Kap. 2.2.1.

19 Polizeiliche Berichte zu den Festnahmen, Zeugenberichte, vorläufige Ermittlungen, Prozessberichte, externe Zeugenberichte und Urteile wurden akribisch gesammelt und bilden bis heute eine der reichsten Quellen der seicentesken Kunstgeschichte. Zu ihrer unschätzbaren Rolle für eine facettenreiche Darstellung des römischen Kunstmarkts im frühen 17. Jahrhundert siehe CAVAZZINI 2008, S. 5–12.

20 Die Accademia di San Luca entwickelte sich aus der 1478 ins Leben gerufenen Universitas Picturae ac Miniaturae. Siehe dazu die umfassende Studie von Monica Grossi und Silvia Trani: GROSSI/TRANI 2009. Im Folgenden werden die Accademia di San Luca in

genden dargelegt wird, prägten auch andere auswärtige Maler das akademische Leben der 1620er Jahre entscheidend mit. Die Dokumente aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts sind leider nur zum Teil erhalten, zudem wurde die Satzung in dieser Zeit mehrmals geändert.²¹ Es werden deshalb hier lediglich die für unsere Periode relevanten Regelungen aus der Zeit von 1619 bis 1625 geschildert. Eine Untersuchung der Accademia di San Luca ermöglicht das Verständnis ihrer integrationsfördernden Funktion für auswärtige Maler. Nicolas Régnier wurde nicht nur Mitglied der Accademia, sondern erhielt auch eine bedeutende Stelle im Vorstand. Dies führt zu der Hypothese, dass Desubleo von der Accademia und deren Mechanismen ebenfalls hätte profitieren können. Die Darstellung der Satzungen wird zeigen, welche Möglichkeiten der Flame zur Verfügung hatte, um sich in die lokale Malergilde einzugliedern.

Wie funktionierte die Accademia di San Luca zu Beginn der 1620er Jahre? Die Satzung von 1619 sah die Einrichtung einer Congregazione generale vor.²² Zu ihr durften alle Maler und Bildhauer gehören, die in Rom ansässig waren und ein Atelier oder eine Werkstatt leiteten. Für ihre Aufnahme in die Congregazione generale mussten sie eine Lizenz von der Accademia erwerben, die 2 *scudi* kostete. Zudem mussten neue Mitglieder vom *principe*, *rettori* und Congregazione segreta vor ihrer Aufnahme überprüft werden.

Der *principe* war das Oberhaupt der gesamten Accademia und wurde von der Mehrheit der älteren Mitglieder (d. h. älter als 30 Jahre) der Congregazione generale gewählt.²³ Er blieb ein Jahr im Amt und durfte erst nach zehn Jahren erneut kandidieren. In Einklang mit den Satzungsvorgaben bestimmte er die inhaltliche Ausrichtung der Lehre in der Accademia. Zusätzlich war er für die Schätzung von Kunstwerken zuständig bzw. durfte Schätzer beauftragen und jene Mitglieder bestrafen, die sich nicht an die Satzung hielten.²⁴ Er berief mehrere Beauftragte: einen Rat (*consigliere*), einen Stellvertreter, einen Sekretär, zwei für die Redaktion

Rom, die Compagnia dei Pittori in Bologna, die Arte dei Depentori in Venedig und deren internen Abteilungsgremien nicht kursiv gesetzt, da es sich um Eigennamen von Körperschaften handelt. Dagegen werden die innerhalb dieser Institutionen existierenden Ämter kursiv gesetzt, da es sich dabei spezifisch um innerhalb dieser Einrichtungen geltenden Funktionen handelt.

- 21 Neue Satzungen wurden 1607, 1609 und 1617 eingeführt. Siehe dazu CAVAZZINI 2008, S. 43–47; GROSSI/TRANI 2009; CAVAZZINI 2011, S. 79.
- 22 Wenn nicht anders angegeben stammen die im Folgenden dargelegten Regelungen aus der Satzung von 1619. Vgl. AASL, Statuti, 1619, Nr. 9A, zit. nach GROSSI/TRANI 2009, S. 37–38. Eine partielle Transkription findet sich in WAŻBIŃSKI 1994, Bd. 2, S. 556–557.
- 23 Die im Folgenden erläuterten Aufgaben des *principe* wurden bereits in der Satzung von 1607 bestimmt. Siehe GROSSI/TRANI 2009, S. 32–33.
- 24 Anders als in Bologna (vgl. Kap. 3.1.2) wurden in Rom die von der Accademia autorisierten Schätzer nicht konsequent eingesetzt. Vielmehr wandten sich sogar Gerich-

öffentlicher Texte und Ausschreibungen der Accademia zuständige *censori*, einen Vermittler für Konflikte (*mediatore*), einen Zeremonienmeister und einen Assistenten der Accademia. Zusätzlich musste er vier *stimatori* (Schätzer) wählen, jeweils zwei Maler und zwei Bildhauer. Wie oben erwähnt, waren *rettori* und Congregazione segreta zusammen mit dem *principe* für die Annahme neuer Mitglieder zuständig. Die zwei *rettori* repräsentierten die *arti aggregate*, zu denen Vergolder (*doratori* und *battiloro*), Buchmaler (*miniatori*), Tuchmaler (*banderari*) und Textilkünstler (*ricamatori*) gehörten. Die Congregazione segreta wiederum traf sich für Privatbesprechungen, zu denen designierte Mitglieder der Accademia sowie Sonderbeauftragte und der *principe* eingeladen wurden.

Die wichtigste Neuheit, die mit der Satzung von 1619 eingeführt wurde, war die Etablierung eines Rats mit dem Namen Colletta.²⁵ Diesem gehörten 25 *accademici*, die über 40 Jahre alt waren und zu den berühmtesten Malern und Bildhauern zählten. Sie sollten lebenslang im Amt bleiben, mussten in der Stadt ansässig sein und zusätzlich Eigentum in der Stadt haben.²⁶ Unter den Mitgliedern der Colletta wählte der *principe* monatlich die Lehrer der Accademia, sodass dieses Amt zu den prestigeträchtigsten für Künstler in Rom gehörte. Mit der Klausel, Besitz in Rom zu haben, wurden jedoch auch zahlreiche auswärtige Maler – darunter Desubleo – von der Colletta de facto ausgeschlossen.

Zwei prominente auswärtige Maler wie Paul Bril und Simon Vouet wurden dennoch 1621 und 1624 als *principe* gewählt.²⁷ Gerade infolge einer Neuorganisation der Accademia wurde Vouet am 20. Oktober 1624 in dieses Amt berufen.²⁸ Die Reform wurde vom damaligen Beschützer der Institution, Kardinal Francesco Maria del Monte, initiiert und erzielte eine Stabilisierung der internen Machtverhältnisse. Zu den inzwischen sechs *rettori* wurden Cavalier d'Arpino, Cristoforo Roncalli, genannt il Pomarancio, Antonio Tempesta, Giovanni Baglione, Ottavio Leoni und Giovan Lorenzo Bernini gewählt. Infolge dieser Wahlen wurden zu-

te wie das Tribunale dei Governatori an Schätzer, die nicht bei der Accademia registriert waren, so etwa an den Maler Pietro Lescot. Vgl. CAVAZZINI 2008, S. 126–127.

25 SALVAGNI 2008, S. 56–57; GROSSI/TRANI 2009, S. 38; ROCCASECCA 2009, S. 140.

26 Diese Regelung führte zu Kontroversen innerhalb der Accademia, sodass am 17. Oktober 1624 die Colletta offiziell abgeschafft wurde. Die Gruppe von 25 Künstlern kontrollierte weiterhin die Accademia und den Kunstunterricht, ihre Mitglieder durften jedoch lediglich ein Jahr in Amt bleiben. Siehe dazu Archivio Accademia di San Luca, Statuti 1619/2 (eigentlich 1627), fol. 16. Dazu PIETRANGELI 1974, S. 15; SALVAGNI 2008, S. 61; GROSSI/TRANI 2009, S. 38, Anm. 31; CAVAZZINI 2011, S. 88–89.

27 Brils Wahl gilt als besonderes Ereignis, da zuvor weder Niederländer noch Landschaftsmaler dieses Amt innehatten. Zu niederländischen und flämischen Künstlern in der Accademia siehe die Pionierstudie von Godefridus Hoogewerff und Johannes Orbaan: HOOGWERFF/ORBAAN 1911–1917, Bd. 2, S. 1–132.

28 LEMOINE 2007, S. 82–83; ROCCASECCA 2009, S. 140.

dem sechs neue Lehrbeauftragte (*ispettori dello studio*) gewählt, die eng mit den *rettori* zusammenarbeiteten: Diese waren der Bildhauer Domenico Longo und die Maler Andrea Sacchi, Pietro da Cortona, Alessandro Bottone, der Franzose Robert Picou und Nicolas Régnier.²⁹ Die Kurse sollten den angehenden Künstlern die Praxis der Malerei und Bildhauerkunst vermitteln. Jeden Sonntag fanden Sitzungen in der Accademia statt, bei denen ein etablierter Maler und ein jüngerer Assistent lehrten.³⁰

Seit ihrer Gründung bestand die Accademia aus zwei Körperschaften, der kleineren und elitären Accademia und der größeren, mehr handwerklich geprägten Compagnia (auch Università oder Congregazione genannt).³¹ Cavazzini betont zu Recht, dass diese Trennung die Effizienz der Accademia erheblich beeinträchtigte, da Künstler und Handwerker unterschiedliche Bedürfnisse und Ziele hatten.³² Innerhalb der Accademia bestand eine klare Unterscheidung zwischen Mitgliedern mit oder ohne *bottega* (Ital. für „Geschäft“, ein Ort wo Kunstwerke verkauft und nicht produziert wurden). Lediglich jene, die keine *bottega* besaßen, durften eine Mitgliedschaft in der Accademia beantragen.³³ Zu den Mitgliedern der Compagnia durften hingegen alle bereits ausgebildeten Künstler gehören, inklusive Geschäftsinhaber, solange sie dort Materialien für künstlerische Tätigkeiten ver-

29 PIROTTA 1964, S. 29; LA BLANCHARDIÈRE 1972, S. 87; WAŻBIŃSKI 1994, Bd. 1, S. 219–220; LEMOINE 2007, S. 83.

30 Bei der Eröffnung der Accademia 1624 wurden die Lehrbedingungen wie folgt geschildert: „[...] che domenica prossima si apri lo studio della stantia di San Luca per instruire li giovani nell'arte della pittura et scoltura et si prega l'illustrissimo Signore Cavagliere d'Arpino che vohlia assistere ed insegnare con affetto e carità al quale per li bisogni che occorreranno si da per provveditore il Signore Ruberto Picù francese [...] fenito il turno ordinato che si cominci da capo e con questi ordine si contini vecendolmente sino alla mutatione de' novi offitiali [...]“. ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, vol. 102, fol. 233–233v. Zum Teil transkribiert von WAŻBIŃSKI 1994, Bd. 1, S. 220; vollständig transkribiert von LEMOINE 2007, S. 83, Anm. 272. Das Atelier in der Accademia wurde am 2. November 1624 in Anwesenheit des Kardinals Del Monte feierlich eröffnet. Die sechs Professorenpaare waren im Jahr 1624 wie folgt zusammengesetzt: Cristoforo Roncalli, genannt il Pomarancio, und Nicolas Régnier, Antonio Tempesta und Andrea Sacchi, Giovanni Baglione und Alessandro Bottone, Ottavio Leoni und Pietro da Cortona, Giovan Lorenzo Bernini und Domenico Longo. Dazu WAŻBIŃSKI 1994, Bd. 1, S. 227, 237–238; LEMOINE 2007, S. 83.

31 Der Theologe und Gelehrte Melchiorre Missirini betonte als Erster in seiner Abhandlung zur Accademia, wie ungleich die beiden Gruppen in der Hierarchie der Accademia eingestuft waren: „È qui opportuno fare osservare che l'Accademia fin dal suo nascere fu composta da due corpi distinti, l'uno di Artisti maggiori detto Accademia precisamente e uno di Artisti minori chiamato confraternita o compagnia.“ MISSIRINI 1823, S. 71.

32 CAVAZZINI 2008, S. 44.

33 MISSIRINI 1823, S. 69–70; CAVAZZINI 2008, S. 44; GROSSI/TRANI 2009, S. 34.

kaufte.³⁴ Die Koexistenz von Accademia und Compagnia in der gleichen Institution wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts immer schwieriger.³⁵ Die elitären *accademici* fühlten sich durch die Konkurrenz der Mitglieder der Compagnia bedroht. Sie fürchteten, weniger ehrenvolle Aufträge zu bekommen und sahen zugleich ihren Ruhm als Künstler durch den Verkauf von Werken mittelmäßiger Qualität in den *botteghe* beschädigt.³⁶ Auch in den Jahren zwischen 1619 und 1625 bestand die Kontroverse zwischen Accademia und Compagnia weiterhin, da Verkaufsregelungen eines der am meisten debattierten Themen darstellten. Oft wurden neue Regelungen eingeführt, ohne diese in den Satzungen zu verschriftlichen.³⁷

Die Accademia erwies sich als wichtige Institution, die sowohl römischen als auch auswärtigen Künstlern die Möglichkeit bot, durch ihre Mitgliedschaft öffentliche und private Aufträge zu erhalten sowie junge Lehrlinge auszubilden. Ihre Funktion als integrationsfördernde Einrichtung ist unbestreitbar; dennoch ließ sich Desubleos Mitgliedschaft bislang nicht beweisen. Die Gründe für seine Entscheidung sind nicht bekannt, es ist allerdings plausibel, dass er am Anfang seines römischen Aufenthalts zunächst alternative Zugänge zu Mäzenen und Kunden auch über seinen Stiefbruder suchte, ehe sich die Mitgliedschaft aufgrund der Umsiedlung nach Bologna erübrigte. Eine Alternative zur Accademia bot sich durch den lokalen Kunstmarkt, der jedoch von mangelnder Kontrolle geprägt war. Dass es der Accademia trotz ihrer Bemühungen und Satzungen nicht gelang, den römischen Markt zu regulieren, hing von verschiedenen Faktoren ab, die im Folgenden geschildert werden.

2.1.2 Der lokale Kunstmarkt

Der römische Kunstmarkt der 1620er Jahre bestand aus zahlreichen Akteuren, die ihn lebendig und zugleich schwer kontrollierbar machten. Nach Krzysztof Pomian kann der Kunstmarkt in Rom und in den großen Kunstzentren der italienischen

34 Diese Regelung schloss jene Frisöre aus der Compagnia aus, die in ihren Geschäften bekanntlich auch Bilder verkauften. MISSIRINI 1823, S. 71–72; CAVAZZINI 2008, S. 44.

35 MISSIRINI 1823, S. 83; CAVAZZINI 2008, S. 44; GROSSI/TRANI 2009, S. 31–39.

36 CAVAZZINI 2008, S. 44.

37 In der Satzung von 1627 wird direkt darauf verwiesen, dass die Accademia lange ohne schriftliche Regelungen agierte und jeweils von Fall zu Fall entschieden wurde: „Perchè l'Accademia de' pittori, scultori e lor congregazione di Roma per molti anni si è governata hor senza ordini scritti et hor con essi ma non formati secondo il bisogno e l'occorrenza“. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), RG (Raccolta Generale) Storia, IV, 9254 (3), Statuti di pittori e scultori di Roma, 1 ottobre 1627, fol. o.N.; zit. nach ebd., S. 46, Anm. 180.

Halbinsel als „zersplittert“ bezeichnet werden.³⁸ Keine Institution regelte die wirtschaftlichen Transaktionen von Kunstobjekten: Diese blieben unübersichtlich, mit der Folge, dass die Preise untereinander nicht verglichen werden konnten und kein offener Wettbewerb unter den Kunstsammlern zustande kam.³⁹ Die Nachfrage nach Artefakten unterschiedlicher Art war groß: von Ikonen und günstigen Bildern, die Pilger oder Kleinbürger kauften, über Historienbilder, Altargemälde, Freskenzyklen und Porträts bis hin zu Dekorationsfresken in Papst- und Kardinalresidenzen sowie in profanen Palästen. Dieser Vielfalt entsprechend waren zahlreiche Kompetenzen erforderlich, die nur eine große Anzahl an Malern gewährleisten konnte. Vermutlich auch aus diesem Grund wurde von der Accademia offiziell nie versucht, eine Obergrenze für Mitglieder einzuführen. Auch die Dauer der Ausbildung wurde nie schriftlich festgelegt, zudem wurden keine Grenzen bezüglich der Anzahl der Auszubildenden innerhalb einer Werkstatt gesetzt.⁴⁰ Diese Zersplitterung trug mit Sicherheit zur Unübersichtlichkeit des römischen Kunstmarkts bei. Gleichzeitig bot sie wahrscheinlich denjenigen neuen Malern, die sich gerade erst in Rom niedergelassen hatten, eine größere Freiheit. Durch einen wenig regulierten Kunstmarkt hatten „outsider“ wie Desubleo die Möglichkeit, sich einen Platz zu verschaffen und erste Erfahrungen zu sammeln.

Wie oben erwähnt, distanzierte sich die Accademia von den sogenannten *bottegari*, jenen Malern und Vergoldern, die eigene oder von Dritten angefertigte Werke in ihren *botteghe* verkauften und Teil der handwerklich geprägten Compagnia di San Luca waren. In den *botteghe* wurden billige Kopien berühmter Sakralgemälde und heilbringender Darstellungen sowie Porträts angefertigt und verkauft. Von diesen Geschäftsfeldern wollten sich die *pittori accademici* stets distanzieren.⁴¹ Für sie sollte ein Artefakt nicht direkt mit einem wirtschaftlichen Wert verbunden werden, da dies zu einer Herabwürdigung der Malerei als praktische, mechanische Kunst führen würde.⁴² Die Spaltung wurde von der Accademia in ihren Satzungen betont: Sowohl 1619 als auch 1627 waren die Nichtakademiker verpflichtet, eine Lizenz von der Accademia zu erwerben, um rechtmäßig arbeiten zu dürfen.⁴³ Dass diese Maßnahme jedoch keine Folgen für den römischen Kunstbetrieb hatte, bestätigt die handschriftliche Annotation neben dem dazugehörigen

38 POMIAN 1992, S. 18.

39 Vgl. hierzu LORIZZO 2003, bes. S. 325.

40 CAVAZZINI 2008, S. 47–48.

41 CAVAZZINI 2011, bes. S. 81–83.

42 LORIZZO 2003, S. 325.

43 „Perché risulta in vilipendio dell’arte il farsi opera di pittura e scultura da persone poco intendenti però si proibisce a tutti quelli dell’arte che non saranno approvati dall’accademia il fare altre opere altrimenti si intendono ipso iure privati della congregazione nostra nella quale non possono essere rimessi se non dopo li due anni per voti del-

Satzungsparagraph, wonach die „angebrachte und noble Regelung nie beachtet wurde“. ⁴⁴ Die Accademia versuchte das gesamte 17. Jahrhundert über vergeblich, die römischen *botteghe* unter ihre Kontrolle zu bringen, scheiterte allerdings regelmäßig daran. ⁴⁵

Unter solch ungeregelten Rahmenbedingungen war die Künstlerkonkurrenz sehr hoch. Einen Auftrag zu bekommen, war eine seltene Gelegenheit, die lediglich etablierten Malern vorbehalten war. ⁴⁶ Die nicht etablierten Maler durften vielmehr mit der Praxis vertraut sein, Gemälde anzufertigen und diese bei sich zu lagern, um sie Interessenten anzubieten. *Gentiluomini*, Prälaten und interessierte Sammler waren regelmäßig bei Malern zu Besuch, um die dort gesammelten „figure et historie“ anzusehen. ⁴⁷ Häufig wurden diese Kompositionen so skizziert, dass mögliche Ankäufer einen Eindruck vom fertigen Gemälde erhalten konnten. ⁴⁸ Beachtenswert ist zudem die Tatsache, dass Verträge selten verschriftlicht wurden. Häufig einigten sich Maler und Auftraggeber im Vorfeld mündlich über den Preis eines Gemäldes oder Freskos. ⁴⁹ Im Gegensatz zum ausgehenden 16. Jahrhundert wurden im seicentesken Rom überraschend selten Verträge für Altargemälde, öffentliche Aufträge und Freskenzyklen abgeschlossen. ⁵⁰ Auftraggeber und Maler konnten eine private Vereinbarung treffen, die sogenannte *apoca privata*. In diesem Fall wurde angegeben, dass das Schriftstück rechtsbindend und mit einem Notarakt vergleichbar sei. ⁵¹ Die geschilderten Verhältnisse verdeutli-

la maggior parte della congregazione generale e fatta elemosina alla chiesa di sei scudi almeno.“ AASL, Statuti 1619/2 (eigentlich 1627), fol. 14, zit. nach CAVAZZINI 2008, S. 47, Anm. 183; CAVAZZINI 2011, S. 90.

44 „Ordine opportunissimo e nobilissimo e non mai posto in esecuzione.“ Dazu CAVAZZINI 2008, S. 47, Anm. 183; CAVAZZINI 2011, S. 90.

45 LORIZZO 2003, S. 327–328; CAVAZZINI 2008, S. 46–48, 137–138.

46 Siehe dazu CAVAZZINI 2017, S. 64.

47 Diese Praxis wurde in mehreren Zeugenaussagen im Prozess gegen den Maler Agostino Tassi die Vergewaltigung Artemisia Gentileschis betreffend beschrieben. Dazu CAVAZZINI 2001, S. 434; CAVAZZINI 2008, S. 124.

48 Aus diesem Grund lassen sich häufig bei Inventaren von den Besitztümern von Malern neben fertigen Gemälden auch mehrere *sbozzi* finden. Vgl. CAVAZZINI 2008, S. 122–124.

49 Ebd., S. 122.

50 Für typische, in Rom abgefasste Verträge des späten Cinquecento und frühen Seicento siehe MASETTI ZANNINI 1974, S. XLII, 1–2, 56; MACIOCE 2003, S. 11, 43, 77, 79, 91, 105; VACCARO 1993, S. 22–27. Ein berühmtes Beispiel eines wichtigen Auftrags ohne Vertrag ist dagegen Pietro da Cortonas zwischen 1632 und 1639 ausgeführtes Deckenfresko im Palazzo Barberini: CAVAZZINI 2008, S. 122.

51 Eine solche Vereinbarung traf beispielsweise der Maler Giovan Battista Gaulli, genannt il Baciccio, für die Deckendekoration der römischen Kirche Il Gesù. Diese Schriftstücke wurden besonders häufig für Fresken und Skulpturen angefertigt. Zu Gaulli siehe ENGGASS 1964, S. 176–177. Für weitere Beispiele von privaten Vereinbarungen siehe CAVAZZINI 1999, S. 413.

chen die erheblichen Integrationsschwierigkeiten, mit denen sich ein auswärtiger Maler wie Desubleo in Rom auseinandersetzen musste. Die Bildung eines Netzwerks an Mäzenen und Kunden war alles andere als einfach, bildete jedoch eine unabdingbare Voraussetzung, um als Maler in einem hart umkämpften Kontext wie dem römischen Kunstmarkt überleben zu können.

Um sich ein konkreteres Bild des römischen Kunstmarkts zu machen, sollen Anzahl und Typen von Malern kurz geschildert werden. Eine statistisch exakte Aussage darüber, wieviele Maler in den 1620er Jahren in Rom lebten, ist leider nicht möglich. Nichtsdestotrotz kann man anhand der jährlich zur Osterzeit durchgeführten Volkszählung, den *Stati delle anime*, feststellen, dass 1619 in den von Künstlern dicht bewohnten Pfarreien von S. Maria del Popolo und S. Lorenzo in Lucina unter einer Bevölkerung von ca. 4 000 Personen insgesamt 116 Maler lebten.⁵² Rechnet man diese Daten zusammen mit jenen aus den gleichen Pfarreien für die Jahre 1604 und 1634 hoch, so ergibt sich, dass unter 1 000 Einwohner ein bis zwei Maler waren.⁵³ Bei einer Stadtbevölkerung von insgesamt ca. 125 000 Einwohnern sind es 187,5 Maler.⁵⁴ Diese Zahlen dienen zur Orientierung über die Anzahl der in der Stadt tätigen Maler und basieren auf Eigenangaben der Maler selber, die sich bei der *Stati delle anime* als solche bezeichneten. Darin sind auch Gehilfen, Kopisten und Architekturmaler sowie auswärtige (besonders französische und flämische) Künstler einbezogen, die in Abhandlungen wie Giovanni Bagliones *Vite de' pittori, scultori et architetti* nie berücksichtigt wurden.⁵⁵

Dies führt zum nächsten Punkt: Die Tatsache, dass sich zu Beginn der 1620er Jahre so viele (heute meist unbekannt) Personen als Maler bezeichneten, hängt mit der Vielfalt der zu dieser Tätigkeit gehörenden Aufgaben zusammen.⁵⁶ So war zum Beispiel 1622 ein „Giovanni Battista Galletti pittore“ dafür zuständig, die Decke eines Friseurgeschäfts zu bemalen.⁵⁷ Ähnlich wurde 1621 Francesco Baldini

52 Die im Folgenden genannten Daten stammen aus einer Berechnung von Richard E. Spear (SPEAR 2010, S. 40–41), die auf Erhebungen von Jacques Bousquet und Olivier Bonfait basiert: BOUSQUET 1980, S. 91–94; BONFAIT 2003, S. 68–69.

53 Es muss bei einem solchen Ergebnis bedacht werden, dass bei den Pfarreien von S. Lorenzo in Lucina und Santa Maria del Popolo der Anteil von Malern an der Bevölkerung tatsächlich am höchsten war. Statistisch gesehen lebten dort mehr als nur ein bis zwei Maler pro 1 000 Einwohner.

54 SPEAR 2010, S. 40.

55 BAGLIONE 1642. Zu diesem grundlegenden Differenzierungskriterium siehe SPEAR 2010, S. 41.

56 Das breite Spektrum an Persönlichkeiten, das sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom als Maler bezeichnete, wird von Cavazzini anhand von zahlreichen Beispielen dargestellt: CAVAZZINI 2008, S. 18–43.

57 ASR, Curia di Borgo, Investigazioni, 22.08.1622–12.02.1623, 02.09.1622, fol. 13v; zit. nach ebd., S. 18.

„pittore da Firenze“ dafür bezahlt, die ephemere Wanddekoration für die Heiligsprechung des Hl. Isidor in Sankt Peter auszuführen.⁵⁸ Sowohl Galletti als auch Baldini sind unbekannte Namen, die der heutigen Definition von Maler nicht entsprechen würden. Gleichzeitig übernahmen einige zu jener Zeit erfolgreiche Persönlichkeiten niedrige Tätigkeiten. Hierzu sei etwa Avanzino Nucci erwähnt, der, neben mehreren Dekorationskampagnen im Quirinalspalast auch für die Bemalung von grünen Wänden zuständig war.⁵⁹ Auch die bereits erwähnten *botteghe* wurden oft von Malern betrieben, die sich neben der Produktion von Kunst auch an deren Verkauf und am Handel der dafür benötigten Materialien aktiv beteiligten. So war etwa Adam Elsheimer auch als Händler für Pigmente tätig.⁶⁰

Die wichtigsten und zugleich entgegengesetztesten Kategorien des Malerberufs waren *valenthuomini* und *pittori grossi*. Mit ersteren waren exzellente Künstler gemeint, deren Zugehörigkeit zu dieser Gruppe allgemein anerkannt wurde.⁶¹ So bezeichnete Caravaggio 1603 Cavalier d'Arpino, Federico Zuccari, Pomarancio, Annibale Carracci und Antonio Tempesta als *valenthuomini* seiner Zeit.⁶² Dagegen waren die *pittori grossi* meistens Maler von billigen Andachts- und Landschaftsbildern, Porträts und Stilleben, die größtenteils von niedrigen Gesellschaftsschichten angekauft wurden.⁶³ Der Aufstieg von *pittore grosso* zu *valenthuomo* war nicht üblich, konnte aber durchaus erfolgen, wie das Beispiel des 1624 zum *principe* der Accademia gewählten Antiveduto Gramatica belegt.⁶⁴ Nichtsdestotrotz war die Mehrheit der *pittori grossi* tageweise bei Dekorationsprojekten oder als Kopisten beschäftigt. Als solche fertigten sie für die von der Accademia so vehement bekämpften *bottegari* unzählige Madonnen- und Heiligendarstellungen niedriger Qualität an.⁶⁵ Andachtsbilder wurden aber auch von späteren *va-*

58 ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 19, 04. 10. 1621, fol. 45; zit. nach ebd., S. 18.

59 Zu den Tätigkeiten Nuccis im Quirinalspalast siehe FUMAGALLI 1992, S. 205, 213, Anm. 35; CAVAZZINI 2008, S. 18. Nuccis künstlerischer Rang ist zudem dadurch belegt, dass ihm Baglione eine Biographie in seinen *Vite* widmete: BAGLIONE 1642, S. 300–301.

60 BALDRIGA 2002, S. 201.

61 Als *valenthuomo* bezeichnete man nicht nur Maler, sondern alle Männer, die sich in ihrer Tätigkeit auszeichneten: CAVAZZINI 2008, S. 26. Auch Desubleo wurde von Malvasia in der Biographie von Giovanni Andrea Sirani als *valenthuomo* bezeichnet: „Quando il Sirani entrò nella stanza di Guido [Renis Atelier] e vide tanti *valenthuomini*, il Pesarese, il Brunetti, il Subleo, Flaminio [...]“ [Kursiv der Autorin]. Dazu MALVASIA 1961, S. 128.

62 MACIOCE 2003, S. 127–128.

63 CAVAZZINI 2004, S. 353–357.

64 Auch im Generationenrhythmus war der Aufstieg möglich. So waren *valenthuomini* wie Cavalier d'Arpino, Federico Zuccari und Andrea Sacchi Söhne von *pittori grossi*. Siehe dazu PASSERI/HESS 1934, S. 291; RÖTTGEN 2002, S. 550; BAGLIONE 1642, S. 367.

65 Zu den Tagesarbeitern bei Freskendekorationen vgl. BEVILACQUA 1993.

lenthuomini gemalt: Cavalier d'Arpino soll seinem Vater bei der Herstellung solcher Gemälde geholfen haben, genauso wie es bekanntlich auch Caravaggio bei Monsignor Insalata tat.⁶⁶ Die Vermutung, dass günstige Artefakte nur von wenig gebildeten Kunstliebhabern gekauft wurden, ist ebenso irrtümlich. Denn berühmte Mäzene wie Kardinal Scipione Borghese waren durchaus bereit, einem *bottega* 46 *scudi* für ein Dutzend Stillleben zu bezahlen.⁶⁷ Es ist nicht bekannt, ob Desubleo als *valenthuomo* anerkannt wurde – die kurze Dauer seines römischen Aufenthalts und die Tatsache, dass er damals am Anfang seiner Karriere stand, sprechen eher gegen diese Möglichkeit. Ebenso unwahrscheinlich ist jedoch auch Desubleos Zuordnung zu den *bottegari*, da Régnier seinen Stiefbruder sicherlich vor einer derart verachteten Tätigkeit gewarnt hätte.

Auswärtige Maler, insbesondere Niederländer und Flamen, waren häufig mit *bottegari* assoziiert, fertigten Kopien berühmter Gemälde an oder führten Aufträge für den Markt bzw. besondere Auftraggeber aus. In dieser Hinsicht stellten die großen Werkstätten Paul Brils und Cornelis Bloemaerts eher die Ausnahme als die Regel dar. Nichtsdestotrotz gab es eine Person in Rom, die neben namhaften lombardischen Künstlern auch einige Maler aus dem Norden direkt förderte. Sein Name war Vincenzo Giustiniani und seine renommierte Sammlung antiker sowie zeitgenössischer Kunstwerke zählte zu den größten der Stadt.⁶⁸ Dass er sich persönlich für die Förderung von Nicolas Régnier einsetzte, führte nicht nur zu dessen Aufstieg und Anerkennung durch die Accademia, sondern auch zu beachtlichen Vorteilen für Michele Desubleo.

2.2 Von brüderlicher Beziehung zum künstlerischen Netzwerk – Teil I: Rom

2.2.1 Vincenzo Giustiniani, Nicolas Régnier und Desubleos Stellung im römischen Künstlerpanorama

Es bestand die Möglichkeit, dem von hohem Konkurrenzdruck geprägten Kunstmarkt zu entkommen, indem man als Kammermaler (*pittore domestico*) in den Haushalt eines Mäzens aufgenommen wurde und für ihn arbeitete. Diese Tra-

66 RÖTTGEN 2002, S. 550; MANCINI 1956, S. 223–224.

67 CAVAZZINI 2004, S. 363.

68 Der Marquis Giustiniani besaß eine erstaunlich reiche, nach innovativen Prinzipien arrangierte Sammlung, die als Attraktion für Künstler, auswärtige Reisende und Sammler fungierte. Siehe dazu STRUNCK 2001.

dition, Teil der *familiars* zu werden, bestand seit der Renaissance fort und war eine ehrenvolle Alternative zum Kunstmarkt, die sich einigen bereits anerkannten Künstlern bot.⁶⁹ So wurde Vincenzo Giustiniani in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts zum berühmten *protettore* (Beschützer) von Caravaggio sowie einer Gruppe von niederländischen und flämischen Malern.⁷⁰

Giustiniani, Gelehrter und leidenschaftlicher Sammler, vertiefte seine Kenntnisse der Architektur und Lebensweise in den heutigen Ländern Österreich, Deutschland, Niederlande, Belgien, England und Frankreich 1606 durch eine fünfmonatige Reise.⁷¹ Seine kultivierten Beobachtungen schrieb er in den *Istruzioni per far viaggi* nieder, die als konzises *vademecum* zu Reisen und den in diesem Rahmen erlebten Kunstbetrachtungen gilt.⁷² Zweifelsohne trugen auch diese Erfahrungen zur Erweiterung des bereits breiten Interessenspektrums von Giustiniani sowie zu seiner späteren Förderung auswärtiger, besonders nordalpiner Maler und Stecher bei. Dank seiner *curiositas* und dem ansehnlichen Vermögen seiner Genueser Bankiersfamilie sammelte er nicht weniger als ca. 600 Gemälde und 1800 Skulpturen sowie *naturalia* und besaß eine reiche Bibliothek, in deren Beständen sich seine Leidenschaft für Astronomie und Philosophie widerspiegelte.⁷³ Giustinianis Rolle als *protettore* von Künstlern und der damit einhergehende Austausch mit ihnen zeichnet sich im *Discorso sulla pittura* deutlich ab. In diesem berühmten Werk beschreibt er in didaktisch durchdachter Reihenfolge die zwölf Arten der Malerei, nach Schwierigkeitsgrad aufsteigend geordnet.⁷⁴ Dabei schil-

69 HASKELL 1963, S. 6–8; bes. zu Giustinianis Fall: S. 29–30.

70 Zu Giustinianis Rolle als *protettore* vgl. grundlegend ebd., S. 94–95. Auch die Brüder Asdrubale, Ciriaco und Girolamo Mattei fungierten als wichtige Mäzene nordalpiner Maler wie Paul Bril. Siehe zu Mattei CAPPELLETTI 1992; CAPPELLETTI/TESTA 1994; CAPPELLETTI 2017, S. 70–72.

71 Bernardo Bizoni, Sekretär des Marquis', verfasste ein detailliertes Reisetagebuch: BIZONI/AGOSTI 1995.

72 Das als Dialog konzipierte Werk stellt eine geschätzte Quelle über die Auffassungen aus Giustinianis Entourage zu Architektur, Kunstwerken und Kopien dar. Diese Beschreibungen entstanden durch direkte Beobachtung und Meinungsaustausch. GIUSTINIANI 1981, S. 103–120; CAPPELLETTI 2017, S. 68–69.

73 Das 1638 verfasste Inventar der Sammlung Giustiniani belegt unter anderem die Präsenz von indischen Idolen, einem Heliotrop und Rhinoceroshörnern. Siehe dazu ASR, Fondo Giustiniani, busta 10, fol. 65v; zit. nach ROLFI OZVALD 1998, S. 46, 53, Nr. 137–138. Zu Giustinianis Bibliothek und seiner Lektüre zum Neostoizismus siehe Isabella Baldriga Beitrag: BALDRIGA 2001. Siehe speziell zu seinem Interesse für Astronomie und Galileos Recherchen BALDRIGA 2001, S. 74–77.

74 Beginnend mit dem *spolvero* werden das Kopieren anderer Werke und das Zeichnen mit Stift, Wasserfarben und Schatten erwähnt. Es folgen sodann das Porträt; die Wiedergabe von Blumen und kleineren Objekten; die Malerei von Perspektiven und Architekturen; die Veduten- und Landschaftsmalerei; die Grotteskenmalerei; die Zeichen-

dert er nicht nur die wichtigsten Protagonisten des römischen Künstlerhorizonts anhand ihres Stils, sondern fügt auch eine detaillierte Beschreibung der Maltechniken hinzu. Diese Schilderungen kann man als Ergebnis langer Gespräche mit den im Palazzo Giustiniani ansässigen Malern interpretieren. All diese Elemente zeigen, dass Giustiniani bestimmte Anforderungen an die Kunstwerke hatte, die einen Platz in seiner Sammlung erhielten. Somit zeigt sich, dass Giustinianis noch zu thematisierende Förderung von Desubleo alles andere als selbstverständlich war, da durch die Nähe zu Régnier der jüngere Stiefbruder nicht davon befreit war, seine künstlerischen Fähigkeiten beweisen zu müssen.

Just die Künstlerförderung des Marquis' bildet den Wendepunkt in der römischen Karriere von Nicolas Régnier und nimmt auch einen wichtigen Platz innerhalb Desubleos Zeit in Rom ein. In den Jahren zwischen 1619 und 1622 folgten drei Maler als *pittori domestici* bei Giustiniani aufeinander: Nach Gerrit van Honthorsts Rückkehr in die Niederlande im Jahr 1619 wurde David de Haen zum *pittore domestico* berufen, der am 31. August 1622 starb.⁷⁵ Kurz danach soll Nicolas Régnier seinen Platz im Palazzo gefunden haben.⁷⁶ Alle drei Maler kannten sich von der Bentvueghels, zudem teilte sich Régnier 1620 mit de Haen, Dirck van Baburen und Giovanni Antonio de' Clerici eine Wohnung.⁷⁷ Zwischen Régnier und Giustiniani entwickelte sich ein enges Verhältnis. Die vom Mäzen hochgepräsierte *pittura al naturale* bildete den stilistischen Kernpunkt des Flamen, eine im Laufe seiner ersten römischen Jahre aus der direkten Beobachtung von Caravaggios und Bartolomeo Manfredis Werk abgeleitete Lehre. Von Giustinianis Begeisterung für Régnier zeugen neun Gemälde in seiner Sammlung, darunter Porträts, Genreszenen und Sakraldarstellungen, die in prominenten öffentlichen Räumen des Palasts gezeigt wurden.⁷⁸

und Radierkunst. Die letzten drei wichtigsten Kategorien sind das Malen nach *maniera* – also nach der Phantasie, ohne die Natur direkt zu imitieren; die Malerei *al naturale* („dipingere con avere gli oggetti naturali davanti“) und schließlich die Kombination der beiden letzten, die als schwierigste Kunst gilt. Siehe GIUSTINIANI 1981, S. 41–45.

75 Siehe zu Honthorsts und de Haens Tätigkeit als *pittori domestici* CAPPELLETTI 2016.

76 Siehe zu Régniers Aufenthalt bei Giustiniani und seiner malerischen Produktion in dieser Zeit LEMOINE 2007, S. 61–79.

77 Laut den *Stati delle anime* von 1620 wohnten in der Pfarrei Sant'Andrea delle Fratte „David fiamingo pittore [David de Haen], Theodoro fiamingo [Dirck van Baburen], Giovanni Antonio piemontese [Giovanni Antonio de' Clericis], servitore, Nicolo Raniero [Nicolas Régnier]. Cipriano servo“. AVR, S. Andrea delle Fratte, Stati delle Anime, 1620, fol. 103. Zit. nach LEMOINE 1997, S. 61, Anm. 12.

78 Die neun Kompositionen waren nicht nur thematisch vielfältig, sondern variierten auch im Format, da sich darunter sowohl sogenannte „tele da testa“ (Kopfporträts) als auch großformatige Gemälde wie das „Emmausmahl“ befanden. Dieses ist die größ-

Giustinianis Rolle ist für Régniers und folglich auch für Desubleos Karriere unter zwei Gesichtspunkten entscheidend: für die aktive Promotion und für das Knüpfen von Kontakten, wodurch Régniers sozialer Aufstieg begann. Bezüglich des ersten Faktors ist zu bemerken, dass sich wohlhabende Familien oder Einzelförderer wie die Brüder Mattei und Vincenzo Giustiniani zu indirekten Agenten jener Maler entwickelten, die als ihre *Protegés* galten. Solche Mäzene sind somit nicht mehr als bloße „Kunstkonsumenten“ zu betrachten, sondern nahmen eine wichtige Funktion als aktive Förderer ein und bestimmten, was als kulturell wertvoll und sammlungswürdig anzusehen war. Giustinianis Entscheidungen, was er förderte, beeinflussten Sammler indirekt, indem diese Beschlüsse auf den allgemeinen Geschmack rückwirkten. Diese Rolle unterscheidet diese Art von Mäzen wesentlich von jenen als „Kunstagenten“ bezeichneten Persönlichkeiten wie Ferdinando Cospi und Annibale Ranuzzi, die als Vermittler zwischen dem Kunstsammler Herzog Leopoldo de' Medici und Bologneser Malern fungierten.⁷⁹ Giustiniani agierte allein, kümmerte sich persönlich um den Ankauf und die direkte Förderung der seinem eigenen Geschmack nach förderungswürdigen Künstler. Die Verhältnisse waren in diesem Fall direkter: Der Mäzen wählte aus, förderte und verbreitete unter anderen Kunstliebhabern seine eigene, einflussreiche Expertenmeinung über einen oder mehrere Künstler. Auch bei der Einsetzung von Agenten hatte der Sammler selbstverständlich das letzte Wort, doch durch die Vermittlungstätigkeit splitterte sich der Prozess wesentlich auf. Gleichzeitig müssen Figuren wie jene Giustinianis von den *marchand-amateurs* abgegrenzt werden. Der Marquis hätte sich keineswegs – selbst bei einem „vorteilhaften Handel“ – von seinen Sammelstücken getrennt und war ausschließlich von seiner Sammelleidenschaft angetrieben.⁸⁰ Diesem Umstand zufolge soll angemerkt werden, dass Giustinianis Entscheidung, ein Werk Desubleos in seine Sammlung aufzunehmen, positive Auswirkungen auf das Ansehen des Flamen seitens römischer Sammler gehabt haben muss. Der aktuelle Quellenmangel lässt dies lediglich als

te von Régnier in Rom gemalte Komposition und hing in der „sala grande dell'appartamento nobile“, dem wichtigsten Raum des piano nobile, wo auch zehn monumentale Gemälde von zeitgenössischen Malern wie Valentin de Boulogne, David de Haen und Cornelis Schut hingen. Siehe dazu LEMOINE 2007, S. 64–79.

79 Zu Leopoldo de' Medici als Auftraggeber und seinen Agenten auf dem Bologneser Kunstmarkt siehe MODESTI 2003.

80 Francis Haskell machte als Erster in seiner Pionierstudie zu Malern und Auftraggebern auf die Kategorie des *marchand-amateur* aufmerksam. Zu ihr gehörten leidenschaftliche Sammler wie der Parmenser Jurist und Dichter Ferrante Carlo, der als Eigentümer einer beachtlichen Kunstsammlung nicht darauf verzichtet hätte, sich von einigen seiner Gemälde zu trennen, sofern er „dabei einen vorteilhaften Handel machen würde“. Siehe dazu HASKELL 1963, S. 123.

Hypothese aufstellen, die künftige Gemälde- und Dokumentenfunde eventuell bestätigen werden.

Durch Giustinianis Förderung stieg auch Régniers sozialer Rang. Es war alles andere als selbstverständlich, dass ein Mitglied der Bentvueghels zum *pittore domestico* des renommiertesten Privatsammlers Roms wurde. Zwar ist es dokumentarisch nicht belegt, dass Régnier während seiner knapp einjährigen Tätigkeit bei Giustiniani auch in Kontakt mit anderen Auftraggebern trat. Doch die Präsenz von vier Gemälden des Flamen in der Sammlung von Giustinianis Nefen Camillo I. Massimo zeigt die ersten positiven Auswirkungen des Aufenthalts auf die Erweiterung von Régniers römischem Netzwerk.⁸¹ Die offizielle Anerkennung seiner Kunst und das damit einhergehende soziale Prestige manifestierten sich auch durch eine weitere Verbindung, für deren Entstehung die Zeit im Palazzo Giustiniani sicherlich von grundlegender Bedeutung war. Dabei handelt es sich einerseits um Régniers Aufnahme in die Virtuosi al Pantheon und andererseits um seine Rolle als *ispettore dello studio* in der Accademia di San Luca. Zu den Virtuosi al Pantheon gehörten Kunstliebhaber, Künstler und Handwerker, die sich durch ihr Renommée einen Namen innerhalb der römischen Kunstlandschaft gemacht hatten.⁸² Es handelte sich um einen philanthropischen Verein ohne Bildungszweck, der dennoch alljährlich die berühmteste öffentliche Kunstaussstellung der Stadt im Pantheon organisierte.⁸³ Trotz ihres Prestiges war diese Mitgliedschaft für Régnier wesentlich weniger bedeutend als jene in der Accademia. Dort wurde er 1624 aufgenommen, stand jedoch bereits seit 1622 in Kontakt mit der ehrwürdigen Malergilde.⁸⁴ Unter der Leitung von Simon Vouet, der im Oktober 1624 zum *principe* der Accademia gewählt wurde, erhielt Régnier die prestigeträchtige Aufgabe, dem Maler Cristoforo Roncalli, genannt il Pomarancio, bei seinen Lehrveranstaltungen zu assistieren.⁸⁵ In diesem Rahmen war Régnier für

81 Camillo I. Massimo lebte in den 1620er Jahren im Palazzo seines Onkels und hatte sicherlich die Gelegenheit, mit Régnier Kontakt zu knüpfen. Die vier Werke sind zwar undatiert, entstanden dennoch mit größter Wahrscheinlichkeit in der Zeit zwischen 1622 und 1623. Vgl. LEMOINE 2007, S. 79.

82 Ziel und Zweck der Virtuosi waren in erster Linie Spendenaktionen für Töchter von armen Mitgliedern und die Bitte um Begnadigung für einen Gefangenen pro Jahr. Siehe dazu TIBERIA 2005; LEMOINE 2007, S. 82; CAVAZZINI 2016, S. 19.

83 Siehe zur Ausstellung am 19. März HASKELL 1963, S. 126.

84 Régnier hatte 1622 als Beauftragter der flämischen Gemeinde die Spenden für die Organisation der jährlichen Feier am Namenstag des Hl. Lukas gesammelt. Vgl. HOOGEWERFF/ORBAAN 1911–1917, Bd. 2, S. 41; LEMOINE 2007, S. 82.

85 Über die Organisation der Accademia siehe Kap. 2.1.1. Pomarancio hatte den Marquis Giustiniani auf seiner Reise durch Nordeuropa begleitet. Es liegt nahe, dass die Nähe zwischen Régnier und Giustiniani eine Rolle bei Régniers Tätigkeit als Assistent von Pomarancio gespielt hat. Siehe zu Giustiniani und Pomarancio HASKELL 1963, S. 30.

die Zeichenstunden, insbesondere für die Zeichnung *dal vero* zuständig. Bereits Lemoine betonte, dass diese Aufgabe mit einer repräsentativen Anerkennung einherging, die sicherlich durch die Tätigkeit im Palazzo Giustiniani gewachsen war.⁸⁶ Dass Régnier direkt mit Roncalli zusammenarbeitete, kann ebenfalls als Zeichen ihrer vorherigen Bekanntschaft interpretiert werden, da beide Maler dem Giustiniani-Umkreis angehörten.

Nachdem die Bedeutung der Verbindung zwischen Giustiniani und Régnier erläutert wurde, stellt sich die Frage, in welchem Maß dieses Verhältnis auch Desubleo zugutekam. Die ungefähre Chronologie seiner Zeit in Rom stützt sich auf die *Stati delle anime* von 1624 und 1625, die im Haus von Régniers Schwiegervater Francesco Bezzi in der Strada di Ripetta, zusammen mit dessen Tochter Cecilia und Régnier auch „Michele suo fratello“ aufführen.⁸⁷ Régnier soll bis kurz vor seiner Hochzeit im Palazzo Giustiniani gewohnt haben und stand mit seinem *protettore* auch danach in Kontakt.⁸⁸ Ein unverkennbares Zeichen dafür, dass der Marquis Régniers Stiefbruder kannte und schätzte, liefert die Präsenz des heute verschollenen Gemäldes *Susanna und die Alten* (Abb. 2.1) in seiner Sammlung.⁸⁹ Dabei handelt es sich um das einzige mit Sicherheit in Rom ausgeführte Gemälde Desubleos, da es zwischen seiner Ankunft in der Stadt vor dem Frühling 1624 und seiner Abreise mit Régnier ca. ein Jahr später entstanden sein muss. Eine 1812 vom Maler und Kunstkenner Charles Paul Landon verfasste Werkbeschreibung betont die kompositorischen Gemeinsamkeiten mit Guido Renis Fassung desselben Sujets (Abb. 2.2).⁹⁰ Die Komposition wird dort als „einfach“ bezeichnet, nach Landon habe Susanna schöne Proportionen. Das Gemälde sei insgesamt „von gutem Geschmack“, der Pinselstrich „sanft“. Dabei verzichtet Landon nicht darauf, Renis Überlegenheit in der „Reinheit“ und „Grazie“ gegenüber Desubleo zu beto-

86 LEMOINE 2007, S. 81–83.

87 Vgl. Quellenanhang, Nr. 1–2. Zur Veröffentlichung der *Stati delle anime* siehe LEMOINE 1997, S. 62, Anm. 33.

88 LEMOINE 2007, S. 61–76.

89 Im 1638 verfassten Inventar wird „nella stanza picciola seguita [sic] alla detta, che risponde alla cappella grande del Sig. Cardinale“ Folgendes beschrieben: „Un quadro con l’Historia di Susanna nel bagno, dipinto in tela, alta palmi 9 lar 8 di mano di Michel Danobuge fiammengo senza cornice“. Veröffentlicht in SALERNO 1960, S. 97. Die einzige heute verfügbare graphische Darstellung des verschollenen Bildes stammt von Charles Paul Landon. Entstanden ist sie, als Landon 1812 die Sammlung Giustiniani katalogisierte: LANDON 1812, S. 41, Abb. 17. Siehe zum Gemälde zudem SOBOTKA 1913; PERUZZI 1986b, S. 88, 91; MILANTONI 1991, S. 452; COTTINO 1992, S. 216; COTTINO 2001, Kat. 25, S. 141.

90 „Ce tableau de Susanne surprise au bain paraît tenir d’autant plus de la manière du Guide, que l’on connaît de la main de ce peintre une Susanne dont l’attitude est à-peu-près semblable à celle dont nous donnons ici le trait [...]“. Vgl. LANDON 1812, S. 41.



Abbildung 2.1: Michele Desubleo, *Susanna und die Alten*, um 1624–25 [Originalbild verschollen, Maße unbekannt, zuletzt in Rom, Sammlung Vincenzo Giustiniani]

nen, muss jedoch feststellen, dass der Flame „einen gewissen grandiosen Aspekt dem Bild verleiht“.⁹¹ Bezeugen diese Urteile eher die Haltung gegenüber Desubleo im frühen 19. Jahrhundert, so ist es unbestreitbar, dass die Darstellung der Susanna Giustinianis raffiniertem Geschmack gewachsen war und deshalb einen Platz neben Poussins *Himmelfahrt Mariens* (heute in der National Gallery in Washington) und weiteren Werken von Giovanni Lanfranco, Pietro Testa und Antiveduto Gramatica bekam.

91 „[...] mais Desubleo n’a ni la pureté ni la grâce du Guide, et, malgré son séjour en Italie, ses ouvrages se ressentent plus ou moins de la manière flamande, sur tout pour le choix et l’emploi des accessoires; néanmoins ce tableau se distingue par un effet piquant et par un certain aspect grandiose dont le peintre avait (si l’on peut s’exprimer ainsi) puisé le secret à l’école d’un maître recommandable par la délicatesse de son goût et la noblesse de ses idées.“ Ebd., S. 41.



Abbildung 2.2: Guido Reni, *Susanna und die Alten*, 1622–23, Öl auf Leinwand, 117 × 150 cm, London, National Gallery

Ein Desubleo zugeschriebenes Gemälde könnte ebenfalls für Giustinianis Umkreis ausgeführt worden sein. Dabei handelt es sich um eine *Allegorie der Musik* (Abb. 2.3) die in Desubleos römischer Phase entstanden sein soll und deshalb um 1624–1625 datiert wird.⁹² Die Komposition ist sehr einfach gehalten: Eine frontal dargestellte Frau spielt eine Laute. Sie steht vor einem durch dunkelroten Velours bedeckten Tisch, auf dem sich eine Partitur befindet. Diese wird von einem in Rückenansicht dargestellten Putto gehalten, der sich sanft auf einen Stapel Bücher stützt. Am unteren Bildrand ragt über die Tischkante hinaus ein grünes Blatt

⁹² Das Gemälde befindet sich heute im Musée des Beaux-Arts in Straßburg, von dem es 2011 angekauft wurde. Die Zuschreibung wurde von Alberto Cottino und Emilio Negro bestätigt. Für die Einsicht in die dazugehörigen Akten im Museumsarchiv und eine fruchtbare Diskussion über das Werk sei dem Museumskurator Dominique Jacquot herzlich gedankt.



Abbildung 2.3: Michele Desubleo, *Allegorie der Musik*, um 1625, Öl auf Leinwand, 114 × 95 cm, Straßburg, Musée des Beaux-Arts

mit der Zeichnung eines lorbeerbekränzten Geigenspielers, dem Gott Apollon. Die naturnahe und virtuose Wiedergabe der Stofflichkeit sowie die Oberflächenbehandlung deuten auf eine – nicht belegte – Ausbildung im flämischen Norden hin. Die detailgenaue Ausarbeitung einiger Bildelemente wie der Bücher, des Globus und der Partitur ist mit einem sanften, dennoch beinahe schlaglichtartigen Licht kombiniert. Die zwei Figuren werden somit durch Schatten modelliert, deren Vorbild sich leicht in der römischen Caravaggio-Nachfolge finden lässt. Auch der diagonal von der oberen linken Bildecke aus die Szene beleuchtende Lichtstrahl ist ein klarer Hinweis auf Jusepe de Riberas Kompositionen der 1610er und 1620er Jahre. Schlussendlich spiegelt sich in diesem Gemälde Desubleos gespaltenen künstlerische Persönlichkeit wieder: Die Detailgenauigkeit der flämischen Tradition verbindet sich mit einer späten caravaggesken, dem „Manfrediana Methodus“ angelehnten Komposition mit Büstenfiguren im betonten Chiaroscuro.⁹³ Diese Charakteristika werden mit der Zeit und den Aufenthalten in Bologna und Venedig allmählich verschwinden und insbesondere von Bologneser Merkmalen überlagert, wie die Fallstudien II, III, IV und V zeigen werden.⁹⁴

Das Gemälde wird im Giustinianis Inventar von 1638 nicht erwähnt, sodass die bisherige Zuschreibung nicht auf Quellen basiert. Dass es sich dabei um ein für einen Musikkennner angefertigtes Werk handelt, wird durch die Partitur suggeriert. Zwar ist der Inhalt des Stückes nicht identifizierbar, doch die Form ähnelt jener der Tabulatur, einer Notierungsweise für Instrumente, auf denen mehrstimmig gespielt wird. In diesem Fall ist die Anzahl der Stimmen auf sechs anzusetzen.⁹⁵ Tabulturen setzen gewisse Kenntnisse voraus, weshalb der Besitzer vermutlich ein Musikliebhaber war. Trotz Giustinianis ausgeprägten Interesses an Musik, das nicht zuletzt durch den Musiktraktat bewiesen wurde, kann das Gemälde nicht direkt mit ihm in Verbindung gebracht werden. Die expliziten caravaggesken Züge, die flämisch wirkende Liebe zum Detail und der soeben genannte Inhalt deuten darauf hin, dass Desubleos Werk für einen gelehrten Musikliebhaber gemalt wurde. Ob Giustiniani eine direkte Rolle bei der Kontaktvermittlung gespielt hat, kann leider nicht bewiesen werden. Es scheint dennoch plausibel, dass der Marquis sowohl dank seiner Verbindungen zu den römischen Kunst-

93 Sandrart benutzte 1675 als Erster die Bezeichnung „Manfrediana Methodus“, womit die Grundzüge der Malerei Bartolomeo Manfredis gemeint sind. Diese basierten auf Chiaroscuro und auf Brustdarstellungen. Modell standen hierfür Personen aus niedrigen Bevölkerungsschichten. Vgl. SANDRART 1675, S. 190.

94 Siehe Kap. 3.3, 4.3, 6.2.2 und 6.3.3.

95 Für die Definition siehe Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tabulatur> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021]. Hilfe zur ersten Deutung der Tabulatur lieferten die Professoren Henry Keazor und Arnaldo Morelli sowie Frau Dr. Elisabetta Frullini. Allen sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

sammeln als auch aufgrund seines nachgewiesenen Musikinteresses den neu in Rom angekommenen Desubleo zumindest ansatzweise zur Seite gestanden ist.

Desubleos indirekte Nähe zur Accademia di San Luca wurde durch Régniers Rolle als *ispettore dello studio* möglich. Trotz dieser Anbindung meldete er sich dort nie offiziell an, was eigentlich Usus unter auswärtigen Malern war.⁹⁶ Dies hinderte ihn nicht daran, mit den Kollegen und Vorgesetzten seines Bruders in Kontakt zu treten. Bisher wurde lediglich angedeutet, dass Desubleo mit zwei Meistern des frühen Seicento wie Simon Vouet und Domenichino zusammengearbeitet habe, ohne diese Aussagen mit Argumenten zu untermauern. Nun bietet sich der angemessene Rahmen, solchen Überlegungen nachzugehen.

2.2.2 Römische Begegnungen? Simon Vouet und Domenichino

In der überschaubaren Literatur über Desubleo finden sich an zwei Stellen Hinweise darauf, dass der Maler aus Maubeuge sowohl mit dem Franzosen Simon Vouet als auch mit dem Bologneser Domenichino in Kontakt stand.⁹⁷ Im Folgenden sollen deshalb zunächst für Simon Vouet und sodann für Domenichino Argumente dargelegt werden, die für eine eventuelle Nähe zwischen ihnen und dem Flamen sprechen.

Dass Desubleo den 1624 zum *principe* der Accademia di San Luca gewählten Franzosen kannte, ist zwar nicht dokumentarisch belegt, durch Régniers Rolle sowohl in der französischen Malergemeinde in Rom als auch – und gerade insbesondere – in der Accademia dennoch beinahe als gesichert anzunehmen. Eine Gemeinsamkeit zwischen Vouet und Desubleo ist mit Sicherheit ihre Begabung als Porträtisten. Isaac Bullart und André Félibien berichten, wie Vouet bereits in seinen Jugendjahren zwischen 1604 und 1608 nach London reiste, um dort das Porträt einer französischen Dame anzufertigen.⁹⁸ Im Laufe seiner Karriere setzte er sich mit diesem Genre immer wieder auseinander, beginnend mit seinem ersten öffentlichen Auftrag, als er um 1618–1620 für die römische Kirche S. Francesco a Ripa neben Altargemälden auch Porträts anfertigen sollte.⁹⁹ Dass er ein besonderes Talent für die Wiedergabe des menschlichen Antlitzes hatte, bezeugt Giovan Battista Marinis Porträt: Der Gelehrte ließ sich bei seinem Aufenthalt in Rom um

96 Die Mehrheit der Maler meldete sich bei der Accademia erst nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom an. Dazu CAVAZZINI 2008.

97 Vgl. zu Vouet COTTINO 2001, S. 18; Kat. 6, S. 91–92; Kat. 10, S. 93–94; Kat. 19, S. 98–99. Vgl. zu Domenichino PULINI 2006, S. 31–32.

98 BULLART 1682, S. 490–491; FÉLIBIEN 1725, Bd. 3, S. 392.

99 BERTRAND-DEWSNAP 2008, S. 41.

1623–1624 von Vouet porträtieren – und dies obwohl er in einer Korrespondenz vom Herbst 1623 klagte, von Malern andauernd angefragt zu werden, die sein Porträt anfertigen wollen. Angesichts dieser Hintergründe musste Vouets Renommée Marino überzeugen haben.¹⁰⁰ Weniger schwierig, aber in gleichem Maße prestigeträchtig war Desubleos Aufgabe, den Kardinal Ludovico Ludovisi zu porträtieren.¹⁰¹ Zudem wurden sowohl Vouet als auch der Flame damit beauftragt, das Porträt von Papst Urban VIII. anzufertigen. Diese Aufgabe wurde von Vouet 1623 kurz nach Barberinis Wahl auf den Heiligen Stuhl durchgeführt, wohingegen Desubleo erst 1637 im Rahmen des Altarauftrags für die Kirche S. Urbano in Castelfranco Emilia den Papst porträtierte. Für die Bewältigung dieser Aufgabe erhielt er schließlich zusätzliche 30 *lire* zu seiner vorgesehenen Bezahlung.¹⁰²

Vouet war unter anderem auch dafür bekannt, der graphischen Vorbereitung und Umsetzung seiner Werke besondere Beachtung zu schenken, wie die zahlreichen Radierungen und Zeichnungen aus den Pariser Jahren beweisen.¹⁰³ Anders als Régnier, von dem keine Zeichnungen bekannt sind, muss Vouet aus seinen römischen Jahren die Erfahrung der Accademie del nudo genutzt haben, um in Paris sein großes Atelier zu etablieren und darin der Zeichnung *dal vero* eine relevante Stellung einzuräumen. Ob Desubleo einen ähnlich großen Wert wie Vouet auf die graphische Vorbereitung seiner Kompositionen legte, kann lediglich vermutet werden. Zwar vermachte er in seinem Testament dem Neffen Francesco van den Dyck ca. 100 Zeichnungen, doch über deren Autorschaft sind keine Informationen überliefert.¹⁰⁴ Es kann sich sowohl um seine eigenen Zeichnungen als auch um jene anderer Künstler gehandelt haben, die er im Laufe seiner Karriere gesammelt hatte. Die Tatsache, dass neben dem 70 Gemälden umfassenden Werkkatalog nur zwei Zeichnungen von ihm bekannt sind, hilft an dieser Stelle nicht weiter. Noch weniger hilfreich ist die Distanz zwischen diesen beiden Zeichnungen und seinen malerischen Werken, da nur eine davon mit einem identifizierten Gemälde in Verbindung gebracht werden kann.¹⁰⁵ Immerhin konnte im Rahmen der XRF- und Infrarot-Untersuchungskampagne auf zwei seiner Kompositionen festgestellt werden, dass der Flame sich der Bologneser Technik anpasste und gemäß dieser keine akribische Unterzeichnung für seine Gemälde ausführte.¹⁰⁶

100 Siehe Brief 210 (CCX) in MARINO 1911–1912, Bd. 2, S. 229.

101 Vgl. Kap. 3.2.3.1.

102 Zum Auftrag in Castelfranco vgl. Kap. 3.2.3.1.

103 BREJON DE LAVERGNÉE 1990.

104 Zu den Zeichnungen siehe Anm. 237.

105 Dabei handelt es sich um eine im Museo del Prado in Madrid aufbewahrte Frauenkopfdarstellung, die als Vorzeichnung für Sophonisbas Gesicht in *Sophonisba erhält das Gift von Massinissa* gedient haben soll. Vgl. COTTINO 2001, Kat. 24a, S. 101–102.

106 Siehe zur IR-Analyse die Fallstudie II, Kap. 3.3.1.

In seiner Monographie weist Alberto Cottino darauf hin, dass Desubleos Rezeption von Vouet in einem Gemälde besonders evident wird. Dabei handelt es sich um ein vor 1646 angefertigtes Altargemälde für die Bologneser Kirche *Gesù e Maria, Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4).¹⁰⁷ Cottino betont, dass der Bettler rechts im Vordergrund ein eindeutiges Zitat aus Vouets *Versuchung des Hl. Franziskus* ist (Abb. 2.4). Dabei wäre es jedoch präziser, von einer Adaption



Abbildung 2.4: Simon Vouet, *Versuchung des Hl. Franziskus*, 1622–24, Öl auf Leinwand, 185 × 252 cm, Rom, S. Lorenzo in Lucina, Alaleoni-Kapelle

zu sprechen. Denn Desubleo verändert die Pose des auf dem Boden halbliegenden, auf seinem linken Ellbogen gestützten Hl. Franziskus, dessen Armstellung durch den nach vorne halbgestreckten rechten Arm einem Halbkreis gleicht. Dahingegen stellt Desubleo einen sitzenden Bettler mit zur Seite geöffneten, unweit vom Oberkörper gehaltenen Armen. Zwar stützt sich der Bettler auf seinen rechten Ellbogen und ähnelt dabei den Heiligen, doch Desubleo versteht hier die Haltung akkurat der Bildkomposition anzupassen und sich nicht auf ein bloßes Zi-

107 Zum Auftrag vgl. Anm. 482.

tat Vouets zu beschränken, sondern eine Adaption vorzuführen. So wird auch die Beinstellung des Heiligen verändert, um den Bettler einer glaubfähigen Position zu verleihen. Beide Gemälde weisen dahingegen eine Chiaroscuro-artige Modellierung der Figuren auf. Die sich allmählich aus dem dunklen Hintergrund herauslösenden Muskelpartien des Hl. Franziskus lassen sich mit einer vergleichbaren Meisterschaft auch bei Desubleos Bettler wiederfinden. Als Vouet 1623 die zwei Episoden aus dem Leben des Hl. Franziskus für die Kapelle Alaleoni in S. Lorenzo in Lucina malte, war er mit anatomischen Studien bereits bestens vertraut. Während seiner Jahre in Italien zwischen 1613 und 1627 konnte er viel Erfahrung im *disegno dal vero* sammeln, deren Ergebnisse sich in diesem wichtigen öffentlichen Auftrag für den päpstlichen Zeremonienmeister Paolo Alaleoni zeigen.¹⁰⁸ Auch Desubleo hatte zum Zeitpunkt der Ausführung des Altargemäldes für die Kirche Gesù e Maria den Höhepunkt seiner Karriere erreicht. Denn 1646 zählte auch er laut Malvasia zu den „*primi pittori di Bologna*“ und gehörte zusammen mit Guercino, Tiarini und Albani zu den Lehrern der im gleichen Jahr von Graf Ettore Ghislieri gegründeten *Accademia*.¹⁰⁹ *Disegno dal vero* stand im Zentrum der dort abgehaltenen Unterrichtsstunden, weshalb Desubleos Kenntnisse in dieser Disziplin auf einem hohen Niveau gewesen sein mussten. Vouets zitat in *Christus erscheint dem Hl. Augustin* wurde von Desubleo intelligent eingesetzt. Denn der Flame positionierte dieses Bildzitat aus seiner Zeit in Rom in einem öffentlichen Altargemälde, dass neben einem Werk von Guercino hing. Somit konnte er auf seine frühere Station hinweisen und seine daraus resultierenden, zwischen Carravaggismus und Klassizismus liegenden Wurzeln offenbaren. Zugleich fügte er seinem Gemälde eine für Bologna originelle Anspielung auf Vouets Stil bei.

Ein endgültiger Beweis für eine Nähe zwischen Vouet und Desubleo kann aufgrund dokumentarischer Belege nicht erbracht werden. Nichtsdestotrotz zeigt das Beispiel von *Christus erscheint dem Hl. Augustin*, dass sich der Flame während seines knapp zweijährigen Aufenthalts in Rom mit den Werken des Pariser *peintre du roi* eingehend auseinandergesetzt hatte. Ob er, wie von Cottino vermutet, tatsächlich auch bei der Gestaltung der Kapelle Alaleoni mitarbeitete, ist nicht eindeutig festzustellen.¹¹⁰ Die Bekanntschaft zwischen Desubleo und Vouet kann dennoch nicht angezweifelt werden, da der Flame durch seinen Bruder einen privilegierten Zugang zu den hochrangigen *pittori accademici* hatte und ihm Vouet in diesem Zusammenhang begegnet sein muss.

Im Vergleich zu Vouet stellt sich der Austausch mit Domenichino weniger direkt dar. Zurückzuweisen ist Massimo Pulinis Aussage, Desubleo sei Teil des Ate-

108 Siehe zur Kapelle THULLIER 1990, S. 212–218.

109 Siehe zur *Accademia* Kap. 6.1.1.

110 Vgl. COTTINO 2001, Kat. 19, S. 98–99.

liers des Bologneser Meisters gewesen.¹¹¹ Zu einer solch wichtigen Station im Leben Desubleos ist keine einzige Quelle überliefert. Weder dokumentarisch noch aus kunsthistorischen Biographien und Beiträgen ist eine Zusammenarbeit der beiden Maler abzuleiten. Mit Domenichino direkt in Kontakt zu treten war für Desubleo ungleich schwieriger als sich mit Vouet auszutauschen. Trotzdem hatte der Flame Zugang zu den öffentlichen Werken des Bolognesers und sollte diese auch in mehreren Fällen in seinem Œuvre zitieren.¹¹² Ein Beispiel aus einem unter den für die Medici angefertigten Gemälden veranschaulicht Desubleos Rezeption von Domenichino. Die Figur des Herkules in dem heute in Siena aufbewahrten *Herkules und Omphale* (Abb. 2.5) stellt nicht nur eine deutliche Anspielung auf den *Torso del Belvedere* (Abb. 2.6) dar, sondern auch ein Zitat von Domenichinos römischen Freskenzyklus über die Hl. Cäcilie in der Polet-Kapelle in S. Luigi dei Francesi.¹¹³ Dies offenbart sich in der Stellung des Herkules, die identisch mit derjenigen des Mannes in der linken Bildecke der *Almosenspende der Hl. Cäcilie* (Abb. 2.7) ist. Dieses „wörtliche“ Zitat ist jedoch nicht nur mit Domenichino in Verbindung zu bringen. Denn sowohl Herkules' sanft durch Schatten modellierte Muskelpartien als auch seine Stellung innerhalb des Freskos erinnern an Annibale Carraccis *ignudi* in der Galleria Farnese (Abb. 2.8); diese sind wiederum eine Anspielung an denjenigen Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle (Abb. 2.9). In dieser Hinsicht kann – anders als bei Vouet – keine ausschließliche Herleitung des Herkules von Desubleo von Domenichinos Figur der *Almosenspende* etabliert werden. Der Flame wurde von Domenichinos Fresko inspiriert, bezog sich dabei aber auf Annibale, den Urvater des Bologneser Klassizismus, über den auch eine implizite Brücke zu Michelangelos Meisterwerk der Sixtinischen Kapelle geschlagen wurde. Der seicenteske Kanon räumte dennoch Annibale eine deutlich höhere Stellung als Michelangelo ein, weshalb die Verbindung zwischen Desubleo und Carracci stärker als diejenige zum toskanischen Meister in den Vordergrund rückt.¹¹⁴ Zwar stellt *Herkules und Omphale* ein Beispiel eines Gemäldes dar, in dem Dome-

111 PULINI 2006, S. 36.

112 Vgl. Kap. 5.1.1 zur direkten Auseinandersetzung mit einer Komposition Domenichinos. Desubleos Annäherung an Domenichinos Variationsstrategien werden in den Kap. 4.3.1.2 und 4.3.2 diskutiert.

113 Eine eingehende Darstellung von Domenichinos Freskenzyklus bietet MARINGER 2012, speziell zur *Almosenspende*: S. 81–92. Siehe zu Desubleos *Herkules und Omphale* Kap. 5.1.3.

114 Belloris 1672 veröffentlichte Viten offenbaren u. a. den Kontrast zwischen den zwei Künstlern, der auch aus einer kollegialen Perspektive in Malvasias 1678 erschienenen Biografie Annibales, Agostino und Ludovicos thematisiert wird. Grundlegend zur prominenten Rolle Annibales im seicentesken kunsttheoretischen Diskurs von Bellori und Malvasia KEAZOR 2007, S. 15–77.



Abbildung 2.5: Michele Desubleo, *Herkules und Omphale*, frühe 1640er J., Öl auf Leinwand, 263 × 220 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale



Abbildung 2.6: Apollonios von Athen, *Torso del Belvedere*, 1. Jh. v. Chr., Marmor, 159 × 84 cm, Vatikanstadt, Vatikanische Museen

Abbildung 2.7:
Domenichino
*Almosenspende
der Hl. Cäcilie*,
1612–15, Fresko,
Rom, S. Luigi dei
Francesi, Polet-
Kapelle



Abbildung 2.8:
Annibale Carracci,
*Polyphem und
Galatea*, um 1600,
Deckenfresko,
Rom, Palazzo
Farnese, Galleria,
Detail



Abbildung 2.9: Michelangelo
Buonarroti, *Sixtinische Kapelle*,
1508–12, Deckenfresko, Vatikan-
stadt, Detail

nichino direkt zitiert wird. Es muss jedoch festgestellt werden, dass sich Desubleo dabei nicht nur auf den Bologneser Meister bezieht, sondern auch, ja sogar: vor allem Annibale impliziert. Dieses Vorgehen wird sich auch bei der Analyse der *Extase des Hl. Franziskus* zeigen, bei der Desubleo Domenichino zitiert, jedoch andere Meister stets hinzuzieht.¹¹⁵ Aus diesem Grund scheint Desubleo sich weniger direkt auf Domenichinos Werke bezogen, sondern vielmehr seine strategischen „Variationen“ berühmter Vorbilder“ privilegiert zu haben. Dieser Strategie zufolge zitierte Domenichino Werke anderer Meister in seinen Kompositionen, veränderte diese jedoch nach seiner eigenen Vorstellung, sodass das Endergebnis eine „verbesserte“ Variation des ursprünglichen Werkes darstellte.¹¹⁶ Die Analyse dieses Vorgehens und dessen Rolle in Desubleos Etablierung eines eigenen Stils wird an anderer Stelle erfolgen.¹¹⁷ Zunächst kann festgehalten werden, dass Desubleos Auseinandersetzung mit Domenichino weniger direkt in seinen bildlichen Zitaten sichtbar wird als diejenige mit Vouet. Jedoch spielte Domenichinos strategisches Vorgehen für Desubleos Stilbildung eine durchaus prägende Rolle.

2.3 Fallstudie I: *Selbstporträt*

Aus Desubleos kurzer römischer Phase sind keine durch Dokumente gesicherte Aufträge überliefert. Auch das einzige mit Sicherheit in Rom gemalte Werk, die für Giustiniani angefertigte *Susanna mit den Alten* gilt als verschollen. Nichtsdestotrotz gibt es ein Gemälde, dessen Züge eine mögliche Entstehung in Rom und sogar eine Verbindung mit dem akademischen Umkreis vermuten lassen. Es handelt sich um Desubleos *Selbstporträt*. Von diesem wurde eine Infrarot-Aufnahme angefertigt, deren Auswertung wichtige Informationen zu seiner Technik liefert. Die Ergebnisse dieser Untersuchung werden im Anschluss an die folgende Bildanalyse präsentiert.¹¹⁸

Um Desubleos Werk zu analysieren, muss zunächst Régniers Bild *Der Hl. Lukas malt die Madonna* in Betracht gezogen werden (Abb. 2.10). Der Heilige sitzt an einem Tisch und blickt den Betrachter direkt an, Pinsel und Palette noch in der Hand haltend. Er wurde offensichtlich bei seiner künstlerischen Tätigkeit unter-

115 Siehe hierzu Kap. 5.1.1.

116 Siehe zu Domenichinos „programmatische Variationsstrategie“ POPP 2007, S. 170–191.

117 Siehe Kap. 4.3.1.2, Kap. 5.1.1.

118 Die Durchführung der gemäldetechnischen Untersuchung wurde vom Eigentümer des Gemäldes übernommen und finanziert. Trotz der gewünschten Anonymität desselben sei ihm für sein Interesse und die Kooperationsbereitschaft herzlich gedankt.



Abbildung 2.10: Nicolas Régnier, *Hl. Lukas malt die Madonna*, 1620–22, Öl auf Leinwand, 148,5 × 120 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts

brochen, wie seine rechte, den Pinsel haltende Hand vermuten lässt. Er malt eine nicht identifizierbare Komposition direkt auf eine Leinwand, die auf dem Buchständer aufliegt. Die caravageske Herangehensweise ohne Vorzeichnung wird hier explizit zitiert. Hinter dem Heiligen taucht in der rechten Bildecke ein Stier aus dem dunklen Hintergrund auf. Lukas' Blick ist ernst und tief. Es ist sicher, dass das Gemälde Teil einer heute nicht mehr erhaltenen Evangelistengruppe war. Auch die Datierung in die Jahre zwischen 1620 und 1622, als Régnier in Rom war, ist unumstritten.¹¹⁹ Unverkennbare Gemeinsamkeiten wie das Gesichtsoval, die Haar- und Bartfrisur, die gut proportionierte lange Nase und die tiefen dunklen Augen lassen sich zwischen dem Hl. Lukas und dem Christus im *Emmausmahl*

119 LEMOINE 2007, Kat. 16, S. 222–223.

feststellen (Abb. 2.11), den Annick Lemoine zutreffend als „von einer eher Bologneser als caravaggesken Prägung“ beschrieben hat.¹²⁰



Abbildung 2.11: Nicolas Régnier, *Emmausmahl*, 1620–22, Öl auf Leinwand, 282 × 222 cm, Potsdam, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bildergalerie Sanssouci

Noch deutlicher wird die kompositionelle Kontinuität zwischen Régniers Hl. Lukas und Desubleos *Selbstporträt* (Abb. 2.12). Letzteres greift das Schema der malenden Figur auf, verändert dieses aber in einigen wesentlichen Aspekten. In seinem Stuhl sitzend, blickt Desubleo direkt auf den Betrachter, während er eine

¹²⁰ Ebd., Kat. 33, S. 236.

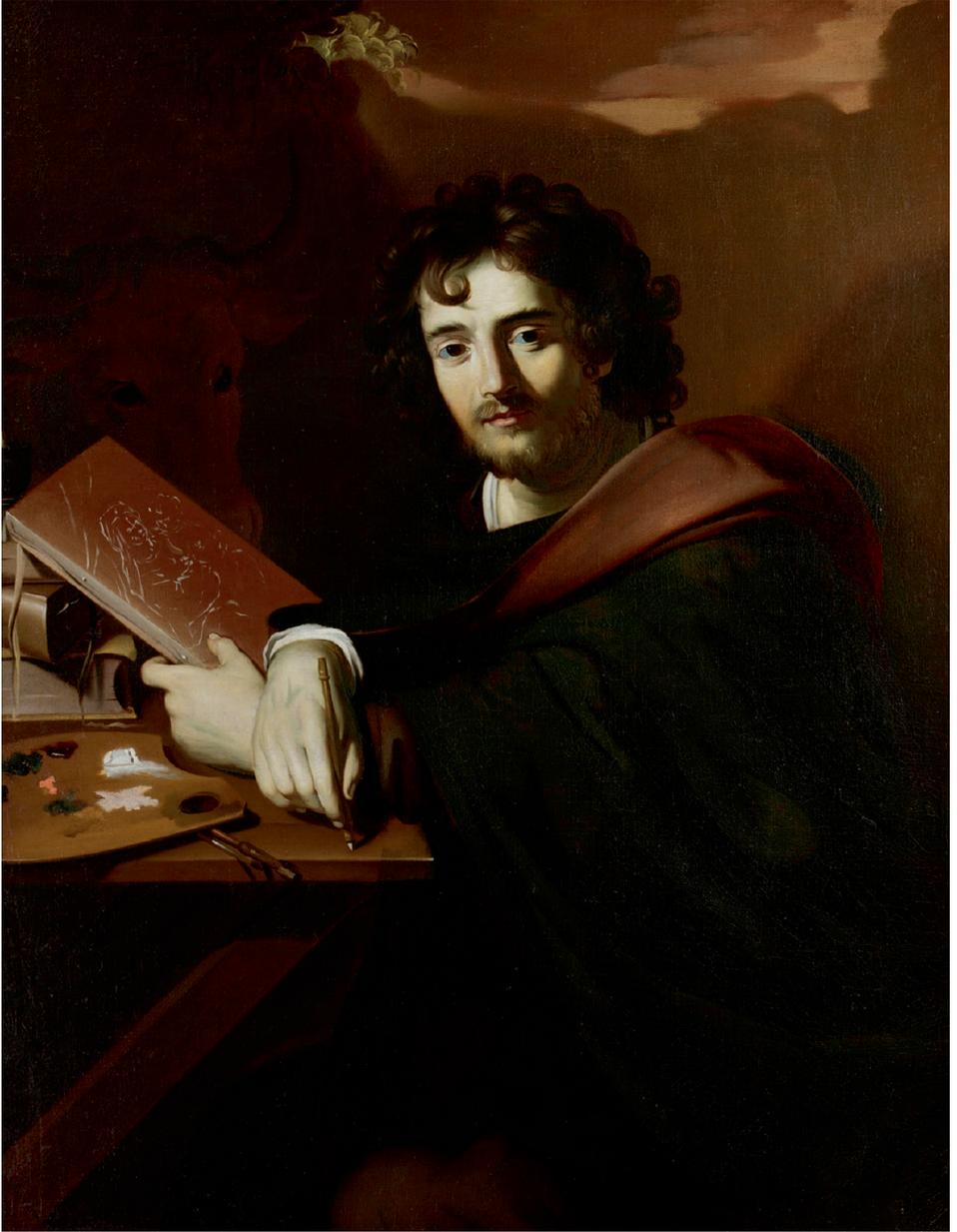


Abbildung 2.12: Michele Desubleo, *Selbstporträt*, um 1624–25, Öl auf Leinwand, 124 × 93 cm, Privatsammlung

Pause einlegt. Eine Leinwand liegt auf dem vor ihm stehenden Tisch und lässt eine Vorzeichnung mit der Hl. Jungfrau und dem Kind erkennen. Der Maler wurde allerdings nicht wie bei Régniers *Hl. Lukas* mitten im Geschehen überrascht, Pinsel und Palette noch in der Hand haltend (Abb. 2.10). Im Vergleich zu Régnier suggeriert Desubleos engere Komposition einen intimeren Augenblick, der beinahe kontemplativ erscheint. Es ist unverkennbar, dass Desubleo das Bild seines Bruders kannte und sich trotzdem dazu entschied, die Komposition nicht eins zu eins zu wiederholen. Desubleo stellt sich mit dem Stier im linken Hintergrund als Hl. Lukas dar, fügt aber ein persönliches Porträt hinzu. Vergleicht man dieses Werk mit Régniers *Selbstporträt* (Abb. 2.13), so werden die großen Ähnlichkeiten



Abbildung 2.13: Nicolas Régnier, *Selbstporträt vor der Staffelei*, um 1623–25, Öl auf Leinwand, 110 × 137 cm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum

zwischen den Brüdern deutlich: insbesondere große, dunkle Augen und eine dunkelbraune, lockere Frisur kennzeichnen beide.

Dem intimen Charakter von Desubleos *Selbstporträt* werden allerdings Merkmale eines Zunftbildes hinzugefügt, indem Desubleo sich dem Betrachter unver-

kennbar als Maler präsentiert. Aufgrund seiner nichtvorhandenen Integration in die offiziellen beruflichen Institutionen könnte Desubleos Behauptungswille das Sujet bestimmt haben. Das *Selbstporträt* hätte somit wenigstens ikonisch das Fehlen einer offiziellen Zugehörigkeit zur römischen Accademia maskiert. Das Bildsujet ist stark von der nordalpinen Tradition geprägt.¹²¹ Die flämischen Elemente sind besonders evident, da Desubleo sich mit dem Stier und einer Leinwand darstellt und seiner Gestalt die typischen Attribute des Hl. Lukas hinzufügt. Indem er das Bild um die beinahe zunftmäßige Komponente ergänzt, hebt er sich von Selbstporträts der römischen und Bologneser Schule ab. Nicht zufällig lässt Desubleo aber die Jungfrau aus der Darstellung heraus und positioniert sich somit auch nicht in die direkte Traditionslinie der nordalpinen Ikonographie der Lukasgilden. Ein weiteres, von diesen nordalpinen Darstellungen abweichendes Merkmal bildet die Struktur des kleinen Gemäldes in Desubleos Hand. Anders als in der flämischen Tradition, bei der für kleine Votivdarstellungen im 17. Jahrhundert weiterhin die Tafelmalerei dominierte, wird hier auf eine kleine Leinwand gemalt, so wie es zu der Zeit im südalpinen Bereich üblich war.¹²²

Desubleos *Selbstporträt* hat eine besondere Bedeutung in seinem Gesamtwerk, da der Flame Details seiner Malweise offenbart. Den Blick zum Betrachter gewendet, lädt diesen der Maler ein, die ersten Schritte seines Malprozesses zu entdecken. Das Kleinformat in seiner linken Hand hat einen rot-braunen Malgrund, auf den Desubleo mit der weißen Kreide in seiner rechten Hand die Konturen der Madonna mit dem Kind gezeichnet hat. Dies gibt uns einen einzigartigen Einblick in seine technische Herangehensweise, insbesondere in die Phase der Unterzeichnung. Dafür benutzte er vermutlich ein trockenes Malmittel wie Kreide, da diese eine sehr freie Skizze ermöglicht, die leicht korrigiert werden kann. So zeichnete er zunächst das Kreuz auf Marias Gesicht, um die Achse zwischen Nase und Augen zu bestimmen. Die Konturen werden dann mit einem Pinsel gemalt, die die weißen Kreidespuren leicht verschwinden lassen.

Die Palette auf dem Tisch zeigt die Grundfarben, mit denen er die Unterzeichnung überdecken wird. Besonders interessant sind die zwei Pinsel im Vordergrund. Der rechte von ihnen hat einen abgestumpften Kopf und dient dazu, größere Gemäldepartien zu malen. Der kleinere Pinsel links weist hingegen einen kleinen Kopf auf und wird für die feineren Zonen gebraucht. Desubleo zeigte in

121 Die folgende Analyse beruht auf anregenden Diskussionen mit Dr. Claudio Seccaroni, für die die Autorin sehr dankbar ist. Teile dieser Fallstudie wurden im Februar 2018 in einem im Rahmen der Tagung *Faire carrière en Italie. Les artistes étrangers à Rome et à Venise au temps de Nicolas Régnier* im Musée d'Arts in Nantes gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Michele Desubleo et Nicolas Régnier: des liens fraternels au réseau artistique entre Rome, Bologne et Venise“ vorgestellt.

122 Siehe zur Übersicht der im nordalpinen Bereich verwendeten Holztypen WADUN 1998.

zweifacher Hinsicht Vorsicht, da er die Pinsel über den Tischrand hinaus positionierte. Dadurch werden nicht nur die Pinsel, sondern auch der Tisch selbst geschont, indem letzterer sauber bleibt. Darüber hinaus gibt die Palette Aufschluss über die Farben selbst und ihre mögliche Anwendung. So wird das pastose Weiß für die Skizzierung verwendet, während das Rot – vermutlich eine Lackfarbe – zusammen mit dem aus Cinabarit und Bleiweiß bestehenden Rosa gemischt wird, um das Inkarnat zu malen. Das Grün wird ebenfalls für die Haut verwendet, wie seine grünliche, im Schatten stehende linke Wangenpartie beweist (Abb. 2.14).

Das Selbstporträt weist in der linken Gesichtshälfte einige Zonen auf, bei denen Desubleo den Malgrund vermutlich offenließ. Dazu zählt der innere Ansatz seines linken Auges (Abb. 2.14), wo zwischen dem Weiß der Cornea und dem inneren Augenende eine schmale, rotbraune Zone auftaucht. Ähnliches lässt sich bei beiden Nasenlöchern, seinem linken Ohr, den im Schatten liegenden Bartkonturen und den darunterliegenden Halspartien beobachten. Letztere liefern zudem einen eindeutigen Beweis dafür, dass Desubleo Schatten mittels grüner Farbe mo-



Abbildung 2.14: Michele Desubleo, *Selbstporträt*, um 1624–25, Öl auf Leinwand, 124 × 93 cm, Privatsammlung, Detail

dellierte. Ebenso interessant ist die plastische Räumlichkeit, die bei seinem linken Daumen durch das Durchscheinen des Malgrundes angedeutet wird (Abb. 2.12).

Weitere, bisher unbekannte Hinweise auf Desubleos Technik wurden auch aus der Infrarot-Aufnahme des Gemäldes (Abb. 2.15) gewonnen, bei dem keine akribisch ausgeführte Unterzeichnung der Komposition vorhanden ist. Weiße Kreide wurde – wie bei der Darstellung der Madonna angedeutet – tatsächlich auch in den übrigen Gemäldepartien angewendet: Reste davon sind in den Augenpartien und auf der Nase sichtbar. Besonders bei der linken Schulter des porträtierten Malers und beim Mantelrand wird zudem deutlich, dass Desubleo zunächst mit dunklen Pinselstrichen die Konturen skizzierte, ehe er die Figur direkt auf den Untergrund malte. Eine interessante Tatsache ist die Verwendung von Kohle, um die Venen seiner rechten Hand darzustellen. Dies ist insofern sicher, als Kohle bei Infrarot-Aufnahmen dunkler als Malpigmente wiedergegeben wird. Beim erwähnten Mantelrand wird zusätzlich zum Pinselstrich ein *Pentimento* sichtbar: Dies ist bei der linken Schulter des Dargestellten festzustellen. Dies zeigt, dass Desubleo den Mantel erst in einem späteren Moment hinzufügte, da er zuerst nur die Schulter skizziert hatte.

Insgesamt lassen sich in Desubleos *Selbstporträt* mehrere neue Elemente feststellen. Erstens handelt es sich hier um ein eindeutig der nordalpinen Tradition entnommenes Sujet, das aber gleichzeitig mit sehr römischen Akzenten ausgeführt wurde. Desubleo bezieht sich in seiner Darstellung explizit auf Régniers *Hl. Lukas malt die Madonna*, ohne jedoch dies zu kopieren. Zweitens wählt der Flame diese mit den nordalpinen Malergilden assoziierte Darstellung, um seine Position als Künstler zu demonstrieren. Ob es sich dabei um ein *morceau de réception* handelt, ist nicht überliefert, könnte jedoch im Rahmen von Régniers Tätigkeit in der Accademia di San Luca plausibel sein. Drittens zeigt Desubleo in seinem *Selbstporträt* deutliche Hinweise auf die eigene Maltechnik, die nicht übersehen werden dürfen. Die Darstellung der Madonna wird mit weißer Kreide direkt auf dem braunen Malgrund aufgetragen – eine Technik, die Desubleo tatsächlich selbst anwandte. Dies ist durch die Infrarot-Aufnahme bestätigt, in der an einigen Stellen Reste von Kreiden sowie dunkleren Pinselstrichen zu sehen sind, durch die die Figurenkonturen fixiert wurden. Desubleos *Selbstporträt* ist das älteste bekannte Gemälde des Flamen. Seine Datierung basiert nicht auf Dokumenten – solche sind bedauerlicherweise nicht überliefert – sondern auf einem Vergleich mit Régniers *Hl. Lukas malt die Madonna*. Diese Darstellung wurde in die Jahre zwischen 1617 und 1622 datiert, sodass Desubleo seine Komposition zwischen 1624 und 1625 angefertigt haben muss. Vor allem aber bezeugt das *Selbstporträt* Desubleos Selbstbewusstsein: ein nordalpiner, in die römische Kunstlandschaft integrierter Maler mit Kontakten zu hochrangigen Persönlichkeiten, dessen Karriere bereits erste Erfolge aufzeigte.

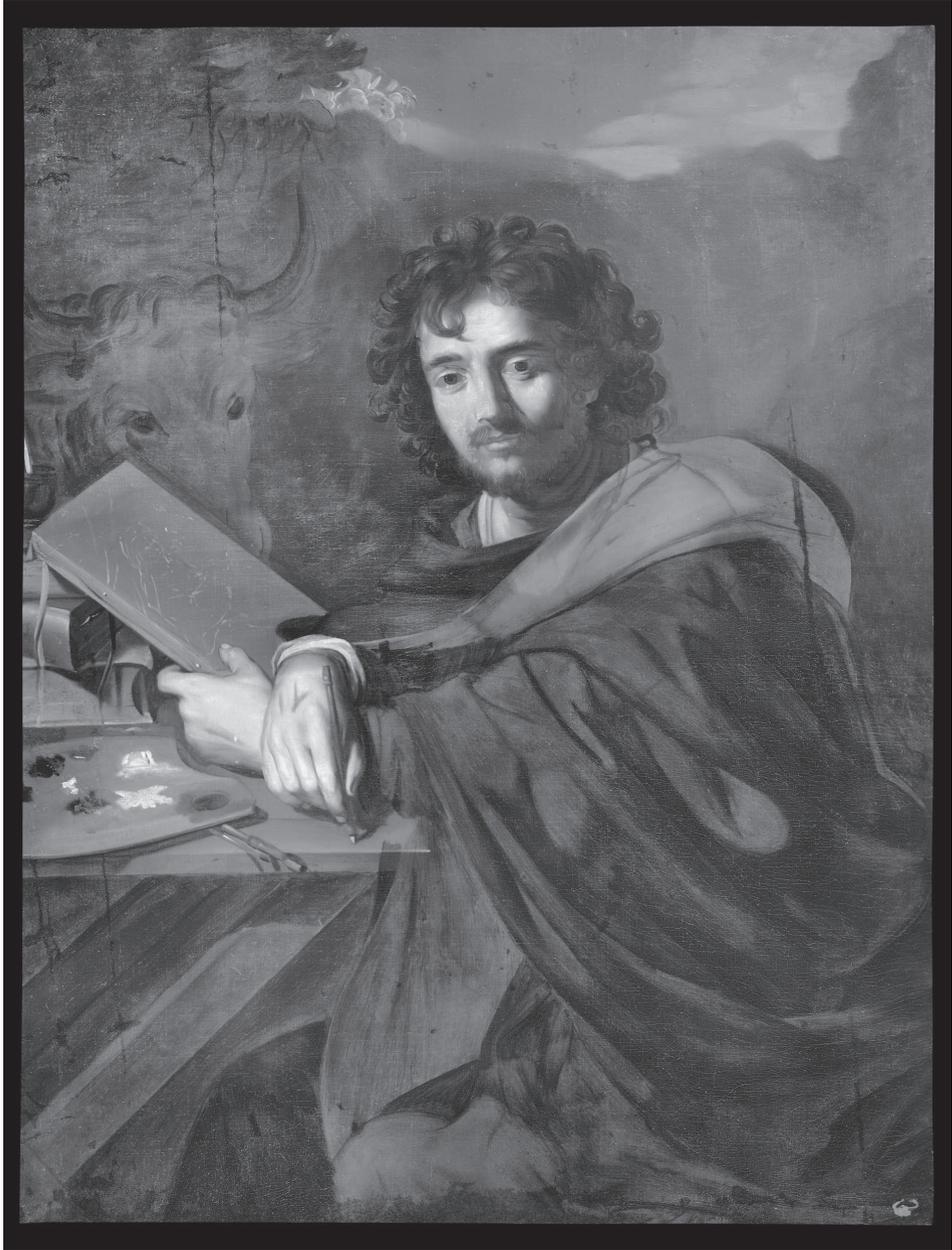


Abbildung 2.15: Michele Desubleo, *Selbstporträt*, um 1624–25, Öl auf Leinwand, 124 × 93 cm, Privatsammlung, Infrarot-Aufnahme

2.4 Resümee

Desubleos Karriereanfang in Rom war von einer ungewöhnlichen Integration geprägt. Eine Mitgliedschaft bei der Bentvueghels und bei der Accademia di San Luca ist für ihn nicht nachgewiesen, obwohl sein Stiefbruder Régnier in beiden aktives Mitglied war. Die vornehmlich als soziales Bindeglied zwischen nordalpinen Künstlern fungierende Bentvueghels war für Desubleo wahrscheinlich von geringer Nützlichkeit, da er ohnehin dank Régnier Kontakte zu anderen Künstlern knüpfen konnte. Régniers Rolle als Assistent bei Lehrveranstaltungen des Meisters Pomarancio hat Desubleo ebenfalls nicht dazu bewegt, sich der Accademia di San Luca anzuschließen. Diese zweite Entscheidung ist sicherlich verwunderlich, da mit der Mitgliedschaft in der Accademia ein privilegierter Zugang zu öffentlichen und privaten Aufträgen einherging. Als Alternative zur Accademia bestand für auswärtige Künstler die Möglichkeit, sich einen Platz in dem durch harte Konkurrenz geprägten Kunstmarkt zu verschaffen. Eine Tätigkeit als Kopist oder Porträtist, dessen Werke in den *botteghe* verkauft wurden, scheint Desubleo jedoch auch nicht ausgeübt zu haben. Dies könnte mit dem Status der *bottegari* zusammenhängen: In der Tat ist es naheliegend, dass Régnier als Mitglied der Accademia seinen jüngeren Stiefbruder vor einer solch verachteten Beschäftigung gewarnt hätte.

Trotz dieser Sonderstellung gelang es Desubleo, eine *Susanna und die Alten* für den Marquis Vincenzo Giustiniani, einen der renommiertesten Kunstsammler Roms, anzufertigen. Auch in diesem Zusammenhang spielte Régnier als Giustinianis ehemaliger Kammermaler eine zentrale Rolle bei der Kontaktvermittlung. Die Präsenz von Desubleos Gemälde in Giustinianis Sammlung hatte mit Sicherheit eine positive Auswirkung auf die aktive Promotion des Flamen unter römischen Sammlern, die zur Etablierung weiterer Kontakte führte. Dies ist am Beispiel der *Allegorie der Musik* diskutiert worden – eine für Musikliebhaber gedachte Komposition, die in Giustinianis Umkreis entstanden sein muss. Die Verbindung zu zwei in Rom ansässigen Meistern, Simon Vouet und Domenichino, wurde anschließend geprüft. Die Rezeption von Vouet lässt sich in einem Werk Desubleos feststellen und ein Kontakt zwischen den beiden ist durch Régniers Bekanntschaft mit Vouet nicht auszuschließen. Domenichino inspirierte Desubleos Kompositionen in mehr als einem Fall, entscheidend wird der Bologneser jedoch durch sein strategisches Einsetzen von Bildzitaten – eine Praxis, die Desubleo stark prägte.

Die Fallstudie des *Selbstporträts* Desubleos hat schließlich gezeigt, inwieweit der Flame die aus der nordalpinen Tradition inspirierten Kompositionen seines Bruders adaptierte, um seine eigene Position als selbstbewusster Maler zu offenbaren. Dabei wurde Régniers *Hl. Lukas malt die Madonna* kompositorisch so ver-

ändert, dass daraus ein Selbstporträt mit dem Charakter eines Zunftsbildes entstand. Darüber hinaus bezeugt das *Selbstporträt* Desubleos Absicht, seine Technik zu präsentieren und liefert somit einen ersten Hinweis, der sich durch die gemäldetechnologischen Untersuchungen zweier seiner Bologneser Gemälde bestätigen lässt.

Trotz seiner Kürze und der ungewöhnlichen Integrationsmöglichkeiten stellte sich Desubleos Aufenthalt in Rom als erfolgreiche Etappe heraus. Dazu trug die brüderliche Beziehung zu Nicolas Régnier wesentlich bei. Diese Beziehung bestand weiterhin und prägte die Karriere von beiden Malern, die allerdings nach der gemeinsamen Abreise im Frühling 1625 aus Rom getrennte Wege verfolgt haben müssen. Régnier ließ sich in Venedig nieder, wohingegen Desubleo vermutlich in Bologna Station machte. Der Analyse dieser zweiten grundlegenden Etappe in der Karriere des Flamen ist das nächste Kapitel gewidmet.

3 DER GROSSE AUFBRUCH: BOLOGNA

Desubleo kam zwischen 1625 und 1630 nach Bologna und blieb dort bis spätestens zum Frühsommer des Jahres 1654.¹ Obwohl es sich bei Bologna um jene Stadt handelt, in der er sich am längsten aufhielt, sind die Quellen zu dieser entscheidenden Karrierephase des Malers sehr spärlich. Zahlreiche *Stati delle anime* – die von einem Priester jährlich durchgeführte Volkszählung seiner Pfarrei – wurden vergeblich durchsucht: Nirgendwo taucht eine der Namensvarianten auf, die mit Desubleo in Verbindung gebracht werden können. Diesem zufolge bleibt sein Bologneser Wohnsitz weiterhin unbekannt.² Was bleibt, sind die Gemälde Desubleos

-
- 1 Die erste Erwähnung Desubleos in Bologna findet sich in den Notizen für die Biographie von Giovanni Andrea Sirani in der *Felsina Pittrice*. Als Malvasia Siranis Beitritt von Guido Renis Atelier beschreibt, erwähnt er die Anwesenden, darunter auch Desubleo: „Quando il Sirani entrò nella stanza di Guido e vide tanti valentuomini, il Pesarese, il Brunetti, il Subleo, Flaminio, ma in specie il Loli [...]“ Vgl. MALVASIA 1961, S. 128, Anm. 115. Anhand dieser Textpassage wird angenommen, dass Desubleo zu Beginn der 1630er Jahre als Renis Mitarbeiter tätig war, da Sirani um diese Zeit dem Atelier beitrat. Am 18. Juli 1654 schrieb Desubleo einen Brief an Francesco I. d’Este, um den Herzog von Modena über die beinahe vollendete Ausführung des Altargemäldes *Ekstase des Hl. Franziskus* für die Kirche von Sassuolo zu informieren. Das aus Venedig abgeschickte Schreiben gilt als einziger bisher bekannter *terminus ante quem* für Desubleos Ankunft in Venedig. Demzufolge muss der Flame zwischen der Auflösung der Accademia Ghislieri 1652 und dem 18. Juli 1654 in die Lagunenstadt umgezogen sein. Vgl. ASMò, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele. Vgl. Quellenanhang, Nr. 6.
 - 2 Zu den häufig zitierten Namensvarianten zählen Michele Desubleo, Michele Sobleò, Michele Fiammingo. Für eine vollständige Auflistung sei auf die Einleitung dieser Studie verwiesen. Um Desubleos Wohnsitz zu ermitteln, wurden im Bologneser Archivio Arcivescovile (AABO), Archivio di Stato (ASBo) und in den jeweiligen Pfarreien die *Stati delle anime*, die von einem Priester jährlich durchgeführte Volkszählung der Pfarrei, von elf Kirchengemeinden für die Jahren zwischen 1625 und 1654 eingesehen. Dabei wurde der Wohnsitz Renis sowie jene der Sammler berücksichtigt, die Desubleos Bilder gekauft hatten. Ebenso wurden jene Register der Kirchen untersucht, für die Desubleo erst nach seiner Bologneser Zeit tätig war, da er bereits zuvor mit den Pfarreien bzw. Orden in Kontakt gestanden haben könnte. Die Einwohnerverzeichnisse von folgenden Pfarreien wurden nachgeschlagen, ohne dabei fündig zu werden: SS. Bartolomeo e Gaetano (Wohnsitz des Sammlers Carlo Antonio Biagi; dieses Konvolut beinhaltet auch die *Stati delle anime* der Pfarreien S. Giacomo Maggiore und S. Cecilia); S. Maria dei Foscherari (in der Nähe von Renis Wohnsitz; nur die Jahre von 1626 bis

aus dieser Zeit. In der Tat ist in der Zeitspanne von 1625 bis 1654 der Großteil seines malerischen Werks entstanden.³ So nimmt Bologna in mehrfacher Hinsicht eine zentrale Stellung in der Karriere des Malers ein, denn der langjährige Aufenthalt dort hinterließ unverkennbare Spuren in Desubleos Stil. Diese Spuren sind eng mit seiner Präsenz in Renis Atelier verbunden.

In diesem Kapitel wird zunächst eine Schilderung der Bedingungen erfolgen, die den Bologneser Kunstmarkt prägten. Dazu gehört eine Analyse der sich im frühen Seicento entwickelten Professionalisierung des Malerberufs. Im Anschluss daran wird die Organisation der lokalen Malergilde unter Berücksichtigung der Möglichkeiten vorgestellt, die einem auswärtigen Maler wie Desubleo offen standen. Die Tatsache, dass er diese nicht wahrnahm, wird eine erste Parallele zu seiner Phase in Rom offenbaren. Gleichzeitig soll betont werden, dass die Bologneser Gilde deutlich restriktiver als ihr römisches Pendant gegenüber auswärtigen Künstlern vorging. Sodann werden die Dynamiken des Mikrokosmos von Renis Atelier geschildert. Diese förderten nur minimal – wenn überhaupt – die Entwicklung von Individualstilen. Nichtsdestotrotz erhielt Desubleo wichtige Aufträge, wie aus dem vorzustellenden Beispiel des für Papst Urban VIII. ausgeführten Hochaltars für die Kirche in Castelfranco hervorgehen wird. Ein Vergleich mit anderen zwei nicht-Bologneser Malern und einem berühmten Vorgänger wird zeigen, inwieweit Desubleo als *unicum* unter den auswärtigen Künstlern seiner Zeit zu betrachten ist. Abschließend wird durch die Fallstudie II ersichtlich, dass Bologna die Stadt ist, in der sich die Entfaltung von Desubleos künstlerischen Ambitionen am stärksten manifestiert. Diesbezüglich wird die Analyse von *Venus*

1651 sind vorhanden); S. Matteo degli Accarisi e delle Pescherie (Renis Wohnsitz; nur die Jahre von 1626 bis 1632 sind vorhanden); S. Donato (in der Nähe von Renis Wohnsitz; nur die Jahre von 1640 bis 1644 sind vorhanden); S. Michele Arcangelo (Wohnsitz des Sammlers und Gründers der Accademia Ghislieri, Ettore Ghislieri; nur die Jahre von 1626 bis 1637 sind vorhanden); S. Michele dei Leprosetti (in der Nähe von Renis Wohnsitz); S. Martino Maggiore (Wohnsitz des Sammlers Pietro Antonio Davia, zudem Ordenskirche der Karmeliter, ein für Desubleos Parmenser Aufenthalt wichtiger Orden; nur die Jahre von 1641 bis 1651 sind vorhanden); S. Benedetto (Wohnsitz des Sammlers Francesco Lotti); S. Giovanni in Monte (Wohnsitz der Sammler Francesco Polazzi und Giuseppe Carlo Ratta Garganelli); S. Maria Assunta, Borgo Panigale (Wohnsitz von Camilla Stiatichi de' Gini, Auftraggeberin eines Altargemäldes). Die Archive der unter Napoleon aufgehobenen Pfarreien S. Marco, S. Maria del Carrobbio und S. Agata wurden zerstört und können deshalb keinen Aufschluss darüber geben, ob Desubleo dort wohnhaft war.

- 3 Ausgehend von Cottinos aktuell noch geltendem Werkkatalog sollen von den insgesamt 70 Desubleo zugeschriebenen Gemälden 27 in Bologna entstanden sein. Laut Cottinos überzeugenden Datierungen wurde knapp 40 % von Desubleos malerischer Produktion in den Jahren 1625–1652 angefertigt. Vgl. COTTINO 2001, Kat. 1a–25, S. 87–103.

trauert um *Adonis* zum ersten Mal die Parallele zwischen der Maltechnik des Flamen und der Bologneser Tradition erhellen. Gleichzeitig werden dabei Desubleos stilistische Bestrebungen nach Autonomie gezeigt.

3.1 Zum Status des auswärtigen Malers in Bologna des frühen Seicento

3.1.1 Lokaler Kunstmarkt und Professionalisierung des Malerberufs

Desubleos erste Aufenthaltsjahre in Bologna fielen mit der langsamen Erholung der Stadt von der Pest von 1630 zusammen. Die Plage erreichte ihren Höhepunkt im Herbst jenes Jahres und ließ nur 46 000 Einwohner am Leben – 1624 waren es noch 62 000 gewesen.⁴ Nach dieser drastischen Reduktion der Stadtbevölkerung und dem damit einhergehenden Rückgang der kommerziellen Tätigkeiten kehrte Bologna allmählich zu seiner Prosperität zurück, sodass die Stadt im Jahr 1680 wieder 65 000 Einwohner zählte. Dieser wirtschaftliche und soziale Aufschwung ging mit der Profilierung von neuen, oft kleineren, in der Seidenverarbeitung tätigen Händlerfamilien einher.⁵ Um ihren im Laufe der Jahre akkumulierten Reichtum zu kapitalisieren und zugleich ein oft fehlendes soziales Prestige gegenüber den altansässigen adligen Familien vorweisen zu können, begannen die Händler Kunst – insbesondere Gemälde – zu sammeln.⁶ Als unmittelbare Folgen davon lassen sich zwischen 1630 und 1680 zwei Phänomene beobachten: das Aufblühen des lokalen Kunstmarkts und die zunehmende Professionalisierung des Malerberufs.⁷

Die Preiserhöhung der Gemälde bildete das auffälligste Merkmal der Nachfrage an Kunst, die sich im Laufe des Seicento zusammen mit einer Ausdifferenzierung des Marktes und einem adäquaten Angebot seitens der Maler beobachten ließ. Der Kunstmarkt in Bologna erwies sich durchaus in der Lage, der vielfältigen Nachfrage der kunstaffinen Bevölkerungsschichten gerecht zu werden.⁸ Die zeitgenössischen Quellen selbst berichten darüber: so unterschied Malvasia zwischen

4 MORSELLI 2016, S. 372.

5 Um 1600 war ein Drittel der Stadtbevölkerung in der Web- und besonders Seidenindustrie tätig. Auch nach der Pest änderte sich dieses Verhältnis nur minimal. Das Florieren dieses Handelszweigs basierte auf dem seit dem 16. Jahrhundert fortschrittlichen und intensiv bewirtschafteten Wasserleitungsnetz. Vgl. dazu MORSELLI 2010, S. 145.

6 MORSELLI 2016, S. 373–374.

7 GUERZONI 2006, S. 20–30.

8 MORSELLI 2010, S. 151.

„prezzi bassi ed amorevoli“, die Ankäufer anlocken sollten – gerade wenn sie auf der Suche nach einer soliden Investition in Form eines Gemäldes waren; „prezzi grandi“, initiiert von Ludovico Carracci und Guido Reni; schließlich der „prezzo de' pittori o alle loro pitture“, dem vom Kunstmarkt abhängigen Wert der Gemälde in Bologna.⁹ Diese Strategien waren direkt mit dem wechselnden Status des Malers und der zunehmenden Autonomie der künstlerischen Tätigkeit verbunden.¹⁰ Das Konzept des Verkaufs im Verhältnis zum Ruhm des Malers – „vendere per riputazione“ – war jedoch keineswegs eine Erfindung Renis, da sich dies bereits seit den Carracci zu einem Leitmotiv der Bologneser Maler entwickelt hatte.¹¹

Die Professionalisierung des Malersberufs lässt sich anhand einer zeitgenössischen Quelle am besten veranschaulichen. Dabei handelt es sich um Guido Renis Brief vom April 1628,¹² in dem der Bologneser Meister drei Kategorien von Malern unterscheidet: die niedrigen Maler, „pittori più bassi“, welche nicht mehr als zwei oder drei *scudi* für lebensgroße Darstellungen verdienen sollten; der ordentliche Maler, „pittore ordinario“, dessen einzelne Figuren bis zu 15 *scudi* kosten konnten; schließlich der ein wenig außerordentliche Maler, „pittore un poco straordinario“. ¹³ Zu dieser Kategorie zählte Reni selbst, der aufgrund seines Erfolgs und der hohen Qualität seiner Werke deren Wert selbstständig festlegen konnte, ohne dabei Rücksicht auf Größe und Anzahl der dargestellten Figuren nehmen zu müssen.¹⁴ Reni schildert die neuen Marktbedingungen in Bologna, wonach „i pittori, adesso, si sono messi a studiare sul serio, vedendo che i favori non giovano ad acquistarsi credito: è necessario che le pitture siano ben fatte e approvate da chi è in grado di riconoscere il buono“.¹⁵ Daraus ergibt sich eine klare Trennung

9 MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 34; Bd. 2, S. 42, 271.

10 MORSELLI 2010, S. 151.

11 Der Usus, den Preis von Kunstwerken dem Ruhm des Malers entsprechend anzupassen, wurde zum ersten Mal in einem am 4. Dezember 1593 verfassten Brief Pompeo Vizzanis an den Erzbischof Ratta beschrieben. Malvasia zitiert in Prospero Fontanas Biographie einen Auszug aus Vizzanis Schreiben, in dem der Autor erklärt, dass „quanto alla pittura della tavola, io ho parlato con i Carracci, e li ho fatto parlare anche da altri per disponergli, e si sono risoluti, che serviranno; ma venuto a trattare del prezzo non mi è piaciuta la loro risoluzione, poiché hanno detto di voler ducento scudi, che mi pare un gran pagare avendo essi fino ad ora fatto le loro tavole per sessanta e per settanta, ma vogliono cominciare a vendere per riputazione“ MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 174–175, 332.

12 In seinem Brief wendet sich Reni an einen bisher unidentifizierten „Signore, padrone onoratissimo“. Dazu siehe ausführlich CIAMMITTI 2000.

13 Ebd., S. 194.

14 Für das Gemälde *Unbefleckte Empfängnis* (heute Metropolitan Museum of Art, New York) verlangte Reni im Jahr 1627 200 *scudi* pro Figur. Insgesamt bezahlte der spanische Graf Oñate für die Jungfrau und zwei Engeln 400 *scudi*. Vgl. dazu MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 27; MORSELLI 2010, S. 151, Anm. 33.

15 CIAMMITTI 2000, S. 194.

zwischen jenen eigens für einen schnellen Verkauf produzierten Gemälden und jenen Meisterwerken, deren spürbarer Investitionswert an ihrer höheren Qualität deutlich ablesbar war.¹⁶

Die Preise wurden demnach sowohl anhand des Marktwerts des Künstlers als auch anhand der Werkqualität festgelegt. Um die Käufer innerhalb eines solchen unüberschaubaren Kontextes zu beraten, entwickelte sich die Figur des *peintre-marchand*, wörtlich des Maler-Verkäufers heraus. Zu dieser besonderen Gruppe gehörte auch Desubleos Stiefbruder Régnier, dessen erfolgreicher Kunsthandel als Referenz sowohl für das venezianische Patriziat und Bürgertum als auch für Louis XIV. galt.¹⁷ Auch zu Renis engem Kreis soll mindestens ein *peintre-marchand* gezählt haben.¹⁸ Enrico Kaiel, genannt Fiammingo, soll zunächst im Bologneser Atelier des Meisters tätig gewesen sein, ehe er eine Tätigkeit als Verkäufer aufnahm.¹⁹ Bis zu seinem Tod 1657 soll Kaiel gemeinsam mit einem anderen Maler, Salvatore Buonaveri, eine *bottega* geführt haben.²⁰ Dort habe man Gemälde, Drucke, Rahmen und Miniaturen sowie zahlreiche Kopien von Renis Madonnen und Heiligen kaufen können. Diese waren keine besonders raffinierten Kunstschatze,

16 MORSELLI 2010, S. 151–152.

17 Régniers Rolle als *peintre-marchand* in Venedig und als *peintre du roi en Italie* wird eingehend von Lemoine analysiert: LEMOINE 2007, S. 97–208. Zu den kommerziellen Auswirkungen jener Händlerstätigkeit auf Desubleos Karriere siehe unten, Kap. 4.1.3.

18 Angeblich soll Giovan Andrea Sirani als mutmaßlicher Vermittler und eventuell auch Verkäufer von Renis Werken nach dem Tod des Meisters fungiert haben. In ihrem Aufsatz deutet Fiorella Frisoni auf diese, bereits in zeitgenössischen Quellen vermutete Tätigkeit Siranis hin: „Da varie testimonianze coeve si ricava l'impressione che il Sirani praticasse la mediazione se non addirittura il commercio di opere di pittura, di disegno e di incisione. Oggetto del mercato furono in primis dipinti di Guido Reni rimasti incompiuti nella bottega da lui ereditata, poi disegni cinquecenteschi e seicenteschi, dal Sirani talora abilmente contraffatti.“ Konkrete Hinweise auf die Quellen werden jedoch nicht näher präzisiert. Siehe FRISONI 1992, S. 366.

19 Die Quellen zu Kaiel sind äußerst spärlich. Es ist unklar, wie der von Malvasia, Bernardo De Dominici, Luigi Lanzi und Marcello Oretti zitierte „Enrico Fiammingo“ nach Bologna kam. De Dominici nach soll er in Neapel als Schüler Riberas angefangen haben, ehe er 1621 von dort nach Bologna ging, vermutlich um Guido Reni zu folgen. Dazu ORETTI, ms. B 127, fol. 254; MALVASIA 1961, S. 70, Anm. 13; LANZI 1968–1974, Bd. 3, S. 77; MORSELLI 1992a, S. 275; DOMINICI 2003, Bd. 3.1, S. 23. Enrico Kaiel darf nicht mit Hendrick de Somer, Lehrling von Ribera und erfolgreicher Maler in Neapel verwechselt werden, der dort zwischen 1622 und 1655 tätig war, wie Marije Osnabrugge überzeugend demonstrierte: OSNABRUGGE 2019, S. 123–174.

20 Am 5. 11. 1657 wurde das Inventar einer *bottega* „ad usum vendendi picturas et Sanctos“ verfasst, bei dem Buonaveri den Geschäftsanteil des einige Monate zuvor verstorbenen Kaiels übernahm. Kaiels Frau und seine Kinder waren bereits am 26. September 1657 abgefunden worden. Vgl. ASBo, Notar Bartolomeo Marsimigli, Protocollo D 1656–1658, fol. 164r–167v und MORSELLI 1992a, S. 275.

sondern Kleinformate zu einem bezahlbaren Preis – Zielpublikum war hierfür das Kleinbürgertum der Stadt, jene Barbieri, Fischhändler und Metzger, die auch ein Gemälde *alla Reni* zu Hause hängen haben wollten. Wie bereits Morselli betonte, entsprach das Profil einer solchen *bottega* weniger dem Bologneser Umfeld und trug vielmehr das Kennzeichen einer nordischen Mentalität wie jener Kaiels.²¹

Ob Desubleos Gemälde auch Platz in einem solchen Geschäft fanden, bleibt zunächst unbekannt. Zu seinen Werken aus der Zeit in Bologna zählen jedoch mehrere großformatige Historiengemälde (*Venus trauert um Adonis*, Abb. 3.8; *Erminia und Tankred*, Abb. 3.11; *Herkules und Omphale*, Abb. 2.6) und Altarbilder (*Heilige Familie mit Engeln*, Abb. 3.9; *Christus erscheint dem Hl. Augustin*, Abb. 4.4), die sich unwahrscheinlich in einem kleineren Format reproduzieren ließen. Eventuell hätte Kaiel Stiche nach Desubleos Werken anfertigen lassen können, bisher sind hiervon jedoch keine bekannt.²² Eine weitere Möglichkeit wäre, dass sich Desubleo gerade in seiner Anfangsphase in Renis Atelier den Stil des Meisters durch das Anfertigen jener in Kaiels *bottega* so beliebten Madonnen und Heiligen aneignete und diese dort verkaufte. Ein solch kommerzielles Verhältnis wäre allein durch die Nähe zweier *connazionali* in einer Stadt wie Bologna höchst plausibel, zumal die Anzahl an flämischen Malern in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Sicherheit überschaubar war. Im Unterschied zu Rom waren die flämischen Künstler in Bologna in keiner Gemeinschaft wie derjenigen der Bentvueghels organisiert. Dies lag vermutlich in erster Linie daran, dass während Desubleos Bologneser Zeit wenige flämische Künstler in der Stadt ansässig waren. Da Renis Atelier einen Angelpunkt für die künstlerische Gemeinschaft der Stadt darstellte und dort neben Desubleo und Kaiel keine weiteren namhaften flämischen Maler nachgewiesen sind, kann davon ausgegangen werden, dass ihre Zahl sich in Grenzen hielt.²³ Bedauerlicherweise muss diese Überlegung aber aufgrund des Fehlens jeglicher dokumentarischer Belege zunächst rein spekulativ bleiben.

21 Ebd., S. 275.

22 Die Tatsache, dass bisher keine Reproduktionsstiche von Desubleos Werken aufgetaucht sind, zeigt die Notwendigkeit einer noch ausstehenden Untersuchung seiner Rezeption. Auch bei den im Laufe der Studie besuchten graphischen Sammlungen in Florenz (Uffizien) und Paris (Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre) ließen sich bedauerlicherweise keine solchen graphischen Werke identifizieren, weshalb dieser Teil der Erforschung von Desubleos Œuvre noch auf zukünftige Funde warten muss.

23 Als Referenz für die nationale Gemeinschaft in Bologna galt der Goldschmied Johannes Jacobs, dem die Gründung des Collegio für flämische Studenten an der Universität Bologna zu verdanken ist. Aus der Sichtung der im heute noch bestehenden Collegio aufbewahrten Dokumente ergaben sich leider keine weitere Erkenntnisse hinsichtlich der Beziehungen zwischen Jacobs und Desubleo oder anderen Künstlern aus Flandern. Zu Jacobs siehe BERTOLI BARSOTTI 2014.

Im Folgenden wird eine für die Professionalisierung des Malerberufes und die Integration neuer Künstler zentrale Institution in Bologna vorgestellt werden, um daran Desubleos neues künstlerisches und institutionelles Umfeld zu verdeutlichen.

3.1.2 Die Compagnia dei Pittori

Ein erheblicher Fortschritt zur Professionalisierung der Figur des Malers ergab sich im Jahr 1599 durch die Gründung der Compagnia dei pittori, der Bologneser Malergilde.²⁴ Dieses historische Ereignis war eine Folge der am 10. November 1569 vom Bologneser Senat verabschiedeten Trennung der *pittori* von der handwerklich ausgerichteten Zunft der Quattro Arti, zu der auch die Schutzscheiden-, Schwert- und Sattelmacher gehörten.²⁵ In der neu gegründeten Compagnia dei Bombasari e Pittori standen die Maler gegenüber den Baumwollarbeitern in einem Verhältnis von 2:1, woraus sich eine stärkere künstlerische Prägung der Einrichtung ergab.²⁶ Vor allem die Carracci-Akademie betonte 1598 die Notwendigkeit einer Compagnia dei pittori und forderte deren Unabhängigkeit von den Baumwollarbeitern mit den Argumenten, dass die Malerei von Fürsten gefördert werde und es genügend Maler für die Gründung einer eigenen Gilde gebe: „l'Arte della Pittura merita ed è solita essere abbracciata et favorita da Principi, et perchè i Pittori sono tanti che possono di vantaggio formar compagnia da loro“.²⁷ Laut den Malern, Bildhauern, Architekten und Dekorateurs bediene sich die Kunst „all jener Mittel, die zu allen Wissenschaften und besonders derjenigen der Mathematik gehören“, weshalb die Stadtbehörde ihnen die Möglichkeit geben solle, sich in einer eigenen Zunft zu organisieren. Dem Bologneser Senat wurde zwei Monate später eine zweite Bitte vorgelegt, in der die Künstler die gleichen Forderungen stellten.²⁸

24 Essentiell zur Bologneser Malerzunft: MALAGUZZI VALERI 1897; BODMER 1939; CAMMAROTA 1988; FEIGENBAUM 1999; MORSELLI 2010; MORSELLI 2016.

25 Zum Senatsbeschluss siehe ASBo, Senato, Partiti, 10, c. 93. Die Maler waren mindestens seit 1382 als vierte Sparte in der Zunft eingebunden. Zur Entwicklung der Quattro Arti siehe CAMMAROTA 1988, FEIGENBAUM 1999.

26 Die am 16. Dezember 1569 genehmigte Satzung sah einen Rat von zehn Baumwollarbeitern und zwanzig Malern vor. Dazu siehe ASBo, Società d'Armi e d'Arti, busta IV, Bombasari; CAMMAROTA 1988, S. 65, Anm. 3.

27 Die Worte stammen aus der vom 3. Oktober 1598 datierten Bitte an Alessandro Peretti, dem päpstlichen Legat in Bologna, welche die Notwendigkeit und die Ziele einer Neugründung der genannten Compagnia formulierte. Dazu siehe MALAGUZZI VALERI 1897, Dok. VI, S. 311–312; CAMMAROTA 1988, S. 62–63.

28 Siehe dazu BCAB, ms. B 2444, 28. 12. 1598; GUIDICINI/GUIDICINI 1868–1873, Bd. 1, S. 434–437; CAMMAROTA 1988 S. 62.

Aufgrund der nur lückenhaften dokumentarischen Überlieferungen aus dem 17. Jahrhundert ist eine Rekonstruktion der Entwicklung der Compagnia dei pittori in Einzelheiten jedoch schwierig. Satzungen und Listen der Ratsmitglieder sind zwar vorhanden, geben allerdings nur ein partielles Bild der Zusammensetzung dieser zentralen Institution wieder.²⁹ Ohne Mitgliedslisten sind weder fundierte Daten zur Anzahl der tatsächlich registrierten Maler noch ein Überblick über ihre hierarchische Gliederung verfügbar – zwei fundamentale Informationen für Desubleos Bologneser Karrierephase. Diese Lücke kann zum Teil durch die Analyse des am 21. Januar 1632 veröffentlichten *Bando per la compagnia de' pittori* geschlossen werden.³⁰ Der Inhalt gleicht einer ersten, auf dem 10. April 1602 datierten Satzung der Compagnia, deren Transkription von Heinrich Bodmer veröffentlicht wurde.³¹ Der *Bando* von 1632 widmete sich den *obbedienti* (Ital. für „Gehorcher“, den Betroffenen), zu denen neben der Berufsgruppe der Maler sieben weitere Gruppen gehörten: Bildhauer, Schnitzler, Architekten, Papierhandwerker, Goldarbeiter, Goldlederarbeiter und Verkäufer von Kunstobjekten – die einzelnen Gruppen wurden jeweils in Meister und Lehrlinge unterteilt.³² Diese Zusammensetzung vermittelt einen Eindruck von der Vielfalt der von der Zunft anerkannten Tätigkeitsfelder. Der Sinn dieses im Vergleich zur Satzung komprimierteren *Bando* lag darin, die noch nicht registrierten Mitglieder dazu aufzufordern, ihrer Verpflichtung gegenüber der Compagnia schnellstmöglich nachzukommen.

Aufgrund der Kürze des *Bando* muss für das Verständnis der Mechanismen der Compagnia die Satzung von 1602 herangezogen werden, welche ungebrochen auch in den 1630er Jahren gültig war. Die zentrale Macht besaß der Consiglio, jener Rat, in den nur zwanzig Zunftmitglieder gewählt werden konnten. Hierfür musste man entweder von Geburt an das Bologneser Bürgerrecht inne haben,

29 Die Forschungen von Gail Feigenbaum haben 1999 zur Veröffentlichung neuer Dokumente aus dem Zeitraum zwischen 1600 und 1722 geführt, die allerdings laut der Autorin angesichts der fehlenden Mitgliedslisten die Quellenlücke zur Geschichte der lokalen Malergilde nur zum Teil schließen können. Vgl. FEIGENBAUM 1999, bes. S. 353–354.

30 MALAGUZZI VALERI 1897, Dok. VII, S. 313–314.

31 BODMER 1939, S. 161–166.

32 „pittori, scultori o intagliatori in marmo, pietra, legno, rame, lavoratori di avolio [sic], cera, gesso, mosaico, terra e stucco, Architetti, Cartari che fanno carte da giocare, Indoratori. Quelli che fanno pelle d'oro, Venditori di disegni, figure dipinte ò stampate, maioliche, scatole dipinte et bussole, bambini, maschare, e ventarole dipinte o stampate, non compresi i Marzari per le Scatole, maschare, bambini e bussole forastieri. Et generalmente tutti quelli ò maestri, ò Garzoni, che adoperano oro, pennelli ò colori e tutte le arti che di ragione ò di consuetudine sono state, sono o devono essere sottoposte a detta Compagnia, e sopra la quale essa è solita haver giurisdittione.“ ASBo, Asunteria d'Arti, Notizie sopra le arti, Pittori, Atti (1587–1696); MALAGUZZI VALERI 1897, Dok. VII, S. 314.

oder es als Privileg verliehen bekommen haben; man durfte in keinem familiären Verhältnis (Vater, Sohn, Bruder, Onkel oder Vetter) zu einem der übrigen *consiglieri* stehen; man musste mindestens 20 Jahre alt sein und durfte keiner weiteren Zunft angehören.³³ Diesen Regeln zufolge konnte Desubleo kein Mitglied des Consiglio werden, da er nicht Bologneser Bürger war.

Das Hauptargument dafür, dass die Malergilde in Bologna eine starke lokalpatriotische Prägung hatte, zeigt sich im elften Paragraphen der Satzung, in dem die erforderlichen Eigenschaften der neuen Mitglieder festgelegt werden:

„Doverà esser persona di buona, et honorata fama, et intelligente della Pittura et doverà presentarsi al Massaio et far l'istanza, il quale ordinerà ai diputati che s'informino, et riferiscono al Consiglio, deponerà in mano del Sindaco se sarà vero cittadino di due origini Lire vinti, se sarà Fumante 30, se Forastiero 40, ed havendo dipendenza da Padre o da Avo, che sia stato della Compagnia, et essendo o di legittimo Matrimonio, et cittadino per propria origine paghi una terza di cera bianca di Libre tre, et essendo de Fumante La pagherà di Libre quattro, et se sarà di Forastiero La pagherà di Libre sei.“³⁴

Es liegt auf der Hand, dass die auswärtigen Zunftmitglieder eine deutlich höhere finanzielle Last zu tragen hatten. Sie mussten für Ihre Mitgliedschaft 40 *lire* bezahlen und sechs Pfund Wachs liefern – exakt doppelt so viel wie die einheimischen Maler. Dies steht in klarem Gegensatz zu Rom, wo die Aufnahme in die Accademia di San Luca nicht nach einer solch extremen Unterscheidung zwischen einheimischen und auswärtigen Künstlern erfolgte.³⁵ Mit Sicherheit konnte die Papststadt im Vergleich zu Bologna im 17. Jahrhundert eine höhere Anzahl an Malern verkraften, dennoch sticht die deutliche Abwehrhaltung der Bologneser Malerzunft gegenüber Fachkräften von außerhalb besonders ins Auge. Diese Haltung und der unattraktiv hohe Beitrittsbeitrag stellen eine plausible Begründung dafür dar, dass Desubleo der Compagnia vermutlich nicht beiträt.

33 „Cap. II: Qualità necessaria a chi vorrà aggregarsi al consiglio. Doverà esser descritto nella compagnia. Esser cittadino a origine, o per privilegio. Non habbia Padre, Figlio, Fratello, Zio o Nepote dal numero. – Sia di età di almeno vent'anni. – Non sia dal Consiglio d'altra Compagnia.“ BODMER 1939, S. 162.

34 BCAB, ms. B 684, Cap. XI, o. S.; Transkribiert in ebd., S. 166.

35 Um einen offiziellen Auftrag zu erhalten, mussten die Maler nicht bei der Accademia di San Luca angemeldet sein oder von ihr autorisiert werden. Alle, die nicht nur Kopisten oder Ausführer von Kompositionen anderer Maler waren („pittori eccellenti e scultori che oprino da loro, e non con disegni o modelli di altri“), konnten sich nach einer Aufnahmeprüfung registrieren. Vgl. Statuti Accademia di San Luca, 1617, fol. 4v, 24. Dazu siehe CAVAZZINI 2008, S. 43–48; CAVAZZINI 2017.

Dass diese Strategie des ökonomischen Ausschließens auswärtiger Künstler nicht nur zur Sicherung offizieller Aufträge seitens städtischer oder kirchlicher Behörden dienen sollte, lässt sich aus dem siebten Paragraphen ablesen. Hierin geht es um die Sachverständigen – sogenannte *periti*. Ihre Aufgabe bestand darin, die zwischen zwei Parteien umstrittenen Werke zu beurteilen und diese Streitigkeiten unter Einberufung des Gildenvorstands zu lösen.³⁶ Die Tätigkeit der Sachverständigen war umso wichtiger, da ihr Einsatz bei der Erstellung von Inventaren von Kunstsammlungen im Fall mehrerer Erben unerlässlich war.³⁷ Die hohe Konzentration an Privatsammlungen in Bologna machte dieses Amt zu einer lukrativen und zugleich prestigeträchtigen Aufgabe. Gerade durch die Pest vermehrten sich um 1630 die Todesfälle und somit die Gelegenheiten, bei denen eine Expertenmeinung erforderlich war. Aus diesem Grund tauchen Namen von renommierten Malern wie Carlo Cignani und Lorenzo Pasinelli mehrmals in Inventaren aus dem 17. Jahrhundert auf.³⁸ Die Wahl von Spezialisten stellte für die Erben eine Sicherheit dar: ab den 1630er Jahren lässt sich eine Entwicklung der Inventare von einfachen Listen zu detaillierten und zuverlässigen Katalogen beobachten.³⁹ Diese zunehmende Genauigkeit wäre ohne die Kenntnisse der *periti* unmöglich gewesen. Maler wie Cignani und Pasinelli kannten die stilistischen Eigenschaften ihrer Bologneser Kollegen sehr gut: ihre Schätzungen wurden durch zuverlässige Unterscheidungen von Meister- und Schülerhänden sowie zwischen Originalen und

36 „il vedere, e giudicare i lavori, sopra i quali nascessero dispiaceri, ed accordare le parti d'ordine del Massaio, o insieme con Lui, senza strepito di giuditio, ne potrà alcun altro intrapondersi a veder lavori, o giudicarli in altra maniera dopo che si averà avuto ricorso ad esso Massaio [...]“ BCAB, ms. B 684, Cap. VII, o. S.; transkribiert in BODMER 1939, S. 163.

37 Der Meilenstein zur Erforschung der Inventare als kunsthistorische Quellen für die Bologneser Kunst des 17. Jahrhunderts bildet Raffaella Morsellis Kompendium aus dem Jahr 1998. Für die Erstellung der Inventare existierten strenge Regelungen. So musste die Inventarisierung des Vermögens spätestens 30 Tage nach Bekanntgabe des Testaments an die Erben beginnen. Zusätzlich zum Notar mussten Gläubiger des Verstorbenen und Testamentsvollstrecker anwesend sein oder im Falle ihrer Abwesenheit durch einen weiteren Notar sowie drei wohlhabende und angesehene Zeugen ersetzt werden. Ein Sachverständiger war nur dann im Falle eines einzelnen Erben nicht erforderlich, oder falls die designierten Erben über die Teilung unter sich einig waren. MORSELLI 1998, S. 10–13, 180.

38 Ebd., S. 12. Cignani fungierte bei drei Inventaren als Schätzer, Pasinelli bei zwei. Quellenanhang, Tabelle 1.

39 Hierzu muss angemerkt werden, dass die Tätigkeit als *perito* im Laufe des 17. Jahrhunderts nicht ausschließlich von Malern aus der Compagnia ausgeübt wurde, da häufig auch die Zunftsmitglieder der Antiquitätenhändler (*zavagli*) für die Einschätzung von Möbeln und Juwelen zuständig waren. Vgl. ebd., S. 10–13.

Kopien untermauert.⁴⁰ Für die Werke von nicht-Bologneser Malern war hingegen die bloße Bezeichnung „di mano straniera“ üblich.⁴¹ Eine solche Spezialisierung auf den Bologneser Stil spiegelt die Exklusivität der Tätigkeit eines *perito* wider. In der Tat lässt sich bei genauer Betrachtung der bisher veröffentlichten Inventare aus der Zeit von 1640 bis 1704 schnell feststellen, dass nur Bologneser Maler als Sachverständige fungierten.⁴²

Anhand dieser knappen Schilderung der Arbeitsbedingungen in Bologna zeigt sich die ungünstige Lage für auswärtige Maler. Diese konkretisierten sich zunächst in einem im Vergleich zu den Bologneser Kollegen doppelt so hohen Betrag für den Beitritt in die Malergilde und *de facto* von der Möglichkeit, als Sachverständiger zu arbeiten, ausgeschlossen zu sein. Diese Bedingungen machten den offiziell geregelten Arbeitsmarkt für auswärtige Maler in Bologna alles andere als attraktiv. Dies hinderte Desubleo jedoch nicht daran, namhafte Kunden zu gewinnen und sich einen Namen unter Renis Mitarbeitern zu machen. Wie er aus der Not eine Tugend machte („di necessità virtù“ auf Ital.) und eine außerordentliche Stellung in Bologna erreichte, wird im Folgenden dargestellt.

40 Einen Sonderfall stellt die 1681 durchgeführte Inventarisierung der Sammlung des Cavaliere Carlo Cignani dar, des Onkels des gleichnamigen Malers. Letzterer wurde dabei für die Schätzung der hochwertigen Gemälde beauftragt, während die wertlosen von dem beinahe unbekanntem Maler Ludovico Gardini geschätzt wurden. Tatsächlich geht aus dem Dokument hervor, dass zunächst die besseren Kunstwerke jedes Raumes von Cignani beschrieben wurden, ehe Gardini mit den schlechteren fortfuhr. Diese strikte Teilung ist einzigartig und sollte als familiäre Strategie interpretiert werden, um Cignanis Expertise als erfolgreicher Künstler zu würdigen. Zu dieser Anekdote siehe ebd., S. 164. Zum anderen Inventar, bei dem Cignani eingesetzt wurde, siehe ebd., S. 170–173.

41 Ebd., S. 12.

42 Bei 30 der 77 veröffentlichten Inventare wurden nur Bologneser Maler für die Schätzung eingesetzt. Vgl. Quellenanhang, Tabelle 1. Die Zahlen ergeben sich aus den bei MORSELLI 1998 veröffentlichten Dokumenten.

3.2 „Di necessità virtù“ – Desubleos Bologneser Werdegang

3.2.1 Guido Renis Atelier

„Degli allievi della sua scuola è impossibile il metterne assieme un registro, anche mediocre, perché talora fu che ne contammo sino a dugento di ben cogniti, fra i quanti uomini insigni e maestri grandi“⁴³

Nach Carlo Cesare Malvasia können mehr als 200 Maler als Guido Renis Schüler betrachtet werden. Eine solch hohe Anzahl – wenn auch vermutlich unrealistisch und übertrieben – bestätigt den weit über die Landesgrenzen hinausreichenden, die Alpen überquerenden Ruhm des Meisters.⁴⁴ Demzufolge befanden sich neben Italienern auch Flamen und Franzosen unter seinen Mitarbeitern.⁴⁵ Sich Renis Atelierpraktiken vorzustellen, ist auch heute noch äußerst schwierig. Über die konkreten Handlungen sind wir nur durch Malvasia informiert, der diese Informationen wiederum von Renis früheren Mitarbeitern oder Auftraggebern hatte, jedoch nie direkt die Abläufe im Atelier beobachtete. Unmittelbare Alltagsbeschreibungen, wie sie ein Mitarbeiter hätte verfassen können, sind hingegen nicht überliefert. Diese würden sicherlich den heutigen Wissensstand über Transferprozesse innerhalb der Werkstatt erheblich bereichern, indem sie nicht nur über die Organisation der Arbeit unter den Beteiligten, sondern auch über die Kontakte zu Kunden und Materialhändlern Auskunft geben könnten. Hinsichtlich Renis Arbeitspraxis stellt zudem die Unterscheidung zwischen „Original“ und „Kopie“ eine der größten Herausforderungen der Forschung dar. Um zu verstehen, in welchem Arbeitskontext sich Desubleos Anfänge in Bologna abspielten, soll im Folgenden zweierlei analysiert werden: Zum einen wie das Atelier organisiert war und welche Gestaltungsmöglichkeiten im dynamischen Kreativprozess entstanden, zum anderen wie sich die Hierarchisierung der arbeitsteiligen Produktion gestaltete und welche Konsequenzen diese für die Mitarbeiter bzw. Schüler hatte.⁴⁶

43 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 43.

44 Zur Schule von Guido Reni und deren Heterogenität siehe PELLICCIARI 1988; PELLICCIARI 1992; PIRONDINI/NEGRO 1992; PELLICCIARI 2012.

45 Die Flamen Enrico Kaiel und Michele Desubleo sind zusammen mit den Franzosen Pierre Laurier, genannt Pietro Lauri, und Jean Boulanger, genannt Giovanni Boulanger, die berühmtesten unter Renis nichtitalienischen Mitarbeitern. Zu Kaiel siehe MORSELLI 1992a; Zu Lauri siehe CELLINI 1992b; Zu Boulanger siehe PIRONDINI 1969; PIRONDINI 1982b; PIRONDINI 1992; BIGI IOTTI/ZAVATTA 2013; ACETO 2016; PIRONDINI 2017; CANEPARO 2018.

46 Ein wesentlicher Teil der zwei folgenden Kapitelteile wurde zunächst im Oktober 2016 als Vortrag im Rahmen der Tagung *Geteilte Arbeit. Praktiken Künstlerischer Koope-*

Als Desubleo gegen Ende der 1620er Jahre Renis Atelier beitrug, war der Meister auf dem Höhepunkt seiner Anerkennung – sowohl in Bologna als auch jenseits der städtischen Grenzen.⁴⁷ Wie der Seicento-Experte Daniele Benati zu Recht betont, wurde der Meister nicht nur von dem traditionell kunstaffinen (Hoch-)Adel und dem Klerus, sondern auch von den reichen Händlern gewürdigt – eine Tatsache, die eng mit der Organisation seines Ateliers verbunden ist.⁴⁸ Eine breite Kundschaft bedeutet mehr Kunstwerke, die der Meister liefern soll. Schüler und Mitarbeiter sollten deshalb Kopien und Varianten seiner Werke anfertigen (die sogenannten „varianti di studio“), anhand derer die Bilderfindungen des Meisters nicht nur bei wohlhabenden Adelsfamilien, sondern auch bei den mit der Universität verbundenen Intellektuellen und (Groß-)Händlern Verbreitung finden konnten.⁴⁹ Renis Antwort auf die stetig wachsende Nachfrage nach Bildern spiegelte sich in einer differenzierten Produktpalette. Diese setzte sich aus Heiligendarstellungen sowie profanen und biblischen Szenen zusammen, die von dem in jeder Arbeitsphase persönlich betreuten Meisterwerk bis hin zu der von Schülern angefertigten und vom Meister überarbeiteten Replik reichten.⁵⁰ Besonders gefragt waren die genuin Bologneser *quadri da stanza*, die sowohl adlige Galerien als auch (Groß-)Händlerwohnungen schmückten und Reni eine schichtenübergreifende Präsenz in den Kunstsammlungen seiner Stadt sicherten.⁵¹

ration an der Technischen Universität Berlin präsentiert. Zur Veröffentlichung vgl. GIROMETTI 2020.

47 Nach Ludovico Carraccis Tod im Jahr 1619 begann Renis Monopol auf dem Bologneser Kunstmarkt, das sich in den 1630er Jahren auch durch die Expansion seines Ateliers und die zunehmenden Aufträge außerhalb Bolognas konkretisierte. Siehe dazu BENATI 2008, bes. S. 38.

48 Für eine ausführliche Darstellung der Verbreitung von Renis *invenzioni* siehe BENATI/GHELFI 2001, S. 136–175.

49 Zur Verbreitung des Sammelwesens in unterschiedlichen Bologneser Gesellschaftsschichten siehe MORSELLI 1998; MORSELLI 2001; MODESTI 2003; CANDI 2016, S. 62.

50 Eine sehenswerte Ausstellung über Kunstwerke von Renis Atelier fand zwischen 2014 und 2015 in Bologna unter dem Titel *Alla maniera di Guido Reni. Dipinti dai depositi della Pinacoteca Nazionale di Bologna* statt. Die Auswahl an Werken unter anderem von Simone Cantarini, Jean Boulanger, Giovanni Andrea Sirani und Michele Desubleo wurde zum ersten Mal in dieser Konstellation aus dem Museumsdepot geholt und dem Publikum gezeigt. Trotz ihres anerkannten wissenschaftlichen Profils erschien zur Ausstellung bedauerlicherweise kein Katalog, weshalb eine umfangreiche, wissenschaftlich anspruchsvolle Publikation zu den wichtigsten Malern aus Renis Atelier bis heute aussteht. Zur Ausstellung siehe lediglich die Seite: <http://www.pinacoteca.bologna.beniculturali.it/esposizioni/archivio-mostre/506-alla-maniere-di-guido-reni-dipinti-dai-depositi-della-pinacoteca-nazionale-di-bologna-23-dicembre-2014-6-aprile-2015-apertura-prorogata-al-7-giugno-2015.html> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

51 „Né solo i più ricchi e nobili, ma i meno comodi ancora ed i più bassi artigiani ebbero una tale ambizione di possedere i quadri di Guido Reni, allor vieppiù che videro sem-

Das System eines großen Ateliers wie das von Reni war – in Anlehnung an die großen Künstlerwerkstätten des 16. Jahrhunderts – hierarchisch unter strenger Leitung des Meisters organisiert.⁵² Hierbei sollen zunächst die Begrifflichkeiten in Bezug auf Renis Arbeitsort geklärt werden. Wie Raffaella Morselli überzeugend darlegt, können die *stanze* in der via delle Pescherie nicht als *bottega* (Ital. für „Geschäft“) bezeichnet werden, da dort keinerlei Geschäft mit direktem Zugang zur Straße und Schaufenster existierte.⁵³ Vielmehr handelte es sich um von Reni bewohnte Räume, *stanze*, auf zwei obere Stockwerke verteilt, in denen er arbeitete und seine Schüler ausbildete. Etymologisch betrachtet trifft deshalb der moderne Begriff des Ateliers am besten zu, wenn es um die Bezeichnung von Guido Renis *stanze* geht.⁵⁴

Die Organisation der Werkstatt begann mit den ökonomischen Bedingungen, unter denen die Teilnahme erfolgte. Malvasia betont, wie Guido Reni von seinen Schülern monatlich eine *doppia* als Gebühr für die Ausbildung im Atelier verlangte:

„Diceva [Guido Reni] parimente, che come s’usa alla scuola di Grammatica, così in quella del disegno dovrebbero pagare gli scolari al Maestro una doppia al mese; perch’egli con qualche amore e per debito avria insegnato loro, ed essi per non buttare il denaro e non averne rimproveri da’ genitori, sariano andato alla stanza per istudiare, non per far tanto chiasso, quanto allora si costumava; oltre che non potendo tutti pagar tanto, la canaglia non si saria posta a sì nobile professione [...]“⁵⁵

Laut Reni sollen die Schüler aufgrund dieser Gebühr motivierter gewesen sein und ihre Lehrzeit ernster genommen haben. Gleichzeitig diene die vergleichsweise beachtliche Summe dazu, die weniger Interessierten von seinem Atelier

pre ricompensato questo loro ardire da eccessivi guadagni nelle rivendite: onde a ciò vennero ansiosamente mossi e spinti non meno che da una virtuosa dilettazone, da un applaudito interesse.“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 23. Die Bestrebung, Renis Gemälde zu besitzen, beruhte laut Malvasia in erster Linie auf der Kunstleidenschaft, schloss jedoch bald auch gewisse ökonomische Interessen beim Verkauf der hochgeschätzten Kunstwerke mit ein, die hohe Summe erzielen ließen. Eine tiefgreifende Untersuchung der Rahmenbedingungen, die das Aufblühen der *quadri da stanza* in Bologna begünstigten, steht noch aus.

52 Babette Bohn zeigt eine zutreffende Parallele zwischen Raffaels römischer Werkstatt und Renis Atelier auf. Vgl. AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XVI.

53 MORSELLI 2014, S. 192, 198.

54 Für die hilfreichen Hinweise und die anregende Diskussion über die Begrifflichkeiten sei an dieser Stelle Prof. Dr. Raffaella Morselli herzlich gedankt.

55 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 53.

fernzuhalten.⁵⁶ Doch Renis Eskamotage scheint für ihn besonders rentabel gewesen zu sein, da die Anzahl an Schülern stets zunahm.⁵⁷ Ob sich darunter nur höchstmotivierte Maler befanden, bleibt soweit unbekannt.

Die Mitarbeiter lieferten bedauerlicherweise keine Beschreibung aus erster Hand zur Aufteilung der Arbeit. Die einzige Quelle, die darüber berichtet ist wiederum Malvasia. Er unterscheidet zwischen zwei Praktiken in Renis Atelier: die erste betrifft Aufträge, die vom Meister selbst entworfen und – mit einiger Hilfe seiner Schüler aus dem Atelier – ausgeführt wurden. Die zweite Praxis sieht Renis Einsatz lediglich für Retuschen der von Schülern angefertigten Gemälde vor.⁵⁸ Gegen dieses letzte Vorgehen hegte Malvasia Aversionen, da dieser Kunstwerke seiner Meinung nach nicht als Original betrachtet werden konnten und aus diesem Vorgehen sich zugleich ein Missbrauch entwickelte.⁵⁹ Wie auch Giovan Pietro Bellori in seiner Reni-Biographie anprangert, verkauften Schüler einige vom Meister retuschierte Kopien als Originale, um dabei hohe Gewinne zu erzielen.⁶⁰ Auch Malvasia und Giovan Battista Passeri betonen, wie ein solches Vorgehen Renis Reputation sowohl unter den Sammlern als auch in der Künstlergemeinschaft beschädigte.⁶¹ Diese Ansicht teilt auch die Graphik-Expertin Ba-

56 Eine *doppia bolognese* entsprach zwei goldenen *scudi*. Giuliano Dinarelli, einer der Mitarbeiter Renis, bekam monatlich einen *scudo* plus Verpflegung, was 17-mal dem Verdienst eines Seidenwebers entspricht. Vgl. dazu ebd., Bd. 2, S. 24; MORSELLI 2010, S. 158. Zum Wert der *doppia* im 17. Jahrhundert und darüber hinaus siehe CINAGLI 1848, S. 93.

57 Die bereits genannte Anzahl von mehr als 200 Malern wird in der Forschung für unrealistisch gehalten, zumal Malvasia selbst betont, dass die Schätzung aus keinen konkreten Quellen (etwa Zahlungen, Listen o. Ä.) hervorgehe. Dennoch gelten mehrere Dutzend Maler des 17. Jahrhunderts als ehemalige Schüler und Mitarbeiter von Renis Werkstatt, sodass diese zu einer der größten des 17. Jahrhunderts zählt. Siehe dazu PELLICCIARI 1988; PIRONDINI/NEGRO 1992. Es ist höchstbedauerlich, dass im Gegensatz zu Guercino kein Rechnungsbuch von Renis Atelier überliefert ist. Dies hätte aufgrund der eingezahlten Gebühren eine präzisere Unterscheidung zwischen Mitarbeitern *stricto sensu* und Schülern ermöglicht. Darüber hinaus wäre dies eine objektivere Quelle als Malvasias Biographien gewesen. Zu Guercinos Rechnungsbuch siehe GHELFI/MAHON 1997.

58 Zur Aufteilung der Aufgaben siehe ausführlicher AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XXXVI, 64.

59 Malvasia berichtet, dass „Minore ancora non fu il guadagno, che si fe ne’ suoi ritocchi, che molte volte spacciaronsi per originali, non so con qual coscienza de’ venditori, ma so con poco onore bene spesso del maestro, del quale francamente asserironsi; e tanto più quanto che sotto pretesto di correzione, e d’insegnamento veniva egli innocentemente tratto a migliorarvi qualche cosa, ad aggiungervi più d’una pennellata.“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 24.

60 BELLORI 1976, S. 528.

61 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 24. PASSERI/HESS 1934, S. 277, 372. Siehe zu den Atelierkopien auch SPEAR 1997, S. 225–274, bes. S. 240.

bette Bohn, nach der Renis allmähliche Abwendung von der Zeichenpraxis unter anderem als Konsequenz der lukrativen Tätigkeit seiner Schüler zu sehen ist.⁶² Betrachtet man dieses Vorgehen aus aktueller kunsthistorischer Perspektive, führt dies zudem zu größeren Schwierigkeiten bei der ohnehin bereits heiklen Unterscheidung zwischen Renis Originalen und den vom Atelier angefertigten Kunstwerken.⁶³

Um die von Reni erzielte harmonische Einheit des fertigen Gemäldes zu erreichen, gliederte sich der Produktionsprozess in mehrere Schritte.⁶⁴ Der ersten Phase mit der *idea* und Entwurfszeichnung folgte der kreative Moment, in dem die Komposition zunächst entworfen und dann kontinuierlich und substantiell nachgebessert wurde. Für diese beiden Schritte war Reni selbst zuständig. Der etwas mechanischere Aspekt des Farbauftragens und Farbenmodellierens war hingegen den Schülern überlassen.⁶⁵

Im Hinblick auf die Rekonstruktion der Praktiken innerhalb der Werkstatt sind Entwurfszeichnungen von höchster Relevanz. Hierzu muss gesagt werden, dass die heute bekannte Anzahl von 300 Zeichnungen nur ein Drittel der 900 im Inventar von Renis Atelier genannten Blätter darstellt.⁶⁶ Zwar geht die niedrige Anzahl der überlieferten Zeichnungen mit der soeben thematisierten progressiven Reduktion von Renis Zeichnungspraxis einher, jedoch unterscheidet diese Besonderheit Renis Produktion von derjenigen seines Zeitgenossen Domenichino, von dem mehrere tausend Zeichnungen bekannt sind.⁶⁷ Besonders ab den 1620er Jahren zeichnen sich Renis Vorbereitungsstudien durch einen vereinfachten Erfindungsprozess aus, im Zuge dessen der Bologneser Meister den ikonographischen Merkmalen seiner Figuren immer weniger Aufmerksamkeit schenkte. Ein Blick auf die zwei Zeichnungen mit dem *Petruskopf* (Abb. 3.1) und dem *Marienkopf* (Abb. 3.2) genügt, um sich ein Bild von der allmählichen Vereinfachung seiner Studien zu machen. Zwischen beiden Blättern liegen sieben Jahre und die detailreiche Darstellung des Petruskopfes wirkt von der minimalistischen Charakterisierung der Maria weit entfernt. Daran zeigt sich, wie Reni im Vergleich zu seinen Meistern Denis Calvaert und den Carracci in seinen Zeichnungen mit anatomi-

62 AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XXXVI.

63 Zur Problematik der Kopien in der Reni-Schule siehe MORSELLI 1992b, bes. S. 18–19; AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XXXVI–XXXVII.

64 „Solea dire, stimare egli [Guido] que’ quadri solo che si poteano fare in pezzi; alludendo alla finezza delle parti, ch’era suo principale intento [...]“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 53.

65 AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XVI.

66 Ebd., S. XV.

67 Allein die Windsor Collection besitzt mehr als 1 700 Zeichnungen von Domenichino. Siehe dazu HARRIS 1999. Zu Domenichinos Zeichnungen siehe auch ROIO 2000.

Abbildung 3.1: Guido Reni, *Petruskopf*, 1616–17, rote, schwarze und weiße Kreide auf beigem Papier, 325 × 229 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi



Abbildung 3.2: Guido Reni, *Marienkopf*, 1623–25, rote, schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier, 255 × 188 mm, Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

schen Details deutlich sparsamer umging – ein Zeichen, dass der überwiegende Teil des Kreativprozesses erst während der malerischen Ausführung stattfand.⁶⁸

Bezüglich dieser Besonderheit soll angemerkt werden, dass Desubleos Arbeitsweise wesentliche Ähnlichkeiten zu der Renis aufweist. Die Infrarotaufnahmen seines Gemäldes *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.3; Abb. 3.4) lassen erken-



Abbildung 3.3:
Michele Desubleo,
*Venus trauert um
Adonis*, um 1630–
35, Öl auf Leinwand,
220 × 140 cm, Bologna,
Pinacoteca Nazionale,
Infrarot-Aufnahme,
Detail

nen, wie er auf der Leinwand direkt nur grobe Konturen skizzierte und sich keiner akribisch ausgeführten Vorzeichnungen bediente. Die Komposition wurde dann allmählich im Laufe des Malprozesses nachjustiert, einzelne Elemente wurden direkt auf dem Malgrund hinzugefügt.⁶⁹ Anders als bei Reni existieren zu Desubleos Zeichnungen bisher keine umfassenden Untersuchungen, zumal die Autor-

68 Hierzu siehe ausführlich AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XVI–XXV.

69 Für dieses und das Gemälde *Johannes der Täufer* wurden im Rahmen der Dissertation XRF-Untersuchungen durchgeführt sowie Infrarotaufnahmen angefertigt, um die verwendeten Farbpigmente und Desubleos *modus operandi* zu bestimmen. Die Ergebnisse dieser Analysen sind in der Fallstudie II (Kap. 3.3) dargestellt. Siehe zur Untersuchung der Leinwand *Venus trauert um Adonis* und deren Einordnung in Desubleos Werk außerdem CAUZZI/GIROMETTI/SECCARONI 2018.

Abbildung 3.4:
 Michele Desubleo,
*Venus trauert um
 Adonis*, um 1630–
 35, Öl auf Leinwand,
 220 × 140 cm, Bo-
 logna, Pinacoteca
 Nazionale, Infrarot-
 Aufnahme, Detail



schaft bei den wenigen ihm zugeschriebenen Blättern umstritten ist.⁷⁰ Sicher ist lediglich, dass Desubleo seinem Neffen, dem Maler Gaspare della Vecchia, im Testament ein Konvolut mit Zeichnungen vermachte. Ob dies ausschließlich seine eigenen oder auch Blätter von anderen Künstlern beinhaltete, muss trotz der in-

⁷⁰ In Cottinos Werkkatalog werden Desubleo nur zwei Zeichnungen mit Sicherheit zugeschrieben *Frauenkopf* und *Atalanta und Meleager* (COTTINO 2001, Kat. 24, S. 102; Kat. 67, S. 130). 1989 schrieb Mauro Lucco dem Flamen zwei weitere Zeichnungen zu: *Frauenkopf mit Turban* und *Frauenkopf mit Schleier* (LUCCO 1989b, S. 102). Trotz der von beiden Experten erkannten Ähnlichkeit zwischen *Frauenkopf mit Turban* und dem Davidkopf von *David mit dem Kopf des Goliaths* (COTTINO 2001, Kat. 61, S. 126–127), ist Cottino zu Recht vorsichtig, aufgrund fehlender Vergleichswerke aus Desubleos graphischer Produktion, ihm die Zeichnung zuzuschreiben. *Frauenkopf mit Schleier* wird von Cottino dagegen nicht als Desubleos Werk angesehen. Ein wesentliches Problem der Zuschreibungsfrage liegt darin, dass keines der aktuell Desubleo zugeschriebenen Blätter mit bestimmten Gemälden in Verbindung gebracht werden kann. Desubleo werden kontinuierlich sowohl neue Gemälde als auch neue Zeichnungen zugeschrieben. Dies sollte – zumindest im Idealfall – die Chancen erhöhen, durch eine deutliche Übereinstimmung von zeichnerischen und malerischen Kompositionen zu fundierten Zuschreibungen zu gelangen.

tensiven Archivrecherchen weiterhin offen bleiben.⁷¹ Aus der Kombination der vermachten Anzahl an Blättern und der Ergebnisse der gemäldetechnischen Untersuchungen lässt sich dennoch eine wichtige Schlussfolgerung ziehen: Renis Arbeitspraxis muss Desubleos *modus operandi* besonders beeinflusst haben, denn auch bei dem Flamen kann eine bedingte Relevanz der Zeichnung *dal vero* im Ausführungsprozess konstatiert werden.

3.2.2 Zur Gestaltung und Hierarchisierung der arbeitsteiligen Produktion

In unmittelbarem Zusammenhang mit Renis Ablehnung akribischer Vorbereitungsstudien steht die zunehmende Einbeziehung der Mitarbeiter bei der Ausführung. Hierbei ist ein Beispiel besonders relevant, um die Dynamiken zu verstehen, in die sich ein ausgebildeter Maler wie Desubleo einfügen musste. Der erste große Auftrag, bei dem die Werkstatt stark involviert war, ist die Cappella dell'Annunziata im römischen Quirinalspalast, der päpstlichen Residenz von Paul V. Borghese.⁷² Dank des arbeitsteiligen Vorgehens wurde die Freskierung der Decken und Wände der 540 m² großen Kapelle in ca. sieben Monaten fertiggestellt und die Räumlichkeiten wurden Ende 1610 eröffnet.

71 Desubleos erstes Testament von 1668 sah Francesco van den Dyck, Sohn von Lucrezia Régnier und dem Maler Daniel van den Dyck, als ersten Erben der Zeichnungen vor. In der zweiten, rechtsbindenden Fassung des Testaments aus dem Jahr 1672 wurde dagegen Folgendes vermerkt: „(et ad dandum et consignandum Ill.mi D. Gaspari de Vecchia filio II.mum DD. Petri de Vecchia et Clorindae de Renieris, quae Domina Clorinda est neptis dicti D. Testatoris omnes graphydes et typos vulgo li disegni e stampe eiusdem D. Testatoris)“. Damit sollten Desubleos Zeichnungen und Druckgraphiken an Gaspare della Vecchia vermacht werden, dem Sohn von Clorinda Régnier und dem Maler Pietro della Vecchia. Doch dieser Auszug wurde im Originaldokument durchgestrichen, weshalb es unklar ist, ob der in Venedig ebenfalls als Maler tätige Gaspare das Erbe seines Großonkels jemals bekommen hat. Was genau das Zeichnungskonvolut beinhaltete, und was mit Desubleos Erbstücken geschah, konnte soweit nicht bestimmt werden, da Gaspare della Vecchias Testament nicht auffindbar ist. Solange dieses Dokument nicht auftaucht, kann leider nicht bestimmt werden, ob er die Blätter bekommen hat und – in jenem Fall – ob er diese in seiner Erbschaft weiter vermachte, oder diese vor seinem Tod weiterverkauft wurden, ohne dass hierfür Belege überliefert sind. Zu Desubleos zweitem Testament: ANDPr, Notar Giacinto Arlotti, busta 7270, transkribiert in COTTINO 2001, S. 40–43.

72 Zu den beteiligten Mitarbeitern zählten Antonio Carracci, Alessandro Albini, Francesco Albani und der bereits erwähnte Lanfranco. Dazu siehe PEPPER 1984, S. 224–225; MANN 1993; NEGRO 1999.

Dieser Auftrag wurde ca. 20 Jahre vor Desubleos Eintritt im Atelier zu Ende gebracht. Nichtsdestotrotz ist eine damit verbundene Anekdote aus Renis Biographie von besonderer Relevanz, um die Konzeption der Arbeitsorganisation nachzuvollziehen, die auch während Desubleos Zeit in Renis Atelier weiterhin bestand.⁷³ Der Anekdote zufolge fand Paul V. bei seinem täglichen Kapellenbesuch nicht Reni auf dem Gerüst vor, sondern seinen Mitarbeiter Lanfranco. Zornig beschwerte sich der Papst über die hohe Summe, die Reni für die Ausstattung verlangt haben soll, ohne sich jedoch direkt an den Arbeiten zu beteiligen. Daraufhin entschuldigte sich Guido beim Papst mit der bekannten Aussage, dass „sgraffire, sbozzare e campire“ nur Vorarbeiten seien, die der eigentlichen Hauptleistung durch den Meister vorangehen: „oltre che i pensieri e disegni sono i miei, tutto ricopro, finisco e rifaccio“.⁷⁴ Die Beteiligung der Werkstatt wird für die Ausführung als notwendig erklärt, wenngleich Reni seine Autorschaft der *invenzioni* und der Endretuschen ins Zentrum rückt und somit sich selbst als einzig legitimen *inventor* der Fresken bezeichnet. Die häufig in den Verträgen zu findende Formulierung „di sua propria mano“ gilt inzwischen als Bezeichnung für das *ingegno*, für Renis Idee, die zwangsläufig über seine physischen Hände hinausgeht und die intellektuelle Konzeption als entscheidenden Moment betrachtet.⁷⁵

Der kollaborativ geprägte Kreativprozess intensivierte sich, als Reni in den 1630er Jahren den Höhepunkt seiner Karriere erreicht hatte. Zu jenem Zeitpunkt war Desubleo bereits dem Atelier beigetreten. Konkret betrachtet sah der Arbeitsablauf vor, dass sich der Meister auf die Köpfe des Bildpersonals konzentrierte und die übrigen anatomischen Partien durch die Mitarbeiter ausführen ließ.⁷⁶ Diese Organisation der Zusammenarbeit kam sowohl dem Meister als auch den Schülern zu Gute. Zum einen ging diese Praxis mit einer erheblichen, bei den hohen Auftragszahlen notwendigen Beschleunigung der Arbeit einher. Zum anderen war Reni aufgrund mangelnder ikonographischer Kenntnisse auf die Unterstützung von Schülern wie Giovanni Andrea Sirani angewiesen.⁷⁷ Gleichzeitig entsprach die Ausführung der von Reni entworfenen Werke einem unerlässlichen Teil der Schülersausbildung. Um die bereits erwähnte harmonische Einheit trotz mehrhändiger Arbeit zu erreichen, kursierten Zeichenbücher auch unter Renis

73 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 15–16.

74 Ebd., Bd. 2, S. 15.

75 SPEAR 1997, S. 254; AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XXXIV–XXXVII.

76 AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, Kat. 41, S. 55.

77 Dieser begabte Zeichner blieb von den 1630er Jahren bis zu Renis Tod 1642 im Atelier und erwies sich dank seiner ikonographischen Erfahrung als einer der wichtigsten Mitarbeiter für den bekanntlich wenig gelehrten Meister. Zu Renis engem Verhältnis zu Sirani siehe ebd., S. XXIV, XLVII–XLVIII. Zu Sirani siehe FRISONI 1992b, BOHN 2011, MODESTI 2013.

Schülern. Dazu zählt das 1633 veröffentlichte Handbuch *Esemplare per li principianti del disegno*, eine Sammlung von zwölf anatomischen Zeichnungen, vornehmlich Hände und Köpfe, die Reni aus seinen berühmtesten Kunstwerken ausgewählt hatte und seinen Schülern zum Kopieren vorlegte.⁷⁸ Anhand dieser von Francesco Curtis Radierungen illustrierten Zeichnungen konnten Schüler und Mitarbeiter sich die wichtigsten Merkmale von Renis Stil aneignen. Daraufhin konnten die jungen Künstler für die entsprechenden Gemäldepartien bei unterschiedlichen Aufträgen eingesetzt werden, was schnellere Arbeitsabläufe im Atelier garantierte.

Was nicht offiziell Teil der Ausbildung war, sich jedoch bald zur Gewohnheit entwickelte, war die Verwendung der im Atelier geläufigen Motive in den Werken der Schüler. Besonders gut lässt sich dieses Phänomen bei unterschiedlichen Kopfmodellen beobachten, die nach Renis endgültiger Rückkehr aus Rom 1614 zirkulierten.⁷⁹ So ist beispielsweise der Petruskopf aus der 1617 fertiggestellten Genueser *Maria Himmelfahrt* mit leichten Abweichungen in mehreren Werken von Renis Schülern wiederzufinden – etwa beim Kopf Josephs sowohl in Francesco Gessis *Tod des Hl. Joseph* (Abb. 3.5) als auch in Giovan Giacomo Sementis *Madonna mit dem Kind und Heiligen* (Abb. 3.6). Ein ähnliches Schicksal erlebten zwei Zeichnungen Renis aus den späten 1620er Jahren. Sowohl Maria als auch der Engel dienten seinem Schüler Giovanni Maria Tamburini als Vorlage für die *Verkündigung mit dem Hl. Laurentius* in Santa Maria della Vita in Bologna (Abb. 3.7). Malvasia berichtet, dass das Gemälde von Tamburini selbst ausgeführt wurde, auf einer Skizze von Reni basierte und vom Meister retuschiert wurde.⁸⁰ Desubleo hingegen scheint diesem *usus* nur bedingt gefolgt zu sein. Weder aus den historischen Quellen noch aus der Literatur geht hervor, dass auch der Flame seine Werke von Reni selbst retuschieren ließ. Das, was seine Gemälde aus der Bologneser Phase mit Sicherheit charakterisiert, ist eine Vermischung von visuellen Zitat, die dem Betrachter einerseits bekannte Motive aus der Bologneser Tradition präsentieren, ihn andererseits mit neuen Elementen konfrontieren. Diese eigenständige Arbeitsweise lässt sich im Gemälde *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8) besonders gut beobachten.⁸¹

78 CANDI 2016, S. 72–78, bes. S. 72.

79 AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XXVIII.

80 MALVASIA 1969, S. 312/7.

81 Siehe hierzu die Fallstudie II (Kap. 3.3) und CAUZZI/GIROMETTI/SECCARONI 2018.



Abbildung 3.5: Francesco Gessi, *Tod des Hl. Joseph*, um 1630, Öl auf Leinwand, 325 × 241 cm, Rom, S. Giovanni e S. Petronio dei Bolognesi

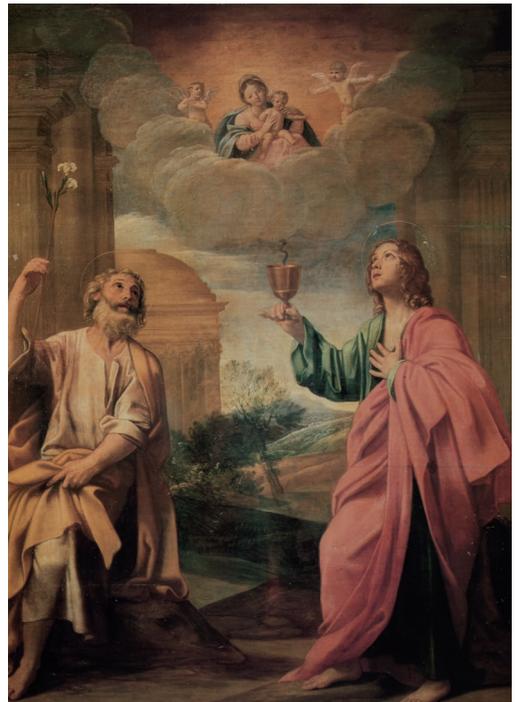


Abbildung 3.6: Giovan Giacomo Sementi, *Madonna mit dem Kind und Heiligen*, nach 1626, Öl auf Leinwand, 234 × 170 cm, Vatikanstadt, Vatikanische Museen



Abbildung 3.7: Giovanni Maria Tamburini, *Verkündigung mit dem Hl. Laurentius*, 1628–29, Öl auf Leinwand, 230 × 150 cm, Bologna, S. Maria della Vita, Vitali-Kapelle

Die Retusche von Schülerwerken durch Renis Hand wurde vom Meister selbst als völlig legitimer *modus operandi* empfunden und folglich regelmäßig praktiziert.⁸² Dass dies zu einem möglichen Ideenraub durch seine Schüler führen konnte, schien den Meister nicht allzu sehr zu besorgen. Laut Malvasia fürchtete Reni vielmehr die Möglichkeit, dass die Lehrlinge ihre eigenen Ideen entwickeln und ihm gleichkommen hätten können: „[...] e soggiuntogli, che [gli scolari] gli rubavano i pensieri di peso: lasciangli fare, rispose; sin che tolgono da me, non mi danno fastidio; me lo dariano bensì, se facessero di propria invenzione e mi pareggiassero.“⁸³ Die Aussage verdeutlicht, dass die Nachahmung von Renis Stil

82 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 15. Dieser *usus* stellt eine gewisse Parallelität mit der römischen Werkstattpraxis dar. Dort durften die Lehrlinge ihre ersten Ausbildungsjahre nur mit der Zeichnung verbringen, ohne dabei den Pinsel überhaupt benutzen zu dürfen. Dies förderte eher die Nachahmungs- als die Erfindungsfähigkeit. Wenn der Lehrling mit den Farben anfangen durfte, bestand die erste Aufgabe darin, bekannte Meisterwerke zu kopieren. So bildeten sich Sammlungen von berühmten Gemälden, die den Lehrlingen eigens zu didaktischen Zwecken vorgelegt wurden, wie die Sammlung von Andrea Sacchi. Dazu ausführlich CAVAZZINI 2010, bes. S. 257.

83 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 54.

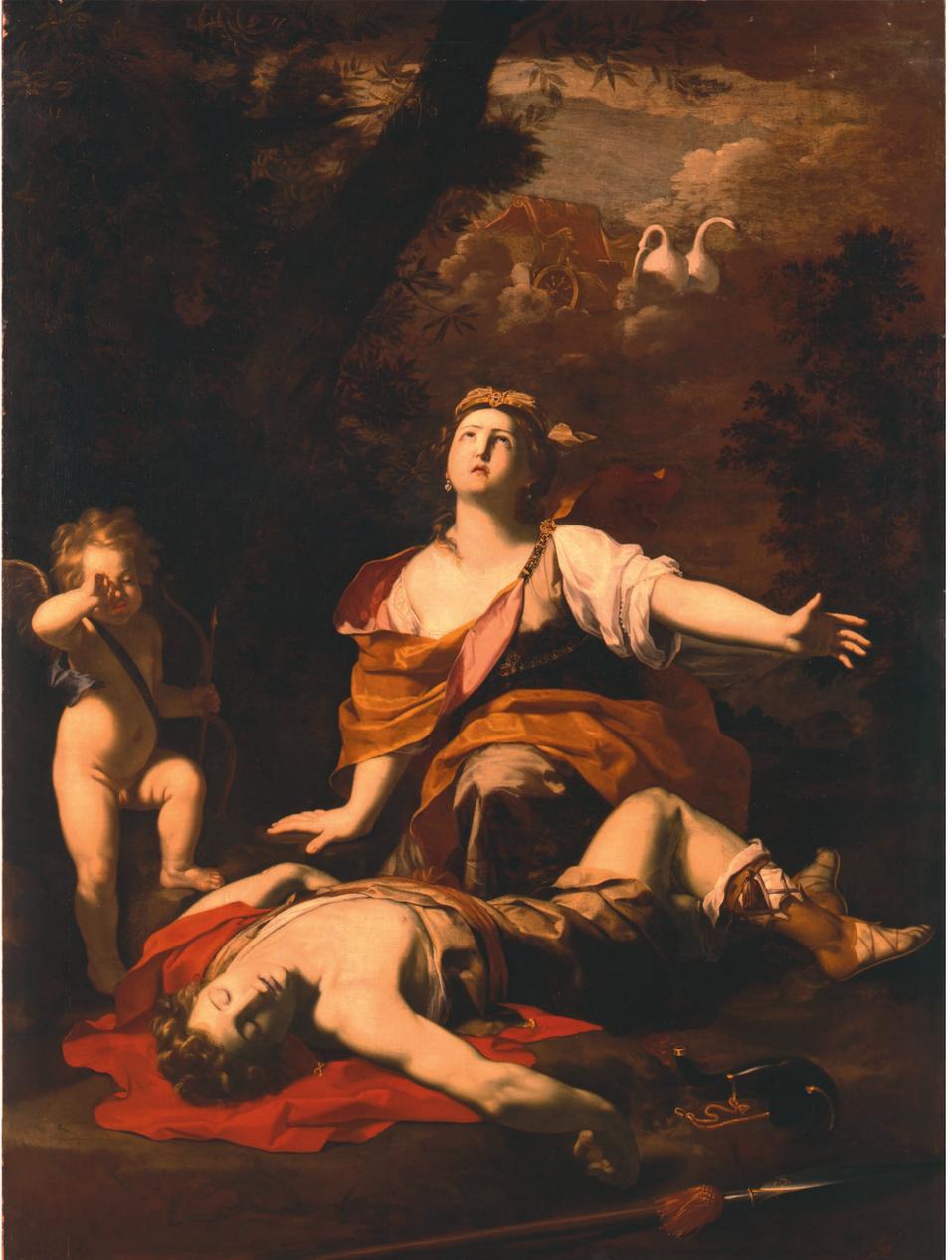


Abbildung 3.8: Michele Desubleo, *Venus trauert um Adonis*, um 1630–35, Öl auf Leinwand, 220 × 140 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale

zur Grundlage der Ausbildung wurde. Daraus folgte, dass die Schüler keineswegs dazu aufgefordert wurden, einen eigenen Stil zu entwickeln. Anders als in der Carracci-Akademie waren in Renis Atelier Wettbewerbe unter den Schülern nicht erlaubt.⁸⁴ Wer sich vom Stil des Meisters allzu weit entfernte, riskierte erhebliche Schwierigkeiten mit Reni, die bis zum Ausschluss aus dem Atelier reichten, wie das bekannte Beispiel von Simone Cantarini, genannt *il Pesarese*, beweist.⁸⁵ Dieser wurde im Rahmen eines Auftrags von Papst Urban VIII. für die Ausführung einer *Transfiguration* von Reni ausgewählt, hielt sich jedoch nicht konsequent an die Vorgaben seines Meisters. Daraufhin ermahnte ihn Reni in Anwesenheit anderer Schüler dazu, das inzwischen beinahe fertige Gemälde gemäß der vereinbarten Komposition umzuändern. Somit war in Cantarinis Fall der Höhepunkt der als *topos* bekannten Rivalität zwischen Meister und Schüler erreicht. Infolge von Renis Mahnung wandte der Pesarese die Vorderseite seines Gemäldes gegen die Wand – ein Zeichen von Cantarinis übermäßigem Selbstbewusstsein, aufgrund dessen er Renis Verbesserung nicht akzeptieren wollte. Diese verachtensvolle Geste wurde von Reni nicht toleriert und führte zum endgültigen Ausschluss Cantarinis aus der Werkstatt.

Abgesehen von diesen extremen Beispielen galt die Imitation von Renis Stil unter den Schülern als unerlässlich und – dank der hohen Nachfrage von Werken des Meisters – als äußerst rentabel.⁸⁶ Deshalb spezialisierten sich mehrere

84 Die Wettbewerbe unter *incamminati* in der Carracci-Akademie dienten als pädagogisch förderndes Mittel zur Verbesserung der künstlerischen Errungenschaften der Schüler. Die Evaluation der in diesem Rahmen produzierten Kunstwerke verlief anonym, damit die Schüler möglichst viel von den Besten unter ihnen erlernten, ohne allerdings Neid und Scham zu erregen. So beschreibt Ludovico Carracci in einem 1614 verfassten Brief den Verlauf und das Ziel der Wettbewerbe: „Ma la destrezza del censore nel censurare alleggerirà assai il [i]spiacere del censurato, al qual fine habbiamo introdotto nella nostra Accademia il modo di censurare secreto e senza parole, perché uscito il corpo dell’Academia, si ritirano i censori, et considerati i disegni al migliore scrivono in faccia questa parola PRIMO, al men perfetto SECONDO, e così vanno graduando i disegni secondo la loro perfezione, poi ritornati a’ loro luoghi danno fuori il primo, il quale passando intorno intorno per le mani delli academici, e nel numero che porta scritto et nell’essere prima delli altri proposto mostra quello che abbiano giudicato i censori, con la quale maniera habbiamo provato di temperare l’amarezza delle censure, e per Dio grazia sin hora con felice successo.“ Zur Transkription vgl. NICODEMI 1957 und FEIGENBAUM 1984, S. 169, Anm. 212. Siehe zur Ausbildungspraxis in der Carracci-Akademie FEIGENBAUM 1993. Für die Diskussion der Wettbewerbe im akademischen Kontext der Carracci sei Prof. Henry Keazor herzlich gedankt.

85 Cantarini ist einer der bekanntesten Schüler Renis, der sich der strengen Hierarchie im Bologneser Atelier nicht lange unterwarf, da er lediglich drei Jahre in Renis Atelier verbrachte (1634–1637). Siehe CELLINI 1997, bes. S. 406–411.

86 Unter einigen Schülern Renis verbreitete sich die Praxis, die vom Meister retuschierten Werke (Zeichnungen oder Gemälde) als eigenhändig zu verkaufen, um damit hohe

Schüler als reine Kopisten, wie der hochbegabte Bologneser Ercole de' Maria, der Renis Stil perfekt imitieren konnte und ein Gegenbeispiel zu Cantarini bildet.⁸⁷ Diese hierarchischen Unterschiede zwischen *inventor* einerseits und Kopist andererseits lassen sich bei Malvasias Text besonders gut beobachten.⁸⁸ Der Biograph berichtet, dass de' Maria den Transport von Renis *Hl. Michael* nach Rom begleiten durfte. Dort angekommen, hätte er die während der Reise eventuell entstandenen Beschädigungen reparieren sowie die vereinbarten Kopien anfertigen sollen. Diese beeindruckten Urban VIII. so sehr, dass der Papst de' Maria bat, ein eigenes Gemälde für Sankt Peter anzufertigen. Daraufhin soll Renis Schüler das verlockende Angebot jedoch abgelehnt haben, da er „essere solo copista, ma non inventore“.⁸⁹

Wiederverwendung von Ateliermodellen, Retuschen durch den Meister, Imitation: Blickt man auf Desubleos Werke der Bologneser Phase, so lassen sich diese drei für Renis Atelier alltäglichen Praktiken nur bedingt wiedererkennen. Ein Beispiel hierfür ist das Altargemälde *Heilige Familie mit Engeln* (Abb. 3.9) aus der Kirche S. Maria Assunta in Borgo Panigale nahe Bologna. Dieses Hauptwerk wird in die frühen 1640er Jahre datiert, als Desubleo bereits ca. zehn Jahre lang in Renis Atelier tätig gewesen war.⁹⁰ Die Komposition weist eine langjährige Auseinandersetzung des Flamen mit Renis formalen Aufbaustrategien für Altargemälde auf. Das kompositorische Gleichgewicht zeigt, dass Desubleo mit Renis frühen Werken wie der *Maria Himmelfahrt* von 1599–1601 (Abb. 3.10) vertraut war. Diese Darstellung hatte zum Zeitpunkt der Entstehung von Desubleos Altarwerk ihren festen Platz im Kanon der Bologneser Malerei.⁹¹ Doch der Flame beschränkte sich auf das Zitat eines vertrauten kompositorischen Schemas, was keineswegs mit der erwähnten Wiederverwendung von Figuren *alla Gessi*, *Sementi* und *Tamburini* verglichen werden kann. Vielmehr scheint Desubleo ein anderes Modell für seine Figuren in Betracht gezogen zu haben, nämlich *Domenichino*. Die Figuren in Borgo Panigale erinnern stark an *Zampieris* puristische Malweise und deuten somit auf

Summen zu verdienen. Der Meister soll sich laut Malvasia dagegen gewehrt haben: „quando [Guido Reni] venne in cognizione di simili trufferie, altamente se n'offese, e coraggiosamente vi si oppose, non ammettendo per valida scusa, che simili contratti fossero fatti a fuoco e a fiamma nè ciò giovando, fu forzato a cacciarne fuori dalla stanza i più contumaci.“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 24.

87 Aufgrund der Schwierigkeit, de' Marias Werke eindeutig zu identifizieren und von denjenigen Renis zu unterscheiden, bleibt der Schüler weiterhin wenig erforscht. Siehe CELLINI 1992a; PULINI 2004, S. 77–82; PULINI 2007.

88 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 253.

89 Ebd., Bd. 2, S. 253.

90 COTTINO 2001, S. 90–91.

91 PEPPER 1988.



Abbildung 3.9: Michele Desubleo, *Heilige Familie mit Engeln*, frühe 1640er J., Öl auf Leinwand, 410 × 233 cm, Borgo Panigale, S. Maria Assunta



Abbildung 3.10: Guido Reni, *Maria Himmelfahrt*, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 400 × 280 cm, Pieve di Cento, Pfarrei

eine Inszenierung von Desubleos vielschichtigen visuellen Referenzen an die römisch-Bologneser Tradition hin.⁹²

Die Tatsache, dass Desubleo seine Originalität selbst während der Jahre in Renis Atelier beibehielt, hängt mit Sicherheit mit den zwei vorherigen Stationen seiner Karriere zusammen: Einerseits die frühe Ausbildung in Flandern, andererseits der sich daran anschließende Aufenthalt in Rom. Diese zwei Etappen müssen eine große Bedeutung während der Zeit in Renis Atelier gehabt haben. Desubleo war nicht der einzige unter den Mitarbeitern, der seine Ausbildung vor dem Ateliereintritt bereits abgeschlossen hatte. Auch für den bereits erwähnten Simone Cantarini war Bologna die zweite bzw. dritte Ausbildungsstation, in seinem Fall nach Pesaro und Fano.⁹³ Doch Desubleo kam zu Reni als er bereits um die 30 Jahre alt war, wohingegen der 1612 geborene Cantarini zu jenem Zeitpunkt zehn Jahre jünger war. Neben diesem relevanten biographischen Unterschied muss zudem der römische Aufenthalt Desubleos als wichtiges Unterscheidungskriterium erwähnt werden. Anders als der Flame hatte sich Cantarini vor seinem Bologneser Ateliereintritt nie direkt mit der einzigartigen Vielfalt an künstlerischen Impulsen auseinandergesetzt, die Rom anzubieten hatte.⁹⁴ Dieser grundlegende Unterschied machte aus Desubleo ein *unicum* unter Renis Mitarbeitern. Denn auch der 1601 in Sant’Arcangelo di Romagna geborene, zwar nie direkt in Renis Atelier tätige aber auf dem Bologneser Kunstmarkt der 1630er Jahre erfolgreiche Guido Cagnacci hielt sich zwischen 1621 und 1622 in Rom bei Guercino auf.⁹⁵ Im Gegensatz zu Desubleo erfolgte seine Ausbildung jedoch in Bologna und sah daher keine eingehende Auseinandersetzung mit einer wesentlich anderen Tradition wie der Flämischen vor. Mit einem solchen „Starterpack“ musste Desubleo sich zunächst einen Platz auf dem Bologneser Kunstmarkt erkämpfen. Inwieweit er dabei Erfolg hatte und wie sich dies konkret entwickelte, lässt sich durch die folgende Analyse belegen.

92 Eine ähnliche Position vertritt Cottino. Siehe COTTINO 2001, S. 90.

93 CELLINI 1997, S. 403–406.

94 Cantarini soll im Anschluss an seine Ausbildung bei Gian Giacomo Pandolfi eine Reise nach Venedig unternommen haben. Trotz der hohen Anzahl an Meisterwerken der Renaissance, die Cantarini in der Lagunenstadt sichten konnte, blieb Rom zu Beginn des 17. Jahrhunderts die obligatorische Etappe für den Aufbau des visuellen Repertoires eines Künstlers schlechthin.

95 BENATI 2008, bes. S. 34–37.

3.2.3 Desubleos künstlerische und kommerzielle Integration – Eine Analyse

Wie erfolgte Desubleos künstlerische Integration in die geschilderte Bologneser Gesamtsituation? Als auswärtiger Maler musste er sich bei der *Compagnia dei Pittori* registrieren und sich einer dreimonatigen „Habilitation“ unterziehen, bevor er den regulären Mitgliedsbeitrag von zweimal jährlich 20 *bolognini* zahlen durfte.⁹⁶ Ob dies jemals geschah, kann zunächst nicht festgestellt werden, da für seine Bologneser Jahre von ca. 1625 bis 1654 keine Mitgliedlisten vorhanden sind. Daher ist eine quellenbasierte Rekonstruktion von Desubleos Integration in die lokale Malergilde und seine Positionierung in dieser *de facto* unmöglich. Wann, wie lange und wieviel er für die Mitgliedschaft zahlte, wird bis zum eventuellen Auftauchen neuer Dokumente unklar bleiben. Führungspositionen sind ebenso ausgeschlossen: Mit Sicherheit konnte Desubleo keinen Platz im *Consiglio* der Malergilde erhalten, da dieses Amt den lokalen Malern vorbehalten war.⁹⁷ Auch eine Tätigkeit als Sachverständiger wurde ihm vorenthalten, da diese lediglich Bologneser Maler ausübten.⁹⁸ Da er nie heiratete, sich selbst im Testament als „*pictor belgicus*“ bezeichnete und in den raren über ihn vorhandenen Dokumenten keine Erwähnung als „*civis bononiensis*“ zu finden ist, ist es ausgeschlossen, dass er die Bologneser Bürgerschaft beantragte, um Teil des Rates zu werden.⁹⁹ Die künstlerische Integration des Flamen ist, wie bereits im Fall von Rom, erneut nicht über die offizielle Institution der Malergilde erfolgt.

Nichtsdestotrotz befanden sich Desubleos Werke in einigen der vornehmsten Sammlungen der Stadt. Sie waren den Sachverständigen wohl bekannt und wur-

96 „[...] pagare ogni semestre in mano dell’infrascritto Sindaco di essa [Compagnia de Pittori] la debita obediencia, cioè Bolognini venti per semestre [...]. Li pittori forastieri s’habilitano per trè Mesi, poi debbano pagar per l’avenire come di sopra, sotto le suddette pene [...]“ ASBo, Assunteria d’Arti, Notizie sopra le arti, Pittori, Atti (1587–1696); MALAGUZZI VALERI 1897, Dok. VII, S. 314. Dieser Passus wurde sinngemäß aus der Satzung von 1602 übernommen. BCAB, ms. B 684, Cap. XII, o.S.; transkribiert in BODMER 1939, S. 165.

97 In den zentralen Rat der *Compagnia*, den *Consiglio*, durften nur 20 Zunftmitglieder gewählt werden. Hierfür musste man Bologneser Bürger sein. Die Bürgerschaft konnte entweder ererbt oder als Privileg übertragen werden. Desubleo war somit von einer solchen Position ausgeschlossen. Vgl. Kap. 3.1.2; FEIGENBAUM 1999, Dok. 9–14, S. 363–366. Sitzungsprotokolle sind nur aus der Periode von 1631 bis 1647 erhalten.

98 Vgl. oben, Anm. 208.

99 „[...] D. Michael de Sobleò Pictor Belgicus f. q. m. Ill.ris D. Ioannis [...]“. Zum rechtsverbindlichen Testament vom 4. Oktober 1672 siehe ANDPr, Arlotti Giacinto, busta 7270, transkribiert in COTTINO 2001, S. 40–43. In allen Notaraktten aus dem Parmenser Archiv wird Desubleo stets als „*Pictor Belgicus*“ oder als „*vulgo dicto fiamingo*“ bezeichnet.

den nicht wie üblich als „di mano straniera“ summarisch herabgewürdigt, sondern namentlich gekennzeichnet, wie die Inventareinträge aus der Zeit 1640–1704 beweisen.¹⁰⁰ Tabelle 2 verschafft einen Eindruck über die Verteilung und Schätzung seiner Gemälde in adligen wie in bürgerlichen Bologneser Sammlungen.¹⁰¹ Vier von zehn inventarisierten Werken wurden von adligen Familien gekauft (Davida, Ghislieri und Ratta Garganelli). Sechs Gemälde befanden sich hingegen in bürgerlichen Sammlungen (Biagi, Cattalani, Danesi, Lotti und Polazzi). Die Inventare sind zwischen 1675 und 1689 entstanden, sodass die enthaltenen Werteschätzungen miteinander vergleichbar sind. Diese sind voneinander stark abweichend, ihre Durchschnittswerte werden in Tabelle 3 veranschaulicht.¹⁰² 1675 lag der Durchschnittspreis für ein der zwei mittelgroßen Gemälde der Sammlung Polazzi bei 62,5 lire. Das teuerste inventarisierte Gemälde war *Susanna* aus der Sammlung Davida, das auf 400 lire geschätzt wurde. Desubleos Werke lagen mit ihrer Schätzung stets über den Durchschnittspreisen der Sammlungsstücke. Bei Polazzis Sammlung waren die Werke lediglich 5,5 lire teurer als der Durchschnittspreis, wohingegen die Gemälde aus der Sammlung Ratta Garganelli mit einem Wert von 337,5 lire 7,33 mal den Durchschnittspreis von 46 lire übertrafen.

Unter der Bedingung, dass die Größe der geschätzten Bilder nicht genau angegeben wurde und dass dieser Vergleich zwangsläufig nur partiell über den Marktwert von Desubleos Gemälden Ende des 17. Jahrhunderts Auskunft gibt, können die acht Werke aus den Bologneser Sammlungen hinsichtlich ihrer Schätzung verglichen werden. Insgesamt erreichen sie eine Summe von 1650 lire, die im Durchschnitt 206,5 lire pro Gemälde entsprechen.¹⁰³ Ein Vergleich der Schätzung zweier als „groß“ bezeichneter Bilder von Desubleo und Francesco Gessi aus der Sammlung Ratta Garganelli zeigt, dass beide Mitarbeiter von Renis Werkstatt gleiche Werte erreichten. Desubleos *Tankred* wurde auf 375 lire geschätzt, Gessis *Iole* 350 lire.¹⁰⁴ Ein ähnlich großes Gemälde von Denis Calvaert aus der gleichen Sammlung war 150 lire wert, ein von Domenichino hingegen 600 lire.¹⁰⁵

Um Desubleos kommerzielle Einbindung in den Bologneser Kunstmarkt und zugleich seine Stellung im Vergleich zu den anderen Mitarbeitern Renis nachzuvollziehen, wird eine Auswahl aus den Werken der Zeit von ca. 1625 bis 1652 näher untersucht. Hierbei stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien eine solche

100 MORSELLI 1998.

101 Vgl. Quellenanhang, Tabelle 2.

102 Vgl. Quellenanhang, Tabelle 3.

103 Die Summe ergibt sich aus der Addition der Preise für die acht geschätzten Werke (1650 lire) und der Teilung durch acht.

104 Zu den beiden Einträgen im Inventar siehe MORSELLI 1998, S. 398, Nr. 18 (Desubleo) und 21 (Gessi).

105 MORSELLI 1998, S. 397, Nr. 3 (Calvaert); S. 398, Nr. 25 (Domenichino).

Auswahl getroffen werden soll, denn wie sein Gesamtwerk ist auch die Chronologie von Desubleos Gemälden aus der Bologneser Phase umstritten und beruht überwiegend auf stilistischen Einschätzungen.¹⁰⁶ Da sich eine objektive Analyse zwangsläufig auf objektive Kriterien zu stützen hat und diese in einem historischen Kontext wie dem unseren den dokumentarischen Quellen zu entnehmen sind, liegt der Fokus im Folgenden auf jenen Werken, für die Zahlungsbelege, Inventareinträge oder Notarakten verfügbar sind. Damit geht eine starke Verringerung der Untersuchungsobjekte einher, doch nur so kann eine quellenbasierte Genauigkeit garantiert werden. Dass Desubleo in seiner Bologneser Phase weitaus mehr als die im Folgenden besprochenen, für Urban VIII. Barberini, don Lorenzo de' Medici sowie Francesco I. d'Este angefertigten Werke schuf, ist unbestritten. Die ausgewählten Gemälde nehmen dennoch aufgrund ihrer Auftraggeber bzw. Käufer eine zentrale Rolle als Antrieb für Desubleos weitere Karriere ein. Gerade weil er prestigeträchtige Kunden innerhalb einer kurzen Zeitspanne (von 1637 bis 1641 und wiederum vor 1654) gewinnen konnte, wird er durch sie seinen Radius an Kunden erweitert haben können. In der Folge wird er auch den Großteil der Werke angefertigt haben, für die bis heute keine dokumentarischen Belege überliefert sind. Umso wichtiger erscheint daher eine chronologische, quellengesicherte Schilderung der Aufträge und Werke, laut der sich Desubleos kommerzielle Etablierung jenseits offizieller Strukturen abspielte. Zugleich wird sich dadurch zeigen, dass Desubleo eine Sonderstellung nicht nur unter den auswärtigen Malern in Bologna, sondern auch spezifisch unter Renis Mitarbeiter einnahm.

106 Eine Ausnahme bilden der verschollene *Hl. Urbanus* (1637 vom Papst Urban VIII. in Auftrag gegeben. Vgl. MASINI 1666, Bd. 1, S. 237; MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 377; ORETTI, ms B 127, fol. 217; VALONE 1984, S. 80; EMILIANI 1997; COTTINO 2001, Verlorene Gemälde, Kat. 15, S. 138), die *Heilige Familie mit Engeln* (ein 1640 von der Bologneser Adligen Camilla Stiatichi de' Gini in Auftrag gegebenes Altarbild für die Kirche S. Maria Assunta in Borgo Panigale, heute noch *in situ*. Vgl. MASINI 1666, Bd. 1, S. 437; ORETTI, ms B 127, fol. 217; VALONE 1984, S. 82; PERUZZI 1986b, S. 86, 91; MILANTONI 1991, S. 452; COTTINO 1992, S. 208; COTTINO 2001, Kat. 5, S. 90–91), die *Erminia und Tankred* (1641 für don Lorenzo de' Medici's Villa La Petraia gemalt, heute in den Uffizien. Vgl. BOREA 1975, S. 24, Anm. 20; BOREA 1977a; BOREA 1977b; VALONE 1984, S. 80–81; PERUZZI 1986b, S. 86; COTTINO 1992, S. 208–209; COTTINO 2001, Kat. 6, S. 91–92) und der *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (vor 1646 für die Bologneser Kirche Gesù e Maria angefertigt, heute in der Pinacoteca Nazionale in Bologna. Vgl. MASINI 1650, S. 536; ORETTI, ms B 127, fol. 216; VALONE 1984, S. 82; PERUZZI 1986b, S. 85; COTTINO 2001, Kat. 19, S. 98–99; PERUZZI 2008a; SINIGAGLIA 2012, S. 38–42; CANNIZZO/ANGELIS/SINIGAGLIA 2017, S. 138–139). Zur Problematik der Chronologie von Desubleos Werken vgl. PERUZZI 1986b; COTTINO 2001, S. 17–32, 35–36; u. a. Kat. 33–34, S. 108–109.

3.2.3.1 Der Barberini-Auftrag in Castelfranco Emilia und seine Folgen

Den Auftakt zur Bildung eines imposanten Netzwerkes an Kunden im Umfeld von Bologna bildet der öffentliche Auftrag für die Kirche S. Urbano in der Festung Forte Urbano in Castelfranco, etwa 20 Kilometer westlich von Bologna. Der Festungsname verrät zugleich den Auftraggeber, Papst Urban VIII. Barberini. Von ihm kam der Wunsch, drei von Renis besten Mitarbeitern damit zu beauftragen, jeweils einen Altar für S. Urbano anzufertigen. Die Auswahl fiel auf Simone Cantarini, Pietro Lauri und Michele Desubleo, die eine *Transfiguration*, einen *Hl. Michael* und den Hauptaltar mit der Darstellung des *Hl. Urbanus* anfertigten.¹⁰⁷ Lediglich die *Transfiguration* ist erhalten, wohingegen Lauris und Desubleos Kompositionen heute leider verschollen sind.¹⁰⁸ Auch aus diesem Grund haben zwei im 18. Jahrhundert transkribierte Auszüge aus den päpstlichen Rechnungsbüchern von 1637 einen besonders hohen Wert.¹⁰⁹ Der erste Auszug wurde am 17. Juni von einem Kapuziner in Castelfranco verfasst und ist an die Reverenda

107 Malvasia erklärt den Auftragshintergrund, erwähnt jedoch aus den drei Malern nur Cantarini: „venuta commissione di Roma da’ Signori Barberini di tre quadri per la Chiesa del Forte a Castelfranco, fatto edificare da Papa Urbano VIII. di felice memoria, e pregato Guido [sic] a distribuirne l’esecuzione a tre de’ suoi più bravi giovani, fra gli altri propose il Pesarese [...], ed al quale anche (come a soggetto da farsi più onore) assegnò quello della Trasfigurazione del Signore sul Taborre.“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 377. Malvasias Meinung, die *Transfiguration* sei das Hauptwerk unter den drei Gemälden, wird von den Zahlungsbelege widersprochen, da dort Desubleos *Hl. Urban* als die für den Hauptaltar bestimmte Darstellung gilt. Vgl. dazu unten, Anm. 275. Es existieren zwei Versionen der *Transfiguration*, eine in der Pinacoteca di Brera in Mailand und eine im Palazzo della Cancelleria in Rom. Letztere wird für das Original aus dem Forte di Castelfranco gehalten. Vgl. MASINI 1666, Bd. 1, S. 237; EMILIANI 1997; COTTINO 2001, Verlorene Gemälde, Kat. 15, S. 138.

108 Zu Lauri vgl. FRISONI 1989. Vgl. zu Desubleos Gemälde oben, Anm. 272, 273. Bedauerlicherweise konnten trotz der Recherchen weder Skizzen noch Nachstiche der verschollenen Werke gefunden werden. Für Hilfe und Anregungen bei der Recherche sei an dieser Stelle Frau Professorin Cecilia Hurley-Griener herzlich gedankt.

109 Die Originaldokumente gingen womöglich verloren, nachdem die Festung am 19. Juni 1796 von den napoleonischen Truppen geräumt wurde. Glücklicherweise waren jedoch im frühen 18. Jahrhundert die Einträge aus der päpstlichen Buchführung von dem Bologneser Gelehrten Ubaldo Zanetti transkribiert worden. Somit hat sich ein wichtiger Anhaltspunkt sowohl für Desubleos Chronologie als auch für seinen Marktwert Ende der 1630er Jahre erhalten. Zu den vollständigen Transkriptionen siehe Quellenanhang, Nr. 3–4. Zanettis Manuskripte sind in der Biblioteca Universitaria in Bologna aufbewahrt (ms 3890). Die zwei Auszüge wurden 1997 mit einigen Fehlern veröffentlicht, weshalb eine eigene Transkription im Quellenanhang zu finden ist. Vgl. AUSST.-KAT. BOLOGNA 1997, S. 408.

Camera Apostolica in Bologna adressiert, zu Händen von Lorenzo Spada.¹¹⁰ Dieser wird um die Auszahlung von 1550 *lire* an Michele Monbugo gebeten. Die Summe teilte sich wie folgt auf: 500 *lire* an „signor Michele“ für den Hauptaltar mit dem Hl. Urban, 500 *lire* an „signor Simone“ für die *Transfiguration* und 315 *lire* an „signor monsù Pietro“ für den Hl. *Michael*. Zusätzlich sollte Desubleo – der im Dokument allerdings nie mit diesem Namen erwähnt wird – 25 *lire* für Ultramarinblau und 200 *lire* für Leinwände erhalten. Der zweite, am 26. September verfasste Eintrag ist ein weiterer Zahlungsbeleg.¹¹¹ Diesem zufolge sollen „Michele Monbugo“ 30 *lire* für das päpstliche Porträt im Hauptaltar bezahlt werden.¹¹²

Diese Quellen sind aus drei Gründen von zentraler Bedeutung. Erstens beweisen sie, welche hohe Anerkennung Desubleo Ende der 1630er Jahre genoss. Denn er erhielt den wichtigsten Auftrag – inklusive päpstlichem Porträt – und eine höhere Summe als Renis berühmtester Mitarbeiter Simone Cantarini: 500 *lire* für den Altar plus die zusätzlichen 30 *lire* für das Porträt). Gleichzeitig belegt der Preisunterschied zu dem Franzosen Lauri (Pierre Laurier) Desubleos hohen Rang unter den um Reni herum gruppierten nicht-Bologneser Malern. Zweitens, der Auftrag weist mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine mögliche frühere Verbindung zwischen Desubleo und den Barberini hin. Angesichts der Nähe zwischen Régnier und Simon Vouet, dem Prinzen der römischen Accademia di San Luca und *protégé* der Barberini, könnte Desubleo bereits in seinen römischen Jahren von 1624 bis 1625 in Kontakt mit dem päpstlichen Umkreis getreten sein.¹¹³ Dies würde unter anderem erklären, warum Desubleo dem äußerst geschätzten Porträtisten Cantarini vorgezogen wurde.¹¹⁴ Drittens, die Dokumente sind – wenngleich nicht im Original erhalten – eine der äußerst seltenen zeitgenössischen schriftlichen Zeugnisse

110 Quellenanhang, Nr. 3.

111 Quellenanhang, Nr. 4.

112 Am 26. September 1637 erhielt „Michele Monbugo Pittore L. 30 di quattrini per sua fattura in accomodare il ritratto di Sua Santità nella tavola del Altare Maggiore della Chiesa di Fortezza“. Vgl. Quellenanhang, Nr. 4.

113 Siehe dazu Kap. 2.2.

114 Bevor Cantarini 1637 aus dem Atelier ausschied, stellte ihn Reni den Auftraggebern und Sammlern als sehr begabten Maler vor. Malvasia berichtet, dass „l'istesso Guido concorreva a questo suo credito [von Cantarini], perché oltre che lo commendava per quel gran virtuoso ch'egli era, non capitava opra di considerazione per i suoi allievi, che a lui non l'appoggiasse, con gran suo stile, sostenendolo nei prezzi, che troppo basamente ei [Cantarini] porre voleva; fra le quali una B. V. e certi santi, che fece fargli il Commendator Bolognini per una Chiesuola nella villa di Crevalcore, e nella quale, ritraendo l'istesso Commendatore, il fece così simile e con sì felice maneggio, che Guido stesso non si saziava di lodarla, facendogliene dare anche più dell'accordato“. MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 375–376.

se von Desubleos Wirken in Bologna. Zugleich liefern diese Zahlungsbelege einen sicheren Ausgangspunkt, um sein Netzwerk an Auftraggebern zu rekonstruieren.

Bevor Desubleos weitere Aufträge geschildert werden, soll zunächst eine zweite, frühere Verbindung Desubleos zum päpstlichen Umkreis erwähnt werden. Der Flame porträtierte Gregors XV. Neffen Ludovico Ludovisi, der 1621 zum Erzbischof von Bologna gewählt wurde und zwischen 1623 und 1624 Giovan Battista Marino in seiner römischen Residenz aufnahm.¹¹⁵ Das Gemälde ist heute verschollen, lediglich ein Hinweis aus dem Sammlungsinventar des Arztes Andrea Danesi beweist, dass es sich 1680 noch in Bologna befand.¹¹⁶ Das Porträt taucht 1633 im Inventar der römischen Kardinalssammlung nicht auf.¹¹⁷ Aus diesem Grund ist es nicht sicher, ob Desubleo den Papstneffen bereits in Rom oder erst bei einem Aufenthalt in Bologna vor dessen Tod am 18. November 1632 porträtierte. Trotz der wenigen Anhaltspunkte betont die Existenz eines solchen Werkes die Tatsache, dass sich der Flame in weniger als 15 Jahren (von 1624 bis 1637) zwei wichtige Aufträge aus dem Kreis der römischen Kurie sichern konnte. Sollte der Kontakt zu Ludovisi bereits in Rom entstanden sein, so hätte Desubleo dabei ebenfalls die Möglichkeit gehabt, in Kontakt mit Marino zu treten, dessen Gedicht *Adonis* für das Gemälde *Venus trauert um Adonis* von zentraler Bedeutung ist.¹¹⁸

Durch den Barberini-Auftrag in Castelfranco könnten sich für Desubleo weitere wichtige Perspektiven eröffnen haben.¹¹⁹ In der Tat hat der Flame unmittelbar danach Aufträge der Familie Lumaga aus Venedig angenommen, Werke an don Lorenzo de' Medici in Florenz verkauft sowie Gemälde für Francesco I. d'Este angefertigt. Aufgrund ihres Prestiges hat die Episode von Castelfranco und der damit einhergehende Ruhm mit Sicherheit eine wichtige Rolle gespielt.

Der erste Auftrag aus Desubleos nachgewiesenem Netzwerk während der Bologneser Jahre führt nach Florenz. Im Jahr 1641 wurde in den Rechnungsbüchern von don Lorenzo de' Medici folgende Ausgabe registriert: „Michele pittore fiammingo in Bologna per resto di scudi 150 del quadro di Tancredi ed Erminia fatto per la Petraia.“¹²⁰ Damit ist das monumentale Gemälde *Erminia und Tankred* ge-

115 Siehe zu Ludovisi und Marino RUSSO 2008, S. 39–42.

116 „Un ritratto del S.re Card. Lodovisio“. MORSELLI 1998, S. 190, Nr. 40.

117 Zum Inventar siehe GARAS 1967a; GARAS 1967b.

118 Vgl. dazu Kap. 3.3.

119 Ein Beispiel hierfür ist das Altargemälde *Heilige Familie mit Engeln* (vgl. Abb. 3.9), 1640 für die Familie Stiatici de' Gini in der Kirche S. Maria Assunta in Borgo Panigale gemalt. Mit Ausnahme einer Marmorinschrift in der Familienkapelle ist allerdings leider kein Dokument zum Gemälde erhalten, da das Kirchenarchiv abgebrannt und die Familie Mitte des 17. Jahrhunderts ausgestorben ist. Vgl. dazu oben, Anm. 272.

120 Die Quelle wurde 1977 von Evelina Borea veröffentlicht, als Desubleos Gemälde restauriert und ausgestellt wurde. Vgl. AUSST.-KAT. POGGIO A CAIANO 1977, S. 41.

meint, seit 1977 in den Uffizien (Abb. 3.11) und ursprünglich in der medicischen Villa la Petraia beheimatet.¹²¹ Der Vermittler zwischen don Lorenzo und Desubleo



Abbildung 3.11: Michele Desubleo, *Erminia und Tankred*, 1641, Öl auf Leinwand, 234 × 320 cm, Florenz, Uffizien

ist der Bologneser Markgraf und Gelehrte Ferdinando Cospi, der als Agent in Bologna tätig war.¹²² Als das Gemälde zwischen Januar und September 1641 entstand, war Desubleos Bekanntheitsgrad in Florenz womöglich gering.¹²³ Seine Bekanntheit in Bologna muss hingegen nach dem päpstlichen Auftrag gestiegen sein, so-

121 Siehe zum Gemälde oben, Anm. 272.

122 Der Sohn von Costanza de' Medici und Vincenzo Cospi wuchs zwischen Bologna und Florenz auf und verbrachte seine Kindheit im großherzoglichen Umkreis von Ferdinando I. und Cosimo II. de' Medici. Seit 1624 fungierte er als Vertreter der Florentiner Familie in Bologna und stand dabei in Kontakt mit den lokalen Künstlern. Auf Cospis Tätigkeit gehen mehrere Erwerbungen von Gemälden der Carracci, Renis und Guercinos für die großherzogliche Sammlung zurück. Zu Cospi siehe PETRUCCI 1984.

123 Die präzise Datierung ist aus dem Zahlungsbeleg zu entnehmen. Vgl. AUSST.-KAT. POGGIO A CAIANO 1977, Nr. 12, S. 40–41.

dass Cospi unter anderem auch vor dem Hintergrund des Barberini-Altars von Lorenzo de' Medici dazu gebracht haben könnte, ein Bild von Desubleo zu kaufen. Ob *Erminia und Tankred* als spezifischer Auftrag oder als „simpler“ Ankauf eines bereits zuvor angefertigten Gemäldes zu betrachten ist, geht aus den Quellen nicht hervor. Doch das monumentale Format und die Tatsache, dass don Lorenzo – in Einklang mit dem damaligen Geschmack – in seiner Sammlung weitere epische Darstellungen besaß, deutet darauf hin, dass es sich bei Desubleos Gemälde um einen Auftrag handelte. Neben *Erminia und Tankred* wird in den Florentiner Depots der Galleria Palatina eine *Diana als Jagdgöttin* aufbewahrt (Abb. 3.12), die aufgrund der stilistischen Gemeinsamkeiten der Gesichter von Erminia und Diana eine zeitliche Nähe der Gemälde nahelegt.¹²⁴ Ein drittes Werk befindet sich zwar nicht direkt in Florenz, steht dennoch in Verbindung mit den Medici. Dabei handelt es sich um *Herkules und Omphale* (Abb. 2.5), heute in der Sieneser Pinacoteca Nazionale und zuvor im Palazzo del Governatore verwahrt, der mediceischen Residenz in Siena.¹²⁵ Die fehlenden Schriftquellen erschweren herauszufinden, ob Cospi auch im Falle dieses Gemäldes in die Vermittlung eingebunden war. Aufgrund der Provenienz aus den großherzoglichen Sammlungen liegt es dennoch nahe, dass Desubleo zu Beginn der 1640er Jahre ein weiteres Werk von Bologna nach Florenz lieferte.¹²⁶

Eine weitere Verbindung zwischen dem Flamen und dem Medici-Hof kann dank eines von Alessandro Grassi jüngst entdeckten Gedichts aus dem Fondo Palatino der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz hergestellt werden.¹²⁷ Der Text wurde von dem Gelehrten und Accademico della Crusca Pierfrancesco Rinuccini verfasst, bevor er Ende 1641 als mediceischer Botschafter nach Mailand umziehen musste.¹²⁸ Das Gedicht ist dem „signor Michele Disobleo pittore esquisitissimo“ gewidmet und muss aufgrund des Inhalts zwischen der Ankunft des Gemäldes *Erminia und Tankred* in Florenz im September 1641 und der Abfahrt von Rinuccini nach Mailand vor Ende Dezember jenes Jahres geschrieben worden sein. Denn Ri-

124 Das Gemälde wurde von Oreste Bacci zwischen 1976 und 1977 mit Leinwand bespannt und restauriert, um den sichtbaren Farbverlust entgegenzuwirken (vgl. besonders links unten im Bild). Aus dem Restaurierungsprotokoll (Opificio delle Pietre Dure, Florenz, Akte zum Inv. Nr. 5858) geht hervor, dass Desubleo auch hier eine brauntönige Grundierung der Leinwand benutzte. Zur Technik vgl. Kap. 3.3.1.

125 CARLI 1958b, S. 107; TORRITI 1978a, S. 370; BISOGNI 1990, S. 166; TORRITI 1990, S. 535–536; COTTINO 2001, Kat. 10, S. 93–94. Zur Bildanalyse unter Berücksichtigung der Rolle antiker Skulptur siehe Kap. 5.1.3.

126 TORRITI 1990, S. 535; COTTINO 2001, Kat. 10, S. 93.

127 Ms 1177, N. 159, Notizie varie della Città di Firenze, Pitture, Architetture e Poesie, fol. 123r–124. In GRASSI 2015 veröffentlicht. Vgl. zum Text Quellenanhang, Nr. 5.

128 Zu Rinuccini vgl. CIARDI/TONGIORGI TOMASI 1983, S. 294–295; GRASSI 2015, S. 212.



Abbildung 3.12: Michele Desubleo, *Diana als Jagdgöttin*, um 1640–41, Öl auf Leinwand, 97 × 87 cm, Florenz, Galleria Palatina

nuccini feiert Desubleo für drei Kompositionen, die er persönlich gesehen haben muss. Mit höfischen Worten beschreibt er *Sophonisba* aus einer Privatsammlung (4. Stanza; Abb. 3.13), *Urteil des Paris* (6.–7. Stanze; Abb. 3.14) und die erwähnte



Abbildung 3.13:
Michele Desubleo,
Sophonisba, um 1646–
52, Öl auf Leinwand,
132 × 97 cm, Privat-
sammlung

monumentale Darstellung *Erminia und Tankred* (8.–11. Stanze; Abb. 3.11). Die Tatsache, dass *Herkules und Omphale* nicht beschrieben wird, lässt vermuten, dass dieses Gemälde Rinuccini nicht bekannt war und eventuell erst nach Ende 1641 in Florenz ankam.¹²⁹

Es bleibt festzuhalten, dass Rinuccinis Gedicht ein einmaliges Zeugnis jenes Ruhmes darstellt, den Desubleo zu Beginn der 1640er Jahre im Umkreis von don Lorenzo de' Medici genoss. Auch aus diesem Grund wurde bereits spekuliert, dass

¹²⁹ Das Argument wurde überzeugend von Grassi dargelegt. Vgl. GRASSI 2015, S. 216.



Abbildung 3.14:
Michele Desubleo,
Urteil des Paris, frühe
1640er J., Öl auf Leinwand,
86 × 66 cm, Livorno, Museo Fattori
(von der Gallerie Fiorentina
ausgelagert)

Desubleo für eine Zeit lang in Florenz tätig gewesen sein müsse.¹³⁰ Schriftliche Quellen hierzu fehlen bisher, dennoch könnten die von Cottino betonten Gemeinsamkeiten zwischen dem *Urteil des Paris* und dem Stil der Florentiner Francesco Furini und Cesare Dandini auf Desubleos mögliches direktes Studium der Originale in Florenz hinweisen. Die engen Beziehungen zum Medici-Hof sind mit Sicherheit durch einen ebenfalls von Grassi veröffentlichten zweiten Zahlungsbeleg aus Florenz dokumentiert.¹³¹ Der für don Lorenzo ebenfalls in Bologna als Vermittler tätige Annibale Dovara erhielt am 23. April 1642 „braccia 12 di raso vellutato donato a Michele Fiammingo pittore in Bologna“.¹³² Ob damit die Bezahlung der oben erwähnten *Diana als Jagdgöttin* gemeint ist, kann bis zur Entdeckung neuer

130 COTTINO 2001, Kat. 11, S. 94; GRASSI 2015, S. 215.

131 Ebd., S. 215.

132 ASFI, Mediceo del Principato, n. 5168, c. 125; zit. in ebd., S. 215.

Dokumente nicht eindeutig gesagt werden. Sicher ist, dass Desubleo ab dem Barberini-Auftrag im Jahr 1637 eine signifikante Anzahl an renommierten Kunden jenseits der Bologneser Grenzen erreichen konnte.

Bei dem dritten zu besprechenden Auftragsbeispiel aus Desubleos Bologneser Phase soll Régnier erneut eine wichtige Vermittlungsrolle gespielt haben. Der Stiefbruder war 1638 und 1639 als Porträtist am Hof Francesco I. d'Estes in Modena gewesen.¹³³ Zudem fungierte er dank seiner privilegierten Kontakte als Experte für die herzoglichen Kunstkäufe von Venedig aus. Es liegt deshalb nahe, dass Régnier hinter Francescos I. Entscheidung stand, Desubleo mit den Altargemälden *Ekstase des Hl. Franziskus* (Abb. 5.3) und *Traum des Hl. Joseph* (Abb. 3.15) zu beauftragen.¹³⁴ Bislang wurde allerdings nie berücksichtigt, dass Desubleo ebenfalls in engerem Kontakt mit Guercino stand, da beide 1646 bis 1652 als Lehrer in der Accademia Ghislieri tätig waren und vor 1646 zwei Altäre für die Bologneser Kirche Gesù e Maria anfertigten.¹³⁵ Gerade Guercino wurde von Francesco I. sehr geschätzt und führte mehrere Aufträge für den Modeneser Herzog aus.¹³⁶ Zwar dürfte der Centeser Maler angesichts einer potentiellen Konkurrenz zum Flamen vermutlich weniger motiviert gewesen als Régnier, Desubleo selbst an Francesco I. zu empfehlen. Es dürfte dennoch nichts gegen das Szenario sprechen, nach dem Régnier Desubleo vorgeschlagen und der Herzog noch Guercinos familienexterne positive Meinung dazu eingeholt hat, bevor er Desubleo offiziell beauftragte.

Über diese Hypothese, wie es zur Verbindung zwischen dem Flamen und Francesco I. kam, hinaus, sind Quellen erhalten, die aus zwei Gründen wichtig sind: Sie liefern einen wichtigen Anhaltspunkt sowohl für Desubleos Chronologie als auch für die Reihenfolge, in der die zwei Altargemälde für Sassuolo und Modena entstanden sind.¹³⁷ Das Ende von Desubleos Bologneser Phase wird in der Forschung anhand seines Briefes an Francesco I. festgelegt.¹³⁸ Das Schreiben datiert vom 18. Juli 1654 und wurde aus Venedig abgeschickt, sodass man spätestens seit dessen Veröffentlichung 1969 über eines der in Desubleos Chronologie selten zu

133 LEMOINE 2007, S. 112–116; Kat. 85, S. 272–274.

134 Diese Meinung vertreten sowohl Cottino als auch Lemoine. Vgl. COTTINO 2001, Kat. 27, S. 104; LEMOINE 2007, S. 182.

135 Zur Accademia vgl. Kap. 6.1.1; MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 267; MALVASIA 1961, S. 93, Anm. 19; S. 114, Anm. 74; LANDOLFI 1996, S. 142–143. Zur Datierung von Desubleos Altarbild in der Kirche Gesù e Maria vgl. unten, Anm. 482.

136 VENTURI 1882, S. 199–259; GHELFI 2013.

137 ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desubleò Michele. Vgl. dazu Quellenanhang, Nr. 6.

138 PERUZZI 1986a, S. 195–197; COTTINO 1992, S. 210; COTTINO 2001, Kat. 27–28, S. 104–106. Die Briefe erwähnte zuerst Venturi, allerdings ohne sie zu transkribieren. Vgl. VENTURI 1882, S. 222.



Abbildung 3.15: Michele Desubleo, *Traum des Hl. Joseph*, nach Juli 1654 fertiggestellt, Öl auf Leinwand, 275 × 250 cm, Modena, Chiesa del Paradisino

findenden sicheren Daten verfügt.¹³⁹ Zugleich ist aus diesem Brief eine von der Forschung übersehene Aussage über die Entstehungsgeschichte der zwei Aufträge zu gewinnen. Desubleo schreibt, dass er die Anweisungen vom Herzog erhalten habe und diese mit all seinen Kräften ausführen werde. Er hofft, dass [es] vor Ende August fertig sein werde, da er vor dem Ende des laufenden Monats [Juli] damit anfangen werde. Sodann beschreibt er wie die Komposition der *Ekstase des Hl. Franziskus* nachgebessert habe.¹⁴⁰ Obwohl Desubleos Formulierung etwas unklar ist, liegt es jedoch nahe, dass sich die Anweisungen von Francesco I. auf den nächsten, noch anzufertigenden Auftrag für den Modeneser Herzog beziehen. Daraus ergibt sich, dass es sich bei dem zu Beginn des Briefes erwähnten, noch anzufertigenden „es“ um den *Traum des Hl. Josef* handeln muss. Diese Aussage scheint weder Peruzzi noch Cottino aufgefallen zu sein, da die erstgenannte aufgrund stilistischer Merkmale den *Traum* vor der *Ekstase* datiert und Cottino eher vom Gegenteil überzeugt ist.¹⁴¹ Diese neu gewonnene Information zur Chronologie der beiden Aufträge würde insofern Cottinos Datierung untermauern und zugleich zeigen, welche fruchtbaren Ergebnisse aus der Auseinandersetzung mit selbst längst veröffentlichten Originaldokumenten gewonnen werden können.

3.2.3.2 Desubleo als *unicum*? Ein Vergleich mit Renis zeitgenössischen auswärtigen Mitarbeitern und einem berühmten Vorgänger

Die Aufträge der Barberini, Medici, und Este zeigen, dass Desubleo sich trotz mangelnder Integration in die offiziellen beruflichen Netzwerke in Bologna einen privilegierten Zugang zu wichtigen Auftraggebern verschaffte. Dies wird noch stärker aus der Rekonstruktion der Beziehungen Desubleos mit der venezianischen Bankiersfamilie Lumaga ersichtlich. Aufgrund ihrer Bedeutung für Desubleos Karriere wird sie eigenständig dargestellt und analysiert.¹⁴² Der Quellenmangel hinsichtlich Desubleos Bologneser Kundschaft hat dazu geführt, dass hier

139 Vgl. Quellenanhang, Nr. 6, veröffentlicht in PIRONDINI 1969, S. 68–70. Valone muss Pirondinis Beitrag nicht wahrgenommen haben, als sie die in Modena aufbewahrten Briefe als „unpublished“ bezeichnet. Vgl. VALONE 1984, S. 85.

140 „Ricevei con la benign[iss]ima di V. S. Ill.ma il favore dei suoi comand[amen]ti, quali eseguiro con tutte le mie forze, spero che certo sarà finito per il fine d’Agosto, poiche lo principierò avanti finisca il mese corente havendo hora finita l’Ancona di S. A., restandomi solo da ritoccare certe cose per mia satisfatione, il che sarà fatto piacendo a Dio, la settimana che entra. [...]“ Vgl. Quellenanhang, Nr. 6, veröffentlicht in PIRONDINI 1969, S. 68.

141 Vgl. PERUZZI 1989; COTTINO 2001, Kat. 27–28, S. 104–106.

142 Siehe dazu Kap. 4.2.

ausschließlich nicht-Bologneser Auftraggeber in Betracht gezogen werden konnten. Die Verbreitung seiner Werke in den städtischen Privatsammlungen und die sicheren – wenn auch quellenlosen – Altaraufträge für die Familie Stiatichi de' Gini in Borgo Panigale und für die Bologneser Kirche Gesù e Maria stellen dennoch unverkennbare Anzeichen dafür dar, dass Desubleo sich einen Platz auf den Bologneser Kunstmarkt gesichert hatte. Dies ist auch durch seine Präsenz unter den Lehrern der 1646 gegründeten Accademia Ghislieri bewiesen. Als einziger, der nicht aus dem Bologneser Malerkreis stammte, gehörte Desubleo zusammen mit dem Centeser Guercino und den einheimischen Sirani, Tiarini, Albani zu den bis 1652 dort tätigen Meistern.¹⁴³

Um Desubleos Sonderstellung unter Renis nichtitalienischen Mitarbeitern deutlicher zu konturieren, ist ein kurzer Vergleich mit seinen Zeitgenossen Giovanni Boulanger und Pietro Lauri notwendig. Boulanger, 1606 in Troyes geboren, gehörte zum engsten Kreis von Renis Mitarbeitern.¹⁴⁴ Seine ersten Schritte im Atelier erfolgten zeitgleich mit jenen Desubleos, seine Karriere entwickelte sich allerdings anders. Der entscheidende Moment kam 1638, als – vermutlich dank Renis Empfehlung – der Lothringer unter den „salariati ducali“ (herzogliche Angestellte) am Hof Francesco I. d'Este aufgenommen wurde.¹⁴⁵ Sein Hauptwerk ist die Freskierung der herzoglichen Residenz in Sassuolo, an der er zwischen 1638 und 1651 mit Hilfe von Ottavio Viviani und Girolamo Cialdieri arbeitete. Bis zu seinem Tod 1660 verblieb er im Dienste von Francesco I. Ein Aufenthalt in Rom als Maler bei dessen Bruder, Kardinal Rinaldo, ermöglichte Boulanger eine direkte Auseinandersetzung mit den zahlreichen Kunstwerken in öffentlich zugänglichen Kirchen und privaten Sammlungen.¹⁴⁶ Diese Eindrücke lassen sich in den nach seiner Rückkehr nach Sassuolo 1646 entstandenen Werken beobachten.

Die Parallele zu Desubleo besteht hauptsächlich darin, dass auch Boulanger erst nach einer vorangegangenen Ausbildungsstation in Renis Atelier gelangte und von dort aus eine erfolgreiche Karriere begann. Anders als der Flame besteht jedoch bei ihm eine feste Bindung an Modena und Sassuolo. Als „salariato ducale“ sicherte sich Boulanger eine Stelle als Hofmaler mit den Privilegien eines festen

143 Vgl. zur Accademia Kap. 6.1.1 und oben, Anm. 307. Siehe zum akademischen Kontext auch PEVSNER 1973, S. 72–73; BENASSI 1988, S. 50–51; SALERNO 1988, S. 72; MAHON 1991, S. 245–246.

144 „In diversa stanza fu dunque [il Reni] necessitato ritirarsi a lavorare, distribuendo nell'altre in varie classi i giovani. Ritenne solo presso di sé monsù Pietro Lauri francese, monsù Bollanger di Troyes, il Loli, il Dinarelli [...] e il Sirani.“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 24. Zu Boulanger vgl. grundlegend VENTURI 1882, S. 216–217; VENTURI 1917; PIRONDINI 1969; PIRONDINI 1985; PIRONDINI 1992; BIGI IOTTI/ZAVATTA 2013.

145 ASMo, Registri di bolletta dei salariati, anno 1638.

146 PIRONDINI 1982a, S. 162; PIRONDINI 1985; PIRONDINI 1992, S. 46–48.

Einkommens, eine von Desubleo nie erlebte Konstellation. Zugleich konnte der Lothringer seinen Kreis an Auftraggebern nicht erweitern und blieb mit Ausnahme seiner Zeit in Rom lebenslang im emilianischen Herzogtum. Zu diesem grundlegenden Unterschied zu Desubleos multizentrischer Karriere kommt ein zweites Differenzierungskriterium hinzu. Denn Boulanger soll mindestens zwei Schüler ausgebildet haben, seinen Neffen Olivier Dauphin und Sigismondo Caula.¹⁴⁷ Dieser wesentliche Unterschied zu Desubleo ist mit Boulangers Rolle als Hofmaler verbunden, vielleicht aber auch der generell sehr spärlichen Quellenlage zu dem Flamen geschuldet. Dass Desubleo ebenfalls Schüler ausbildete, ist eine in der Forschung latent verankerte Idee, die dennoch bislang durch Quellen nicht zu belegen ist.¹⁴⁸

Pietro Lauri wurde bereits im Zusammenhang mit dem Barberini-Auftrag erwähnt. Über den Franzosen, zwischen 1634 und 1669 in Bologna tätig, sind bis auf wenige Gemälde keine Quellen überliefert.¹⁴⁹ Seine Laufbahn kann lediglich aus Renis Biographie skizziert werden – die wenigen Hinweise reichen dennoch aus, um seine grundsätzlich unterschiedliche Stellung im Vergleich zu Desubleo nachzuvollziehen. Denn bei Lauri handelt es sich um einen der meist geschätzten Schüler Renis, der sich den Stil des Meisters angeeignet hatte und bis zu Renis Tod 1642 in seinem Atelier verblieb.¹⁵⁰ Der substantielle Unterschied zwischen Lauris (325 *lire*) und Desubleos Vergütung (530 *lire*) für ihre Altargemälde in Castelfranco Emilia lässt keinen Zweifel an der Wertschätzung des Franzosen. Immerhin durfte er Urbans VIII. Auftrag annehmen, doch diese niedrige Besoldung und die wenigen weiteren ihn zugeschriebenen Werke lassen vermuten, dass er sich im Gegensatz zu Desubleo nie von Renis Stil loslösen konnte, um einen eigenen Stil zu entwickeln.

Desubleos weitreichendes Netzwerk an Kontakten gilt somit als das entscheidende Erfolgskriterium im Vergleich zu seinen Zeitgenossen Boulanger und Lauri,

147 Siehe zu Olivier Dauphin MARTINELLI BRAGLIA 1987; MARTINELLI BRAGLIA 1996, S. 116–120, 127, Anm. 22; ZAMPETTI 2010; BIGI IOTTI/ZAVATTA 2013. Vgl. zu Caula STIX/SPITZMÜLLER 1941, S. 35, Nr. 376; LUGLI 1980; PIRONDINI 1969, S. 50, Anm. 50; PIRONDINI 1982b.

148 Als Lehrer hat Desubleo mit Sicherheit in der Accademia Ghislieri gewirkt und somit Maler wie Lorenzo Pasinelli in ihrer Anfangsphase betreut. Die Frage nach seinem eigenen Atelier konnte bis heute nicht geklärt werden, da jegliche Dokumente hierzu fehlen. Dies betrifft auch seine Mitgliedschaft und die eventuelle Registrierung von Aushilfen und Mitarbeitern sowohl bei der Bologneser Compagnia dei Pittori als auch bei der venezianischen Arte dei Depentori. Zu Desubleos Erbe und der Frage nach dem Atelier vgl. Kap. 6.1.1.

149 Zu Lauri vgl. FRISONI 1989; CELLINI 1992b.

150 CELLINI 1992b, S. 295.

die sich über offizielle Wege einen Platz auf dem Bologneser bzw. Modeneser Markt verschafften. Somit stellt Desubleo innerhalb des Bologneser Künstlerpanoramas um 1650 ein *unicum* dar. Keiner der auswärtigen Maler in der Stadt hatte eine solch erfolgreiche Karriere gemacht, seine Werke an namhafte Kunden verkauft und Aufträge für renommierte Kunstsammler angefertigt, ohne Teil der Malergilde zu werden.

Ein berühmter, jedoch mit den städtischen Institutionen inklusive Malergilde sehr verbundener Vorläufer ist Denis Calvaert. Wie Desubleo hatte auch der gebürtige Antwerpener seine erste Ausbildung bereits abgeschlossen, als er um 1560 nach Bologna reiste. Zunächst in den Werkstätten Prospero Fontanas und Lorenzo Sabbatinis tätig, wurde Calvaert zum Oberhaupt eines erfolgreichen Ateliers. Er spezialisierte sich auf Altar- und Andachtsbilder und setzte sich während eines längeren Aufenthalts in Rom eingehend mit Raffaels, Michelangelos und Sebastiano del Piombos Werken auseinander.¹⁵¹ Bereits vor der Gründung der carracesken Accademia degli Incamminati leitete er eine Akademie, in der sich unter anderen die jungen Domenichino, Guido Reni und Francesco Albani ausbilden ließen.¹⁵²

Die flämische Herkunft, die bereits absolvierte Ausbildung bei Ankunft in Bologna und der beachtenswerte Erfolg unter Kunstsammlern sowie öffentlichen und privaten Auftraggebern sind drei Punkte, unter denen Desubleo und Calvaert vergleichbar erscheinen. Sobald man die Entwicklung ihrer Karrieren näher untersucht, tauchen jedoch nennenswerte Differenzen auf. Als erstes Differenzierungskriterium gilt Calvaerts Vernetzung in der lokalen Bologneser Kunstszene. Diese entwickelte sich eindeutig durch die offiziellen Wege der Malergilde. Desubleo „sparte“ sich diese Mitgliedschaft über die gesamte Dauer seiner Bologneser Phase – immerhin ca. 30 Jahre, sodass sein Engagement in der Institution keineswegs mit demjenigen Calvaerts vergleichbar ist. Der zweite Unterschied besteht in der Tatsache, dass Calvaert ein großes erfolgreiches Atelier führte, in dem der Nachwuchs der Bologneser Schule ausgebildet wurde, darunter einige der führenden Maler des Seicento. Ähnliches konnte bisher für Desubleo nicht belegt werden. Die Frage nach seinem Atelier bleibt weiterhin offen, dennoch durfte er als Nichtbologneser und Nichtmitglied der Malergilde offiziell Nachwuchskräfte weder beschäftigen noch ausbilden. Damit verbunden ist wahr-

151 PRIEVER 1997; TWIEHAUS 2002, S. 23–25; RINALDI 2016.

152 Über Calvaerts Schule äußert sich Malvasia mit folgenden Worten: „[...] ed insomma in tal guisa indefessamente insegnando, che dalla sua scuola parimente altrettanto bravi soggetti ne uscissero, e fra questi i più celebri e rinomati, ch’abbia veduto il nostro secolo, come un Guido, un Albani, un Domenichino e simili.“ MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 196. Siehe zu Calvaerts Ausbildungspraxis TWIEHAUS 2002, S. 33–35.

scheinlich der dritte Unterschied, nämlich die gesamte Karriereentwicklung der beiden Künstler. Denn Calvaert blieb lebenslang in Bologna und konnte sich dort als führender Maler etablieren, wohingegen Desubleo nach der langen Bologneser Phase zunächst nach Venedig umsiedelte und sich schließlich in Parma niederließ. Calvaert scheint sich mit der Etablierung seines großen Ateliers bewusst für eine dauerhafte Bleibe in Bologna entschieden zu haben – Desubleos Wille bleibt in dieser Hinsicht uneindeutig. Ob er von Anfang an seine Zeit in Bologna bloß als eine unter mehreren Stationen seiner Karriere betrachtete, kann nicht gesagt werden. Dass er sich trotz seines Erfolgs dort für Venedig entschied, kann an begrenzten, mit seinem auswärtigen Status verbundenen Entwicklungsmöglichkeiten liegen – etwa dem Hindernis, kein eigenes Atelier leiten zu dürfen. Bisher erschweren die fehlenden dokumentarischen Beweise eine klare Antwort auf diese zentrale Frage.

Es kann deshalb festgehalten werden, dass Desubleo ein *unicum* unter den in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Bologna tätigen Künstlern darstellt. Sein Erfolg stützte sich auf ein jenseits der offiziellen Institutionen entwickeltes, sehr solides Netzwerk an Kontakten, das vom bürgerlichen Sammler bis zum Papst reichte. Dieses Netzwerk konnte er sowohl durch seine Tätigkeit in Renis Atelier als auch durch die Hilfe seines Stiefbruders Régnier aufbauen und weiterentwickeln. Insofern nimmt die Bologneser Zeit eine zentrale Rolle innerhalb Desubleos Karriere ein und zeigt, wie er innerhalb eines für auswärtige Maler feindlichen Milieus aus der Not eine Tugend machen konnte. Das Verhältnis zwischen den beiden Brüdern kam dennoch nicht nur Desubleo zugute. Auch Régnier konnte durch die von seinem jüngeren Stiefbruder in Bologna erbrachten Leistungen und angeeigneten stilistischen Impulsen profitieren. Wie sich dieser Austausch und die künstlerische Resonanz der brüderlichen Beziehung artikulierte, wird anhand der Fallstudie II gezeigt.

3.3 Fallstudie II: *Venus trauert um Adonis*

Das Gemälde *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8), heute im Depot der Pinacoteca Nazionale in Bologna, stellt ein wichtiges Zeugnis für Desubleos frühes künstlerisches Schaffen dar.¹⁵³ Weder Carlo Cesare Malvasia noch Pellegrino Orlandi geben Auskunft über Desubleos Technik; während Renis Arbeitsweise in mehreren Studien untersucht wurde, bleibt diejenige seiner Mitarbeiter gleichzeitig weitestgehend unerforscht.¹⁵⁴ Angesichts dieser Lücke und aufgrund Desubleos Relevanz in der emilianischen Malerei des 17. Jahrhunderts, wurden Infrarot- und XRF-Aufnahmen angefertigt, um die Maltechnik und die verwendeten Farbpigmente zum ersten Mal zu untersuchen. Auch Desubleos *Johannes der Täufer* (Abb. 5.10) wurde analysiert. Die Ergebnisse waren ähnlich wie die von *Venus trauert um Adonis*, sodass sie im Folgenden zusammen vorgestellt werden.

Desubleo stellt die Trauer der Liebesgöttin Venus um ihren Geliebten dar, den während einer Treibjagd tödlich verletzten Jäger Adonis. Das Gemälde setzt den Höhepunkt aus Ovids' Erzählung präzise um, wie die Präsenz des göttlichen, von Schwänen gezogenen Wagens im Hintergrund beweist.¹⁵⁵ Dem Maler gelingt es, die Dramatik der Szene anhand von vier Hauptelementen zu erzeugen. Als erstes ist die herzerreißende und dennoch angemessen dargestellte Verzweigung der Venus zu nennen, die sich sowohl in ihren zum Himmel gerichteten Augen als auch in der halbgeöffneten Armhaltung widerspiegelt. Die Inszenierung bildet die zweite, Dramatik erzeugende Komponente, die das Gemälde in eine heidnische Pietà verwandelt. Die pyramidal aufgebaute Pietà stellt bekanntlich einen gattungübergreifenden Topos in der Kunst der Frühen Neuzeit dar. Blickt man auf Desubleos Lebensstationen, so sollte er bei der Ausführung seines Gemäldes mit Sicherheit zwei berühmte römische Beispiele vor Augen gehabt haben: Michelangelos vatikanische *Pietà* (Abb. 3.16) und Annibale Carraccis *Pietà mit Engeln* aus der Sammlung des Kardinals Odoardo Farnese (Abb. 3.17). Desubleo erneuerte das vertraute kompositorische Schema und fügte dem pyramidalen Aufbau einen weinenden Amor hinzu, wodurch eine ikonographische Abgrenzung zur christli-

153 Die Fallstudie wurde 2018 in leicht abweichender Form als Aufsatz veröffentlicht. Die IR- und XRF-Kampagne erfolgte im März 2017 dank der Kooperation mit dem Chemiker Dr. Diego Cauzzi (Galleria Nazionale di Parma) und dem Diagnostik-Ingenieur Dr. Claudio Seccaroni (ENEA – Italienische Agentur für neue Technologien, Energie und Nachhaltige Entwicklung), die als Ko-Autoren an dem Aufsatz mitwirkten. Vgl. CAUZZI/GIROMETTI/SECCARONI 2018.

154 Siehe zur Technik und zum Kreativprozess bei Renis Kopien die Untersuchung des *Bacchus und Arianna* von Reni, Antonio Giarola und Giovanni Andrea Sirani. Vgl. CAUZZI/GUARINO/MOIOLI/ET AL. 2016.

155 OVIDIUS NASO 2010, X. Gesang, Strophen 708–739.



Abbildung 3.16: Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1497–99, Marmor, 195 × 174 × 69 cm, Vatikanstadt, Sankt Peter



Abbildung 3.17: Annibale Carracci, *Pietà mit Engeln*, 1598–1600, Öl auf Leinwand, 158 × 151 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

chen Pietà entsteht. Gleichzeitig stellt diese Ergänzung ein Beispiel für die strategische Positionierung handlungsrelevanter Elemente im Bild dar. Denn Desubleo betrachtete Amor als wichtigen Akteur des Mythos und wies ihm daraufhin eine zentrale Rolle im Bild zu. Amor wird hier mit Pfeil und Bogen dargestellt, den Attributen, die ihn als Liebesgott identifizieren und die er verwendete, damit Venus sich in Adonis verliebte. Dabei rekurrierte Desubleo auf bekannte Beispiele der Bologneser Malerei wie Annibales Engel in der bereits genannten Pietà. Diese demonstrieren dem Betrachter gegenüber vorbildhaft, welche Affekte er angesichts der Haupthandlung zu empfinden hat. Ähnliches machte Desubleo, indem er Amor als Affektfigur und nicht als Assistenzfigur konzipierte. Insofern bildet das Gemälde die Darstellung einer komplexen Handlung, deren wichtigste Etappen und Akteure Desubleo dem Betrachter anhand sorgfältig ausgewählter Elemente klar präsentiert. Das dritte, Dramatik erzeugende Element bei *Venus trauert um Adonis* ist das Schlaglicht, das Körper und Volumina sanft modelliert und ein wirkungsvolles Spiel von Licht und Schatten ins Leben ruft. Die Kraft des vom linken Bildrand kommenden Lichts erzeugt im Betrachter eine Assoziation zu Caravaggios Werken aus den Jahren um 1600, wie die frei zugängliche und dem Flamen sicherlich bekannte *Kreuzigung Petri* aus der Cerasi-Kapelle in Santa Maria del Popolo (Abb. 3.18). Dieser Anhaltspunkt bringt uns zum vierten und letzten Element, dem sich Desubleo bediente, um die Dramatik der Szene zu erhöhen: der enge Bildraum. Wie bei Caravaggio wird auch bei Desubleo das lebensgroße Bildpersonal in einem sehr engen Bildraum präsentiert. Diese Steigerung der Nähe impliziert eine direkte Involvierung des Betrachters, die gleichzeitig durch die zentrale Funktion des Amors, eine Art zum Betrachter gewendete „repoussoir-Figur“, unterstrichen wird.

Venus trauert um Adonis gehörte zu der 1871 der Pinacoteca vermachteten Sammlung der Bologneser Markgrafen Zambecari.¹⁵⁶ Die Zuschreibung an Desubleo ist Angelo Mazza zu verdanken und allgemein akzeptiert.¹⁵⁷ Das Fehlen jeglicher Dokumente führte zu einer Datierung anhand stilistischer Merkmale.¹⁵⁸ Cottino verweist auf eine Datierung um 1650, ca. zwei Jahrzehnte nachdem der Flame Renis Atelier beigetreten war, bzw. zum Zeitpunkt seiner Lehrtätigkeit in

156 REGIA PINACOTECA DI BOLOGNA 1895, S. 65, n. 716; MAUCERI 1935, S. 175; EMILIANI 1969; EMILIANI 1973.

157 MAZZA 1990, S. 44; PELLICCIARI 1992, S. 197; COTTINO 1992, S. 209; COTTINO 2001 Kat. 21, S. 99–100.

158 Desubleo hat dieses Sujet später ebenfalls bei *Venus und Adonis* (London, Apsley House) dargestellt; Vgl. COTTINO 2001, Kat. 30, S. 106–107. Von diesem Bild wurde eine nicht eigenhändige Kopie erstellt, die bei der Auktion Audap et Mirabeau, Paris, 21. März 2014 versteigert wurde. Dazu siehe COTTINO 2015.

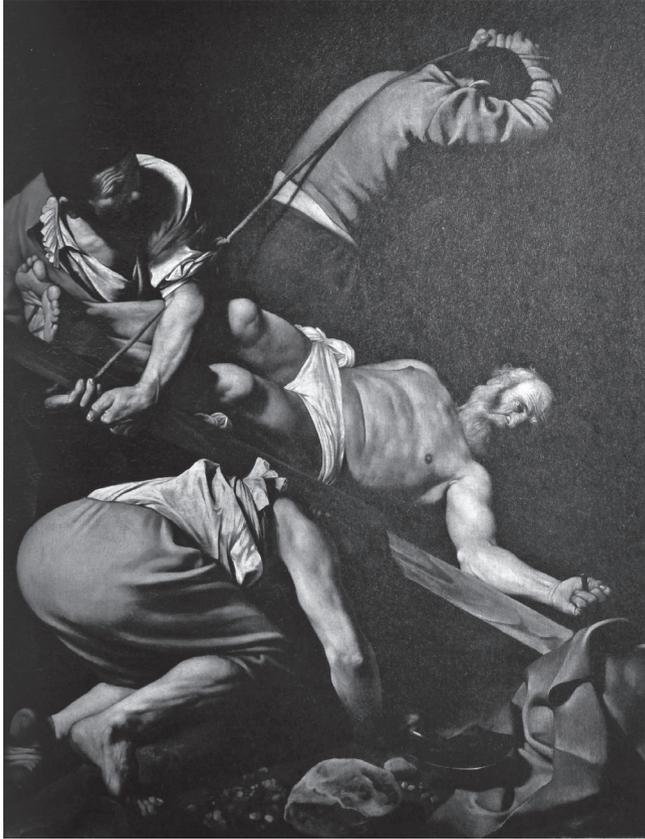


Abbildung 3.18:
Caravaggio, *Kreuzigung
Petri*, um 1601, Öl auf
Leinwand, 90,5 × 70 cm,
Rom, S. Maria del
Popolo, Cerasi-Kapelle

der Accademia Ghislieri (von 1646 bis 1652).¹⁵⁹ Peruzzis Datierung um 1640 beruht hingegen auf den manieristischen, als Reminiszenz der Ausbildung bei Abraham Janssen fortlebenden Merkmalen des Werkes.¹⁶⁰ Im Folgenden wird eine Neudatierung um 1630 vorgeschlagen, die sich auf Vergleiche mit Régniers Werken sowie auf Giovan Battista Marinis Gedicht *Adonis* stützt. Eine Positionierung in Desubleos erster Schaffensphase ist zudem durch die Anspielungen sowohl auf Renis Heldinnen mit ihrem gen Himmel gewandten Blick als auch auf Guercinos theatralischer Mimik bewiesen. Diese Merkmale hatte sich der Flame bereits während seines römischen Aufenthalts und der frühen Bologneser Jahre angeeignet.

159 COTTINO 2001, Kat. 21, S. 99–100.

160 PERUZZI 2008c.

3.3.1 Zu Desubleos Technik

Wie so oft sind Anbringungsort und technische Ausführung auch bei *Venus trauert um Adonis* eng verknüpft. Der ursprüngliche Standort des Gemäldes ist nicht bekannt. Angesichts des mythologischen Sujets liegt es jedoch nahe, dass es sich in einer Galerie oder in einem repräsentativen Raum befand. Dies war allerdings zu Beginn des Malprozesses noch nicht festgelegt, wie die sukzessiv nachjustierte Komposition, durch Infrarotaufnahmen erkennbar, nachweist. Davon bezeugen zwei leichte pentimenti in der unteren Bildzone, die erst nach Festlegung des Anbringungsortes entstanden sind. Zum einen wurde Adonis' Handpartie zwischen Daumen und Zeigefinger nach unten verlegt, um eine gezwungene, für einen Leichnam unnatürliche und nicht glaubhafte Position zu vermeiden (Abb. 3.19). Durch diese Veränderung wurde die Bildpartie mit der suggerierten



Abbildung 3.19: Michele Desubleo, *Venus trauert um Adonis*, um 1630–35, Öl auf Leinwand, 220 × 140 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Infrarot-Aufnahme, Detail

Frontaldarstellung der Gesamtkomposition harmonisiert und die zunächst vorhandene, nicht angebrachte *dal sotto in su*-Perspektive der Hand kaschiert. Zum anderen hat Desubleo die Position des Horns verändert (Abb. 3.20). Zuerst wurde dieses vollständig dargestellt, höher und deutlich mehr nach links positioniert.

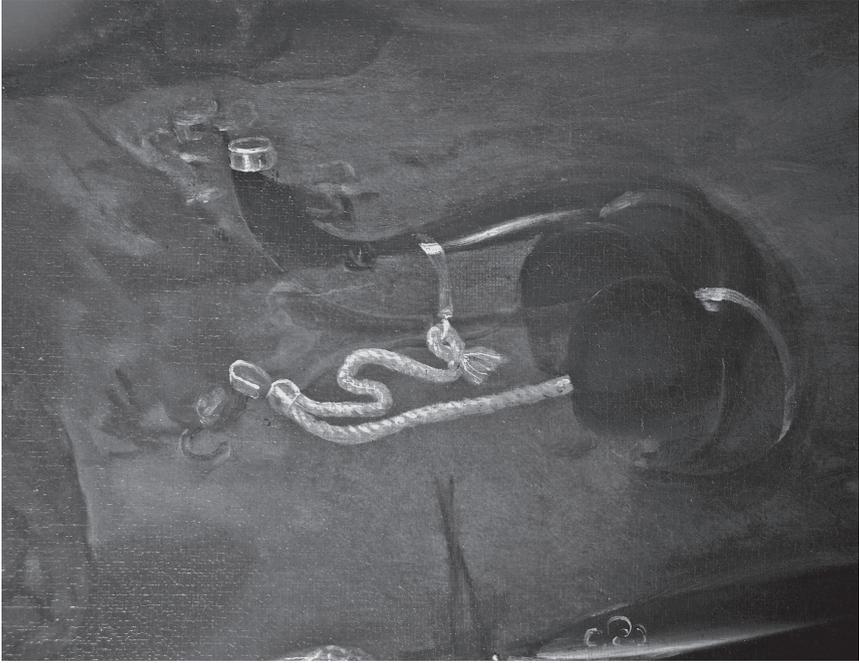


Abbildung 3.20: Michele Desubleo, *Venus trauert um Adonis*, um 1630–35, Öl auf Leinwand, 220 × 140 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Infrarot-Aufnahme, Detail

Auch in diesem Fall handelt es sich um einen mit der Anbringungshöhe verbundenen pentimento, da das Horn in seiner ursprünglichen Lage zu schweben schien und zudem die Blutstropfen verdeckt hätte. Die Untersuchung von *Johannes dem Täufer* (Abb. 5.10) ließ ebenfalls ein einziges pentimento feststellen. Dieser befindet sich bei dem rechten Zeigefinger, der im Vergleich zur Endversion zunächst leicht mehr gebogen gemalt wurde (Abb. 3.21).

Die Infrarotaufnahmen liefern Informationen zu einer minimal eingesetzten Unterzeichnung. Diese besteht aus sehr dünnen Linien: aufgrund ihrer Sparsamkeit ist nicht eindeutig zu bestimmen, mit welchem Medium sie gezeichnet wurden. An einigen Stellen könnte dies ein trockenes, zugespitztes Malmittel sein, das eine minimale Spur hinterlassen hat, wie beispielsweise bei dem linken Augenbraun und der linken Wange des Adonis (Abb. 3.3). Dagegen weisen Partien wie die Kontur von Venus' Gewand im Brustbereich (Abb. 3.4) eine wie von einer hauchdünnen Spitze eingeritzte Linie auf.

Auch das Beispiel von *Johannes dem Täufer* (Abb. 5.10) weist eine minimale Vorzeichnung auf. Die Infrarotaufnahmen lassen eine dünne, mit Pinsel durch-

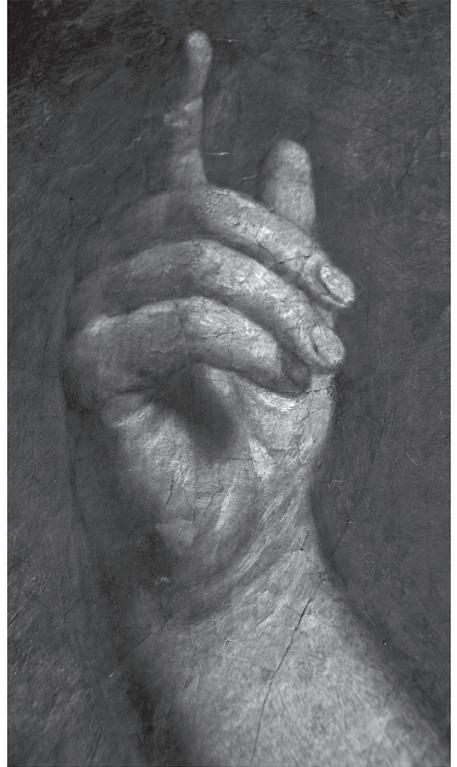


Abbildung 3.21: Michele Desubleo, *Johannes der Täufer*, um 1650, 214 × 147,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Infrarot-Aufnahme, Detail

geführte Zeichnung erkennen, die die Figur Johannes' umreißt (Abb. 3.22). An einigen Stellen hat Desubleo diese Zeichnung bewusst nicht mit Farben gedeckt, um anatomische Details hervorzuheben, wie im Fall der Lidschatten (Abb. 3.23). Auch bei Johannes' linkem Handgelenk lässt sich eine direkt auf der Leinwandgrundierung mit Pinsel durchgeführte Zeichnung beobachten (Abb. 3.24).

Das Fehlen einer vollständigen, akribisch durchgeführten Unterzeichnung nähert Desubleo sowohl an Guercinos als auch an Renis Technik an, da beide für ihre schnelle Ausführung bekannt waren.¹⁶¹ Eine vollständige Untersuchung

161 Guercinos berühmte „formidabile velocità nell'operare [...] bozzando e finendo nello stesso tempo“ wurde von Malvasia hervorgehoben. Dazu siehe MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 266. Ebenfalls notierte Malvasia über Renis Spielsucht Folgendes: „[...] il perché datosi [Guido] in quest'ultimo fieramente al giuoco, prendendo denari anticipatamente, per soddisfare alle perdite frequenti, bisognasse poi strapazzare i lavori, ed operare assediato più dal debito, che per istimolo di gloria“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 33. Über die Bedeutung von Renis sogenanntem „non finito“-Werke siehe SPIKE 1988; SPEAR 1997, S. 210–224.



Abbildung 3.22: Michele Desubleo, *Johannes der Täufer*, um 1650, 214 × 147,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Infrarot-Aufnahme, Detail



Abbildung 3.23: Michele Desubleo, *Johannes der Täufer*, um 1650, 214 × 147,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Infrarot-Aufnahme, Detail



Abbildung 3.24: Michele Desubleo, *Johannes der Täufer*, um 1650, 214 × 147,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Infrarot-Aufnahme, Detail

der Technik des Flamen ist dennoch durch die Tatsache erschwert, dass kaum vorbereitende Zeichnungen identifiziert sind. Aus seinem Testament geht hervor, dass ein Zeichnungskonvolut seinem Neffen Gaspare della Vecchia vermacht wurde, dessen Spuren sich jedoch verloren haben.¹⁶² Es ist deshalb nicht bekannt, ob es sich dabei um eigenhändige, für Desubleos Gemälde angefertigte Zeichnungen oder um eine kleine graphische Sammlung anderer Meister handelte.¹⁶³ Si-

162 „[...] D. testatoris, (et ad dandum et consignandum ill.mi D. Gaspari de vecchia filio illum DD. Petri de vecchia et Clorindae de Renieris, quae Domina Clorinda est neptis dicti D. testatoris omnes graphydes et typos vulgo li disegni e stampe eiusdem D. testatoris) [...]“. Vgl. transkribiertes Testament von 1642 in COTTINO 2001, S. 41. Dazu siehe oben, Anm. 237.

163 Für die Möglichkeit, dass Desubleo eine Zeichnungssammlung anderer Meister besaß, soll Malvasias Aussage hervorgehoben werden, laut der nach Renis Tod „[...] i disegni si vendevano a masse intere per vil prezzo.“ Angesichts der langjährigen Tätigkeit des Flamen im Atelier ist es höchstwahrscheinlich, dass er Renis Zeichnungen besaß. Vgl. MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 42–43, 50–51.

cher ist nur, dass bisher keine bekannten Zeichnungen Desubleos weder in Verbindung mit *Venus trauert um Adonis* noch mit *Johannes dem Täufer* gebracht wurden.

Bevor die kompositorischen Vorbilder untersucht werden, sollen die Fertigungsphasen und die von Desubleo angewandten Materialien bei *Venus trauert um Adonis* beschrieben werden. Auf einer sehr dünnen Kreideschicht wurde eine braune Ölgrundierung aufgetragen. Diese besteht aus Ton- und Ockerpigmenten und kleinen Mengen an Bleiweiß – letzteres wurde für das Weiss verwendet (Abb. 3.25). Den reinsten Farbflächen wie Venus' Augenhornhaut wurden – an-



Abbildung 3.25:
Michele Desubleo,
*Venus trauert um
Adonis*, um 1630–35,
Öl auf Leinwand,
220 × 140 cm,
Bologna, Pinacoteca
Nazionale, Detail

ders als gewohnt – keine hellblauen Pigmente hinzugefügt, um, wie üblich, das Weiss für kältere Weißtöne intensiver zu gestalten. Im Gegensatz dazu wurden lediglich besonders dunkle Partien – beispielsweise einige schwarze Schatten bei Adonis' Mantel – durch kupferbasierte Pigmente angereichert. Alle hellblauen Töne sowie die Mehrheit der grauen Töne beinhalten Schmelzblau. Dieses Pigment besteht aus einem Kaliglas, welches mit Cobaltmineralien gefärbt ist und in der Ölmalerei allmählich blasser wird. Es ist nicht verwunderlich, dass dieses für das Grau benutzt wurde, da dessen Farbvitalität gering ist und somit kein gesät-

tigtes Hellblau erzeugt wird. In Venus' Gewand hingegen ist dieses Pigment reichlich vorhanden und wurde mit Bleiweiß sowie eisenbasierten Pigmenten (Ton und/oder Ocker) vermischt. Dadurch sollte ein Taubengrau erzeugt werden. Das Grau von Venus' Gewand unterscheidet sich heute nur minimal von demjenigen von Adonis' Bekleidung. Bei letzterem wurde allerdings das Schmelzblau durch kupferbasierte, möglicherweise grüne Pigmente ersetzt. All dies würde darauf hindeuten, dass die Gewänder zwei unterschiedliche Grautöne hatten: Das Gewand von Venus wäre somit eher Taubengrau gewesen, um ihre Trauer zu betonen, dasjenige von Adonis wäre mit einem grünlichen Grau gemalt worden, eine visuelle Verbindung zur Farbe des Leichnams oder zu fast verdorbenen Früchten. Schmelzblau ist nicht das einzige hellblaue Pigment im Gemälde. Auf Venus' Mantelschnalle und Gürtel wurden zwei aufeinanderliegende Schichten aufgetragen: zuerst Email, dann kupferbasierte Pigmente, wohl Azurit, um die Farbe zu intensivieren. Kleine Mengen an kupferbasierten Pigmenten sind ebenfalls in den Himmelpartien nachweisbar.

Die Grüntöne der Blätter wurden ebenfalls mittels kupferbasierten Pigmenten erzeugt, die im Laufe der Zeit dunkler wurden. Die Blätter sind wie üblich auf dem Blau des Himmels gemalt. Weniger üblich ist die Tatsache, dass auch der Baumstamm auf blauem Grund gemalt wurde – ein Zeichen dafür, dass Desubleo seinen Kompositionen sukzessive zusätzliche Elemente hinzufügte. Die Gelbtöne bestehen aus einer Kombination von eisenbasierten Pigmenten (Ton und Ocker) und Bleizinnantimonogelb für die helleren Töne, beispielsweise die Farbreflexe von Spitzen und Juwelen (Abb. 3.25; Abb. 3.26). Dieses letzte Pigment wurde in jünger-



Abbildung 3.26: Michele Desubleo, *Venus trauert um Adonis*, um 1630–35, Öl auf Leinwand, 220 × 140 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Detail

ter Zeit entdeckt¹⁶⁴ und dem aktuellen Forschungsstand nach lässt es sich bei Werken identifizieren, die im 17. Jahrhundert in Rom ausgeführt wurden, sodass es auch als „giallo romano“ bekannt ist.¹⁶⁵ Dass das Bleizinnantimongelb bisher in Bologna nicht nachgewiesen wurde, könnte an den wenig unternommenen Pigmentenuntersuchungen von Bologneser Gemälden liegen und soll daher nicht als Hinweis auf eine Ausführung des Gemäldes in Rom dienen. Bei Venus' hellen und dunklen Gewandpartien erscheint das Gelb durch einen Zusatz von Cinabarit wärmer. Dagegen wurden kältere Gelbtonalitäten für Adonis' Fußbekleidung mittels kupferbasierter Pigmente als Zusatz zu Ton und Ocker erzeugt. Dahingegen wurden bei *Johannes dem Täufer* aufgrund der deutlich beschränkteren Farbigkeit des Gemäldes keine Spuren von „giallo romano“ oder anderen synthetisch basierten Gelbpigmenten entdeckt.

Die Brauntöne bei *Venus trauert um Adonis* basieren auf Eisenpigmenten. Wie bereits für Gelb erwähnt, ist auch beim Braun der Zusatz von Cinabarit üblich, um dadurch die Farbe zu „erwärmen“. Diesbezüglich ist das Braun der Kutsche, des Baumstamms und der Äste eine Ausnahme. Weniger eingesetzt wurden beim Braun die kupferbasierten Pigmente, die lediglich im Baumstamm und auf dem Boden im Bildvordergrund auftauchen. Adonis' roter Mantel besteht aus Cinabarit, kombiniert mit eisenbasierten Pigmenten in den dunkleren Partien. Venus' Gewand aus Bleiweiß und Lackfarbe wurde minimal um Cinabarit ergänzt. Inkarnate wurden aus Bleiweiß, Cinabarit und eisenbasierten Pigmenten sowohl bei *Venus trauert um Adonis* als auch bei *Johannes dem Täufer* erzeugt. Selbstverständlich ist kein Cinabarit in Adonis' lebloser Gestalt, auch nicht in den Lippen oder Wagen erkennbar. Dagegen wurden bei den im Schatten liegenden Körperpartien kupferbasierte, vermutlich grüne Pigmente eingesetzt. Schließlich ist zu bemerken, dass bei *Johannes dem Täufer* keine kupferbasierten Pigmente verwendet wurden. Dies hatte zur Folge, dass die mit grüner Erde gemalten Blätter keine starke Farbigkeit aufweisen. Diese Wahl Desubleos beruht auf der Tradition des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, grüne Erde für Landschaftsdarstellungen anzuwenden, so wie es auch aus Annibale Carraccis römischer Spätphase bekannt ist.¹⁶⁶

164 Das Bleizinnantimongelb wird in den antiken Quellen nicht erwähnt. Dort lässt sich lediglich der Begriff „Bleigelb“ (oder Bleygelb) finden, dass dem modernen Bleizinnengelb entspricht. Zu diesem Thema vgl. SECCARONI 2006, S. 181–211.

165 ROY/BERRIE 1998.

166 MOIOLI/SECCARONI 2015.

3.3.2 Kompositorische Vorbilder

Aufgrund des bereits erwähnten Fehlens von Zeichnungen soll versucht werden, mögliche kompositorische Quellen für *Venus trauert um Adonis* über zwei Vergleiche mit Werken aus dem 17. Jahrhundert zu identifizieren – Odoardo Fialettis *Il vero modo et ordine per dissegнар tutte le parti et membra del corpo humano* und besonders einige Gemälde Régniers. Fialettis Werk erschien 1608 in Venedig und verbreitete sich rasch als Zeichenbuch für anatomische Partien. Es scheint deshalb wahrscheinlich, dass Desubleo sich an ihm orientierte, beispielsweise bei der Darstellung von Füßen (Abb. 3.27). In diesem Fall suggeriert der Unterschied



Abbildung 3.27: Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per dissegнар tutte le parti et membra del corpo humano*, Venedig 1608, Taf. 32

zwischen den sehr muskulösen Füßen aus Fialettis Buch und Adonis' klassischen Linien, wie Desubleo sein Modell überarbeitet und an den Bologneser Geschmack adaptiert hatte.

Ein Blick auf Régniers Gemälde weist noch markantere Gemeinsamkeiten auf. *Hero und Leander* (Abb. 3.28) bildet den ersten offensichtlichen Beweis der künstlerischen Bindung zwischen den zwei Brüdern. Die Werke sind kompositorisch beinahe übereinstimmend. Mit Ausnahme von Amor und Venus' rechtem Arm wird der pyramidale Aufbau der Pietà von beiden Malern übernommen. Es ist be-



Abbildung 3.28: Nicolas Régnier, *Hero und Leander*, um 1640–50, Öl auf Leinwand, 155 × 209 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria

merkenswert, wie Desubleo den Arm der Venus auf einen Stein positioniert und somit der Figur Stabilität verlieh, da sie sich ansonsten nicht auf einem Knie mit zwei breit gestreckten Armen hätte stützen können.¹⁶⁷ Auch bei Adonis zieht Desubleo eine horizontale Stellung gegenüber Régniers extremer Verkürzung von Leander vor. Die Kleidung von Hero ähnelt zudem Venus' Gewand und dessen Ärmelform sehr. Schließlich sind in beiden Kompositionen direkte Anspielungen auf antike Plastiken vorhanden. So sind Adonis und Leander direkt mit zwei Skulpturen zu verbinden: Zum einen mit dem sogenannten *Fauno Barberini* (Abb. 3.29), zwischen 1624 und 1628 in einem Wallgraben von Castel Sant'Angelo wiederentdeckt.¹⁶⁸ Zum anderen mit dem zu Régniers Zeiten in der Villa Medici aufbewahrten *Pan Barberini* (Abb. 3.30). Dieser war bereits seit dem 16. Jahrhundert als *pastiche* aus mehreren antiken Statuen bekannt, galt im Seicento jedoch als Original.¹⁶⁹

167 Der rechte nach unten gewandte Arm bei Desubleo lässt Raum für Amor, hier als *Repossoir*-Figur eingesetzt, damit der Betrachter sich in diesen ernstesten Augenblick besser einfühlen kann.

168 CAROFANO/PALLAGA 2013, S. 46.

169 LEMOINE 2007, S. 88–89.

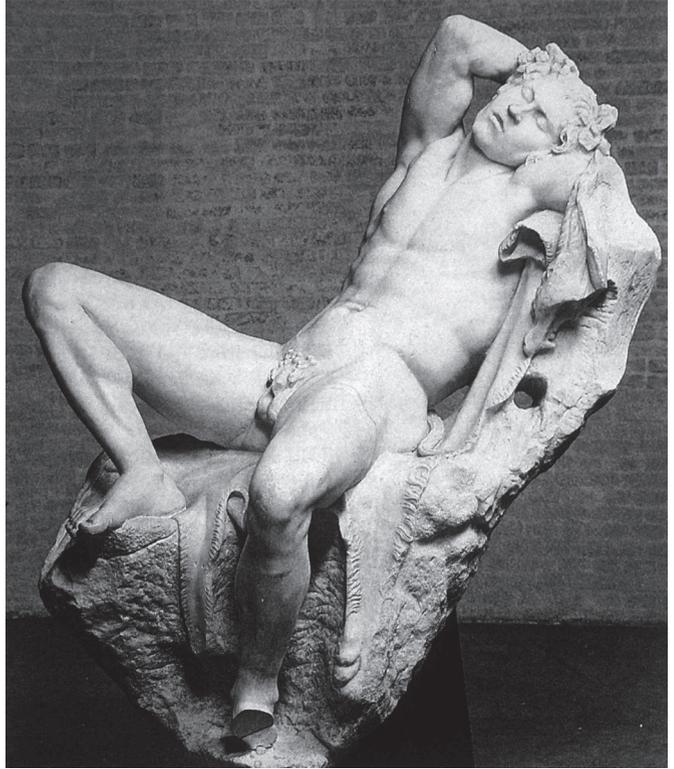


Abbildung 3.29: *Fauno Barberini*, um 220 v. Chr., Marmor, 215 cm, München, Glyptothek



Abbildung 3.30: Michelangelos Werkstatt (?), *Pan Barberini*, um 1530, Marmor, 60 × 137 cm, Saint Louis, Saint Louis Art Museum

Adonis' Figur ist mit zwei frühen Versionen des *Hl. Sebastian von der Hl. Irene und Dienerin gepflegt* von Régnier besonders eng verbunden. (Abb. 3.31; Abb. 3.32). Der Oberkörper des griechischen Halbgotts wiederholt die Pose des Heiligen im Stanford-Gemälde (Abb. 3.31). Diese Haltung mit dem neben dem Körper liegenden Arm ist wiederum an den Régnier sicherlich bekannten *Niobid* von Villa Medici in Rom angelehnt.¹⁷⁰ Von dem Rouen-Gemälde (Abb. 3.32) scheint hingegen Adonis' Unterkörper mit gekreuzten, leicht erhobenen Beinen inspiriert zu sein. Régniers Werke stellen deshalb einen wichtigen Anhaltspunkt nicht nur für die Datierung von Desubleos Bild dar, sondern auch für den zwischen den Brüdern bestehenden künstlerischen Austausch. Laut Annick Lemoine muss das Stanford-Bild um 1622–1623 entstanden sein, 1624–1626 folgte das Rouen-Gemälde.¹⁷¹ Régnier hatte zu diesem Zeitpunkt den Aufenthalt in Vincenzo Giustinianis Palast hinter sich und war provveditore allo studio in der römischen Accademia di San Luca, damals unter der Leitung von Simon Vouet.¹⁷² Anschliessend erfolgte Desubleos Synthese in *Venus trauert um Adonis*. Nachdem die Brüder zusammen von Rom aufbrachen, blieb Desubleo in Bologna und trat Renis Atelier bei. Dort muss er die Episode aus den Metamorphosen gemalt, die Kompositionen seines Bruders variiert und für das lokale Publikum mit Anspielungen an die Desubleo inzwischen vertrauten Madonnen und Heldinnen Renis adaptiert haben.

Bei einer näheren Betrachtung fällt jedoch auf, wie die renianischen Elemente sich auf Venus' Blick beschränken. Weder das Bildsujet noch der ästhetische Kanon stehen in direkter Verbindung mit Renis Repertoire. Die tragischen Momente des Mythos, Adonis' Tod und Venus' Trauer wurden in der Malerei des 16. Jahrhunderts kaum dargestellt; glückliche Liebesszenen oder Venus' Aufbruch zur Jagd fanden in jener Zeit mehr Verbreitung. Im Cinquecento verbreiteten sich die Darstellungen besonders im venezianischen Raum, davon sei hier lediglich Sebastiano del Piombos Komposition als eine der berühmtesten erwähnt (Abb. 3.33).¹⁷³ Giuseppe Porta, genannt il Salviati, malte eine kleine Tafel, bei der christologische Referenzen an die Pietà vorhanden sind. Diese könnte später für seicenteske Künstler wie Desubleo als Inspirationsquelle fungiert haben (Abb. 3.34).¹⁷⁴ Im 17. Jahrhundert wurde in der Tat die Darstellung von Venus' Trauer um den Kör-

170 Ebd., S. 231.

171 Ebd., S. 230. In LEMOINE 2017d, S. 138, wird das Rouen-Bild um 1624–1625 datiert.

172 LEMOINE 2007, S. 242. Zu dieser Phase vgl. ebenfalls Kap. 2.2.1.

173 TEMPESTINI 2012.

174 Genova, Wannenes, 23. 02. 2010, Lot Nr. 12; New York, Sotheby's, 20. 10. 1971, Lot Nr. 72; Davor New York, Sammlung O. Klein. Vgl. dazu den Eintrag in der Online-Sammlung der Fotothek in der Fondazione Zeri Bologna, Nr. 43224, busta 0434. Pittura italiana, sec. XVI. Venezia 10, Fascicolo 5, Giuseppe Porta (il Salviati).



Abbildung 3.31: Nicolas Régnier, *Hl. Sebastian von der Hl. Irene und Dienerin gepflegt*, um 1622–23, Öl auf Leinwand, 124 × 166 cm, Stanford, Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts



Abbildung 3.32: Nicolas Régnier, *Hl. Sebastian von der Hl. Irene und Dienerin gepflegt*, um 1624–26, Öl auf Leinwand, 148 × 198 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts



Abbildung 3.33: Sebastiano del Piombo, *Pietà*, um 1513, Öl auf Holz, 247,5 × 168,5 cm, Viterbo, Museo Civico

Abbildung 3.34: Giuseppe Porta genannt Salviati, *Venus trauert um Adonis*, 1545–75, Öl auf Holz, 57 × 72 cm, aktueller Verbleib unbekannt [zuletzt Genua, Auktion Wannenes, 23. Februar 2010, Lot Nr. 12]



per des Geliebten vorgezogen und die Bologneser Tradition bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme.¹⁷⁵ Das Sujet wurde nach dem zweiten Jahrhundertvier-tel besonders beliebt, sodass man dies mit der Verbreitung von Giovan Battista Marinos Poem *Adonis* in Verbindung setzen kann.¹⁷⁶ Die figürliche Rezeption des 1623 in Paris veröffentlichten Werks wurde nicht zuletzt durch die Präsenz franzö-sischer Maler in Rom vorangetrieben. Dazu zählt in erster Linie Marinos Freund Nicolas Poussin, der mehrere Gemälde mit diesem Sujet anfertigte.¹⁷⁷ Auch Ma-rinos Förderer Kardinal Ludovico Ludovisi muss eine Rolle zugesprochen werden, da er sich von Desubleo porträtieren ließ und womöglich zu einer Begegnung der beiden beigetragen haben könnte.¹⁷⁸

Die Relevanz des Gedichts für die visuelle Kultur des Seicento und Desubleos Bedürfnis, sich zu profilieren und somit seine eigene Marktnische zu verschaf-fen, lassen vermuten, dass der Flame die Neuheit von Marinos Text durch *Venus trauert um Adonis* visuell thematisiert hat. So fungiert die Distanz zwischen dem Sujet und Renis Repertoire als Zeugnis für Desubleos Versuch, die in Bologna üb-lichen Themen durch dieses Gedicht zu erneuern. Dass der Flame sich stärker an Marino als an Ovids Erzählung orientiert hat, wird anhand mehreren Elementen in der dargestellten Szene ersichtlich, die eine direkte Verbindung zu Mari-nos Poem aufweisen. Dazu zählt der weinende Amor, der nach Marinos Text zu seiner Mutter Venus eilte, um sie zu trösten.¹⁷⁹ Als Affektfigur steht er dem to-ten Jäger bei und verkörpert die im Poem wiederholten Aufrufe zum Trauern.¹⁸⁰ Auch die Darstellung von Adonis Figur folgt Marinos Text und zieht eine Parallele

175 Für eine wenn auch nicht ausschöpfende Behandlung des Themas vgl. BENDER 2007, S. 42–46.

176 Hierzu vgl. die Werke von Francesco Gessi, Lucio Massari und besonders Emilio Sa-vonanzi, einige davon noch nicht endgültig zugeschrieben. Für eine Übersicht vgl. die Online-Sammlung der Fotothek der Fondazione Zeri in Bologna mit den Suchbegrif-fen „Venere piange la morte di Adone“. Unter den Werken, die einen Einfluss auf Desu-bleos Gemälde gehabt haben könnten, siehe ebenfalls eine Komposition von Alessan-dro Turchi genannt Orbetto, von dem ein Exemplar in Bologna existierte. Siehe dazu MANDARANO 2009(2010). Turchi malte mehrere Versionen dieses Sujets. Eine davon aus den späten 1620er Jahren wurde von Oretti in der Bologneser Sammlung Conti dai Servi erwähnt. Es ist nicht bekannt, ob diese sich bereits im 17. Jahrhundert in der Stadt befand und ob sie Desubleo direkt kannte. Die kompositorischen Abweichungen zwi-schen den beiden Werken untermauern jedoch die These, wonach Desubleo Marinos Thema eigenständig interpretierte. Über Turchis Bild vgl. AUSST.-KAT. CASTELVECCHIO 1999, S. 148–149.

177 AUSST.-KAT. PARIS 1994, S. 154–155.

178 Zu Ludovisis Porträt vgl. Kap. 3.2.3.1.

179 MARINO 1977, XVIII. Gesang, Strophen 209–211.

180 Ebd., XVIII, 132–140; 188–193.

zwischen Christus und dem heidnischen Helden, dessen tödliche Wunde sich auf der Oberkörperseite befindet und durch ein Stück von Venus' um Adonis Rumpf herumgewickelmten ockerfarbigen Mantel gedeckt wird, um dem Blutverlust entgegenzuwirken.¹⁸¹ Der bereits besprochene Aufbau der Szene in Anlehnung an eine christliche Pietà bildet ein weiteres Element, wodurch Desubleo eine Verbindung zu Marino herstellt. Venus' halbgeöffnete Arme betonen ihre Verzweiflung und offenbaren zugleich die Verquickung von christlicher und mythologischer Ikonographie, die Marinos Lyrik durchdringt und in der Malerei des 17. Jahrhunderts stark rezipiert wurde.¹⁸²

Es ist nicht bekannt, ob das Gemälde für eine städtische, emilianische oder gar auswärtige Kundschaft bestimmt war. Doch die Analyse des Werks zeigt, wie der Flame ein neues Sujet auswählte, dessen Wertschätzung durch die Verbindung zu Marino einen Erfolg unter Gelehrten hätte sichern können. Gleichzeitig beweist Venus' Figur, dass er Reni nicht blind folgte, sondern seinen eigenen Stil aus einer multiplen Synthese schaffte. So verkörpert die Göttin Schönheitsideale aus der franco-flämischen Tradition, mit linearen Gesichtsovalen, wie man sie aus der französischen Tradition kennt, beispielsweise von Enguerrand Quarton (Abb. 3.35) oder Georges de La Tour (Abb. 3.36). Venus' volles Gesicht und der gen Himmel gerichtete Blick beweisen, wie sich Desubleo um 1630 an die franco-flämische Tradition hielt und diese mit den Bologneser Impulsen verschmolz. So legte er die Grundlagen für die Entstehung eines spezifischen, wiedererkennbaren Stils, der sich von Renis Epigonen distanziert.

Angesichts des neuen Datierungsvorschlags um 1630 zeigt der Vergleich mit Régniers *Hero und Leander*, wie der Austausch zwischen den Brüdern in beiden Richtungen erfolgte. Lemoines Datierung um 1640–1650 deutet daraufhin, dass Régnier seinen Bruder rezipierte, höchstwahrscheinlich bei direkter Beobachtung oder durch Vorbereitungsstudien, als dieser sich in Bologna 1639 auf-

181 Ebd., XVIII, 136; 150; 152.

182 Der anstandsvollen Verzweiflung von Venus bei Desubleo steht eine deutlich mehr bewegte Trauung der Göttin bei Jusepe de Riberas 1637 gemalter Darstellung des Themas entgegen (Rom, Galleria Corsini). Riberas Venus streckt ihre Arme nach oben, während sie zum sterbenden Adonis eilt, was zu einer Erhöhung der emotionalen Spannung im Bild führt und offensichtliche Analogien zu Maria Magdalenas Darstellung zeigt. Diese lassen sich auch bei Domenichinos 1603–1604 im römischen Palazzo Farnese gemaltem Fresko mit demselben Sujets feststellen – allerdings ohne direkten Bezug zu Marinos Poem, da dies erst 1623 erschien. Für die Denkanstöße zu Marinos Rezeption in der Malerei des frühen 17. Jahrhunderts seien Prof. Henry Keazor und Dr. Claudio Seccaroni herzlich gedankt.

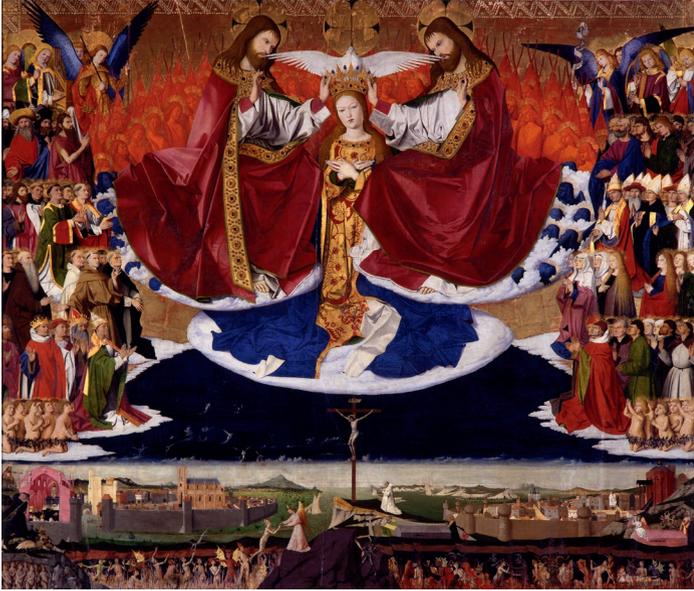


Abbildung 3.35:
Enguerrand Quarton,
Marienkrönung, 1454,
Tempera auf Holz,
182 × 220 cm, Ville-
neuve-lès-Avignon,
Kartause



Abbildung 3.36: Georges de La Tour, *Der Falschspieler mit dem Karo-Ass*, 1633–40, Öl auf Leinwand, 106 × 146 cm, Paris, Musée du Louvre

hielt.¹⁸³ Die Übereinstimmungen zwischen den Gemälden schildern, wie Régnier auf das Repertoire seines Bruders zurückgreift, um der vom emilianischen Klassizismus so begeisterten venezianischen Klientel nachzukommen.¹⁸⁴ Régnier malte zu Beginn seiner venezianischen Phase um 1626–1630 ein drittes Gemälde mit dem *Hl. Sebastian von der Hl. Irene und Dienerin gepflegt* (Abb. 3.37). Abgesehen



Abbildung 3.37: Nicolas Régnier, *Hl. Sebastian von der Hl. Irene und Dienerin gepflegt*, um 1626–30, Öl auf Leinwand, 120 × 270 cm, Kingston-upon-Hull, Ferens Art Gallery

183 Régnier hat neben seiner Tätigkeit als Maler auch als Vermittler für Kunstankäufe von Carlo II. Gonzaga-Nevers und Francesco I. d'Este gewirkt. In diesem Rahmen hielt er sich zwischen September 1638 und April 1639 sowie von Mitte November bis Anfang Dezember 1639 in Mantua und Modena auf. Dabei besuchte er auch Bologna und seinen dort tätigen Stiefbruder Desubleo. Diese Informationen sind sowohl aus Zahlungsbelegen als auch aus der Korrespondenz des Abtes Scalabrini zu entnehmen, dem damaligen Botschafter von Francesco I. d'Este in Venedig, mit dem Modeneser Hof. Die Reise und die Quellen hierzu werden besprochen in LEMOINE 2007, S. 179–189, 375–377. Scalabrini schrieb am 19. 11. 1639 dem Modeneser Herzog: „[...] egli [Nicolas Régnier] uscì di venezia la settimana passata, ha detto d'andare a Bologna, et a Mantova, e di voler ancora passare per Modena [...]“. ASMo, Archivio per Materie, Arti Belle, pittori, busta 15/3; Transkribiert von LEMOINE 2007, S. 376.

184 Über den Erfolg des emilianischen Klassizismus in Venedig und dessen Einfluss auf Régniers Werk vgl. ebd., S. 128–136.

vom roten Mantel weist diese Komposition dennoch weniger formale Ähnlichkeiten mit Desubleos Werk auf als die zwei früheren, in Betrachtung gezogenen Versionen.¹⁸⁵

3.4 Resümee

Desubleo kam von Maubeuge über Rom als nahezu unbekannter flämischer Maler nach Bologna und wurde Mitarbeiter in dem dortigen Atelier von Reni. Knapp 30 Jahre später verließ er die Stadt als erfolgreicher Künstler mit Lehrerfahrung an der Accademia Ghislieri, dessen Gemälde unter anderem in den Sammlungen der Familien Medici und Este hingen.

Die Bologneser Phase des Flamen ist durch eine spärliche Quellenlage gekennzeichnet, die ein tiefgreifendes Verständnis seiner Erfolge zum Teil erschwert. Die Jahre in Renis Atelier prägten seinen Stil maßgeblich. Trotz der geringen Förderung von Individualstilen konnte der Flame seine eigenen künstlerischen Ambitionen in Bologna entfalten. Das städtische Umfeld begünstigte seinen Erfolg allerdings nur bedingt, denn die hohe Nachfrage nach Gemälden seitens der Händlerschicht und des Adels wurde zum Teil durch die Malergilde erschwert, die sehr restriktive Mitgliedsbedingungen für auswärtige Maler vorsah. Diese Strategie schützte die lokalen Maler gegenüber der Konkurrenz der nicht-Bologneser Maler sowohl bei öffentlichen Aufträgen als auch bei der Tätigkeit als Sachverständiger, die den Bologneser Künstlern rentable Einnahmequellen sicherte. Unter diesen Prämissen trat Desubleo Renis Atelier bei und eignete sich die Arbeitsweise des Meisters an, wie sie die Konzeption der Arbeitsorganisation im Atelier vorsah. Dabei behielt der Flame trotzdem seine stilistische Eigenständigkeit und setzte sich von den zahlreichen *copisti* ab. Zu Desubleos Originalität trugen allerdings auch die zwei vorherigen Ausbildungsstationen in Flandern und Rom bei – Erfahrungen, die ihn ebenfalls von seinen Mitstreitern in Renis Atelier, Simone Cantarini, Giovanni Boulanger und Pietro Lauri, unterschieden.

Die Analyse von Desubleos künstlerischer und kommerzieller Integration zeigte, dass er auch in Bologna nicht über die offizielle Malergilde wichtige Kontakte knüpfen konnte. Die chronologische, quellengesicherte Schilderung von drei zentralen Aufträgen für Urban VIII. Barberini, die Familien Medici und Este stellte dar, wie es Desubleo in der Zeit von 1637 bis 1654 gelang, ein imposantes Netzwerk an Auftraggebern und Kunden aufzubauen. Einen Anteil daran hatte

185 LEMOINE 2017c.

auch sein Stiefbruder Régnier. Desubleo erreichte somit eine außerordentliche Stellung: diese zeigt sich auch anhand des Vergleiches mit den Zeitgenossen Bou langer und Lauri sowie mit dem berühmtesten unter den auswärtigen Künstlern der vorherigen Generation, Denis Calvaert. Trotz einer mangelnden Integration in die Bologneser offiziellen beruflichen Netzwerke war es Desubleo dennoch möglich, ein hohes Ansehen zu erreichen, sodass man ihn als *unicum* unter den in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Bologna tätigen auswärtigen Künstlern betrachten kann.

Die Fallstudie *Venus trauert um Adonis* zielte zum einen darauf ab, die Ergebnisse der technischen Untersuchung von Desubleos Technik zum ersten Mal darzulegen und zum anderen eine neue Datierung vorzuschlagen, die ein neues Licht auf die Austauschprozesse zwischen Desubleo und Régnier werfen soll. Bezüglich der Technik konnte festgestellt werden, dass sich Desubleo an Reni und Guercino sowohl hinsichtlich der Grundierung als auch der äußerst sparsamen Vorzeichnungen orientierte. Die XRF-Untersuchungen zeigten zudem, welche Pigmente der Flame einsetzte. Die Analyse der Quellen für die Komposition des Bologneser Gemäldes offenbarte, wie Desubleo sein Repertoire mit gezielt ausgewählten visuellen Referenzen sowohl an die Bologneser Tradition (Reni) anlehnte als auch seinen franko-flämischen Hintergrund (Régnier, Quarton und de La Tour) hierin einfließen ließ. Marinos Poem *Adonis* bildet neben den stilistischen Eigenschaften das zentrale Argument, anhand dessen Desubleo als Verbreiter der Neuheit jenes Textes in Bologna betrachtet werden kann. Der Vorschlag einer Datierung um 1630 sollte somit für eine Revision jener Position sorgen, wonach Desubleo stets als Nachfolger Régniers gesehen wird. *Venus trauert um Adonis* zeigt, dass die beiden Brüder sich gegenseitig halfen und miteinander neue Kompositionen für ihre fordernde Klientel entwickelten.

4 EINE NEUE DIMENSION: VENEDIG

„È veramente una città di godere perché vi è sempre qualche cosa di novo di vedere e piena sempre di forestieri“¹

Als Desubleo um 1652 Bologna in Richtung Venedig verließ, kam er in die nach Neapel zweitgrößte Stadt der italienischen Halbinsel, in der ca. 130 000 Menschen lebten.² Anders als in Rom, aber ähnlich wie in Bologna, gestaltete sich die Integration von auswärtigen Malern in die venezianischen Kunstinstitutionen und künstlerische Netzwerke schwierig. Um Desubleos Sonderstellung zu verstehen, ist es deshalb notwendig, die Mechanismen der venezianischen Malergilde und des lokalen Kunstmarkts darzustellen. Dabei wird der Fokus auf die Bedingungen gelegt, unter denen ein bereits etablierter, aber nicht aus Venedig stammender Maler wie Desubleo arbeiten musste. Daraus wird klar, dass eine Mitgliedschaft in der Malergilde für den Flamen eine wenig attraktive Integrationsmöglichkeit darstellte. Zugleich wird diese Analyse zeigen, inwiefern sich Desubleos Stellung von derjenigen anderer auswärtigen Maler unterschied, wie die Beispiele von Régnier, Carl Loth und Johann Liss verdeutlichen werden. Diesem ersten Teil wird sich eine Untersuchung der im Auftrag der Familie Lumaga ausgeführten Gemälde anschließen. Dadurch soll Desubleos privilegiertes Verhältnis zu dieser Bankiersfamilie anhand neuer Dokument- und Gemäldefunde analysiert werden. Schließlich wird sich am Beispiel einer kollektiven Fallstudie zu vier in Venedig ausgeführten Werken zeigen, wie sich Desubleos eigenständige *invenzioni* im venezianischen Umfeld entfaltet haben.

1 Peter Mulier, genannt il Tempesta, 1687. Zit. in ROETHLISBERGER 1973 (1974), S. 144.

2 BELTRAMI 1954, S. 57–58; LEMOINE 2007, S. 100; SOHM 2010, S. 205–253.

4.1 Arbeitsbedingungen in der Serenissima

4.1.1 Die Arte dei Depentori und der venezianische Kunstmarkt um 1650

Die genaue Anzahl der in Venedig tätigen Maler zu ermitteln, ist keine einfache Aufgabe. Denn obwohl deren Kontrolle der städtischen Malergilde oblag, waren mehrere Maler über nicht offizielle Kanäle tätig.³ Die Gründung der Gilde, Arte dei Depentori genannt, reicht in das Jahr 1271 zurück, was sie zu der ältesten Institution dieser Art auf italienischem Boden macht.⁴ Im Hinblick auf die problematische Erschließung ihrer Archivalien sind zwei Tatsachen zu beachten, die im Folgenden dargelegt werden: Zum einen haben sich die Mitgliedlisten der Arte nur zum Teil erhalten. Zum anderen waren viele Maler nicht registriert, ein Indiz dafür, dass die Kontrolle der Arte schwach war und dass der Kunstmarkt sich über alternative, oft quellenlose Wege entfaltete.⁵

Erst mit der Neugründung des Collegio de' Pittori 1683 bildeten die Maler eine eigenständige Gruppe innerhalb der Arte. Zuvor – also auch zu der Zeit, in der sich Desubleo in Venedig aufhielt – waren sie mit Vergoldern (*doratori*), Dekorativ- und Hausmalern (*dipintori*), Musikinstrumentenmalern (*cimbanari*), Spielkartenmalern (*cartolari*), Miniaturmalern (*miniatori*), Ledermalern (*coridori*) sowie mit Frucht- und Stillebenmalern (*naranzeri* und *fruttarioli*) assoziiert.⁶ Jeder, der mit seinen eigenen Händen die Arbeit (malen) machen konnte oder jemand dafür arbeiten lassen wollte, musste der Gilde beitreten, um seine Tätigkeit rechtmäßig auszuüben: „che ciascheduna persona chel non sapia far questa arte cun le so

3 Die grundlegende, heute noch aktuelle Studie zur venezianischen Malergilde in ihrer sozio-historischen Entwicklung ist FAVARO 1975.

4 Ebd., S. 15–28; SHAW 2006, S. 107. Die im Folgenden zitierte Satzung der Arte ist in zwei Exemplaren überliefert: dem beinahe vollständig erhaltenen Manuskript ms. IV, n. 163 in der Biblioteca Civica del Museo Correr und dem lückenhaften Konvolut aus dem venezianischen Staatsarchiv: Arti, busta 103, Atti della Scuola dei Pittori, secoli XVI e XVII. Zu den formalen und inhaltlichen Unterschieden der beiden Quellen siehe FAVARO 1975, S. 31–37.

5 Die Untersuchung des venezianischen Kunstmarkts in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist eine komplizierte Aufgabe, deren wissenschaftliche Aufarbeitung sich erst in den letzten 20 Jahren entwickelt hat. Isabella Cecchinis Pionierarbeit bildet die erste umfassende, aus geschichtsökonomischer Perspektive durchgeführte Studie zu diesem Thema. Dazu sind ebenfalls die Aufsätze von John E. Shaw, Neil de Marchi und Louisa C. Matthew sowie zuletzt Philip Sohm zu nennen. CECCHINI 2000; SHAW 2006; DE MARCHI/MATTHEW 2007; SOHM 2010. Zum Sammlungswesen im venezianischen Seicento siehe die facettenreichen Studien in BOREAN/MASON 2007.

6 SOHM 2010, S. 214. Für eine Übersicht der Untergruppen in der Arte siehe FAVARO 1975, S. 163–194.

man proprie non ardisca né prosuma quella far né far far – se prima el no intrerà in questa scuola.⁷ Das technische, administrative und juristische Oberhaupt der Arte war der *gastaldo*, der zusammen mit drei Räten – *sindaci* – jährlich gewählt wurde.⁸ Die Wahl erfolgte bei einer der zweimal im Jahr stattfindenden Vollversammlungen der Mitglieder. Wie wichtig diese Termine waren, zeigt die Tatsache, dass Anwesenheitspflicht galt und unentschuldigte Abwesende eine Mahnung in Höhe von 2 *lire* zahlen mussten.⁹ Die Mitglieder der Arte waren in drei Kategorien unterteilt: Malermeister (*maestri*), Mitarbeiter (*lavoranti*) und Auszubildende (*garzoni*). Jeder Meister konnte nur eine bestimmte Anzahl von Auszubildenden haben, für Mitarbeiter hingegen gab es keine Obergrenze.¹⁰

Die Satzung sah vor, dass Maler sich spätestens sechs Monate nach ihrer Ankunft in der Stadt bei der Gilde registrieren mussten. Die Aufnahme auswärtiger Maler erfolgte nur nach positivem Votum des Vorsitzenden (*gastaldo*) und der Mehrheit der Vorstandsmitglieder.¹¹ Alle mussten einen Mitgliedsbeitrag (*beninrada*) zahlen, für nicht-venezianische Maler galten zudem gesonderte Preise. So beliefen sich die 1651 eingeführten Beiträge auf 12 *lire* für venezianische Malermeister und 4 *ducato* für *forestieri*. Je nach Herkunft mussten die Mitarbeiter jeweils 3 bzw. 4 *lire* zahlen.¹² Dabei ist zu beachten, dass in Venedig 1 *lira* = 20 *soldi*, 1 *soldo* = 12 *denari* waren. Der *ducato*, die am meisten verwendete Währung bei Barbezahlungen, entsprach 6 *lire* und 4 *soldi*.¹³ Somit zahlten die auswärtigen Meister jährlich den doppelten Beitrag von 24 *lire* und 16 *soldi* im Gegensatz zu den für Einheimische vorgesehenen 12 *lire*. Die Erhöhung der Beiträge diente beispielsweise dazu, Gottesdienste für die verstorbenen Gildemitglieder zu finanzieren.¹⁴ Wie in Bologna wurde auch Desubleo nach seiner Ankunft in Venedig mit einer streng organisierten und einflussreichen Institution konfrontiert. Diese hatte zum Zweck, den Kunstmarkt zu regulieren, und hatte zudem strikte Regelungen in Kraft gesetzt, um die Mitgliedschaft für auswärtige Maler und die

7 FAVARO 1975, S. 69.

8 Ebd., S. 40.

9 Ebd., S. 44.

10 Die Satzung schweigt über die maximale Anzahl an Mitarbeitern, die für einen Meister arbeiten durften. Eine Obergrenze für Auszubildende wird nicht direkt genannt, geht dennoch indirekt aus den Regelungen hervor. So wurde 1633 beschlossen, eine aufgrund der Pest von 1630 eingeführte Maßnahme fortzuführen. Diese erlaubte dem Meister eine unbegrenzte Anzahl von Auszubildenden einzustellen, ohne hierfür Steuern zu bezahlen. Vgl. BCMC, ms. IV, n. 163, fol. 87v–88v; ebd., S. 65–66.

11 Ebd., S. 64, 69–70.

12 Ebd., S. 63.

13 PAPADOPOLI ALDOBRANDINI 1893–1919 gilt als Referenz für venezianische Währungen und Münzen. Zum Währungskurs vgl. auch SOHM 2010, S. 205.

14 FAVARO 1975, S. 62.

damit einhergehende legale Ausübung ihres Malerberufs in der Stadt unattraktiv zu machen.

Zu Beginn der 1640er Jahre zahlten 108 der bei der Arte registrierten Maler die *tassa insensibile*, eine für alle Gildenmitglieder geltende, nach Einkommen kalkulierte Steuer zur Finanzierung der venezianischen Flotte.¹⁵ Bei einer Stadtbevölkerung von 120 307 Einwohnern und einem blühenden Kunstmarkt, ist es dennoch kaum zu glauben, dass in der Stadt nur 108 Maler ansässig waren.¹⁶ Angesichts der geschilderten Beitrittskonditionen war es sowohl für einheimische als auch für auswärtige Maler in Venedig üblich, sich nicht bei der Arte zu registrieren, da dies mit einem erheblichen finanziellen und repräsentativen Aufwand verbunden war.¹⁷ Auf diese Gepflogenheit bezieht sich auch einen Senatsbeschluss vom 13. August 1682, unmittelbar bevor sich die Figurenmaler von der Arte trennten und das Collegio gründeten. Darin wird geschildert, wie „la Professione dei Pittori si trova agravata di ducati cinque milla [...] la maggior parte delle persone che si essercitano in questa professione non sono nella medesima descritti, ne concorrono à pagamento alcuno di gravezze, e tanse.“¹⁸ Der Grund für den Senatsbeschluss war eine von den Figurenmalern eingereichte Petition, in der sie ihre Schwierigkeiten bei der Steuereinnahme schilderten. Der schwerwiegende Grund war der vom Mailänder Maler Federico Cervelli ausgeführte Messerangriff auf Gildenbeamte, als sie von ihm seinen Mitgliedsbeitrag erheben wollten.¹⁹

Die Figurenmaler nutzten solche Vorfälle erfolgreich, um für die Gründung ihrer eigenen Gilde zu plädieren und somit vielen, für sie nicht relevanten Gesetzen und Pflichtbeiträgen zu entkommen.²⁰ Schließlich hätte auch die Staatskasse

15 DE MARCHI/MATTHEW 2007, S. 267. Die Zahl ergibt sich aus den von Favaro veröffentlichten Listen mit den Namen derer, die zwischen 1640 und 1644 die *tassa insensibile* zahlten. Diese Listen sind nach Spezialisierung unterteilt, sodass die „pittori“ schnell zusammengezählt werden können. Vgl. FAVARO 1975, S. 163–194. Die *tassa insensibile* wurde an die Mitte des 16. Jahrhunderts gegründete, für die Flotte zuständige Milizia da Mar gezahlt. Dazu siehe DA MOSTO 1937, S. 199; FAVARO 1975, S. 48–49.

16 Die Zahlen beziehen sich auf die Stadtbevölkerung von 1642. Vgl. SOHM 2010, S. 206, Tabelle 12.

17 CECCHINI 2000, S. 158–162; BOREAN 2018, S. 42–43.

18 ASVe, Senato, Terra, filza 1025 (13. 08. 1682). Das Konvolut war zum Zeitpunkt der Recherche vor Ort in Venedig aus archivinternen Gründen nicht einsehbar, weshalb hier nach der Transkription von SHAW 2006, S. 118, Anm. 76 zitiert wird.

19 ASVe, Senato, Terra, filza 1025 (12. 08. 1682); FAVARO 1975, S. 120; SHAW 2006, S. 188, Anm. 74.

20 ASVe, Arti, busta 97, B: P Arte Casselleri C Arte Depentori, fol. 12, 12. 01. 1679: „à Noi Pittori sempre tocca soccombere un sproportionato, & ingiusto riparto, ò ben spesso destinati alle Cariche con total distrattione de Nostri Studii. Siamo sforzati andar esigendo per tutta la Città, e littegando per i Tribunali.“ Veröffentlicht in SHAW 2006, S. 117, Anm. 68. Dazu auch FAVARO 1975, S. 119–121.

von einer neugegründeten Gilde profitiert, da die Maler eine erhöhte Steuerabgabe planten. Die spezifisch auf die Malerbedürfnisse angepasste Steuer wäre als gerechter empfunden worden und hätte deshalb zum Beitritt von nicht regulär registrierten Malern geführt.²¹ Dieses Argument und der Umstand, dass die daran gekoppelte Regelung der eingewanderten Fachkräfte sich positiv auf die Sicherheitslage der Stadt auswirken würde, führte zu der am 31. Dezember 1682 ausgerufenen Abspaltung von der Arte und der ersten Versammlung des neu gegründeten Collegio am 12. Januar 1683.²² Als Desubleo um 1654 in Venedig ankam, wurden also die strengen Regelungen der Arte bereits seit sieben Jahrzehnten kritisiert, und dem theoretischen Pflichtbeitritt wurde auch längst nicht mehr nachgekommen. Es ist naheliegend, dass Desubleo von dem hohen Mitgliedsbeitrag und den repräsentativen Aufgaben der Mitglieder nicht überzeugt war und sich deshalb nicht bei der Arte anmeldete.

Erst innerhalb des Collegio wurde die Trennung zwischen Maler und Kunsthändler greifbar. Wie Isabella Cecchini beobachtete, ist die verspätet erfolgte Regelung zur Trennung zwischen Kunstproduzenten und Kunsthändlern eine Konsequenz der Auffassung, Malerei sei eine handwerkliche Tätigkeit und keine freie Kunst – *ars liberalis*. Dieser Haltung folgend sind der Kunstproduzent und der Händler in einer einzigen Person vereinigt, nämlich dem Maler. Daher war von der Arte dei Depentori keine Trennung zwischen diesen beiden Bereichen vorgesehen.²³ Aus diesem Grund galt im Jahr 1607 ein striktes Verkaufsverbot für nicht selbst ausgeführte Gemälde: „non sia alcuno et sia chi si voglia, il quale non sia descritto nella loro arte, che ardisca ingerirsi in lavorar, ne vender alcuna cosa spettante a detta arte, ne quella tenir per vender nelle loro Botteghe in grande ne in minima quantità sotto le pene nella detta loro matricola, et legge in essa contenute.“²⁴ Diese Strenge hat ihren Ursprung in der Satzung von 1436, in der festgelegt wurde, dass nur jene bei der Arte registrierten Maler ihre eigenen Werke in ihren *botteghe* verkaufen durften.²⁵ Die für den Kunstmarkt grundlegende Differenzierung der Rollen von Produzenten und Händlern wurde zum

21 FAVARO 1975, S. 120–121; SHAW 2006, S. 118; SOHM 2010, S. 214.

22 FAVARO 1975, S. 119–122; SHAW 2006, S. 118.

23 CECCHINI 2000, 192.

24 ASVe, Arti, Dipintori, busta 103, mariegola, fol. 93v.

25 „[...] che alguna persona si venetiana come forestiera non ardischa vender in Venexia alcuna anchona [ursprünglich nur Andachtsbild, im breiten Sinne jedoch für Gemälde benutzte Bezeichnung] depenta salvo per i Depentori, i quali sarano in l'arte, intendendo che loro siano habitadori in Venexia, e a loro sia licito vender quelle [anchone] nelle sue Boteghe, et non in altro luogo della terra excepto dalla Sensa, che ognuno possa vender si come in quella parte si contien.“ ASVe, Arti, busta 103, Mariegola, fol. 94r–94v; BCMC, ms. IV, n. 163, fol. 113–114. Vgl. FAVARO 1975, S. 74.

ersten Mal in einer 1712 verfassten Liste der Steuerzahler für die Bezahlung der venezianischen Flotte (*Milizia da Mar*) ersichtlich, als die *botteggeri* von den *dipintori* gesondert gezählt wurden.²⁶ Die dort aufgelisteten Namen stammen wiederum aus einer Liste von Malern aus dem Jahr 1690. In dieser tauchen Maler wie Domenico Rubinato und Domenico Bianchi auf: Der erste arbeitete 1661 und 1680 als Schätzer von Gemälden für die *Giustizia Vecchia*, die oberste venezianische Gerichtsinstanz. Der zweite hatte die gleiche Funktion, allerdings erst ab dem Jahr 1672.²⁷ Aus dieser Schilderung der in der Malergilde unternommenen Veränderungen geht hervor, dass Desubleos Aufenthalt in Venedig zeitgleich mit einer Phase grundlegender Reformversuche des professionellen Malerberufs erfolgte.

Nachdem die Arbeitsbedingungen und die Organisation der Maler dargestellt wurden, ist es nun notwendig, die Kehrseite der Medaille zu schildern, nämlich die der Kundschaft. Auch diese veränderte sich während der venezianischen Jahre Desubleos wesentlich. Anders als die meisten königlichen Sammlungen in Europa besaß Venedig keine große Staatssammlung, sondern eine auf die zahlreichen Patrizierpaläste verteilte Anzahl relevanter Galerien. So beweisen Inventare aus der Zeit von 1640 bis 1701, dass Gemälde 23 % des gesamten Eigentums der venezianischen Patrizier darstellten.²⁸ Unter den neuen Adligen – dem sogenannten *patriziato nuovo*, zu dem die 128 wohlhabendsten venezianischen Familien zählten, die den Adelstitel zwischen der Öffnung des Goldenen Buches 1646 und dem Ende des Türkenkrieges mit dem Frieden von Passarowitz 1718 von der verschuldeten venezianischen Republik käuflich erworben hatten – lag die Quote der Gemälde bei 19 % ihres Gesamtbesitzes.²⁹ Die Kunstsammlungen wurden immer häufiger in Galerien gezeigt. Dies spiegelte eine Rezeption der in Rom und Genua bereits verbreiteten Mode wider, deren literarischer Ansporn in der 1619 von Giovan Battista Marino in Venedig veröffentlichten Gedichtsammlung *Galeria* hatte.³⁰

26 ASVe, *Milizia da Mar*, *Arti*, buste 550–551.

27 *Giudici del Proprio, Mobili*, busta 243, 04.02.1661 und busta 270, 03.09.1680; *Giudici del Proprio, Inventari e stime*, busta 20, fascicolo 14, febbraio 1672. Dazu auch CECCHINI 2000, S. 192–193.

28 In seiner Studie zählte Cecchini 20 281 Gemälde aus 120 Inventaren. Von den Werken, deren Maler namentlich genannt werden, sind 1 144 Kopien und 2 040 Originalen. Vgl. ebd., S. 38.

29 Ebd., S. 31–79; SOHM 2010, S. 211. Zur Nobilitierungswelle siehe SABBADINI 1995. Für eine tiefere Analyse der Aufstiegsstrategie am Beispiel der Familie Rezzonico siehe GOLDHAHN 2017.

30 Marinos Werk bezieht sich in zwei getrennten Teilen auf Malerei und Skulptur und schildert jeweils unterschiedliche, nach Genre geordnete Kategorien. Das Poem hatte jenseits der venezianischen Grenze besonders in Frankreich eine große Resonanz und beruhte auf Marinos eigenem Interesse für Malerei. Während seiner Jahre am Pariser Hof Ludwigs XIII. sammelte der Dichter eifrig italienische Kunst und stand hier-

Ein wichtiger Effekt einer solchen Sammeltätigkeit war das Entstehen der Figur des Experten, eines gut informierten und kultivierten Ratgebers für den investitionsfreudigen Kunstsammler. Die Funktion des Experten sollte die Zusammenkunft von Ver- und Ankäufer erleichtern; die Person diente somit als Vermittler zwischen Maler und Sammler. Darüber hinaus war der Experte für die Schätzung der Kunstwerke zuständig, um dabei Kopien von Originalen zu unterscheiden und einen zu hohen, ungerechten Preis zu vermeiden.³¹ Dieses enge Verhältnis zwischen Experten und Malern sowie das Bedürfnis, sich dabei von Betrügnern fernzuhalten, wurde von dem Kunstkenner und als Vermittler tätigen Marco Boschini in seiner *Carta del navegar pitoresco* durch eine nicht sonderlich kaschierte Aktion der Eigenwerbung betont: „Gh'è de Sanseri un numero infinito, che xe ala condicion de tanti brachi, che core qua e là, né mai xe stachi; I sta ale poste lesti; i fa pulito.“³² Besonders die *patrizi nuovi* rekurrten auf Kunstsammlungen, um ihren neuen Status zu demonstrieren. Sie suchten nach Meisterwerken der heiligen venezianischen Trias Tizian, Veronese und Tintoretto, doch die hohen Preise und die aus dem Ausland kommende Konkurrenz führten vielmehr zum Ankauf von Kopien und *pastiches* sowie von anderen Werken zeitgenössischer Maler.³³ Somit entstanden neben Sammlungen mit namhaften Meistern des *Cinquecento* auch jene, die ausschließlich aus Werken von Zeitgenossen bestanden.

Was das Sujet betrifft, so zählten sakrale Darstellungen selbstverständlich zu den am meistens angekauften Sujets.³⁴ Dazu gehören in erster Linie Heiligendarstellungen, meistens als Halbfiguren oder als *sacre conversazioni* ausgeführt. Oft lassen sich auch Altargemälde finden, die in als Kapellen arrangierten Räumen ih-

für mit venezianischen Persönlichkeiten wie seinem Verleger Giovan Battista Ciotti und Künstlern wie Jacopo Negretti, genannt Palma der Jüngere, in Kontakt. Siehe dazu MARINO 1979; FULCO 1979; FUMAROLI 1988; FULCO 1979; MARINO 2005; DE FUCCIA 2016, S. 1–2, 115–116.

31 CECCHINI 2003, S. 397.

32 „Es gibt eine unendliche Anzahl an Vermittlern, die wie Jagdhunde hin- und herrennen und nach ihrer Beute suchen. Sie sind jederzeit bereit und arbeiten vorbildlich.“ BOSCHINI 1966, S. 22.

33 SOHM 2010, S. 212. Der Fall des Malers Antonio Guardi bestätigt den blühenden Markt der Kopien. Marschall von Schulenburg stellte Guardi für einen monatlichen Hungerlohn ein, um Kopien berühmter alter und neuer Meister anzufertigen. Dazu siehe BIGNON 1990, S. 103–113.

34 Die im Folgenden dargelegte Rangabstufung der gesammelten Sujets beruht auf den Ergebnissen von Cecchinis systematischer Erschließung der venezianischen Inventare. Vgl. CECCHINI 2000, S. 42–49. Dabei sind alle gesellschaftlichen Schichten vertreten: Alt- und Neupatrizier, Republikbeamte (hohen Rangs sowie einfache *cittadini*), Ärzte und Anwälte, Groß- und Kleinhändler (zu denen Giovan Andrea Lumaga gehörte, vgl. unten Kap. 4.2) sowie Künstler. Vgl. CECCHINI 2000, S. 50–67.

ren Platz hatten. Auch die Historienmalerei war sehr verbreitet, wobei vor allem Darstellungen von alt- und neutestamentarischen Episoden präferiert wurden. Desubleos Produktion für seine venezianischen Auftraggeber steht in Einklang mit den zwei erwähnten Sujets der Heiligendarstellungen und der testamentarischen Szenen. Dahingegen lassen sich aktuell noch keine unter den anderen, in venezianischen Sammlungen verbreiteten Motive explizit mit Desubleos Aufenthalt in Venedig verbinden. Dazu zählen mythologische Szenen; Porträts (inklusive Dogenporträts und solche von Angehörigen ausländischer Königsfamilien); Philosophen-, Künste- und Vanitas-Darstellungen; kleinformatige Allegorien; Landschaften (mit oder ohne Meer) sowie Stilleben.³⁵

4.1.2 Auswärtige Maler in Venedig

Wie bereits erwähnt, zählten die *patrizi nuovi* zu den größten Förderern zeitgenössischer Maler.³⁶ Nicht nur einheimische Meister wie Palma der Jüngere, Giovanni Contarini, Pietro Liberi, Giovanni Tinelli und Pietro della Vecchia, sondern auch auswärtige Künstler waren in ihren Sammlungen vertreten. Neben dem Rimineser Guido Cagnacci, der ab 1649 für ein Jahrzehnt in der Parrocchia S. Giovanni Crisostomo wohnte, sollen hierbei zwei Beispiele erfolgreicher Nichtvenezianer genannt und näher untersucht werden: Carl Loth und Johann Liss. Die Analyse ihrer Integration wird zeigen, inwiefern sich Desubleos Stellung von derjenigen anderer Maler unterscheidet.

Der gebürtige Münchner Johann Carl Loth ließ sich nach 1656 nach einem Rom-Aufenthalt in Venedig nieder, wo er bis zu seinem Lebensende 1698 eine brillante Karriere machte.³⁷ Wichtiger Förderer in seiner venezianischen Anfangszeit war Giovan Donato Correggio, Angehöriger einer reichen Händlerfamilie, die 1646 für 100 000 *ducati* den Adelstitel erwarb.³⁸ Loth, auch als Carlotto berühmt,³⁹ gehörte zusammen mit Battista Langetti und Antonio Zanchi zu den sogenannten *tenebrosi* – jenen Malern, die sich durch eine spezifische Helldunkelmalerei und einen düsteren Chiaroscuro auszeichnen.⁴⁰ Er spezialisierte sich auf Staffeleibilder

35 Zum Erfolg der unterschiedlichen Genre-Szenen und Stilleben-Kompositionen in den venezianischen Sammlungen siehe BOREAN 2007b.

36 MASON 2001, S. 228–229.

37 Zu Loth siehe EWALD 1959a; EWALD 1959b; EWALD 1965; BIKKER 2002; PROBST 2016.

38 BOREAN 2007a.

39 PROBST 2016, S. 1.

40 Die Malerei der *tenebrosi* wurde von Alois Riegl wie folgt bezeichnet: „Der Grund ist dunkel, ohne alle Reflexe, und die Figuren springen in metallischer Schärfe, in takti-

alttestamentarischen, mythologischen, allegorischen und heroischen Inhalts. Die caravaggeske Lichtführung kennzeichnete hoch- und querformatige Kompositionen und verlieh den dargestellten nackten Körpern eine starke Plastizität. Durch diese Merkmale sicherte sich Loth einen Platz unter den in Venedig am meisten geschätzten Malern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁴¹

Zu dieser Sonderposition trug seine venezianische Werkstatt bei, die laut der Loth-Forscherin Dagmar Probst zu einem bedeutenden Ausbildungszentrum für viele deutsche, österreichische und böhmische Künstler wurde.⁴² Für Loths 600-Gemälde starkes Œuvre war die Einbindung einer großen und gut organisierten Werkstatt unabdingbar.⁴³ Seine Gemälde bezogen sich auf gut wiedererkennbare Kompositionen Tintoretts, Veroneses oder Poussins und wurden von den Mitarbeitern im Stil des Meisters ausgeführt.⁴⁴ Die anonyme Ausführung von Gemälden bzw. Reproduktionen von Loths Werken durch Schüler und Meister gehörte zur alltäglichen Praxis und zur Etablierung einer für beide involvierten Teile günstigen Situation: Loth konnte seinen zahlreichen Aufträgen nachkommen und die jungen Maler profitierten von den dort vermittelten Kenntnissen zur Figurenmalerei. In einem solchen Kontext entfalteten sich Talente wie das des Eggenbergischen Hofmalers Hans Adam Weissenkircher und die der gefeierten österreichischen Maler Michael Wenzel Halbax und Johann Michael Rottmayr.⁴⁵ Aufgrund der Knappheit der Quellen sind Loths zahlreiche Mitarbeiter und Schüler häufig nur anhand stilistischer Referenzen an das Werk des Meisters in ihren eigenen Kompositionen und nicht durch ihre Anmeldung als *garzoni* oder *lavoranti* identifizierbar.

Loth spielte eine wichtige Rolle innerhalb des neugegründeten Collegio dei pittori: 1683 wurde er einer der zwei *consiglieri*, die zur Seite des höchsten Amtsträgers – *priore* – standen.⁴⁶ Zu einer solchen amtlichen repräsentativen Stelle hätte eine bürokratisch korrekte Einstellung von Schülern und Mitarbeitern gehören sollen, weshalb heute davon ausgegangen wird, dass er für seine große,

scher Begrenzung aus dem Grund heraus, und ebenso sind die einzelnen Teile aus dem Dunkel herausmodelliert. Daher heißen sie die Tenebrosen.“ RIEGL 1908, S. 202.

41 PROBST 2016, S. 40–43.

42 Ebd., S. 37.

43 Ebd., S. 60–64.

44 Der schwedische Architekt Nicodemus Tessin der Jüngere berichtet in seinem Tagebuch: „Er [Johann Carl Loth] führte mich erstens in ein zimber hinein, alwor unterschiedliche Originalen vom Tintoretto, Bassano und auch Copeijen nach Paol Veronesi wercke zu sehen wahren“. Eintrag von Anfang August 1688, zit. nach EWALD 1965, S. 17.

45 Zu Loths Einflüssen auf Weissenkircher siehe PROBST 2016, S. 70–91. Zu denen auf Halbax siehe ebd., S. 189–205. Zu denen auf Rottmayr siehe ebd., S. 119–162.

46 BCMC, ms. IV, n. 215, fol. 9v–10v; FAVARO 1975, S. 122; SOHM 2010, S. 214.

gewinnbringende Werkstatt den rechtmäßigen Weg ging.⁴⁷ Mit Sicherheit stellen sowohl die große Werkstatt als auch die repräsentative Rolle im Collegio zwei Faktoren dar, die die Distanz zwischen Loth und Desubleo betonen. Denn die Etablierung eines eigenen Ateliers dürfte für Desubleo genau so wenig wahrscheinlich gewesen sein wie die Mitgliedschaft in der Malergilde. In dieser Hinsicht stellt Loth das Gegenbeispiel eines erfolgreichen und integrierten auswärtigen Malers zu Desubleo dar.

Als zweites Beispiel ist Johann Liss zu nennen. Der gebürtige Oldenburger erhielt eine erste Ausbildung bei seinem Vater, ehe er sich auf die Reise nach Süden machte. Dabei hielt er sich von 1616 bis 1620 in Antwerpen und in Paris auf, wobei das Nachwirken von Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens und den flämischen Caravaggisten seine frühen Werke nachhaltig prägte. Dem ersten, kurzen venezianischen Aufenthalt folgte unmittelbar darauf eine Zeit in Rom, wo er um 1622 ankam. Dort lebte er bis ca. 1626, bevor er sich nach Venedig begab.⁴⁸

Diese zwei Stationen werden auf sein Werk maßgebende Wirkung haben, die nicht zuletzt mit seiner Bekanntschaft mit Nicolas Régnier zusammenhängt. Beide Maler wurden Teil der Bentvueghels, jenes Künstlervereins, der für viele nordalpine Künstler zur ersten Anlaufstelle in Rom wurde.⁴⁹ Zusätzlich konnte Liss in seiner römischen Zeit Aufträge des Nuntius Giovan Battista Pamphilj annehmen, dem späteren Papst Innozenz X.⁵⁰ Der gegenseitige Einfluss zwischen Régnier und Liss ist in ihren jeweiligen Frühwerken deutlich spürbar und ihre Freundschaft führte zu der Hypothese, Liss habe eine Rolle bei Régniers Umsiedlung nach Venedig gespielt.⁵¹ Darüber hinaus ist die Episode zu nennen, als beide Maler Joachim von Sandrart bei seinem Venedig-Besuch 1629 in der Stadt herumführten.⁵²

47 Loth zahlte in den Jahren 1684 bis 1686 durchschnittlich 78 *lire* Steuern an den Collegio. In dieser Zeit wurden die 72 Meister des Collegio jeweils mit einer jährlichen Abgabe für die Milizia da Mar von 23,4 *lire* besteuert. Das Collegio kalkulierte die Abgabe nach dem deklarierten Einkommen jedes Malers, sodass die Besserverdienenden mehr zahlen mussten als die anderen. Mit seiner Abgabe von 78 *lire* belegte Loth Platz vier. Pietro Liberi zahlte mit 87 *lire* den höchsten Beitrag, wohingegen Francesco Pittoni lediglich mit 9 *lire* besteuert wurde. Vgl. FAVARO 1975, S. 205–214; SOHM 2010, S. 217, Tabelle 18. Ein weiteres Anzeichen für Loths hohe gesellschaftliche Position ist seine vom Kunstkennner Quintiliano Rezzonico gepriesene Kunstsammlung. Dazu siehe BOREAN 2007b, S. 70.

48 SANDRART 1675, S. 314; KLESSMANN 1999, S. 9–15.

49 Zum Bentvueghels siehe zuletzt DOWNEY 2015; zu Régniers Mitgliedschaft vgl. LEMOINE 2007, S. 29–33.

50 KLESSMANN 1999, S. 17.

51 Ebd., S. 18; LEMOINE 2007, S. 100–102.

52 „Er [Liss] malte unter andern denkwürdigen Sachen zu Venedig in der Kirchen alli Tolentini in Lebens-Größe einen nackenden heiligen Hieronymum in der Wüsten wie

Dieses Ereignis und die Tatsache, dass beide zwischen 1626 und 1628 ihren ersten öffentlichen Auftrag von der Kirche S. Niccolò dei Tolentini erhielten, lässt vermuten, dass Liss und Régnier eng verbunden waren.⁵³ Liss' Rolle im venezianischen Künstlerpanorama ist weniger bedeutsam als jene von Loth oder Régnier, weil er niemals weder eine große Werkstatt führte noch ein hohes Amt innerhalb der Malergilde inne hatte. In dieser Hinsicht lässt sich sein Werdegang in Venedig eher als derjenige Loths mit Desubleo vergleichen. Es muss jedoch betont werden, dass Liss' institutionelle Einbindung im Jahr 1629 gesichert ist. Die kurze Mitgliedschaft hängt mit der Tatsache zusammen, dass er kurz darauf die Stadt verließ und am 5. November 1631 in Verona an der Pest verstarb.⁵⁴ Trotz der wenigen von ihm signierten Werke erlebte er einen posthumen Erfolg, von dem Sandrart's Worte bezeugen: „Seiner Stuck sind zwar viel zu Venedig, mehr aber zu Amsterdam, und werden da selbst in sehr hohen Ehren gehalten.“⁵⁵

Die Schilderung der Arbeitsbedingungen in Venedig und der zwei Beispiele von auswärtigen Malern haben mehrere zentrale Elemente für Desubleos Integration in die dortige Kunstlandschaft hervorgehoben. Zuerst die Tatsache, dass sich sowohl die Malergilde als auch der lokale Kunstmarkt während Desubleos Aufenthalt in einer Umwandlung befanden. Diese betraf sowohl die Professionalisierung des Malerberufs durch die Trennung von den handwerklichen Mitgliedern der Arte als auch die Etablierung der Figur des Experten, der als Vermittler zwischen Künstler und Sammler fungierte. Die Malergilde erwies sich zudem als eine Institution, die eine Mitgliedschaft für auswärtige Maler unattraktiv gestaltete und somit die einheimischen Künstler implizit favorisierte. Nichtsdestoweniger haben die Beispiele von Liss und insbesondere Loth gezeigt, dass es für einen auswärtigen, nicht in Venedig ausgebildeten Maler möglich war, in Venedig eine erfolgreiche Karriere zu machen. Dies wird auch durch ein anderes Beispiel bestätigt. Dabei handelt es sich um jemanden, der für Desubleos Integration in die venezianische Kunstlandschaft eine entscheidende Rolle gespielt hat: seinen Stiefbruder Nicolas Régnier.

er durch den Engel geblasene Posaune anhöret und zum Schreiben die Feder in der Hand hält alles sehr lebendig berühlich mit angenehmen Farben und wolgefällig [...]“ SANDRART 1675, S. 314.

53 Ebd., S. 314; LEMOINE 2007, S. 101.

54 KLESSMANN 1999, S. 18–19.

55 SANDRART 1675, S. 314.

4.1.3 Der familiäre Kontext

Nach dem Erfolg in Rom entschied sich Nicolas Régnier um 1626 zu einer Umsiedlung nach Venedig. Diese Stadt machte er zu seiner Wahlheimat und ließ sich bis zu seinem Tod am 20. November 1667 dort nieder.⁵⁶ Seine Einbindung in die Malergilde, die ausgeprägten geschäftlichen Beziehungen zu venezianischen und auswärtigen Sammlern sowie die Organisation seines Ateliers bestätigten die Anerkennung, die Régnier in der Dogenstadt genoss. Um die Hintergründe von Desubleos Entscheidung, Bologna zu verlassen und seine Karriere in Venedig fortzusetzen, zu erläutern, ist eine Schilderung von Régniers Position umso notwendiger.

Weder die Gründe für Régniers Abreise von Rom noch das Datum seiner Ankunft in Venedig sind bekannt. Annick Lemoine vermutet, dass sowohl die starke Konkurrenz der *caravaggisti* in Rom als auch Régniers späterer Schwiegersohn Pietro della Vecchia und der Freund Johann Liss eine maßgebliche Rolle bei seiner Entscheidung gespielt haben.⁵⁷ 1626 zählte er bereits zu den eingetragenen Malern in der *Arte dei Dipentori*, wofür eine Registrierung theoretisch spätestens sechs Monate nach Ankunft in der Stadt notwendig war.⁵⁸ Seine Karriere in Venedig spannte sich über einen Zeitraum von 40 Jahren. In dieser Periode wurde die heterogene Kunstlandschaft von auswärtigen Malern mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund geprägt. Nach dem Tod Jacopo Palmas des Jüngeren 1628 wird kein Maler mehr alleine den künstlerischen Horizont Venedigs definieren, sondern eine große Anzahl an auswärtigen Meistern, zu denen auch Régnier gehörte.⁵⁹ Anders als sein Kollege Domenico Fetti wurde Régnier bei seiner Ankunft nicht von Auftraggebern wie Pietro und Giorgio Contarini degli Scrigni in ihrem Palast – „rifuggio vero de' pittori virtuosi“⁶⁰ – aufgenommen. Nichtsdestotrotz bekommt er binnen kürzester Zeit wichtige Aufträge wie das Porträt des *Kardinals Paolo Burali* (1626), die *Taufe Christi*, zwischen 1626 und 1630 für die Kirche S. Salvatore gemalt, oder das vor 1635 für S. Luca fertiggestellte Altargemälde *Hl. Louis, Hl. Cäcilia und Hl. Margherita*.⁶¹

56 Régniers Testament vom 2. November 1667 stellt eine wichtige Quelle für sein familiäres und wirtschaftliches Netzwerk dar. Siehe dazu die vollständige Transkription in LEMOINE 2007, S. 387–388.

57 Ebd., S. 100–101; LEMOINE 2017c, S. 40; LEMOINE 2017a, S. 180.

58 BCMC, ms. Moschini XIX, nota de' pittori registrati ne' libri della Veneta Accademia, trattane l'anno 1815, Bd. 2, 1580–1657, fol. 18. Transkribiert in FAVARO 1975, S. 151.

59 Zum heterogenen Szenario in Venedig vgl. BOREAN 2017.

60 BREVE COMPENDIO 1622, S. 12.

61 LEMOINE 2007, Kat. 53, S. 251; Kat. 81, S. 270; Kat. 82, S. 270–271; LEMOINE 2017a, S. 184.

Innerhalb der Arte dei Depentori erreichte Régnier eine wichtige Position – und dies trotz des Teilnahmeverbots für auswärtige Maler an der Wahl des *gastaldo*, des ersten Vorsitzenden der Malergilde.⁶² Am 4. Oktober 1637, während einer der zwei jährlichen Vollversammlungen der Arte, wurde Régnier von den 88 Mitgliedern zunächst als Vorstandsmitglied und dann sogar für das Amt des *gastaldo* vorgeschlagen. Schließlich wurde sein Konkurrent, der Truhenmaler Mattio Lanza, zum ersten Vorsitzenden und Régnier zum *sindaco* gewählt, also zu einem der drei dem *gastaldo* zur Seite stehenden Vorstandsmitglieder.⁶³ Dieses Amt konnten nur die besten, seit mindestens fünf Jahren der Arte beigetreten und schuldenfreien Maler inne haben. Insofern zeigt diese Wahl, welche hohe Anerkennung sich der Flame innerhalb von knapp zehn Jahren unter den venezianischen Malern errungen hatte. Diese Sonderstellung ist auch durch die Tatsache zu beweisen, dass Régnier 1639 für die jährliche, nach Einkommen kalkulierte Steuer, die *tassa dei tresento*, 16 Lire zahlte – zusammen mit Alessandro Varotari den höchsten Beitrag.⁶⁴

1643 wird Régnier zum letzten Mal in den Rechnungsbüchern der Malergilde erwähnt.⁶⁵ Im folgenden Jahr erhielt er vom französischen König Ludwig XIV. den Titel *peintre du roi de France*, womit er von der städtischen Steuer und den damit verbundenen repräsentativen Verpflichtungen befreit wurde.⁶⁶ Lemoine hat die glaubwürdige Hypothese aufgestellt, dass Régnier zu diesem Zeitpunkt

62 FAVARO 1975, S. 63; HOCHMANN 1992, S. 72–75; CECCHINI 2000, S. 165.

63 Zur Transkription des Sitzungsprotokolls vgl. LEMOINE 2007, S. 374–375.

64 Im Durchschnitt liegen die Beiträge der anderen Maler bei 6 *lire*. Siehe dazu FAVARO 1975, S. 161–162; LEMOINE 2007, S. 102.

65 FAVARO 1975, S. 190–191; LEMOINE 2007, S. 102–103.

66 Dieser ehrenvolle Titel wurde in den Dokumenten offiziell erst am 15. September 1646 erwähnt, als der französische Botschafter in Venedig, Nicolas Bretel, eine Bitte an den staatlichen Consiglio richtete. Hier erklärte Bretel, dass der französische König mit seinem „brevet particulier“ die Persönlichkeit des Meisters Nicolas Régniers geehrt habe und ihn als seinen Maler und Bildhauer bezeichne. Die Bitte zielte darauf ab, durch diesen Titel Régnier von den Steuern zu befreien. Das Collegio entschied sich am 15. Oktober 1646 dafür, dass Régnier dank der Ehrung als *peintre du roi* und aufgrund seiner Begabung von der Wohnungssteuer befreit werden sollte. Der Beschluss wurde am 27. Juni 1647 vom Senat bestätigt. Dieses Privileg wurde 1649 vom französischen Botschafter erneuert. Es bleibt weiterhin unbekannt, wann genau die Entscheidung vom König getroffen wurde, da die diplomatische Korrespondenz zwischen Paris und Venedig in den Jahren von 1630 bis 1640 Nicolas Régnier nicht erwähnt. Die Tatsache, dass Régnier jedoch ab 1644 nicht mehr Mitglied in der Gilde war und ab November 1644 mehrere Wohnungssteuern nicht mehr bezahlte, spricht dafür, dass er bereits zu diesem Zeitpunkt von Bretels Vorgänger, dem Botschafter Jean Dyel, den Titel erhielt. Hierzu siehe LEMOINE 2007, S. 119–120, 377–379.

ein bereits über die Staatsgrenzen hinausreichendes Renommée genoss, weshalb er auch an den Höfen der Gonzaga-Nevers und Este als Porträtist eingeladen wurde.⁶⁷ Die Mitgliedschaft in der Gilde war für ihn zu jenem Zeitpunkt weit weniger profitabel als bei seiner Ankunft knapp 20 Jahren zuvor. So entschied sich Régnier, seine Karriere allein durch sein breites Netzwerk an Kontakten fortzusetzen.

Dieses Netzwerk entwickelte Régnier nicht zuletzt durch seine Doppeltätigkeit als Maler und Kunstexperte, der als Vermittler zwischen Künstlern und Sammlern fungierte. 1637 wurde er als Vermittler für den englischen Markgrafen Hamilton, einen Favoriten von Karl I., eingesetzt. Nicht weniger als 20 Gemälde – alle zwischen 25 und 180 *ducati* wert – verkaufte er in diesem Zusammenhang und behielt jene vom Markgrafen durch den englischen Botschafter Basil Feilding abgelehnten Bilder für seine eigene Sammlung.⁶⁸ Ein Jahr später reiste Régnier zuerst zum mantuanischen Hof Carlo II. Gonzaga-Nevers' und dann zu Francesco I. d'Este nach Modena. In diesem Rahmen fertigte er Porträts und Gemälde für beiden Familien an und wurde zudem von den beiden untereinander um die wertvollsten venezianischen Kunstschätze konkurrierenden Herrschern als Vermittler für spätere Kunstkäufe beauftragt.⁶⁹ Sein Engagement als Händler kulminierte in der berühmten, 1666 organisierten Lotterie, bei der Régnier der Consiglio um Erlaubnis für die Durchführung einer öffentlichen Auktion bat, in der er seine eigene, 65 Gemälde umfassende Sammlung verkaufte.⁷⁰

Dank seines Fachwissens und seiner Anerkennung als Kunstexperte übernahm Régnier ab 1640 regelmäßig Expertisen sowohl im Auftrag der Stadt als auch von Privaten. Damit diente er oft zusammen mit seinem Schwiegersohn Pietro della Vecchia als Schätzer bei der Durchführung von Inventaren. Von zwölf davon haben sich Dokumente erhalten, die eine eifrige Tätigkeit in der Zeit zwischen März 1645 und März 1667 nachweisen.⁷¹ Auffällig hierbei ist die Tatsache, dass die Schätzer fast ausschließlich aus den Mitgliedern der Arte ausgewählt wurden, was Régnier damals nicht mehr war. Wie Lemoine betont, ist zudem bemerkenswert, dass die anderen Maler meistens vier- bis fünfmal für Inventarisierungen eingesetzt wurden und sie diese Aufgabe zu Beginn ihrer Karriere durch-

67 Ebd., S. 103, 112–118; LEMOINE 2017b, S. 203–204.

68 LEMOINE 2007, S. 173–177; LEMOINE 2017b, S. 200–203.

69 Auch der bereits erwähnte Marco Boschini war ebenfalls für die Este wie auch die Gonzaga-Nevers als Vermittler tätig. LEMOINE 2007, S. 179–189.

70 Nach dem Scheitern seiner Versuche, die ganze Sammlung für 11 000 *ducati* zu verkaufen, beschloss Régnier die öffentliche Versteigerung zu organisieren. Dazu vgl. SAVINI BRANCA 1965, S. 95–100; LEMOINE 2007, S. 201–204, 349–354.

71 LEMOINE 2007, S. 368; LEMOINE 2017b, S. 204–205.

führten. An seinen zwölf, bis wenige Monate vor seinem Tod erfolgten Einsätzen zeigt sich Régniers Sonderposition.⁷²

Neben der Tätigkeit als Händler bzw. Experte ist es dennoch wichtig zu betonen, dass Régnier in erster Linie Maler und Chef eines berühmten Ateliers war. Dazu gehörten Familienmitglieder, sodass hier von einem Gegenbeispiel zu der bereits zitierten Werkstatt von Johann Carl Loths gesprochen werden kann.⁷³ Seine vier Töchter Lucrezia, Clorinda, Angelica und Anna wurden von Régnier ausgebildet und waren für ihn als Mitarbeiterinnen tätig. Die jüngsten, Anna und Angelica, blieben laut dem venezianischen Geschichtsschreiber Antonio Maria Zanetti bei ihrem Vater und posierten für ihn, zusätzlich zu ihrer Hilfstätigkeit im Atelier.⁷⁴ Lucrezia heiratete um 1648 den aus Antwerpen stammenden Daniele van den Dyck, der 1657 als Hofmaler Carlo II. Gonzaga-Nevers' nach Mantua berufen wurde.⁷⁵ Die Hochzeit von Clorinda mit dem Maler Pietro della Vecchia fand 1649 statt und untermauerte die mehrjährige berufliche Bekanntschaft zwischen Régnier und dem Padovanino-Schüler della Vecchia.⁷⁶ Der Maler, Kunstexperte und Schriftsteller Marco Boschini berichtete, wie Clorinda, Lucrezia, Angelica zusammen mit Régnier und della Vecchia die Dekoration der Pesaro-Residenz in Preganziol als Familienunternehmen durchgeführt haben.⁷⁷ Della Vecchia war unter Sammlern als Autor außerordentlicher *invenzioni* und *pastiches* berühmt, wurde auch von den venezianischen Jesuiten beauftragt und arbeitete zwischen 1640 und 1674 die *cartoni* für die Mosaik in der S. Marco-Ba-

72 LEMOINE 2007, S. 190–193.

73 Der einzige, nicht zu Régniers Familie gehörende Werkstattmitarbeiter war Francesco Epis. Diesem venezianischen Maler sind allerdings bisher keine Gemälde zugeschrieben worden. Durch eine Notarakte wurde bekannt, dass Epis sich um 1662 in Régniers Haushalt aufhielt, um dort die Zeichenkunst zu erlernen. LEMOINE 1997, S. 63, Anm. 81; LEMOINE 2007, S. 164, 384.

74 „Le altre [Angelica und Anna] vissero col padre, a cui servirono bene spesso di vantaggioso modello.“ ZANETTI 1771, S. 515.

75 Aus den lückenhaften Dokumenten geht das genaue Hochzeitsdatum nicht hervor. Es wird vermutet, dass die beiden erst 1649 heirateten. Francesco van den Dyck, Sohn des Paares, wurde ebenfalls Maler. Vgl. LEMOINE 2007, S. 104, Anm. 341. Im Mantuaner Staatsarchiv wurde ein Dokument zu van den Dycks Ankunft in Mantua nach dem 28. Juni 1657 ermittelt. Siehe zu seiner Transkription Quellenanhang, Nr. 9.

76 Siehe zu della Vecchia AIKEMA 1984; AIKEMA 1990.

77 „In le stanze regal, tute depente dai più celebri Autori, che al presente viva; dove ghe xe capricci tanti. Qua Pitori e Pitrice, a gara, a gara, describe col penel favole e istorie [...] Anche el Vechia ha depento in sto Palazzo, le cugnae, la consorte, e so misier.“ Der Palazzo Pesaro wurde laut Boschini von den wichtigsten lebenden Malern mit vielen *capricci* freskiert. Daran waren della Vecchia, seine Schwägerinnen, seine Frau und sein Schwiegervater [misier] beteiligt. BOSCHINI 1966, S. 589–590.

silika.⁷⁸ Sein Ruhm basierte nicht zuletzt auf seinem Talent als *pasticheur* und Fälscher. Laut Boschini habe der Maler eine Fälschung von Giorgiones Selbstporträt angefertigt und ihn nach seiner Meinung dazu gefragt. Daraufhin habe Boschini die Täuschung enttarnt.⁷⁹ Dieser Fall scheint nicht der einzige zu sein, da in Régniers Atelier mehrere Kopien nach den venezianischen Meistern des Cinquecento angefertigt wurden.⁸⁰

Régniers Familienunternehmen wurde von ihm bis zu seinem Tod am 20. November 1667 erfolgreich geführt. Innerhalb von 40 Jahren hatte er ein breites Netzwerk an Kunden und Auftraggebern gebildet und sich als auswärtiger Maler sowohl in die städtischen Institutionen als auch in den Kunstmarkt vorbildlich integriert. Seine Töchter hatte er für den Malerberuf ausgebildet und – wie seine zwei Schwiegersöhne – in das Unternehmen eingebunden. Zu diesem von Annick Lemoine zutreffend bezeichneten „clan Régnier“ gehörte zwischen ca. 1654 und 1664 auch Michele Desubleo.⁸¹ Ob er während seiner venezianischen Karrierephase Teil von Régniers Haushalt in der corte de Ca' Michiel bei der Parrocchia S. Cassano wurde, ist bis heute unklar. Da die bei der Stadt registrierten Mietverträge keine Namen der dort Wohnenden liefern und die Pfarreibücher nicht erhalten sind, ist es nicht möglich zu beweisen, dass Desubleo mit dem Halbbruder und seiner Familie zusammenwohnte.⁸² Doch die Tatsache, dass sein Name in den Bewohnerlisten der umgebenden Pfarreien, wo die meisten Malerhaushalte konzentriert waren, nicht auftaucht, ist ein Zeichen dafür, dass er vielleicht ebenfalls

78 AIKEMA 1984, S. 79–100, 170–206; AIKEMA 1990, S. 93–101, 160–162.

79 Über den berühmten Fall berichtete Boschini in einem Brief vom 07. 09. 1675 an Leopoldo de' Medici. Siehe zur Transkription PROCACCI/PROCACCI 1965, S. 107, Brief Nr. XLIV; LEMOINE 2007, S. 193, Anm. 788. Siehe zu della Vecchias Tätigkeit als Fälscher auch BOREAN 2018, S. 35.

80 Dazu zählt auch ein Pietro della Vecchia zugeschriebenes Porträt Tizians mit offensichtlich gefälschter Signatur und Datierung in das Jahr 1561. Dieses wurde nach dem Original angefertigt, das sich zunächst in Gabriele Vendramins Sammlung und spätestens ab 1663 in Régniers Sammlung befand. Vgl. AIKEMA 1990, S. 49; Kat. 173, S. 284; MERLING 1994 S. 328–333; LEMOINE 2007, S. 193–194.

81 LEMOINE 2007, S. 103. Nach Cottino soll Desubleos Aufenthalt in Venedig bereits vor 1663 beendet gewesen sein, da Desubleo in dem 1663 veröffentlichten Kunstführer *Venezia città nobilissima* unter den in Venedig ansässigen Malern nicht erwähnt wird. Diese Deutung ist plausibel, bleibt allerdings aufgrund Desubleos schwieriger Chronologie rein hypothetisch.

82 Aus Régniers Mietvertrag gehen nur die Lokalisierung der Wohnung und die Höhe der Miete – 90 *ducats* – hervor: „Corte da chà Michihel in detta Calle [calle del Campanile] Nicolò Renier Pittor paga di Casa al Nobil Huomo Signore Alvise Foscarei dicati novanta, mostrò e giurò – d – 90: –“. ASVe, X Savi sopra le decime in Rialto, Catastico di Venezia, estimo 1661, sestiere Santa Croce, reg. 422, fol. 417, n° 117. Vgl. LEMOINE 1997, S. 58, 62, Anm. 53; LEMOINE 2007, S. 383.

in der Corte de Ca' Michiel wohnte.⁸³ Wie Desubleo sich seine Stellung innerhalb der venezianischen Künstlerszene erarbeitete, wird im Folgenden dargestellt. Trotz der Unsicherheit über Desubleos genauen Wohnort wurde seine familiäre Verbindung zu Régnier ein entscheidendes Kriterium für seinen Erfolg in Venedig. Desubleo konnte vom ausgeprägten und einflussreichen Netzwerk seines Stiefbruders profitieren, um sich unter venezianischen Sammlern und Auftraggebern bekannt zu machen. Nichtsdestotrotz lebte Desubleo nicht im Schatten seines älteren Bruders. Nach den ersten durch Régnier vermittelten Kontakten erhielt er andere Aufträge für Kirchen in Venedig und auf dem venezianischen Festland, die seine Anerkennung als eigenständigen Maler beweisen.

4.2 Von brüderlicher Beziehung zum künstlerischen Netzwerk – Teil II: Die Familie Lumaga

„Erano ricchissimi negozianti in Venezia ed avevano un bell’altare in chiesa degli Scalzi“ – für den Historiker Giuseppe Tassini reichte dieser knappe Satz zur Beschreibung der Familie Lumaga in seinen sonst detailreichen Notizen zu den venezianischen Bürgern aus.⁸⁴ Zwar gehörten die Lumaga zur angesehenen venezianischen Gesellschaft und mussten daher von Tassini erwähnt werden, doch der lakonische Kommentar lässt sich schnell durch die nicht-venezianische Herkunft der Familie erklären: Ihr Ursprungsort war das lombardische Dorf von Piuro, nahe Chiavenna, wo die Familienmitglieder hauptsächlich im Seiden- und Bankgeschäft tätig waren. Nach dem Tod des Stammvaters Marc’Antonio zogen 1619 die fünf Brüder Ottavio, Giovanni Andrea, Marc’Antonio, Bartolomeo und Carlo in unterschiedliche Orte in Frankreich, Italien und Deutschland, um dort ihre wirt-

83 Aus Desubleos Zeit in Venedig haben sich lediglich die Eigentümer- und Mietsregister für das Jahr 1661 erhalten. Im Staatsarchiv Venedig wurden diese deshalb für folgende Pfarreien im Sestiere S. Croce durchsucht: S. Cassano (Régniers Wohnsitz), S. Simeone piccolo, S. Croce, S. Simeone Grande, S. Giacomo dall’Orto, S. Stae (alle in der Nähe von Régniers Wohnsitz); S. Giovanni Decollato (Wohnsitz von Francesco Gussoni, Vertreter des Ospedale degl’Incurabili, bei dem Desubleo 1655 eine Investition machte). Weitere Pfarreien in der Nähe: S. Maria Mater domini, S. Donà de Muran, S. Salvador de Muran, S. Martin de Muran, S. Stefano de Muran. Zusätzlich wurden die Register von S. Marina (Wohnsitz der Familie Lumaga) und S. Severo (in der Nähe von S. Lorenzo, wofür Desubleo im Auftrag von Lumaga ein Altarbild anfertigte) im Sestiere Castello nachgeschlagen. Trotz der umfangreichen Recherchen ließ sich der Wohnsitz des Flamen nicht feststellen.

84 TASSINI, Bd. 5, fol. 166.

schaftlichen und kommerziellen Tätigkeiten weiterzuführen.⁸⁵ Trotz der Distanz pflegten sie enge Kontakte zueinander. Ihr adliger Rang wurde 1624 vom französischen König Ludwig XIII. anerkannt, wobei allen Brüdern genehmigt wurde, eine goldene Lilie in ihrem Familienwappen zu tragen.⁸⁶ Zu den französischen Kunden im Bankgeschäft zählten Henri IV. und Maria de' Medici.⁸⁷ Zudem engagierten sich Carlo und Marc'Antonio Lumaga mit aller Wahrscheinlichkeit nach neben ihren wirtschaftlichen Tätigkeiten auch auf dem Kunstmarkt erfolgreich.⁸⁸ Der venezianische Zweig der Familie bestand aus Francesco und Giovanni Andrea, Söhne von Ottavio und Enkel des Stammvaters Marc'Antonio. Ab 1632 sind sie in Venedig nachgewiesen, wo Giovanni Andrea sieben Jahre später Lucrezia, Tochter des reichen Seidenhändlers Francesco Bonamin, heiratete.⁸⁹

Der gerade skizzierte Überblick über die Familie Lumaga und ihre wirtschaftlichen Tätigkeiten war notwendig, um den sozio-historischen Hintergrund von Francesco und Giovanni Andrea Lumaga darzustellen. Ihre adlige Abstammung und ihre wirtschaftlichen Tätigkeiten machten sie zu einer angesehenen Familie, die in direktem Kontakt zu den mächtigsten Familien Venedigs stand.⁹⁰ In einem solchen Milieu gehörte die aktive Förderung von Künstlern *de facto* zum Status.

85 AUREGGI ARIATTA 1962, S. 224–230; BOREAN/CECCHINI 2002, S. 165–166; DE FUCCIA 2016, S. 98–100.

86 AUREGGI ARIATTA 1962, S. 241; BOREAN/CECCHINI 2002, S. 167; DE FUCCIA 2016, S. 98.

87 Zur Tätigkeit als Bankiers in Paris siehe BOREAN/CECCHINI 2002, S. 167–168.

88 Die Korrespondenz zwischen dem Mantuaner Hof der Gonzaga-Nevers und Marc'Antonio hinsichtlich der Bezahlung von Kunstankäufen in den Jahren 1605 bis 1606 ist in der Datenbank *Collezionismo gonzaghesco 1563–1630* vom Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te in Mantua nachzulesen. Die Lumaga waren darüber hinaus auch Förderer des in Paris tätigen flämischen Kunsthändlers Antoon Goetkind (besser bekannt als Antoine Bonenfant). Dazu siehe SZANTO 2001, S. 8, 14–17.

89 In einem 1711 verfassten Bericht von Giovan Battista, Sohn von Giovanni Andrea und Lucrezia, wird angegeben, dass sein Vater und sein Onkel Francesco sich 1632 in Venedig niederließen. Siehe ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 2, fol. 22r. Lucrezias Mitgift umfasste die beachtliche Summe von 14 000 *ducati* – wahrscheinlich ein Zeichen für ein kommerzielles Bündnis zwischen zwei reichen Familien. Der Heiratsvertrag vom 21. November 1639 befindet sich im ASVe, Giudici del Proprio, Valdimoni, reg. 219, fol. 150–158.

90 Dank Isabella Cecchinis Recherchen über die Lumaga konnten auch die Taufakten der zehn Kinder von Giovanni Andrea gefunden werden, die deutlich von der starken Einbindung der Familie in die venezianische Oberschicht zeugen. Zu den Paten zählten Persönlichkeiten wie die Patrizier Giorgio Contarini und Girolamo Vendramin; Giovanni Pesaro, Botschafter in Rom und Doge ab 1658; Agostino Correggio, angesehener Händler und Besitzer einer von Marco Boschini hochgeschätzten Gemäldesammlung; sowie der Wollenhändler und zum Patrizier erhobene Giovan Battista Laghi. Siehe dazu BOREAN/CECCHINI 2002, S. 173.

Die Lumaga waren in dieser Hinsicht äußerst aktiv: Sie vergaben öffentliche Aufträge und kauften Kunstwerke für ihre eigene Sammlung.⁹¹

Im Hinblick auf die Verbindung zwischen der Familie Lumaga und Michele Desubleo sind zwei eng miteinander verbundene Aspekte relevant: zum einen, dass sich Gemälde Régniers in der familieneigenen Sammlung befanden. Zum anderen die Förderung der Lumaga von kirchlichen Aufträgen innerhalb sowie außerhalb Venedigs. Zu den Gemälden aus der 1677 inventarisierten Sammlung Lumaga gehörten sechs Werke Régniers.⁹² Diese Anzahl verrät die besondere Verbindung zwischen der wohlhabenden Familie und dem Maler, Kunstsammler und -händler Régnier. Sowohl christliche als auch weltliche Sujets waren unter den „meze figure al naturale e anco intiere“⁹³ vertreten: Die Darstellungen von *Soldaten beim Würfelspiel*, eine *Vanitas-Allegorie*, ein *Hl. Hieronymus*, ein *Hl. Sebastian von der Hl. Irene und Dienerin gepflegt*, eine *Allegorie der römischen Barmherzigkeit* sowie ein *Frauenporträt*.⁹⁴ Régniers Vermittlung wird wohl auch für den zweiten Aspekt der Beziehung Lumaga-Desubleo zentral gewesen sein, nämlich die Förderung von kirchlichen Aufträgen innerhalb sowie außerhalb Venedigs. Hierzu sind drei Altargemälde zu nennen, mit deren Gestaltung Desubleo beauftragt wurde: das erste (*Martyrium des Hl. Laurentius*) befand sich bis 1812 im kleinen Oratorio di S. Sebastiano in Venedig und ist jüngst in einer Privatsammlung wiederentdeckt worden, das zweite (*Hl. Martin mit dem Bettler*) und das dritte (*Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus*) hängen bis heute in der Kirche Hl. Martin in Sambughè di Preganziol (ca. 30 Kilometer von Venedig entfernt) bzw. in der venezianischen Kirche Santa Maria di Nazareth.

91 Die Sammlung bestand aus einer für Venedig ungewöhnlichen Anzahl an Werken römischer und neapolitanischer Künstler wie Massimo Stanzione, Spagnoletto, Artemisia Gentileschi, Gerrit van Honthorst, Dirck van Baburen, um nur die bekanntesten zu nennen. Siehe dazu die umfassende Analyse von Linda Borean in ebd., S. 191–231.

92 ASVe, Giudici del Proprio, Mobili, busta 264, fol. 112, veröffentlicht in ebd., S. 204–205, 222.

93 ASVe, Giudici del Proprio, Mobili, busta 264, fol. 112, ebd., S. 204.

94 TASSINI, Bd. 5, fol. 168; LEMOINE 2007, Kat. 7, S. 215–216; Kat. 50, S. 248–249; Kat. M. 13, S. 322; Kat. M. 15, S. 322; Kat. M. 34, S. 325; Kat. M. 67, S. 328.

4.2.1 *Martyrium des Hl. Laurentius* – ein unbeachtetes Gemälde Desubleos

Das jüngst wiederentdeckte *Martyrium des Hl. Laurentius* (Abb. 4.1) schmückte bis 1812 den linken Seitenaltar im kleinen Oratorio di S. Sebastiano, das sich in unmittelbarer Nähe zur Kirche S. Lorenzo befand.⁹⁵ Die Sakralgebäude waren Teil des Frauenklosters S. Lorenzo, zusammen mit S. Zaccaria eines der reichsten der Stadt, in dem die Töchter des venezianischen Patriziats ausgebildet wurden.⁹⁶ Bis zur Wiederentdeckung des Gemäldes war eine einzige bildliche Quelle dazu überliefert, die im 1858 veröffentlichten Kirchenführer *Pinacoteca Veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia* von Francesco Zanotto abgebildet ist (Abb. 4.1a).⁹⁷ Zanotto liefert darin eine kurze, von der Desubleo-Forschung bisher übersehene Geschichte des Gemäldes.⁹⁸ Diese knappe, in diesem narrativen Kontext ohne Quellenangaben geschilderte Rekonstruktion wird im Folgenden erweitert und durch unveröffentlichte Dokumente ergänzt.⁹⁹

95 Unabhängig von den Recherchen der Verfasserin erfolgte die Wiederentdeckung und Veröffentlichung des Altargemäldes durch Dr. Alberto Craievich (CRAIEVICH 2020). Das Kunstwerk befindet sich heute in einer Privatsammlung. An dieser Stelle sei Herrn Craievich dafür gedankt, dass er die Abbildung des Gemäldes zur Verfügung stellte. Zum zerstörten Oratorio di S. Sebastiano siehe ZORZI 1977, S. 483–484. Die Positionierung auf dem linken Seitenaltar geht aus folgendem Konvolut hervor: ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Auszug aus der Liste der sich in S. Lorenzo befindenden Gemälde, von Professor Giuseppe Baldassini verfasst, 24. Juli 1812; vgl. Quellenanhang, Nr. 16. Boschini erwähnt lediglich Folgendes: „Nella Chiesa di San Sebastiano, contigua a detta chiesa [San Lorenzo], vi sono tre tavole d’altare. Evvi nell’una il martirio di San Lorenzo, di mano di Michiel Sobledò.“ BOSCHINI 1664, S. 184. Auch der Bologneser Oretti erwähnt das Altargemälde, ohne jedoch irgendwelche Angaben weder zur Positionierung noch zu den Auftraggebern zu machen: „Venezia Nella Chiesa di S. Lorenzo Monache la Tavola del Martirio di detto Santo.“ ORETTI, ms 127, fol. 217.

96 „E adunque San Lorenzo luogo importante per l’origine sua, e per la ricchezza, ch’esso possiede ab antiquo e ancora che la Chiesa non sia molto grande di corpo; il monistero (sic) è però larghissimo per ogni verso e habitato da buon numero di donne, e tutte nobili della città.“ SANSOVINO/MARTINIONI 1663, S. 81.

97 Der zweibändige Kirchenführer präsentiert eine Auswahl der wichtigsten Gemälde aus den venezianischen Kirchen. Der Kunsthistoriker, Literat und Kunstberater Zanotto verfasste im Laufe seiner langen Karriere mehrere Führer zu den Kunstschätzen Venedigs und seiner Umgebung. Zur *Pinacoteca Veneta* vgl. ZANOTTO 1858–1860; zum Eintrag zu Desubleo vgl. Quellenanhang, Nr. 30. Zu Zanotto und seiner kunsthistorischen (Beratungs)Tätigkeit siehe COLLAVIN 2012.

98 Vgl. Quellenanhang, Nr. 30. Zur Bildanalyse siehe Kap. 4.3.1

99 Die Dokumente zum *Martyrium des Hl. Laurentius* lassen sich in zwei Gruppen teilen: Diejenigen aus dem 17. und 18. Jahrhundert betreffen den Auftrag und stammen aus den Konvoluten zur Familie Lumaga. Diese werden im Folgenden besprochen. Die

Im Testament von Giovanni Andrea Lumaga aus dem Jahr 1648 lässt sich folgende Schilderung finden:

„Item voglio, e come sopra [ordine e comando] che delli danari che sono in Cecca di Venezia del mio ne sia girato all’Ill.me M.ri Sagrestane della Chiesa di San Lorenzo, ò à chi gli parerà meglio all’Ill.ma Madre Abbadessa ducati quindici d’entrata ogni anno, che doveranno servire per le cere per li duo altari, e per dar qualche cosa ala serva che haverà cura di tener in ordine li detti duoi altari della Chiesa di S. Sebastiano da me fatti fabricare perché così [è la mia buona et ultima volontà]“¹⁰⁰

Die beiden Altäre werden im Testament nicht näher beschrieben. Francesco Sansovino und Giustiniano Martinioni berichten in ihrem Stadtführer *Venetia città nobilissima et singolare* von 1663, wie das kleine Oratorio „in questi ultimi anni“ erneuert wurde und mit „degne pitture, e specialmente del Santo medesimo settato, di mano del Palma“¹⁰¹ geschmückt war. Den stichhaltigsten Hinweis auf Desubleos Autorschaft liefert erst Antonio Maria Zanetti, der in seinem 1771 erschienenen *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri* zu Desubleos Gemälden in venezianischen Kirchen Folgendes schreibt: „Di questo degno pittore discepolo di Guido Reni evvi una bella tavola in S. Lorenzo nella cappella di S. Sebastiano. Rappresenta il martirio del Santo [...]“¹⁰²

Die Rechnungsbücher – *libri di amministrazione* – des Klosters S. Lorenzo sind leider erst ab dem Jahr 1693 erhalten.¹⁰³ Demnach ist es unmöglich, den genauen Zeitpunkt zu ermitteln, zu dem Desubleos Gemälde in die Kirche kam. In der

zweite Gruppe besteht hingegen aus Dokumenten aus dem 19. Jahrhundert, die den Ruhm und die Wertschätzung des Gemäldes beweisen. Diese Quellen werden im Kontext von Desubleos Erbe im Kap. 6.3.2 analysiert.

100 ASVe, Notarile, Atti, Notaio Giovanni Piccini, busta 10817, 26. 10. 1648, fol. 439r, 439v. Im Jahr 1690 gaben Giovanni Andreas Söhne Ottavio, Giovan Battista und Antonio Maria, dem Kloster 750 *ducato*, um die Pflege der Altäre dem Willen des Onkels Francesco entsprechend zu sichern. Vgl. ASVe, San Lorenzo, busta 14, fascicolo 46, Mansionarie – 1690 – n. 14 – Ponto del Testamento del Lumaga: „[...] Per Ottavio, Gio. Batt.a, et Antonio Maria fratelli Lumaga q. Gio. Andrea // a loro mede.mi d. settec.to cinquanta d[ucato] girano in esecuzione dissero li sottoser. del Testamento del q. Franc. Lumaga [...] esser liberam. corrisposti alle Rev. Madri Sagrestane di S. Lorenzo di questa città, che dovevano servire p. le cere, e serva, che haverà cura di tener in ordine li due altari di ragion di detti fratelli Lumaga nella loro Chiesola di San Sebastiano fatti fabricare dal soprano q. Franc.o loro zio [...]“. Cecchini erwähnt lediglich die Existenz des Ponto del Testamento Lumaga, ohne dessen Inhalt zu transkribieren. Vgl. BOREAN/CECCHINI 2002, S. 165, Anm. 23.

101 SANSOVINO/MARTINIONI 1663, S. 81.

102 ZANETTI 1771, S. 504.

103 ASVe, San Lorenzo, busta 38.



Abbildung 4.1: Michele Desubleo, *Martyrium des Hl. Laurentius*, frühe 1640er Jahre, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung



Abbildung 4.1a: Giuseppe Rebellato und Giorgio Buttazon, *Martyrium des Hl. Laurentius*, Stich nach der Originalkomposition von Michele Desubleo

Chronik des Oratoriums tauchen jedoch Daten auf, die wichtige Hinweise für die Entstehungszeit des Gemäldes liefern. Denn die Renovierung des Oratoriums dauerte von 1629 bis 1632 an und der Hauptaltar wurde 1639 fertiggestellt.¹⁰⁴ In der Literatur zum Oratorio findet sich dagegen lediglich eine allgemeine Aussage zur Tatsache, dass Francesco Lumaga die beiden Seitenaltäre vor 1643 finanzierte und dafür jeweils 900 *ducati* zahlte.¹⁰⁵ Als Vergleich dazu kann hier das Jahresgehalt von 1633 des venezianischen Porträtisten Tiberio Tinelli herangezogen werden, das 283 *ducati* betrug.¹⁰⁶

Durch die Recherchen im venezianischen Staatsarchiv konnte eine dokumentarische Bestätigung dieses Auftrags gefunden werden: „[...] al più la spesa sarebbe stata di ducati 900, prezzo consimile che il Testatore [Francesco Lumaga] spese pocho prima di sua Morte nell’errezione fatta fare di due Altari nella Chiesa di San Sebastiano delle Reverendissime Madri di San Lorenzo di Venezia per li quali Altari spese a punto ducati 900 per cadauno [...]“.¹⁰⁷ Dieser Auszug aus Francesco Lumagas Testament aus dem Jahr 1648 stellt den frühesten, heute noch erhaltenen Nachweis für den Altarauftrag dar. Die erwähnten Altäre waren jeweils links und rechts des Hauptaltars platziert. Wurde letzterer im Jahr 1639 geweiht, so sollten Francesco Lumagas Stiftungen vor seiner Abreise nach Mailand 1643 auch fertiggestellt worden sein.

Es gilt aber, eine solch frühe Verbindung zu Desubleo überhaupt erst einmal nachzuprüfen und zu klären. Bisher wurde von der Desubleo-Forschung angenommen, der erste venezianische Auftrag des Flamen sei das vor 1652 fer-

104 ZORZI 1977, S. 483.

105 Ebd., S. 483. Der Betrag von 900 *ducati* pro Altar und der *terminus ante quem* mit dem Jahr 1643 werden von Isabella Cecchini angegeben, zusammen mit dem Hinweis auf den Maler des zweiten, dem Hl. Franziskus geweihten Altars, dem venezianischen Maler Giovan Battista Marcato. Cecchini erklärt nicht, woher die Informationen zum Preis stammen (BOREAN/CECCHINI 2002, S. 165). Erfreulicherweise konnten die Informationen in einem Schreiben von Antonio Maria Lumaga an die Karmeliter ermittelt werden. Vgl. dazu ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, Antwort i. A. von Antonio Maria Lumaga an das Schreiben der Barfüßer Karmeliter, ohne Jahr [nach dem 12. Juni 1728], fol. 2r–11v, hier fol. 4v–5r; transkribiert in Quellenanhang, Nr. 38. Ein Originalvertrag zwischen Francesco Lumaga und Michele Desubleo zur Anfertigung des Altargemäldes konnte nicht gefunden werden. Unter Lumagas Akten beim Notar Giovanni Piccini (ASVe, Notarile, Atti, buste 10788–10829 für die Jahre 1633–1651) befinden sich zahlreiche Nachweise seiner kommerziellen Tätigkeiten aber keinerlei Hinweis auf die 900 *ducati*, die er vor 1643 für den Altar des Oratorio bezahlte. Bedauerlicherweise sind die Rechnungsbücher der Familie Lumaga nicht erhalten.

106 Zu Tinellis Gehalt vgl. Tabelle 20 in SOHM 2010, S. 221.

107 ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, Antwort i. A. von Antonio Maria Lumaga an das Schreiben der Barfüßer Karmeliter, ohne Jahr [nach dem 12. Juni 1728], fol. 2r–11v, hier fol. 4v–5r; vgl. Quellenanhang, Nr. 38.

tiggestellte Altargemälde von Sambughè, mit dem seine venezianische Phase beginnt¹⁰⁸. Denn bis dahin soll Desubleo noch in Bologna tätig gewesen sein und zu den Leitern der 1652 aufgehobenen Accademia Ghislieri gehört haben.¹⁰⁹ Wenn Francesco Lumaga sich bereits in den frühen 1640er Jahre für Desubleo entschied und ihn mit einem Altar für das Oratorio di S. Sebastiano beauftragte, kann dies zwei Erklärungen haben: Entweder hat Desubleo bereits vor 1652 Kontakt mit Lumaga geknüpft, oder die Zuschreibungen von Zanetti und Zanotto sind unzutreffend. Diese letzte Möglichkeit scheint eher unwahrscheinlich zu sein, da beide Autoren zum einen relativ sichere Quellen für ihre Zuschreibungen benennen. Zum anderen ist die Verbindung zwischen der Familie und dem Flamen zu jener Zeit durch weitere, im Folgenden vorgestellte Werke zu belegen. Eine Überprüfung und Erklärung der ersten Hypothese, nach der Desubleo bereits vor 1652 in Kontakt mit Lumaga stand, ist deshalb umso notwendiger.

Wie kam der Auftrag für das *Martyrium des Hl. Laurentius* zustande? Hierfür gibt es zwei Szenarien: der Kontakt zu Desubleo für den Altarauftrag ist entweder von Francesco Lumaga selbst bzw. durch eventuelle Agenten in Bologna geknüpft worden, oder Régnier hat seine Kontakte spielen lassen und für den noch in Bologna tätigen Desubleo einen Auftrag besorgt. Im ersten Fall hätte Lumaga selbst während einer Geschäftsreise Desubleo in Bologna kennenlernen können oder durch einen Kunstagenten vor Ort Kontakt zu diesem aufgenommen. Für beide Möglichkeiten fehlen allerdings schriftliche Belege, da bislang für Francesco weder Reisen nach Bologna noch Aktivitäten eines Agenten bekannt sind. Hingegen sind Aufenthalte von Régnier zwischen 1638 und 1639 in Bologna sowie am Hof Francescos I. Este in Modena tatsächlich nachgewiesen, wobei er sicherlich Kontakt zu Desubleo hatte.¹¹⁰ In diesem Rahmen könnte auch Régniers Vermittlung für Lumagas Altarbild im Oratorio di S. Sebastiano stattgefunden haben. Dieser Auftrag, zusammen mit dem für die Familienkapelle in S. Maria di Nazareth, kann für Desubleo ein Ansporn für die Umsiedlung nach Venedig und eine Basis für das Altarbild in Sambughè gewesen sein.

Diese Deutung eröffnet neue Perspektiven für die zeitliche Abfolge der Stationen in Desubleos Laufbahn, da bisher angenommen wurde, der Flame habe Bologna 1652 aufgrund der Schließung der Accademia Ghislieri verlassen.¹¹¹ Wenn Desubleo bereits in den frühen 1640er Jahren die beiden Altargemälde für die Lumaga schuf, könnte er knapp zehn Jahre später durch einen dritten Auftrag (Sambughè) eine neue Karrierechance gesehen haben: Für ihn könnte es vielver-

108 LUCCO 1989a, Bd. 1, S. 202; LUCCO 1989b, S. 99–100; COTTINO 2001, Kat. 26, S. 103.

109 Zur Accademia Ghislieri vgl. Kap. 6.1.1.

110 Siehe dazu Kap. 3.2.3.1.

111 COTTINO 2001, S. 26.

sprechender gewesen sein, nach Venedig zu ziehen als noch länger in Bologna zu bleiben. Die von der Desubleo-Forschung bisher übersehene Verbindung zur Familie Lumaga stellt einen wichtigen Ankerpunkt für die Rekonstruktion von Desubleos sonst äußerst unüberschaubarem Netzwerk an Kunden und Auftraggebern dar. Dabei muss vor allem Régniers Rolle betont werden. Seine ausgeprägten geschäftlichen Beziehungen bildeten eine unschätzbare Ressource, durch die sich Desubleo einen direkten Zugang zu den Lumaga als Auftraggebern erschuf.

4.2.2 *Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus*

Im Chor der Kirche S. Maria di Nazareth im Stadtteil Cannaregio befindet sich Desubleos Gemälde mit der Darstellung der *Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus* (Abb. 4.2). 1664 erzählt Marco Boschini in seinem *Minere della Pittura Veneziana* Folgendes zum Gemälde in der Kirche der Barfüßer Karmeliter: „Dall'altra parte all'incontro [in der ersten Seitenkapelle auf der rechten Seite, *Anm. der Verf.*], vi è la tavola di Michiel Sobleò, con Nostra Signora, il Bambino in aria, con molti Angeletti, & a basso alcuni Santi della Religione, San Francesco, & altri astanti, con una donna, che tiene un bambino.“¹¹² Es handelt sich um ein seltenes, jedoch spezifisch karmelitisches Sujet: die Karmeliter Madonna mit dem Kind wohnt der Begegnung zwischen dem Hl. Franziskus, dem Hl. Dominikus und dem Hl. Angelo von Licata bei – dem Ordensmartyrer, dem die Segnung der Ordensregel durch Papst Honorius III. zu verdanken ist. Das Thema wurde bereits von Ludovico Carracci in einem Gemälde des frühen Seicento dargestellt, das Desubleo sicherlich aus Bologna kannte und auf das er gegebenenfalls zurückgriff (Abb. 4.3).¹¹³ Die monumentale venezianische Darstellung (650 × 350 cm) weist eine schlichte und dennoch effektvolle Bildkomposition auf. Im oberen Bildteil sind die Madonna und das Jesuskind dargestellt, auf Wolken ruhend und von Cherubinen und Engeln umgeben. Sie blicken auf die sich unter ihnen abspielende Szenerie herab: die Mitte nimmt der Hl. Dominikus ein, der die Hände des Hl. Angelo von Licata (links) und des Hl. Franziskus (rechts) hält. Die Gruppe wird am linken Bildrand von einem jungen und einem alten Mann sowie rechts von einer jungen Mutter mit Kind flankiert. Links im Vordergrund, halb auf eine kleine Treppe liegend, blickt ein Bettler zu ihnen auf.

¹¹² BOSCHINI 1664, S. 493.

¹¹³ Zu Ludovicos Bild siehe ausführlich AUSST.-KAT. BOLOGNA 1993, Kat. Nr. 68.



Abbildung 4.2: Michele Desubleo, *Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus*, 1645–48, Öl auf Leinwand, 650 × 350 cm, Venedig, S. Maria di Nazareth



Abbildung 4.3:
Ludovico Carracci,
Treffen vom
Hl. Angelo,
Hl. Dominikus und
Hl. Franziskus,
um 1600–05, Öl
auf Leinwand,
156 × 118 cm,
Bologna, Pinacoteca
Nazionale

Bei dem Gemälde handelt es sich um den von Tassini eingangs erwähnten „bell’altar nella chiesa degli scalzi“, den die „ricchissimi“ Lumaga besaßen.¹¹⁴ Doch obwohl Tassinis Worte eine klare Verbindung zwischen den Lumaga und dem Altar betonen, hat die bisherige Desubleo-Forschung weder den Entstehungskontext des Bildes noch die Kunstpatronage durch die Lumaga erkannt. Cottino bezeichnet den Altar als einen Auftrag für die Karmeliter, deren venezianische Kirche ab 1656 gebaut wurde. Er datiert es deshalb zwischen 1660 und 1663, am Ende von Desubleos Aufenthalt in Venedig.¹¹⁵ Die Datierung wird von Cottino damit begründet, dass das Altargemälde erst nach Fertigstellung der Kirche in Auftrag gegeben worden sei. Diese logische Deutung und der Entstehungskontext

114 TASSINI, Bd. 5, fol. 166.

115 COTTINO 2001, S. 108.

des Gemäldes müssen dennoch aufgrund der im Laufe der Archivrecherchen der Autorin aufgetauchten Dokumente komplett revidiert werden.

Im Staatsarchiv Venedig sind zwei Schreiben aus dem frühen 18. Jahrhundert erhalten, anhand derer die komplizierte Entstehung und lange Fertigstellung der Familienkapelle der Lumaga in S. Maria di Nazareth rekonstruiert werden kann.¹¹⁶ Ausgangspunkt ist die 1728 verfasste Aufforderung der Karmeliter an Antonio Maria Lumaga, Giovanni Andreas Sohn und Francescos Neffe, die Kapellenausstattung innerhalb von zwei Jahren anfertigen zu lassen: „ogni qualvolta essi [Lumaga] o non volessero o non gli fosse in comodo in termine di anni due di fabricare essa Capella d’esser tenuti restituirlgli essa Palla con questo perrò ci sia dato o pagato tanto altro marmore o il valor d’esso“.¹¹⁷ Wenn die Lumaga nicht in der Lage gewesen wären, die Kapelle im oben genannten Zeitraum fertigzustellen, hätten die Karmeliter ihnen das Gemälde („Palla“) wieder zurückgegeben. Gleichzeitig waren die Lumaga jedoch dazu verpflichtet, entweder den Marmor, den sie seinerzeit von den Karmelitern zur Kapellenausstattung erhalten hatten, oder eine dementsprechende, im Dokument leider nicht spezifizierte Summe zurückzuerstatten.

Der Grund für ein solches *ultimatum* lässt sich in Antonio Marias klug argumentierter Antwort zu dem von ihm als „vana et insusistente pretessa (sic)“ bezeichneten Schreiben der Karmeliter finden, in dem die langwierige Entstehungsgeschichte der Kapelle anhand von Schriften und Zahlungsbelegen aus seinem Familienarchiv erzählend rekonstruiert wird.¹¹⁸ Hierzu seien nur die im Hinblick auf Desubleos Leinwand relevanten Passagen aufgeführt:

„Si principiò dunque nell’anno 1647 la Chiesa, e gli altari con una moderata proprietà, mentre quelli furono principiati con Ancone di Pittura, per abbellirsi con due Colonne, e finimenti di marmo et havendo determinato il quondam Francesco Lumaga di havere una Capella propria, et Altare in detta Chiesa fecece per questo fare l’Ancona di Pittura, con Santo della loro Religione [...] sopraggiunse nell’anno 1648 la morte al quondam Francesco che agrgavò il suo erede à far finire l’Altare, per il quale già esso Testato-

116 ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, fol. 1r–11v. Vgl. dazu Quellenanhang, Nr. 37–38. Extrakte aus dem Konvolut wurden von Cecchini veröffentlicht: BOREAN/CECCHINI 2002, S. 164, Anm. 20.

117 ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, Schreiben der Barfüßer Karmeliter an Antonio Maria Lumaga [Giovanni Andreas Sohn und Francescos Neffe], ohne Datum [12. Juni 1728], fol. 1r–v, hier fol. 1r. Vgl. dazu Quellenanhang, Nr. 37.

118 ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, Antwort i. A. von Antonio Maria Lumaga an das Schreiben der Barfüßer Karmeliter, ohne Jahr, fol. 2r–11v. Vgl. dazu Quellenanhang, Nr. 38. Wenn nicht anders vermerkt, stammen die im Folgenden erwähnten Zitate aus diesem Dokument.

re haveva consignata l'Ancona, che indubitamente la di lui volontà, fù che si dovesse finire sopra l'uno, ò l'altro de disegni sopra menzonati, che al più la spesa sarebbe stata di ducati 900“.

Die Verbindung zwischen der Familie Lumaga und den Karmelitern reichte also zurück in das Jahr 1647, in dem Francesco nicht nur den Bau der Kirche unterstützte, sondern auch eine eigene Kapelle stiftete, wofür er eine „Ancona di Pittura, con Santo della loro Religione“ anfertigen ließ – Desubleos Altarbild.¹¹⁹ Francesco starb 1648, als das Bild wohl bereits fertiggestellt war, der Korpus des Kapellenaltars jedoch noch nicht.¹²⁰ Daran schloss sich die knapp 80 Jahre dauernde Fertigstellung der Kapelle, die durch erhebliche finanzielle Schwierigkeiten der Familie Lumaga verlangsamt wurde.¹²¹ Im Laufe der Zeit wurde die Ausgestaltung der Kirche allerdings auch immer prunkvoller. Dies hatte zur Folge, dass die Kapellenaltäre nicht mehr mit Gemälden, sondern mit Skulpturen ausgestattet wurden. Daraufhin sah Giovanni Andrea in seinem Testament vor, 3 000 *ducati* zur

119 Die Barfüßer Karmeliter hatten nach ihrer Ansiedlung in Venedig 1633 eine eifrige Bautätigkeit in Gang gesetzt. Zunächst ließen sie sich in S. Angelo alla Giudecca nieder, doch dank zahlreicher und großzügiger Spenden – darunter diejenige der Familie Lumaga – begannen sie ab 1649 eine erste Kirche in Santa Lucia zu errichten. Die Spenden waren nicht nur für den Kirchenbau, sondern auch für die Familienkapellen bestimmt. Für diese mussten die Familien „a tutte sue spese“ folgende Einrichtung liefern: „Altar, Palla, Pavimento, Sepoltura, Balaustra, e tutti gli altri ornamenti“. Vgl. dazu ROSSI 1992, S. 222, Anm. 15. Dadurch erklärt sich, weshalb Francesco Lumaga bereits vor seinem Tod 1648 – und somit vor dem Baubeginn der Kirche in Santa Lucia – den Karmelitern das Altargemälde übergeben hatte. Der große Erfolg der Spenden veranlasste die Karmeliter dazu, den anfangs geplanten Bau prunkvoller zu gestalten und 1656 Baldassarre Longhena mit dem Umbau zu beauftragen. Aus dieser zweiten Bauphase resultiert Cottinos oben erwähnte unzutreffende Datierung von Desubleos Gemälde auf die Jahre 1660–1663. Vgl. COTTINO 2001, S. 108. Zur Baugeschichte siehe SANSOVINO/MARTINIONI 1663, S. 172; FERRARI 1882; WITTKOWER 1993, S. 285; S. 303, Anm. 43; S. 348, Anm. 52; BOREAN/CECCHINI 2002, S. 161, Anm. 11; S. 162, Anm. 12.

120 Aus Antonio Marias Schreiben ist zu entnehmen, dass der Entwurf – „disegno“ – des Altars wohl aus Bologna kam und dem „primo maestro all'ora di Bologna nominato l'Orsolino“ zuzuschreiben ist; fol. 4v. Wer damit gemeint ist, bleibt unklar. Doch das Projekt habe die beachtliche Summe von 3700 Bologneser *lire* gekostet. Zum Vergleich sei nur darauf hingewiesen, dass in Bologna zur gleichen Zeit eine vierköpfige Familie von jährlich 90 *lire* leben konnte. Für Aufträge an Bologneser Künstler im 17. Jahrhundert in sozio-ökonomischer Hinsicht siehe MORSELLI 2010.

121 Die Familie konnte die dem Königreich Neapel geliehenen Kredite in Höhe von mehr als 220 000 *ducati* nie zurückerhalten. Deshalb zog sich u. a. auch die Kapellenausstattung über eine solch lange Zeit hin. Vgl. ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, Antwort i. A. von Antonio Maria Lumaga auf das Schreiben der Barfüßer Karmeliter, ohne Jahr, fol. 5r. Vgl. Quellenanhang, Nr. 38.

Anfertigung der Kapelle zu stiften.¹²² In diesem Zusammenhang beschlossen die Karmeliter, den Lumaga Marmor zur Gestaltung einer Altarskulptur zu stiften und bekamen von der Familie das Altargemälde ausgehändigt, das bis heute im Chor der Kirche hängt (Abb. 4.2).¹²³

Aus dieser komplizierten Entstehungsgeschichte können zwei wichtige Schlüsse gezogen werden. Zum einen hatte Francesco Lumaga Desubleo innerhalb von wenigen Jahren nicht nur mit der Darstellung des *Martyriums des Hl. Laurentius*, sondern auch mit dem Altarbild für die eigene Familienkapelle beauftragt. Dies lässt vermuten, dass Desubleo den Händler mit dem ersten Gemälde stark überzeugt haben muss, sodass Francesco Lumaga ihm einen noch repräsentativeren Auftrag übertrug. Dabei handelt es sich um ein *unicum* innerhalb Desubleos Karriere, da bisher keine weiteren Aufträge für Grabkapellen bekannt sind.

Zum anderen kann das Gemälde folglich nicht länger, wie von Cottino angenommen, Anfang der 1660er Jahre entstanden sein, sondern muss bereits vor Francesco Lumagas Tod 1648 in Venedig eingetroffen sein. So erweisen sich auch Rodolfo Pallucchinis Hinweise auf die typisch Bologneser Elemente des Gemäldes als richtig: „La pala dei Carmelitani Scalzi è un esempio sintomatico del gusto bolognese nella Venezia del Liberi, del Mazzoni, del Forabosco, del Vecchia ecc., tanto per la massiccia costruzione delle figure come per il naturalismo temperato della madre con il figlio, che assiste all’incontro dei Santi, e dello storpio steso sui gradini in primo piano“.¹²⁴ Abgesehen von der leicht abwertenden Einschätzung muss betont werden, dass Pallucchini zutreffend auf den gemäßigten Naturalismus in der Darstellung der Mutter mit Kind wie auch des lahmen Mannes hinweist. Just diese letztgenannte Figur weist deutliche Gemeinsamkeiten mit der Darstellung des Bettlers im Bologneser Altargemälde *Christus erscheint dem Hl. Augustin* auf (Abb. 4.4). Es wurde jüngst bewiesen, dass dieses Gemälde vor

122 „[...] per perfettionarsi l’Altare instituito dal quondam Francesco si dovesse spendere sino alla summa di ducati 3 000 correnti, somma certo eccedente all’intenzione del quondam Francesco mentre da questi detratti li ducati 1 300 bonificati alli Reverendi Padri per la predetta Cappella restavano ducati 1 700 da impiegarsi nell’Altare, quando chiaramente di sopra si è riconosciuto, che l’intenzione del primo Istitutore, e Testatore Francesco era di spendersi al più ducati 900 [...]“ Vgl. ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, Antwort i. A. von Antonio Maria Lumaga an das Schreiben der Barfüßer Karmeliter, ohne Jahr, fol. 6r. Vgl. Quellenanhang, Nr. 38.

123 Glücklicherweise überlebte Desubleos Gemälde die napoleonischen Plünderungen unbeschadet. Die Gemälde in der Kirche, darunter auch Desubleos *Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus* wurden am 15. April 1810 inventarisiert, ohne dass irgendeine Angabe gemacht wird. Es ist deshalb leider nicht möglich, den pekuniären Wert von Desubleos Altarbild zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu bestimmen.

124 PALLUCCHINI 1981, Bd. 1, S. 237.



Abbildung 4.4: Michele Desubleo, *Christus erscheint dem Hl. Augustin*, 1645–46, Öl auf Leinwand, 420 × 290 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale

1646 entstand.¹²⁵ Die Ähnlichkeiten zwischen Desubleos Altargemälden aus Bologna und Venedig unterstützen die nun durch dokumentarische Belege nachgewiesene zeitliche Nähe zwischen den beiden Werken. Folglich kann für Desubleos Gemälde in S. Maria di Nazareth eine Neudatierung zwischen 1645 und 1648 vorgeschlagen werden. Hierbei müssen schließlich auch die starken Reminiszenzen an Guercinos Köpfe erwähnt werden, die sich beim alten Mann am linken Bildrand feststellen lassen. Zusätzlich kann die Neudatierung durch die Tatsache untermauert werden, dass Desubleo seit 1646 mit Guercino in engem Kontakt stand. Diese Nähe ist nicht verwunderlich: beide arbeiteten vor 1646 an Aufträgen für die Bologneser Kirche Gesù e Maria und zählten außerdem zu den Lehrern der Accademia Ghislieri.¹²⁶

4.2.3 *Hl. Martin mit dem Bettler*

Die Kirche S. Martino in Sambughè di Preganziol, knapp 30 km von S. Maria di Nazareth entfernt, beherbergt ein weiteres Gemälde von Desubleo. Über dem Hauptaltar thront eine 320 × 170 cm große Darstellung des Kirchenpatrons (Abb. 4.5). Es handelt sich um eine klassische Darstellung der Legende von der Mantelteilung: Der junge römische Soldat sitzt auf dem Pferd und dreht sich zur linken Seite, um einen Teil seines scharlachroten Mantels abzuschneiden. Die rechte Bildhälfte wird dagegen von einem halbnackten Bettler eingenommen, der sich bereits mit einem Mantelteil zudeckt. Die Szene wird schließlich von einem Engel und zwei Cherubinen im Himmel beobachtet, die Bischofshut und -stab halten.

Weder im Kirchenarchiv von Sambughè di Preganziol noch im Archivio Storico Diocesano in Treviso finden sich Dokumente zu diesem Altargemälde. Wie so oft bei Desubleo sind auch für dieses Werk weder Zahlungsbelege noch Korre-

125 Das Bologneser Gemälde wird von Peruzzi um 1646 und von Cottino kurz nach 1650 datiert. Eine neue überzeugende Datierung wurde von Francesca Sinigaglia in ihrer Masterarbeit zur Anfertigung der Kirche Gesù e Maria vorgeschlagen. Dies widerspricht der von Cottino aufgestellten These, die Leinwand sei erst nach 1650 fertiggestellt worden, weil Masini diese nicht in der ersten Auflage der *Bologna Perlustrata* 1650, sondern in der zweiten von 1666 nennt. Dennoch ist die Passage „è di Michele Desubleo il S. Agostino a sinistra, li cui altari e chiesa sono adornati di sculture, e statue di Gabriele Brunelli, discepolo dell'Algardi“ tatsächlich bereits in dem 1650 erschienenen Text vorhanden, sodass Sinigaglias Argumente eindeutig für eine Datierung vor 1646 sprechen und somit in Einklang mit Peruzzis Meinung stehen. Vgl. MASINI 1650, S. 536; PERUZZI 1986b, S. 85; COTTINO 2001, Kat. 19, S. 98–99; SINIGAGLIA 2012, S. 38–42; CANNIZZO/ANGELIS/SINIGAGLIA 2017, S. 138–139.

126 Zu Guercinos *Beschneidung Christi* für die Kirche siehe CANNIZZO/ANGELIS/SINIGAGLIA 2017, S. 129; TURNER 2017, Kat. 328, S. 621. Zur Accademia Ghislieri siehe Kap. 6.1.1.



Abbildung 4.5: Michele Desubleo, *Hl. Martin mit dem Bettler*, um 1648–52, Öl auf Leinwand, 320 × 170 cm, Sambughè di Preganziol, S. Martino

spondenz aus dem 17. Jahrhundert überliefert, sodass die Zuschreibung einzig auf stilistischen Merkmalen beruht.¹²⁷ Die dem Hl. Martin geweihte Kirche wurde ab 1641 umgebaut, wie die im Laufe der Recherchen aufgetauchten Dokumente beweisen.¹²⁸ Die Finanzierung des Neubaus erfolgte zum großen Teil durch die lokalen *massari*,¹²⁹ von denen zwei, Giovanni Bergamo und Battista Murario, auch auf der Altarinschrift namentlich genannt werden.¹³⁰ In diesem Zusammenhang kam auch der Auftrag an Desubleo für das Altargemälde mit dem Hl. Martin zustande. Seine Datierung in das Jahr 1652 erfolgte aufgrund der soeben erwähnten Altarinschrift, wodurch die bisherige Desubleo-Forschung die Kontakte zu Venedig beginnen ließ.¹³¹

Auf welche Weise der Kontakt zwischen den *massari*, der Confraternita del Santo Rosario sowie Desubleo zustande kam, war aufgrund der fehlenden Dokumente bisher unklar. Daher stellte sich der Autorin die Frage, wie ein in Bologna lebender Maler flämischen Ursprungs dazu kam, das Hauptaltargemälde einer kleinen Kirchengemeinde in der tiefen Trevisaner Provinz zu schaffen. Dank

127 Die Rechnungsbücher sind erst ab dem Jahr 1709 erhalten. Vgl. ASDTv, Fondo Parrocchiale, busta 171 A, Sambughè, Contabilità. Mauro Lucco hat als erster Desubleos Stil im Altargemälde von Sambughè erkannt. Im Kirchenarchiv konnte die Korrespondenz aus den Jahren von 1986 bis 1990 zwischen ihm und dem damaligen Pfarrer gesichtet werden. Dabei erklärt Lucco, damals wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bologna, wie er um 1979 während einer Besichtigung der zwei in Sambughè aufbewahrten Gemälde von Mattia Preti auf das Altargemälde aufmerksam gemacht wurde und die damalige Zuschreibung an Sante Peranda, einem lokalen Meister des frühen Seicento, in Frage stellte. Die zeitliche Inkongruenz zwischen Perandas Todesjahr 1638 zusammen mit den deutlichen Hinweisen auf Desubleos Stil und eine Altarinschrift aus dem Jahr 1652 trieben Lucco dazu, das Gemälde dem Flamen zuzuschreiben und somit eine wichtige Referenz in der schwierigen Chronologie von Desubleos Œuvre einzuführen. Vgl. dazu APS, Brief von Mauro Lucco an Molto Reverendo Parroco di Sambughè, 1. Oktober 1986, ohne Seitenzahl. Zum Bild siehe LUCCO 1989a, S. 202; LUCCO 1989b, S. 99–100.

128 ASDTv, Visite Pastorali del Vescovo Marco Morosini, busta 14, anni 1640–42, fol. 259v–264. Vgl. Quellenanhang, Nr. 39.

129 Laut Treccanis Wörterbuch sei „massaro“ eine regionale Abweichung des Begriffs „massaio“: „Nome dato anticam[ente], a seconda delle zone, a tesoriere, esattori e amministratori delle pubbliche entrate, agli ufficiali preposti alla custodia delle merci nelle dogane o alla conservazione dei pegni, a economi, fabbricieri, stimatori, contabili, esattori, lavoratori della terra nel rapporto di colonia parziaria, ecc.“. Demzufolge handelt es sich hierbei um die Sachwalter der Gemeinde Sambughè. Vgl. <https://www.treccani.it/vocabolario/massaio/> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

130 Die Altarinschrift lautet: „Altare hoc ut iacet erectum anno Domini MDCLII m. iulii. / R. P. Lazaro Perugino Plebano / Johanne Bergamo ac Baptista Murario massariis“. Siehe FAPANNI 1863, S. X.

131 COTTINO 2001, S. 26; Kat. 26, S. 103–104.

der entdeckten Verbindung zwischen Desubleo und der Familie Lumaga ist es nun möglich, darauf eine Antwort zu geben. Die Familie besaß ein im Laufe des 19. Jahrhunderts zerstörtes Landhaus in Sambughè und hatte – wie oben dargelegt – bereits sowohl zu Desubleo als auch zu Régnier Kontakt.¹³² Keine Gemälde von Desubleo werden im venezianischen Raum aufgezählt, dennoch war der Flame sicherlich spätestens ab den frühen 1640er Jahren den Lumaga bekannt, als sie ihn zunächst mit dem Altarbild *Martyrium des Hl. Laurentius* und dann mit dem bis heute in der venezianischen Kirche Santa Maria di Nazareth aufbewahrten Gemälde *Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus* beauftragten.

Es scheint deshalb sehr plausibel, dass der *trait d'union* zwischen der kleinen Gemeinde in Sambughè und Desubleo die Familie Lumaga ist. Vermutlich haben die reichen Händler sogar das Gemälde gestiftet. Allerdings kann diese Hypothese aufgrund der fehlenden Zahlungsbelege sowohl im Kirchen- als auch im Familienarchiv noch nicht dokumentarisch nachgewiesen werden. Was diese Stiftung aber so wahrscheinlich macht, ist die Bindung der Familie Lumaga an die Kirche. Diese erhielt im Jahr 1707 eine Schenkung zweier Werke von Mattia Preti. Diese Entscheidung Ottavio und Giovan Battista Lumagas war die mit großer Verspätung erfolgte Umsetzung des letzten Willens ihres Vaters Giovanni Andrea.¹³³ Letzterer kannte Desubleo durch die bereits besprochenen, von seinem älteren Bruder gestifteten Gemälde im Oratorio di S. Sebastiano und in S. Maria di Nazareth. Es erscheint deshalb plausibel, dass Giovanni Andrea nach Francescos Tod 1648 entweder direkt das Altargemälde in Sambughè gestiftet oder zumindest der Gemeinde Desubleo als geeigneten Maler für ihr neues Hauptaltarbild empfohlen hat.

Die Darstellung der Beziehung von Desubleo zu den Lumaga zeigt, anders als bisher vermutet, Desubleos Kontakte nach Venedig nicht erst 1652 durch

132 Laut ihrem Inventar aus dem Jahr 1677 besaßen die Lumaga sechs Gemälde von Régnier in ihrer 320 Werke umfassenden Sammlung. Zu der im Testament von Lucrezia Bonamin, der Witwe von Giovanni Andrea Lumaga, inventarisierten Gemäldesammlung siehe BOREAN/CECCHINI 2002. Zu Régniers Werken siehe LEMOINE 2007, S. 215–216, 248–249, 322, 325, 328.

133 „Costituiti alla presenza di me notaro e testimoni infrascritti i signori Ottavio e Gio. Battista fratelli Lumaga q. signor Gio. Andrea volontariamente dichiarano qualmente nell'anno 1667 furono dal detto q. loro Padre fatti ripponere nella Chiesa della Villa di Sambughè territorio trevisano due quadri grandi con cornici intagliate e dorate della Passione di nostro Signore“: cioè uno rappresentante quando fu condotto Christo davanti a Herede, l'altro quando l'innalzano posto in croce tutti due con figure di naturale e meno di mano del cavalier Mattia Prete, o Signor Calabrese [...]“. APS, Lascito Lumaga 1707, ohne Seitenzahl. Zu den zwei Bildern Pretis siehe SPIKE 1999, Kat. 208, S. 273; Kat. 209, S. 274.

die Anfertigung des Altargemäldes in Sambughè beginnen, sondern bereits in den frühen 1640er Jahren anzusetzen sind, als Francesco Lumaga ihn mit dem *Martyrium des Hl. Laurentius* beauftragte. Daher muss Cottinos Bild eines gemäßigten Erfolgs während Desubleos venezianischer Karrierephase zum Teil revidiert werden, besonders aufgrund der neu entdeckten Beweise der Verbindung zu Venedig während der Bologneser Jahren. Die Aufträge für die Lumaga können einen wirklichen Grund dargestellt haben, Bologna zu verlassen. Dies erscheint überzeugender als das von Cottino vorgeschlagene Szenario, nach dem Desubleo vor allem aufgrund der Schließung der Accademia Ghislieri nach Venedig umgezogen wäre. Die Perspektive, in Venedig nicht nur vom soliden geschäftlichen Netzwerk seines Bruders, sondern auch von einer bereits etablierten und erfolgreichen Verbindung zur Familie Lumaga zu profitieren, muss Desubleo dazu gebracht haben, Bologna zu verlassen.

Desubleos Erfolg in Venedig kam dank der Unterstützung einer Familie zustande, deren Geschmack jenseits der in der Lagunenstadt ansonsten geschätzten Künstler lag. Man könnte anhand dieser Besonderheit das Gegenargument aufstellen, dass es sich um keinen wirklichen „Erfolg“ handelt, da die Sammlung der Lumaga für den venezianischen Geschmack weniger repräsentativ ist und Desubleos Werke in den venezianischen Sammlungen ansonsten selten zu finden sind.¹³⁴ Diese Kritik ist zwar berechtigt, stimmt jedoch nur zum Teil, denn die Lumaga verbargen Desubleos Werke nicht in ihrer Privatsammlung, sondern wählten den Flamen bewusst als Maler dreier Altargemälde in öffentlich zugänglichen Kirchen aus – darunter sogar ihre eigene Familienkapelle. Dies lässt vermuten, dass die Lumaga in Desubleo einen durchaus geeigneten Künstler sahen, ja einen Vertreter von auswärtigen Tendenzen in der Malerei, durch den sie ihre öffentlichen Aufträge gegenüber anderen venezianischen Familien abheben und sich profilieren konnten.

134 Jenseits der bereits erwähnten Werke werden in den historischen Quellen zwei weitere Gemälde in den venezianischen Sammlungen genannt: SAVINI BRANCA 1965, S. 213–215.

4.3 Fallstudie(n) III: Zu vier venezianischen Werken Desubleos

In Venedig und im venezianischen Umland befinden sich sechs Gemälde von Desubleo. Neben den drei bereits präsentierten Darstellungen des *Martyriums des Hl. Laurentius*, der *Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata*, *Hl. Franziskus und Hl. Dominikus*, sowie des *Hl. Martin mit dem Bettler* sind das in der venezianischen Kirche S. Zaccaria befindliche Gemälde *Christus am Ölberg*¹³⁵ sowie die beiden Darstellungen der *Transfiguration Christi* und der *Berufung der Söhne des Zebedäus*¹³⁶ in der Kirche S. Giacomo in Monselice (ca. 60 Kilometer von Venedig) zu nennen. Diese letzten drei, für Desubleos venezianische Spätphase typischen Werke sollen im Folgenden anhand einer bisher unbekanntenen Quelle gemeinsam analysiert werden. Zunächst wird jedoch Desubleos venezianisches *Martyrium des Hl. Laurentius* erneut vor dem Hintergrund der ausführlichen Beschreibung durch Zanotto und der besonderen Verbindung zu Darstellungen von Nicolas Poussin und Peter Paul Rubens analysiert. Damit soll geklärt werden, inwieweit das in Bologna angefertigte, jedoch spezifisch für ein venezianisches Publikum bestimmte *Martyrium* für Desubleos künstlerische Position paradigmatisch ist.

4.3.1 Zwischen Rom, Bologna und Venedig: Das *Martyrium des Hl. Laurentius*

Der Entstehungskontext von Desubleos erstem Auftrag für die Familie Luma wurde bereits ausführlich geschildert.¹³⁷ Im Folgenden soll deshalb das Augenmerk auf eine kompositorische Analyse des Gemäldes und deren Konsequenzen für seine neue Einordnung in Desubleos Gesamtwerk gelegt werden. Es wird zunächst auf Zanottos Beschreibung zurückgegriffen, um dann die auffälligen, wenngleich bisher unbeachteten Parallelen zwischen Desubleos Gemälde, Nicolas Poussins *Martyrium des Hl. Erasmus* (Abb. 4.6) sowie den Darstellungen des *Martyriums des Hl. Laurentius* von Peter Paul Rubens (Abb. 4.7) und von Tizian (Abb. 4.8) herauszuarbeiten. Dadurch wird sich zeigen, dass Desubleos venezianische *Martyriumsdarstellung* Verbindungen zu allen drei wichtigen Stationen seiner Karriere aufweist und als Programmbild zu verstehen ist. Erinnerungen an den Aufenthalt in Rom sowie Hinweise auf die venezianisch geprägten Darstel-

135 COTTINO 2001, S. 111.

136 Ebd., S. 109–110.

137 Siehe oben, Kap. 4.2.1. Siehe zur Wertschätzung des Gemäldes im 19. Jahrhundert Kap. 6.3.2.



Abbildung 4.6: Nicolas Poussin, *Martyrium des Hl. Erasmus*, 1628–29, Öl auf Leinwand, 320 × 186 cm, Vatikanstadt, Pinacoteca dei Musei Vaticani

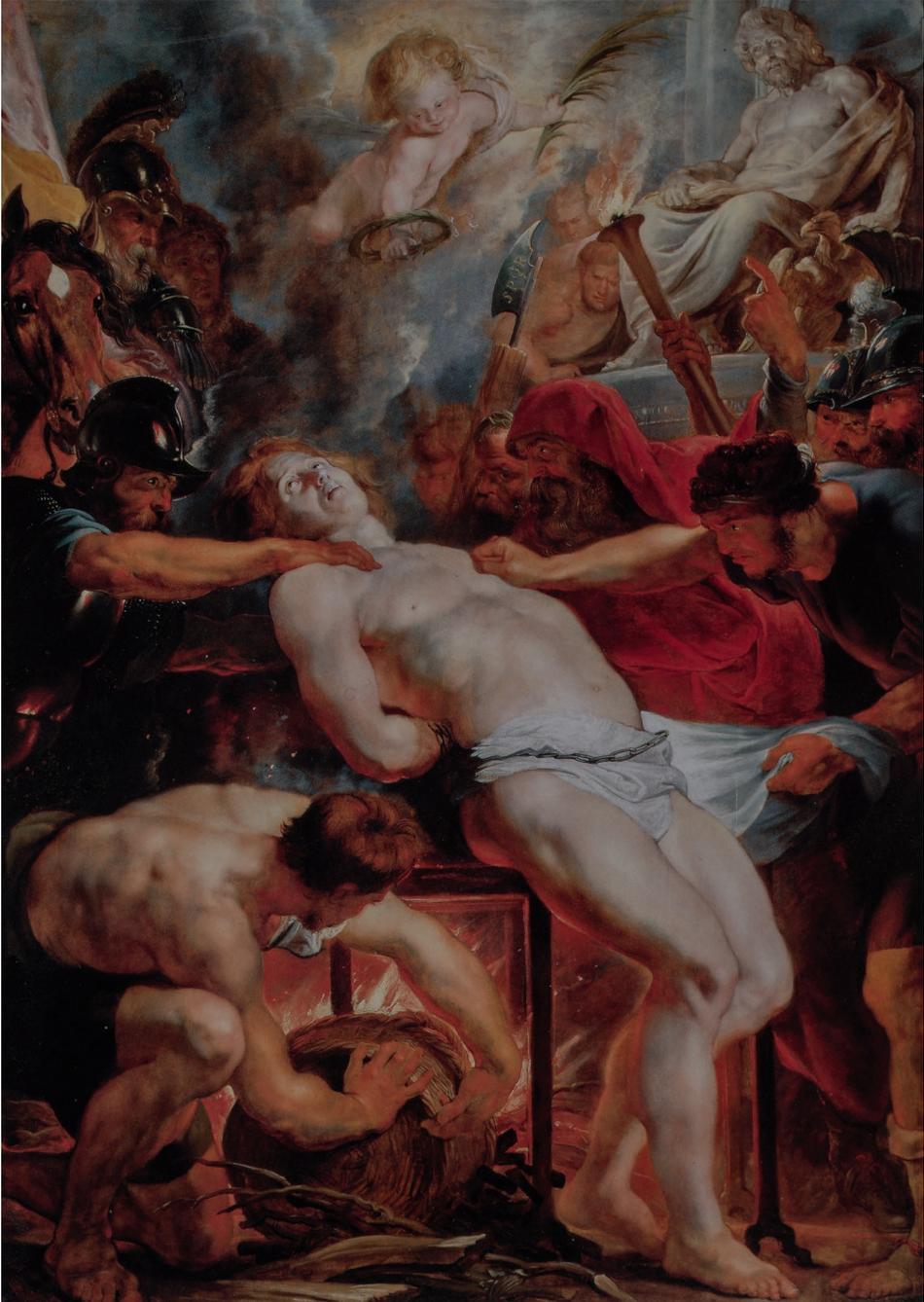


Abbildung 4.7: Peter Paul Rubens, *Martyriums des Hl. Laurentius*, 1613–14, Öl auf Eichenholz, 250 × 178,5 cm, München, Alte Pinakothek

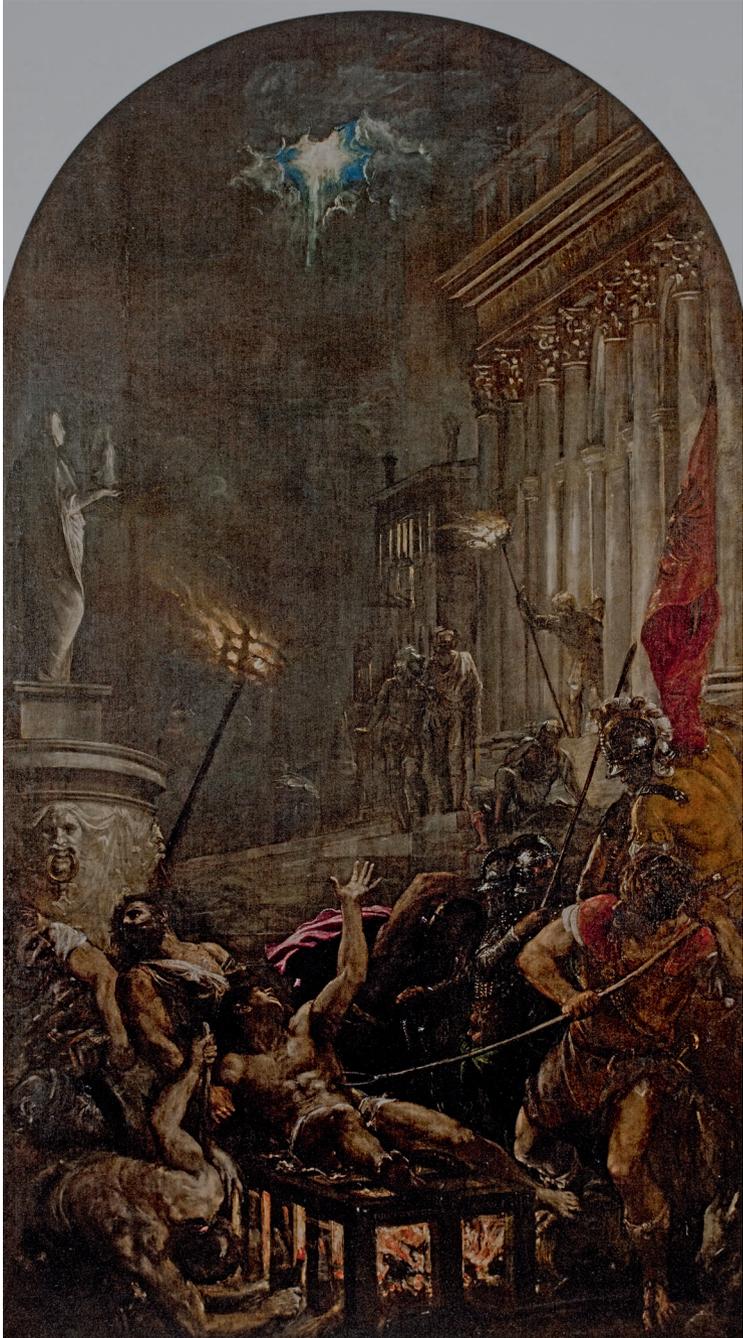


Abbildung 4.8: Tizian, *Martyriums des Hl. Laurentius*, 1547–59, Öl auf Leinwand, 493 × 277 cm, Venedig, Chiesa dei Gesuiti

lungen Rubens' und Tizians bilden die visuelle Grundlage des in Bologna fertiggestellten und für Venedig bestimmten Werkes. Bei Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* sollen die programmatischen Elemente des Gemäldes genauer untersucht werden, um dadurch die Bedeutung seiner kompositorischen Merkmale und Vorbilder für Desubleos kunsttheoretische Ansprüche besser zu begreifen.

4.3.1.1 „Il meglio delle scuole Bolognese e Veneziana“

Das Zentrum der Darstellung (Abb. 4.1) bildet der Heilige Laurentius. Nackt bis auf die Scham, liegt er zur Hälfte auf einem Eisenrost. Er wird von hinten von einem Knecht an den Oberarmen gehalten und dazu gezwungen, sich ganz auf den Rost zu legen. Am rechten Bildrand wendet sich ein Söldner an den Heiligen und hebt den rechten Zeigefinger zum Himmel. Im Vordergrund bereitet ein in Rückenansicht dargestellter Knecht das Feuer vor. Die Szene im Vordergrund wird von einem knienden Knecht am linken Bildrand vervollständigt. Dieser hält den Eisenrost mit seiner linken Hand, eine Fackel in der rechten Hand und überwacht die letzten Vorbereitungen vor dem Entzünden des Feuers. Hinter dieser Gruppe steht ein älterer, Kopftuch tragender Mann im Dreiviertelprofil. Seinen Blick auf Laurentius gerichtet, deuten seine beiden ausgestreckten Arme auf die Götterstatue im rechten Bildhintergrund hin. Bei diesem Mann handelt es sich um einen Priester des Jupiter, der offensichtlich versucht, den jungen Christen von der „richtigen“ heidnischen Religion zu überzeugen und sich zu dieser zu bekennen. Ein Söldner am linken Bildrand überwacht das Geschehen, auf seinem Pferd sitzend und eine „SPQR“-Fahne haltend. An diese erste, in sich geschlossene Gruppe schließt sich eine zweite Szene an: Im Himmel öffnen sich die Wolken und lassen einen Engel mit Palmzweig erscheinen, der Laurentius' Martyrium und seine bevorstehende Aufnahme in den Himmel verkündet.

Neben Giuseppe Rebellatos und Giorgio Buttazzons Darstellung von Desubleos Gemälde ist Zanottos Eintrag die einzige bisher bekannte Quelle, die sich mit der Komposition des Werkes beschäftigt.¹³⁸ Die erzählerische, pathosreiche

138 Rebellato und Buttazon werden jeweils als Zeichner und Stecher der Darstellung von Desubleos Komposition aufgeführt und fertigten auch andere Stiche für Zanottos zweibändiges Werk an. Vgl. Abb. 4.1, unterer Bildrand: „Michele Desubleo inv. – Giuseppe Rebellato dis. – Giorgio Buttazon inc.“ Davon abgesehen sind dennoch nur wenige Blätter von ihnen bekannt. Dazu zählt ein 1859 angefertigter Stich von Rebellato nach Giovanni Bellinis *Bernardino da Siena*, heute im British Museum (Inv. Nr. 1871,1209.4683). Von Buttazon wird ein Konvolut mit Stichen im Pariser Département des Estampes et de la photographie der Bibliothèque Nationale unter der Signatur „Richelieu – Estampes et photogaphie – magasin: AA-1 (BUTTAZON) [sic]“ auf-

Beschreibung betont den heldenhaften Mut des jungen Leviten. Als „eroe“ wird er für seine Opferung und seinen furchtlosen Glauben von Zanotto gelobt.¹³⁹ Doch der Kunstkenner beschränkt sich nicht auf das *exemplum moralis* und findet auch für die Ausführung der Komposition lobende Worte. Desubleos Gemälde wird als nichts weniger als die „[tela] principale“ unter seinen venezianischen Bildern bezeichnet, die laut Zanotto ohnehin bereits zu den „più nobili uscite di sua mano“ gehören: „Non è chi non vegga quanto armonica e ben contrastata riesca nelle linee; quanto si annodino e si accordino fra loro i gruppi, quanto contribuiscono all’armonia dell’insieme le masse“. Harmonie ist für ihn nicht nur in den Linien dieses Gemäldes wiederzufinden, sondern auch in der Zusammenführung der dargestellten Gruppen.

Fortgeführt wird das Lob mit einem Hinweis auf den „purissimo“ *disegno*, der sich besonders in den Aktfiguren entfalte. Dank ihm soll Laurentius’ Körper die Seele und den Blick des Betrachters auf sich gezogen haben und ihn darüber hinaus mit seiner Expressivität und seiner Farbe erstaunt haben. Zieht man Desubleos Werke aus der Bologneser Phase zum Vergleich heran, so kann man mit einer ursprünglich ähnlich leuchtenden Farbigkeit auch bei diesem Gemälde rechnen und somit auf das Urteil Zanottos vertrauen.¹⁴⁰

Der geradezu euphorische Ton wird beibehalten und sogar verstärkt, indem Zanotto behauptet, dass in der „mastra figura di Lorenzo, l’artista raccoglie il meglio delle scuole Bolognese e Veneziana, aggiungendovi quella sedulità ch’è il condimento supremo delle opere imitatrici della natura.“ Diese Aussage ist für Desubleos Wertschätzung keineswegs zu unterschätzen und wird im Hinblick auf das Gegengewicht der aus Malvasias Urteil resultierenden *damnatio memoriae* des Flamen eine grundlegende Rolle spielen.¹⁴¹ Zanotto führt nicht genau aus, welche Eigenschaften die Bologneser und die venezianische Schule aufwiesen, sodass es zunächst unklar bleibt, woraus ihre jeweiligen Qualitäten bestehen. Doch die Tatsache, dass Desubleo zu dieser vermeintlichen Auslese – „prima scelta“ – noch ein aufrichtiges Bemühen – „sedulità“ – hinzufügt, deutet darauf hin, dass Genauigkeit zu den Erkennungszeichen seiner Werke gehört. Diese „sedulità“ ist für Zanotto die höchste Eigenheit der naturgetreuen Werke. Implizit wird daher

bewahrt. Keine dieser Stiche bezieht sich jedoch auf weitere Werke Desubleos. Für den Hinweis auf die beiden Künstler sei an dieser Stelle Prof. Henry Keazor herzlich gedankt.

139 ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o. S.; Quellenanhang, Nr. 30. Die im Folgenden zitierten Textpassagen stammen alle aus dieser Quelle und sind im Anhang deutlich gekennzeichnet. Zur besseren Lesbarkeit wird deshalb auf einzelne Vermerke verzichtet.

140 Vgl. etwa das vor 1646 angefertigte Altargemälde *Christus erscheint dem Hl. Augustin*, Abb. 4.4.

141 Vgl. hierzu Kap. 6.3.2.

dem Flamen eine hohe Begabung zugeschrieben, die seinen Kompositionen eine Vorbildhaftigkeit verleihen würde. Die gleich danach gelobte „sapienza pittorica“ zeige sich nach Zanotto zudem in den Verkürzungen und in der Expressivität des Gemäldes.

Mit jener „accennata espressione, che sembra vedere fuor fuori spiccar dalla tela l'immagine; sembra di udire la prece che incomincia allora l'Invitto“ ist ein zentrales bildtheologisches Prinzip gemeint, nämlich die Wirkung der Bilder im kirchlichen Bildgebrauch. Hierzu sei exemplarisch auf den Sentenzenkommentar des Hl. Thomas von Aquin hingewiesen:

„Es gab eine dreifache Begründung für die Einführung der Bilder in der Kirche. Zuerst wegen der Unterweisung der Ungebildeten, die durch die Bilder gleichsam wie durch besondere Bücher unterrichtet werden. Zweitens, damit das Geheimnis der Fleischwerdung und die Beispiele der Heiligen stärker im Gedächtnis wären, wenn sie täglich vor Augen stehen. Drittens um die Neigung zur Andacht anzuregen, die durch das Gesehene wirksamer angeregt wird, als durch das Gehörte.“¹⁴²

Desubleos Martyriumsdarstellung steht direkt mit dem vom Hl. Thomas formulierten dritten Prinzip in Verbindung, da ihre besondere Lebhaftigkeit zur Andacht anregt. Die Wirkung wurde außerdem durch das die Szene begleitende und für Zanotto beinahe hörbare Gebet gesteigert. Vor dem Hintergrund einer solchen Deutung werden Zanottos lobende Worte nachvollziehbarer. Desubleos Gemälde wird von dem venezianischen Kunstkenner deshalb als besonders gelungenes Beispiel des effektiven Bildgebrauchs der posttridentinischen Ära herangezogen. Dieser Aspekt wird von Zanotto am Ende seines Eintrags betont: „Da queste tavole quindi è destata la pietà ne' fedeli, da queste è l'arte vantaggiata; sicchè si può affermare per esse, che la pittura è quella disciplina, la quale, se ben diretta all'al-tissimo suo scopo, torna utile alla religione ed al vivere civile.“ Neben den konstatierten bildtheologischen Eigenheiten besitzt Desubleos Martyriumsdarstellung kompositorische Merkmale, die ihre Nähe zu drei berühmten Werken Nicolas Poussins, Peter Paul Rubens und Tizians offenbaren.

142 „Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libri edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur, quam ex auditis“. Übersetzung aus THOMAS VON AQUIN 1980, Bd. 1, In quattuor libros Sententiarum, in 3. Sent., Dist. 9, Quaest. 1, Art. 2, Sol. Quaest. 2 ad 3um. Übersetzung aus HECHT 2012, S. 250, Anm. 52. Ausführlich zur Natur- und Vernunftgemäßheit der Bilder sowie zur Funktion der Heiligenbilder in den posttridentinischen Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren siehe HECHT 2012, S. 245–263.

4.3.1.2 Jenseits von Poussin und Rubens – Desubleos „programmatische Variationsstrategien“

In der Schilderung von Desubleos Martyriumsdarstellung verschweigt Zanotto die Tatsache, dass sich der Flame auf andere Werke bezieht. Dass Zanotto die Parallelen zwischen Desubleos Gemälde und Nicolas Poussins *Martyrium des Hl. Erasmus* (Abb. 4.6) unerwähnt lässt, ist aufgrund der Berühmtheit des Poussin'schen Werkes aus kunsthistorischer Sicht bemerkenswert. Denn einem Kunsthistoriker wie ihm sollte mit Sicherheit der berühmte, erste öffentliche Auftrag des Franzosen für Sankt Peter in Rom bekannt gewesen sein.¹⁴³ Dieses Gemälde wurde mehrfach rezipiert, nicht weniger als achtzehnmal kopiert und fand durch mehrere Stiche große Verbreitung.¹⁴⁴ Auf diesen dürfte auch Desubleos Kenntnis der Poussin'schen Komposition beruht haben, weil das Gemälde erst Ende 1629 im nördlichen Querhaus der Peterskirche aufgestellt wurde, als Desubleo Rom bereits verlassen hatte und sich vermutlich in Bologna aufhielt. Poussins Werk stellt allerdings eine Adaption von Peter Paul Rubens' um 1613–1614 entstandene *Martyrium des Hl. Laurentius* dar (Abb. 4.7).¹⁴⁵ Auch dieses Gemälde wird von Zanotto nicht erwähnt. Das Schweigen über Rubens' Vorbild ist umso überraschender, als der Antwerpener Maler wiederum von einem Zanotto sicher bekannten Altarbild inspiriert wurde. Dabei handelt es sich um Tizians Darstellung des gleichen Sujets, die zwischen 1547 und 1559 für die venezianische Kirche Santa Maria Assunta dei Crociferi gemalt wurde (Abb. 4.8).¹⁴⁶ Desubleo malte seine Version des Martyriums als er sich noch in Bologna befand. Aus diesem Grund sollten ihm neben den Stichen nach Poussin auch diejenigen nach Rubens und Tizian

143 Poussin bekam den ursprünglich für Pietro da Cortona vorgesehenen Auftrag. Zwischen seiner offiziellen Beauftragung am 5. Februar 1628 und dem 20. November 1629 erhielt Poussin insgesamt 400 *scudi* von der päpstlichen Kasse. Dazu siehe AUSST.-KAT. PARIS 1994, Kat. 26–29, S. 172–177 mit vorheriger Literatur.

144 Eines der berühmtesten Werke, die sich explizit auf Poussins Darstellung beziehen, ist das *Martyrium des Hl. Mauritius*, 1636–1640 von Giovan Lorenzo Bernini entworfen und von Carlo Pellegrini ausgeführt, das sich heute in der Pinacoteca Vaticana befindet. Zu den Stichen vgl. ebd., Kat. 26, S. 172 mit vorangegangener Literatur und dem Hinweis auf die hohe Anzahl an Kopien. Diese sind laut Doris Wild nach einem eigenhändigen *modello*, heute in der National Gallery of Ontario in Ottawa, entstanden. Vgl. dazu WILD 1980, Bd. 2, Kat. 22a, S. 26. Für die Diskussion zur Rezeption der Kompositionen von Rubens und Poussin sei Prof. Henry Keazor herzlich gedankt.

145 NEUMEISTER 2009b.

146 Seit dem Abriss der Kirche zu Beginn des 18. Jahrhunderts befindet sich das Gemälde in der ersten Seitenkapelle auf der linken Seite der Jesuitenkirche in Venedig. Siehe zum Auftrag an Tizian PUPPI 2013. Eine zweite Version wurde von Tizian und seiner Werkstatt zwischen 1564 und 1567 für Philipp II. ausgeführt und befindet sich im Escorial. Siehe diesbezüglich MANCINI 2013.

bekannt gewesen sein und als Vorlage für die Entwicklung seiner Komposition gedient haben.¹⁴⁷ Ausgehend von Poussins Darstellung werden im Folgenden diejenigen von Rubens und Tizian in die Analyse einbezogen, um die kompositorischen Verflechtungen zwischen den drei Vorbildern und Desubleos Altarbild darzulegen und die mögliche Absicht hinter der dreifachen Rezeption zu erhellen.

Nach Doris Wild zeigt Poussins Komposition „wie kaum ein anderes Werk barocke Züge.“¹⁴⁸ Der barocke *horror vacui* wird hier durch eine sehr eng in das schmale Hochformat gedrängte Komposition deutlich (Abb. 4.6). Der Hl. Erasmus liegt schräg auf einem Holzschemel, den Kopf nach unten hängend und wird von einem Mann gefoltert. Gleichzeitig wird der Märtyrer von einem am linken Bildrand stehenden heidnischen Priester aufgefordert, seinem christlichen Glauben abzuschwören. Dieser richtet seinen Blick auf den Märtyrer und zeigt mit seinem linken Arm zu einer Herkules-Statue, die vor den Tempelsäulen im rechten Hintergrund die Szene überragt. Direkt unterhalb der Statue stehen drei Helfer hinter dem Folterknecht. Der sich am rechten Bildrand befindende hält eine Winde, mit der die Innereien des Erasmus' gebündelt werden. Er blickt zu dem berittenen Söldner am linken Bildrand, der die Komposition abschließt. Dies geschieht nicht zuletzt dadurch, dass er dem Knecht mit einem Zeigegestus verdeutlicht, er solle sich auf das Geschehen im Vordergrund konzentrieren. Am blauen Himmel erscheinen schließlich zwei Engel mit Palmzweig und Lorbeerkranz, die die ewige Glorie des Erasmus' symbolisieren sollen.

Poussins Adaption von Rubens' Altarbild (Abb. 4.7) implizierte eine ikonographische Veränderung der Folterung – Erasmus wurde der Darm herausgezogen, während Laurentius auf einem Rost verbrannt wurde. Davon ausgehend hat Poussin lediglich drei am Rande der Komposition positionierte Bildelemente aus Rubens' Darstellung adaptiert: Der berittene Söldner am linken Bildrand, die aus dem Himmel kommenden Engel und die Positionierung der Statue im rechten Bildhintergrund. Diese drei Elemente sind in Desubleos Darstellung auch vorhanden (Abb. 4.1): Die Szene wird von einem Berittenen links und der Götterstatue rechts sowie in der oberen Bildhälfte von einem im Himmel erscheinenden Engel gerahmt. Bei Desubleo weist zudem die Figur des Priesters bzw. seine auf die Götzenstatue hinweisende Geste deutliche Gemeinsamkeiten mit Poussins Priester auf. Dahingegen wirkt Desubleos Bildfeld weniger ausgefüllt als diejenigen von Poussin und Rubens. Gerade bei letzterem (Abb. 4.7) wird der erwähnte *horror vacui* der Poussin'schen Darstellung sogar übersteigert, weil die dichte Men-

147 Siehe zum Stich nach Rubens VLIEGHE 1972–1973, Bd. 2, Nr. 126. Zu dem um 1571 von Cornelis Cort angefertigten Kupferstich nach Tizian siehe CHIARI MORETTO WIEL 2013, bes. S. 111–115.

148 WILD 1980, Bd. 1, S. 35.

schenmenge am Bildrand überschritten wurde und der Bildausschnitt enger als im römischen Altar gefasst wurde. Kompositorisch betrachtet lassen sich deshalb die meisten Übereinstimmungen zwischen den Darstellungen Poussins und Desubleos feststellen: Ritter, Engel, Statue und Priester, wobei Poussin die ersten drei von Rubens adaptiert hat. Ein Blick auf Tizians Altarbild (Abb. 4.8) offenbart hingegen, dass Desubleo nur ein Bildelement rezipiert hat. Dabei handelt es sich um den Schergen links im Vordergrund, der nach unten gebückt das Feuer schürt. Seine Position wird von Desubleo gespiegelt übernommen und die Figur rechts im Bildvordergrund platziert. Insofern spielt Tizians Altarbild im Hinblick auf Desubleos Rezeption berühmter Vorbilder eine geringere Rolle als die Werke Poussins und Rubens’.

Vergleicht man die Blickkontakte innerhalb der Darstellungen von Poussin, Rubens und Desubleo, so fällt auf, dass bei den ersten zwei alle Blicke auf den Märtyrer gerichtet sind, als wäre die Szene in Erwartung auf den entscheidenden Moment des Martyriums angehalten. Dies stellt ein weiteres typisches Merkmal barocker Kompositionen dar. Bei Desubleo sind die Blicke hingegen nicht ausschließlich auf Laurentius konzentriert und verlaufen weniger linear als es bei Poussin und Rubens der Fall ist.¹⁴⁹ Der Blick des Betrachters richtet sich bei Desubleo zunächst auf den Hl. Laurentius, unmittelbar danach auf die direkt über seinem Kopf platzierten, den Betrachter direkt anschauenden Augen des Knechts hinter ihm, um schließlich zum Zeigefinger des gerüsteten Knechts im Vordergrund zu gelangen. Durch diese Figur wird eine Verbindung zum heidnischen Priester im Mittelgrund hergestellt, dessen gestreckte Arme auf die Götterstatue im Bildhintergrund zeigen. Ihr Kopf ist dem Berittenen zugewandt, der wiederum seine Aufmerksamkeit – und somit die des Betrachters – dem Märtyrer schenkt. Die zwei gebeugten Knechte im Vordergrund bringen den Zuschauer sowohl dadurch, dass sie ihm den Rücken zuwenden, als auch durch einen auf die Vorbereitungen für das Feuer gerichteten Blick dazu, sich auf das bevorstehende Martyrium zu konzentrieren. Es ist also unverkennbar, dass Desubleos, Poussins und Rubens’ Martyriumsdarstellungen einen ähnlichen kompositorischen Rahmen aufweisen, der jedoch jeweils unterschiedlich organisiert wird und nicht zu-

149 Die Tatsache, dass von Desubleo lediglich ein Stich und nicht das Originalgemälde erhalten ist, spielt für den Vergleich auf kompositorischer Ebene eine verhältnismäßig geringe Rolle. Ein Vergleich zwischen anderen Stichen aus Zanottos Werk und den (erhaltenen) Originalgemälden zeigt, dass sich die Stecher sehr genau an die Originalkompositionen hielten. Vgl. z.B. das sich ebenfalls in Santa Maria della Misericordia befindende Gemälde von Cima da Conegliano *Tobias mit dem Engel, dem Hl. Jakob und Bischof Nicola*: ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o.S. Zum Originalgemälde vgl. <http://www.gallerieaccademia.it/larcangelo-raffaele-e-tobiolo-tra-i-santi-giacomo-maggio-re-e-nicola> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

letzt durch den sich im Raum bewegenden Blickwechsel eine andere Wirkung erzielt. Meint man bei Poussin und Rubens beinahe sofort, den Atem anhalten zu müssen, so entdeckt man bei Desubleo erst nach und nach die verschiedenen Momente und Akteure des Geschehens.

Dieser Unterschied könnte zunächst vermuten lassen, dass es sich bei Desubleos venezianischem Gemälde schließlich nicht um ein – anders als von Zanotto geschildert – gelungenes Beispiel einer Andachtsdarstellung handelt. Denn der Betrachter kann sich bei Poussin und Rubens unmittelbarer in das Martyriumsgeschehen einfühlen, weil in ihren Darstellungen die Spannung auf eine visuell direktere Art vermittelt wird. Das könnte sich zu einem Kritikpunkt gegenüber Desubleos Gemälde entwickeln, wenn man die möglichen Hintergründe für seine kompositorischen Entscheidungen unberücksichtigt ließe. Im Folgenden wird deshalb dargelegt, wie Desubleo jenseits des Typus Andachtsbild gedacht und mit dem *Martyrium des Hl. Laurentius* vielmehr ein Programmbild schuf, bei dem er sich vornehmlich an Poussin und Rubens maß. Dadurch offenbart er nicht nur seine künstlerischen Überzeugungen, sondern auch seine kunsttheoretischen Ansprüche.¹⁵⁰ Mit „Programmbild“ wird hier ein Werk bezeichnet, das die für Desubleo typische kompositorische Herangehensweise verdeutlicht.

Die Tatsache, dass Desubleo durch die Orientierung an den beiden erwähnten Martyriumsdarstellungen seine eigene künstlerische Position definierte und diese dem Betrachter programmatisch darlegte, ist mit einem berühmteren, Desubleo wahrscheinlich bekannten Vorfall vergleichbar. Dabei handelt es sich um Domenichinos *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus* (Abb. 4.9). Diese wurde 1614 angefertigt und von Lanfranco als Plagiatsversuch desselben, 1591–92 von Domenichinos Lehrer Agostino Carracci (Abb. 4.10) gemalten Sujets angeprangert.¹⁵¹ Im Gegensatz dazu wurde Desubleo keine versteckte Imitation Poussins und Ru-

150 Wie in der Einleitung dargelegt, sind im Unterschied zu Nicolas Poussin, Domenichino oder den Carracci keine Quellen zum eigentlichen kunsttheoretischen Diskurs Desubleos überliefert. Dies führte dazu, dass Desubleos künstlerische Auseinandersetzungen als eine Art von kunsttheoretischem Diskurs verstanden werden. Ziel der vorliegenden Betrachtung ist es, eine Darstellung der Formen und Absichten anzubieten, mit denen sich der Flame gegenüber Werken seiner Zeitgenossen positionierte.

151 Die berühmte Kontroverse wurde durch Domenichinos Gegner Lanfranco ausgelöst, als dieser in den 1620er Jahren einen Stich von Domenichinos Komposition anfertigen ließ, um so deren Quelle zu enthüllen und ihn zu beschädigen. Die *querelle* sei tatsächlich erst nach der Verbreitung des Stichs entstanden, als Lanfranco gegen Domenichino um den Auftrag für die Freskierung in Sant'Andrea della Valle konkurrierte. Dies ist unter anderem auch dadurch bewiesen, dass sich eine solche Kritik an Domenichinos Bild in den frühen Quellen nicht finden lässt: vgl. MANCINI 1956, S. 243; BAGLIONE 1642, S. 382. Zur Kontroverse siehe SPEAR 1982, S. 34–36; SPEAR 1983; SPEAR 1996, Kat. 20, S. 410; CROPPER 2005; POPP 2007, S. 175–181.

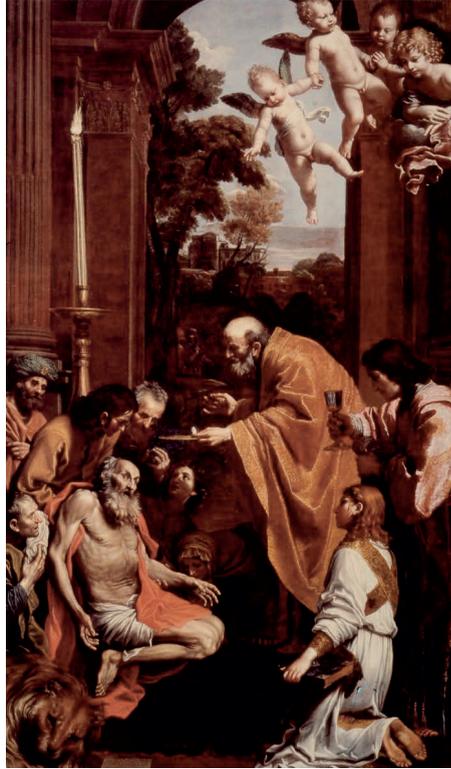


Abbildung 4.9: Domenichino, *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus*, 1614, Öl auf Leinwand, 419 × 256 cm, Vatikanstadt, Pinacoteca dei Musei Vaticani

bens' vorgeworfen, da die Ähnlichkeiten zu den zwei Vorbildern zuvor noch nie beobachtet wurden und Desubleo darüber hinaus durch seine Ausführung eigene Akzente im Bild setzt. Seine Herangehensweise kommt jedoch derjenigen Domenichinos durchaus nahe. Letzterer habe laut Bellori eine „lodevole imitazione“ geliefert, in der „li moti, gli affetti e azzioni delle figure“, also die Bewegungen, Affekte und Handlungen der Figuren anders als die von Agostino Carracci dargestellt wurden.¹⁵² So habe Domenichino das Werk seines Meisters zitiert, dessen kompositorische Organisation zum Ausgangspunkt seines Werkes genommen und dies in seinen eigenen Stil übertragen. Domenichinos Vorgehen sah zunächst eine intensive Auseinandersetzung mit Werken anderer Künstler vor, die sodann nach seiner Vorstellung verändert und dadurch „verbessert“ wurden.¹⁵³ So entstanden die von Jessica Popp bezeichneten „Variationen“ berühmter Vorbilder“, die sich bei mehreren Bildern Domenichinos beobachten lassen und bereits von

152 BELLORI 1976, S. 324.

153 POPP 2007, S. 170.

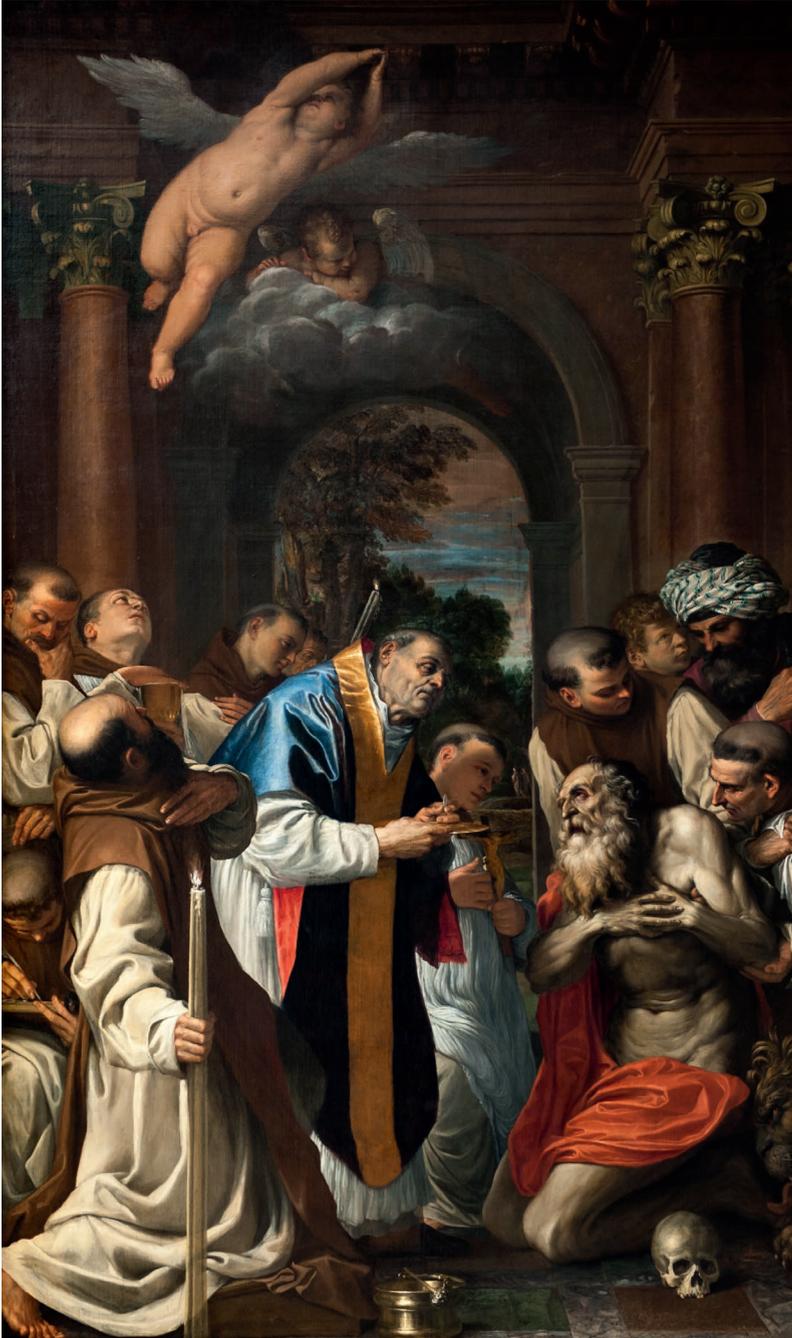


Abbildung 4.10: Agostino Carracci, *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus*, 1591–92, Öl auf Leinwand, 376 × 224 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Bellori zutreffend als „speculazioni della pittura“ beschrieben wurden.¹⁵⁴ Diese von Erwin Panofsky als „pictorial critiques“¹⁵⁵ der Werke anderer Maler etikettierte Herangehensweise dient dazu, den gebildeten Kunstkennern eine Diskussionsgrundlage für lehrreiche, zum Erwerb von Wissen führende Gespräche zu liefern.¹⁵⁶

Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich auch bei Desubleo nachweisen. Er ahmt nicht den Stil Poussins und Rubens' nach, sondern zitiert die kompositorischen Ansätze ihrer Darstellungen und zentrale, wiedererkennbare Akteure der beiden Vorbilder. In Poussins Fall folgt Desubleo nicht dem gleichen Narrativ, sondern passt den Verlauf der *istoria*, also von der Geschichte des Erasmus'; auf die des Laurentius an und variiert dabei die Bewegungen, Affekte und Handlungen. Bei Rubens handelt es sich dagegen um das gleiche Martyrium, dessen Darstellung von Desubleo jedoch kompositorisch nach seinem Entwurf angepasst wird. Der Flame hat ein konkretes, wiederum in Einklang mit Domenichinos Vorgehen stehendes Ziel: Den gelehrten Betrachter auf die zwei berühmten Vorbilder hinzuweisen und ihm zugleich zu demonstrieren, dass er eine verbesserte „Variation“ der beiden Vorlagen malen könne. Anders als Domenichino und Agostino malt Desubleo das gleiche Sujet wie Rubens, „filtriert“ dies jedoch durch Poussins thematische Variante. Dadurch zeigt sich, wie Desubleo in seinem Programmbild *Martyrium des Hl. Laurentius* auch vom Vorbild des Domenichino und seiner „programmatischen Variationsstrategie“ abweicht, indem er seine eigene Strategie entwickelt. Er entscheidet sich für Poussins und Rubens' Gemälde als kompositorische Vorbilder und fügt lediglich ein Bildelement aus der in Venedig deutlich berühmteren Darstellung Tizians desselben Motivs hinzu (Abb. 4.8). Möglicherweise ging Desubleo so vor, weil die Werke von Poussin und Rubens außerhalb der Lagenenstadt einen hohen Bekanntheitsgrad besaßen und eine solche Komposition von den Lumaga – die als Auftraggeber bekanntlich nicht-venezianische Künstler bevorzugten – mehr geschätzt wurde.¹⁵⁷ Folglich schuf er eine Variation des Themas durch eine Variation im Detail. Er greift ein neues, im venezianischen Raum weniger verbreitetes Kompositionsschema auf (Variation im Detail nach Poussin und Rubens) und überträgt dieses auf eine Darstellung, die ein vor Ort berühmtes Vorbild hatte (Variation auf das Thema von Tizian).

154 Neben der *Kommunion des Hl. Hieronymus* gehören z. B. auch die *Almosen der Hl. Cäcilie*, die *Almosen des Hl. Rochus, Cäcilie und Valerian werden vom Engel gekrönt* und der *Gang des Hl. Andreas zur Kreuzigung* zu den „Variationen“. Vgl. ebd., S. 170–191. Vgl. zu Belloris Zitat BELLORI 1976, S. 329.

155 PANOFSKY 1960, S. 31.

156 POPP 2007, S. 174.

157 Zur Sammlung Lumaga und ihrem Schwerpunkt auf Künstlern nicht-venezianischer Herkunft vgl. Kap. 4.2 und BOREAN/CECCHINI 2002, S. 191–231.

Insofern stellt das *Martyrium des Hl. Laurentius* einen ersten Nachweis für Desubleos kunsttheoretische Ansprüche ca. 15 Jahre nach dem Beginn seiner Karriere auf der italienischen Halbinsel dar. Dieser Aspekt seines Œuvres wurde bislang weder erkannt noch untersucht. Anders als bei Domenichino gibt es bei dem Flamen tatsächlich keine Quellen, die über sein Interesse an den theoretischen Grundlagen der Kunst informieren.¹⁵⁸ Seine Werke sind deshalb das einzige Instrument, das über seine kunsttheoretische und literarische Bildung Auskunft gibt. So hat das Beispiel von *Venus trauert um Adonis* bereits gezeigt, dass Marinos Gedicht Desubleo bekannt war und dass er dieses als Innovation in einem seiner ersten Bologneser Werke für den lokalen Markt einführt.¹⁵⁹ Das *Martyrium des Hl. Laurentius* ist vor 1643 entstanden, also bevor Desubleo seine Lehrtätigkeit in der 1646 gegründeten Accademia Ghislieri antrat und sich mit den dort wirkenden Meistern wie Albani und Guercino über kunsttheoretische Grundlagen akademischer Ausbildung austauschen konnte.¹⁶⁰ Da die Martyriumsszene jedoch für den Altar eines venezianischen Oratoriums bestimmt war und deshalb einen Auftrag mit öffentlichem Charakter darstellte, kann dies als Desubleos erster Versuch betrachtet werden, seine künstlerischen Überzeugungen und theoretischen Ansprüche in einem neuen und prestigereichen Umfeld wie Venedig zu demonstrieren. Dass er knapp zehn Jahre später in die Lagunenstadt übersiedeln würde, war ihm zum Zeitpunkt der Anfertigung des Gemäldes in Bologna wohl nicht bewusst. Doch in seiner Karriere hatte er bis dahin Erfolge erreicht, die ihn einen solchen Schritt wagen ließen. Ein Werk in Vincenzo Giustinianis römischer Sammlung, die Mitarbeit in Guido Renis Atelier, der päpstliche Auftrag für den Hauptaltar der Kirche in Castelfranco Emilia, zwei Gemälde in der großherzoglichen Sammlung von don Lorenzo de' Medici in Florenz – all dies deutet auf eine brillante Karriere hin, die nun mit einem Auftrag in Venedig eine neue Stufe erreichen konnte: die Anerkennung des Erfolgs durch die Verbildlichung seiner kunsttheoretischen Ansprüche.

158 Bellori berichtet in Domenichinos Biographie über die theoretischen Ansichten des Bolognesen. Diese „speculazioni della pittura“ gehen aus zwei Briefen an seinen Freund Francesco Angeloni hervor, bei denen es um den geistigen Entwurf in der Imagination des Künstlers geht. Diesem maß Domenichino den höchsten schöpferischen Wert zu. Vgl. BELLORI 1976, S. 359, 370.

159 Vgl. dazu Kap. 3.3.

160 Vgl. zur Datierung des Gemäldes Kap. 4.2.2; zur Accademia Ghislieri vgl. Kap. 6.1.1.

4.3.2 *Christus am Ölberg* und die Monselice-Gemälde

„Un quadro con Christo all’Orto, di mano di Michiel Sobleò.“¹⁶¹ Dieser lakonische Eintrag in Marco Boschinis 1664 erschienenen *Minere della pittura veneziana* ist bisher die älteste Quelle, die den ursprünglichen Aufstellungsort des *Christus am Ölberg* (Abb. 4.11) nennt.¹⁶² Heute befindet sich die monumentale Darstellung in der Atanasius-Kapelle der Kirche S. Zaccaria in Venedig. Gemalt hatte sie Desubleo jedoch für das Benediktinerinnenkloster S. Croce alla Giudecca, wo sie bis zu dessen Aufhebung am 28. Juli 1806 verblieb. Erst durch den Umzug der Nonnen von S. Croce alla Giudecca in das Kloster gleichen Ordens S. Zaccaria kam sie am 29. September 1806 an ihren aktuellen Aufstellungsort.¹⁶³

Bevor die kompositorischen Merkmale des *Christus am Ölberg* analysiert werden, sollen zuerst die möglichen Hintergründe des Auftrags und daran anschließend eine bisher unveröffentlichte Quelle aus dem 19. Jahrhundert besprochen werden. Die bisherige Desubleo-Forschung schweigt über die Auftragsmodalitäten dieses Gemäldes.¹⁶⁴ Durch Archivrecherchen, die von der Autorin durchgeführt wurden, konnte festgestellt werden, dass die Kassenregister des Klosters S. Croce alla Giudecca erst ab 1706 aufbewahrt wurden. Hierdurch kann nicht bestätigt werden, ob es sich bei *Christus am Ölberg* um einen direkten Auftrag der Nonnen oder um eine private Initiative handelte.¹⁶⁵ Der einzige Hinweis auf eine

161 BOSCHINI 1664, S. 394. In seinem Katalogeintrag verweist Cottino hierzu fälschlicherweise auf Boschinis Eintrag über Desubleos Gemälde in S. Maria di Nazareth, der sich auf S. 493 befindet. Vgl. COTTINO 2001, Kat. 36, S. 111.

162 Nach Boschini wurde das Gemälde ebenfalls von Zanetti im 1791 veröffentlichten *Della pittura veneziana* aufgeführt. Vgl. ZANETTI 1771, S. 505.

163 Desubleos Gemälde gehörte zu den am 11. April 1806 inventarisierten Klosterergütern von S. Croce alla Giudecca. Leider ist das Inventar sehr allgemein gehalten und zitiert lediglich den Begriff „quadri“, sodass es unmöglich ist, die genaue Platzierung des Gemäldes vor dem Umzug in S. Zaccaria näher zu bestimmen. Das Konvolut mit den bisher von der Desubleo-Forschung übersehenen Dokumenten hilft, das genaue Umzugsdatum festzulegen. Desubleos Gemälde wurde kurz nach dem Umzug der Nonnen am 29. September 1806 ins Kloster S. Zaccaria gebracht. Vgl. ASVe, Direzione del demanio (anni 1806–1813), busta 395, 2/20 S. Croce alla Giudecca, ohne Nummer. Zum Aufstellungsort in S. Croce alla Giudecca vgl. Boschinis Eintrag in den *Minere della pittura*, Quellenanhang, Nr. 40.

164 Keine der bisher veröffentlichten Beiträge zu *Christus am Ölberg* setzt sich mit der Frage nach dem Auftraggeber auseinander. Vgl. PALLUCCHINI 1981, Bd. 1, S. 236; MILANTONI 1991, S. 453; COTTINO 1992, S. 210; COTTINO 2001, Kat. 36, S. 111.

165 Zu diesem Ergebnis kam die Autorin durch das Studium folgender Konvolute im venezianischen Staatsarchiv: S. Croce alla Giudecca, buste 1, 2, 6, 27, 32, 39, 44, 139, 143. Dabei beziehen sich die darin enthaltenen Dokumente auf die Buchhaltung des Klosters und die angenommenen Spenden in der Zeit von 1508 bis 1794.



Abbildung 4.11: Michele Desubleo, *Christus am Ölberg*, um 1660, Öl auf Leinwand, 530 × 270 cm, Venedig, San Zaccaria

mögliche Verbindung zwischen dem Kloster und Desubleo lässt sich aus einem Vermächtnis aus dem Jahr 1659 ableiten. Dabei vermachte Francesco Gussoni eine jährliche Gabe an das Kloster, für das Abhalten zweier Gottesdienste pro Woche. Gussoni hatte eine Leitungsposition in der Verwaltung des venezianischen Ospedale degli Incurabili inne und als dessen Vertreter mit Desubleo just vier Jahre zuvor einen Vertrag geschlossen.¹⁶⁶ Dabei verpflichtete sich das Ospedale, eine von Desubleo investierte Summe in Form einer jährlichen Rente auszuzahlen. Da bisher keinerlei Dokumente zu Desubleos Altargemälde für S. Croce alla Giudecca gefunden wurden und auch keine Beziehungen zwischen Régnier und dem Kloster nachgewiesen werden konnten, ist Gussoni die einzige bekannte Verbindung zwischen S. Croce alla Giudecca und Desubleo. Insofern könnte er als Vermittler zwischen der Klosterverwaltung bzw. einem Privaten und Desubleo für den Auftrag von *Christus am Ölberg* fungiert haben.

Bei der bisher unveröffentlichten Quelle handelt es sich um einen am 19. Juni 1897 von der für Venetien zuständigen regionalen Denkmalschutzdirektion – Direzione Regionale dei Monumenti del Veneto – verfassten Zustandsbericht über das Gemälde *Christus am Ölberg*.¹⁶⁷ Dieser Bericht ist aus zwei Gründen von besonderem Interesse. Erstens wird in ihm die Erstellung des Berichtes damit gerechtfertigt, dass das Bild in S. Zaccaria zu jenem Zeitpunkt Desubleos einziges erhaltenes Werk in Venedig sei, weil sowohl das *Martyrium des Hl. Laurentius* aus S. Martino als auch die *Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus* aus S. Maria di Nazareth verschwunden seien.¹⁶⁸ Diese Aussagen sind nur zum Teil zutreffend. Offensichtlich war es der Denkmalschutzdirektion zum einen nicht bekannt, dass der letztbekannte Standort der Martyriumsdarstellung nicht S. Martino, sondern die Abbaziale di S. Maria della Misericordia war, und dass es erst nach dem März 1871 von dort verkauft wurde.¹⁶⁹ Auch das Altarbild in S. Maria di Nazareth war nicht verschwunden, sondern lediglich von seiner Originalposition in der Lumaga-Kapelle in den Chor der Kirche versetzt worden. Zum anderen belegt der Bericht die geringe Wertschätzung von Desubleos Werk in S. Zaccaria „del quale, perciò malgrado il pregio relativo,

166 Vgl. Quellenanhang, Nr. 10.

167 Vgl. Quellenanhang, Nr. 42.

168 Hier der ganze Auszug aus dem Bericht im Wortlaut: „[...] Lo Zanetti Della pittura veneziana notava tre quadri di questo pittore fiammingo: 1° quadro di Santa Croce della Giudecca ora San Zaccaria; 2° il martirio di S. Lorenzo in chiesa S. Lorenzo, che il Moschini Itineraires – ed. 1819 pag. 11 diceva passato presso il parroco di S. Martino, che lo esponeva i giorni di festa e che ora non c'è più; 3° la Madonna con Santi carmelitani Scalzi in chiesa dei Carmelitani Scalzi il quale ora più non esiste. Per cui non resterebbe che il dipinto di San Zaccaria [...]“ Vgl. Quellenanhang, Nr. 42.

169 Hierzu ausführlich Kap. 6.3.2.

si è fatto la scheda.¹⁷⁰ Daraus geht hervor, dass die Denkmalschutzdirektion den Bericht nicht aufgrund der künstlerischen Qualität des Gemäldes angefertigt hat, sondern nur aufgrund des Umstandes, dass es das einzige noch in Venedig aufzufindende Werk Desubleos sei. Diese Haltung geht auch aus einer anderen Stelle im Bericht klar hervor, bei der mit der Aussage Malvasias argumentiert wird, dass „I colori specialmente la veste lilla di Cristo e la veste verde dell’apostolo affliggono la vista.“¹⁷¹

Die geringe Wertschätzung, die die regionale Denkmalschutzdirektion im späten 19. Jahrhundert dem Werk zuschrieb, kollidiert jedoch mit der Bedeutung von Desubleos Gemälde nicht nur hinsichtlich seiner kompositorischen Einzigartigkeit, sondern auch hinsichtlich seiner künstlerischen Position zwischen der emilianischen und der venezianischen Tradition.

Dass Desubleo in der Darstellung *Christus am Ölberg* eine eigene *invenzione* entwickelt, geht aus dem Vergleich mit Darstellungen desselben Sujets anderer Maler hervor. So lassen sich etwa mit den zwischen 1622 und August 1624 von Lanfranco fertiggestellten Fresken in der römischen Sacchetti-Kapelle in S. Giovanni dei Fiorentini (Abb. 4.12) keine kompositorischen Gemeinsamkeiten feststellen.¹⁷² Weder die frontale Darstellung Christi noch die schlafenden Apostelfiguren sind mit Lanfrancos Werk vergleichbar. Ähnliches lässt sich auch im Falle von Ludovico Carraccis 1589–90 entstandener Ölbergsszene (Abb. 4.13) beobachten.¹⁷³ Ein Bologneser Werk, von dem sich Desubleo bei seiner Komposition möglicherweise inspirieren lassen hätte können, ist Giovanni Andrea Donduccis, genannt Mastelletta, *Christus am Ölberg*, ein 1625 für die Rizzardi-Kapelle der Bologneser Kirche S. Paolo Maggiore gemaltes Altarbild (Abb. 4.14). Aber auch hier halten sich die bildlichen Übereinstimmungen in Grenzen. Desubleo zeigt Christus dem Betrachter frontal, während Mastelletta ihn seitlich darstellt. Zudem ist der kreuz- und kelchtragende Engel bei Desubleo auf der linken und nicht auf der rechten Seite dargestellt. Die S-förmige Körperhaltung des Engels sowie der Hell-Dunkel-Kontrast, in dem er dargestellt ist, verleihen dem venezianischen Bild einen gegenüber Mastellettas Werk deutlich bewegteren Charakter.

Die Christusfigur ist ein weiteres Argument für die eigenständige Bildinvention Desubleos. Die Frontaldarstellung der Figur lässt sich weder in römischen noch in Bologneser und auch nicht in venezianischen Beispielen des Sujets wiederfinden. Diese Haltung ist vielmehr für Transfigurationsdarstellungen charak-

170 Vgl. Quellenanhang, Nr. 42.

171 Ebd.

172 Zu den zwischen 1622 und August 1624 fertiggestellten Fresken siehe SCHLEIER 2001, S. 40–41.

173 BROGI 2001, S. 139–140.



Abbildung 4.12: Giovanni Lanfranco, *Christus am Ölberg*, 1622–24, Öl auf Holz, Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, Sacchetti-Kapelle



Abbildung 4.13: Ludovico Carracci, *Christus am Ölberg*, 1589–90, Öl auf Leinwand, 100 × 114 cm, London, National Gallery



Abbildung 4.14: Mastelletta, *Christus am Ölberg*, 1625, Öl auf Leinwand, 330 × 270 cm, Bologna, S. Paolo Maggiore, Rizzardi-Kapelle

teristisch. Abgesehen von Raffael seien hier zwei berühmte, Desubleo aus seiner römischen Phase wohl bekannte Beispiele genannt: Sebastiano Lucianis, genannt del Piombo, Fresko in S. Pietro in Montorio und ein kleines Gemälde von Giuseppe Cesari, genannt *il Cavalier d'Arpino* (Abb. 4.15; Abb. 4.16).¹⁷⁴

Der innovative Charakter von Desubleos *Christus am Ölberg* offenbart sich in erster Linie in der kompositorischen Freiheit. Den Evangelien nach handelt es sich bei der Gethsemane-Darstellung um jenen Moment unmittelbar nach dem letzten Abendmahl, in dem Christus eine Offenbarung seines göttlich-menschlichen Dualismus hat. Nachdem er Gottvaters Trost vor der Passion ersucht hat, erscheint ihm ein Engel, um seinen Kummer zu mildern.¹⁷⁵ Im linken unteren Bildvordergrund stellt Desubleo Petrus, hinter ihm Jakob und rechts unten Johannes dar. Der Maler folgt hier einer traditionellen *narratio*, die zudem durch die in den Evangelien erwähnten, die Passion vorwegnehmenden Blutstropfen auf Christi Stirn betont wird.¹⁷⁶ Doch die Freiheit, Christus – anders als Lanfranco, Carracci und Mastelletta – frontal und von der Situation so erschöpft darzustellen, dass er von einem zweiten Engel gehalten werden muss, ist für dieses Sujet einmalig. Wie bereits erwähnt, wird diese Haltung ikonographisch mit der Transfiguration in Verbindung gebracht, sodass Desubleo hier eine Brücke zu dem in der Passion folgenden Moment schlägt. Schließlich gelingt es dem Künstler, die Kreuzigung durch die Position Christi innerhalb des Bildes anzudeuten. Die breit geöffneten Arme und das leicht gebeugte rechte Bein sind eine subtile, jedoch optisch unverkennbare Referenz auf die nachfolgende Kreuzigung Jesu.

Was seine zwischen der Emilia und dem venezianischen Raum anzusetzende künstlerische Position betrifft, könnte der Flame sich auf Veroneses *Christus am Ölberg* bezogen haben (Abb. 4.17). Die Darstellung des physischen Leidens Jesu ist bei Desubleo aber weniger dramatisch, steht nicht im Vordergrund und weist mit Veroneses Version keine formalen Gemeinsamkeiten auf. Doch die Entscheidung, in der Wiedergabe der beiden zentralen Figuren Referenzen auf zwei seiner Schaffensorte zu platzieren, die Emilia und Venedig, spricht dafür, dass Desubleo hier seine künstlerische Position anhand der Auseinandersetzung mit den zwei berühmten Werken thematisiert. Seine Verweise auf die Darstellungen Mastellet-

174 Die immense *fortuna critica* eines solchen Motivs zurückzuverfolgen, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Cesaris Darstellung zählt zu den berühmtesten im Rom des 17. Jahrhunderts. Sie ist in mehreren, zwischen den 1590er und 1620er Jahren entstandenen Versionen überliefert und hätte Desubleo entweder durch Stiche oder durch direkte Betrachtung präsent sein können. Zu den verschiedenen Versionen, darunter eine in der Sammlung Barberini, siehe RÖTTGEN 1973, Kat. 52, S. 132–133; RÖTTGEN 2002, S. 422–423. Zu del Piombo siehe HIRST 1981, S. 49, 233.

175 Vgl. die Evangelien von Matthäus (26,36–46), Markus (14,32–42) und Lukas (22,39–46).

176 Lukas (22,43–44).



Abbildung 4.15: Sebastiano del Piombo, *Transfiguration*, 1516–24, Fresko, Rom, S. Pietro in Montorio, Borgherini-Kapelle



Abbildung 4.16: Cavalier d'Arpino, *Christus am Ölberg*, 1603–06, Öl auf Leinwand, 52,7 × 75,9 cm, Oberlin, The Allen Memorial Art



Abbildung 4.17: Paolo Veronese, *Christus am Ölberg*, 1582–83, Öl auf Leinwand, 108 × 180 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera

tas und Veroneses dürften von den ikonographisch gebildeten Betrachtern wahrgenommen worden sein und Diskussionsargumente zu Desubleos Positionierung in der künstlerischen Tradition geliefert haben.

All diese zuvor von der Desubleo-Forschung nie beobachteten Elemente deuten darauf hin, dass Desubleos *Christus am Ölberg* als ein weiteres programmatisches Bild betrachtet werden muss. In den knapp 20 Jahren, die zwischen dem *Martyrium des Hl. Laurentius* und *Christus am Ölberg* liegen, erreichte Desubleo jene Anerkennung und Wertschätzung, die ihm erlaubten, eigenständige *invenzioni* zu entwickeln. Dabei verzichtete er nicht darauf, in seinen Kompositionen Referenzen an Mastelletta und Veronese zu platzieren, um seine zwischen der Emilia und Venedig verankerte künstlerische Position zusätzlich zu betonen.

Auch in einem anderen zeitgleichen Auftrag verfolgt Desubleo seine von Domenichino inspirierte Strategie einer „Variation auf das Thema“ durch eine „Variation im Detail“. Dabei handelt es sich um die zwei um 1660 gemalten Werke *Berufung der Söhne des Zebedäus* (Abb. 4.18) und *Transfiguration* (Abb. 4.19) heute in der Kirche S. Giacomo in der von Venedig ca. 60 Kilometer entfernten Gemeinde Monselice. Der Auftrag erfolgte durch den venezianischen Orden der Ca-



Abbildung 4.18: Michele Desubleo, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, um 1660, Öl auf Leinwand, 320 × 450 cm, Monselice, S. Giacomo



Abbildung 4.19: Michele Desubleo, *Transfiguration*, um 1660, Öl auf Leinwand, 320 × 450 cm, Monselice, S. Giacomo

nonici Regolari di San Giorgio in Alga, dem die Kirche in Monselice gehörte.¹⁷⁷ Vergleicht man diese beide Gemälde mit *Christus am Ölberg*, so fällt auf, dass Desubleo zur gleichen Zeit drei narrativ eng verbundene Sujets für zwei getrennte Aufträge schuf. Die enge Verbindung der drei Ereignisse aus den Evangelien wird durch die Präsenz von Petrus, Johannes und Jakob betont. Während in *Christus am Ölberg* lediglich Petrus aus der dunkleren unteren Bildzone hervorsticht, ist der Fokus in den beiden Werken für Monselice auf Jakob gerichtet, den Namensgeber des auftraggebenden Ordens. In der Darstellung der *Berufung* wird er zwar am linken Bildrand positioniert, seine zentrale Rolle für die Erzählung wird jedoch von Desubleo durch eine gekonnte Lichtführung betont. Ähnliches lässt sich bei der *Transfiguration* feststellen, in der Jakob, anders als Petrus und Johannes, frontal und direkt unter Jesus, dessen geöffnete Armhaltung nachahmend, dargestellt wird.

Insbesondere bei der *Berufung* lassen sich starke Bezüge zu römischen Werken feststellen. An erster Stelle müssen die unverkennbaren Referenzen an Caravaggios *Berufung des Hl. Matthäus* in der Contarelli-Kapelle in S. Luigi dei Francesi genannt werden. Sowohl der Gestus von Christus als auch der von Jakob deuten auf die *Berufung des Hl. Matthäus* (Abb. 4.20) und ihre theatralische Gestik hin. Letztere wird ebenfalls durch Johannes' Haltung thematisiert, indem Desubleo eine Parallele zu Christus aus Caravaggios *Emmausmahl* zieht (Abb. 4.21). Wie bereits beim *Martyrium des Hl. Laurentius* lässt sich auch hier eine „programmatische Variationsstrategie“ beobachten. So dienen die *Berufung des Hl. Matthäus* und das *Emmausmahl* von Monselice als berühmte Referenzen für eine Variation auf das Thema. Wie Desubleo seine Strategie fortsetzt, wird durch die Gemeinsamkeiten zwischen seinem Christus und jenem Domenichinos in den Fresken in S. Andrea della Valle klar (Abb. 4.22). Ihre Fertigstellung vor Desubleos Ankunft in Rom und ihre Berühmtheit lassen keinen Zweifel daran, dass der Flame sie per-

177 Die Canonici regolari hatten seit 1404 ihren Ordenssitz im gleichnamigen Kloster auf der Insel San Giorgio in Alga, die zwischen Venedig und dem Festland liegt. Zu den Priors gehörten venezianische Patrizier wie Marino Querini und der erste Patriarch Venedigs, Lorenzo Giustiniani. Der Orden wurde 1668 von Papst Clemens IX. aufgehoben, das Kloster brannte am 11. November 1716 ab und wurde von den zwischenzeitlich dort eingezogenen Barfüßern Karmelitern wieder aufgebaut. Diese Ereignisse führten zu einem enormen Verlust an Dokumenten. Aus diesem Grund konnten trotz der Recherchen der Autorin in den venezianischen Archiven keine dokumentarischen Belege für den Auftrag an Desubleo gefunden werden. Weder Lucco noch Cottino erklären, woher sie ihre Informationen zum Auftrag haben, sodass diese Aussage zunächst Quellenlos akzeptiert werden muss. LUCCO 1989b, S. 100; COTTINO 2001, Kat. 35a–b, S. 109–110. Zu S. Giorgio in Alga siehe ZORZI 1977, Bd. 1, S. 405–406.



Abbildung 4.20: Caravaggio, *Berufung des Hl. Matthäus*, 1599–1601, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, S. Luigi dei Francesi

sönlich gesehen haben muss.¹⁷⁸ Im Vergleich zu dem Christus aus S. Andrea della Valle wird er in Monselice seitlich und mit einer gespiegelten Kontrapost-Stellung dargestellt. Die Parallelen zwischen den beiden sind dennoch nicht zu übersehen und haben Desubleo erneut die Möglichkeit geboten, sich an römischen Kunstwerken zu messen.

Die Analyse des *Martyriums des Hl. Laurentius*, *Christus am Ölberg* und der Monselice-Gemälde hat gezeigt, dass Desubleos Variationen einen festen Teil seiner künstlerischen Strategie bilden. Seine Stellung zwischen römischer, emilianischer und venezianischer Tradition signalisierte er dem ikonographisch verierten Betrachter anhand gezielter Referenzen. Diese Andeutungen eines

178 Siehe zu Domenichinos 1625 fertiggestellten Fresken SPEAR 1982, Bd. 1, S. 251; COLIVA 1996, S. 289.



Abbildung 4.21: Caravaggio, *Emmausmahl*, 1601, Öl auf Leinwand, 165 × 141 cm, London, National Gallery



Abbildung 4.22:
Domenichino, *Berufung
von den Hl. Peter und
Andreas*, 1622–25, Fresko,
Rom, S. Andrea della Valle

kunsttheoretischen Diskurses wurden in diesem Kapitel besonders im Licht der kompositorischen Eigenheiten der Werke dargelegt. Dies bildet eine Grundlage für die bevorstehende Analyse jener Parameter, anhand derer Desubleo seinen Stil bildete.

4.4 Resümee

Die Untersuchung von Desubleos Werken, die zunächst für venezianische Auftraggeber und dann vor Ort in Venedig entstanden sind, hat mehrere Aspekte seiner Karriere ans Licht gebracht. Zunächst wurden die Arbeitsbedingungen geschildert, die er bei seiner Ankunft in der *Arte dei Dipentori* wie auf dem Kunstmarkt vorfand. In diesen beiden Bereichen scheint der Flame sich nicht über offizielle Kanäle integriert zu haben. Anders als seine Kollegen Johann Carl Loth und Johann Liss sowie sein Stiefbruder Régnier wurde er mit hoher Wahrscheinlichkeit nie Mitglied der *Arte*; über seine genaue Funktion in Régniers Atelier ist ebenfalls nichts bekannt. Es musste festgehalten werden, dass die lückenhaften Quellen die Rekonstruktion seiner Schaffenszeit erheblich erschweren.

Dagegen konnten die bisher unerforschten Beziehungen zur Familie Lumaga zurückverfolgt werden. Dies führte nicht nur zur Entdeckung eines neuen Werkes, sondern auch zu einer Revision der zeitlichen Einordnung von Desubleos Gemälden und zum besseren Verständnis seiner Entscheidung, von Bologna nach Venedig zu ziehen. Die Studie zu dem von der Desubleo-Forschung bislang übersehenen *Martyrium des Hl. Laurentius* hat gezeigt, wie der Flame durch die Vermittlung seines Bruders bereits zu Beginn der 1640er Jahre einen Kontakt nach Venedig herstellte und wie er im Laufe des folgenden Jahrzehnts zwei weitere Gemälden für die Lumaga bzw. durch deren Weiterempfehlung für venezianische Auftraggeber anfertigen konnte. In diesem Rahmen konnte auch die Entstehungsgeschichte des Altargemäldes in S. Maria di Nazareth rekonstruiert werden und seine Datierung korrigiert werden. Anhand dieser neuen Elemente konnte Cottinos Einschätzung eines angeblich mäßigen Erfolges Desubleos in Venedig revidiert werden.

Abschließend wurde durch die Analyse von vier öffentlichen Aufträgen für den venezianischen Raum Desubleos künstlerische Position und seine strategisch eingesetzten „Variationen“ hinterfragt. Anhand dieser Beispiele konnte gezeigt werden, welcher programmatische Wert den Bildern für S. Lorenzo und S. Zaccaria in Venedig sowie den beiden Werken für S. Giacomo in Monselice beizumessen ist. Die Werke boten Desubleo die Möglichkeit, seine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Meistern wie Poussin, Domenichino und Caravaggio mittels

kompositorischer Anlehnungen und wiedererkennbarer Figuren visuell zu thematisieren. Dabei bestätigten sich das bereits konstatierte Festhalten an seinem eigenen Stil und der Wille, durch Variationen berühmter Kompositionen zu neuen *invenzioni* zu gelangen, um somit sein eigenes Repertoire zu etablieren. Inwieweit Desubleos Gemälde als „speculazioni della pittura“¹⁷⁹ zu betrachten sind und in welchem Maße sie durch Aneignung und Adaption berühmter Vorbilder konstruiert wurden, wird im folgenden Kapitel untersucht.

179 So äußerte sich Bellori in Bezug auf Domenichinos bereits thematisierten Modus Operandi. Siehe BELLORI 1976, S. 329.

5 SEINEN EIGENEN STIL ETABLIEREN? – ODER: DESUBLEOS BRANDING

Seit seiner Ankunft in Rom war Desubleo von Werken berühmter Meister der „heiligen Bologneser Trias“ – Reni, Domenichino und Guercino umgeben. Als Immigrant-Maler hätte er sich auf die Nachahmung von deren Stil und Kompositionen beschränken können und sich somit eine eigene Marktnische als Kopist schaffen können.¹ Tatsächlich lässt sich die Rezeption jener Meister in mehreren seiner Werke beobachten, wie die dargelegten Fallstudien nachgewiesen haben. Besonders hinsichtlich der Themenwahl blieb der Flame meistens den gewöhnlichen Sujets seiner Zeit treu. Allerdings konnte gleichzeitig auch gezeigt werden, dass Desubleo berühmte Kompositionen durch Variationen adaptierte und neugestaltete.

Mit dieser Praxis sind drei Fragen eng verbunden: Etabliert Desubleo im Laufe seiner Karriere einen eigenen Stil? Welche Charakteristika lassen sich festlegen, die sein Streben nach stilistischer Autonomie belegen? Inwieweit setzt er sich von anderen Malern ab, um auf dem Markt identifizierbar zu sein? Um diese Fragen beantworten zu können, müssen zunächst vier Parameter festgelegt werden, anhand derer Desubleos Werke mit anderen Malern verglichen werden können. Zu den vier Parametern gehören Affektdarstellung, Gesten und Bewegung, Antikenrezeption sowie Landschaftsdarstellung und Stilleben. Diese sind entscheidende Kategorien für die Etablierung eines Stils und stellen ein Kriterium der Ausdifferenzierung Desubleos gegenüber den drei zitierten Malern dar. Die Parameter wurden bislang nie eingehend untersucht und bieten sich deshalb für eine vergleichende Analyse an. Bewusst wurde das Kolorit nicht einbezogen, da dieser Parameter von Alberto Cottino bereits untersucht wurde. Cottino kam dabei zu dem überzeugenden Schluss, dass Desubleos Kolorit als ein stilbildendes Merkmal zu betrachten sei, wodurch der Flame sich von anderen Zeitgenossen unterscheidet.² Darüber hinaus wird die Rolle des Kolorits in Bezug auf Desubleos Einordnung im kunsthistorischen Kanon in Kapitel 6 thematisiert.³

1 Die Verbreitung dieser Praxis wurde am Beispiel des deutschen Stechers und Kopisten Enrico Kaiels in Bologna im Kapitel 3.1.1 dargelegt.

2 COTTINO 2001, S. 17–28.

3 Vgl. Kap. 6.3.1.

In Einklang mit Willibald Sauerländers Worten wird Stil im Folgenden als „an instrument for understanding, for analysis by discovering elements of order, law, rule, structure in a given art object or in a group of art objects“⁴ verstanden. Hierfür wird darauf geachtet, dass Desubleos Stil, nämlich die Form, die er seinen Artefakten verlieh, als ein Aspekt innerhalb einer komplexen sozialen Konstellation gedeutet wird und deshalb die trügerische Bezeichnung von *dem* Stil *einer* Periode, Region oder Stadt vermieden wird.⁵

Die Analyse beruht auf Vergleichen zwischen Werken Desubleos und anderen Malern, die gleiche Sujets behandelt haben. Diesbezüglich wurde eine Auswahl aus jenen Persönlichkeiten getroffen, mit denen sich Desubleo während seiner Karriere am intensivsten auseinandergesetzt hat, sodass im Folgenden Werke und stilistische Merkmale von Domenichino, Reni und Guercino im Vergleich zu jenen Desubleos behandelt werden. Mit Régnier bestehen quantitativ die meisten Gemeinsamkeiten, die sich jedoch auf einzelne Bildelemente und -details beschränken, wie aus der Tabelle 4 hervorgeht. Dazu wurden die Parallelen zwischen Desubleos und Régniers Kompositionen bereits in den Fallstudien zu Desubleos *Selbstporträt* und *Venus trauert um Adonis* eingehend thematisiert.⁶ Darüber hinaus wurde beschlossen, Desubleos Werke und stilistische Merkmale mit denjenigen der drei italienischen Maler zu vergleichen, da diese im Unterschied zu Régnier als Meister in der Darstellung von Affekten, Gesten und Bewegung gelten.

In Einklang mit dem zeitlichen Fokus der Arbeit wurden Gemälde herangezogen, die in Rom, Bologna und Venedig entstanden sind.⁷ Anhand der Ergebnisse dieser Vergleiche wird es sodann möglich sein, der Frage nach den von dem Flamen angewandten Strategien der Selbstpromotion nachzugehen. Damit wird die Analyse eine Antwort auf die Frage liefern, welche Branding-Strategie von Desubleo verfolgt wurde und welcher Grundlagen sich der Flame bediente, um einen eigenen Markennamen zu etablieren.⁸ Bewusst wird im Folgenden auf eine Motivuntersuchung nach Aby Warburgs „Pathosformeln“ verzichtet, da die Demonstration des Wandels bestimmter Motive aus Werken von Domenichino, Reni

4 SAUERLÄNDER 1983, S. 265–266.

5 Ebd., S. 266.

6 Vgl. Kap. 2.3 und 3.3.

7 Ausgehend von Cottinos Katalog wurden insgesamt 25 Werke Desubleos mit denjenigen Domenichinos, Renis, Guercinos und Régniers thematisch verglichen. Für die unterschiedlichen Vergleichbarkeitsgrade siehe Quellenanhang, Tabelle 4.

8 Diese Adaption des Branding-Konzeptes auf Desubleo basiert auf der Definition im Duden, nach der Branding „die Entwicklung von Markennamen“ ist. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Branding> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

und Guercino in Desubleos Gemälden nicht im Vordergrund steht.⁹ Vielmehr soll anhand der vier genannten Parameter hinterfragt werden, ob und wie der Flame einen eigenen Stil im Laufe seiner multizentrischen Karriere konstruiert. Als Schlussbetrachtung wird eine Synthese zum Schulbegriff und dessen eventuelle Subversion durch Desubleo geboten.

5.1 Parameter von Desubleos Stil

Die zwei Kategorien *disegno* und *colore* sind seit Giorgio Vasaris 1550 erschienenen *Vite* fester Bestandteil des kunsthistorischen Diskurses, indem sie die Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer bestimmten Schule definieren. Gelte *disegno* als Wahrzeichen der Florentiner Tradition und wird allen Gattungen übergeordnet, so stehe *colore* für die venezianische Schule, die Vasari weitgehend abqualifiziert.¹⁰ Diese Kategorien haben sich dennoch im Laufe des 17. Jahrhunderts angenähert, sodass die von Vasari initiierte, stark ideologische Debatte ab dem frühen Seicento zunehmend kritisch betrachtet wurde. Die fruchtbare Adaption unterschiedlicher Stilmodi wurde bereits exemplarisch auch von Malvasia am Beispiel der Carracci hervorgehoben. Ihr Eklektizismus wurde vom Biographen als positive Eigenschaft betrachtet, da sich die drei – und besonders Ludovico – durch ihre verschiedenen Vorbilder ein Instrumentarium an heterogenen Stilmerkmalen verinnerlicht und dieses wie eine Sprache aktiv angewandt hatten.¹¹

Zu Desubleos Zeiten galt jene kategorische und ideologisch aufgeladene *querelle* zwischen *disegno* und *colore* als bereits aufgehoben. Um die hybri-

9 In seinem Bilderatlas *Mnemosyne* strebte Warburg eine Darstellung des Fortlebens und Wandels bestimmter Motive aus Antike und Renaissance an. Das umfassende Projekt blieb durch Warburgs Tod 1929 unvollendet. Zu dessen Wirkungen und Zielen vgl. GOMBRICH/SAXL 1970, S. 283–306. Für eine fundierte Übersicht der Ansätze zu Motivuntersuchungen siehe CHAPEAUROUGE 1974, S. 7–14.

10 Einen Überblick über die Polarität zwischen *disegno* und *colore* liefert ROSEN 2011. Spezifisch zu den nordeuropäischen Schulen siehe PRIGOT 2018 (zum Kolorit) und BOUBLI 2018 (zum *disegno*).

11 Über Ludovico schreibt Malvasia: „Da tutti i migliori il meglio togliendo, si vide con facilità non più usata, e gradita, formarne vn breve compendio, anzi un prezioso estratto, fuori, ed oltre del quale poco più che bramare a’ studiosi restasse; e accoppiando insieme ed unendo con la giustezza di Rafaele la intelligenza di Michelangelo, ed a quest’anche aggiungendo col colorito di Tiziano l’Angelica purità del Coreggio, venne di tutte queste maniere a formarne una sola, che alla Romana, alla Fiorentina, alla Veneziana, e alla Lombarda che invidiar non avesse.“ MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 263. Siehe zu Ludovicos *fortuna critica* PERINI 1993.

de künstlerische Sprache des Flamen besser zu erfassen, eignet sich deshalb eine Untersuchung seiner Artikulationen in puncto Affektdarstellung, Gesten, Antikenrezeption sowie Landschaft und Stillleben. Die vasarianische Dichotomie ist auf Desubleo schlecht anwendbar, da seine Erfahrungen in Rom und Bologna von gleich großer Bedeutung für die Bildung seines Stils sind. Zusätzlich dazu spielt die Auseinandersetzung mit venezianischen Vorbildern eine wichtige Rolle. Somit spiegelt sich Desubleos Karriere als auswärtiger und eigenständiger Maler in drei der künstlerischen Hauptzentren der italienischen Halbinsel in seinem eigenen Stil wider. Sind laut Giovanni Battista Agucchi Raffael und Michelangelo eindeutig der römischen Schule zuzuordnen und Tizian dezidiert als Hauptvertreter der venezianischen Sparte zu betrachten, so ist Desubleo ein problematischer Fall.¹² Dieser Besonderheit zufolge werden die vier erwähnte, prägnante Parameter als Hintergrundfolie angewendet, um ausgewählte Werke des Flamen zu analysieren.

5.1.1 Affektdarstellung

Giovan Pietro Bellori, der wichtigste Kunsttheoretiker des italienischen Seicento, erklärt die Wiedergabe von Affekten zu einem unerlässlichen Bestandteil eines Kunstwerkes. In seinem 1664 in der römischen Accademia di San Luca gehaltenen Vortrag *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* bezieht sich Bellori auf die Malerei als „rappresentazione d'umana azione“.¹³ Dabei weist er auf die Verwandtschaft zwischen Malerei und Poesie und auf das berühmte Horaz-Prinzip „ut pictura poësis erit“ hin. Das damit gemeinte, bereits von Leon Battista Alberti geforderte Gleichgewicht der Darstellungen von Gefühlen und Leidenschaften in den zwei Freien Künsten entwickelte sich zum Topos nicht nur in der Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern auch bei den im europäischen Kontext florierenden akademischen Gründungsbemühungen.¹⁴

12 Zu Agucchis Traktat siehe MAHON 1947, S. 241–258 und Kap. 5.1.3.

13 „[...] essendo la pittura rappresentazione di umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli esempi de gli affetti, che cadono sotto esse azzioni, nel modo che 'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e dell'ardire“. BELLORI 1976, S. 20.

14 Neben Albertis Traktat ist Leonardos 1435 entstandene Abhandlung *De pictura* zu nennen, in der die Idee auftaucht, die Malerei sei eine „poesia muta“. Ein herausragendes Beispiel jenes fruchtbaren Paragone zwischen Literatur und Malerei findet sich bei Poussin (vgl. KEAZOR 1998, bes. S. 33–58). Diese Verwandtschaft zwischen „poésie muette“ und „peinture parlante“ spiegelte sich auch in ihren seit dem frühen 17. Jahr-

Die Idee, die Malerei als Erzähltechnik zu verstehen, hatte einen seiner Höhepunkte während der Gegenreformation erlebt, als versucht wurde, einen Kanon der Ausdrucksmittel für religiöse Bilder zu bilden. Dieser erfolgreiche Versuch bediente sich hauptsächlich zweier Traktate: Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, 1582 erschienen, und Giovanni Paolo Lomazzos 1584 veröffentlichtem *Trattato dell'arte della Pittura*.¹⁵ War Paleottis Schrift als „Rechtfertigungsschrift über den Gebrauch der Kunst in der Religion“¹⁶ intendiert, so bildete Lomazzos *Trattato* eine Handreichung für Maler die – wie im Untertitel angegeben wird – Hinweise zu „tutta la Theoria & la Prattica d'essa pittura“ beinhaltete. Dafür listet Lomazzo im zweiten von insgesamt sieben Büchern Gemütsverfassungen mit präzise erläuterten Körperhaltungen, Gesichtsausdrücken sowie Gesten auf und ergänzt sie durch Vorbilder aus der Antike und der Bibel.¹⁷ Allerdings konkretisierte sich die vom Autor erstrebte praktische Anwendbarkeit seines Werkes nur zum Teil. Insofern dürfte sich die praktische Benutzung des *Trattato* durch nachfolgende Maler „aufgrund der enzyklopädischen Konfusion des ausgebreiteten Materials in den meisten Fällen verboten haben“¹⁸, wie Sibylle Ebert-Schiffere beobachtet.

Zu der von Bellori gelobten „rappresentazione“ gehören Affekte und Gesten. Diese zwei Parameter tragen gemeinsam zur Bildung einer in sich stimmigen Komposition bei und sind deshalb miteinander eng verbunden. Die Art, wie Desubleo sie darstellt, wird dennoch im Folgenden anhand zweier unterschiedlicher Bildbeispiele betrachtet und daher in zwei Unterkapitel geteilt. Diese Entschei-

hundert ins Leben gerufenen Institutionen wider. Im französischen Kontext lässt sich dies besonders gut beobachten. Denn die 1635 gegründete Académie française spielte eine Vorreiterrolle für die Verwissenschaftlichung der Kunst und die Entstehung jener akademischen Doktrin, die 1648 mit der Gründung der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture begannen. Siehe dazu KIRCHNER 1991, bes. S. 10–28; MONTAGU 1994, S. 9–30, 68–84; CASTOR 2015; HECK 2018a.

15 LOMAZZO 1584. Lomazzos Werk steht in der Tradition der frühneuzeitlichen Malertraktate, die dem Vorbild der antiken Rhetorik folgten. Diese Lehre sah die Dreiteilung einer Rede in *inventio*, *dispositio* und *elocutio* vor. Ludovico Dolce 1557 veröffentlichter *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* passt dieses dreigeteilte System an die Malerei an: Der *inventio* gleicht der *favola* (dem abzubildenden Inhalt), der *dispositio* wird mit dem *disegno* (als Zeichnung und gleichzeitig als Komposition zu verstehen) und der *elocutio* mit dem *colorito* (Farbe) gleichgesetzt. Dazu DOLCE 1557. Dieses System bleibt für das ganze 16. und 17. Jahrhundert maßgebend, wie Giovanni Battista Agucchis *Trattato della pittura* beweist. Siehe dazu MAHON 1947, S. 107–154, 231–275.

16 KEMP 1992b, S. 9.

17 Das zweite Buch ist dem „sito, positione, decoro, moto, furia e gratia delle figure“ gewidmet. Vgl. LOMAZZO 1584, S. 105–186. Dazu auch LE COAT 1975; EBERT-SCHIFFERER 1991, S. 86–87.

18 Diese gelungene Feststellung findet sich in EBERT-SCHIFFERER 1991, S. 87.

derung wurde bewusst getroffen, da die dadurch entstehende Pluralität zu einem besseren Verständnis von Desubleos Auseinandersetzung mit zwei Meistern der Affekt- und Gestendarstellungen führen soll.

Die Affektdarstellung hatte im 17. Jahrhundert laut Bellori einen einzigen und unumstrittenen Meister: Domenichino.¹⁹ Ohne dieser Analyse erschöpfenden Wert beizumessen, wird im Folgenden ein Werk des Bologneser Meisters mit einem Desubleos verglichen, um die zwei Herangehensweisen an einem konkreten Beispiel zu veranschaulichen. Hierfür eignet sich die *Ekstase des Hl. Franziskus* als einziges Sujet unter den 25 ausgewählten Werken des Flamen, denn in diesem Gemälde werden die Ähnlichkeiten zwischen Domenichinos und Desubleos Fassungen greifbar.²⁰ Beide werden zudem mit einem früheren Stich von Agostino Carracci in Verbindung gebracht, deren Gemeinsamkeiten sowohl in kompositorischer Hinsicht als auch in Bezug auf die Affektdarstellungen unverkennbar sind. Dass die Möglichkeit von Vergleichen zwischen Domenichinos und Desubleos Werken im Vergleich zu den Berührungspunkten mit Reni und Guercino verhältnismäßig niedrig ist, deutet darauf hin, dass der Flame in der untersuchten Phase von 1624 bis 1664 nur punktuell auf Domenichinos Vorbild zurückgreift.²¹

19 „Dal suo genio era egli tirato all’azione dell’istoria, ritrovandola nuda la vestiva, e nella proprietà cercava il più difficile dell’espressione, ed esprimeva sino all’anima ed alla mente; nelle quali virtù dopo Rafaelle fu egli al suo tempo senza eguale.“ BELLORI 1976, S. 360. Belloris Ansicht wird auch von Giovanni Battista Passeri geteilt. In seinem 1673 veröffentlichten *Vite de’ pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma* erklärt der Maler und frühere Schüler Domenichinos, dass sein Meister in der Lage gewesen sei, „esprimendo in ciascheduna figura così vive le passioni dell’animo loro, che in questa parte [Domenichino] era inarrivabile“. Zwar bezieht sich der Passus auf die um 1615 entstandene *Timoklea vor Alexander dem Großen*, das positive Urteil ist jedoch auf das Gesamtwerk des Bolognesers übertragbar und muss vor dem Hintergrund Passeris Parteilichkeit gesehen werden. Vgl. PASSERI/HESS 1934, S. 168.

20 Vgl. Quellenanhang, Tabelle 4.

21 Auch aus diesem Grund kann Pulinis These, Desubleo sei in Domenichinos Werkstatt aktiv gewesen, mit dem heutigen Wissensstand über den Flamen nicht bestätigt werden. Dazu fehlen nicht nur die Quellen – was in Desubleos Fall sehr häufig vorkommt und deshalb nicht als einziges Ausschlusskriterium betrachtet werden kann. Auch die visuelle Evidenz beim Vergleichen ihrer Werke ist zu schwach, um auf dieser Grundlage die These einer nahen Zusammenarbeit aufzustellen. Das Beispiel der *Madonna mit der Rose*, von der mindestens eine Fassung aus Domenichinos und zwei aus Desubleos Hand bekannt sind, wurde in den Vergleichen nicht berücksichtigt, da sie keine konzeptuellen Gemeinsamkeiten mit dem um 1618–1619 entstandenen Gemälde Domenichinos aufweist. Zu Desubleos *Madonna* vgl. COTTINO 2001, Kat. 41, S. 115–116; Zu Domenichinos Werk vgl. SPEAR 1982, Kat. 59, S. 212–213.

Domenichinos *Stigmatisierung des Hl. Franziskus* ist um 1628–1630 entstanden und wurde der neu gegründeten Kapuzinerkirche Santa Maria della Concezione in Rom von dem Maler selbst als Schenkung überreicht (Abb. 5.1).²² Seit dem 17. Jahrhundert befindet es sich *in situ*, die Bildfläche wurde jedoch erweitert, um



Abbildung 5.1:
Domenichino, *Stigmatisierung des Hl. Franziskus*, um 1628–30, Öl auf Leinwand, Rom, S. Maria della Concezione

22 Bellori berichtet, dass Domenichino während seiner Erkrankung dem Hl. Franziskus gegenüber ein Gelübde gemacht haben soll, infolge dessen er nach seiner Genesung das Gemälde mit der Darstellung der Ekstase den Kapuzinern für ihre Neustiftung schenkte. Dass die Entscheidung gerade auf diese Kirche fiel, könnte damit zu erklären sein, dass Domenichinos größte Förderer, die damalige Papstfamilie der Barberini, das Bauprojekt von S. Maria della Concezione maßgebend unterstützt hatten. Dazu SPEAR 1982, Kat. 105, S. 281–282. Für Domenichinos Gemälde existieren drei Vorzeichnungen und eine zunächst vom Maler Carlo Maratti erworbene, 1722 von der spanischen Königsfamilie angekaufte „Copia toccata dal Domenichino“. Diese befindet sich heute noch im königlichen Palast in Riofrío. Vgl. SPEAR 1982, Kat. 105, S. 281.

die Leinwand einem größeren Rahmen anzupassen.²³ Die Komposition ist schlicht gehalten. Der Heilige wird frontal in einer weiten Landschaft dargestellt, während ein Engel ihn von hinten hält, um seinen Sturz zu verhindern. In der Tat ist Franziskus in einer instabilen Haltung wiedergegeben: Das rechte Bein ist nach vorne gestreckt, während das linke nach hinten gebeugt ist und den Boden beinahe berührt. Die mangelnde Stabilität wird durch den diagonal nach hinten gelehnten Oberkörper und die breit geöffneten Armen betont. Sie ist dem Zustand geschuldet, dass Franziskus soeben seine in der linken Hand sowie auf dem rechten Fuß sichtbaren Stigmata erhalten hat und sich daraufhin in einem extatischen Zustand befindet. Am rechten Bildrand befindet sich ein Fels mit den zwei kanonischen Attributen der franziskanischen Ekstase: das Kreuzifix und der Totenschädel. Hinter der zweifigurigen Gruppe erkennt man Bruder Leo, der konventionell als Zeuge des heiligen Geschehens fungiert und dessen verängstigte Haltung mit geöffneten Armen derjenigen von Franziskus ähnelt. Die Szene spielt auf dem Monte Penna nahe Arezzo, wo Franziskus die Stigmata empfangen haben soll. Dennoch ist die Landschaftsdarstellung frei von jeglichen topographischen Merkmalen, die den Ort eindeutig identifizieren würden.

Die in der posttridentinischen Ära verbreiteten Darstellungen der Stigmatisation und Ekstase beruhen auf literarischen Quellen aus dem 13. und 14. Jahrhundert.²⁴ Im Hinblick auf den Vergleich zwischen Domenichinos und Desubleos Fassungen muss betont werden, dass Stigmatisation und Ekstase im 17. Jahrhundert ikonographisch voneinander schwer zu trennen sind, da beide einen erschöpften, von einem oder mehreren Engeln gestützten Franziskus beinhalten.²⁵

Offensichtlich ist hier Domenichino der posttridentinischen Tradition gefolgt, nach der die Sinne und die typologische Verbindung zwischen Christus und Franziskus im Fokus des mystischen Moments stehen sollen.²⁶ Dafür bedient sich der

23 In seinem Werkkatalog weist Spear auf die bis dato nicht wahrgenommene Veränderung hin. Die Leinwand wurde um 44 cm in der Breite und 68 cm in der Höhe erweitert. Die Wirkung der Komposition wurde dadurch insofern verändert, als dass die ursprüngliche, von Domenichino durchdachte Zentralität der Darstellung der Ekstase weniger imposant erscheint. Vgl. SPEAR 1982, S. 281.

24 Die im 17. Jahrhundert am meisten vorbereiteten literarischen Quellen zum Leben des Hl. Franziskus waren die 1262 vom Hl. Bonaventura verfasste *Legenda Maior* und die 1322 bis 1328 erschienenen, auf populären Sagen basierten *I Fioretti*. Zusätzlich zirkulierte ab dem frühen 13. Jahrhundert die *Vita prima sancti Francisci* von Thomas da Celano, die erst 1768 gedruckt wurde. Für eine ausführliche Behandlung der Quellen vgl. ASKEW 1969, bes. S. 19, Anm. 4.

25 Siehe zu den ikonographischen Gemeinsamkeiten der beiden Darstellungen GERLACH 1974–1994, S. 301–302.

26 Zur Ikonographie der Ekstasendarstellungen in posttridentinischer Zeit siehe MÅLE 1932, S. 177–178; ASKEW 1969.

Bologneser einer besonders expressiven Darstellung des Leidens Franziskus', das in erster Linie durch seinen halbgeöffneten, nach unten ziehenden Mund betont wird. Dieser Gesichtsausdruck erinnert an den Typus des Schmerzensmannes und wurde von Domenichino gezielt gewählt: Franziskus erlebte durch die Stigmatisierung die größtmögliche Angleichung an Christus und gilt somit in der christlichen Typologie als Wiederverkörperung des Gottessohnes.²⁷ Diesem Zustand entsprechend werden die Stigmata der linken Hand und des rechten Fußes durch eine gekonnte Lichtführung inszeniert, sodass die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sie gelenkt wird. Nicht zuletzt dient auch Franziskus' Blickkontakt zum Betrachter dazu, eine direkte Verbindung zu ihm zu etablieren und somit die Wirkung des vom Heiligen erlebten Heilsgeschehens zu intensivieren. Domenichino unterstreicht diese Affektdarstellung durch zwei weitere Elemente: Erstens, durch den Kontrast zwischen dem zutiefst berührten Ausdruck des Heiligen und demjenigen des ruhigen, in sich geschlossenen Engels. Sein helles Inkarnat hebt sich von dem durch Licht und Schatten modellierten, von Emotionen durchdrungenen Gesicht des Franziskus ab. Zweitens, die Dramatik der Hauptszene im Vordergrund wird durch Haltung und Gesichtsausdruck des Bruders Leo im Hintergrund verstärkt. Der Zeuge wird in einem Schreckensgestus mit geöffneten Armen und hochgehaltenen Händen dargestellt, wodurch dem Betrachter eine Steigerung des Pathos suggeriert wird. Schließlich bildet Franziskus' Haltung eine direkte Anspielung auf Christi Kreuzigung und verstärkt somit den typologischen Hintergrund von Domenichinos Darstellung.

Bei ihren ikonographischen Untersuchungen hat Pamela Askew zu Recht darauf hingewiesen, dass Domenichino für die instabile Haltung des Heiligen auf Agostino Carraccis Stich von 1586 zurückgegriffen hat (Abb. 5.2).²⁸ Was bisher unbemerkt blieb, ist die Tatsache, dass Domenichinos naheliegende Verbindung zu seinem Meister anhand dreier zusätzlicher Elemente variiert wird:²⁹ Erstens, der bei Carracci nicht vorhandene Engel; zweitens, die explizite visuelle Anknüpfung an das Kreuzigungsmotiv durch Franziskus' breit geöffnete Arme;³⁰ drittens, die wesentliche Einbeziehung von Bruder Leo am Heilsgeschehen. Angesichts dieser Beobachtungen stellen sich zwei Fragen: Inwiefern reagiert Desubleo in seinem

27 Auf die typologischen Verflechtungen zwischen Christus und Franziskus greifen ASKEW 1969, S. 289–295 und neulich TELESKO 2016, S. 24–26 zurück.

28 ASKEW 1969, S. 295. Askews Beitrag betont auch, dass sich Agostino seinerseits von einem Motiv Tizians inspiriert habe. Vgl. ebd., S. 284.

29 Zu Domenichinos Variationsstrategien vgl. POPP 2007, S. 170–191. Die Parallele zwischen Domenichinos und Desubleos Strategien wurden bereits im Kap. 4.3.1.2 und 4.3.2 gezogen.

30 SPEAR 1982, Kat. 105, S. 281–282.



Abbildung 5.2: Agostino Carracci, *Extase des Hl. Franziskus*, 1586, Kupferstich, 438 × 314 mm, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe

Gemälde auf Domenichinos und Agostino Carraccis Werke? Und wie unterscheiden sich die Darstellungen der Affekte voneinander?

Desubleos *Ekstase des Hl. Franziskus* (Abb. 5.3) wurde im August 1654 als Auftrag für den Modeneser Herzog Francesco I. d'Este angefertigt und schmückt seitdem den Hauptaltar der herzoglichen Residenzkirche in Sassuolo.³¹ Anders als Domenichinos Gemälde wurde die Leinwand in Sassuolo nicht erweitert, sodass

31 Der Auftrag stellt einen der wenigen sicheren Einträge in Desubleos Chronologie dar und wird aufgrund zweier Briefe Desubleos an den Modeneser Bischof Roberto Fontana datiert. Dem ersten, am 18. Juli 1654 verfassten Schreiben ist zu entnehmen, dass sich Desubleo zu diesem Zeitpunkt in Venedig aufhielt und von dort aus die *Ekstase* und den *Traum des Hl. Josef* nach Modena verschicken sollte. Der zweite Brief datiert vom 24. August 1654 und bestätigt die Anfertigung der *Ekstase*. Vgl. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele; transkribiert im Quellenanhang, Nr. 6, 8. Zur vorgeschlagenen Neudeutung der Briefinhalte und deren Relevanz für die Chronologie von Desubleos Werken vgl. Kap. 3.2.2.1.



Abbildung 5.3: Michele Desubleo, *Ekstase des Hl. Franziskus*, 1654, Öl auf Leinwand, 350 × 200 cm, Sassuolo, S. Francesco

mit keinem externen Eingreifen in die Wirkung der Originalkomposition zu rechnen ist. Bei Desubleos Altarbild handelt es sich um ein monumentales Format (350 × 200 cm gegenüber Domenichinos 218 × 153 cm), bei dem die größere Anzahl an Bildpersonal auffällt. Der Heilige wird zusammen mit drei Engeln dargestellt: Zwei große Engel stützen ihn von hinten und rechts, während Franziskus' rechter Arm von einem Putto gehalten wird.³² An seinen Füßen liegt ein aufgeschlagenes, an die Felsenkante angelehntes Buch, in dessen Mitte ein Totenschädel platziert

32 Aus dem ersten Brief an Roberto Fontana geht hervor, dass Desubleo zunächst zwei Engel geplant hatte, sich nach Rücksprache mit dem herzoglichen Kunstagenten Geminiano Poggi aber dafür entschieden hat, einen dritten Engel hinzuzufügen. Dabei be-

ist. In dem dicht bewölkten Himmel erscheint der Seraph, aus dessen göttlichen Lichtstrahlen Franziskus die Stigmata empfängt. Diese sind bereits auf den Händen und dem rechten Fuß des Heiligen zu sehen. Zwei Cherubine schweben über der Szene und betrachten die sich unter ihnen befindende Gruppe. Rechts im Hintergrund ist Bruder Leo zu sehen: Die linke Hand an die Stirn haltend, ist er in die Bibellektüre versunken und wendet dem Heilsgeschehen den Rücken zu. Insgesamt ist zu betonen, wie sich Desubleo hier an einer Simultandarstellung nach der posttridentinischen Ikonographie versucht, indem er eine Mischung aus der Stigmatisierung und der Ekstase darstellt.

Kann die Hypothese einer direkten Rezeption Domenichinos aufgestellt werden? Geht man von der traditionellen Chronologie aus, nach der Desubleo Rom zusammen mit Régnier 1625 verlassen hat, so könnte er Domenichinos erst um 1630 in Santa Maria della Concezione aufgestelltes Werk entweder bei einem späteren, (noch) nicht dokumentierten Aufenthalt in Rom direkt betrachtet oder durch Reproduktionen gekannt haben. Beide Hypothesen können mit dem aktuellen Wissens- und Quellenstand weder bestätigt noch zurückgewiesen werden. Dennoch sind die Gemeinsamkeiten zwischen seiner *Ekstase* und Domenichinos Komposition nicht zu übersehen. Franziskus' Haltung spiegelt in Sassuolo diejenige von Rom symmetrisch nach links. Der Heilige stützt sich auf seinem rechten

tont Desubleo, dass diese Abweichung zugunsten der Werkqualität und nicht seines eigenen Gewinns durchgeführt wurde, wie er auch mit Poggi besprochen hatte: „V. S. Ill.ma si ricorderà che dopo agiustato di fare il Santo Francesco con un Angelo grande et un piccolo, che io dimandai liberta al Sig.re Poggi, et mi fu concessa di potermi agiongere un Angelo grande per mia satisfattione, mentre io giudicasse esser bene il giongerlo, cosi hò fatto, vi ho agionto il terzo, il quale con giovamento notabile orna l'opera, non dico gia questo perche io pretendi cosa alch'una piu del tratato, che cosi mi dichiarai anco con il Sig.r Poggi quando io presi licensa di agiongere figura ma solo afine che V. S. Ill.ma sapia che oltre alla diligensa usata per la qualità del opera, hò cercato anco altre vie afine che riesca grata à S. A.a [...]“. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele; transkribiert im Quellenanhang, Nr. 6. Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, welcher der zwei großen Engel zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde. Auch im zweiten Brief an Fontana (29. August 1654), als das fertige Gemälde nach Modena verschickt wurde, schreibt Desubleo „giontai conforme io ebbi licensa da V. S. un terzo Angelo grande giudicando che fussi bene, come credo anco che haverà assai arichito et ornato il quadro“. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele; transkribiert im Quellenanhang Nr. 8. Kompositorisch gesehen, hätte Desubleo die zunächst leer gebliebene Stelle zwischen Franziskus und Bruder Leo durch den halb knienden Engel auffüllen können. Denn die Funktion des letzteren ist in bilderzählerischer Hinsicht weniger zentral als diejenige des auf den Seraph hinweisenden Engels hinter Franziskus. Diese Hypothese könnte erst durch Infrarotaufnahmen und XRF-Untersuchungen bestätigt bzw. verworfen werden. Die aktuelle Aufstellung des Gemäldes auf dem Hochaltar der Residenzkirche in Sassuolo erschwert jedoch die Durchführung solcher Maßnahmen.

Knie ab und streckt das linke Bein zur Seite. Der Fels unter ihm, sein nur leicht nach hinten gelehnter Oberkörper sowie die Tatsache, dass er von drei anstatt von einem einzigen Engel gestützt wird, vermitteln den Eindruck einer höheren Stabilität im Vergleich zu Domenichinos Darstellung. Schließlich zeichnen Franziskus' ausgestreckte Arme eine Diagonale, die derjenigen in Rom entgegengesetzt ist – lediglich der linke Arm ist in Sassuolo etwas tiefer als in Rom, sodass die Diagonale deutlicher hervortritt. Somit wird die von Domenichino aufgegriffene Parallele zur Kreuzigung von Desubleo beibehalten.

Ob Desubleo durch diese kompositorische Variation eine Parallele zu Agostino Carraccis Stich ziehen wollte, ist nicht gesichert. Agostinos Darstellung (Abb. 5.2) konzentriert sich auf die Stigmatisierung und betont dabei Franziskus' Einsamkeit. Kein Engel stützt ihn, er erlebt sein mystisches Schicksal allein. Sein linkes Bein, unter dem Habit versteckt, ist auf einen Felsen angewinkelt, sein rechtes wird zur Seite leicht gestreckt und lässt den stigmatisierten Fuß erkennen. Vor ihm liegt ein Totenschädel. Franziskus' Augen sind halbgeschlossen, der Kopf ist zu seiner linken Seite geneigt und der Mund ist halb geöffnet – die Anspielung auf den Schmerzensmann wird somit offensichtlich. Seine Arme werden nicht symmetrisch dargestellt: Der rechte ist halbgestreckt nach oben, nah am Kopf und parallel zum Körper; der linke ist hingegen mehr zur Seite geöffnet, sodass das Stigma der linken Hand sichtbar wird. Am linken Bildrand, im Mittelgrund, ist Bruder Leo im Profil zu sehen, der allerdings nicht in das Geschehen involviert, sondern in die Bibellektüre vertieft ist und dabei den Kopf mit seiner rechten Hand abstützt.

Die Betonung der Stigmatisierung als innerliches Seelenerlebnis wird bei Desubleo durch die Präsenz der Engel gemäßigt. Zudem blickt Franziskus den bei Agostino nicht sichtbaren Seraph direkt an, anstatt die Stigmatisierung alleine für sich zu erleben.³³ Nichtsdestotrotz sprechen drei Indizien dafür, dass die *Ek-*

33 Dieser Unterschied bezieht sich direkt auf Bonaventuras Leben des Franziskus. Dort wird Folgendes betont: „Denn der Geist hat nicht um des Fleisches, sondern das Fleisch um des Geistes Willen die Gabe des Augenlichtes empfangen.“ BONAVENTURA 1962, S. 295. Die Stigmata sind eine Folge der göttlichen Liebe und die dadurch erzeugte Veränderung des Hl. Franziskus ist sowohl physisch als auch geistig. Auf dieser Deutung baut auch der 1616 veröffentlichte Traktat vom Hl. Franziskus de Salle *Traité de l'amour de Dieu* auf. Diesem zufolge werden die Stigmata als äußerliche Erscheinung der göttlichen Liebe vom Seraph verliehen, sie waren jedoch bereits in der Seele des Hl. Franziskus präsent. Insofern betrachtet De Salle die Liebe als innerlichen Ursprung der äußerlichen Wunden des Hl. Franziskus. Der damit verbundene innerliche Charakter des franziskanischen Erlebnisses fand große Verbreitung in den Darstellungen ab dem späten 16. Jahrhundert. Aus Desubleos Gemälde geht die göttliche Liebe als treibende Kraft hervor, ihre Präsenz wird allerdings durch Engel betont. Zu Bonaventuras und De Salles Deutungen siehe ASKEW 1969, S. 283–284.

stase in Sassuolo auf Carraccis *Stigmatisierung* Bezug nimmt. Zuerst ist Franziskus' Haltung im Sassuoleser Bild eine nach links gespiegelte Version derjenigen Agostinos, inklusive dem Felsen. Als zweites Element sind die im Vordergrund positionierten Attribute zu nennen: Totenschädel und Bibel werden auch von Desubleo im Vordergrund platziert. Das beschriftete Blatt wird in Sassuolo durch das aufgeschlagene Buch ersetzt, wobei die bei Carracci lesbare Botschaft „Ego enim stigmata domini n[ost]ri: Jesu Christi in corpore meo porto“ in Sassuolo nicht wiedergegeben wird.³⁴ Dieser Unterschied ist jedoch durch das Medium bedingt: Carraccis Stich ist als tragbare Darstellung mit privatem Votivcharakter bzw. als Sammlerstück entstanden. Insofern würde eine Übertragung seiner minutiösen Details auf Desubleos monumentales, oberhalb des Altars platziertes Gemälde wenig Sinn ergeben, da diese Details dort kaum sichtbar wären. Das dritte Element, das einen Bezug zwischen den beiden Kompositionen vermuten lässt, ist Bruder Leos Haltung. Sowohl bei Carracci als auch bei Desubleo wird der Geistliche im Profil dargestellt, in die Bibellektüre tief versunken. Zwar ist seine Gestalt bei Desubleo klar erkennbar und nicht, wie bei Carracci, durch seinen rechten Arm zum Teil verborgen. Doch in beiden Fassungen wendet er dem Heilsgeschehen – und somit dem Betrachter – seinen Rücken zu, sodass die Intimität zwischen Franziskus und der göttlichen Sphäre (sei sie durch den Seraph und die Erscheinung des Gekreuzigten verkörpert oder lediglich durch die Lichtstrahlen angedeutet) unberührt bleibt. Die im Vordergrund dargestellten Affekte und Bruder Leos konzentrierte Haltung unterscheiden Carraccis und Desubleos Darstellungen von derjenigen Domenichinos. Bei letzterer nimmt Leo als bewusster Zeuge am Geschehen teil und sein Schreckensgestus betont die Einzigartigkeit des sich gerade abspielenden Ereignisses.

Es bleibt schließlich zu hinterfragen, inwiefern sich die Darstellung der Affekte bei Desubleo von derjenigen Domenichinos und Carraccis unterscheidet. Besondere Aufmerksamkeit wird in der *Ekstase* der posttridentinischen Kategorie des *decorum* gewidmet. Dieser von Alberti aufgestellten Vorgabe zufolge müssen die Dargestellten in Aussehen, Benehmen, Gestik und Gewände gemäß ihrem Alter, ihrem Geschlecht und ihrer gesellschaftlichen Stellung charakterisiert werden.³⁵ Deshalb wird das Andenken des Hl. Franziskus im Altarbild durch würdige und gemäßigt ausgedrückte Affekte aus dem Hauptereignis seines Lebens dar-

34 Dieses Zitat stammt aus dem 6. Predigten des Hl. Franziskus: „Darum steht ihm [Franziskus] das Apostelwort an: Ich trage die Wundmale Jesu an meinem Leibe“. BONAVENTURA 1962, S. 568.

35 ALBERTI 2002, Nr. 38–45, S. 126–140. Besonders zu den Affekten vermerkt Alberti: „(41.) Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e do-

gestellt. Die wirklichkeitsnahe Wiedergabe der Affekte bei Domenichino wirkt in Desubleo wie gefiltert. Konzentriert man sich auf Franziskus' Kopf, so werden die Unterschiede schnell greifbar. Sowohl in Sassuolo als auch in Rom ist der Mund leicht geöffnet und in einem typischen Schmerzensgestus nach unten gezogen. Doch bei Desubleo erscheint der Heilige deutlich weniger erschöpft als bei Domenichino und dies ist nicht durch die drei ihn stützenden Engel bedingt. Vielmehr wird das schmerzhaftes Erlebnis durch Franziskus' Blick vermittelt: Richtet er seine Augen zum Himmel und zum Seraphen, so wird sein körperliches Leiden durch die göttliche Liebe und den damit verbundenen extatischen Zustand gemildert und die Einbindung des Betrachters reduziert. Dagegen gleicht der von Domenichino eingesetzte direkte Blick zum Betrachter einer stillen aber steten Aufforderung, sich mit dem dargestellten Ereignis zu messen und sich daraufhin in die schmerzhaften Konsequenzen einzufühlen. Domenichinos Entscheidung legt Wert auf eine wirklichkeitsgetreue Darstellung der Affekte, für die er in den frühen 1610er Jahren bereits durch die Fresken mit *Szenen aus dem Leben der Hl. Cäcilie* in der Polet-Kapelle in S. Luigi dei Francesi berühmt wurde.³⁶ Desubleo scheint hingegen die heilsame Wirkung der göttlichen Liebe besonders zu betonen und die Aufmerksamkeit des Betrachters darauf zu lenken. Dafür stellt er dezente, beinahe distanzierte emotionale Reaktionen dar, die in einer zurückhaltend konnotierten Affektdarstellung resultieren. Diese steht mit dem Bologneser klassischen Barock in Einklang, bei dem sich die „Kraft von harschen und elementaren Gesten, die eher didaktisch als innovativ sind, eher reuig als frohlockend“³⁷ in

glianci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo. [...]“. Ebd., S. 130.

- 36 Von 1612 bis 1615 malte Domenichino den Freskenzyklus im Auftrag des französischen Prälaten Pierre Polet. Die fünf Szenen werden als Höhepunkt von Domenichinos Klassizismus betrachtet, auch in Anbetracht ihrer Bezüge zu Raffael und zur Antike. Besonders im *Martyrium der Hl. Cäcilie* bezieht sich die Lebendigkeit und Vielfalt der Dargestellten auf Albertis Prinzip der varietà: „Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suoi luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini...“. Ebd., S. 128. Diese Vielfalt wird als Mittel genutzt, um dem Betrachter ein Vorbild für sein eigenes Verhalten zu präsentieren. Die bewegte Darstellung des *Almosens der Hl. Cäcilie* kritisierte Malvasia stark, da das Bildpersonal in seinen Augen durch ihre unpassende Körpersprache von der Ernsthaftigkeit der frommen Funktion ablenken würden: „Azioni tutte disparate, a proposito più d'un mercato, di un ghetto, che di una santa dispensazione e liberalità: faldonate, per dirla, e bambocciate, che mercando risate appunto, ed applausi dalla rozza plebe, distraggono dalla serietà della devota funzione“. MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 225. Zum Freskenzyklus vgl. ausführlich POPP 2007, S. 89–107.
- 37 Andrea Emilianis Zitat bezieht sich auf Renis „stilistische Epoche“ in der Zeit von 1615 bis 1630 und trifft auch auf Desubleos Darstellung der Affekte in der *Ekstase* zu. Vgl. EMILIANI 1988, S. 48.

die Tradition eines Guido Renis einordnen lässt. Dieser Nähe entsprechend, lässt sich eine Parallele zu Renis Meister Agostino Carracci ziehen, da Desubleos Franziskus und sein innerlich erlebtes Leiden mit demjenigen Agostinos vergleichbar ist. So erweist sich Desubleo als in der Lage, aus Agostinos Repertoire – und damit aus der klassischen Bologneser Tradition – Impulse zu rezipieren, die bisher unberücksichtigt blieben.

Das Verhältnis zwischen dem Heiligen und den drei Engeln wird vom Flamen ähnlich zurückhaltend dargestellt. Hatte Domenichino den Kontrast zwischen der edlen Stille des stützenden Engels und dem bewegten Schmerzensausdruck des Franziskus' hervorgehoben, so stellt Desubleo eine nicht nur kompositorisch, sondern auch emotional in sich geschlossene Gruppe dar. Durch ihren konzentrierten Gesichtsausdruck vermitteln die Engel den Eindruck einer ruhigen Handlung. Ihre mit Zärtlichkeit ausgeübte Stützfunktion wirkt bei Desubleo als eine gegenüber Domenichinos Gemälde leichter zu erfüllende Aufgabe, in dem die Standhaltung des Heiligen sichtbar instabil und dessen Körper daher schwieriger zu stützen scheint. In Sassuolo wird dieser Unterschied anhand zweier Elemente sichtbar: Zum einen die Leichtigkeit, mit denen alle drei Engel Franziskus stützen, teilweise mit einer einzigen Hand, wie der hintere Engel. Zum anderen das zarte Lächeln des linken Puttos und die nach oben angewinkelten Lippen des rechts halb knienden Engels. Angestrengte Gesichter sehen anders aus, gehörten jedoch für Desubleo und Francesco I. nicht auf das Hauptaltarbild einer herzoglichen Residenzkirche. Der konzentrierte, auf Franziskus gerichtete Blick des hinten stehenden Engels wird durch seinen rhetorischen Zeigegestus ergänzt. Der Betrachter wird bei Desubleo aufgefordert, sich auf den Ursprung des dargestellten Ereignisses zu konzentrieren, nämlich die durch die Vision des Seraphs vollzogene göttliche Aktion. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen menschliche, wirklichkeitsnahe und allzu expressive Affekte ausgeblendet werden.

Franziskus' Blick gen Himmel und der zarten Interaktion mit den Engeln fügt sich ein drittes Element an, durch das die Unterschiede zwischen Desubleos und Domenichinos Gemälden sichtbar werden. Dabei handelt es sich um die Figur des Bruders Leo, dessen ruhige Haltung in Sassuolo von der abgeschreckten Reaktion im römischen Bild nicht ferner sein könnte. Introspektion versus Teilnahme am Ereignis, versunkene Bibellektüre versus Mitfühlen. Auch Bruder Leo trägt mit seiner Distanz dazu bei, die Dramatik des Moments bei Desubleo zu dämpfen.³⁸ Es

38 Der auch für Desubleos Gemälde zutreffende Begriff des „Gedämpften“ wurde zuerst 1987 von Rudolf Preimesberger in Bezug auf die Apostel in Raffaels Transfiguration verwendet. Der „kontrollierten und edel gedämpften Affektgestik“ der zwölf Jünglinge sei eine „in Körperhaltung, Mimik und Gestik ungedämpfte Affektäußerung des ‚vulgus‘“ entgegenzusetzen. Vgl. PREIMESBERGER 1987, S. 109.

ist schließlich zu bemerken, dass, in Anlehnung an den gemäßigtem Leidensausdruck von Franziskus, auch Bruder Leos stilles Verhalten einen Berührungspunkt zwischen Desubleos und Agostino Carraccis Affektdarstellung bildet.

Wie eingangs erwähnt, sollten den Analysen der *Stigmatisierung* und *Ekstase* kein erschöpfender Wert beigemessen werden. Die aus dem Vergleich mit Domenichinos Gemälde – und in geringerem Maß mit Agostino Carraccis Stich – hervorgegangenen Ergebnisse sind nicht als Pars pro Toto für Desubleos Œuvre zu lesen. Sie haben gezeigt, inwiefern sich Desubleo mit seinem Altarbild in Sassuolo gegenüber der Affektdarstellung zweier thematisch verwandter Werke positioniert und welche Berührungs- und Differenzierungspunkte zwischen dem Flamen und Domenichino, dem Meister der „rappresentazione d’umana azzione“, bestehen. Hierzu ist die Unsicherheit darüber anzumerken, ob Desubleo Agostinos und Domenichinos Bild tatsächlich kannte. Zwei Szenarien bieten sich deshalb an: entweder kannte der Flame die zwei Kompositionen und reagierte mit seinem Altarbild auf die beiden Vorbilder, oder er hatte während seiner dreißigjährigen Karriere ausreichende Kenntnisse des letzten halben Jahrhunderts gesammelt, um ein solches Werk zu schaffen und sich in Agostinos und Domenichinos Traditionslinie zu positionieren.

Es muss dennoch hinzugefügt werden, dass Desubleos Tendenz zu einem idealisierten Klassizismus Bologneser Prägung einen roten Faden in seiner Darstellungsweise von Affekten bildet. Die „gedämpfte“ Atmosphäre der *Ekstase*, ihre feierliche und angehaltene Stille lässt sich auch bei anderen der 70 in Cottinos Werkkatalog enthaltenen Werken wiederfinden. Dazu seien exemplarisch die für don Lorenzo de’ Medici um 1640–1641 angefertigten *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11), *Herkules und Omphale* (Abb. 2.5) sowie der sich seit 1652 in Sambughé di Preganziol befindende *Hl. Martin mit dem Bettler* (Abb. 4.5) genannt. Auch noch in seinen späten Jahren in Parma hat Desubleo seinen Figuren eine ruhige Gemessenheit verliehen, wie das gegen Ende der 1660er Jahre datierte Gemälde *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4) beweist. Trotz ihrer unterschiedlichen, sujettspezifischen Nuancierung soll deshalb festgehalten werden, wie sich die „monumentale dignitas“³⁹ zu einer markanten Eigenheit von Desubleos Stil entwickelt hat. Die anschließende Analyse von Gesten und Bewegungen zielt darauf ab, das eventuelle Vorhandensein jener *dignitas* sowie die Nähe zwischen Desubleos Werk und jenem eines anderen Bologneser Meisters zu ermitteln.

39 COTTINO 2001, Kat. 40, S. 115.



Abbildung 5.4: Michele Desubleo, *Odysseus und Nausikaa*, Ende 1660er, Öl auf Leinwand, 217 × 270 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

5.1.2 Gesten und Bewegungen

Für die Maler des Bologneser Seicento galt neben Domenichino ein zweiter, deutlich ortsgebundener Meister als Vorbild für die Darstellung der Gesten und Bewegungen: Guercino.⁴⁰ Dieser zieht nach Guido Renis Tod 1642 von seiner Heimatstadt Cento nach Bologna und wird zum meistgefragten Maler der Stadt.⁴¹ Mit Desubleo teilt er sich zwischen 1646 und 1652 die Leitung der Accademia Ghislieri, sodass es sicher ist, dass beide in diesem Rahmen in engem Kontakt standen.⁴² Sir

40 Im Unterschied zu Domenichino verbrachte Guercino sein ganzes Leben in Cento (1591–1642) und Bologna (1642–1666), wenn man von einer Unterbrechung durch den römischen Aufenthalt von 1621 bis 1623 absieht.

41 BONFAIT 1990.

42 Zur Accademia siehe Kap. 6.1.1.

Denis Mahons und Luigi Salernos Pionierrecherchen zu Guercino haben als erste gezeigt, dass Guercino als Meister der Gesten galt.⁴³ Besonders Salerno erkennt bei Guercino eine „Ikonographie der Gesten“, die, ähnlich wie bei Reni und anderen emilianischen Malern des Seicento, sehr theatralisch konnotiert ist.⁴⁴ Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, Guercinos Fassung von *Erminia und Tankred* mit derjenigen Desubleos zu vergleichen und dabei Parallelen und Abweichungen in der Darstellung von Gesten und Bewegungen hervorzuheben. Die thematische sowie chronologische Nähe der beiden Gemälde, zusammen mit der hohen Wahrscheinlichkeit, dass Desubleo Guercinos Werk kannte, liefern eine solide Begründung für diesen Vergleich.

Guercinos Gemälde entstand um 1618–1619 und befindet sich heute in der Galleria Doria Pamphilj in Rom (Abb. 5.5). Dabei handelt es sich um einen Auftrag des Centeser Mosaikmeisters Marcello Provenzali, der das Bild dem Kardinal Stefano



Abbildung 5.5: Guercino, *Erminia und Tankred*, 1618–19, Öl auf Leinwand, 145 × 187 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj

43 MAHON 1947; SALERNO 1988.

44 SALERNO 1988, bes. S. 60, 62.

Pignatelli schenkte.⁴⁵ 1620 wurde die Komposition von Giovan Battista Pasqualini gestochen (Abb. 5.6), sodass ihre Zirkulation unter dem kunststifften Publikum gesichert ist.⁴⁶ Guercinos Darstellung wurde stark beschädigt und 1956 restauriert, es behielt allerdings seine ursprüngliche Größe von 145 × 187 cm.⁴⁷ Das Sujet ist



Abbildung 5.6: Giovan Battista Pasqualini, *Erminia und Tankred*, 1620, Kupferstich nach Guercinos Komposition, 262 × 318 mm, Verbleib unbekannt [im Rijksmuseum Amsterdam existiert eine Version mit abweichenden Maßen: 270 × 328 mm]

45 „Fece un Tancredi ritrovato ferito da Erminia, doppo aver combattuto con Argante al Sig. Marcello Provenzali da Cento, famosissimo nella virtù del Mosaico; e questo quadro fù donato dal detto al Cardinal Pignatelli“. MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 259. Stefano Pignatelli gehörte zu Scipione Borgheses engem Umkreis und wurde vom dessen Onkel Paul V. zum Kardinalat erhoben. Siehe zu Pignatelli FIORELLI 2015.

46 Pasqualinis Kupferstichplatte befindet sich in der Calcografia Nazionale in Rom, Nr. 77. Siehe MAHON 1968, Kat. 33, S. 79–81, hier S. 80. Siehe zu Pasqualini als Stecher von Guercinos Werke BAGNI 1988, S. 8–86.

47 MAHON 1968, Kat. 33, S. 79–81.

aus Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* entnommen, jenem in der seicentesken Malerei häufig thematisierten Poem. Dargestellt wird der Moment, in dem der christliche König Tankred nach dem Duell gegen den Riesen Argante von seinem Diener Vafrino aufgefunden wird. Um den schwer verwundeten Tankred zu retten, ruft Vafrino Tankreds Geliebte, die Prinzessin von Antiochia und heidnische Zauberin Erminia zu Hilfe, die überstürzt zur Rettung eilt.⁴⁸ Im Folgenden soll die Rezeption von Guercinos Gesten- und Bewegungsauffassung in Desubleos Werk von 1641 hinterfragt werden. Deshalb wurde die zweite, 1651 von Guercino für den Mantuaner Herzog gemalte Fassung von *Erminia und Tankred* bewusst nicht berücksichtigt.⁴⁹

In Guercinos Mittelformat liegt der verwundete Tankred im Vordergrund, den rechten Oberkörper entblößt, seine rechte Hand auf die blutende Wunde drückend. Mit halb geöffnetem Mund und geschlossenen Augen kontrastiert sein im Halbschatten liegendes Gesicht mit Erminias hellem Inkarnat. Sie ist gerade bei Tankred angekommen, ihre prächtigen Gewänder werden noch vom Wind bewegt. Sie hebt ihre Arme und zeigt dem Betrachter ihre Handinnenseiten in der Art eines typischen Schreckensgestus. Als ein Gegengewicht zu der von unten rechts nach oben links verlaufenden Diagonale von Erminias Oberkörper ist Vafrinos Gestalt am linken Bildrand zu sehen. Halb kniend und nach vorne gebeugt, den Blick nach unten auf Tankred gerichtet, streckt der Diener seinen rechten Arm aus, um die Wunde seines Herrn freizulegen. Vom rechten Bildrand aus blickt ein Pferd auf die Szene. Die Tragik der Atmosphäre spiegelt sich im düsteren Himmel wider.

Im Bühnenartigen Aufbau der Komposition entscheidet sich Guercino für eine sehr enge Aufnahme: Die Figuren sind aus unmittelbarer Nähe inszeniert, sie drängen nah an den Bildrand heran und sprengen ihn sogar, wie im Fall von Vafrino und dem Pferd. Diese Unmittelbarkeit ist selbstverständlich als Teil der Bildwirkung intendiert: Guercino zielt bewusst auf die Empathie des Betrachters ab, der sich in die verzweifelte Erminia einfühlen soll. Aus diesem Grund verbindet er die Gesten mit einer gekonnten Lichtführung, um die komplizierte Bewe-

48 „Al nome di Tancredi ella veloce / accorse, in guisa d'ebbra e forsennata. / Vista la faccia scolorita e bella / non scese no, precipitò di sella.“ TASSO 2005, XIX. Gesang, Strophe 104.

49 Das später entstandene, großformatige Gemälde (244 × 287 cm) befindet sich seit 1778 in Castle Howard bei York. Es wurde von Guercino zunächst als Auftrag des Kardinals Fabrizio Savelli entgegengenommen. Doch als der Mantuaner Herzog Carlo II. Gonzaga-Nevers und die Erzherzogin Isabella Clara von Österreich Guercinos Atelier in Bologna besuchten und dabei das unfertige Gemälde sahen, beanspruchten sie dieses für ihre Mantuaner Sammlung. Am 6. Mai 1652 erhielt Guercino dafür Isabella Claras letzte Bezahlung in Höhe von 1500 *lire*. Vgl. МАНОН 1968, Kat. 88, S. 191–194.

gungsdarstellung in dieser engen Aufnahme zu unterstützen. Licht und Schatten verleihen insbesondere den Figuren von Erminia und Vafrino eine sonst schwer darzustellende Mobilität. Der Wind, von dem Erminias prächtiges Gewand so stark bewegt wird, ist im Bild durch eine reiche, mittels Hell-Dunkel Kontrast gekennzeichnete Stofflichkeit angedeutet. Auch die Lichtquelle in der oberen linken Bildecke ist indirekt mit dem Wind verbunden: Die dunklen, schnell über den Horizont ziehenden Wolken haben sich für einen Augenblick geöffnet, um die tragische Szene mit Sonnenstrahlen zu beleuchten. Auch dieses Ereignis wird durch das Schlaglicht auf Tankreds Oberkörper sowie Erminias und Vafrinos Gesichter betont.

Die Aussagekraft bildkünstlerischer Gestik ist fest in Guercinos Frühwerk verankert.⁵⁰ In der affektgeladenen Inszenierung hält Erminia ihre Hände als Korollarium um ihren Kopf: Durch ihre gestreckten Daumen wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihr nur zum Teil erhelltes Gesicht gelenkt. Zugleich fungieren die Hände als Mittelpunkt der ganzen Darstellung: Sie heben sich dank ihrer Helligkeit vom dunklen Hintergrund ab und bilden einen emotionsgeladenen *eye-catcher* für den Betrachter. Die von Salerno thematisierte „Ikonographie der Gesten“⁵¹ entfaltet sich in der Theatralik von Erminias Gesten, die maßgebend die Atmosphäre im ganzen Bild bestimmen. Die extrem an den Betrachter herangerückte Bildfläche unterstützt Guercinos realistische Wiedergabe der Gebärden, sodass dem Betrachter nichts anderes übrig bleibt, als sich der Dramatik dieses Moments hinzugeben.

Guercinos Komposition war durch den bereits erwähnten Stich in Künstlerkreisen bekannt. Es ist daher höchstwahrscheinlich, dass Desubleo sie entweder während seiner römischen Jahre oder im Laufe seines Bologneser Aufenthalts zu Gesicht bekommen hatte. Seine eigene Fassung wurde hingegen vor September 1641 im Auftrag des Großherzogs don Lorenzo de' Medici angefertigt.⁵²

50 EBERT-SCHIFFERER 1991.

51 SALERNO 1988, S. 60, 62.

52 Es ist nicht bekannt, auf welchem Weg der Auftrag zustande kam. Lediglich ein Eintrag über die Rückerstattung der von Ferdinando Cospi, don Lorenzo de' Medicis Kunstagenten in Bologna, an Desubleo bereits bezahlten Summe ist erhalten: „Michele pittore fiammingo in Bologna per resto di scudi 150 del quadro di Tancredi ed Erminia fatto per la Petraia.“ 1795 wurde Desubleos Komposition nachgestochen und Teil der *Etruria Pittrice* von Marco Lastrì. Damals galt sie noch als Werk von Ottavio Vannini. Vgl. BOREA 1977b; COTTINO 2001, Kat. 6, S. 91–92; GRASSI 2015, S. 214–215. Desubleo wurde ein zweites Mal von einem weiteren Kunstagenten von don Lorenzo bezahlt, Annibale Dovara. Dieser erhielt am 23. April 1642 16 *ducati* von der mediceischen Finanzverwaltung zurück, die er bereits für „braccia 12 di rasi vellutato donato a Michele Fiammingo pittore in Bologna“ gezahlt hatte. ASFi, Mediceo del Principato, n. 5168, c. 125, zit. nach GRASSI 2015, S. 216. Die Summe könnte die Bezahlung für die *Diana als Jagdgöttin* (heu-

Desubleos *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11) ist bereits durch seine Maße mit Guercinos Fassung nicht vergleichbar. Das monumentale Format, heute in den Uffizien, misst 234 × 320 cm (gegenüber 145 × 187 cm des römischen Werks) und stellt somit eines der größten Historiengemälde dar, die der Flame jemals ausführte.⁵³ Von der ursprünglichen Aufstellung in der Villa La Petraia sind keine bildlichen Rekonstruktionen überliefert, dennoch ist es sicher, dass Desubleos Werk zu den Prachtstücken der Sammlung von don Lorenzo gehörte und im toskanischen Raum rezipiert wurde.⁵⁴

Auch der dargestellte Moment weicht bei Desubleo von Guercinos Fassung ab. Der Flame konzentriert sich auf die Heilung des verwundeten Tankred und nicht auf die stürmische Ankunft Erminias an seiner Seite.⁵⁵ Im Zentrum der ganzfigu-

te im Depot der Galleria Palatina, Inv. 5858) gewesen sein. Siehe zur *Diana* AUSST.-KAT. POGGIO A CAIANO 1977, S. 69; COTTINO 2001, Kat. 7, S. 92–93.

- 53 Das monumentale Format ist das einzige ausgestellte Werk Desubleos in den Uffizien, zwei weitere Gemälde befinden sich in deren Depots. Aktuell befindet sich *Erminia und Tankred* im ersten Stockwerk der Florentiner Sammlung. Das Werk wurde aufgrund seiner Größe an der breiten Wand oberhalb des Aufzugsausgangs aufgehängt. Dies führt allerdings dazu, dass alle Besucher, die in das erste Stockwerk mit dem Aufzug fahren, das Gemälde vollkommen ignorieren, weil sie geradeaus in die Ausstellungsräume laufen und sich logischerweise nicht umdrehen, um das an der Wand hängende Bild zu betrachten. Andere Besucher, die durch die Treppen in die erste Etage kommen, laufen an dem Raum mit dem Gemälde vorbei, ohne es zu sehen, da der Raum mit dem Aufzug durch eine geschlossene Tür vom Treppenhaus und den Ausstellungsräumen getrennt ist. Lediglich diejenigen, die von den Ausstellungsräumen Richtung Aufzug laufen, sehen Desubleos Werk. Es bleibt nur zu hoffen, dass die Museumsleitung im Rahmen einer Neuhängung einen besseren Hängeplatz für eines der Hauptwerke des Flamen finden wird. In diesem Sinne sollte nicht zuletzt das stets wachsende Interesse an Desubleos Œuvre dazu verhelfen. Für die vielen Hinweise und die anregende Diskussion in den Uffizien (bei gleichzeitiger empirischer Beobachtung der Besucherrouten) sei an dieser Stelle die dortige Kuratorin der Sammlung des 17. und 18. Jahrhunderts, Dr. Francesca De Luca, herzlich gedankt.
- 54 Jacopo Vignalis (1592–1664) *Barmherziger Samariter* (Pisa, Domus Galileiana, Inv. 1890/5821) weist eine evidente Rezeption von Tankreds Figur aus Desubleos Werk auf. Von der Komposition des Flamen wurde eine Kopie angefertigt, bei der allerdings Argante nicht zu sehen ist. Zu Vignalis Gemälde und zur Kopie in der Villa Collazzi bei Florenz vgl. BOREA 1977a, S. 75–76.
- 55 „Sente la donna il cavalier che geme / e forza è pur che si conforti alquanto: / ,Apri gli occhi, Tancredi, a queste estreme / essequeie grida ,ch'io ti fo co 'l pianto; / riguarda me che vuo' venirme insieme / la lunga strada e vuo' morirti a canto. / Riguarda me, non te 'n fuggir sí presto: / l'ultimo don ch'io ti dimando è questo. / Apre Tancredi gli occhi e poi gli abbassa / torbidi e gravi, ed ella pur si lagna. / Dice Vafrino a lei: ,Questi non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna. / Egli il disarmo, ella tremante e lassa / porge la mano a l'opere compagna, / mira e tratta le piaghe e, di ferute / giudice esperta, spera indi salute. / Vede ch'l mal da stanchezza nasce / e da gli umori in trop-

rigen Komposition ist Tankred zu sehen, bis auf die Schampartie nackt, in Dreiviertelansicht und halb liegend. Sein nach hinten geneigter, den Betrachter starr anblickender Kopf liegt auf Vafrinos Schoß. Der Diener, frontal und sitzend dargestellt, stützt zugleich den Körper seines Herren mit seinem linken Oberschenkel. Vafrino wendet seinen Kopf nach links zu Erminia, die zu Tankreds Linker die Wunden ihres Geliebten verbindet. Unmittelbar hinter der Personengruppe, links im Bildmittelgrund, steht Erminias' braunes Pferd. Außer diesem, Vafrinos weißem Pferd und einigen Soldaten hinter einem Gebüsch im rechten Bildhintergrund sind keine weiteren Figuren hinter der Hauptgruppe dargestellt. Aus dem dunklen Vordergrund erscheint dennoch die liegende Figur des Argante. Er liegt auf dem Boden, senkrecht zum Betrachter positioniert. Argantes rechtes Bein wird als einziges Körperteil durch das Schlaglicht beleuchtet, sodass der Betrachter die Präsenz von Tankreds Feind trotz dessen Platzierung im Vordergrund zunächst nur durch das beleuchtete Bein wahrnimmt. Von diesem Körperteil ausgehend, „entdeckt“ der Betrachter Argantes stark verkürzt dargestellte Leiche und dessen Kopf, der unmittelbar am unteren Bildrand liegt. Eine derart makabre und gezielt im Schatten gehaltene Repoussoir-Figur ist nur selten in der seicentesken Malerei zu beobachten und liefert ein Beispiel der innovativen Lösungen, die Desubleo in seinen Werken präsentiert.

Konzentriert man sich auf Gesten und Bewegungen in Desubleos *Erminia und Tankred*, so wird schnell klar, dass sich diese Fassung radikal von der Guercinos unterscheidet. Die Statik von Tankreds Körper nimmt durch die stark auf sie fokussierte Beleuchtung die Hauptrolle der Szene ein, während bei Guercino bloß ein Teil von Tankreds leuchtendem Oberkörper betont wird, um den Betrachter von Erminias bewegter Reaktion nicht zu sehr abzulenken. Von der starken Gestik von Erminias Händen bei Guercino ist bei Desubleo nichts zu spüren. Lediglich zwei Gesten werden im Florentiner Gemälde betont: Erminias liebevolle Anbringung des Verbandes auf Tankreds linkem Oberarm und Vafrinos Zeigegestus, mit dem er Erminia auf eine zweite Wunde auf dem rechten Oberarm ihres Geliebten hinweist. Beide Gesten sind bei Weitem nicht mit der emotionalen wie physischen Bewegung vergleichbar, die Guercinos Darstellung charakterisiert. Bei Desubleo handelt es sich vielmehr um eine dezente Betonung dessen, was für das Verständnis der *historia* von zentraler Bedeutung ist und direkt Bezug auf Tassos Worte nimmt: „Aprè Tancredi gli occhi e poi gli abbassa / torbidi e gravi, ed ella

pa copia sparti. / Ma non ha fuor ch'un velo onde gli fasce / le sue ferite, in sì solinghe parti. / Amor le trova inusitate fasce / e di pietà le insegna insolite arti / l'asciugò con le chiome e rilegolle / pur con le chiome che troncar si volle / però che'l velo suo bastar non pote / breve e sottile a le sì spesse piaghe.“ TASSO 2005, XIX. Gesang, Strophen 110–113.

pur si lagna. / Dice Vafrino a lei: „Questi non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna.“⁵⁶ / Egli il disarmo, ella tremante e lassa / porge la mano a l'opere compagna, / mira e tratta le piaghe e, di ferute / giudice esperta, spera indi salute.“⁵⁶ Desubleos Entscheidung, sich gegenüber Guercino auf einen anderen Moment der Geschichte zu konzentrieren, zeigt auch seinen Willen, sich von Guercinos früherem Werk zu distanzieren. Denn eine neue Textpassage darzustellen, bedeutet nicht nur mehr Freiheit bei der Komposition – gerade bei diesem Gesang in der *Gerusalemme Liberata*, bei dem sich die Stimmung im Laufe der Strophen sehr schnell ändert –, sondern auch eine unterschiedliche Betonung der Gestik und Bewegung im Bild. Erminia folgt im Florentiner Gemälde Vafrinos Hinweis, sie solle nicht verzweifeln, sondern sich schnell der Heilung ihres Geliebten widmen und sich erst danach der Verzweiflung hingeben („Questi [Tankred] non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna“).

Desubleo bediente sich einer zurückhaltenden, schlicht gehaltenen Gestik, um einerseits seinem klassizistischen Stil treu zu bleiben und andererseits die Komplexität des Moments tatsächlich auf das Wesentliche zu reduzieren. Durch Erminias erhobene, den Verband haltende Hand und Vafrinos Zeigegestus ist der gelehrte Betrachter in der Lage, in der Darstellung den Vers 110 der *Gerusalemme Liberata* unmittelbar wiederzuerkennen. Dieser bislang unberücksichtigte Aspekt von Desubleos Gemälde ist umso wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass *Erminia und Tankred* als Teil der mediceischen Sammlung in der Villa La Petraia ausgestellt war und deshalb don Lorenzo de' Medici und seinen gebildeten Umkreis als Zielpublikum hatte.⁵⁷ Auch in Anbetracht dieser Tatsache kann deshalb nicht geäußert werden, dass Desubleos Florentiner Gemälde als Meisterwerk der Eloquenz betrachtet werden muss. Die zwei erwähnten zentralen Gesten sind für das Verständnis des Bildinhalts unabdingbar und fungieren zugleich als einzige Dynamik in einer sonst „eingefrorenen“ Darstellung mit stillstandsähnlichem Charakter – die der bei der *Ektase des Hl. Franziskus* (Abb. 5.3) bereits besprochenen „gedämpften“ Atmosphäre gleicht.⁵⁸ Steht bei Guercino die Dynamik und Theatralik im Vordergrund, so ist bei Desubleo eine Reduktion der Gebärden festzustellen, die seinen klassischen Stil maßgebend prägte.

Die Rolle don Lorenzos als Auftraggeber war im Hinblick auf die Auswahl des Sujets mit Sicherheit maßgebend. Sowohl hinsichtlich der kompositorischen Anordnung als auch der Betonung von Gesten und Bewegungen sollte Desubleo aber relativ freie Hand gehabt haben. Durch die obenstehende Analyse

56 Ebd., XIX. Gesang, Strophe 110.

57 Keiner der bisherigen Beiträge über das Gemälde hat diesen Aspekt erwähnt. Siehe BOREA 1977b; COTTINO 2001, Kat. 10, S. 93–94.

58 Vgl. Kap. 5.1.1.

wurde klar, dass Guercinos *Erminia und Tankred* nicht als Vorbild für Desubleo fungiert haben kann. Ein Blick auf Nicolas Poussins Fassung desselben Sujets zeigt, dass der Flame womöglich auch diese Komposition nicht nachahmt, sondern sich für eine eigenständige Lösung entschied. Das Mittelformat (Abb.5.7),



Abbildung 5.7: Nicolas Poussin, *Erminia und Tankred*, 1633–34, Öl auf Leinwand, 75,5 × 99,7 cm, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts

heute im Barber Institute of Fine Arts in Birmingham, wurde 1633–1634 angefertigt und hält den Moment fest, in dem Erminia ihre Haare mit Tankreds Schwert abschneidet, um das Blut ihres Geliebten damit zu stillen.⁵⁹ Diese Szene folgt je-

59 „Vede ch’l mal da stanchezza nasce / e da gli umori in troppa copia sparti. / Ma non ha fuor ch’un velo onde gli fasce / le sue ferite, in sì solinghe parti. / Amor le trova inusitate fasce / e di pietà le insegna insolite arti / l’asciugò con le chiome e rilegolle / pur con le chiome che troncar si volle / però che’l velo suo bastar non pote / breve e sottile a le si spesse piaghe.“ TASSO 2005, XIX. Gesang, Strophen 112–113. Poussin hatte eine frühere Version um 1624 gemalt, die ebenfalls diesen Moment darstellt und heute in der Ermitage in Sankt Petersburg aufbewahrt wird. Da ihre Zuschreibung auch aufgrund ihrer nichtvorhandenen Provenienz vor 1766 umstritten ist (vgl. WILD 1980, Kat. 55, S. 55), wird sie hier bewusst nicht als Vergleichsbeispiel herangezogen.

nen, die Guercinos und Desubleo darstellten, sodass hiermit bereits ein erster Unterschied zum Florentiner Gemälde besteht. Konzentriert man sich auf die Gesten und Bewegungen im Bild, so werden weitere Abweichungen deutlich. Poussins Komposition ist deutlich bewegter und enthält eine Reihe von Aktionen, die bei Desubleo schlichtweg nicht vorhanden sind. Dazu zählt in erster Linie Erminias kräftige und zugleich verzweifelte Geste des Haarschneidens, die im Zentrum der Komposition steht. Durch ihren Blick richtet sich die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst auf Tankred und dann auf Vafrino, der, nach unten gebückt, seinen am Boden liegenden Herr nach oben emporhebt. Die gestreckte Muskulatur des Dieners kontrastiert stark mit seinem Pendant in Desubleos Fassung. Dort ist Vafrino sitzend dargestellt, kein Zeichen körperlicher Anstrengung lässt sich bei ihm beobachten, da er Tankreds Kopf und dessen Oberkörper lediglich mit seinem Oberschenkel zu stützen hat. Vafrinos Aufgabe besteht bei Desubleo primär darin, Erminia – und den Betrachter – anhand seines Zeigegestus auf die Wunde hinzuweisen. Bewegung wird in Poussins Gemälde außerdem durch die beiden Amoretten suggeriert, die jeweils eine Fackel halten und von der oberen linken Ecke aus in die Komposition hineinfliegen.

All dies betrachtend wird offensichtlich, dass sich Desubleo womöglich gegen eine direkte Übernahme von Guercinos und Poussins Kompositionen entschied und vielmehr Wert darauf legte, seine eigene Komposition zu entwerfen. Eine derart bewusst gewählte Eigenständigkeit erscheint durchaus berechtigt, wenn man bedenkt, dass der Flame zur Entstehungszeit des Gemäldes bereits mehrere wichtige Etappen einer erfolgreichen Malerkarriere absolviert hatte. Denn 1641 gehörte Desubleo zu den meistgeschätzten Mitarbeitern des am meisten gefeierten lebenden Malers seiner Zeit, Guido Reni. Er hatte darüber hinaus im Auftrag von Papst Urban VIII. bereits ein Hochaltargemälde und zwei Altarbilder für eine der hoch geachteten Familien Venedigs, die Lumaga, ausgeführt – um nur drei der dokumentarisch gesicherten Fakten aufzuführen.

Bei *Erminia und Tankred* zeigt sich Desubleo in der Lage, auf der gleichen Höhe wie zwei Meistern seiner Zeit zu sein und dabei einen eigenen stilistischen Weg zu finden. Neben der Komposition sind Gesten und Bewegungen ein Mittel, durch die der Flame seinen Akzent setzt und sich von zwei berühmten, früher entstandenen Beispielen distanziert. Die Eloquenz und zugleich die „gedämpfte“ Atmosphäre des Florentiner Gemäldes sind zwei Seiten der gleichen Medaille. Die eloquente Darstellung offenbart Desubleos Meisterschaft in der *historia* und bietet dem gebildeten Betrachter einen konzisen aber akkuraten Hinweis auf Tassos Worte an. Zugleich wird hier – wie bereits bei der *Ekstase des Hl. Franziskus* konstatiert – die „gedämpfte“ Atmosphäre als Marke, eine Art Branding-Methode ins Spiel gebracht. In Abgrenzung zur guercinesken und poussinschen Theatralik liefert Desubleo hier eine „abgekühlte“ Darstellung, die er bewusst auf Renis

Grazie bezog, sie aber gleichzeitig durch persönliche Akzente weiterentwickelt und zu einem Parameter seines Stils machte. Die „gedämpfte“ Atmosphäre liefert zugleich eine Grundlage für die im Folgenden unternommene Untersuchung von Desubleos Verhältnis zu antiken Kunstwerken.

5.1.3 Antikenrezeption

In Einklang mit dem frühneuzeitlichen Zeitgeist setzte sich Desubleo stark mit antiken Kunstwerken, jenem „gran sapere degli antichi“, auseinander.⁶⁰ Die Rezeption von Statuen und Bildmotiven aus der Antike, seien sie griechische Originale oder deren römische Kopien,⁶¹ bildet einen festen Bestandteil in seinen Bildkompositionen, wie bereits bei der Analyse von *Venus trauert um Adonis* festgestellt wurde.⁶² Im Folgenden soll mit *Herkules und Omphale* zunächst der Fokus auf ein späteres Werk Desubleos gelegt werden, das ein weiteres Beispiel der Antikenrezeption in seinem Œuvre darstellt. Im Anschluss daran wird die für Desubleo charakteristische Typisierung der Porträtierten im Kontext der Antikenrezeption analysiert. Die Untersuchung des Gemäldes soll darüber hinaus hinterfragen, in welchem Maß und mit welchen Absichten der Flame antike Motive in sein Werk eingliedert. Hierbei ist zu klären, ob es sich dabei um die Rezeption von Originalen (d. h. nach direkter Beobachtung antiker Werke) handelt, oder ob Desubleo auf Nachstiche von diesen zurückgriff. Gibt es Hinweise auf eine ausschließlich nach antiken Bildthemen konstruierte Bildkomposition? Lässt sich diese dem *pasticcio* zuordnen? Und schließlich: handelt es sich um eine Strategie, die der Flame ebenfalls bei anderen Werken anwendet?

Herkules und Omphale ist heute in der Pinacoteca Nazionale in Siena ausgestellt (Abb. 2.5). Die großformatige Leinwand misst 263 × 220 cm und wurde wie *Erminia und Tankred* höchstwahrscheinlich als Auftrag für don Lorenzo de' Me-

60 Mit diesen Worten bezeichnet Bellori die Skulpturen, die Annibale bei seiner Ankunft in Rom vorfand. Vgl. BELLORI 1976, S. 43. Die zentrale Bedeutung der Antikenrezeption für Künstler des 17. Jahrhunderts lässt sich unter anderem auch an dem von Peter Paul Rubens verfassten Traktat *De imitatione statuarum* feststellen, den Roger de Piles in seinem 1708 veröffentlichten *Cours de peinture* eingliederte. Siehe zuletzt dazu THIELEMANN 2012; HURLEY 2017, bes. S. 198. Zum Studium der Anatomie am Beispiel Rubens siehe DUCOS 2013.

61 Zum textbasierten Ursprung der Spaltung zwischen griechischen und römischen Statuen vgl. SPARTI 2013.

62 Vgl. Kap. 3.3. Die Antike bildete auch für Reni eine fruchtbare Inspirationsquelle, wie es sich der Beobachtung mehrerer seiner Werke entnehmen lässt. Siehe zur Bedeutung der Antikenrezeption bei Reni BORCHARDT-BIRBAUMER 1991 und KEAZOR 2001.

dici ausgeführt.⁶³ Aufgrund der stilistischen Gemeinsamkeiten mit dem Gemälde in den Uffizien liegt es zudem nahe, dass die zwei Kompositionen in zeitlicher Nähe entstanden sind und auch *Herkules und Omphale* Teil der Medici-Sammlung war.⁶⁴ Dargestellt wird eine Szene aus den von Apollodor und Ovid erzählten zwölf Taten des Herkules, in der der aus Theben stammende Halbgott Sklave der Lyder-Königin Omphale wird. In dieser Zeit wird er dazu gezwungen, die für Frauen typische Wollarbeit zu verrichten und Frauenkleider zu tragen. Demnach thematisiert Desubleos Gemälde das Motiv der Versklavung durch Liebe und die erotische Dimension des Rollentauschs. Entsprechend der *historia* werden im Bild die Attribute getauscht: Herkules wendet dem Betrachter den muskulösen Rücken zu und bietet seiner Liebhaberin Omphale mit seiner rechten Hand die Spindel an. Die Königin ihrerseits eignet sich Herkules' Attribute an: Sie trägt das Löwenfell um ihre Schultern und hält die Keule in ihrer rechten Hand. Die rechte Bildhälfte nehmen die weißen, zart konturierten weiblichen Figuren ein. Die nackte Omphale sitzt im Vordergrund, ihr Körper wird durch einen starken Hell-Dunkel-Kontrast definiert, womit sie als optischer Gegenpol sowohl zu Herakles als auch zu den bekleideten Sklavinnen im Hintergrund hervortritt. Wie das besprochene Beispiel *Venus trauert um Adonis* schon zeigte, ist diese farbliche Divergenz zwischen den blassen Inkarnaten und dem hervorstechenden Blau und Rot der Gewänder für Desubleos Stil kennzeichnend und gilt als Reminiszenz an seine flämische Ausbildung.

Die Rezeption antiker Motive ist bei Herkules offensichtlich. Der muskulöse Körper ist ein evidentes Zitat des seit 1530 im Belvedere-Hof des Vatikans platzierten Torsos, der als *Torso del Belvedere* bekannt ist (Abb. 2.6).⁶⁵ Die Rücken- und Beinmuskeln sind sanft durch Licht und Schatten modelliert – gerade der Schatten ist das Unterscheidungskriterium, das Desubleos Herkules einmalig macht. Denn der Flame lässt bei der Darstellung des Halbgottes bewusst alle nicht zum originalen *Torso* gehörenden Partien in Schatten und zeigt somit eine aktive Aneignung des antiken Vorbildes.⁶⁶ So ist Herkules' rechter, der Göttin entgegen gestreckter Arm, zusammen mit dem Unterschenkel, dem linken Arm und dem Bein durch

63 Anders als bei *Erminia und Tankred* sind bisher keine Zahlungsbelege für *Herkules und Omphale* aufgetaucht. Es ist jedoch bekannt, dass sich das Gemälde *Herkules und Omphale* vor seiner Ausstellung in der Pinacoteca zusammen mit anderen aus der Florentiner Sammlung stammenden Gemälden in der Sieneser Niederlassung der Medici befand, dem Palazzo del Governatore. Vgl. TORRITI 1978b.

64 CARLI 1958a; TORRITI 1978b; COTTINO 2001, Kat. 10, S. 93–94.

65 Siehe zur Ausgrabung und öffentlichen Präsentation des *Torso del Belvedere* AUSST.-KAT. MÜNCHEN/VATIKANSTADT 1998.

66 Desubleos konstruktiver Umgang mit der Antike kommt derjenigen der Carracci nahe, die sich zu einer aktiven Aneignung des antiken Erbes durch beständige Aktualisie-

ein gekonntes Chiaroscuro kaschiert und kaum wahrzunehmen. Was dagegen sofort ins Auge sticht, ist die gespannte Muskulatur des Rückens und des rechten Oberschenkels, deren Helligkeit ein Pendant zu Omphales perlweißem Inkarnat bildet. Dahinter verbirgt sich eine mehr als nur vom Bildschema bedingte Entscheidung. Denn Desubleo nimmt durch die gezielt im Schatten versteckten Partien von Herkules' Figur in der Tat eine klare Position in der Debatte darüber ein, ob fehlende Teile antiker Statuen durch Restaurierungsmaßnahmen ergänzt werden sollten.⁶⁷ Dabei handelt es sich um einen bisher nicht beobachteten Aspekt in Desubleos Darstellung, dem – gerade angesichts der fehlenden Beweise eines eigenständigen kunsttheoretischen Diskurses des Malers – eine große Bedeutung zukommt. Der Flame äußert – seiner Zeit voraus – auf eine subtile Art eine Abneigung der zeitgenössischen Restaurierungspraxis antiker Skulpturen, die unter anderem von Koryphäen wie Giovan Lorenzo Bernini, Francesco Mochi und Alessandro Algardi betrieben wurde.⁶⁸

Das Gemälde ist in zwei farbig kontrastierende Bereiche geteilt. Links vorne befindet sich Herkules, dessen sanft durch Schatten modellierte Muskelpartien an Annibale Carraccis *ignudi* in der Galleria Farnese erinnern (Abb. 2.8). Bei Letzteren wäre wiederum eine visuelle Anknüpfung an Michelangelos *ignudi* der Sixtinischen Kapelle (Abb. 2.9) zu erwähnen, die allerdings zu Desubleos Zeiten weniger verehrt wurden als Annibales Figuren. Die Kunst und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts räumten Annibale eine zentrale und überaus positive Stellung für die zeitgenössische ästhetische Wertschätzung ein, die mit Michelangelo und seinem protomanieristischen Stil schlichtweg nicht vergleichbar war.⁶⁹ So steht

... und harmonische Eingliederung in ihren Kompositionen bekannten, wie Henry Keazor beobachtete. Siehe dazu KEAZOR 2012, bes. 151–159.

- 67 Die Debatte über ergänzende Restaurierungen bei Statuen existierte bereits seit dem 16. Jahrhundert, wie unter anderem Vasaris Worte belegen: „[...] altri signori hanno poi fatto il medesimo, et restaurato molte cose antiche, come il Cardinale Cesi, Ferrara, Farnese, e per dirlu in una parola, tutta Roma. E nel vero hanno molta più grazia queste anticaglie in questa maniera restaurate, che non hanno que' tronchi imperfetti, e le membra senza capo, o in altro modo diffettose, e manche.“ VASARI 1966–1997, Bd. 2, S. 134. Zur Debatte und den Konsequenzen der ergänzenden Restaurierungen auf die seicenteske und spätere Wahrnehmung antiker Statuen siehe MONTAGU 1989, S. 151–172; SPARTI 1998; CAFÀ 2010; CAFÀ 2013; SPARTI 2017.
- 68 SPARTI 2017 liefert eine anschauliche Erläuterung dieser Praxis anhand von konkreten Beispielen, u. a. Berninis *Ares* für Kardinal Ludovico Ludovisi. Zu Berninis Restaurierungen siehe auch PIERGUIDI 2017. Für die fruchtbare Diskussion und die bereichernden Hinweise zur Rezeption des *Torso del Belvedere* bei Desubleo sei an dieser Stelle Dr. Claudio Seccaroni herzlich gedankt.
- 69 Die scharfe Kritik der Carracci an Michelangelo und seiner Gefolgschaft der „Michelangioli“ offenbart sich bereits in der zwischen 1593 und 1594 von Annibale Carracci verfassten sogenannten „Carracci-Postille“. Dabei handelt es sich um Randbemerkun-

auch bei Desubleo Annibale als Urvater der Bologneser Schule im Vordergrund und bildet ein leicht wiedererkennbares Element in seiner Komposition. Dieser bisher unbeachtete Aspekt veranschaulicht einen wesentlichen Teil der Aneignungspraxis des Flamen. Annibales hochgelobte Fresken der Galleria hatte Desubleo spätestens während seiner römischen Jahre gekannt, weshalb es nahe liegt, dass er diese strategisch in seinen Bildkompositionen zitiert. Daraus folgt, dass sich der Flame durch solch direkte bildliche Bezüge zu einem der Urväter der Bologneser Barockmalerei in die Tradition selbst einband und somit auch seine Position gegenüber don Lorenzo de' Medici verstärkte. Don Lorenzos Leidenschaft für nordalpine Künstler und seine eifrige Ankaufspolitik von deren Werken sind bekannt.⁷⁰ Nimmt man vor diesem Hintergrund an, Desubleo habe *Herkules und Omphale* im Auftrag don Lorenzos ausgeführt, so lässt sich daraus schlussfolgern, dass sich der Flame durch die erwähnte gezielte Inszenierung einer *bolognesità* zwei Vorteile sicherte. Zum einen stärkte er damit in einem Raum wie demjenigen von Florenz – wo der Flame keine bis dato nachgewiesenen Kontakte zur lokalen Künstlergemeinschaft hatte – das Bild eines erfolgreichen, in Bologna tätigen Malers, der selbst als Auswärtiger in der Lage ist, auf tradierte Bildmotive der Bologneser Malerei direkt Bezug zu nehmen. Zum anderen zeigte Desubleo durch diese Aneignungspraxis ein grundlegendes Unterscheidungspotenzial gegenüber anderen Konkurrenten. Denn dank seiner vermeintlichen Erfahrung in Flandern und der nachgewiesenen Zeit in Rom konnte der Flame solch eigenständig erarbeitete Kompositionen liefern, die ihrerseits aus zwei als gegensätzlich wahrgenommenen Traditionen bestanden. Desubleo ist sich dessen bewusst gewesen, dass dieser transnationale Hintergrund bei don Lorenzo de' Medici als vorteilhaft galt und nutzte diese Gelegenheit aus, um wiederum aus der Not eine Tugend zu machen, wie er bereits in Bologna unvorteilhafte Bedingungen zu seinen Gunsten umgewandelt hatte. Damit ist der festgestellte Erfolg gemeint, der aus Desubleos erstrangigen, außerhalb offizieller Netzwerke vermittelten Aufträgen resultierte.⁷¹ Diese Vermutung ist durch die Tatsache zu bekräftigen, dass die Figur des Herkules sinnbildlich als eine Verkörperung der künstlerischen Genealogie Desubleos interpretiert werden kann: Der Bezug auf die Antike bildet dabei die „erste Stufe“. Wie bereits beschrieben, stellt Desubleo diesbezüglich keine Ausnahme dar, da er wie andere seicenteske Maler auf dieser „ersten Stufe“ aufbaut und die gezielten Zitate antiker Kunstwerke als eine Art Legitimation nutzt. Die „zweite

gen zu Vasaris Viten, in denen Annibales kunsttheoretische Position und seine harte Kritik an Vasari sowie an dem von ihm postulierten toskanischen Hegemonie-Anspruch explizit werden. Siehe dazu KEAZOR 2002.

70 BOREA 1975; AUSST.-KAT. POGGIO A CAIANO 1977.

71 Vgl. Kap. 3.2.

Stufe“ bilden Annibales Figuren aus der Galleria Farnese. Desubleos Verbindung zu Annibale ist umso direkter, wenn man bedenkt, dass sein Bologneser Mentor Guido Reni seine Karriere als ehemaliger Schüler Annibales in der *Accademia degli Incamminati* begonnen hatte.⁷² Als „dritte Stufe“ muss in Verbindung zu Herkules schließlich auch der Name Domenichinos erwähnt werden. Obwohl letzterer gegenüber den *capiscuola* Annibale und Reni eine verhältnismäßig geringe Bedeutung für Desubleos Bildrepertoire hatte, lassen sich auch Spuren Domenichinos im Sieneser Gemälde beobachten. Denn in der bereits besprochenen *Almo-senspende der Hl. Cäcilie* in der römischen Polet-Kapelle in S. Luigi dei Francesi (Abb. 2.7) zitiert Domenichino anhand der männlichen, am linken Bildrand sitzenden Figur Annibales *ignudi*.⁷³ Domenichinos Hommage an seine Bologneser Wurzeln wird ebenfalls vom Flamen durch die Gestalt des Herkules deutlich gemacht. Mit diesem dritten Meta-Zitat ist Desubleos Genealogie vollständig. Die wichtigsten Elemente seiner Ausbildung hat er in der Figur des Herkules vereinigt und dem gebildeten Betrachter kenntlich gemacht: Antike Skulptur, Annibale und ein zusätzlicher Verweis auf Domenichino.

Wie bereits erwähnt, soll durch die Analyse der Antikenrezeption bei *Herkules und Omphale* auch der Frage nachgegangen werden, in welchem Maß und mit welchen Absichten antike Motive in Desubleos Werk eingegliedert wurden. An diese übergeordnete Frage schließen sich drei Unterfragen an: Handelt es sich bei Herkules um die Rezeption des Originals (d. h. um die Darstellung nach direkter Beobachtung des *Torsos*) oder griff Desubleo auf Reproduktionen zurück? Gibt es Hinweise auf eine ausschließlich nach antiken Bildthemen konstruierte Bildkomposition oder bekennt sich der Flame zum *pasticcio*? Handelt es sich um eine Strategie, die Desubleo auch bei anderen Werken anwandte?

Um den Anteil des „Originalmaterials“ (das heißt jenen aus direkter Beobachtung des *Torso del Belvedere* stammenden Zügen) an der Figur des Herkules zu bestimmen, genügt ein Blick auf Marcantonio Raimondis Kupferstich nach Raffaels verlorenem *Parisurteil* (Abb. 5.8), in dem der *Torso* ebenfalls rezipiert wird. Denn dadurch wird offensichtlich, dass Desubleo Raimondis Druckgraphik kannte und sein Herkules über die drei bereits ausgeführten genealogischen Zitate hinaus auch einen direkten Bezug zu Raffaels Paris beinhaltet.⁷⁴ Herkules sitzt exakt in

72 Zu den bahnbrechenden Reformansätzen der Carracci-Akademie siehe grundlegend KEAZOR 2007.

73 Vgl. Kap. 2.2.2.

74 Diese Nähe zu Raffael steht in Einklang mit dem seicentesken Klassizismus *alla Annibale*, Reni und Domenichino. Eine solch wichtige Bindung an Raffael betonte bereits Cesare Gnudi: „Nulla o quasi del classicismo secentesco si può intendere al di fuori di questo grande colloquio con Raffaello, che è, insieme alla antichità classica, il termine di confronto, il nome indiscusso per questi artisti. Anche tutto quello che penetra, nel-



Abbildung 5.8: Marcantonio Raimondi, *Parisurteil*, um 1511–20, Kupferstich nach Raffaels verlorenem Gemälde in Vatikan, 294 × 442 mm, Frankfurt am Main, Städel Museum

der gleichen Position wie Paris, das rechte Bein nach hinten gebeugt, das linke mehr als 90° nach vorne angewinkelt. Nichtsdestotrotz ist zu beachten, wie der Flame Details der Haltung von Paris zugunsten der *historia* variiert: Das linke Bein von Herkules ruht erhoben auf der Plinthe und nicht, wie bei Raimondi, auf dem zwischen den Beinen gehaltenen Stock. Auch der rechte Arm des Helden ist zur Hingabe an Omphale nach vorne gestreckt und nicht nach oben wie im Falle von Paris, der Aphrodite den goldenen Apfel überreicht. Gerade diese letzte anatomische Veränderung hat auf die Darstellung des Rückens von Herkules – und somit auf den entscheidenden Punkt der Antikenrezeption von *Herkules und Omphale* – Konsequenzen. Dass sich Herkules nach vorne beugt, erfordert – rein anatomisch – einen geraden oberen Rücken, der sich von der leicht gerundeten Stellung des Paris abhebt.

la loro poesia, del classicismo veneto del Cinquecento passa attraverso il vaglio di quella norma ideale, di quell'idea guida, che in tanto accoglie, arricchendosi, motivi di altra natura in quanto a sé li subordini: come accadrà con grande chiarezza nel percorso di Poussin.“ Vgl. GNUDI 1981a, S. 70.

Diese minimale Veränderung ist in zweierlei Hinsicht aussagekräftig: Erstens liefert dies einen Beweis dafür, dass Herkules' Rücken, das eigentliche Rezeptionsmotiv, als Ergebnis Desubleos eigener Beobachtung zu betrachten ist. Hierfür spricht auch die abrupte, gerade verlaufende Profillinie auf dem Gesäß von Herkules. Tatsächlich ist beim Torso dieser Teil durch die Ausgrabung verloren gegangen, sodass die Darstellung im Sieneser Gemälde eine explizite Verbindung zum Originalen Torso ziehen möchte. Diese Tatsache bekräftigt die oben aufgestellte These, wonach sich Desubleo im Gemälde gegen die Restaurierungsmaßnahmen inklusive Integration fehlender Teile positionierte. Der zweite, mit der veränderten Rückenstellung verbundene Aspekt betrifft Desubleos Zitierweise. Denn der Flame bestätigt im Fall von *Herkules und Omphale* wiederum, dass er die Zitate als *eye-catcher* für den kunstgebildeten Beobachter eingliedert, von einem reinen, unwürdigen und sinnlosen *copy-paste* aber absieht. Die veränderten Rücken- und Beinstellung sowie die getreue Wiedergabe des Originals mit seinen fehlenden Teilen sind Indizien dafür, dass Desubleo Raimondis Kupferstich nicht bloß kopierte, sondern bei Herkules auf eine korrekte, glaubwürdige anatomische Wiedergabe achtete.⁷⁵

Eine derart umfangreiche Antikenrezeption und anatomische Genauigkeit setzte Desubleo bei Herkules ein, dass für Omphales Figur davon kaum etwas übrig zu bleiben scheint. Betrachtet man die Pose der Lyder-Königin, so wird es klar, dass hierfür keine antiken Vorbilder in Betracht zu ziehen sind. Eine solch instabile Position hätte keine griechische bzw. römische Reliefdarstellung oder Statue haben dürfen. Auch auf Omphales Körperproportionen scheint Desubleo nicht sonderlich genau geachtet zu haben, wie der auffällig überproportionierte Nabel zeigt. Dass der Flame mit der Darstellung des weiblichen Körpers mehr Schwierigkeiten als mit derjenigen des männlichen hatte, ist bereits in seinen Frühwerken *Diana* (Abb. 5.9) und *Venus trauert um Adonis* beobachtet worden (Abb. 3.8). Dem gut proportionierten Adonis steht eine Venus gegenüber, deren grobe Gliedmaßen, Arme und Hände mit der Grazie einer Liebesgöttin wenig gemeinsam haben. Ähnliches lässt sich für *Diana* konstatieren.

Nachdem festgestellt wurde, dass Desubleo bei *Herkules und Omphale* nicht ausschließlich auf antike Bildmotive zurückgriff, bleibt zu klären, ob seine Komposition dem *pasticcio* zuzuordnen ist. Hierfür ist zunächst eine Definition des *pasticcio* notwendig. Laut Kurt Löcher bringt das *pasticcio* „Motive aus verschiedenen Werken eines oder mehrerer Künstler ohne stärkere künstlerische Verarbeitung [...]“ zusammen. Wenn das *Pasticcio* nicht ausnahmsweise als Hommage ge-

75 Desubleo distanziert sich von Raffael insofern, als letzterer die fehlenden Muskelpartien sowohl bei Paris' Gesäß als auch bei den übrigen Gliedmaßen ohne Zögern ergänzte.



Abbildung 5.9: Michele Desubleo, *Diana*, frühe 1630er J., Öl auf Leinwand, 88 × 58 cm, Bologna, Collezioni Comunali

dacht ist, verschleiert es seine Quelle.⁷⁶ Dieser Bezeichnung entsprechend und in Anbetracht der vorangegangenen Analyse der antiken sowie modernen Zitate in *Herkules und Omphale* kann festgehalten werden, dass Desubleos Komposition eindeutig nicht als *pasticcio* zu betrachten ist. Denn sein gesamtes Gemälde weist eine mit der Definition von *pasticcio* nicht übereinstimmende Autonomie auf. Zum einen übernimmt der Flame die aus Raimondis Stich oder Annibales Fresko bekannte männliche Figur mit Abweichungen und macht somit dem Betrachter klar, dass es sich dabei um eine Adaption berühmter Vorbilder handelt. Zum anderen imitiert Desubleo weder Raimondis noch Annibales Stil: Er behält seine

76 LÖCHER 1971–1972, S. 5.

stilistischen Merkmale bei, welche zwar aus der flämischen, römischen und Bologneser Tradition zusammenwachsen, dennoch einen eigenständigen Charakter aufweisen. Insofern führt *Herakles und Omphale* dem Betrachter das typische Verfahren des Barock vor, indem berühmte Vorbilder zur Grundlage und Ausgangspunkt einer Komposition gemacht, allerdings durch konstruktives Überarbeiten zu einem neuen künstlerischen Ergebnis geführt werden.

Es gilt schließlich zu hinterfragen, ob sich Desubleos konstruktiver Umgang mit antiken Werken auch bei anderen Gemälden beobachten lässt und inwieweit diesem *modus operandi* ein strategischer Charakter beizumessen ist. In der Tat lässt sich bei Desubleos Werken eine konstante, durch frühneuzeitliche Kunstwerke verarbeitete Antikenrezeption beobachten. Zwei Beispiele aus seinen Jahren in Bologna sowie eines aus dem späten Karriereabschnitt in Parma beweisen diese Vermutung. Das erste Gemälde ist die bereits umfassend analysierte *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8), in der die Parallele zwischen dem Körper des Adonis, dem sogenannten *Fauno Barberini* (Abb. 3.29) und dem *Pan Barberini* (Abb. 3.30) nicht zu verleugnen sind.⁷⁷ Auch das zweite Beispiel, *Johannes der Täufer* (Abb. 5.10), weist offensichtlich auf die antike, durch römische Kopien eines griechischen Originals bekannte Plastik *Apollon Sauroktonos* (Abb. 5.11) hin und betont den für Skulpturen der Antike typischen Kontrapost.⁷⁸ Apollos Standmotiv wird bei *Johannes* übernommen und sogar verstärkt, indem die Hüfte des Heiligen noch deutlicher zur linken Seite geschoben wird, woraufhin eine Stütze für Oberkörper und Spielbein rechts notwendig wird. Eine ähnliche Beinhaltung findet sich bei Annibale Carraccis ebenfalls aus antiken Vorbildern hergeleitetem *Hl. Sebastian* (Abb. 5.12), der für Desubleo zusammen mit dem *Apollon Sauroktonos* als Inspiration fungiert haben könnte.⁷⁹ Während Desubleo Annibales Bild in Bologna aus direkter Beobachtung gekannt haben soll, bleibt es unklar, ob Gleiches auch für die antike Plastik gilt. Desubleo konnten bis heute keine Antikenzeichnungen zugeschrieben werden. Anders als beim *Torso del Belvedere* lassen sich jedoch beim *Apollon Sauroktonos* kaum eindeutig erkennbare Parallele zum Original beobachten, die auf eine unmittelbare Rezeption der antiken Statue schließen lassen. Im Fall des Bologneser *Johannes* soll deshalb zunächst offen bleiben, ob Desubleo Zugang zu einer der römischen Kopien des *Apollon* hatte und diese für sein Gemälde adaptierte, oder ob er auf eine Zeichnung Dritter zurückgriff. Allgemein lässt es sich bloß feststellen, dass im Falle einer sehr berühmten Skulp-

77 Zur Parallele vgl. auch Kap. 3.3.2.

78 Für die Werkanalyse des *Johannes des Täufers* siehe Kap. 6.3.3.

79 Für die Diskussion zur Verwandtschaft von Desubleos und Annibales Standmotiven sei Prof. Henry Keazor herzlich gedankt.



Abbildung 5.10: Michele Desubleo, *Johannes der Täufer*, um 1650, Öl auf Leinwand, 214 × 147,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale

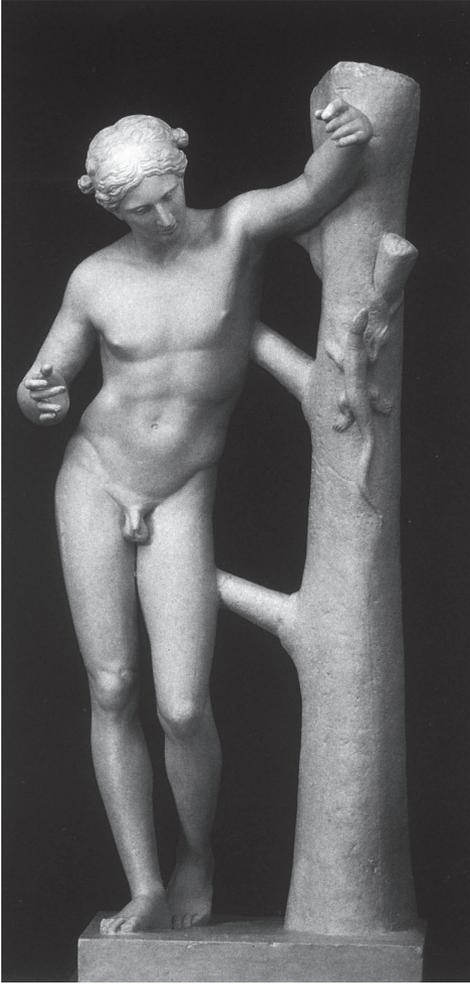


Abbildung 5.11: Praxiteles, *Apollon Sauroktonos*, 350–340 v. Chr., Paros-Marmor, 149 cm, Paris, Musée du Louvre



Abbildung 5.12: Annibale Carracci, *Heiliger Sebastian*, 1583–84, Öl auf Leinwand, 189 × 107 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

tur wie derjenigen des *Torso del Belvedere* Desubleo direkter Zugang zum Original hatte und dies auch im Gemälde offenbarte. Bei weniger zugänglichen Antiken könnte es hingegen plausibel sein, dass sich seine Rezeption auf Werke anderer Künstler stützte.

Sowohl *Venus trauert um Adonis* als auch *Johannes der Täufer* stammen aus der Zeit zwischen den frühen 1630er und 1650er Jahren, als sich Desubleo in Bologna aufhielt. Doch die konstruktive Ausarbeitung antiker Plastik in seinem Œuvre lässt sich auch in seiner späten Karriere beobachten, wie das monumentale Format *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4) beweist. Die Rezeption des *Torso del Belvedere* fällt bei der Figur des Odysseus besonders auf und betont, welche wichtige Rolle antike Kunstwerke in Desubleos Gesamtwerk spielen. Die Frage, ob der Flame diese Referenzen strategisch in seinen Gemälden eingliedert, lässt sich somit bejahen. Bei der gezielten Adaption von Zitaten antiker Plastik fordert Desubleo einerseits den Betrachter und andererseits sich selbst heraus: Soll der erste die Inspirationsquelle bestimmen, so ist der Künstler selbst dazu aufgefordert, zu zeigen, dass er mit den namhaften antiken Bildhauern mithalten kann. Zu dieser erwiesenen Eigenschaft Desubleos, sich an die antiken Vorbilder zu halten, zählt auch die Fähigkeit, das Bildpersonal zu typisieren.

Die Antikenrezeption beschränkte sich bei Desubleo nicht nur auf die Aufnahme berühmter klassischer Kunstwerke in das eigene Œuvre. Die Typisierung des Bildpersonals bildet einen weiteren wichtigen Aspekt, der die Verbindung zwischen antiken und desubleianischen Werken verstärkt – eine essentielle Verbindung, die jedoch von der bisherigen Forschung nicht wahrgenommen wurde.

Sowohl Frauen als auch Männer werden von Desubleo nach einem einheitlichen Schema, das beinahe musterhaften Charakter hat, dargestellt. Junge Frauen haben ein ovales, sehr symmetrisches Gesicht: eine lange, geradlinige Nase, volle Lippen mit einem am Rande durch Chiaroscuro gekennzeichneten Mundwinkel (Abb. 2.5). Dieses Muster bleibt über die Jahre hinweg gleich, es wird nicht variiert, sondern nur dem Alter der Dargestellten angepasst, wie die Beispiele aus den 1630er (Abb. 3.8), 1640er (Abb. 3.11), 1650er (Abb. 3.15) und 1660er–1670er Jahren (Abb. 5.4) zeigen. Madonnen unterscheiden sich nicht von heidnischen Heroinnen wie etwa Erminia, sie sind alle durch eine hieratische Schönheit ausgezeichnet. Für die Männer lässt sich ein ähnliches Phänomen konstatieren. Von den frühen 1630er bis Ende der 1660er Jahre sind bei Adonis (Abb. 3.8), Tankred (Abb. 3.11), einem Bettler (Abb. 4.5) oder Abel (Abb. 5.13) ovale Gesichter, die Geradlinigkeit der Nasen sowie vollplastische Münder mit geringen Abweichungen wiederzufinden.

Welche Gemeinsamkeiten bestehen also zwischen Desubleos Typisierung des Bildpersonals und der antiken Plastik? Figuren mit kaum individualisierten Zügen waren bereits in der archaischen Zeit (um 750–700 v. Chr. bis ca. 480 v. Chr.)



Abbildung 5.13: Michele Desubleo, *Kain und Abel*, um 1664–76, Öl auf Leinwand, 126 × 160,5 cm, Rom, Galleria Colonna

für die Porträts griechischer Strategen charakteristisch.⁸⁰ Die „typologischen Porträts“ sind als Urform der ab der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. mit Lysippos entwickelten und im 3. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert v. Chr. blühenden „physiognomischen Porträts“ zu betrachten.⁸¹ Die typisierten Züge der ersten Kategorie standen für eine ideale Schönheit, bei der die physischen Eigenheiten des oder der Dargestellten nicht relevant waren. Erst durch den Sophismus und das Bedürfnis, physiognomische Charakteristika als unerlässlichen Teil des Subjekts zu verstehen, gewannen individuelle Züge an Bedeutung.⁸² Desubleos Porträttypen sind insofern mit den repräsentativen Werten der Ruhe, Eleganz und Distanz zu verbinden, die bei archaischen Porträts, aber auch bei solchen der Tetrarchie (294–311 n. Chr.) wiederzufinden sind.⁸³

80 BIANCHI BANDINELLI 1965, S. 706.

81 Ebd., S. 705–710; PFUHL 1988.

82 BIANCHI BANDINELLI 1965, S. 708.

83 Siehe zu den spätantiken Porträts der tetrarchischen Zeit NEUDECKER 2006.

Nicht zuletzt muss betont werden, dass Desubleos Typisierung des Bildpersonals mit dem Prinzip idealisierter Nachahmung aus Giovanni Battista Agucchis *Trattato* (1607–1615) in Einklang steht. Damit meint Monsignor Agucchi jene Eigenschaft der Porträtisten, dank derer die Natur zu einer ausgewogenen Schönheit findet:

„Nè si creda perciò, che qui non si voglia dare la meritata lode à que' Pittori, che fanno ottimamente vn ritratto. Poiche se bene ad operare perfettissimamente non si dourebbe cercare, quale sia stato il volto di Alessandro, ò di Cesare, ma quale esser dourebbe quello di vn Re, e di vn Capitano magnanimo, e forte: tuttauia i più valenti Pittori, senza leuare alla somiglianza, hanno aiutata la natura con l'arte, e rappresentati i visi più belli, e riguardeuoli del vero, dando segno (anche in questa sorte di lauoro) di conoscere quel più di bello, che in quel particolare soggetto la natura haurebbe voluto fare per interamente perfettionarlo.“⁸⁴

Dieses Urteil veranschaulicht Agucchis Bewunderung der Antike und steht zugleich in Verbindung mit jener in Aristoteles *Poetik* dargelegten Auffassung, nach der die höchste Form der Kunst als eine Art Nobilitierung des Realen mit idealisierter Nachahmung einhergehe.⁸⁵

Darauf aufbauend, bleibt noch dreierlei zu fragen: Konnte Desubleo auch „anders“ malen – mit anderen Worten, war er auch in der Lage, individualisierte Personen zu porträtieren? Ändern sich die Typen, sobald der Flame in eine neue Stadt zieht? Wie kann das Phänomen der Typisierung innerhalb Desubleos Œuvre gedeutet werden?

Die erste Frage ist leicht beantwortet: Desubleo wurde für seine Porträts gewürdigt, sodass es ausgeschlossen ist, dass die Typisierung seines Bildpersonals mangelnder künstlerischer Begabung geschuldet ist. Dafür wurden bereits zwei Beispiele herangezogen: Das Porträt Urbans VIII. Barberini, der sich als Hl. Urban für das Altargemälde der Kirche in Castelfranco malen ließ, und Kardinal Ludovico Ludovisis Porträt.⁸⁶ Weitere Beispiele seiner Tätigkeit als Porträtist bilden die Porträts der Prinzessin Caterina Farnese und der Herzogin Margherita von Sa-

84 MAHON 1947, S. 243.

85 Agucchis Verehrung geht u. a. aus dem Briefwechsel mit seinem Bruder Girolamo hervor. Eine Zeichnung von Domenichino wird vom Monsignore mit folgenden Worten gelobt: „insieme conforme all'antico così nel tutto, come nelle parti [...] di tali capricci Domenico, che hà osservato la maniera antica nell'anticaglie è copiosissimo inventore“. Ebd., S. 118. Zu Agucchis Anlehnungen an die *Poetik* vgl. Ebd., S. 127–131.

86 Zum Altargemälde für Castelfranco und zu Ludovisis Porträt vgl. Kap. 3.2.3.1.

voyen.⁸⁷ Dadurch wird die These bekräftigt, nach der bei dem Flamen ein strategischer Einsatz der Gesichtstypisierung anzunehmen ist. Diese wurde gezielt für jene Gemälde angewendet, bei denen individuelle Züge nicht erforderlich waren. Die Entstehung eines geschlechterbezogenen Typus desubleianischer Gesichter wurde insofern zum bedeutenden Teil des Branding.

Für die beiden letzten Fragen wurden Antworten bereits angedeutet. Denn auch trotz der Stadtwechsel (Rom, Bologna, Venedig) bleibt der prägende Grundtypus mit ovalem Gesicht, langem, fein ausgearbeitetem Nasenprofil und vollem Mund beinahe unberührt. Die Typisierung der Porträtierten muss deshalb als strategische Artikulation dessen betrachtet werden, was Desubleos persönlichen Stils ausmacht. Es handelt sich um einen Teil seiner Branding-Strategie, die in unmittelbarer Verbindung mit der Antikenrezeption steht. War das von antiken Statuen verkörperte Schönheitsideal mit typisierten Zügen verbunden, so musste sofort auch beim Betrachten von Desubleos Gemälden diese Verbindung hervorgerufen werden. Dieses Phänomen hatte zwei vorteilhafte Effekte: Erstens, der beinahe unvermittelte Rückschluss auf die Antike; zweitens, die Entstehung wiedererkennbarer Typen (sowohl männlicher als auch weiblicher), die bereits beim ersten Blick mit Desubleos Stil in Einklang gebracht wurden. Im Folgenden soll nun ein weiteres Merkmal von Desubleos Branding-Strategie analysiert werden. Anhand der Darstellung von Stilleben und dem Verzicht auf Landschaftsszenen wird gezeigt, wie sich Desubleo bewusst in eine Tradition einfügte und gleichzeitig explizit nach eigenen Lösungen suchte.

5.1.4 Landschaftsdarstellung vs. Stilleben

Flämische Maler der Frühen Neuzeit waren für zwei Gattungen besonders berühmt: Landschaftsdarstellungen und Stilleben.⁸⁸ Letztere Gattung scheint Desubleo ungleich mehr Aufmerksamkeit geschenkt zu haben als der Landschaftsmalerei. Die Gründe für diese auffällige, wiederum einer einzigen Tradition schwer zuzuordnende künstlerische Spezifik des Flamen werden im Folgenden anhand unterschiedlicher Beispiele besprochen.

⁸⁷ COTTINO 2001, Kat. 22, 23, S. 140.

⁸⁸ Karel van Mander betont in seinem 1604 veröffentlichten *Het Schilder-Boeck*, dass die Italiener für die Figurenmalerei bekannt sind, wohingegen die Niederländer für ihre Landschaftsdarstellungen gelobt werden. VAN MANDER 1604, fol. 7r. Siehe zu den unterschiedlichen Facetten der Definition von Landschaftsdarstellung in der nordalpinen Kunstliteratur zwischen 1600 und 1750 HECK 2018b. Zum Begriff des Stillebens und zum Erfolg der Niederländer als Stillebenmaler vgl. zuletzt POUY 2018.

Desubleo wurde bis heute keine einzige „reine“ Landschaftsdarstellung zugeschrieben.⁸⁹ Die Historienmalerei – sei sie religiöser oder mythologischer Prägung – ist die wahre Protagonistin seines Werks. Im Gegensatz dazu misst er der Landschaft verhältnismäßig wenig Bedeutung bei.⁹⁰ Bereits analysierte Beispiele wie *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8), *Martyrium des Hl. Laurentius* (Abb. 4.1) oder *Christus am Ölberg* (Abb. 4.10) und die Monselice-Gemälde (Abb. 4.18, 4.19) zeigen, dass in seinen Werken das Interesse für das Geschehen im Vordergrund weit ausgeprägter als das für die Landschaft ist. Denkt man an die bedeutende Rolle, die letztere in der flämischen Malerei spielt, so wirkt Desubleos Abwendung davon zunächst wie eine Verleugnung seiner geographischen Herkunft, die allerdings wiederum in Einklang mit seiner „künstlerischen“ subalpinen Heimat steht. Tatsächlich ist der Ursprung dieser Abneigung gegenüber detaillierten Landschaften in der Lehrzeit bei Guido Reni zu finden. Denn anders als die Carracci, insbesondere Annibale, wies Reni der Wiedergabe einer idealisierten Landschaft keine zentrale Bedeutung in seinen Gemälden zu.⁹¹ Er setzte sich dadurch auch von der klassischen subalpinen Renaissance-Tradition ab, die durch Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci und Giorgione der Landschaftsdarstellung ihren Platz im kunsthistorischen Kanon des 15. und 16. Jahrhunderts sicherte.⁹² In Renis „quadri di Paradiso“⁹³ galt die Konzentration einer ausgewogenen Komposition, bei der die Landschaft im Hintergrund bloß als Kulisse fungiert. Während sich ein Teil der Bologneser Maler stark in der Landschaftsmalerei engagierten – zum Beispiel die Carracci und Domenichino – setzten sich andere wichtige Maler Bolognas – darunter Guido Reni und Guercino – mit diesem Thema weniger intensiv auseinander.

Die Mehrheit der Gemälde Desubleos weist eine schlichte Landschaft im Hintergrund auf. *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8) zeigt einen Blick in eine brauntönige, tiefe Landschaft, die einen minimalen Raum hinter Venus einnimmt. Allein

89 COTTINO 2001. Cottino listet unter den 70 Desubleo zugeschriebenen Werken keine einzige Landschaft auf. Auch unter den ihm seit der Katalogveröffentlichung zugeschriebenen Gemälden lässt sich keine finden.

90 Diese Eigenschaft steht in Einklang mit der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in der „le paysage a eu du mal à s'imposer“, wie Thomas Kirchner zutreffend ausführt. Vgl. KIRCHNER 2014, S. 37.

91 Zur Pionierrolle Annibales für die ideale Landschaft in der Bologneser Malerei des Seicento siehe GNUDI 1981a.

92 Siehe zu den Anfängen der Landschaftsmalerei in Italien die Pionierbeiträge von FRIEDLÄNDER 1947 und GOMBRICH 1966.

93 Laut Paul Fréart de Chantelou soll Giovan Lorenzo Bernini Renis *Reuige Magdalena* mit diesen Worten bezeichnet haben: „questo quadro no è bello“, e soffermandosi ancora un po' ha aggiunto: „È bellissimo, io vorrei non l'haver visti, sono quadri di paradiso.“ Eintrag am 9. August 1635 in Chantelous Tagebuch, vgl. DEL PESCO 2007, S. 286.

der von Schwänen getragene Wagen ist deutlich im oberen Himmel zu erkennen. Dieser bildet ein grundlegendes Element der Geschichte und wird hierfür von Desubleo hervorgehoben. Die landschaftlichen Elemente sind hingegen nicht relevant und werden lediglich skizziert. Die Bäume bilden eine Kulisse hinter der Figur der Venus, während die Horizontlinie keine erkennbaren landschaftlichen Merkmale aufweist. Bildet die Topographie kein unabdingbares Element innerhalb der Bildnarration, so wird diese systematisch aus Desubleos Kompositionen ausgeblendet. Eine Gemeinsamkeit zwischen Desubleo und dem am meisten gefeierten französischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, Claude Lorrain, lässt sich allerdings feststellen: Ihre Mittel- und Hintergründe haben keine besondere Bedeutung und lassen eher vermuten, sie dienen als Abschluss des Bildraumes im Vordergrund.⁹⁴

Eine Ausnahme lässt sich bei der Gestaltung des Hintergrundes von *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11) beobachten. Denn hinter den drei Hauptfiguren im Vordergrund erkennt man drei weitere Männer, die aus einem Gebüsch dem Geschehen entgegenmarschieren. Diese drei Soldaten stehen vor einer Hügellandschaft, in der sich auch ihr Lager mit mehreren, gut zu erkennenden Zelten befindet. Eine solch ungewöhnliche Detailtreue und Aufmerksamkeit dem Hintergrund gegenüber ist in Desubleos Gemälden selten zu finden. Dies ist jedoch für das korrekte Verständnis der Geschichte Erminias und Tankreds unerlässlich: Die Soldaten sind Tankreds Mitstreiter, die sich auf die Suche nach ihm begeben hatten.⁹⁵ Insofern bildet Desubleos Entscheidung, der Landschaft und den Figuren im Hintergrund des Hauptgeschehens mehr Raum zu geben, zwar eine Seltenheit in seinem Œuvre, die sich aber getreu an die Landschaftsbeschreibung Tassos hält. Tatsächlich sind die Figuren im Poem mit der sie umgebenden Natur verbunden und bilden mit dieser eine untrennbare Einheit. Die Gefühle der handelnden Gestalten spiegeln sich in der Natur wider und werden von Desubleo bildlich inszeniert.⁹⁶

94 Zur Bildgestaltung bei Lorrain vgl. Kirchners Aussage: „Claude Lorrain suivait toujours une composition classique en définissant son espace pictural. Le premier plan est systématiquement limité sur les côtés par des arbres repoussoirs, parfois par des éléments d’architecture. L’horizon étant placé bas, le second plan et l’arrière-plan n’ont aucune signification propre et semblent plutôt avoir comme fonction de cloisonner l’espace pictural du premier plan.“ KIRCHNER 2014, S. 46.

95 Dies wird auch direkt von Tasso in seinem Poem dargelegt: „ed ecco di guerrier giunge un drappello: / conosce ei [Vafrin] ben che di Tancredi è schiera“. TASSO 2005, XIX. Gesang, Strophe 115.

96 So argumentierte bereits 1962 Cesare Gnudi: „Si pensi al rapporto fra natura e storia nell’Ariosto e nel Tasso. Nella poesia ariostesca le figure non si possono vedere e pensare fuori di quel paesaggio, di quella natura, di quel mondo che le circonda. Nel Tasso i personaggi si isolano, si portano in primo piano con la loro personalità incomben- te, le loro psicologia, i loro sentimenti. E il paesaggio è nello sfondo, è la proiezione di

Mit Ausnahme von *Erminia und Tankred* steht die geringe Wertschätzung der Landschaft in Desubleos Werken im Kontrast zu den akribisch ausgeführten Kleinkompositionen.⁹⁷ Obwohl Desubleos Werkkatalog bislang kein Stilleben *stricto sensu* zugeschrieben wurde, fallen die besonders akkurate Naturbeobachtung und die daraus resultierende präzise Wiedergabe von Objekten in mehreren Gemälden des Flamen auf.⁹⁸

Ein erstes Beispiel stellt die bei *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4) im Vordergrund platzierte Gießkanne mit dem Band dar. Die in der unteren rechten Bildecke stehende Gießkanne ist mit einer hohen Aufmerksamkeit für Material und Lichtreflexe gemalt, die sich in dieser Form selten in der emilianischen Malerei finden lässt. Ähnliche Bravourstücke findet man höchstens bei Guercino, der insbesondere glänzende Rüstungen und Waffen malte. Allerdings lassen sich eine ähnliche Kompositionen weder bei ihm noch bei Domenichino und Reni finden. Tatsächlich zeigt sich Desubleo im Bologneser Gemälde in der Lage, die glänzende Oberfläche und die materielle Eigenheit des Bronzegefäßes mit einer sorgfältig balancierten Detailtreue wiederzugeben. Ähnliches gilt für das an die Gießkanne angelehnte und geöffnete Buch. Dieses ist aus zwei Gründen bemerkenswert: zum einen aufgrund seiner naturnahen Darstellung, die die Schwere des Bandes durch den gebeugten Einband betont. Zum anderen hat der auf der aufgeschlagenen Seite präsentierte Spruch eine für die Bedeutung des gesamten Gemäldes zentrale Funktion. Denn bei dem Text handelt es sich um die *Regulae* der Augustinischen Nonnen, die die Kirche Gesù e Maria in Bologna stifteten, in der Desubleos Gemälde als Seitenaltar aufgestellt war.⁹⁹ Die Kirche ist rechts im Hintergrund zu sehen, hinter dem Christus anbetenden Hl. Augustin und einem stehenden Bruder. Die Nonnen sind allerdings nicht dargestellt, sodass Desubleo durch den raffiniert platzierten Hinweis auf dem Band die Präsenz der Stifterinnen symbolisch thematisiert.

quei sentiment; è un paesaggio più naturale, meno librato nel cielo della fantasia, e, nel tempo stesso, più investito dal sentimento, più ricco di pathos.“ GNUDI 1962, S. 18.

97 In seinem um 1610 verfassten *Discorso sopra la pittura* zählte Vincenzo Giustiniani die Darstellung von „fiori ed altre cose minute“ zu einer der zwölf Arten von Malerei: GIUSTINIANI 1981, S. 42. Im Folgenden werden Kleinkompositionen als Objektarrangements von mindestens zwei zusammengestellten Gegenständen verstanden. Dieses Kriterium lehnt sich an das von Henry Keazor verwendeten Kriterium zur Berücksichtigung der Kleinkompositionen in Nicolas Poussins Werk an. Vgl. KEAZOR 1998, S. 27.

98 Auch Cottino weist auf das Fehlen von Stilleben in Desubleos Œuvre hin: COTTINO 2001, Kat. 60, S. 125.

99 Zu dem Altarbild siehe MASINI 1650, S. 536; PERUZZI 1986b, S. 85; COTTINO 2001, Kat. 19, S. 98–99; SINIGAGLIA 2012, S. 38–42; CANNIZZO/ANGELIS/SINIGAGLIA 2017, S. 138–139.

Als zweites Beispiel ist das Vanitas-Motiv im Vordergrund der im August 1654 fertiggestellten *Extase des Hl. Franziskus* (Abb. 5.3) zu nennen.¹⁰⁰ Links im Vordergrund ruht auf dem Felsen ein halbaufgeschlagenes Buch, in dessen Mitte ein Totenschädel platziert ist. Dieser ist mit der rechten Seite an den senkrecht stehenden Buchteil gelehnt, sodass der Betrachter sowohl die linke Seite als auch Teile des Inneren des Totenschädels sehen kann. Anders als bei den *Regulae* des Hl. Augustins lässt sich der Text des Bandes nicht erkennen, wohingegen der Totenschädel sehr präzise wiedergegeben wird. Anatomisch korrekt dargestellt und durch ein kontrastreiches Chiaroscuro inszeniert, nimmt der Totenschädel eine Stellung ein, die Ähnlichkeiten mit demjenigen in Domenichinos römischem Altargemälde mit der *Stigmatisierung des Hl. Franziskus* (Abb. 5.1) aufweist. Der Bologneser malt einen auf die linke Seite gelegten Schädel, dessen dunkles Inneres beinahe frontal dem Betrachter präsentiert wird. Diese Stellung wird von Desubleo nicht direkt übernommen, sondern fast spiegelverkehrt in seiner Komposition in Sassuolo adaptiert. Die bereits festgestellten Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Altären lassen auch im Falle des Vanitas-Motivs eine Rezeption Domenichinos in Desubleos Gemälde vermuten.

Ein letztes Beispiel zeigt, wie die Vorliebe für akkurat wiedergegebene Kleincompositionen auch in Desubleos Spätwerk konstant bleibt. *Die Heilige Liebe siegt über die profane Liebe* (Abb. 5.14) ist ein Gemälde aus den späten 1660er Jahren, als sich der Flame in Parma aufhielt.¹⁰¹ Die Heilige Liebe, hier als nackter, halbbliegender, geflügelter Jüngling mit Lorbeerkranz dargestellt, hat über die profane Liebe gesiegt, die von einem am Baum gefesselten blinden Putto verkörpert wird. Im rechten Teil des Querformats ist ein üppiges Arrangement an Saiteninstrumenten und Partituren sowie Waffen, eine Palette und eine Skulptur zu sehen. Die Akribie, mit der Desubleo verschiedene Teile von Geigen, Bratschen und Kontrabässen wiedergibt, weist auf eine hohe Vertrautheit mit der Darstellung von Musikinstrumenten hin, für die er nicht berühmt war. Es kann hier dennoch keine Zusammenarbeit mit einem Maler von Musikinstrumenten-Stilleben wie etwa Evaristo Baschenis gegeben haben, da die Homogenität des Bildes auf eine einzige Hand zurückzuführen ist.¹⁰² Die Nähe zu den flämischen Stilleben wird im Bild suggeriert, ikonographisch dürfte die Komposition jedoch eher im

100 Zum Hauptaltarbild der Kirche S. Francesco in der herzoglichen Residenz Sassuolo vgl. Kap. 5.1.1 und COTTINO 2001, Kat. 27, S. 104.

101 Ebd., Kat. 60, S. 125–126. Zu Recht weist Cottino die von Cirillo und Godi vorgeschlagene Zuschreibung der *Allegorie der Künste* aus dem Budapester Szepmüvészeti Múzeum an Desubleo zurück. Vgl. CIRILLO/GODI 1995, S. 28 und SZIGETHI 1993.

102 Auch nach dem Austausch mit Dr. Gian Caspar Bott, einem Experten des Bergamascher Meisters Evaristo Baschenis, wurde eine Kooperation ausgeschlossen. Für Dr. Botts Hinweise sowie für die Kontaktvermittlung durch Prof. Henry Keazor ist die Auto-



Abbildung 5.14: Michele Desubleo, *Die Heilige Liebe siegt über die profane Liebe*, späte 1660er J., Öl auf Leinwand, 149,9 × 194,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

lombardischen Raum zu lokalisieren sein. Somit gilt dieses späte Meisterstück als *unicum* innerhalb Desubleos Produktion, das für den Gelehrten und Mäzen Gian Simone Boscoli, Mitglied des Hofes der Farnese und Autor von Militärtraktaten, gemalt wurde.¹⁰³

Anhand dieser punktuellen Analyse kann festgehalten werden, wie sich Desubleo der in Bologna und besonders bei Reni verbreiteten Gepflogenheit anpasst,

rin sehr dankbar. In seinem Werkkatalog schreibt Cottino das Gemälde ebenfalls allein Desubleo zu. Vgl. COTTINO 2001, Kat. 60, S. 125–126.

¹⁰³ Recherchen im Staatsarchiv Parma lieferten leider keine zusätzlichen Informationen zu Boscoli und spezifisch zu diesem bzw. anderen Aufträgen an Desubleo. Bislang ist lediglich ein Auszug aus dem 1690 verfassten Inventar der Sammlung Boscolis bekannt: „Amore virtuoso che ha sotto i piedi l’Amore vitioso circondato da istromenti virtuosi, musicali, guerrieri ed altri, fatto di mano propria, di Michele Desobleo, stimato doppie quidici“. Vgl. CAMPORI 1870, S. 386; CIRILLO/GODI 1995, S. 27–28; COTTINO 2001, Kat. 60, S. 125.

Landschaftsdarstellungen als schlichte Kulisse des Hauptgeschehens zu konzipieren. Eine Ausnahme bildet *Erminia und Tankred*, bei der die Landschaft als unerlässlicher Teil der Bilderzählung fungiert. Die Vorliebe für Kleinkompositionen wurde durch die drei Beispiele aus der Zeitspanne 1646 bis Ende der 1660er Jahre gezeigt. Damit ist eine in Desubleos Bildschöpfungen konstant bleibende aufmerksame Naturbeobachtung und Detailtreue belegt, die zum Teil Guercinos und Domenichinos Malerei nahekam, im Fall der *Heiligen Liebe siegt über die profane Liebe* jedoch auch darüber hinaus geht und an die flämische Tradition anknüpft.

Die Analyse der vier Parameter Affektdarstellung, Gesten und Bewegung, Antikenrezeption sowie Landschaftsdarstellung und Stillleben hat die Mechanismen der stilistischen Verquickung bei Desubleo hinterfragt. Darauf aufbauend, wird im Folgenden eine Synthese geboten, die sich der Stilbildung und Betrachteransprache widmet. Somit wird Desubleos Branding des Hybriden als Strategie der Selbstpromotion thematisiert.

5.2 Desubleo als Immigrant-Maler – Strategien der Selbstpromotion

5.2.1 Desubleos Strategien der Stilbildung und Betrachteransprache: Das Branding des Hybriden

Besonders in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts fand das rezeptionsästhetische Modell des Schriftstellers und Aufklärers Denis Diderots große Verbreitung. Diesem zufolge sei das gelungenste Gemälde das, in dem die Fiktion hergestellt wird, dass es niemanden anders auf der Welt gibt, als die Dargestellten: „Si quand on fait un tableau, on suppose des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène.“¹⁰⁴ Dieses Bedürfnis „den Betrachter zu eliminieren“, wie es Michael Fried zutreffend bezeichnete, hätte der Kunst des Seicento – und somit auch Desubleos Œuvre – nicht fern sein können.¹⁰⁵ Wie es sich im Laufe der Studie zu den Parametern

104 So äußert sich Diderot in einem am 18. Juli 1762 verfassten Brief an Sophie Valland. Dort erörtert der Gelehrte eine van Dyck (längst jedoch als Luciano Borzone erwiesene) zugeschriebene Komposition, in der der Akt des Betrachtens für Diskussion sorgt. Dazu siehe DIDEROT 1955–1970, Bd. 4, S. 57.

105 FRIED 1980, S. 155. Siehe zur Verschiebung der Rolle des Betrachters zwischen 17. und 18. Jahrhundert HECK 2018c.

von Desubleos Stil herausgestellt hat, bemühte sich der Flame, stets den Betrachter anhand gezielter Referenzen einzubinden.

Desubleos Strategie der Betrachteransprache gleicht dem, was Ernst Gombrich folgendermaßen beschreibt:

„[...] daß der Ausgangspunkt des Malers nie Beobachtung und Nachahmung der Natur sein kann, sondern daß alle Kunst immer ‚vorstellig‘ bleibt, wie man sagt, das heißt die Manipulation eines Vokabulars, und daß selbst die naturalistischste Kunst von etwas ausgeht, was ich ein ‚Schema‘ nannte, ein Grundmodell, das so lange umgemodelt und angepaßt wird, bis es mit der wirklichen Welt übereinzustimmen scheint.“¹⁰⁶

Desubleos „Schema“ entspricht somit der Manipulation eines Vokabulars. Es handelt sich um ein für die Betrachter seiner Gemälde wiedererkennbares Vokabular, dessen Lemmata gezielte Zitate aus Kompositionen berühmter Meister wie Domenichino, Reni und Guercino waren. Die kompositorische Regie lag allerdings fest in Desubleos Händen, da er seine eigenen Kompositionen entwickelte und dabei stets besonderen Wert auf eine ausdrucksstarke Darstellung legte. Dem zufolge wäre bei Desubleos Werken ein „impliziter Betrachter“ im Kemp’schen Sinne vorgesehen, da die gezielten Referenzen in seinen Gemälden an einen gelehrten Betrachter adressiert sind und mit diesem die Aufnahme eines Dialogs beabsichtigen.¹⁰⁷

Dass Desubleo als Eklektiker hätte kritisiert werden können, war zu seinen Lebzeiten schlichtweg unmöglich. Denn in der 1678 veröffentlichten *Felsina Pittrice* lobt Malvasia Ludovico Carraccis Fähigkeit, das Beste aus den besten Malern herausnehmen zu können, und aus ihren verschiedenen Stilen einen einzigen zu bilden.¹⁰⁸ Daraus wird klar, dass zu Desubleos Zeiten die Vereinigung mehrerer Manieren in einem eigenen Stil als wertvolle Begabung galt. Die negative Konnotation dieser Praxis erfolgte zum ersten Mal 1763 durch Johann Joachim Winckelmann.¹⁰⁹ Im Seicento war es tatsächlich nicht verwerflich, nach Vorbil-

106 GOMBRICH 1984, S. 69.

107 Zu dem aus der Literaturwissenschaft adaptierten Begriff des „impliziten Betrachters“ vgl. KEMP 1992b, S. 22–23.

108 „Da tutti i migliori il meglio togliendo, si vide con facilità non più usata, e gradita, formarne vn breve compendio, anzi un prezioso estratto, fuori, ed oltre del quale poco più che bramare a’ studiosi restasse; e accoppiando insieme ed unendo con la giustezza di Raffaella la intelligenza di Michelangelo, ed a quest’anche aggiungendo col colorito di Tiziano l’Angelica purità del Coreggio, venne di tutte queste maniere a formarne una sola, che alla Romana, alla Fiorentina, alla Veneziana, e alla Lombarda che invidiar non avesse.“ MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 263.

109 „Beynahe fünfzig Jahre nach dem Raphael fieng die Schule der Caracci an zu blühen [...] Diese waren Eclectici, und suchten die Reinheit der Alten und des Raphaels, das Wissen des Michael Angelo, mit dem Reichthume und dem Überflüsse der Vene-

dern zu arbeiten, solange das Ergebnis zu etwas Neuem führte. Wie bereits im Falle Domenichinos *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus* (Abb. 4.7) kurz thematisiert, wurde der von Lanfranco angeprangerte Plagiatsvorwurf von Agostino Carraccis Ausführung desselben Themas zurückgewiesen.¹¹⁰ Domenichino hatte nach einem Vorbild gearbeitet und dieses klar erkennbar gemacht, weshalb es sich dabei nicht um ein Plagiat handeln konnte. Belloris Urteil, Domenichino habe sein eigenes Kunstwerk nach Carraccis Beobachtung geliefert, zeigt, dass das künstlerische Schaffen anhand von Vorbildern Bestandteil der Bilderzeugung im 17. Jahrhundert war und die damaligen Künstler nicht mit Eklektizismus-Vorwürfen zu rechnen hatten.¹¹¹

Berühmte Kompositionen wurden deshalb gezielt von Desubleo rezipiert und stets erneuert, um seinen eigenen Stil zu kreieren und zugleich den Betrachter einzubeziehen. Bereits bekannte Werke hatten nämlich den Vorteil, beim Betrachter eine Assoziation mit dem rezipierten Gemälde zu wecken. Die vom Vorbild abweichenden Teile des Werkes deuteten dagegen auf die eigene Leistung des Künstlers hin und trugen zur Konstruktion seines eigenen Stils bei. Diese Adaptionen nutzte Desubleo kontinuierlich und strategisch, um sein eigenes Branding, d. h. die Entwicklung von einem Markennamen zu etablieren.¹¹² Betrachtet man die hohe Konkurrenz und die für auswärtige Maler meistens ungünstigen Arbeitsbedingungen in Desubleos drei Hauptstationen (Rom, Bologna und Venedig), so liegt es nahe, dass der Flame eine Promotionsstrategie seiner eigenen „Marke“ entwickelte. Zu der „Marke Desubleo“ gehörten Elemente aus bekannten Kompositionen, die zusammen mit selbst erarbeiteten Lösungen zu eigenständigen, wiedererkennbaren Kreationen wurden. Diesen lag ein Hybrid zugrunde, das sich mit der Zeit zur stilistischen Eigenheit entwickelte, wie die Analysen der Werke in Bezug auf Affektdarstellung, Gesten, Antikenrezeption sowie Landschaftsdar-

tianischen Schule, sonderlich des Paolo, und mit der Fröhlichkeit des Lombardischen Pinsels im Correggio, zu vereinigen“. WINCKELMANN 1763, S. 26. Seit Denis Mahons Beobachtung gilt diese Textpassage als der Ursprung des Eklektizismus-Vorwurfes an die Carracci. Vgl. MAHON 1947, S. 212–226.

110 Vgl. Kap. 4.3.1.

111 Malvasia berichtet von Domenichinos Gewohnheit, sich aus allen Gemälde inspirieren zu lassen, inklusive der mittelmäßigen unter ihnen: „Lodò [Domenichino] i maestri antichi non solo, ma i moderni, e osservò tutti anche i più deboli, essendo solito dire, che siccome non v'era libro così cattivo, che qualcosa di buono non contenesse, così non si dava quadro tanto infelice, che qualche avvertimento almeno non somministrasse: ch'anzi dalle pitture anco mal fatte, ed errate poteva un giudicioso galantuomo approfittarsi molto [...], correggendole, ed al suo modo tirandole.“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 239.

112 Zur Definition von Branding: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Branding> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

stellungen und Stilleben gezeigt haben. Dieses Hybride spiegelt sich in Desubleos Fähigkeit wider, heterogene Elemente von Domenichino, Reni und Guercino zu überarbeiten und in seinen Werken einzugliedern. Somit gleiche der Flame Ludovico, indem er Gemälde nach dem Prinzip „da tutti i migliori il meglio togliendo“¹¹³ komponierte. Ironischerweise lieferte Malvasia, einer der strengsten Kritiker Desubleos, unbewusst eine für die Werke des Flamen passende Definition.

Bevor der Fokus auf Einflussangst, „healthy egoism“ und deren Rolle in der Subversion des Schulbegriffes gelegt wird, muss festgehalten werden, dass Desubleo durch seine Praxis zur Konstruktion eines eigenen Stils gelangt. Die Erarbeitung eines eigenen, von berühmten zeitgenössischen genauso wie antiken Kompositionen ausgehenden Vokabulars wurde anhand der analysierten Beispiele verdeutlicht. Durch diese hybride Sprache gelingt Desubleo die Etablierung eines eigenen Brandings. Gleichzeitig schafft er eine besondere Eigenheit. Bereits für seinen Zeitgenosse André Félibien brachte die Betrachtung eines Gemäldes die höchste Zufriedenheit hervor, da „der Geist [dabei] etwas Neues in der Bild-erfindung lernt“.¹¹⁴ Desubleo beweist mit seinem Stil, dass er seine Kenntnisse der alten und zeitgenössischen Meisterwerke produktiv umsetzen kann und somit den Status eines wahren Meisters erreicht hat. In dieser Hinsicht distanziert sich Desubleo von dem im kunsthistorischen Diskurs so verachteten Terminus des Einflusses, bei dem das beeinflusste Subjekt Inhalte passiv und unkritisch übernimmt.¹¹⁵

Der Flame ist damit weit entfernt von Reni-Epigonen wie Ercole de' Maria oder Poussins Kopisten *à la* Charles Mellin, da seinen Kompositionen – und gleichzeitig seiner Branding-Strategie – ein aktiver Umgang mit anderen Werken zugrunde liegt. Folglich kann man Desubleos Bilder nicht als *pasticci* bezeichnen, da er bei seinen Adaptionen weder den Stil eines Malers imitiert noch ganze Figuren in seine Kompositionen übernimmt. Somit lässt sich auch seine Strategie zur Betrachteransprache zusammenfassen, da diese im Wesentlichen auf den Ähn-

113 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 263.

114 Der französische Kunsttheoretiker und Geschichtsschreiber André Félibien erklärt in seinen zwischen 1666 und 1688 veröffentlichten *Entretiens*: „J'avoue, repartis-je, que la plus grande satisfaction qu'on puisse recevoir en considérant un Tableau, c'est qu'au mesme temps que les yeux voient avec joye le beau mélange de couleurs, et l'artifice du pinceau, l'esprit apprenne quelque chose de nouveau dans l'invention du sujet, et dans la fidèle représentation de l'action que le Peintre a prétendu faire voir.“ FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 157.

115 Die grundlegende Kritik an dem Konzept des Einflusses wurde 1985 von Michael Baxandall ausgeübt: BAXANDALL 1985, S. 58–61. Siehe für eine auf die Künstlermobilität zugespitzte Darstellung dieses problematischen Konzeptes KIM 2014, S. 11–38.

lichkeiten zwischen seinen Kompositionen und berühmten Werken basiert. Wenn sich Desubleo von anderen Gemälden inspirieren lässt, organisiert er den Bildraum so, dass punktuelle Referenzen an Werke zu entdecken sind, das Gesamtbild jedoch von ihm selbstständig arrangiert wird. Inwiefern diese Strategie mit Desubleos multizentrischem Werdegang zusammenhängt und welche Konsequenzen diese auf seinen Platz im Kanon hatte, soll nun untersucht werden.

5.2.2 Einflussangst, „healthy egoism“ und die Frage nach der multizentrischen Karriere

Desubleos freier Umgang mit dem Œuvre anerkannter Meister wie Domenichino, Reni und Guercino lässt zwei Fragen offen: Ist sein Branding des Hybriden mit einer Einflussangst verbunden? Welche Rolle spielt hierbei die multizentrische Karriere zwischen Flandern, Rom, Bologna und Venedig?

Der Begriff der Einflussangst ist die Übersetzung der 1973 vom amerikanischen Literaturkritiker Harald Blooms theorisierten „anxiety of influence“.¹¹⁶ Diese „Theorie der Dichtung“, wie Blooms Untertitel lautet, ist der Beschreibung des poetischen Einflusses gewidmet und erzielt eine Entidealisierung der gängigen Darstellung davon, wie ein Dichter einen anderen zu formen hilft.¹¹⁷ Bloom postulierte, dass Nachahmung in der nachaufklärerischen Zeit begann, mit Einflussangst assoziiert zu werden, als „[...] mit der aufklärerischen Leidenschaft für das Genie und das Erhabene, auch die Angst [kam], denn Kunst war nun jenseits von harter Arbeit.“¹¹⁸ Einige Abschnitte später klärt der Autor das zentrale Prinzip seines Gedankengangs:

„Poetischer Einfluss vollzieht sich – wenn zwei starke, authentische Dichter beteiligt sind – immer durch die Fehllektüre des früheren Dichters, durch einen Akt der kreativen Korrektur, die wirklich und notwendig eine Fehlinterpretation ist. Die Geschichte des fruchtbaren poetischen Einflusses, also sozusagen die Haupttradition der westlichen Dichtung seit der Renaissance, ist eine Geschichte der Angst und der selbststretenden Karikatur, der Verzerrung, des perversen, absichtsvollen Revisionismus, ohne den die moderne Dichtung als solche nicht bestehen könnte.“¹¹⁹

116 Aus praktischen Gründen wird im Folgenden aus der 1995 erschienenen deutschen Übersetzung zitiert: BLOOM 1995.

117 Ebd., S. 9.

118 Ebd., S. 28.

119 Ebd., S. 30.

Zunächst mag es etwas unkonventionell erscheinen, dass diese der Literaturkritik entlehnte Definition auf Desubleo angewandt werden kann. Und doch liefert Blooms Nachahmungstheorie einen Ausgangspunkt, um die in dem Œuvre eines Künstlers enthaltenen Anspielungen auf die Werke seiner „Väter“ besser nachzuvollziehen. Aus Blooms Sicht muss „der Dichter, um zu leben, den Vater mit der entscheidenden Handlung der Verachtung missverstehen, d. h. mit dem Wieder-Schreiben des Vaters.“¹²⁰ Und doch macht er einen grundlegenden Unterschied unter den Dichtern aus: „schwächere Talente, idealisieren; Persönlichkeiten mit angemessener Imaginationskraft, eignen sich an.“¹²¹ Wie Maria Hsiuya Loh zu Recht betonte, ist diese Unterscheidung willkürlich, da kein Künstler zur Mittelmäßigkeit strebt – und Desubleo bildet dabei keine Ausnahme. Darüber hinaus lässt eine solch harte Trennung wie die von Bloom keinen Raum für Persönlichkeiten wie Tizian, Veronese, Tintoretto, Annibale, Poussin, Reni oder Delacroix, David und Picasso, da jeder auf seine eigene Art „consummate idealizers and appropriationists of the past“¹²² war. Tatsächlich ist Blooms Nachahmungstheorie fest in der vasarianischen Dialektik der zyklischen Stilentwicklungen verankert. Dieser zufolge ist nach dem Aufstieg ein Niedergang zu erwarten, wie das Paradebeispiel Renaissance/Manierismus und die damit weit verbreitete Idee einer Schuld der Manieristen ihren Vätern gegenüber veranschaulicht. Blooms Theorie vertritt diese Position und übertrifft sie sogar, wie Loh beobachtet. Denn die Einflussangst sei mit dem Gefühl der „Verspätung“ gekoppelt, wonach der Dichter/Künstler zu spät geboren sei, weshalb sein Werk von seiner eigenen Generation nicht geschätzt werden kann.¹²³

Blooms Theorie und Lohs Gegenargumente liefern eine geeignete Basis, um eine dritte Deutung des komplexen Vater-Sohn-Verhältnisses in der Kunst einzubringen und spezifisch in Bezug auf Desubleos Fall zu besprechen. Dabei handelt es sich um Jean Carrons Begriff des „healthy egoism“.¹²⁴ Diesem zufolge ist in der Literatur der Renaissance eine Nachahmung mit folgendem Zweck zu beobachten:

„one imitates not in order to copy others, or to overtake them on their own ground, but rather to become oneself, to achieve self-recognition. Identification – but with one-

120 „To live, the poet must mis-interpret the father, by the crucial act of misprision, which is the re-writing of the father.“ Das Zitat stammt aus Blooms 1975 erschienenem Buch *A Map of Misreadings*: BLOOM 1975, S. 19.

121 BLOOM 1995, S. 9.

122 LOH 2003, S. 14.

123 Ebd., S. 15.

124 CARRON 1988.

self – was the goal. Recognizing what allowed the models to become what they were in their own times allowed moderns to imitate them precisely in terms of this self-realization.¹²⁵

Diese Sichtweise hebt die positive Wirkung der Nachahmung der „Väter“ hervor. Das Ziel des Nachahmungsprozesses wird somit die Identifizierung mit sich selbst, die zur Selbstverwirklichung erheblich beiträgt. Nach diesem Modell wäre also Desubleos Branding-Strategie zugleich als grundlegende Etappe in seiner Selbstfindung zu betrachten. „Healthy egoism“ eignet sich deshalb in Desubleos Fall besser als Einflussangst, um die Gründe für die Adaption von Motiven aus Kompositionen berühmter Künstler zu erklären. Dieser „gesunde Egoismus“ trägt nicht nur dazu bei, zu verdeutlichen, wie Desubleo seine „eigene Marke“ kreiert, sondern ermöglicht auch eine Anerkennung seiner eigenen künstlerischen Identität als Maler, der einen erfolgreichen Werdegang wie Domenichino, Reni und Guercino anstrebt.

Die Frage nach der künstlerischen Identität Desubleos ist angesichts seiner multizentrischen Karriere komplex zu beantworten. Über seine Anfänge in Flandern ist nichts bekannt, da eine Lehre bei Abraham Janssen bislang nicht gesichert ist.¹²⁶ Wie im Verlauf der vorherigen Untersuchungen deutlich wurde, bringen die Etappen in Rom, Bologna und Venedig Impulse in sein Werk ein, die seinen Stil maßgeblich prägen. Diese Tatsache ist eng mit Desubleos Status als Immigrant-Maler verbunden. Denn im Unterschied zu der Mehrheit flämischer Maler, die als reisende Künstler nach einer gewissen Zeit südlich der Alpen zurück in die nordalpine Heimat kehrten, entscheidet er sich für einen dauerhaften Verbleib auf der italienischen Halbinsel.¹²⁷ Folglich geht mit der Umsiedlung eine Verschiebung dessen einher, was unter „Väter“ verstanden wird. Ist 1624 bei der Ankunft in Rom die Bindung an Flandern und dessen künstlerische Prägung selbstverständlich, so lässt diese allmählich nach und macht Platz für die „neuen Väter“, in erster Linie Reni, gefolgt von Domenichino und Guercino.

An dieser Stelle greift Malvasias Begriff des Personalstils. Diesem zufolge eignen sich Künstler ihren Stil in ihrer Heimatstadt an. Sobald der Künstler je-

125 Ebd., S. 570.

126 Vgl. Kap. 2.

127 Der Hauptunterschied zwischen Immigrant- und reisendem Maler wurde bereits in der Einleitung dargelegt (vgl. Kap. 1.3). Dieser besteht in der Länge des Aufenthalts eines Künstlers in einer Stadt. Bei Desubleo handelt es sich um einen Immigrant-Maler, der allerdings nach knapp zwei Jahren Rom verlässt, um ca. drei Jahrzehnte in Bologna zu verbringen, ehe er ein Dutzend Jahre in Venedig verbringt und sich für die letzten zehn Jahre seines Lebens in Parma niederlässt.

doch einen anderen Stil nachahmt und sich diesen aneignet, verdreht er seine Manier.¹²⁸ Diese Theorie ist jedoch von Malvasias Bologna-Zentrismus stark geprägt und kann auf Desubleo schlecht übertragen werden. Nicht nur sind bislang keine Quellen über die Zeit zwischen Desubleos Geburt 1601 in Maubeuge und seiner Ankunft 1624 in Rom bekannt. Auch die Folgejahre kennzeichnet eine Etablierung eines eigenen Stils anhand unterschiedlicher Vorbilder. Daraufhin ermöglicht der „gesunde Egoismus“ Desubleo die Entwicklung seiner erfolgreichen Adaptionsstrategie, die ohne andere Maler und deren Stil gar nicht zu denken ist. Nach dieser Feststellung bleibt zu klären, ob sich diese Strategie mit dem Schulbegriff überhaupt vereinen lässt.

5.3 Schlussbetrachtung: Eine Subversion des Schulbegriffes?

Die Vorstellung der Zugehörigkeit zu einer besonderen Schule der Kunst geht auf Giovan Battista Agucchi zurück, der in seinem als Manuskript zirkulierenden Malereitratat die Vertreter der vier damaligen Schulen nennt: Raphael (Rom), Correggio (Lombardei), Tizian (Venedig) sowie Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto (Florenz).¹²⁹ Laut dem Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft soll Schule

„entweder die Abhängigkeit von einem ‚großen Meister‘, dessen Schüler, Umfeld und Nachfolge bezeichnen (z. B. die ‚Schule Raffaels‘), oder aber distinkte regionale (und ‚nationale‘) Charakteristika zusammenfassen (z. B. ‚Donau-Schule‘, ‚Französische Schule‘, ‚Chicago School‘). Die Idee der Schule steht in Verbindung mit und beeinflusst zugleich Vorstellungen zu den Strukturen und Orten der Künstler-Ausbildung, zum

128 Zu Malvasias Sicht vgl. PERITI 2003, S. 36–37.

129 „E per diuidere la Pittura de' tempi nostri in quella guisa, che fecero li sopranominati antichi; si può affermare, che la Scuola Romana, della quale sono stati li primi Raffaele, e Michelangelo, hà seguitata la bellezza delle statue, e si è auuicinata all'artificio degli antichi. Ma i Pittori Vinitiani, e della Marca Triuigiana, il cui capo è Titiano, hanno più tosto imitata la bellezza della natura, che si hà innanzi a gli occhi. Antonio da Correggio il primo de' Lombardi è stato imitatore della natura quasi maggiore, perche l'ha seguitata in vn modo tenero, facile, & egualmente nobile e si è fatta la sua maniera da per se. I Toscani sono stati autori di vna maniera diuersa dalle già dette, perche hà del minuto alquanto, e del diligente, e discuopre assai l'artificio. Tengono il primo luogo Leonardo da Vinci, & Andrea del Sarto tra' Fiorentini; perche Michelangelo quanto alla maniera, non si mostrò troppo Fiorentino: e Mecarino, e Baldassarre tra' Sanesi.“ Vgl. MAHON 1947, S. 246.

Umgang mit ‚Vorbildern‘ und ‚Einflüssen‘, zu Genie (häufig bei ‚Schul-Gründern‘) und Abhängigkeiten, zu Stil-Entwicklungen, zu Kunst-Geographien [...]“¹³⁰

In der ersten Deutung des Schulbegriffs wird klar, dass die Abhängigkeit von einem Meister eine *conditio sine qua non* für die Zugehörigkeit zu einer Schule darstellt. In einem Schema zu den Bologneser Malerschulen aus Malvasias Unterlagen für die *Felsina Pittrice* wird diese Ansicht bestätigt (Abb. 5.15). Denn dort



Abbildung 5.15: Carlo Cesare Malvasia, *Scritti Originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna, Biblioteca dell’Archiginnasio, Ausschnitt

wird Michele Desubleo direkt unter dem *caposcuola* Guido Reni aufgeführt. Diese Sichtweise wird im 18. Jahrhundert auch vom späteren Bologneser Biographen Marcello Oretti übernommen.¹³¹ Die Abhängigkeit ist jedoch in Desubleos Fall nicht unmittelbar zu spüren, da er nie Schüler von Reni, sondern lediglich sein Mitarbeiter war. Darüber hinaus rezipiert Desubleo in seinen Werken nicht nur Guido Reni, sondern auch Guercino, Domenichino, Régnier, Poussin und Rubens.

130 PFISTERER 2011, S. 402. Diese Definition ist mit derjenigen aus *LexArt*, dem Wörterbuch der Kunstbegriffe aus der zwischen 1600 und 1750 entstandenen Kunstliteratur in Frankreich, Deutschland, England und den Niederlanden, vergleichbar: „le mot *école* employé dans la littérature artistique renvoie à la fois à l’idée d’enseignement structuré par un programme pédagogique qui, par synonymie est parfois remplacé par le terme *académie*, et à une construction intellectuelle qui permet de classer les peintres selon leur lieu de naissance ou l’exercice de leur métier. Cette deuxième acception touche aussi à la question de la définition d’une identité artistique, et à celle de la manière des artistes, indispensable pour identifier et attribuer les œuvres. [...]“ Vgl. TROUVÉ 2018, S. 181–182. Eine grundlegende Untersuchung des Begriffs der Kunstgeographie findet sich in KAUFMANN 2004. Zur Rolle der kunsthistorischen Historiographie für die Prägung des Schulbegriffes zwischen der Frühen Neuzeit und dem 19. Jahrhundert siehe besonders S. 26–42. Eine grundlegende, den aktuellen Herausforderungen der kunsthistorischen Disziplin bewusste Analyse des Schulbegriffes aus unterschiedlichen Perspektiven bietet PELTRE/LORENTZ 2007. Siehe zur Problematik der Zugehörigkeit einer Schule im 17. Jahrhundert den darin enthaltenen Beitrag von Alain Mérot: MÉROT 2007.

131 „Michele Nanbuogo – Scolaro di Guido Reni.“ ORETTI, fol. 413 f.

Daraufhin kann der Flame nicht eindeutig innerhalb einer einzigen Herkunftsline positioniert werden. Die Heterogenität von Desubleos Referenzen wird bereits Mitte des 19. Jahrhunderts von dem Venezianer Gelehrten Francesco Zanotto aufgegriffen, in dem er schreibt „[...] Michele Desubleo, o, come altri lo appellano, Sobleò, pittore che, tuttavia giovanetto, recatosi dalle Fiandre, ove nacque, in Bologna, apparò alla scuola di Guido Reni, l'arte per modo da essere tenuto siccome uno de' più distinti alunni di quel grande maestro; unendo con sapiente innesto i modi di questo con quelli del Guercino.“¹³²

Trotz Malvasias Versuch, die Schulzugehörigkeit Desubleos zu beweisen, bleibt der Flame nicht klar zuzuordnen. Die visuelle Evidenz, dass Desubleo Renis Schüler ist, ist nicht vorhanden – im Gegensatz zu anderen Malern wie etwa Francesco Gessi und Giovanni Andrea Sirani, deren Stil sofort mit dem Bologneser Meister assoziiert werden kann. Darüber hinaus beweisen die unterschiedlichen Kontexte, aus denen Malvasias, Orettis und Zanottos Aussagen stammen, wie die stilistische Vielfalt des Flamen bereits seinen Zeitgenossen und den Gelehrten aus den folgenden Jahrhunderten auffiel.

Die im Rahmen der Untersuchung der Parameter herangezogenen Beispiele, an denen sich Desubleo misst, haben gezeigt, dass er der Zugehörigkeit einer einzigen Schule ausweicht. Agostino Carraccis und Domenichinos Darstellungen der *Extase des Hl. Franziskus* dienten Desubleo wahrscheinlich als Vorbilder für sein Altargemälde in Sassuolo. Die vom Flamen durchgeführten Variationen offenbaren jedoch sein Streben nach Autonomie. Die im Vergleich zu Domenichino besonders auffallende gemäßigte Affektdarstellung sowie die kompositorischen Abweichungen von beiden früheren Werken sind als Reaktion auf zwei Vorfahren der Bologneser Malerei gedeutet worden. Ähnliches konnte für die Gesten und Bewegungen am Beispiel von *Erminia und Tankred* festgestellt werden. In Desubleos Florentiner Gemälde werden Guercinos und Poussins Interpretationen des Sujets nicht zitiert. Stattdessen stellt Desubleo eine andere Textpassage aus Tassos Poem dar, die durch ihre „abgekühlte“ Atmosphäre ein Zeichen gegenüber den beiden Vorläufern setzen möchte. Renis *Grazie* liefert diesbezüglich einen Ansatz, der allerdings von Desubleo lediglich als Ausgangspunkt benutzt wird, um die persönliche Interpretation der Szene zu liefern. Desubleo zeigt, sich der Bologneser und der römischen Tradition bewusst zu sein und diese punktuell zugunsten der Betrachtersprache in seinen Kompositionen einzugliedern. Die vielfältigen Variationen zeigen jedoch, dass er eine hybride, mit dem Schulbegriff kontrastierende künstlerische Identität bildet und diese zu seiner Stärke machen möchte.

132 ZANOTTO 1858–1860, o.S., transkribiert in Quellenanhang, Nr. 30. Siehe zu dieser Passage und deren Konsequenzen für Desubleos Wertschätzung Kap. 6.3.2.

Desubleo scheint den Schulbegriff als Einstiegsmittel benutzt zu haben. Dadurch tritt er in Dialog mit seinen Betrachtern und gliedert für sie Anhaltspunkte bzw. Motivvariationen von berühmten Werken anderer Maler in seine Kompositionen ein. Sobald die Aufmerksamkeit des Betrachters gewonnen ist, kann er mit seinem eigenen Bildrepertoire sein Können zeigen. Die Besonderheit dieser Strategie liegt darin, dass er sich nicht auf eine Schule beschränkt – in seinem Fall diejenige Renis – wie man erwarten würde, sondern multiple Referenzen einbezieht, um dadurch seiner multizentrischen Karriere Rechnung zu tragen. Dies geschieht auch bei den anderen beiden analysierten Parametern, Antikenrezeption sowie Landschaftsmalerei und Stilleben. Am Beispiel des *Herkules und Omphale* wurde klar, wie die Zitate antiker Statuen in Desubleos Werk mit denjenigen aus Annibales Galleria Farnese und Raffaels *Parisurteil* gekoppelt werden. Die geringe Aufmerksamkeit, die Desubleo dem Hintergrund seiner Gemälde schenkt, lässt eine Parallele zu Renis und Guercinos schlichten Landschaften ziehen – eine heterogene Inspirationsquelle, die mit dem Schulbegriff *stricto sensu* kollidiert. In diese Richtung muss auch Desubleos raffinierte Naturbeobachtung und Detailtreue bei der Darstellung von Kleinkompositionen interpretiert werden, zumal der Flame dabei auf Guercinos und Domenichinos Vorbilder hinzuweisen scheint.

All dies betrachtend, scheint Desubleo tatsächlich dem Schulbegriff zuwider gehandelt zu haben. So bilden sein hohes Alter beim Eintritt in Renis Atelier – ca. 24 Jahre – zusammen mit seinem römischen Aufenthalt zwei wichtige Faktoren, die ihn bereits bei seiner Ankunft in Bologna als untypischen Schüler charakterisieren. Die stilistische Breite, die der Flame in seiner langen Karriere entwickelt, muss bereits seinem Zeitgenossen Malvasia aufgefallen sein, der dies aufgrund seines *campanilismo* allerdings nicht offenlegt. Eine moderne, distanzierte Sicht auf Desubleo ermöglicht eine objektivere Anerkennung seiner multiplen Vorbilder, ohne dass dies zu seinem Nachteil wird. Desubleos Vielseitigkeit mag ihn bevorteilt haben, da ihm dies die Möglichkeit gegeben haben muss, sich immer wieder zu erneuern bzw. neue Impulse aufzunehmen. Seine Fähigkeit, unterschiedliche Meister zu rezipieren, sicherte ihm Erfolg bei Auftraggebern und Kunden. Gleichzeitig sollte jedoch sein hybrider Stil Konsequenzen für Desubleos Platz im kunsthistorischen Kanon haben, wie das folgende Kapitel darstellen wird.

6 DESUBLEOS KÜNSTLERISCHES ERBE UND SEIN NACHRUHM

Das künstlerische Erbe Desubleos weist unterschiedliche Facetten auf: der Flame wurde nicht nur von Sammlern geschätzt, sondern auch von der nachfolgenden Generation von Malern rezipiert. Die Urteile über seine Stellung im kunsthistorischen Kanon sind unterschiedlich und geben Anlass für eine grundlegende Untersuchung. Nach den chronologischen Analysen der drei Hauptetappen von Desubleos Karriere wurde die Konstruktion seines hybriden Stils untersucht und deren subversiver Charakter in Bezug auf den Schulbegriff erläutert. In diesem Kapitel wird schließlich gezeigt, wie sich der Nachruhm eines heute noch wenig bekannten Malers wie Desubleo manifestierte.

Die spärlichen literarischen und dokumentarischen Quellen liefern eine Grundlage, die durch unterschiedliche Gemälde und Zeichnungen angereichert wird, um den Fragen nach Desubleos künstlerischem Erbe und Nachruhm nachzugehen. Dafür wird zunächst die Rezeption des Flamen durch emilianische Maler geschildert. Denn Desubleo kehrt nach seiner venezianischen Phase zum letzten Mal in die Emilia zurück und lässt sich für seine letzten Lebensjahre in Parma nieder. Rechnet man die auf emilianischem Boden verbrachte Zeit hoch, so kommt man auf ca. 39 Jahren.¹ Für den Flamen handelte es sich dabei zweifelsohne um die längste – wenn auch nicht kontinuierlich verlaufende – Periode in einem geographisch und künstlerisch geschlossenen Territorium. Aus diesem Grund liegt es auf der Hand, die Nachwirkung seiner Lehrtätigkeit in der Bologneser Accademia Ghislieri zu untersuchen und die Existenz eines dortigen Ateliers zu hinterfragen. Anschließend wird anhand der Gemälde einer Bologneser Malerin, Ginevra Cantofoli, dargelegt, wie sich das Echo von Desubleos Werken in der Emilia am stärksten offenbart. Die Reflexion über Originale und Kopien bei Desubleo bildet den zweiten Teil des Kapitels, in dem durch mehrere Beispiele und eine Fallstudie gezeigt wird, wie breit die Rezeption seiner Kompositionen gefächert ist. Der dritte Teil widmet sich der Untersuchung von Desubleos Rolle im kunsthistorischen Kanon und der Konstruktion seiner (*s*)*fortuna critica*. Dabei werden die großen Unterschiede zwischen Bologneser und venezianischen Narrativen anhand einer Analyse von Malvasias und Zanottos Urteilen dargelegt. Darauf aufbauend, wird

1 Diese Zahl ergibt sich aus den ca. 27 Jahren in Bologna (von ca. 1625 bis 1652) und den 12 Jahren in Parma (1664–1676).

die letzte Fallstudie einer Zeichnung aus dem 19. Jahrhundert präsentiert. Diese greift einige zentrale Fragen der vorliegenden Arbeit auf: die Schwierigkeit der Zuschreibung von Desubleos Werken aufgrund ihrer hybriden Merkmale, die Rezeption seiner Kompositionen und die damit verbundene Frage nach Desubleos Nachruhm.

6.1 Über Bologna hinaus – Die Rezeption in der Emilia

6.1.1 Die Accademia Ghislieri und die Frage nach Desubleos Atelier

Um den Entstehungskontext der seicentesken Accademia Ghislieri besser zu begreifen, ist ein Rückblick auf die akademischen Gründungsversuche in Bologna um die Wende vom 16. auf das 17. Jahrhundert notwendig. 1599 wurde die Compagnia dei pittori in Bologna gegründet.² Sie fungierte als Gilde der Bologneser Maler, die allerdings keine institutionelle Ausbildungsstätte nach dem Modell der römischen Accademia di San Luca vorsah.³ Ludovico Carraccis Bemühungen bei Papst Clemens VII., eine ähnlich strukturierte Akademie auch in Bologna zu gründen, scheiterten 1602 und bewirkten, dass Bologna weiterhin keine offizielle Malerakademie hatte.⁴ Die Tatsache, dass die Stadt nach der Vertreibung der Bentivoglio Mitte des 16. Jahrhunderts keinen Hof hatte, führte dazu, dass mehrere kleinere Gelehrtenzirkel um die Universität herum entstanden. In diesem Kontext florierte eine große Anzahl an kleinen, privaten Akademien: Allein im 17. Jahrhundert sollen in Bologna 54 neue Akademien gegründet worden sein, bis zur Jahrhundertende waren es 108.⁵ Die Mehrheit davon waren literarische Zirkel, nichtsdestotrotz zählte man auch mehrere, den schönen Künsten gewidmete Akademien.

2 Vgl. Kap. 3.1.2.

3 Vgl. Kap. 2.1.1.

4 Dass Rom als Vorbild galt, geht aus folgender Beschreibung der für die Bologneser Akademie geplanten Struktur hervor: „raunanza di persone scelte e riguardevoli per nobiltà, dottrina e costumi, ove si crea il Principe a tempo, si fanno gli officiali annui, si formano regole da osservarsi da ciascuno accademico, governandosi l'Accademia a guisa di repubblica e con modo aristocratico“. Vgl. ALBERTI 1639, zit. in QUONDAM 1982–1992, S. 856. Dazu auch CAMMAROTA 1988, S. 64, Anm. 61.

5 Zum Vergleich sei hier angemerkt, dass in Rom zur gleichen Zeit 177 Akademien existierten. QUONDAM 1982–1992, S. 857. Diese Zahlen stammen aus Michele Maylenders Pionierrecherche zu den italienischen Akademien: MAYLENDER 1926–1930.

Nach der British Library Database of Italian Academies definiert sich Akademie als „being composed of a group of individuals interested in intellectual or cultural matters, which held regular meetings to discuss topics of intellectual, cultural or current interest and to promote lectures, dramatic performances, scientific enquiry and experimentation, and to produce publications arising out of these.“⁶ Diese Bezeichnung trifft auch auf die Accademia Ghislieri zu, eine 1646 von Graf Ettore Ghislieri ins Leben gerufene „*accademia del nudo*“. Über diese Akademie sind nur sehr sporadische Informationen überliefert: Es handelte sich hierbei um private Treffen von Künstlern, bei denen meistens nach lebendigem Modell gezeichnet wurde. Wie bereits Nikolaus Pevsner in seiner Pionierstudie zu den Akademien betont, fanden solche Treffen entweder im Atelier eines Künstlers („*studio-academies*“) oder bei einem Förderer statt. In letzterem Fall habe der Förderer auch die Kosten getragen, wohingegen bei den im Atelier gehaltenen Akademien der Lehrende gegebenenfalls einen Kostenbeitrag hätte erheben können.⁷

Malvasia ist erneut die Hauptquelle, die uns über die Accademia Ghislieri informiert, als er in Guercinos Lebensbeschreibung berichtet:

„Fece [Guercino] eziandio un S. Gioseffo al conte Ettore Ghislieri, il quale per molti anni fece nel suo palazzo un’*accademia* di pittori, maestri della quale erano il Tiarino, l’Albani, il medesimo sig. Gio. Francesco Barbieri, il Sirano e Michel Desubleo, detto il Fiammingo, allora primi pittori di Bologna. Quest’*Accademia* durò anni sei, sino che il conte Ettore suddetto si ritirò fra li PP. di Galliera.“⁸

Die von Malvasia erwähnte sechsjährige Existenz der Akademie bezieht sich auf die Zeitspanne zwischen 1646 und 1652, da sich im letztgenannten Jahr der Graf Ghislieri den Oratorianern anschloss.⁹ Ob der studierte Jurist Ghislieri eine Wiederbelebung der akademischen Lehre *alla Carracci* anstrebte, ist nicht überliefert. Auch offizielle Protokolle oder dokumentarische Hinweise über den Inhalt der im Ghislieri Palast abgehaltenen Treffen sind bislang nicht aufgetaucht.¹⁰ Glaubt man Malvasia, so waren solche Zirkel derart ephemer, dass sie über Nacht zustande

6 <http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/DefinitionsAndInterests.aspx> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

7 PEVSNER 1973, S. 72–73.

8 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 267. Weitere Erwähnungen der Accademia finden sich ebd., Bd. 2, S. 186; MALVASIA 1961, S. 93, 114; ZANOTTI 1739, Bd. 1, S. 5–6.

9 LANDOLFI 1996, S. 143.

10 Ebd., S. 143.

kommen und auch wieder aufgelöst werden konnten, weshalb die spärliche Quellenlage nicht verwundern darf.¹¹

Trotz der Knappheit liefert Malvasia eine wichtige Quelle zu Desubleos Rolle unter den Bologneser Malern nach Renis Tod im Jahr 1642. Denn die Präsenz des Flamen unter den Lehrern der Akademie ist Beweis einer für einen auswärtigen Maler seltenen Anerkennung, zumal er zusammen mit Tiarini, Albani, Guercino und Sirani als einer unter den ersten Malern Bolognas gezählt wird. Talentierte Lehrer bildeten zukünftige Meister aus, und so lassen sich unter den Lehrlingen der Accademia Ghislieri Namen wie Carlo Cignani, Domenico Canuti und Lorenzo Pasinelli finden – einige der am meisten anerkannten Maler des späten Seicento und frühen Settecento. Eine der wenigen überlieferten Anekdoten zur Accademia betrifft Cignani, der in einem malerischen Wettbewerb den ersten Preis gewinnen konnte.¹² Dabei werden nur Tiarini, Albani und Guercino als „presidenti“ der Akademie genannt. Es ist deshalb unklar, ob trotz des privaten Charakters des Zirkels eine Hierarchie existierte, in der Desubleo als Lehrer zusammen mit den drei erwähnten Kollegen fungierte, die allerdings dann auch eine repräsentative Funktion als Vorstandsmitglieder hatten.

Aufgrund der spärlichen Quellenlage ist es nicht möglich, die Verbindung zwischen Graf Ettore Ghislieri und Desubleo näher zu untersuchen. Dank Francesco Landolfis Recherche kann lediglich festgestellt werden, dass Ghislieri einen *David* Desubleos in seiner Sammlung hatte, dessen Wert im Testament auf 100 Lire geschätzt wurde.¹³ Auch angesichts der anderen Werke im Besitz Ghislieris scheint der Graf die Lehrenden seiner Accademia besonders gefördert zu haben, da sich mehrere Werke von Albani, Tiarini und Guercino in seiner Sammlung befanden.¹⁴

11 So äußert sich der Biograph in Cantarinis Leben: „Sfuggiva egli [Cantarini] solo le Accademie, che di notte tempo faceansi del nudo [...]“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 375.

12 Diese Information stammt aus einer Biographie Cignanis, die vom Muto Accademico Concorde di Ravenna ed Acceso di Bologna verfasst wurde. Der 1628 geborene Maler wird zum Zeitpunkt des Wettbewerbs als „ancora giovinetto“ bezeichnet, weshalb vermutet wird, dass er in seinen frühen zwanziger Jahren die Accademia Ghislieri besuchte. Für die Transkription der Anekdote vom Accademico siehe BUSCAROLI VITELLI 1953, S. 12. Vgl. auch BUSCAROLI FABBRI 1991, S. 34–35, 269; LANDOLFI 1996, S. 143, Anm. 4.

13 ASBo, Fondo Archivistico Notarile, Notaio Francesco Maria Dal Sole, 18 luglio 1676, serie 6/17. Transkribiert in LANDOLFI 1996, S. 159–186, hier S. 161. Zum Bild vgl. COTTINO 2001, Kat. 17, S. 96–97. Auch ein heute verschollenes „quadro più largo che lungo con Giuseppe Ebreo che spiega i sogni in prigione; tre figure intiere“ befand sich in der Sammlung der späteren Erben des Grafen Ghislieris, wie aus einem 1712 erstellten Inventar hervorgeht. Vgl. dazu COTTINO 2001, S. 29 (leider ohne genaue Inventarangabe, sodass der Eintrag nicht direkt geprüft werden konnte).

14 Vgl. LANDOLFI 1996, S. 159–186.

Es ist hingegen möglich, die Reichweite von Desubleos Lehre in mindestens drei Werken Lorenzo Pasinellis zu erspüren, wie Angelo Mazza als erster beobachtete.¹⁵ Der gebürtige Bologneser Pasinelli (1629–1700) war – nach seinem Eintritt in Simone Cantarinis Atelier in den frühen 1640er Jahren – auch Lehrling in der Accademia Ghislieri, sodass er Desubleo als Lehrer hatte.¹⁶ Ein erster Beweis für Pasinellis Rezeption des Flamen lässt sich bei seiner *Sybille* (Abb. 6.1) aus den späten 1640er Jahren beobachten. Ihre Pose, die Neigung ihres Kopfes und die zarte Lichtführung, die durch Schattenkontraste die körperlichen Volumina der Sybille aus dem dunklen Hintergrund auftauchen lässt, weisen deutliche Paralle-

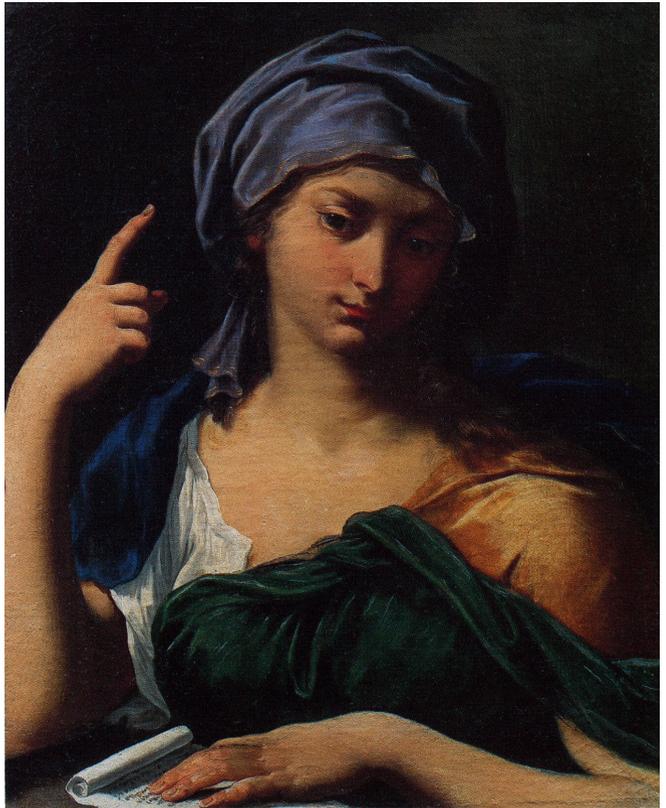


Abbildung 6.1: Lorenzo Pasinelli, *Sybille*, späte 1640er J., Öl auf Leinwand, 57,5 × 48 cm, Bologna, Privatsammlung

15 MAZZA 1992–1996, S. 232–234.

16 „[...] frequentava bensì le più famose accademie del Nudo“. ZANOTTI 1703, S. 17. Angesichts des Renommées ihrer Lehrer, kann die Accademia Ghislieri als eine der berühmtesten um die Mitte des 17. Jahrhundert betrachtet werden, sodass Pasinellis Teilnahme unumstritten ist. Vgl. BARONCINI 2010, S. 20.

len zu Desubleos zur etwa gleichen Zeit entstandenen *Sybille* (Abb. 6.2) auf.¹⁷ Pasinelli bedient sich dabei eines flüchtigeren Pinselduktus als sein Lehrer. Doch trotz



Abbildung 6.2: Michele Desubleo, *Sybille*, späte 1640er–frühe 1650er J., Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung

narrativ bedingter Variation der rechten Armstellung mit einem gen Himmel gerichteten Zeigegestus und dem direkten Blickkontakt zum Betrachter, verschleiert der beinahe 20jährige seine Hommage an Desubleo nicht. Auch Pasinellis späte Werke wie das *Frauenporträt* aus den 1680er Jahren (Abb. 6.3) zeigen, welche große Wirkung die Lehre des Flamen in der Accademia Ghislieri ausübte. Schließlich ist auch die 1687 gemalte *Trinität* in der Bologneser Kirche Santa Maria degli Alemanni (Abb. 6.4) zu erwähnen, da im dort zu sehenden jungen Jesus und in der Gestalt des Josef Verbindungen zu Desubleos Typen auftauchen.

17 Zur Sybille siehe BARONCINI 2010, Kat. 1, S. 152.

Abbildung 6.3: Lorenzo Pasinelli, *Frauenporträt*, 1680er J., Öl auf Leinwand, 61 × 46,5 cm, aktueller Verbleib unbekannt [1974 bei Kunsthaus Lempertz]



Abbildung 6.4: Lorenzo Pasinelli, *Trinität*, 1687, Öl auf Leinwand, 310 × 244 cm, Bologna, S. Maria degli Alemanni

Die Frage nach dem Atelier Desubleos bleibt trotz Pasinellis Nähe zum flämischen Meister weiterhin offen, da die Kontakte zwischen den beiden lediglich im Rahmen der Accademia Ghislieri erfolgt sein werden. Die Dokumente helfen leider nicht weiter, weil die lückenhaft überlieferten Quellen zur Bologneser Compagnia dei pittori eine Mitgliedschaft Desubleos nicht beweisen.¹⁸ Es ist unwahrscheinlich, dass Desubleo sein eigenes Atelier in Bologna führen konnte, da er als auswärtiger Maler dazu nicht berechtigt war und, im Unterscheid zu Giovan Andrea Sirani, Renis Atelier nicht übernahm.¹⁹ Die einzigen Hinweise auf eine enge künstlerische Gefolgschaft lassen sich in Parma finden. Dabei handelt es sich um einen Freund Desubleos, Giuseppe Fava, der im ersten Testament des Flamen zusammen mit zwei anderen als testamentarischer Vollstrecker und treuester Freund bezeichnet wird.²⁰ Über Fava ist sehr wenig bekannt, lediglich sein Geburtsdatum und -ort wurden von Cottino entdeckt: Er soll am 29. Mai 1611 in Ugozzolo bei Parma geboren worden sein.²¹ Von Fava sind eine gesicherte und wahrscheinlich mehrere andere Kopien von Desubleos Kompositionen bekannt. Eine Kopie des Gemäldes *Gott mit dem toten Christus, Hl. Theresa, Hl. Jungfrau und Hl. Johannes dem Täufer* (heute im Palazzo Sanvitale, Parma) wurde 1680 im Palazzo del Giardino in Parma inventarisiert.²² Zwei weitere, wahrscheinlich von Fava angefertigte Kopien werden im gleichen Inventar erwähnt, und zwar der *Hl. Johannes der Täufer* und die heute verschollene *Hl. Theresa wird der Kreuz*

18 Vgl. Kap. 3.1.2.

19 Zu Siranis Übernahme von Renis Atelier siehe FRISONI 1992.

20 „Item dictus D. Testator fecit, constituit et deputavit, facitque, et huius sue dispositionis et ultimae voluntatis commissarios et executores Ill.mos D. D. Iohannem Remigium Pavesi, Carolum Fagandinum et Josephum Fabbam omnes dicti D. Testatoris amicos confidentissimos [...]“. Laut dem Testament von 1668 sollte Fava auch „un Quadro con dentro dipinta un'Herodiade di mano del detto Sig. Testatore figura intiera con appresso un pageto che le porge la testa di S. Gio. Battista“ erhalten. Nicht geklärt sind die Gründe für Desubleos Entscheidung, im zweiten Testament von 1672 das Werk seinem Freund Paolo Berardi zu vermachten. Vgl. COTTINO 2001, S. 39. Bei dem zitierten Gemälde handelt es sich um die *Herodias mit dem Haupt Johannes' des Täufers*, heute in einer Privatsammlung. Siehe MILANTONI 1991, S. 454; COTTINO 1992, S. 296; COTTINO 2001, Kat. 64, S. 128–129.

21 Vgl. COTTINO 2001, Kat. 64, S. 129. Die Quelle dieser Informationen gibt Cottino leider nicht an. Die Recherchen der Autorin im Staatsarchiv Parma lieferten diesbezüglich keine neuen Erkenntnisse.

22 Zur ersten Kopie schreibt Campori: „Il Padre Eterno col Signore dietro la Croce, alla destra la Vergine Sant.ma con la sinistra sul petto. Viene da Michele Rainieri, copia di Gius. Fava.“ Vgl. CAMPORI 1870, S. 272; CIRILLO/GODI 1995, S. 22; COTTINO 2001, Kat. 52, S. 120–121. Vom zweiten Gemälde wird hingegen lediglich die Komposition beschrieben: „S.ta Teresa alla quale vien da un angelo mostrata la Croce, con altro angelo e cherubini“. Vgl. CAMPORI 1870, S. 272; CIRILLO/GODI 1995, S. 22; COTTINO 2001, Kat. 52, S. 121. Zum Verhältnis Desubleo-Fava siehe auch COTTINO 2015, S. 309.

gezeigt.²³ Diese Überlieferungen, wie auch die Bezeichnung Favas als treuester Freund im Testament lassen auf eine Nähe zwischen den beiden Künstlern schließen, die wahrscheinlich als Verhältnis Meister-Mitarbeiter bzw. Meister-Schüler betrachtet werden muss. Bei den Recherchen im Staatsarchiv Parma tauchten jedoch leider keine Quellen zu einem Atelier Desubleos auf. Dennoch deutet die Präsenz von mehreren Kopien seiner Gemälde in der Sammlung Farnese auf eine hohe Wertschätzung und die daraus folgende Notwendigkeit von Mitarbeitern, um die Nachfrage zu decken. In diesem Kontext dürfte auch Favas Rolle als Kopist zu verstehen sein.

Im Fall Desubleos sind Archivalien oft mangelhaft. Daher können häufig lediglich Hypothesen über einzelne Personen aufgestellt werden. Im Laufe dieser Arbeit haben deshalb die Gemälde in mehreren Fällen als primäre und einzige Quelle gedient. Auch für die Analyse des künstlerischen Erbes Desubleos wird es deshalb notwendig sein, sich mit den Werken einer Bologneser Malerin auseinander zu setzen: Ginevra Cantofoli.

6.1.2 Ginevra Cantofoli

Gewöhnlich als Elisabetta Siranis Schülerin betrachtet, wurde Ginevra Cantofoli (um 1618–1672) im Laufe der letzten 20 Jahre als eigenständige Künstlerin wiederentdeckt. Malvasia schreibt, dass die Bologneserin von Elisabetta Sirani dabei unterstützt wurde, von den kleinen zu den großen Kompositionen zu wechseln, die von den beiden Malerinnen zusammen entworfen wurden.²⁴ Gegen diese etablierte Sicht wendet sich Massimo Pulinis Monographie, die mit dem ersten Katalog von Cantofolis Werken versucht, die Bologneserin aus einem allzu engen Meisterin-Schülerin Verhältnis zu lösen.²⁵

23 „Un quadro alto br. 2 on 7 ½, largo br. 2. S. Giovanni a sedere sopra di un sasso con manto rosso, tiene fra le braccia l’agnello che è sopra di un sasso con croce di canna, del Rainieri, copia di ... [omissis].“ Vgl. CAMPORI 1870, S. 281; COTTINO 2001, Kat. 4, S. 89–90.

24 „Ginevra Cantofoli, che prima, è vero, pingeva, ma che poi dalla Sirani sostenuta ed aiutata, aveva fatto maggior progresso, se non altro, in arrischiarsi a passare da piccioli quadretti ad opre grandiose, come successe particolarmente in tre tavole, cioè nella Cena del Signore con gli Apostoli all’Altare del Santissimo in S. Procolo, nella S. Apollonia all’Altare Leoni nella Chiesa della Morte, e nel S. Tommaso di Villanuova in S. Giacomo, fatte col disegno non solo della Sig. Elisabetta, ma da lei anche, per quanto si potea, corrette ed aggiustate [...]“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 407. Cantofoli wird auch im 1704 veröffentlichten *Abecedario Pittorico* von Pellegrino Orlandi erwähnt. Vgl. ORLANDI 1704, S. 182.

25 PULINI 2006.

Diese Wiederentdeckung bringt auch die wichtige Erkenntnis der Nähe von Desubleos und Cantofolis Werken mit sich. Unter den 38 Gemälden und zwei Zeichnungen, die Pulini der Bologneserin zuschreibt, finden sich drei Werke, die eine unbestreitbare Nähe zu Desubleos Stil aufweisen. Bei dem ersten handelt es sich um eine *Seenymphe*, wahrscheinlich Galatea oder Leukothea (Abb. 6.5). Das junge Mädchen trägt eine Muschelkrone über ihrem goldenen Haar und wendet



Abbildung 6.5: Ginevra Cantofoli, *Seenymphe* (wahrscheinlich Galatea oder Leukothea), 1660er J., Öl auf Leinwand, 73,6 × 61 cm, Mailand, Sammlung Koelliker

ihren Blick auf den Betrachter. Das verlorene Profil deutet auf eine schnappschussartige Darstellung, der Wind weht in ihrem Haar und das Streiflicht lässt ihre nackte rechte Schulter glänzen. Die blasse Farbe ihres Inkarnats ist bereits ein erster Hinweis auf Desubleo – nicht umsonst war das Gemälde zum Zeitpunkt seines Verkaufs auf dem Kunstmarkt dem flämischen Maler zugeschrieben.²⁶ Pulinis Beitrag betont dennoch, wie der solide Pinselduktus des Flamen hier von einer diaphanen Malerei ersetzt wird, die leichte Akzente setzt und sich von Desubleos sicherer Pinselführung unterscheidet. Auch das Gesicht der Nymphe deutet auf Cantofolis Autorschaft hin: Die eleganten Gesichtszüge, die kalibrierten Ovale der Augen, die Nasenlinie und der zarte, durch Chiaroscuro mo-

²⁶ Ebd., Kat. 18, S. 106.

dellierte Mund lassen sich in beinahe allen weiblichen Gestalten von Cantofolis Gemälden wiederfinden. Dieser „physiognomische Minimalismus“, wie Pulini es zutreffend bezeichnet, bildet eine Verbindung zu Desubleos Figuren, deren Typisierung eines seiner prägnanten Stilmerkmale darstellt.²⁷

Ein zweites, in den 1660er Jahren datiertes Gemälde betont weitere Gemeinsamkeiten. Die heute in der Sammlung Koelliker aufbewahrte *Vanitas* (Abb. 6.6)



Abbildung 6.6: Ginevra Cantofoli, *Vanitas*, 1660er J., Öl auf Leinwand, 92 × 73 cm, Mailand, Sammlung Koelliker

zählte 1992 sogar zu Cottinos erster Gruppierung von Desubleos Werken, ehe sich der Experte 2001 gegen eine Aufnahme in den Werkkatalog des Flamen entschied.²⁸ Die Entscheidung ist verständlich, gleichzeitig lassen sich beim Betrachten der *Vanitas* auch die Gründe für die erste Zuschreibung an Desubleo nachvollziehen. Neben den bereits erwähnten charakteristischen Gesichtszügen und dem mondartigen blassen Inkarnat weist die Personifikation einen ähnlichen Faltenwurf und Stoffornamente wie Desubleos frühe Kompositionen *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8) und *Diana* (Abb. 5.9) auf. Auch Pulini erkennt die Präsenz von

²⁷ Zur Typisierung der Porträtierten vgl. Kap. 5.1.3. Für Pulinis Definition vgl. ebd., S. 43.

²⁸ COTTINO 1992, S. 214. Im Katalog ist das Gemälde nicht aufgeführt. Eine erste Zuschreibung an Desubleo hatte bereits Milantoni gewagt: MILANTONI 1991, S. 453.

Desubleos Modellen in diesem Bild an, und in der Tat lässt sich in der statuistischen Schönheit der Vanitas die bereits beobachtete „gedämpfte Atmosphäre“ seiner Kompositionen spüren.²⁹

Als drittes und letztes Beispiel einer Parallele zwischen den beiden Künstlern ist Cantofolis *Allegorie der Mäßigung* (Abb. 6.7) zu nennen. Dabei handelt es sich



Abbildung 6.7: Ginevra Cantofoli, *Allegorie der Mäßigung*, 1660er J., Öl auf Leinwand, 130 × 95 cm, Kunstmarkt

um eine neue Zuschreibung, da das Gemälde in jüngster Zeit auf dem Kunstmarkt auftauchte und deshalb nicht in Pulinis Katalog zu finden ist. Riccardo Lattuada hat in dieser Allegorie die Hand der Bologneserin erkannt und überzeugend ihrem Œuvre hinzugefügt.³⁰ Erneut betont Lattuada die zentrale Rolle Desubleos für Cantofolis Komposition, die sich besonders bei der Modellierung des Faltenwurfes manifestiert. Dieser ist bei der Personifikation der Mäßigung sehr fein ausgearbeitet: Die auffällige Plastizität des roten Tuchs, des blauen Oberteils, des grünen Kleids und des ockerfarbigen Vorhangs erinnern an Desubleos Darstellung der Stoffe in *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4.), der in der Kir-

29 PULINI 2006, S. 124.

30 Lattuadas Beitrag ist noch unveröffentlicht. Die Autorin ist ihm wie auch Michele Sesta für das vertrauensvolle Einsehen des Manuskripts sehr dankbar.

che Gesù e Maria öffentlich sichtbar war und von Cantofoli womöglich direkt betrachtet werden konnte. Auch in der *Allegorie der Mäßigung* rekurriert Cantofoli auf ihre geläufige Typisierung der Dargestellten, die Pulini als „differenzierte Wiederholung“ bezeichnet.³¹

Trotz der beschränkten Quellen zu Cantofoli zeigte sich durch die Analyse von drei ihrer Werke, welche auffällige Gemeinsamkeiten zwischen ihnen und Desubleos Gemälden bestehen. Diese durften Cantofoli mit Sicherheit bekannt gewesen sein, ein direkter Kontakt zwischen den beiden ist nicht auszuschließen, da der Flame bis 1652 in Bologna blieb und Cantofoli bis zu ihrem Tod 1672 die Stadt nie verlassen haben dürfte. Die bereits festgestellte Schwierigkeit, die Existenz eines Ateliers Desubleos in Bologna nachzuweisen lässt momentan nicht zu, eine weitere Hypothese aufzustellen. Sein künstlerisches Erbe im emilianischen Bereich bleibt in den zitierten Beispielen von Lorenzo Pasinelli und Ginevra Cantofoli bewahrt. Die Reichweite von Desubleos Rezeption über die Emilia hinaus zu untersuchen, bildet mit Sicherheit eine der bedeutendsten Herausforderungen für künftige Forschungen über den Flamen. Dazu kann ein erster Ansatz durch die im Folgenden präsentierten Reflexionen über Original und Kopien in Desubleos Werk angeboten werden.

6.2 Original und Kopie

6.2.1 „Iodevol cosa“ – Kopien und Rezeption von Desubleos Werk

„Prima di parlare delle copie credo opportuno di rivolgere una parola a quegli schizzinosi e superbi che, per farsi credere acutissimi critici, non appena vedono un quadro ricavato da tali capolavori, subito lo disprezzano e rigettano, quantunque di squisita fattura. Dico dunque a costoro che tutte le cose umane sono caduche e in breve spazio di tempo si guastano e periscono; perciò era da desiderarsi per il bene dell'umanità, che come giunsero a noi le copie dei libri antichi, così giungessero quelle degli antichi quadri più famosi [...] è quindi Iodevol cosa il procurare delle copie, quando però sieno lavorate con estrema diligenza e si ricavano dai modelli più perfetti, preferendo i più esposti al pericolo di esser distrutti, o per esser già guasti o per altra ragione.“³²

Kardinal Federico Borromeos Worte lassen keinen Zweifel an der hohen Wertschätzung von Kopien im Seicento. Ihre Bedeutung gleiche derjenigen von Re-

31 PULINI 2006, S. 17–19.

32 BENEDICTIS 1991, S. 307.

piken berühmter antiker Schriften, die den Fortbestand grundlegender Texte für die künftigen Generationen sicherten. So sei es lobenswert, dass extrem sorgfältig ausgeführte Kopien von den perfektesten Vorbildern angefertigt werden, wobei beschädigten Werken in Borromeos Sicht der Vorrang zu geben sei. Die Kopie – so der Kardinal – diene deshalb der Wissensübertragung. In diese Richtung ist auch Vincenzo Giustinianis Lobpreis der Kopie für didaktische Zwecke zu interpretieren – eine Praxis, die bei besonders begabten Lehrlingen zum Übertreffen des Meisters und seines Originals führen kann.³³

Über dieses noble Prinzip hinaus wurde jedoch das besondere Artefakt in mehrfacher Hinsicht verwendet, wie es häufig betont wurde.³⁴ Als „copia di riproduzione“ bezeichnete man eine hochwertige, vom gleichen Maler des Originals (= Replik) oder von spezialisierten Kopisten angefertigte Reproduktion, die ihren Platz in adligen und bürgerlichen Kunstsammlungen hatte.³⁵ Berühmte Werke aus prestigeträchtigen Galerien kopieren zu dürfen, war ein hoch angesehenes Privileg, weshalb die angefertigte Kopie anschließend neben „Originalen“ an der Wand hing.³⁶ Gleichzeitig trug die Existenz von Kopien dazu bei, den Wert des Originals (= Vorbildes) zu erhöhen.³⁷ Häufig beschlossen adlige Familien, einige Werke aus der Sammlung in ihrem Hauptwohnsitz kopieren zu lassen, um die Kopien in ihren anderen Niederlassungen ebenfalls zeigen zu können.³⁸ In Künstlernachlässen werden ebenfalls häufig Kopien erwähnt. Diese wurden vornehmlich zu didaktischen Zwecken angefertigt, bevor das Original das Atelier verließ. An solchen Kopien konnten dann die Schüler üben, wie bereits im Fall Renis be-

33 „Secondo, il copiare da altre pitture, il che si può fare in molti modi: o con la prima, e semplice veduta, o con più lunga osservazione, o con graticolazioni, o con dilucidazione, nel che si richiede molta diligenza e pratica nel maneggiare i colori, per imitar bene gli originali; e quanto più eccellente sarà il pittore, purché abbia pazienza, tanto migliore riuscirà la copia, a segno che talvolta non sarà conosciuta dall'originale, e talvolta anco lo supererà; che all'incontro, se il copiatore sarà inesperto, e di poco spirito, sarà facilmente conosciuta la differenza dell'originale dalla copia.“ GIUSTINIANI 1981, S. 41.

34 Für eine genaue Darstellung der multiplen Zwecke, Entstehungskontexte und Deutungen der Kopie vgl. zuletzt HERBERT 2018; PETRUCCI 2018.

35 PALIAGA 2014. In den Inventaren des 17. Jahrhunderts findet sich lediglich die Bezeichnung „copia“ mit alternierenden Zusätzen wie „viene da“ und „cavato da“. Dies untersagt die grundlegende Unterscheidung zwischen Repliken (vom gleichen Maler des Originals angefertigte Kopien) und jenen Reproduktionen, die von einem anderen Künstler gemalt wurden. Vgl. PETRUCCI 2018, S. 197.

36 PETRUCCI 2018, S. 187. Ein Beispiel aus dem 17. Jahrhunderts ist Flaminio Torri, der als Hofmaler des Modeneser Herzog Alfonso IV. d'Este Kopien von Meisterwerken aus der herzoglichen Sammlung für Sammler anfertigte. Vgl. MAZZA 1992–1996, S. 222.

37 HERBERT 2018, S. 148–149.

38 MORSELLI 2012, S. 142.

sprochen wurde.³⁹ Einen ähnlichen Zweck hatten auch die sogenannten „copie di studio“: Dabei handelt es sich um gemalte oder gezeichnete Versionen antiker Plastiken und Kompositionen von Renaissance-Meistern, die den Lehrlingen als Vorlage ihrer Übungen dienten.⁴⁰ All diese vielfältigen Einsatzmöglichkeiten von Kopien beweisen, welche überraschende Nähe zwischen der heutigen Verachtung von Kopien und jenen von Borromeo als „schizzinosi e superbi“ verachteten Zeitgenossen besteht.

Vor diesem Hintergrund ist es nun möglich, vier Beispiele von Kopien nach Desubleos Kompositionen und ihre Rolle für die Rezeption seines Œuvres zu diskutieren. Die erste von ihnen ist der heute im Budapester Szépművészeti Muzeum aufbewahrte *David mit dem Haupt des Goliaths* (Abb. 6.8). Desubleo hat damit ein Werk geschaffen, das bis zu Cottinos Zuschreibung 1992 dem Museumspublikum



Abbildung 6.8: Michele Desubleo, *David mit dem Haupt des Goliaths*, frühe 1630er J., Öl auf Leinwand, Budapest, Szépművészeti Muzeum

39 Vgl. Kap. 3.2.1.

40 PETRUCCI 2018, S. 187.

unter den Namen Domenichinos präsentiert wurde.⁴¹ Diese Verwechslung bestätigt die offensichtlich hohe Qualität des Gemäldes. David blickt den Betrachter direkt an, während er sich mit dem rechten Ellbogen auf Goliaths Haupt stützt. Sein halbfigurig, in Dreiviertelansicht dargestellter Oberkörper ist von einem über die linke Schulter gelegenen Fell bedeckt. Die Detailgenauigkeit und das zarte, modellierende Licht deuten auf ein Werk aus den frühen Bologneser Jahren hin, bei dem die römischen Impulse noch präsent sind. Von dieser feinen Darstellung wurde von Cottino eine Kopie entdeckt, die sich im schottischen Haddo House befindet (Abb. 6.9).⁴² Diese ist von deutlich schwächerer Qualität und weist kleine kom-



Abbildung 6.9: Nach Michele Desubleo, *David mit dem Haupt des Goliaths*, nach 1630er J., Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Aberdeen, Haddo House, Sammlung Gordon

41 SPEAR 1982, S. 211–212; COTTINO 1992, S. 209–210. Dazu auch COTTINO 2001, Kat. 14, S. 95–96; VÉCSEY 2011. Das Gemälde dürfte höchstwahrscheinlich vom Graf Nicolas Esterházy zwischen Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts in Rom angekauft worden sein. Vgl. VÉCSEY 2011; COTTINO 2015, S. 312. Das Budapester Gemälde ist nicht das einzige Werk Desubleos, das lange Zeit als Domenichino galt. Auch im Eremitage in Sankt Petersburg befindet sich eine Desubleo korrekt zugeschriebene *Jaël*, die jedoch zum Zeitpunkt ihres Ankaufs 1836 für ein Gemälde Domenichinos gehalten wurde. Die Zuschreibung an Domenichino lässt sich zum ersten Mal 1836 im Katalog der Sammlung vom Bankier William G. Coesvelt feststellen: vgl. JAMESON 1836, Nr. 1, o.S. Sie hielt knapp zwei Jahrhunderte an, denn erst 2013 schrieb Svetlana Vsevoložskaja das Ovalgemälde im Petersburger Sammlungskatalog der italienischen Gemälde des Seicento korrekterweise Desubleo zu. Vgl. VSEVOLOŽSKAJA 2013.

42 COTTINO 2001, Kat. 15, S. 96; COTTINO 2015, S. 312.

positionelle Abweichungen vom Budapester Original auf: der linke, verkürzte Arm wurde nach vorne gerückt; anstelle des neutralen Hintergrunds findet sich hier eine hügelige Landschaft. Es kann ausgeschlossen werden, dass es sich dabei um eine „copia di studio“ handelt, da dabei die Originalkompositionen stets unverändert übernommen wurden. Die nicht übersehbaren Unterschiede zum Original bewegten Cottino zu Recht dazu, das Gemälde in Haddo House als eine Kopie oder nicht eigenhändige zeitgenössische Variante zu erklären, deren Entstehungskontext jedoch zunächst unklar bleibt.⁴³ Sicher ist, dass die Budapester Originalkomposition als Ausgangspunkt für ein 1756 entstandenes *Selbstporträt als David mit dem Haupt des Goliaths* von Johann Zoffany diente (Abb. 6.10).⁴⁴ Dies beweist zweierlei: Zum einen dürfte Desubleos Gemälde Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom, wo sich Zoffany aufhielt, zugänglich bzw. durch graphische Reproduktionen bekannt gewesen sein. Zum anderen belegt die späte Adaption Desubleos Wertschätzung, die – in einer klassizistischen Ära wie es das 18. Jahrhundert war – alles andere als selbstverständlich gewesen sein dürfte.



Abbildung 6.10: Johann Zoffany, *Selbstporträt als David mit dem Haupt des Goliaths*, 1756, Öl auf Leinwand, 92,2 × 74,7 cm, Melbourne, National Gallery of Australia

43 COTTINO 2001, Kat. 15, S. 96.

44 Heute in Melbourne, National Gallery of Victoria. Vgl. COTTINO 2015, S. 312–313 und <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/5382/> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

Vom zweiten Beispiel, *Der Tod der Kleopatra* (Abb. 6.11), aus dem römischen Palazzo Colonna, kursierten ebenfalls mehrere Kopien auf dem Kunstmarkt – eine



Abbildung 6.11: Michele Desubleo, *Der Tod der Kleopatra*, um 1664–76, Öl auf Leinwand, 126 × 160,5 cm, Rom, Palazzo Colonna

davon wurde 2003 in einer Auktion des Dorotheum ersteigert (Abb. 6.12).⁴⁵ Diese ist im Vergleich zum Original etwas härter in der Ausführung, bleibt jedoch dem römischen Gemälde kompositionell treu: angefangen von Kleopatras verzweifeltem Gestus über den Rettungsversuch bis zum Früchtestillleben am rechten Bildrand und dem Diener im Hintergrund sind alle Bildpartien genau und ent-

45 Dorotheum, 26. März 2003, Lot Nr. 19; bei der Auktion Minerva, 12. März 2013, Lot Nr. 522 blieb die Kopie unverkauft. Eine weitere Kopie aus dem 19. Jahrhundert wurde bei einer Auktion Minerva am 27. Mai 2014, Lot Nr. 52, versteigert. Vgl. ebd., S. 315. Cottino weist dabei auf zwei Kopien eines weiteren Gemäldes aus der Sammlung Colonna hin, *Rebekka und Eliezer am Brunnen* (vgl. COTTINO 2001, Kat. 37, S. 111–112). Das Original wurde von der Autorin gesichtet, von den zwei Kopien konnten allerdings keine Abbildungen gefunden werden.



Abbildung 6.12: Nach Michele Desubleo, *Der Tod der Kleopatra*, Kopie, 1670er J., Öl auf Leinwand, 97 × 123 cm, aktueller Verbleib unbekannt [zuletzt Dorotheum Auktion, 26. März 2003, Lot Nr. 19]

sprechend übernommen worden. Daher könnte man vermuten, dass es sich um eine „copia di studio“ handelt. Zugleich ist anzumerken, dass sich Desubleo im römischen *Tod der Kleopatra* selbst zitiert. Denn sein *Tod der Sophonisba* (Abb. 6.13), wahrscheinlich in den späten Bologneser Jahren entstanden, weist eine sehr ähnliche Komposition wie das römische Gemälde auf, das Desubleo in Parma gemalt haben soll.⁴⁶ Die zwei sterbenden Protagonistinnen sind in der gleichen Haltung porträtiert und werden jeweils von einer alten Dienerin aufgefangen, für die Desubleo ein und dasselbe Modell verwendet haben dürfte. Die Arme Kleopatras sinken nach unten, während Sophonisbas linker Arm zur Seite gestreckt ist, ihre noch halboffene Hand hat soeben die Giftschale auf den Tisch herabfallen lassen. Ihr rechter Arm fällt in ihren Schoß und kein Diener schreitet im Hintergrund in

46 Zu Sophonisba vgl. COTTINO 2001, Kat. 24b, S. 101–102. Merkwürdigerweise ist die Parallele zwischen den zwei Gemälden bislang unberücksichtigt geblieben.



Abbildung 6.13: Michele Desubleo, *Tod der Sophonisba*, 1646–52, Öl auf Leinwand, 96 × 148,5 cm, Privatsammlung

die Szene hinein. Sieht man von diesen kleineren Abweichungen ab, so ist man sich schnell einig, dass Desubleo für das römische Bild auf die Komposition des *Tods der Sophonisba* rekurriert haben muss.

Ein ähnliches Schicksal als „*copia di studio*“ ist für das dritte, in den frühen venezianischen Jahren entstandene Beispiel, Desubleos *Venus und Adonis* (Abb. 6.14), anzunehmen.⁴⁷ Davon ist eine von Cottino zu Recht als „antik“ bezeichnete Kopie bekannt (Abb. 6.15), die kompositorisch keine Abweichungen vom römischen Original aufweist, jedoch qualitativ schwächer und weniger detailliert ist.⁴⁸ Sowohl

47 Trotz Peruzzis und Cottinos überzeugender Zuschreibungen wird das 1813 als Kriegsbeute von Madrid nach London gebrachte Gemälde in seinem heutigen Aufstellungsort Apsley House weiterhin als ein Werk von Carlo Cignani präsentiert (PERUZZI 1986b, S. 87; COTTINO 2001, Kat. 30, S. 106–107). Allein Cottinos Position wird von Apsley House zusammen mit anderen Expertenmeinungen zwar erwähnt, die „close stylistic links with Cignani“ werden jedoch als entscheidende Faktoren für die Autorschaft von Albanis Bologneser Schüler betrachtet. Vgl. <https://www.vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/33462/rec/1> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

48 COTTINO 2015, S. 312. Die Kopie wurde außerdem im Dorotheum, 17. Oktober 2017, Lot Nr. 275, versteigert.



Abbildung 6.14: Michele Desubleo, *Venus und Adonis*, späte 1650er J., Öl auf Leinwand, 126 × 188 cm, London, Apsley House



Abbildung 6.15: Nach Michele Desubleo, *Venus und Adonis*, Kopie, Öl auf Leinwand, 74 × 99,5 cm, aktueller Verbleib unbekannt [zuletzt Audap e Mirabeau Auktion, 21. März 2014]

die Kopien vom *Tod der Kleopatra* als auch diejenigen von *Venus und Adonis* zeugen mit Sicherheit von Desubleos Anerkennung und eventuell von einem eigenen Mitarbeiterkreis, der getreue Kopien seiner Werke erstellte.

Ein letztes Beispiel bildet ein großformatiges Werk aus Desubleos späten Jahren in Parma, *Odyseus und Nausikaa* (Abb. 5.4). Das Querformat war Teil der Farnese Sammlung, die in den 1730er Jahren nach Neapel verlegt wurde.⁴⁹ Die Kopie im Musée des Jacobins in der okzitanischen Stadt Auch (Abb. 6.16) weist die glei-



Abbildung 6.16: Nach Michele Desubleo, *Odyseus und Nausikaa*, Kopie, Ende 17. Jh., 205 × 258 cm, Auch, Musée des Jacobins

che Komposition auf, die allerdings kleiner in den Proportionen und enger eingerahmt scheint. Außerdem ist seine Qualität deutlich geringer als die des Neapolitaner Gemäldes einzuschätzen, wie die auffällig grob dargestellten Figuren bezeugen. Im Vergleich zum Original ist das Bildpersonal des Werkes aus Auch weniger detailliert, beinahe skizzenhaft gemalt – ein Merkmal, das ebenfalls bei

⁴⁹ PERUZZI 1986b, S. 90. COTTINO 2001, Kat. 113, S. 113–115.

den im Vordergrund platzierten Tüchern sowie bei der sehr verschwommenen Hintergrundlandschaft ins Auge sticht. Cottino stellt die plausible Hypothese auf, es handele sich dabei um eine in Neapel angefertigte Kopie. Diese soll vor dem 1798 erfolgten Umzug des Originals nach Palermo in Auftrag gegeben worden sein, ehe es auf eine noch unklare Weise nach Auch gelangte, wo es sich seit 1872 befindet.⁵⁰ Die Tatsache, dass dieses Werk Desubleos nicht nur lange als Guido Renis Gemälde galt, sondern auch zusammen mit Werken von Raffael, Tizian, Correggio und Annibale Carracci als Prachtstück der Sammlung geschützt und möglicherweise deshalb kopiert werden sollte, ist ein erneuter Beweis für die Wertschätzung, die der Flame unter Sammlern genoss.

Die vier dargestellten Beispiele bezeugen das vom französischen Kupferstecher und Radierer Abraham Bosse formulierte Prinzip, nach dem nur das Würdige kopiert werden soll.⁵¹ Sei es durch potentielle „copie di studio“ (*Tod der Kleopatra; Venus und Adonis*), sei es als Adaptionen seiner Kompositionen (*David mit dem Haupt des Goliaths* und Zoffanys davon inspiriertes *Selbstporträt als David*) oder gar als Stellvertreter des Originals (*Odysseus und Nausikaa*) erlebten Desubleos Originalgemälde eine beachtliche Aufwertung im und nach dem 17. Jahrhundert. Der Flame mag im 18. Jahrhundert vergessen worden sein, seine Arbeiten konnten hingegen weiterhin andere Maler inspirieren. Dabei muss betont werden, dass die kopierten Werke aus unterschiedlichen Phasen seiner Karriere stammen und daraufhin in unterschiedlichen Kontexten entstanden (Bologna, Venedig, Parma) – eine Tatsache, die als Zeichen der Wertschätzung seines Gesamtœuvres angesehen werden muss. Ein fünftes, im Folgenden präsentiertes Beispiel liefert weitere Einsichten in das Ausmaß der Reproduktionspraxis von Desubleos Werk außerhalb seiner üblichen Wirkungsorte in Nord- und Mittelitalien.

50 COTTINO 2015, S. 315. Das Original wurde von Ferdinand von Bourbon zusammen mit weiteren 13 unter den Glanzstücken seiner Kunstsammlung nach Palermo verschickt, um eine Beschädigung infolge eventueller Volksaufstände zu verhindern. Sollte die Kopie tatsächlich in einem solchen Kontext entstanden sein, so wäre Ferdinands Entscheidung als praktische Anwendung der eingangs zitierten Passage Borromeos zu betrachten, bei dem in Gefahr stehende Werke vorrangig kopiert werden sollten. Zum Originalbild siehe AUSST.-KAT ROM 1994, S. 18–19; COTTINO 2001, Kat. 40, S. 114.

51 In seiner 1649 veröffentlichten Ausführung zur Unterscheidungskriterien und -praxen zwischen Originalen und Kopien betont Bosse: „Et d'autant qu'il est assez ordinaire a plu-plusieurs [sic] non Praticiens, d'alleguer qu'vn bon Peintre pourroit bien faire vne Coppie sur vn mauuais Original; A cela je respons, Q'vn tel Peintre ne s'adonne pas d'ordinaire a Coppier des choses moindres que ce qu'il peut faire d'Inuention“. BOSSE 1649, S. 7; HERBERT 2018, S. 149–150.

6.2.2 Fallstudie IV: *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*

Der 2007 erschienene Katalog des anglo-italienischen Auktionshauses Robilant+Voena enthält einen Eintrag Alberto Cottinos zu Michele Desubleos *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Abb. 6.17).⁵² Der Text lobt die „exceptional pictorial quality“ des bis dato unveröffentlichten Gemäldes, das als Emblem von Desubleos stets präsenten „very own autonomy and [...] personal and unmistakable sense of poetry“⁵³ zu betrachten sei. Sieht man von der etwas schwülstigen, formatbedingten Formulierung ab, kann man mit Cottino einig sein: Desubleo erreicht mit diesem Werk einen Höhepunkt der formalen Qualität und kompositorischen Harmonie. Nicht umsonst wird die *Ruhe* überzeugenderweise um 1640–1641 datiert, etwa zur gleichen Zeit wie ein Meisterwerk des Flamen, das Florentiner Großformat *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11).⁵⁴ Cottinos Expertise wird auch bei dieser Gelegenheit honoriert: das Bild wird vom luxemburgischen Musée National d’Histoire et d’Art angekauft und ist seit November 2007 Teil der dortigen Dauer Ausstellung.⁵⁵

Soweit ist bei diesem Ankauf nichts Verwunderliches anzumerken. Doch nach und nach tauchten nicht weniger als fünf Kopien der *Ruhe* auf, womit das Gemälde innerhalb von neun Jahren von einem unbekanntem zum meistkopiertesten Werk Desubleos wurde. In seinem 2015 erschienenen Beitrag zu den Kopien in Desubleos Œuvre gibt Cottino an, dass drei Versionen des luxemburgischen Gemäldes im apulischen Conversano entdeckt wurden. Zwei davon bespricht er im gleichen Beitrag.⁵⁶ Eine vierte Kopie wurde von der Autorin im Musée de Soissons ausfindig gemacht und in einem 2016 erschienenen Ausstellungskatalog des französischen Museums veröffentlicht.⁵⁷ Die Existenz einer fünften Kopie aus der Bi-

52 COTTINO 2007.

53 Ebd., S. 26.

54 Ebd., S. 28. Zum Bild vgl. auch Kap. 5.1.2.

55 Die Informationen zum Eingangsdatum stammen aus museumsinternen Unterlagen aus Luxemburg. Diese wurden der Autorin freundlicherweise im Rahmen der Recherchen für den Beitrag im Ausstellungskatalog *Le musée sort de sa réserve. Une collection redécouverte* im Musée de Soissons zur Verfügung gestellt. An dieser Stelle sei der Ausstellungskuratorin Frau Sophie Laroche für ihre Vermittlung sowie ihren luxemburgischen Kollegen herzlich gedankt.

56 COTTINO 2015, S. 309–311. Cottino liefert weder Informationen noch eine Abbildung der dritten, ebenfalls in einer Privatsammlung aufbewahrten Kopie. Auch im Laufe der weiteren Recherchen konnte die Autorin keine Hinweise über das Werk ermitteln.

57 GIROMETTI 2016. Für die Aufnahme des Gemäldes in der Ausstellung war der Hinweis von Frau Laroche grundlegend. Daniele Benati schrieb 2014 das Werk Desubleo zu, veröffentlichte allerdings keinen Beitrag dazu.



Abbildung 6.17: Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, um 1640–41, Öl auf Leinwand, 152,3 × 126,8 cm, Luxemburg, Musée National d’Histoire et d’Art

schöflichen Pinakothek in Conversano wurde jüngst der Autorin mitgeteilt, so dass diese Version zum ersten Mal in diesem Kontext analysiert wird.⁵⁸

Ehe der Fokus auf die Kopien gelegt wird, ist ein Blick auf das Original notwendig. Das Gemälde soll Mitte des 17. Jahrhunderts von der Familie Acquaviva d’Aragona für ihre Sammlung in Conversano erworben worden sein und taucht zum ersten Mal im 1666 verfassten Inventar als „Fuga in Egitto di Guido Rene“ auf (Abb. 6.17).⁵⁹ Die Sammlung im Schloss der Acquaviva d’Aragona war die wichtigste in der apulischen Kleinstadt. Zusammen mit einer luxuriösen Ausstattung fanden dort knapp 500 Gemälde Platz, darunter Werke von Guido Reni, Artemisia Gentileschi und Massimo Stanzione.⁶⁰ Aufgrund der Zuschreibung an Reni ist es bislang unklar geblieben, ob Desubleos Werk als eigenhändig oder doch als Gemälde Renis angekauft wurde. Cottino vermutet, dass letztere Option wahrscheinlicher ist, da für einen von Bologna so weit entfernten Sammler wie Giangirolamo II. Acquaviva d’Aragona ein solches Werk auch von Reni hätte gemalt werden können.⁶¹ Diese Möglichkeit besteht tatsächlich, zumal die renianischen Züge der Gesichter Mariens und besonders Josephs sehr an die Hand des Bologneser Meisters erinnern. Die Heilige Familie ruht während ihrer Flucht vor der Verfolgung durch Herodes nach Ägypten gerade unter einem Baum aus. Das äußerst populäre Sujet wird hier auf eine originelle Art dargestellt. Joseph, dessen Oberkörper hinter dem bereits gesattelten Esel erscheint, legt seinen Blick auf die Jungfrau und den Jesusknaben. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf dem gesattelten Esel und zeigt mit der rechten Hand auf den langen Weg, der noch vor ihnen liegt. Maria trägt das traditionelle rote Gewand unter dem blauen Mantel. Ihr Turban ist beinahe identisch mit Vafrinos Kopfbedeckung in *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11) – ein Element, das die These einer zeitlich nahen Entstehung der Florentiner und Luxemburger Gemälde bekräftigt.

Das Bild erlebte eine beachtliche Rezeption. Die fünf bislang identifizierten Kopien dürften wahrscheinlich in Conversano angefertigt worden sein.⁶² Unter den vier Werken in Conversano befindet sich eine im Bischofspalast (Abb. 6.18), eine in der bischöflichen Pinakothek (Abb. 6.19) und zwei in Privatsammlungen,

58 Don Giuseppe Goffredo von der Curia in Conversano übermittelte im März 2019 dankenswerterweise eine Abbildung der Kopie aus der lokalen Pinakothek (Abb. 6.19).

59 Zur Erwähnung im Inventar siehe CENTRO CONVERSANESE RICERCHE DI STORIA ED ARTE 1983, S. 52. Zum Bild vgl. LOFANO 2012.

60 Zur Sammlung und der Rolle des Malers Paolo Finoglio als Kunstberater und Hofmaler von Giangirolamo II. Acquaviva d’Aragona siehe LANZILOTTA 2018.

61 COTTINO 2015, S. 311.

62 Ebd., S. 309–311.

Abbildung 6.18: Nach Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, Kopie, nach 1641, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Conversano, Bischofspalast



Abbildung 6.19: Nach Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (eigentlich *Hl. Familie mit Johannesknabe*), Kopie, 19. Jh. (?), Öl auf Leinwand, 255 × 188 cm, Conversano, Bischöfliche Pinakothek

wobei nur von einer eine Fotografie bekannt ist (Abb. 6.20).⁶³ Im Folgenden können deshalb nur vier Werke besprochen werden. Die Autorin hat sich bemüht, an farbige Abbildungen der zwei bekannten Kopien im Bischofspalast und in der



Abbildung 6.20: Nach Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, nach 1641, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Conversano, Privatsammlung

Privatsammlung zu gelangen. Leider war dies nicht möglich und weder Cottino noch die Curia in Conversano konnten Farbaufnahmen zur Verfügung stellen, so dass hier lediglich aufgrund von schwarz-weiß Aufnahmen argumentiert werden kann. So ist offensichtlich, dass dieses Material eine geringe Belastbarkeit besitzt. Es ist der Autorin bewusst, dass Farbaufnahmen und sogar Materialstudien (Pigmenten- und Leinwanduntersuchungen) die optimale Grundlage für eine vertief-

63 Trotz vielfacher Nachfragen war es leider nicht möglich, eine Aufnahme der zweiten Kopie in der Privatsammlung in Conversano zu erhalten. Auch Cottino veröffentlichte in seinem Beitrag keine Abbildung davon. Bei der Kopie in der bischöflichen Pinakothek handelt es sich dagegen um ein unveröffentlichtes, von Cottino nicht berücksichtigtes Werk.

te Fallstudie bilden. Angesichts der Schwierigkeiten, an die originalen Werke und deren Reproduktionen zu kommen, wurde jedoch beschlossen, bei dieser kurzen Fallstudie unter dem Vorzeichen der Vorläufigkeit den Fokus auf den Nachruhm von Desubleos Komposition zu legen, da weder Materialstudien noch Farbaufnahmen von zwei der fünf Kopien vorliegen. Aus diesem Grund müssen die Materialeigenschaften der Kopien und eine Bestimmung der Herkunft der Kopisten zunächst in den Hintergrund treten.

Die zwei nur durch schwarz-weiß Aufnahmen bekannten Kopien unterscheiden sich stark voneinander. Während das Gemälde im Conversaner Bischofspalast (Abb. 6.18) Desubleos Hochformat beibehält, ist das Werk in der Privatsammlung (Abb. 6.20) ein Querformat. Zusätzlich wirkt die Komposition im Bischofspalast wie verschwommen. Trotz der schlechten Abbildungsqualität ist jedoch unverkennbar, dass sich der Kopist zwar an Desubleos Komposition hält, jedoch in der Wiedergabe von Details ungenau ist. Damit ist vor allem der Blick der Madonna gemeint: im Original trifft dieser direkt auf den Blick von Joseph, während in der Kopie im Bischofspalast der Blickwechsel nicht korrekt wiedergegeben wird. Dort scheint die Madonna eher einen vagen Punkt zu ihrer Linken anzublicken, Joseph blickt dagegen auf ihren Kopf. Die Kopie in Privatbesitz hält sich in diesem Punkt eher an Desubleos Original, da sich der Blick Mariens mit demjenigen von Joseph trifft. Die Malweise, der starke Chiaroscuro und besonders die Darstellung des Josephs sprechen dafür, dass diese Kopie von einem Maler angefertigt wurde, der neapolitanische Vorbilder *alla* Stanzone gut kannte. Diese Vermutung entsteht beim Betrachten des veränderten Josephkopfs: die Diskrepanz zwischen dem Original und dem ausdrucksstärkeren Joseph im Bischofspalast ist evident. Bei Letzterem scheint Joseph auf der Grundlage von neapolitanischen Männerporträts interpretiert worden zu sein.⁶⁴ Bei dem Werk im Bischofspalast könnte es sich um eine späte, eventuell im 19. Jahrhundert angefertigte Kopie nach einer Kopie (oder Stich?) handeln, da die Präzision des Originals verloren gegangen ist. Dies bleibt jedoch aufgrund der schlechten Vorlage eine reine Hypothese, deren Wahrscheinlichkeit nur durch direkte Sichtung des Werks und Materialanalysen festgestellt werden kann. Das Werk aus der Privatsammlung weist hingegen Eigenschaften auf (starkes Chiaroscuro, Interpretation von Josephs Kopf nach neapolitanischen Vorbildern, hohe Detailgenauigkeit), die auf eine im 17. Jahrhundert angefertigte Kopie hindeuten lassen.

Die dritte Kopie aus Conversano befindet sich in der lokalen bischöflichen Pinakothek (Abb. 6.19). Ihre fotografische Reproduktion ist zwar farbig, es handelt sich aber um eine qualitativ schlechte Aufnahme, sodass auch in diesem Fall das

64 Für die anregende Diskussion über die Besonderheiten der Kopien sei an dieser Stelle Prof. Henry Keazor gedankt.

Material nicht allzu belastbar ist.⁶⁵ Bei diesem Werk fällt sofort auf, dass es sich um eine Variation des Originals handelt, da der Hl. Familie der zwischen Maria und Joseph zu sehende Johannesknabe hinzugefügt wurde. Dadurch findet eine Art ikonographischer Kurzschluss statt. Der Betrachter wird zunächst mit der typischen Inszenierung einer *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* konfrontiert (das heißt, mit der in einer Landschaft ruhenden Heiligen Familie in Anwesenheit eines Esels), durch die Präsenz des Johannesknaben aber gleichzeitig irritiert. Letzterer hält in seiner linken Hand ein muschelförmiges, möglicherweise als Taufschale intendiertes Gefäß, womit die Taufe Christi präfiguriert werden soll. Diese Darstellung ist untypisch und lässt auf mangelhafte ikonographische Kenntnisse des ausführenden Malers schließen. Zudem sind die evidenten anatomischen Ungenauigkeiten zu erwähnen, die besonders bei Marias überproportionierten Beinen sowie bei Johannes' flacher Stirn und seinen allzu muskulösen, sehr kurzen Oberarmen auffallen. Aufgrund der schlechten Abbildung ist es schwierig, eine Datierung des Gemäldes zu wagen – eventuell könnte es sich um eine im 19. Jahrhundert von einem lokalen Maler angefertigte Kopie handeln. Abgesehen von ihrem niedrigen künstlerischen Wert und den starken Veränderungen liefert diese Kopie jedoch einen weiteren Beweis der Berühmtheit von Desubleos Komposition.

Die vierte Version aus dem Musée de la Ville de Soissons (Abb. 6.21) wurde 2016 restauriert und anschließend in einer Sonderausstellung gezeigt.⁶⁶ Im Unterschied zur dritten Kopie wird die mimetische Funktion in diesem Gemälde beibehalten. Nicht nur die Komposition, sondern auch die Dimensionen des Hochformats werden sehr genau übernommen.⁶⁷ Auch der Blickwechsel zwischen Joseph und Maria wurde beibehalten. Besonders der Kopf Josephs weist Gemeinsamkeiten mit den renianischen Zügen im Original auf. Schwächen können hingegen bei dem Jesuskopf beobachtet werden, da dieser im Vergleich zum Original deutlich in die Länge gezogen und überproportioniert zum Körper wirkt. Ob das Gemälde von einem lokalen Kopisten gemalt wurde, konnte nicht ermittelt werden und auch die bisher unklare Provenienz lässt zunächst die Frage offen, auf welchem Weg das Bild nach Frankreich gelangt ist.⁶⁸ Unter den vier analysierten Beispielen

65 Die Abbildungsqualität ist leider nicht optimal, bessere Aufnahmen konnten jedoch nicht angefertigt werden.

66 GIROMETTI 2016.

67 Das Original misst 152,3 × 126,8, die Kopie in Soissons 154 × 128 cm.

68 Bis 2017 glaubte man, das Gemälde sei Teil der vom Musée du Louvre angekauften Sammlung Campana gewesen und wurde 1863 nach Soissons ausgelagert (GIROMETTI 2016 und <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/003137421> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021]). Doch im Laufe späterer Recherchen der Autorin stellte sich heraus, das in Soissons deponierte Gemälde konnte nicht mit der 1862 im Katalog der Sammlung Campana beschriebenen, Luca Longhi zugeschriebenen *Hl. Familie* übereinstimmen.



Abbildung 6.21: Nach Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, nach 1641, Öl auf Leinwand, 154 × 128 cm, Musée de la Ville de Soissons

men. Denn diese wurde folgendermaßen beschrieben: „L’Enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère bénit le petit saint Jean. A ses côtés se trouve saint Joseph.“ Vgl. CORNU 1862, Nr. 533, S. 145. Im Soissons sitzt Jesus nicht auf Mariens Schoß und der Hl. Johannes ist auch nicht dargestellt. Außerdem waren die angegebenen Maße des Gemäldes ebenfalls abweichend, da Longhis *Hl. Familie* 52 × 43 cm messen sollte, ungefähr ein Drittel von Desubleos Kopie. Diese war wohl mit einem anderen Bild verwechselt worden und ihre Zugehörigkeit zur Campana-Sammlung war nicht mehr gesichert. Das Gemälde wurde nicht im 1894 von Emile Collet verfassten Museums katalog erwähnt, was einen wichtigen *terminus post quem* liefert. Erst in der Liste der 1926 restaurierten Kunstwerke des Museums taucht eine „sainte Famille“ auf, bei der es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Kopie von Desubleos Komposition handelt, da die andere *Hl. Familie* erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Teil der Sammlung wurde. Um eine genauere Chronologie zu rekonstruieren, wurden in Soissons sowohl die Dokumente im Museumsarchiv als auch alle im Zeitraum von 1849 bis 1926 erschienenen Bände der *Mémoires/Bulletins de la Société historique de Soissons* nachgeschlagen, in denen Nachrichten zu Museumsereignissen und -schenkungen veröffentlicht wurden. Allerdings führte die Recherche zu keinem konkreten Ergebnis, da das Werk in keinem Aufsatz erwähnt wird. Insofern dürfte das Gemälde vermutlich zwischen 1849 und 1926 vom Museum erworben bzw. als Geschenk angenommen worden sein, ohne dass dies in den *Mémoires* vermerkt wurde. Folglich muss die Verbindung zwischen Conversano und Soissons zunächst unklar bleiben.

len scheint jedoch die Version in Soissons diejenige zu sein, die sich am genauesten an das Original gehalten hat.

Nach der kurzen Analyse der vier Beispiele kann festgehalten werden, dass die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* die bislang am häufigsten kopierte unter Desubleos Kompositionen darstellt. Das breite Qualitätsspektrum und die untereinander heterogenen Malstile deuten auf unterschiedliche Entstehungszeiten und vermutlich auch auf einen unterschiedlichen Einsatz der Kopien hin. Es bleibt unklar, ob das Original als Werk von Reni angekauft wurde und daher das Renommée dieses Meisters als eigentlicher Grund für die Verbreitung zu betrachten ist. Bis zur Entdeckung neuer Quellen kann diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden und dürfte auch nicht überraschen. Denn dies wäre ein weiterer Beweis für Desubleos Meisterschaft, Werke zu schaffen, die lange für die Schöpfung von Bologneser Meistern betrachtet wurden.⁶⁹ Diese Eigenschaft, zusammen mit seinem hybriden Stil, spielte jedoch eine beachtliche Rolle für das Vergessen, in die Desubleo nach seinem Tod geriet, wie im Folgenden dargestellt wird.

6.3 Zur Bildung einer *(s)fortuna critica*

Durch die Analysen von Desubleos Rezeption in der Emilia und die Verbreitung der Kopien seiner Werke zeichnet sich das Bild eines erfolgreichen Malers ab. Dieses kontrastiert jedoch stark mit dem, was kurz nach seinem Tod 1676 in den malvasianischen Schriften über ihn angemerkt wird. Die Bedeutung von Malvasias Urteil für Desubleos *(s)fortuna critica* wird im Folgenden untersucht, ehe eine erste, Mitte des 19. Jahrhunderts in Venedig erfolgte Rehabilitierung und eine neue Quelle zu seiner Rezeption thematisiert werden.

6.3.1 Malvasias Urteil und seine Folgen

Es ist längst kein Geheimnis mehr, dass der Bologneser Biograph Carlo Cesare Malvasia in seiner 1678 als Reaktion auf den von Vasari propagierten Florenz-Zentrismus veröffentlichten *Felsina Pittrice* einen Held feiert, nämlich Ludovico

69 Vgl. *David mit dem Haupt des Goliaths* aus Budapest (Abb. 6.8), lange Domenichino zugeschrieben, sowie *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4), das lange Zeit als Renis Werk galt. (Kap. 6.2.1).

Carracci.⁷⁰ Malvasias campanilistische Bestrebungen offenbarten sich im Lobpreis eines Künstlers, der – anders als seine Cousins Agostino und Annibale, die nach Rom gingen – seiner Heimatstadt Bologna treu geblieben war. Ludovicos Wanderjahre in Florenz, Parma, Mantua und Venedig betrachtete Malvasia als Zeit der „fatiche e [...] un ben fondato studio“⁷¹, die, zusammen mit der Aneignung des römischen Stils und jahrelangem Eifer, dem Künstler zu einem unübertroffenen „misto“ verhalfen.⁷² Weniger explizit als Belloris Heroisierung Annibale Carraccis, aber trotzdem parteiisch, stellt Malvasia Ludovico als Vorbild dar.⁷³

Im Licht eines solchen Narrativs könnte man meinen, Desubleo stünde mit seinen zahlreichen Stationen und seinem hybriden Stil mit Ludovico in einer Linie – schließlich war der Flame lange Zeit in Renis Atelier und in der Bologneser Accademia Ghislieri als Lehrer tätig gewesen, ehe er nach Venedig und Parma weiterzog. Mit einer solchen Vermutung könnte man allerdings nicht falscher liegen. Denn Malvasias negatives Urteil über den Flamen lässt sich bereits in der Verweigerung einer Biographie Desubleos ablesen, während anderen, deutlich weniger bedeutenden Malern wie Flaminio Torri, Francesco Gessi und sogar Guido Renis Kopisten Ercole de' Maria in der *Felsina* mehr Aufmerksamkeit als dem Flamen geschenkt wird.⁷⁴ Die Gründe für eine so harsche Nichtberücksichtigung sind nirgendwo schriftlich fixiert. Es liegt aber nahe, dass Desubleo im Vergleich zu Torri, Gessi und de' Maria in Malvasias Augen etwas Grundlegendes fehlt: die Bologneser Herkunft.

Ein Überblick über Malvasias Erwähnungen des Flamen hilft dabei, die Einstellung des Bologneser Biographen besser zu verstehen. Die Passagen stammen aus zwei Werken: der 1678 veröffentlichten *Felsina Pittrice* und den 1686 verfassten *Pitture di Bologna*. Beginnend mit Malvasias Hauptwerk, der *Felsina*, findet sich die erste Erwähnung Desubleos in Guido Renis Vita und bezieht sich auf die große Anzahl seiner Schüler: „Degli allievi della sua scuola è impossibile il metterne assieme un registro, anche mediocre, perché talora fu che ne contammo sino a dugento di ben cogniti, fra quali *uomini insigni, e maestri grandi*; come il Lanfranchi, il Gessi, il Sementi, il Sirani, il Rugieri, il Desubleo [...]“⁷⁵ Dieser Aussage zufolge muss Desubleo als „berühmter Mann und großer Meister“ zusammen mit an-

70 Unter den zahlreichen Beiträgen zu Malvasias Haltung gegenüber Ludovico als „Retter der Malerei“ seien hier nur zwei zentrale erwähnt: PERINI 1993; KEAZOR 2007, S. 47–77.

71 MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 264.

72 Zu Malvasias „misto“ vgl. KEAZOR 2007, S. 53–56.

73 Zu dem von Bellori gefeierten „celeste influo“ Annibales vgl. BELLORI 1976, S. 33 und KEAZOR 2007, S. 21–23.

74 MALVASIA 1841, Bd. 2: S. 245–250 (Francesco Gessi); S. 253 (Ercole de' Maria, als „Ercolino da San Giovanni“ aufgeführt); S. 383–384 (Flaminio Torri).

75 Ebd., Bd. 2, S. 43 [Kursiv der Autorin].

deren Schülern Renis betrachtet werden, die allerdings alle von Malvasia durch eine Biographie geehrt wurden. An dieser Stelle liefert Malvasia einen ersten Beweis seines zwiegespaltenen Urteils über den Flamen. In Carlo Cignanis Vita wird dann der bereits besprochene Wettbewerb unter Lehrlingen der Accademia Ghislieri aufgeführt: „[...] qual maraviglia però, se concorrendo egli al premio, che nell'Accademia del Conte Ettore Ghisilieri si dispensava, giudici lo stesso Albani, il Tiarini, il Barbieri e il Desubleo, riportasse sovr'ogni altro la palma?“⁷⁶ Auch hier kann Malvasia Desubleo nicht ignorieren. Der Flame ist an der Spitze einer von berühmten Meistern geleiteten und von einem prominenten Stifter geförder- ten Akademie, sodass Malvasia ihn zwangsläufig nennen muss. Im gleichen histo- rischen Kontext liefert der Biograph die nächste Erwähnung, die diesmal in Guercinos Biographie zu finden ist:

„Fece [Guercino] eziandio un S. Gioseffo al conte Ettore Ghislieri, il quale per molti anni fece nel suo palazzo un'accademia di pittori, maestri della quale erano il Tiarino, l'Albani, il medesimo sig. Gio. Francesco Barbieri, il Sirano e Michel Desubleo, detto il Fiammingo, allora primi pittori di Bologna. Quest'Accademia durò anni sei, sino che il conte Ettore suddetto si ritirò fra li PP. di Galliera.“⁷⁷

Der Ton ist feierlicher, denn hierbei handelt es sich um die ausführlichste Prä- sentation der Akademie im Kontext der *Felsina Pittrice*. Dies gibt Malvasia An- lass dazu, Desubleo auf die gleiche Stufe wie seine Kollegen zu setzen und sogar als einen unter den ersten Malern Bolognas zu feiern. Eine höhere Wertschät- zung wird für ihn im gesamten malvasianischen Œuvre nicht vorkommen. Die folgende Erwähnung in Guercinos Biographie wiederholt die vorangegangene: „[...] ed avea [Guercino] altresì preso l'incarico d'esser uno dei quattro Direttori dell'Accademia del Nudo fondata nel proprio Palazzo dal Conte Ettore Ghisiglieri [sic], essendo gli altri tre Francesco Albani, Alessandro Tiarini, e Michel Desu- bleo [...]“⁷⁸ Deutlich kritischer scheint Desubleos Stellung bei dem folgenden, ihn betreffenden Zitat, diesmal aus Simone Cantarinis Vita: „Il Bolognini, il Brunetti, il Desubleo, il Dinarelli, Monsù Pietro, Ercolino da S. Gio. e simili della scuola Guidesca erano i meno bersagliati, perché né pure da lui [Cantarini] stimati degni

76 Ebd., Bd. 2, S. 200. Zur Accademia vgl. Kap. 6.1.1.

77 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 267. Dieser Passus wird auch in der von Luigi Crespi ergänz- ten Version der *Felsina Pittrice* übernommen und in Giovanni Andrea Siranis Vita auf- geführt: „Egli [Sirani] fu uno de' primi maestri dell'accademia del nudo, che si faceva in casa del Conte Ettore Ghisilieri, come altrove si disse, e lo fu col Tiarini, coll'Alba- ni, col Barbieri e col Desubleo, tutti in quel tempo primari pittori di Bologna.“ MALVA- SIA 1841, Bd. 2, S. 411.

78 Ebd., Bd. 2, S. 295.

del suo biasimo.⁷⁹ Daraus ergibt sich zweierlei: zum einen, dass Desubleo erstmals Renis Schülergruppe zugeteilt wird. Zum anderen, dass der Flame wohl nicht Cantarinis Tadel wert sei, da letzterem Desubleo gleichgültig sei. Diese Darstellung folgt dennoch Malvasias Schilderung von Cantarinis rebellischem Geist, aufgrund dessen es bekanntlich zur Konfrontation zwischen Reni und seinem Schüler im Rahmen des Barberini-Auftrags kam.⁸⁰

Aus diesen Zitaten kann man drei Schlussfolgerungen ziehen. Erstens, dass Malvasias Erwähnungen von Desubleo mengenmäßig sehr gering im Verhältnis zum Ausmaß der zweibändigen, insgesamt 818 Textseiten umfassenden *Felsina Pittrice* ausfallen. Zweitens, dass die Informationen über den flämischen Maler nicht nur sehr allgemein gehalten sind, sondern auch untereinander widersprüchlich sind. Denn Desubleo wird als einer von den „berühmten Männern und großen Meistern“ sowie als einer der ersten Maler Bolognas präsentiert, der jedoch gleichzeitig Cantarinis Tadel nicht wert sei. Letztere Aussage soll zwar Cantarinis Verhalten reflektieren, kann jedoch als Malvasias eigene Auffassung interpretiert werden, da der Biograph sie nicht differenziert oder durch Gegenargumente abmildert. Drittens, dass Desubleo stets ein Name innerhalb einer größeren Gruppe ist. Malvasia führt ihn in der *Felsina* als einen unter mehreren auf und nie alleine, was schließlich dazu führt, dass der Flame auf den Rang eines nicht zu achtenden Malers verwiesen wird.

Diese negative Haltung Malvasias offenbart sich in dem einzigen, Desubleo alleine gewidmeten Kommentar aus den 1686 erschienenen *Pitture di Bologna*. Bei der Erwähnung des Altargemäldes *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4) aus der Kirche Gesù e Maria merkt der Biograph Folgendes an: „è opera riguardevole di Michele Desubleo, degno Scolare & imitatore del Signor Guido, se non quanto gli piacque di più caricare e dar più forza a' colori“.⁸¹ Wie bereits festgestellt, wird hier ein doppeltes Urteil gesprochen: Desubleo wird nicht nur als Schüler und Nachahmer Renis eingestuft, sondern auch – und vor allem – mit einem kritischen Unterton für seine überladene und starke Farbigkeit aufgezeigt.⁸²

Ausgehend von dieser Aussage stellt sich die Frage, inwieweit Malvasias Kritik an Desubleos Farben zum Vergessen des Flamen während der folgenden Jahrhunderte beigetragen hat. Dies bedarf jedoch zunächst einer Schilderung Malvasias widersprüchlicher Stellung zur starken Farbigkeit. Die Wichtigkeit des „colorito“ wird in der Einleitung zu Guercinos Biographie in der *Felsina* verdeutlicht: „[...] si diletto egli [Guercino] di rinforzarli [i colori], perché esorbitassero,

79 Ebd., Bd. 2, S. 377.

80 Ebd., Bd. 2, S. 377. Zum Auftrag vgl. auch Kap. 3.2.2.1.

81 MALVASIA 1969, S. 48.

82 Zu Malvasias Kritik im Kontext Desubleos Abhängigkeit von Reni vgl. Kap. 5.3.

così moderandone però con giudizio l'ardire, che ne rese anche gradito l'eccesso.“⁸³ Laut Malvasia soll Guercino die Farbigkeit verstärkt haben, damit diese hervorsticht. Sein Eingriff war jedoch so vernünftig arrangiert, dass die Farben in einen angenehmen Exzess mündeten. Daraus ist zu schließen, dass überladene, exzessive Farben für Malvasia nicht problematisch sind, sofern sie zu einem harmonischen Endergebnis überarbeitet werden. Die Moderation der Intensivierung der Farbigkeit scheint deshalb das in Desubleos Gemälde fehlende Element gewesen zu sein, die angeblich zu Malvasias Kritik geführt haben soll. Wahrscheinlich interpretiert Malvasia die überladenen Farben als Zeichen eines flämischen Erbes und weist diesem Stilmerkmal Desubleos die negative Kennzeichnung zu, die seine Worte durchblicken lassen. Es liegt also nahe, dass die flämische Herkunft für Desubleos unorthodoxe Farbwahl verantwortlich ist und Malvasias campanilistische Bestrebungen hinter seiner Kritik stehen. Dass letztere zu Desubleos Vergessen maßgeblich beigetragen hat, ist sehr plausibel. Denn Malvasias *Pitture di Bologna* wurden als Begleiter durch Bolognas Kirchen konzipiert und erlebten seit ihrer Veröffentlichung 1686 sowohl innerhalb als auch außerhalb Italiens einen beachtlichen Erfolg.⁸⁴ Die Verbreitung dieses Werks kommt deshalb derjenigen der *Felsina* nahe, wenn sie diese nicht sogar übertrifft. Waren die Biographien fester Bestandteil von Gelehrtenbibliotheken, so sollten die *Pitture* eher als Reisebegleiter dienen und deshalb ein Publikum mit gehobenem, jedoch unterschiedlichem Bildungsniveau erreichen. Dass sich ausgerechnet im letztgenannten Werk die härtere Kritik an Desubleo befand, hat mit Sicherheit eine bedeutende Rolle für die *damnatio memoriae* des Flamen gespielt. Über diese Schlussfolgerung ist sich die Desubleo-Forschung aber nicht einig. Alberto Cottino betrachtet Malvasias Aussage als „forse responsabile“ für Desubleos Vergessen.⁸⁵ Diese Position wird von der Autorin geteilt, zumindest hinsichtlich des vom Flamen im emilianischen Raum erlittenen Vergessen. Lucia Peruzzi ist eher davon überzeugt, dass es sich um einen kurzen Hinweis auf einen auswärtigen Künstler handle, bei dem Malvasias vorsichtige Abwertung geboten gewesen sei.⁸⁶ Demnach sieht Peruzzi keine Verbindung zwischen Malvasias Aussagen und Desubleos Vergessen, scheint jedoch dabei die grundlegende Rolle von Malvasias Werken für die Erforschung der Bologneser Malerei zu unterschätzen.

83 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 256.

84 MALVASIA 1969, S. XII–XIII.

85 Vgl. COTTINO 2001, S. 19.

86 Peruzzi schreibt, dass Malvasias Aussage als „brevissimo accenno dal quale traspare quel cauto e misurato deprezzamento che il canonico doveva riserbare per un artista forestiero“ zu interpretieren sei. Vgl. PERUZZI 2008a, S. 356.

In Bezug auf Malvasias Kritik an Desubleos Farben muss betont werden, wie subjektiv diese ist. Daran zeigt sich auch die Relativität des von Malvasia propagierten Kanons der Bologneser Kunst des 17. Jahrhunderts, in dem Desubleo als eigenständiger Maler nicht berücksichtigt wurde.⁸⁷ Um dies zu veranschaulichen, genügt ein Zitat aus Francesco Zanottos bereits besprochenem Beitrag zu Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* in seiner 1858 erschienenen *Pinacoteca Veneta*.⁸⁸ Diesem zufolge sei Desubleo als „uno dei più distinti alunni di quel maestro [Reni]“ zu betrachten, der „passava a Venezia affine di osservare le opere grandiose di Tiziano, di Paolo e degli altri maestri cospicui, e sugli esempi di essi *migliorò il colorito* e condusse alcune tele, reputate fra le più nobili uscite dalla sua mano.“ Es ist nicht verwunderlich, dass Zanotto als Venezianer die Überlegenheit der lokalen Schule feiert. Das Überraschende ist vielmehr das Lob von Desubleos Kolorit, das laut Zanotto durch das Studium der venezianischen Meister verbessert wurde und schließlich dazu führte, dass er einige seiner besten Gemälde in Venedig schuf. Eine schallende Ohrfeige an Malvasia und seine vermeintlich allzu starke Farbigkeit.

Es ist nun notwendig, Desubleos Zuordnung als Schüler Renis in Malvasias Passus darzulegen. Diese taucht sowohl in der *Felsina* als auch in den *Pitture* auf, bei letzteren erfährt der Flame durch die Bezeichnung als „Nachahmer“ eine noch niedrigere Einstufung unter den Bologneser Künstlern. Die Belastbarkeit dieses Arguments wurde bereits durch die Analyse von Desubleos Stilparameter demontiert.⁸⁹ Der Flame bildet seine Kompositionen anhand unterschiedlicher Referenzen heraus, die er nicht nur bei Reni beobachtet, sondern auch bei Domenichino, Annibale und Agostino Carracci, Guercino, sowie Raffael und Poussin. Auch diese Praxis bekräftigt die These, dass Desubleo nicht Renis Schule zuzuordnen ist, da die Heterogenität seiner Inspirationsquellen mit der ausgerechnet in Renis Atelier herrschenden strengen Nachahmung des Meistersstils kollidiert.⁹⁰ Zusätzlich muss betont werden, dass Desubleo aufgrund seiner Biographie nicht als Schüler Renis betrachtet werden kann, da er in Flandern bereits eine erste Ausbildung erhalten haben dürfte, ehe er in Rom mit dem Künstlerkreis um Giustiniani und die Accademia di San Luca in Kontakt kam. Erst nach diesen zwei prägenden Erfahrungen gelangte er in Renis Atelier, wo er nicht zu den Auszubildenden gehört haben kann, sondern als Mitarbeiter tätig gewesen sein muss.

87 Für die Denkanstöße zur Relativität des Kanons seien an dieser Stelle die Professoren Cecilia Hurley-Griener und Henry Keazor herzlich gedankt.

88 Vgl. vgl. ZANOTTO 1858–1860; zum Beitrag zu Desubleo vgl. Quellenanhang, Nr. 30, Kap. 4.2.1 und 6.3.2.

89 Vgl. Kap. 5.

90 Zur Ausbildungspraxis in Renis Atelier vgl. Kap. 3.2.1.

Drei Beispiele aus dem 19. Jahrhundert belegen die lange anhaltende Bezeichnung Desubleos als Schüler Renis und belegen dabei die Tragweite von Malvasias Meinung im römisch-Bologneser Kontext.

Das erste Beispiel ist ein Eintrag in Charles Paul Landons 1812 verfasstem Katalog der von Rom nach Paris transportierten Sammlung Giustiniani.⁹¹ Dabei wird die heute verschollene *Susanna und die Alten* (Abb. 2.1) beschrieben. Landon stellt den flämischen Maler Michele Desubleo vor, der „[...] vint s'établir à Bologne, où il avait été attiré par la réputation du Guide. Il se rangea parmi ses élèves, et se fit une manière de peindre qui participe de celle de son maître et de celle du Guercin.“⁹² Die Schlüsselworte „Lehrer“ und „Schüler“ betonen die starke Bindung zwischen Desubleo und Reni. Zudem erscheint es Landon wohl plausibel, dass der Flame als Renis Schüler einen Stil herausbildete, der sowohl von seinem Meister als auch von Guercino beeinflusst war – eine aus Renis Sicht unmögliche Praxis, die sich jedoch der stilistischen Realität Desubleos annähert.

Das zweite Beispiel schreibt sich in die malvasianische Tradition ein: Es stammt aus der von dem Bologneser Gelehrten Giampietro Zanotti 1841 veröffentlichten und durch eigene Kommentare bereicherten Ausgabe der *Felsina Pittrice*.⁹³ Zanotti fügt Malvasias bereits zitierter ersten Erwähnung Desubleos folgenden Kommentar hinzu: „In questa P. Pinacoteca di Bologna sonvi, di questo pittore fiammingo allievo di Guido, due quadri [...]“⁹⁴ Wenig überraschend betrachtet Zanotti Desubleo als Renis Schüler, beschränkt sich jedoch darauf und bleibt – anders als Malvasia – in seinem Ton neutral.

Das dritte und letzte Beispiel von Malvasias anhaltendem Einfluss auf Desubleos Einordnung ist dem 1878 veröffentlichten, auf Französisch verfassten Katalog der Königlichen Pinakothek in Bologna zu entnehmen.⁹⁵ Desubleo wird hier als „Desubleo Michele, flamand, élève à Bologne de Guido Reni“ erwähnt.⁹⁶ Auch die vier von ihm ausgestellten Gemälde sind in Sälen ausgestellt, in denen Renis, Guercinos und Tiarinis Werke präsentiert werden.⁹⁷

91 LANDON 1812, S. 41–42.

92 Ebd., S. 41.

93 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 43. Die Ausgabe von 1706 wurde 1841 erneut gedruckt.

94 Ebd., Bd. 2, S. 43. Bei den nachfolgend erwähnten Gemälden handelt es sich um *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4) und die dazugehörige *Jungfrau* aus der Kirche Gesù e Maria.

95 PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878.

96 Ebd., S. 72.

97 Von Desubleo werden folgende Gemälde ausgestellt: *Hl. Agnes* (ebd., S. 10, Nr. 311; eventuell identifizierbar mit COTTINO 2001, Kat. 66, S. 129–130); die bereits zitierten *Jungfrau* (PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878, S. 39, Nr. 71; COTTINO 2001, Kat. 20, S. 99) und *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (PINACO-

Diese drei Beispiele belegen die Beständigkeit von Malvasias Urteil im römisch-Bologneser Kontext über Jahrhunderte hinweg. Desubleo wurde stets mit Reni in Verbindung gebracht, seine in Rom und Bologna entstandenen Werke galten als solche, die zweifelsohne der Bologneser Schule zuzuordnen sind. Diese voreilige Einstufung als Schüler Renis führte, zusammen mit Malvasias Herabwürdigung von Desubleos Stil, schließlich dazu, dass der Flame vergessen wurde. Er wurde als einer unter zahllosen Schülern Renis betrachtet und wurde nicht, wie es sich aufgrund seiner Anerkennung unter Sammlern und Auftraggebern gezeigt hat, als eigenständiger Meister gewürdigt, dessen Werke sich durch einen hybriden Stil kennzeichnen. Auch deshalb wurden Desubleos Bologneser Werke erst im Laufe des 20. Jahrhunderts wieder entdeckt. Desubleo erlebte eine auf Malvasias Urteil zurückgehende *damnatio memoriae*, die einen doppelten Grund hatte: zum einen entstand sie als Resultat einer falschen Einstufung als Schüler Renis. Zum anderen war Desubleos flämische Herkunft hauptverantwortlich für die starke Farbigkeit – selbst wenn sie Malvasia nie explizit anspricht. Schließlich ereignete sich in Desubleos Fall das, was Evelina Borea prophezeit hatte: „come spesso accade ai ‚fiamminghi che vanno e vengono‘, i quali se restano, nella incertezza se siano da considerarsi come italiani o come fiamminghi, non vengono considerati affatto.“⁹⁸

In Opposition dazu stellt sich die folgende, im 19. Jahrhundert niedergeschriebene Wertschätzung eines einst im venezianischen Raum aufbewahrten Gemäldes, das *Martyrium des Hl. Laurentius*.

6.3.2 Eine venezianische Rehabilitierung

Im Laufe der Archivrecherchen zu Desubleos Altarbild *Martyrium des Hl. Laurentius* wurden mehrere Quellen ermittelt, die ein neues Licht auf die Wertschätzung Desubleos im Venedig des 19. Jahrhunderts werfen – mehr als 100 Jahre nach dem Tod des Malers. Dabei handelt es sich um einige bisher unveröffentlichte Dokumente über den Ankauf des Altargemäldes aus der Zeit zwischen 1812 und 1871, die in verschiedenen venezianischen Archiven gefunden wurden. Alvise Zorzi hatte 1977 in seinem Beitrag über das zerstörte Oratorium des Hl. Sebastian erwähnt, dass Desubleos Bild vom Pfarrer der Kirche S. Martino angekauft wur-

THÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878, S. 40, Nr. 70; COTTINO 2001, Kat. 19, S. 98–99) sowie *Johannes der Täufer* (PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878, S. 55, Nr. 291; COTTINO 2001, Kat. 22, S. 100–101).

98 BOREA 1977b, S. 41.

de, ohne jedoch offenzulegen, aus welcher Quelle diese Informationen stammen.⁹⁹ Durch die Archivrecherchen der Autorin können nun die vollständigen Dokumente zum ersten Mal präsentiert werden.¹⁰⁰ Aus ihnen geht hervor, wie Desubleos Darstellung nach der Aufhebung des Frauenklosters S. Lorenzo 1806 von seinem ursprünglichem Aufstellungsort im dortigen Oratorium entfernt wurde und mehrere Besitzerwechsel durchlebte. Der erste Ankauf erfolgte 1812, als Giovanni Maurizzi, der Pfarrer der Kirche S. Martino in Venedig, das Gemälde erwarb. Zwar wurden in der offiziellen Buchführung von S. Martino im Jahr 1812 keine Ausgaben für einen solchen Ankauf registriert.¹⁰¹ Doch der Nachweis, dass sich das Altargemälde zwischen 1812 und 1825 im Besitz der Kirche befand, ist drei Quellenkonvoluten zu entnehmen.

Das erste befindet sich im venezianischen Staatsarchiv und beinhaltet die Korrespondenz zwischen Maurizzi, dem Pfarrer von S. Martino, und dem für die aufgehobenen religiösen Orden sowie deren Besitztümer zuständigen Demanio.¹⁰² Maurizzi hat im Juli 1812 den Direktor des Demanio um die Schenkung des Gemäldes gebeten, da er „non avendo avuto l'onore di avere per la sua Chiesa un qualche dono delle Chiese soprae degli ex Regolari, non che delle Parrocchie [sic]“.¹⁰³ Nach dem Werk habe Maurizzi deshalb gefragt, „non per appropriarselo, ma per celebrarne la Solennità il giorno della festa [10. August], e se fattibile foße custodirlo maisempre in avvenire ai rispettabili ordini, e disposizioni del Sig. Direttore“.¹⁰⁴ Daraufhin antwortete der Direktor des Demanio am 21. Juli 1812: „non può questa direzione disporre di alcun quadro se non per vendita, e previa la superiore approvazione“.¹⁰⁵ Kurz darauf bestätigte Maurizzi seine Absicht, „di fare l'acquisto [della Palla di San Lorenzo Martire] per quella summa che dal Sig. Diretto-

99 ZORZI 1977, S. 484.

100 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9; ASPVe, Archivio Segreto, Visite Pastorali, busta 32, fascicolo San Martino; ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, Opere d'arte: Beleg der Cassa di Ammortizzazione [sic]; ebd., 2 Briefe vom 15. September 1827 vom Sekretär der Accademia an die Delegazione Provinciale und an die Fabbriceria di S. Martino. Siehe dazu Quellenanhang, Nr. 25–26.

101 ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Quaderni di cassa, busta 1, 1811–1829.

102 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9.

103 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Brief von Giovanni Maurizzi an den Direktor des Demanio, ohne Datum [vor dem 20. Juli 1812]; vgl. Quellenanhang, Nr. 13.

104 Ebd.

105 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Antwort des Direktors des Demanio an Giovanni Maurizzi, 20. Juli 1812; vgl. Quellenanhang, Nr. 14.

re verrà stabilita.“¹⁰⁶ Am 24. Juli wurde dann ein Inventar mit Schätzung aller in S. Lorenzo und im Oratorio di S. Sebastiano vorhandenen Kunstwerke durch den Professor für Restaurierung Giuseppe Baldassini durchgeführt. Dabei wurde die „Palla alla parte sinistra [della Chiesa di San Sebastiano] col Martirio di San Lorenzo – di Michiel Sobleò“ auf 20 *lire* geschätzt.¹⁰⁷ Vier Tage später, am 28. Juli, fand um 12 Uhr in der Kirche S. Lorenzo eine öffentliche Versteigerung „di vari quadri ivi esistenti“, die allerdings keine Erlöse einbrachte.¹⁰⁸ Ob Maurizzi nicht rechtzeitig von diesem öffentlichen Verkauf informiert wurde, oder ob er eine private Verhandlung vorzog, geht aus den Dokumenten nicht hervor. Sicher ist, dass sich der Pfarrer trotz der nicht geringen Summe für den Kauf entschloss, sodass Desubleos Gemälde schließlich am 31. Juli von Maurizzi für 23 *lire* erworben wurde. Der Ankauf wurde sogleich durch die Ragioneria Centrale – die staatliche finanzielle Behörde in Venedig – und einen Tag später durch die Cassa di ammortizzazione bestätigt.¹⁰⁹ Eine zusätzliche, bisher übersehene Information zur Aufbewahrung des Altarbildes nach dem Kauf durch Maurizzi kann dem 1819 veröffentlichten Führer *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines par l'Abbé Moschini* entnommen werden. Darin schreibt Giovanni Antonio Moschini: „On garde chez le curé un beau tableau de Desubleo qui représente le martyre de s. Laurent, et qu'on ex-

106 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Ankaufsangebot von Giovanni Maurizzi an den Direktor des Demanio, ohne Datum [vor dem 31. Juli 1812]; vgl. Quellenanhang, Nr. 15.

107 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Auszug aus der Liste der sich in S. Lorenzo befindenden Gemälde, von Professor Giuseppe Baldassini verfasst, 24. Juli 1812; vgl. Quellenanhang, Nr. 16. Zum Vergleich: Baldassini sprach Jacopo Palmas Altargemälde mit dem Martyrium des Hl. Sebastians einen Wert von 25 *lire* zu – ein Zeichen dafür, dass Desubleos Gemälde in Baldassinis Augen durchaus gleichrangig mit einem Werk der führenden Vertreter der venezianischen Spätrenaissance eingeschätzt wurde.

108 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Bekanntmachung der öffentlichen Steigerung, 21. Juli 1812; ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Protokoll der erfolglosen Versteigerung. Vgl. Quellenanhang, Nr. 17–18.

109 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Offizieller Eintrag des Verkaufs seitens der Ragioneria Centrale, 31. Juli 1812 und 1. August 1812; ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, Opere d'arte, 1. August 1812, Beleg der Cassa d'ammortizzazione; vgl. Quellenanhang, Nr. 20. Darüber hinaus befindet sich im gleichen Konvolut eine spätere, am 2. Januar 1813 verfasste Bestätigung des Verkaufs. Diese wurde der Korrespondenz zwischen dem Demanio in Venedig und den Finanzbehörden in Mailand – Monte Napoleone – hinzugefügt und stellt einen weiteren offiziellen Beweis der Erwerbung durch Maurizzi dar. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Nachtrag zum Ankauf des Gemäldes durch einen Archivar, 2. Januar 1813; vgl. Quellenanhang, Nr. 20.

pose le jour de la fête du saint. Il était à s. Laurent.“¹¹⁰ Daraus geht hervor, dass Desubleos Gemälde nur am 10. August, dem Tag des Hl. Laurentius, der Öffentlichkeit gezeigt wurde und sich für den Rest des Jahres höchstwahrscheinlich beim Pfarrer zu Hause befand.

Ein zweites Konvolut aus dem Archiv des venezianischen Patriarchats hilft dabei, den zweiten bekannten Aufbewahrungsort des Gemäldes zu identifizieren. Unmittelbar nach dem Tod des Pfarrers Maurizzi wurden am 21. März 1825 die Objekte aus seiner Wohnung inventarisiert. Unter den dort versammelten Möbeln, liturgischen Gefäßen und Kunstwerken wurde auch ein „Quadro di San Lorenzo Martire“ aufgelistet, bei dem es sich sicherlich um Desubleos Gemälde handelt.¹¹¹ Laut dem Inventar wurden die Objekte der Fabbriceria – dem kircheninternen Finanzrat – übergeben. Dieser arrangierte sie in der Kirche neu, sodass aus einem weiteren Dokument hervorgeht, dass sich die Laurentius-Darstellung zusammen mit fünf weiteren Gemälden in der „isoletta“ befand, einem kleinen, der Kirche angebauten und meistens von den lokalen Meisterverbänden genutzten Versammlungsraum.¹¹² Für den Zeitraum von Ende März 1825 bis September 1827 lässt sich keine schriftliche Information zu Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* finden.

Die dritte Quelle über den weiteren Verbleib des Gemäldes befindet sich im dritten Konvolut, ebenfalls aus dem Archiv des venezianischen Patriarchats. Dabei handelt es sich um zwei 1827 verfasste Briefe von Antonio Diedo, dem Präsident der venezianischen Imperiale e Regia Accademia di Belle Arti.¹¹³ Diese Briefe belegen die Aufforderung zur Rückgabe des Gemäldes an die Accademia, das „per ogni titolo si deve considerare di assoluta proprietà della Imperiale Regia Accademia“.¹¹⁴ Der erste Brief an die Delegazione Provinciale erwähnt, dass die Nonne Negri zum Zeitpunkt der Aufhebung des Klosters S. Lorenzo das Bild

110 MOSCHINI 1819, S. 11; vgl. Quellenanhang, Nr. 22.

111 ASPVe, Archivio Segreto, Visite Pastorali, busta 32, fascicolo San Martino, Auszug aus dem Inventar der sich in der Wohnung des Pfarrers Maurizzi befindenden Objekte, 25. März 1825; vgl. Quellenanhang, Nr. 23.

112 ASPVe, Archivio Segreto, Visite Pastorali, busta 32, fascicolo San Martino, Auszug aus der Neuaufstellung der Objekte in der Kirche, ohne Datum [nach dem 25. März 1825]; vgl. Quellenanhang, Nr. 24.

113 ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, Opere d'arte, 2 Briefe vom 15. September 1827; vgl. Quellenanhang, Nr. 25–26.

114 ASPVe, Brief vom 15. September 1827 vom Sekretär der Accademia an die Delegazione Provinciale; vgl. Quellenanhang, Nr. 25. Im venezianischen Staatsarchiv konnten auch die bisher unveröffentlichten Konvolute der *Statistica Demaniale* aus den Jahren 1822 und 1827 durchsucht werden (ASVe, Statistica Demaniale, buste 339, 340, 342). Diese wichtigen Quellen listen jene venezianischen Kunstwerke auf, die zum Teil für die Galerie dell'Accademia reklamiert wurden und zum Teil nach Wien an das Kunsthisto-

aus der Kapelle [sic] des Hl. Sebastians mitgenommen habe und dieses dem Pfarrer der Kirche S. Martino gegeben habe. Woher Diedo diese Informationen hatte, ist bislang unklar, da im Laufe der Archivrecherchen keinerlei Hinweise auf diese Nonne auftauchten. Immerhin ist den beiden Schreiben eine Quittung über den Ankauf des Gemäldes beigelegt. Laut der beiliegenden Quittung der Cassa di Ammortizzazione hat der Pfarrer das Bild am 1. August 1812 für 23 *lire* erworben.¹¹⁵ Die erwähnte Vermittlung durch die Nonne Negri ist deshalb umso fragwürdiger, da diese lediglich in Diedos Brief genannt wird und durch keine weitere Hinweis in den offiziellen Dokumenten – sowohl der Cassa als auch des Demanio – auftaucht. Eine Antwort auf Diedos Aufforderung zur Rückgabe fehlt allerdings.¹¹⁶ Da es ungewöhnlich ist, dass eine offizielle Aufforderung seitens einer staatlichen Behörde ignoriert wird, kann davon ausgegangen werden, dass die Antwort der Fabbriceria nicht erhalten ist.

Diese dokumentarische Lücke in der schriftlichen Überlieferung führte dazu, dass das Schicksal des Gemäldes ab 1825 über knapp dreißig Jahre nicht verfolgt werden konnte. Für manche scheint diese Lücke gar noch bis Ende des 19. Jahrhunderts gedauert zu haben. So liest man in dem 1897 verfassten, heute im Archiv der Parrocchia S. Zaccaria aufbewahrten Zustandsprotokoll von Desubleos *Christus am Ölberg*, dass „il martirio di S. Lorenzo in chiesa S. Lorenzo, che il Moschini Itinéraires – ed. 1819 pag. 11 diceva passato presso il parroco di S. Martino, che lo esponeva i giorni di festa e che ora non c'è più“. Dem Ufficio regionale dei monumenti del Veneto, dem Protokollverfasser, war es wohl nicht bekannt, dass die Kirche Santa Maria della Misericordia der letztbekannte Aufbewahrungsort des Gemäldes war.¹¹⁷ Dazu kann man sich zwei Szenarien vorstellen: Im ersten Sze-

sche Museum gesandt wurden. Die Auflistung vom 10. April 1827 wurde von Benedetto Corniani, dem Kurator der Gallerie dell'Accademia und Zuständigen für die Rückgabe der Martyriumdarstellung von S. Martino, verfasst. Diedos Briefe an die Fabbriceria di S. Martino sind auf den 15. September 1827 datiert. Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass Corniani erst infolge der Auflistung vom 10. April festgestellt haben kann, dass Desubleos Bild auch der Gallerie zurückgegeben werden musste. Daraufhin muss Corniani seinen Vorgesetzten Diedo gebeten haben, die Aufforderung zur Rückgabe zu verschriftlichen. Für die Möglichkeit, die in Bearbeitung stehenden Konvolute zu sichten, sei Frau Dr. Alessandra Schiavon herzlich gedankt.

115 Vgl. dazu Quellenanhang, Nr. 20.

116 Die Antwort der Fabbriceria konnte weder im Staatsarchiv noch im Archiv des Patriarchats und der Accademia ermittelt werden. Angesichts Diedos Präzisierung, das Bild in S. Martino sei in einem miserablen Zustand, wurden im Staatsarchiv auch die Konvolute der Commissione provinciale di belle arti für die Jahre von 1824 bis 1830 durchsucht, um ein eventuelles Zustandsprotokoll des Bildes zu finden. Bedauerlicherweise hat sich davon jedoch nichts erhalten.

117 Vgl. Quellenanhang, Nr. 42.

nario könnte sich die Fabbrica nach Diedos Brief 1827 für eine Rückgabe an die Gallerie dell'Accademia entschieden haben. Diese Möglichkeit muss jedoch zurückgewiesen werden, da sich keine Desubleo zuzuschreibende Darstellung des Hl. Laurentius im Bestand des venezianischen Museums befindet.¹¹⁸ Im zweiten Szenario erfolgte der Verkauf des Gemäldes zwischen 1825 und 1827 an Private, um die Aktivitäten der Pfarrei und/oder die Armenpflege zu finanzieren. Eine solche Praxis war infolge der napoleonischen Aufhebungen von kirchlichen Orden und Pfarreien bedauerlicherweise sehr verbreitet und hat zu enormen Verlusten von kirchlichen Kulturgütern geführt.¹¹⁹

Tatsächlich lässt sich der Verkauf an Private durch Zanottos Eintrag über das *Martirio di San Lorenzo Levita* im bereits zitierten, 1858 veröffentlichten Werk *Pinacoteca Veneta* bestätigen. Zwar erwähnt Zanotto keine Quellen, informiert jedoch seine Leser darüber, dass Desubleos Bild „passava, non sappiamo in che modo, in proprietà particolare, e, di mano in mano veniva da ultimo in possesso del chirurgo Girolamo Peretti“.¹²⁰ Wie die Darstellung des Hl. Laurentius von der Kirche S. Martino von Peretti angekauft wurde, konnte trotz der Recherchen zunächst nicht geklärt werden.¹²¹ Da es sich um Verkäufe unter Privaten handelt, liegt es dennoch nahe, dass diese dokumentarisch nicht belegt wurden.

Sicher ist, dass Pietro Pianton, Abt der venezianischen Abteikirche Santa Maria della Misericordia, Desubleos Martyriumsdarstellung „ad alto prezzo“¹²² erwarb und diese vor Zanottos Veröffentlichung 1858 in der Kirche aufstellte. Pianton begann 1828 mit Renovierungen und Ankäufen von Kunstwerken für die

118 Die Recherchen im Museumsinventar wurden vor Ort in Kooperation mit dem Polo Museale di Venezia und den Gallerie dell'Accademia durchgeführt. Im Depot befindet sich ein einziges, Odoardo Fialetti zugeschriebenes Gemälde mit der Martyriumsdarstellung. Sowohl aufgrund der für den venezianischen Maler typischen stark manieristischen Züge der Figuren als auch aufgrund einer nachgewiesenen Provenienz aus der venezianischen Kirche Santa Marta ist dennoch auszuschließen, dass es sich dabei um Desubleos Bild für das Oratorio di S. Sebastiano handelt. Für die logistische Hilfe bei der Recherche seien Frau Dr. Marta Boscolo vom Polo Museale sowie Frau Dr. Franca Marini und Frau Diana Ziliotto M. A. von den Gallerie dell'Accademia herzlich gedankt.

119 Zur post-napoleonischen *diaspora* der venezianischen Kulturgüter siehe den noch immer aktuellen Beitrag von Alessandra Schiavon: SCHIAVON 1987.

120 ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o. S.; vgl. Quellenanhang, Nr. 30.

121 Häufig finden sich Informationen zu solchen, nicht durch offizielle Institutionen geregelten Verkäufen im privaten Schriftverkehr. Die größte Sammlung für den venezianischen Raum ist im Briefarchiv der Biblioteca del Civico Museo Correr aufbewahrt. Leider sind dort schriftliche Belege weder zum spezifischen Ankauf des Bildes noch allgemein zu Girolamo Peretti erhalten.

122 ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o. S.; vgl. Quellenanhang, Nr. 30.

Abteikirche und sicherte sich hierfür mit Francesco Zanotto die Beratung eines erfahrenen Kunstkenners und Mitarbeiters der Imperiale e Regia Accademia di Belle Arti, der seit den 1820er Jahren als Berater für verschiedene Privatsammler und Institutionen tätig war.¹²³ Dank neu entdeckter Dokumente kann zum ersten Mal eine genauere Datierung der Aufstellung vorgeschlagen werden. Aus einem Brief vom 22. Dezember 1857 von Zanotto an Pianton geht hervor, dass Zanotto als Vermittler für die Restaurierung von Desubleos Gemälde fungierte:

„Zambler pose a compimento, secondo l’obbligo assunto, al meraviglioso dipinto del Desubleo [...] e sarà per formare uno dei più begli ornamenti della sua sposa, la chiesa abbaziale di Santa Maria della Misericordia. Vorrebbe quindi sapere [Zambler] da Lei Monsignore se deve egli stesso portargelo [sic] o versamente se ama recarsi lei stesso da lui, e quando, e ciò per regolarsi, e non uscire di casa. Attendesi un di lei cenno di riscontro [...]“.¹²⁴

Dadurch wird deutlich, dass der Dezember 1857 als *terminus post quem* für die Aufstellung in der Abteikirche zu betrachten ist. Wurde Zanottos Kirchenführer im Jahr 1858 veröffentlicht, so müsste die Leinwand im Laufe jenes Jahres in der Kirche aufgestellt worden sein. Laut Piantons Antwort soll Zambler selbst das Gemälde „trasferirlo a me quando possa, e lo permetti il tempo“.¹²⁵ Bei dem erwähnten Zambler handelt es sich um Antonio Zambler, zu jener Zeit Professor an der venezianischen Kunstschule und dort unter anderem für Gemälderestaurierungen zuständig.¹²⁶ Zudem informierte der Abt Zanotto darüber, dass „sto a sua disposizione la combinata somma tranne un quinto / che per le feste sarà contato“.¹²⁷ Weder in diesem noch in anderen Dokumenten wird die exakte, von Pianton be-

123 Siehe zu Zanottos Rolle als Berater COLLAVIN 2012, bes. S. 69–75. Diese Tätigkeit war unter den Mitarbeitern der Accademia nicht unüblich. Auch Restauratoren wie Paolo Fabris berieten oft Sammler und Kunstinteressenten bei ihren Ankäufen. Zu Fabris und seiner Beratung des kroatischen Sammlers und Bischofs Josip Juraj Strossmayer siehe MOZZO 2007 und DULIBIC/PASINI TRZEC 2014.

124 Quellenanhang, Nr. 28.

125 Quellenanhang, Nr. 29.

126 Antonio Zambler war bereits vor Januar 1847 als Restaurator in der Accademia angestellt. Vgl. Quellenanhang, Nr. 27. Dass Zambler ein erfahrener und geschätzter Restaurator war, ist durch seinen Einsatz für die Restaurierung von Paolo Veroneses Altarbild der Kirche S. Sebastiano bewiesen. Vgl. dazu Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti (ASABAVE), Oggetti d’arte, busta 97, 1839–1875, fascicolo 9, Restauro quadri delle chiese di Castello, San Zaccaria, SS. Giovanni e Paolo, S. Maria Gloriosa dei Frari, dispaccio n°198.

127 Quellenanhang, Nr. 29.

zahlte Summe für Desubleos Gemälde genannt. Zanottos Formulierung „ad alto prezzo“¹²⁸ bleibt deshalb die einzige Information darüber.

Warum Zanotto dem Abt Pianton die Restaurierung durch Zambler vorschlug, kann aus Zanottos Rolle innerhalb der Gallerie dell'Accademia erklärt werden. Der Kunstkennner schrieb die ersten Sammlungskataloge der Gallerie und war Assistent in deren Segreteria unter Antonio Diedo's Präsidentschaft 1826–1839.¹²⁹ In Anbetracht der zuvor geschilderten Bemühungen Diedo's zur Auslieferung von Desubleos Bild an die Gallerie dell'Accademia ist Zanottos Vermittlertätigkeit umso überraschender. Doch so paradox wie es erscheint: ein geschätzter Mitarbeiter des Präsidenten der Accademia fungierte als Vermittler mit einem Privatkäufer in Sachen der Restaurierung eines knapp dreißig Jahre zuvor von seinem Vorgesetzten vergeblich reklamierten Gemäldes. Dieser paradoxe Sachverhalt ging sogar weiter, als Desubleos Gemälde vor seiner Aufstellung in der Abbazia di Santa Maria della Misericordia von einem Angestellten der Accademia restauriert wurde. Restaurierungsanfragen von privaten Sammlern wurden zusammen mit den dazugehörigen Zustandsprotokollen von der Buchhaltung der Accademia registriert und in deren Archiv aufbewahrt. Die Tatsache, dass sich heute im Archiv der Accademia kein einziges Dokument zur Restaurierung von Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* finden lässt, deutet darauf hin, dass Zambler den Auftrag privat durchgeführt haben muss.¹³⁰ Die erwähnten Widersprüche werden insofern nuanciert, als Zanotto nicht im Namen der Accademia als Berater und Vermittler für Piantons Ankauf von Desubleos Gemälde fungierte und Zambler's Restaurierung ebenfalls inoffiziell erfolgte. Diese Grauzone, in der sich die drei Akteure bewegten, könnte schließlich eine plausible Erklärung für die fehlenden Dokumente sein.

128 ZANOTTO 1858–1860, o.S.; Quellenanhang, Nr. 30.

129 Zanottos *Pinacoteca dell'I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia* und *Storia della Pittura Veneziana* wurden in den Jahren 1831 bis 1837 veröffentlicht. In dieser Zeit wählte ihn Diedo selbst als Mitarbeiter aus. In der Briefabteilung der Biblioteca del Civico Museo Correr sind 86 Briefe aus der Zeit von 1826 bis 1846 von Zanotto an Diedo zu finden. Trotz ihres hohen dokumentarischen Werts liefern sie leider keine zusätzlichen Informationen zu Desubleos Gemälde. Zum Briefverkehr siehe COLLAVIN 2012, S. 69, Anm. 6.

130 Im ASABAVE wurden mehrere Konvolute nachgeschlagen, ohne jegliche Hinweise auf Zambler's Restaurierungsmaßnahmen zu finden. Dazu gehören Akten zu den dringend zu restaurierenden Kunstwerken aus den venezianischen Kirchen von 1854 bis 1869 sowie eine Miscelle aus den Jahren von 1847 bis 1860 (ASABAVE, Oggetti d'arte, busta 95). Für die Verwaltung ist ein einziges Konvolut aus der Zeit von 1842 bis 1856 vorhanden (ASABAVE, Amministrazione, busta 85). Im Verzeichnis der in der Accademia restaurierten Werke ist Desubleos Bild ebenfalls nicht vermerkt (ASABAVE, Repertorio degli atti, 1851–1860).

Welches Schicksal erlebte also Desubleos Werk? Welche Schlussfolgerungen über die Wertschätzung des Flamen im 19. Jahrhundert sollen aus den verschiedenen Quellen gezogen werden? Nach Piantons Tod 1864 entstand zunächst ein langjähriger Streit zwischen seinen Erben und dem damaligen Abt über die rechtmäßige Verfügung hinsichtlich der sich in der Abbazia befindenden Kunstwerke.¹³¹ Da es sich dabei um Ankäufe des Abtes zur Dekoration der Kirche handelte, wurde die Abbazia in seinem Testament als Nutzungsberechtigte bestimmt.¹³² Doch die designierten Erben von Pianton mussten nach dessen Tod zunächst Schulden zurückzahlen und hätten dies nur durch die aus dem Verkauf der Kunstwerke gewonnene Summe tun können.¹³³ Nichtsdestotrotz weigerte sich der da-

131 Im ASPVe befinden sich mehrere Konvolute über die Kontroverse um die Kunstwerke in der Abbazia di Santa Maria della Misericordia. Deren Geschichte kann aus einem Schreiben vom 24. März 1866 der Commissione Centrale sui Beni Ecclesiastici zurückverfolgt werden. Vgl. dazu Quellenanhang, Nr. 31. Die Amministrazione dei Beni Ecclesiastici wurde beauftragt, über umstrittene Kunstwerke – darunter Desubleos Martyriumsszene – zu entscheiden, und ein Inventar der Objekte im Priorato Abbaziale di Santa Maria della Misericordia wurde erfasst (Quellenanhang, Nr. 32). Da die Entscheidung hierzu leider nicht erhalten ist, wird das Schicksal der Objekte durch andere, im Quellenanhang transkribierte Dokumente geklärt. Um den Hintergrund der Kontroverse besser zu verstehen, muss bedacht werden, dass die Verwaltung der Abtei, der Scuola Grande della Misericordia und des Pilgerheims von Santa Maria della Misericordia, seit 1398 der Familie Moro oblag. Die Äbte wurden von der Familie und einem Kirchenpatronat – und nicht von der Kurie – direkt ernannt. Bei Kontroversen wurde jedoch die Kurie hinzugezogen, da es sich bei den Äbten um Geistliche handelte. Die Abtei wurde 1973 geschlossen und ist heute im Privatbesitz der Gesellschaft Valorizzazioni Culturali, die dort kulturelle Veranstaltungen organisiert. Zur Geschichte der Abtei siehe ZORZI 1977 S. 477–481; zu den heutigen Besitzern vgl. <https://art-events.it/gruppo-valorizzazioni-culturali/> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

132 Das Testament von Pianton ist nicht auffindbar, ein Auszug daraus wird jedoch in einem Brief vom 14. Juni 1868 zitiert. Darin antwortet der Priester Giovanni Cappelletti – Piantons Testamentsvollstrecker – auf eine Anfrage von Domenico Moro, dem ersten Vorstand des Kirchenpatronats von Santa Maria della Misericordia. Daraus geht hervor, dass die Kirche als Nutzungsberechtigte der von Pianton erworbenen oder als Schenkung angenommenen Objekte bestimmt wurde. Sollte es zu einer Aufhebung der Kirche kommen, müssten die als Vermächtnis („legato“) bezeichneten Gegenstände Teil der städtischen Sammlung von Teodoro Correr werden. Cappelletti erklärt dennoch, dass Piantons Schulden zuerst zurückgezahlt werden müssten, ehe die Testamentsvollstrecker das Vermächtnis der Kirche übergeben dürfen. Vgl. Quellenanhang, Nr. 33.

133 Diese Erklärung ist aus mehreren Auszügen aus dem Briefverkehr zu diesem Streit zu entnehmen. Daraus sei hier eine Passage aus dem Brief vom 24. März 1866 von der Commissione Centrale sui Beni Ecclesiastici ans Patriarch zitiert: „[...] il summenzionato Consorzio [das Kirchenpatronat] voleva che i quadri fossero conservati ai riguardi del legato disposto a favor della Chiesa da Monsignor Pianton, e soltanto si vendessero, dopochè si fosse riconosciuto che con la rimanente sostanza era impossibile di pagare i debiti dell'eredità. Ma anche da questa pretesa dovette cessare il Consor-

malige Abt der Abbazia, Giuseppe Millin, den Testamentsvollstreckern die Objekte zur Verfügung zu stellen.¹³⁴ Die Kirche wurde schließlich 1868 geschlossen, ohne dass die Testamentsvollstrecker Piantons Objekte zurückerhielten.¹³⁵ Ihre bis März 1871 belegten Versuche, die Ansprüche auf die von Pianton angekauften Objekte geltend zu machen, blieben erfolglos.¹³⁶ Somit verschwinden die Spuren von Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* bis zu seiner jüngsten Wiederentdeckung in einer Privatsammlung.¹³⁷ Wer wann das Gemälde kaufte, geht aus den aktuell vorliegenden Dokumenten nicht hervor. Lediglich der März 1871 kann als *terminus post quem* für den Verkauf der Kunstwerke festgehalten werden. Wie das *Martyrium des Hl. Laurentius* in den Besitz der aktuellen Sammler kam, bleibt weiterhin zu klären.

Jenseits der komplizierten Provenienz muss betont werden, welche wichtige, bisher unbeachtete Rolle sowohl Diedos Briefe als auch Zanottos Beschreibung für die Einschätzung Desubleos im 19. Jahrhundert spielen. Diesbezüglich hebt Diedo in seinen Schreiben zwei Aspekte indirekt hervor: Erstens, die verlorene Bedeutung des ursprünglichen Auftraggebers Francesco Lumaga im Kontext der Entstehung einer öffentlichen Sammlung wie der der Accademia. Im Brief an die

zio essendo notoria l'assoluta impossibilità di eseguire i legati disposti da Monsignor Pianton e di soddisfare intieramente i debiti lasciati dallo stesso“. Vgl. Quellenanhang, Nr. 31.

134 Die Korrespondenz zwischen den Erben, dem Kirchenpatronat und der Kurie umfasst insgesamt 15 Schreiben aus der Zeit zwischen 1866 und 1871. Diese sind auf die zwei folgenden Konvolute verteilt: ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia, busta 14/D und ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia 2°, Soppressa.

135 ZORZI 1977, S. 480.

136 Am 16. September 1869 erhielten die Testamentsvollstrecker die Unterstützung der Kurie, um ihr Recht an den Objekten in der Kirche geltend zu machen: „questa Curia accorda la sua piena adesione alla petizione del Curatore all'anima di Monsignor Pianton e degli Esecutori testamentari del medesimo allo scopo di ottenere da Monsignor Giuseppe Millin ex Priore dell'Ospitale e della Chiesa di S. Maria della Misericordia gli effetti che appartengono alla sostanza ereditaria del prefato Monsignor Pianton e che dallo stesso [Millin] erano stati ricevuti a titolo di deposito e comodato. Resta pertanto autorizzato colla presente il Curatore Reverendo Don Bortolomeo Besio a ricevere da chi di ragione i predetti oggetti e di prendere cogli Esecutori testamentari le conseguenti intelligenze“. Vgl. Quellenanhang, Nr. 34. Nichtsdestotrotz dauerte der Streit noch am 2. März 1871 an, als Cappelletti die Kurie um eine Bestätigung der seit 1454 über Santa Maria della Misericordia geltenden kirchlichen Hoheit bat. Dadurch versuchte er, das von der staatlichen Behörde beanspruchte Eigentumsrecht an den in der Abbazia aufbewahrten Objekten rechtlich zurückzuweisen und erhielt dabei die Unterstützung der Kurie. Vgl. Quellenanhang, Nr. 35–36. Nach diesem Datum lassen sich keine weiteren Dokumente über den Streit um Piantons Vermächtnis weder im ASPVe noch im Staatsarchiv Venedig finden.

137 CRAIEVICH 2020.

übergeordnete Behörde der Accademia, die Delegazione Provinciale, werden lediglich die Nonne Negri als „Retterin“ und der Pfarrer Maurizzi als Käufer des Gemäldes genannt.¹³⁸ Weder Francesco als Auftraggeber noch die Familie Lumaga werden erwähnt – ein Zeichen, dass die Erinnerung an den Auftrag im Oratorio di S. Sebastiano in einem solchen Kontext nebensächlich war. Dieser Aspekt wird bei Zanotto wiederum nuanciert. Denn dem „pio e ricco mercante Francesco Lumaga“ und dem Entstehungskontext des Auftrags ist der einleitende Absatz im dazugehörigen Eintrag der *Pinacoteca Veneta* gewidmet.¹³⁹ In einem Text wie diesem, der nicht zuletzt vor allem die Bedeutung der beschriebenen Objekte herausstellen möchte, ist es dennoch üblich, die dargestellten Werke historisch zu kontextualisieren und dadurch die zentrale Rolle des Auftraggebers explizit hervorzuheben.¹⁴⁰ Dagegen stand für Diedos Anliegen, das Gemälde zurückzuerhalten, das Kunstwerk im Vordergrund.

Was für das 19. Jahrhundert ungewöhnlich erscheint, ist der zweite Aspekt, der Diedos Briefe zu einem zentralen Nachweis von Desubleos damaliger Wertschätzung in Venedig macht. Der Sekretär der Accademia bezeichnet in seinem Schreiben Desubleo als Maler des *Martyriums des Hl. Laurentius*. Nach Zanottis Beitrag aus dem Jahr 1771 handelt es sich hierbei um die zweite Quelle, bei der der Flame im Zusammenhang mit diesem Gemälde namentlich erwähnt wird. Zwar bekam er anstatt des üblichen „Michele“ den Vorname „Matteo“, doch die Identifizierung von Desubleo als Künstler stellt einen nach seinem Tod selten zu findenden Nachweis seines Nachruhms bzw. seiner künstlerischen Anerkennung dar. Darüber hinaus versprach Diedo in seinem Brief an die Fabbrica der Kirche S. Martino, dass er sich alle Mühe gegeben hätte, um ihre Unschuld gegenüber der Regierung zu beweisen, da diese „non era tenuta ad aver cognizione della [...] pregevolezza del dipinto“. Diedo identifiziert nicht nur Desubleo als Maler, sondern verleiht dem Gemälde aus dem Oratorio di S. Sebastiano auch das Prädikat „pregevole“, was für die Zeit um 1827 einen sensationellen Wert hinsichtlich der *fortuna critica* des Malers besitzt. In Bologna, wo Malvasias Urteil zur Verbannung Desubleos aus dem kunsthistorischen Kanon führte, wäre eine solche Wertschätzung nicht denkbar gewesen. Zwar stammen Diedos Worte aus einem nichtöffentlichen Schriftverkehr, dessen Verbreitung sich nicht mit den veröffentlichten *Felsina Pittrice* und *Pinacoteca Veneta* vergleichen lässt. Jedoch ist die Tatsache, dass eine offizielle Institution wie die Accademia ein großes Interesse an Desubleos Gemälde hatte, als Zeichen einer fortlebenden Würdigung seines Werkes zu interpretieren.

138 Quellenanhang, Nr. 25.

139 ZANOTTO 1858–1860, o.S.; Quellenanhang, Nr. 30.

140 Zanotto gliedert seine Einträge systematisch und informiert seine Leserschaft stets über die Auftraggeber der beschriebenen Werke.

Hätte man das *Martyrium des Hl. Laurentius* zurück erhalten, wäre dies in der öffentlichen Sammlung der 1817 gegründeten Accademia gezeigt worden und hätte somit Desubleos künstlerischem Verdienst Rechnung getragen. Der besondere Wert des Gemäldes wird explizit von Diedo hervorgehoben, indem er betont, dass das *Martyrium* aus seinem damaligen miserablen Zustand gerettet werden müsste: „e quel ch'è peggio ridotta, più dall'incuria che dal tempo, in tale stato rovinoso, che se non si occorre sollecitamente a ripararla, converrà in breve piangere la sua perdita“.¹⁴¹

Der 1827 von Diedo suggerierte Mehrwert besteht auch drei Jahrzehnte später in Zanottos Worten fort, wenngleich in zwei anderen Kontexten. Den ersten, offizielleren Rahmen bildet die bereits erwähnte, 1858 veröffentlichte *Pinacoteca Veneta*, ein Führer zu den *migliori dipinti delle chiese di Venezia*.¹⁴² Im Eintrag zum *Martyrium des Hl. Laurentius* werden die Gemälde aus Desubleos venezianischer Schaffensphase als „le più nobili uscite dalla sua mano“ gelobt, darunter sei die Martyriumszene nichts weniger als „la principale“.¹⁴³ Zanottos hohe Wertschätzung des Gemäldes geht zudem aus dem Briefverkehr mit dem bereits zitierten und namentlich letztbekannten Käufer, Pietro Pianton, Abt von der Chiesa abbaziale di Santa Maria della Misericordia, hervor. Dem venezianischen Gelehrten gilt die Darstellung als „maraviglioso dipinto del Desubleo“ und deren Restaurierung als „riuscì di magico effetto, e sarà per formare uno dei più begli ornamenti della sua sposa, la chiesa abbaziale di Santa Maria della Misericordia“.¹⁴⁴ In diesem Sinne nähern sich die (erhofften) Konsequenzen von Diedos Schreiben denjenigen von Zanottos *Pinacoteca Veneta* und privatem Schriftverkehr. Beide Autoren zielen schließlich durch ihre lobenden Worte auf eine öffentliche Würdigung des flämischen Malers, sei es in einem Museumssaal oder auf Papier.

Die Analyse dieser Dokumente aus der Zeit zwischen 1812 und 1871 verdeutlicht, wie im 19. Jahrhundert das Interesse für die Familie Lumaga als Auftraggeber je nach Kontext besonders hervorgehoben (Zanotto) oder verschwiegen wurde (Diedo).¹⁴⁵ Zu den Konsequenzen muss angemerkt werden, dass es sich

141 ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, Opere d'arte, Brief vom 15. September 1827 des Sekretärs der Accademia an die Fabbriceria di San Martino; vgl. Quellenanhang, Nr. 26.

142 ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o. S.; Quellenanhang, Nr. 30.

143 Ebd., Bd. 1, o. S.; Quellenanhang, Nr. 30.

144 Ebd., Bd. 1, o. S.; Quellenanhang, Nr. 28.

145 Nach Francesco Lumagas Tod 1648 stürzte die Händler- und Bankiersfamilie bis Ende der 1650er Jahre in eine finanzielle Krise, da sie große Kredite nie zurückerhalten hatte. Ein großer Teil der Geschäfte wurde schon Ende des 17. Jahrhunderts nach Neapel verlagert und die Familie löste sich im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich von ihrer venezianischen Heimat. Vgl. dazu BOREAN/CECCHINI 2002, S. 175–192.

im Falle Zanottos um ein veröffentlichtes Buch handelt. Dessen Zugänglichkeit war natürlich ungleich höher als die der im Archiv des Patriarchats aufbewahrten Briefe von Diedo, weshalb es umso überraschender ist, dass diese Quelle von der früheren Desubleo-Forschung übersehen wurde. Im Gegensatz zu Zanotto konzentrierten sich Diedos Schreiben vielmehr auf den Wert von Desubleos Gemälde als Kunstgegenstand. Seine notwendige Rettung durch eine Restaurierung und die Rückforderung als Teil einer der wichtigsten öffentlichen Sammlungen Venedigs beweisen eine bisher unbekannte Wertschätzung des Flamen in der Lagunenstadt. Diese kontrastiert mit Desubleos im Bologneser Raum verbreiteten Reputation als Renis Schüler und bietet somit ein Gegenargument zu Malvasias herabwürdigendem Urteil sowie zu den daran angelehnten nachfolgenden Beiträgen.

Diedos und Zanottos Meinungen können als Anfang der Rehabilitierung Desubleos in Venedig betrachtet werden. Aufgrund der jahrhundertelangen Einschätzung des Flamen als Renis Schüler sowie der im Vergleich zu Venedig höheren Bedeutung Bolognas sowohl als Kunstzentrum des 17. Jahrhunderts als auch für Desubleos Karriere blieben jedoch die beiden venezianischen Stimmen bislang ungehört. Trotz der erwähnten unterschiedlichen Verbreitungsebenen (Schriftverkehr vs. Veröffentlichung) betont das Engagement für Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* Diedos und Zanottos Pionierrolle bezüglich der Wertschätzung eines Meisters des 17. Jahrhunderts. Zugleich bieten ihre Beiträge eine Gelegenheit, die etablierte Meinung, das Barock sei erst im 20. Jahrhundert wiederentdeckt worden, zur Debatte zu stellen. Denn die zwei venezianischen Gelehrten sollten als Vorfahren jener nach David Stone „ersten“ Phase der Wertschätzung barocker Malerei seit Belloris Zeiten betrachtet werden, die mit Longhis Wiederentdeckung Caravaggios in den 1910er Jahren begann.¹⁴⁶ Selbstverständlich behalten Longhis Auseinandersetzungen mit dem lombardischen Meister weiterhin ihre grundlegende Bedeutung für die Barockforschung des 20. und 21. Jahrhunderts. Es wäre jedoch als Eröffnung einer neuen Perspektive zu begrüßen, wenn erste Rehabilitierungsversuche wie jene Diedos und Zanottos auch gewürdigt würden.

Die venezianischen Quellen belegen eine Wertschätzung Desubleos, die außerhalb Bolognas und des dort verwurzelten Erbes Malvasias vermeintlich leichter erfolgte, wie auch die Analyse einer bisher unbeachteten Zeichnung aus dem 19. Jahrhundert beweist.

146 „This new vitality may be attributed, in part, to the excitement for anti-classicism generated by Roberto Longhi's rediscovery of Caravaggio, the ‚Masaccio‘ of the Baroque revolution, ‚la gloria del Seicento italiano‘. This was the period in which Italian Baroque painting saw its first re-assessment since the time of Bellori.“ STONE 1989, S. 155.

6.3.3 Fallstudie V: *Johannes der Täufer*

Johannes der Täufer (Abb. 5.10), heute im Depot der Bologneser Pinacoteca Nazionale, ist aus mehreren Gründen eine Fallstudie wert. Die maltechnischen Eigenschaften des Gemäldes wurden bereits bei der Analyse von Desubleos Technik dargelegt.¹⁴⁷ Das Hochformat wirft darüber hinaus weitere Fragen auf, insbesondere zu den Vorbildern und somit zu Desubleos Einstufung als Renis Schüler. Zugleich bildet das Gemälde den Ausgangspunkt für eine bisher unbeachtete Quelle zu Desubleos Wertschätzung über die Bologneser, italienischen und sogar europäischen Grenzen hinaus.

Die Verbannung des Gemäldes *Johannes der Täufer* ins Museumsdepot ist umso bedauerlicher, da das Gemälde 1839 als Teil einer der berühmtesten Bologneser Sammlungen, die der Familie Bargellini, der Pinacoteca vermacht wurde.¹⁴⁸ Cottinos überzeugende Datierung um 1650 platziert das Werk in die Jahre von Desubleos Leitung der Accademia Ghislieri und liefert zugleich einen Grund dafür, die Komposition mit Guercinos *Johannes dem Täufer* (Abb. 6.22) zu vergleichen.¹⁴⁹ Desubleos Gemälde weist eine Neuinterpretation des 1650 fertiggestellten Altarbilds von Guercino auf. Der Keuschheit des guercinesken Heiligen stellt Desubleo einen männlichen Akt entgegen, der eine minimalst bedeckte Schampartie aufweist. Der Bologneser Johannes richtet seinen beinahe herausfordernden Blick direkt auf den Betrachter. Der Verweis auf die antike Skulptur ist offensichtlich: dieser Verweis beschränkt sich dabei nicht nur auf den Kontrapost, sondern bezieht sich durch die Pose und Drehung des Oberkörpers auf den *Apollon Sauroktonos* (Abb. 5.11) und wahrscheinlich auch auf Jacopo Sansovinos *Johannes den Täufer* (Abb. 6.23).¹⁵⁰ Die ursprüngliche Funktion des Bildes ist heute unbekannt. Angesichts des großen Formats liegt es nahe, dass es sich um ein Altargemälde handelte, wie bereits Mauro Lucco vorgeschlagen hat.¹⁵¹ Es ist allerdings zu betonen, dass das Werk zeitlich in Ghislieris akademischen Kontext einzuordnen ist, und

147 Vgl. Kap. 3.3.1

148 COTTINO 2001, Kat. 22, S. 100–101; PERUZZI 2008b.

149 Das Werk schmückte den Altar der Ridolfini-Kapelle in Guercinos Heimatstadt Cento, bis es 1839 in die städtische Pinakothek überführt wurde. Siehe TURNER 2017, Kat. 375, S. 665.

150 Der *Apollon Sauroktonos* scheint eine überzeugendere Quelle für Desubleos Gemälde als Guido Renis *David mit dem Haupt des Goliaths* und die von Lucia Peruzzi allgemein erwähnten „modelli classici“ zu sein (PERUZZI 2008b). Der Hinweis auf die antike Statue ist in der Pose des Heiligen Johannes explizit und betont die bereits besprochene Auseinandersetzung Desubleos mit antiken Statuen, wie u. a. aus der prominenten Inszenierung des *Torso del Belvedere* in *Herkules und Omphale* ersichtlich wird (vgl. Kap. 5.1.3).

151 LUCCO 2000–2001, S. 496.



Abbildung 6.23: Jacopo Sansovino, *Johannes der Täufer*, um 1545, Bronze, 41 cm, Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'oro



Abbildung 6.22: Guercino, *Johannes der Täufer*, um 1650, Öl auf Leinwand, 321 × 196 cm, Cento, Pinacoteca Civica

dass Desubleo zu dieser Zeit in Kontakt mit Guercino stand. Eine Vertrautheit Desubleos mit Guercinos Werk scheint deshalb plausibel und könnte als Ausgangspunkt für die Entwicklung eigener kompositorischer Lösungen gedient haben.

Nichtsdestotrotz weist Johannes der Täufer venezianische Merkmale auf, die nicht ignoriert werden können. Die etwas aufreizende Ausstrahlung des Jungen wäre in einem sakralen Kontext Bolognas wahrscheinlich allzu freizügig gewesen – schließlich war Bologna nach Rom das zweite Zentrum des Kirchenstaates. Darüber hinaus sind Referenzen an Tizians *Johannes der Täufer* (Abb. 6.24) un-

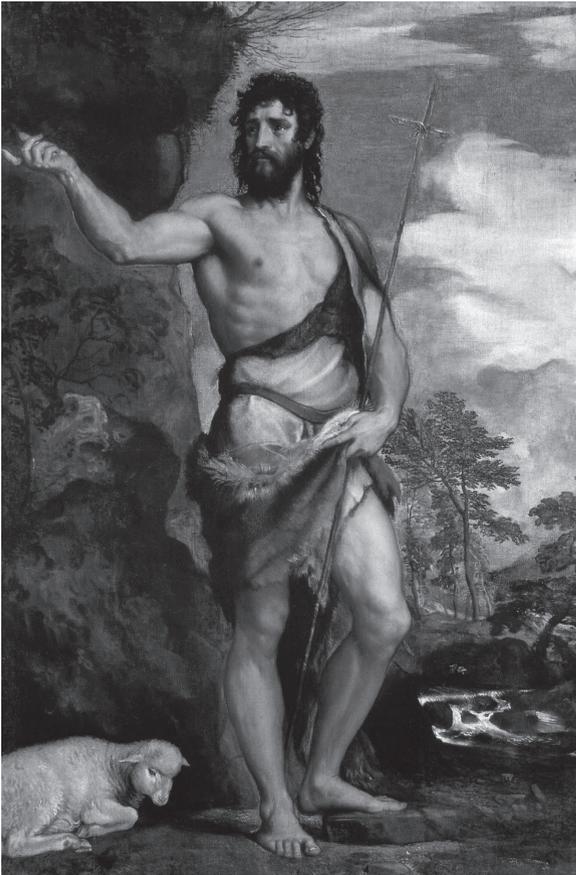


Abbildung 6.24: Tizian, *Johannes der Täufer*, um 1540, Öl auf Leinwand, 201 × 134 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia

übersehbar und erlauben es, venezianische „Spuren“ im Gemälde zu entdecken. Desubleo nimmt den auf eine Plinthe gestellten Fuß und den rechten erhobenen Arm in seine Komposition auf. Er fügt jedoch den akzentuierten, nach rechts gewandten Kontrapost sowie einen linken, auf den Felsen gestützten Arm hinzu, der

die Drehung unterstützen soll. Die Landschaft im Hintergrund erinnert an diejenige im Gemälde *Hero und Leander* (Abb. 3.28). In dieser Hinsicht können einige Ähnlichkeiten mit Régnier beobachtet werden. Der leichte, beinahe fluide Pinselduktus, die Beherrschung des Chiaroscuro sowie die korrekte anatomische Wiedergabe könnten als Hinweise auf Régniers Autorschaft interpretiert werden. Auf dieses Ergebnis kam zumindest Lucco, der 2001 das Gemälde in der Pinacoteca Nazionale Régnier zuschrieb.¹⁵² Nach Lucco soll das Werk während eines Aufenthalts in Bologna zwischen Régniers Abfahrt von Rom 1625 und der Ankunft in Venedig entstanden sein. Einerseits ist diese Zuschreibung interessant, andererseits zeigt ein Vergleich zwischen zwei anderen, zwischen 1622 und 1626 datierten Versionen desselben Sujets (Abb. 6.25; Abb. 6.26), dass sich die starken caravaggesken und manfredianischen Akzente mit einer solch frühen Datierung nicht vereinbaren lassen. Sollte es sich dabei um ein Werk Régniers und nicht Desubleos handeln, so wäre ein Vergleich mit den in den 1640er Jahren entstandenen Gemälden des älteren Bruders ergiebiger, z. B. mit dem bereits erwähnten *Hero und Leander*. Nach dieser Hypothese und Luccos Zuschreibung, dürfte *Johannes der Täufer* vielmehr nach Régniers Rückkehr von seiner emilianischen Reise zu Beginn der 1640er Jahre datiert werden.

In bester Desubleo-Tradition ist die Lage jedoch komplizierter. Denn die Zuschreibung an den jüngeren Bruder wurde bereits im 19. Jahrhundert etabliert, wie es aus dem 1878 veröffentlichten Katalog der Pinacoteca Nazionale und besonders aus der eingangs zitierten Zeichnung nach dem Bologneser Gemälde hervorgeht (Abb. 6.27).¹⁵³ Letztere ist ebenfalls 1878 entstanden und stammt aus einem Konvolut mit graphischen Werken des kolumbianischen Jesuiten und Malers Santiago S. J. Páramo Ortiz (1841–1915).¹⁵⁴ Das seit Mai 1980 in der Nationalsammlung des Banco de la República in Bogotá aufbewahrte Blatt lässt über die Autorschaft des Originalgemäldes keinen Zweifel: in der unteren linken Ecke vermerkt Ortiz „Desubleo Michele Bologna“ (Abb. 6.27).

152 Ebd., S. 496.

153 Bei der Aufzählung der im Saal H ausgestellten Gemälde wird im Katalog ein „S. Jean Baptiste prêchant dans le désert (fig. ent.) t[oile] h. 2.10, l. 1.46“ genannt. Vgl. PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878, S. 55, Nr. 291.

154 Das Konvolut beinhaltet 18 Zeichnungen, 17 davon sind auf der Seite abgebildet: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/san-juan-evangelista-desubleo-michele-bologna-ap1085> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021]. Für den freundlichen Hinweis auf das Konvolut sei Dr. Claudio Seccaroni herzlich gedankt. Die Autorin stellte die Entdeckung des Konvoluts bereits im Februar 2018 im Rahmen des Vortrags „Michele Desubleo et Nicolas Régnier: des liens fraternels au réseau artistique entre Rome, Bologne et Venise“ im Musée d’Arts in Nantes vor. Vgl. dazu Anm. 121, S. 65.



Abbildung 6.25: Nicolas Régnier, *Johannes der Täufer*, 1622–26, Öl auf Leinwand, 254 × 192 cm, Rom, Fondazione di Roma



Abbildung 6.26: Nicolas Régnier, *Johannes der Täufer*, 1622–26, Öl auf Leinwand, 255 × 193 cm, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio



Abbildung 6.27: Santiago Páramo Ortiz, *Johannes der Täufer*, 1878, Bleistift und Pastell auf Papier, 50 × 32 cm, Bogotá, Museo de Arte del Banco de la República

Páramo Ortiz zeichnete die Komposition des Bologneser Gemäldes mit Graphit und Pastell sorgfältig ab. Die klaren Umrisslinien, die genau wiedergegebenen Details der Figur und die mit dem Original übereinstimmenden Schattenbereiche deuten auf eine intensive Beobachtung der nachzunehmenden Komposition hin. Lediglich die Schnur, die auf Johannes' linker Hüfte das Fell um die Schampartie hält, wurde in der Zeichnung fälschlicherweise als Stoff wiedergegeben, mit dem Hüfte und Oberschenkel des Heiligen bedeckt werden. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Jesuit niemals vor Desubleos Original stand und eine Kopie als Vorlage hatte. Denn in Páramo Ortiz' Biographie sind keine europäischen Aufenthalte nachgewiesen.¹⁵⁵ Während des zwischen 1861 und 1884 anhaltenden Exils der kolumbianischen Jesuitenbrüder in Guatemala soll er aber um 1869 bei dem italienischen Landschafts- und Bühnenmaler Toglietti Malunterricht genommen haben.¹⁵⁶ Es ist möglich, dass Páramo Ortiz in diesem Kontext eine Reproduktion des Originals studierte und nachzeichnete. Nach dieser Hypothese hätte der Maler die auf 1878 datierte Zeichnung später wiederholt.

Die Zeichnung aus Bogotá weist drei Merkmale auf, die die Rezeption Desubleos im 19. Jahrhundert beleuchten. Erstens liefert sie zusätzlich zu dem Katalog der Pinacoteca Nazionale einen Beweis der seit dem späten 19. Jahrhundert bestehenden Zuschreibung an Desubleo, die somit weniger umstritten erscheint. Zweitens zeugt das Blatt von einer bis dato unbekanntem Wertschätzung des Gemäldes, da bis auf die Entdeckung der kolumbianischen Graphik weder Kopien noch Nachstiche des *Johannes des Täufers* bekannt waren. Da die Vorlage von Páramo Ortiz bislang nicht überliefert ist, stellt die Zeichnung des Jesuiten die erste bekannte Kopie eines Gemäldes von Desubleo in Südamerika dar. Dabei ist es umso interessanter, dass *Johannes der Täufer* die einzige Zeichnung aus dem Konvolut ist, die nach einem Gemälde der Bologneser Schule entstanden ist.¹⁵⁷ Aus Páramo Ortiz' Katalog geht hervor, dass er von Raffael, Michelangelo, Rubens und Guido Reni inspirierte Kompositionen malte – es wäre deshalb sehr erfreulich, wenn zukünftig ein nach *Johannes* oder einem anderen Werk Desubleos angefertigtes Gemälde auftauchen würde. Als dritter und letzter Grund für den Erkenntnisgewinn, den die Zeichnung liefert, muss die Tatsache erwähnt werden, dass das Blatt keinerlei Verbindung zwischen Desubleo und Guido Reni betont. Páramo Ortiz ist offensichtlich an der Darstellung des Johannes interessiert, womöglich auch aufgrund seiner expliziten Nähe zu antiken Statuen und der dadurch korrekten Ana-

155 AGUILERA/OSPINA 1941, S. 7–41.

156 Ebd., S. 15. Über Toglietti konnten auch nach einer Anfrage bei der Kunstsammlung der Banco de la República in Bogotá leider keine weiteren Informationen ermittelt werden.

157 Zu Páramo Ortiz' Inspirationsquellen vgl. ebd., S. 85–134.

tomie. „Desubleo Michele“ ist auf der Zeichnung als Autor ohne weitere Spezifizierung erwähnt, eine Verbindung zu Reni erscheint für ihn nicht notwendig, der Name genügt – ein Zeichen, dass Desubleo in diesem Kontext als eigenständiger Künstler erkannt wird und nicht unter Malvasias Urteil leidet.

Desubleos *Johannes der Täufer* zeichnet sich als emblematisches Beispiel einer grenzüberschreitende *fortuna critica* am Ende des 19. Jahrhunderts aus. Der hybride Stil und die Hinweise auf einen nicht genuin Bologneser Hintergrund sorgten in der Vergangenheit für eine Zuschreibung des Gemäldes an Nicolas Régnier. Diese muss jedoch zurückgewiesen werden, da 1878 sowohl der Museumskatalog als auch – und, angesichts ihres hohen dokumentarischen Werts, *vor allem* – Páramo Ortiz' Zeichnung eine klare Zuordnung des Gemäldes an Michele Desubleo beweisen. Die Loslösung von der Bologneser Schule und Renis Schatten zeichnet sich in der Zeichnung ab und liefert, zusammen mit der Analyse von Diedos und Zanottos Schreiben über das *Martyrium des Hl. Laurentius*, einen weiteren Beweis dafür, dass Malvasias Urteil relativ war und vor allem in Bologna zur lange anhaltenden *damnatio memoriae* Desubleos führte.

6.4 Resümee

Desubleos Rezeption in der Emilia lässt sich bereits während seiner Tätigkeit als Lehrer in der Bologneser Accademia Ghislieri beobachten. Damals erreichte er eine leitende Position und trug zusammen mit Tiarini, Albani, Guercino und Sirani zur Ausbildung von anerkannten Malern wie Carlo Cignani und Lorenzo Pasinelli bei. Dabei ist die Rezeption von Desubleos Typen sowohl in Pasinellis frühen als auch in seinen späten Werken festzuhalten, die einen Beweis für die langhaltende Wirkung von Desubleos Lehre in der nachfolgenden Malergeneration liefert. Dadurch wird die Tatsache ausgeglichen, dass der Flame als auswärtiger Maler wahrscheinlich nie ein eigenes Atelier in Bologna führen durfte. In die gleiche Rezeptionslinie Pasinellis setzt sich auch Ginevra Cantofoli. Die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den Werken der Bologneserin und Desubleos Gemälden suggerieren, dass sich Cantofoli in mehreren Fällen von Desubleo inspirieren ließ, und dass die beiden womöglich in Kontakt standen.

Der Erfolg von Desubleos Kompositionen und deren Vervielfältigung wurde anhand von vier Beispielen diskutiert. Diese Originale wurden zwischen den frühen Bologneser Jahren und der Spätphase in Parma gemalt. Nachfolgend bezeugen die danach entstandenen Kopien von Desubleos Anerkennung von Beginn bis zum Ende seiner Karriere und deuten gleichzeitig auf die mögliche Existenz eines Mitarbeiterkreises, der Kopien erstellte. Die Fallstudie über vier Kopien einer

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten belegte anschließend den Ruhm von Desubleos Originalen außerhalb der emilianischen Grenzen.

Die diskutierten Zitate aus Malvasias *Felsina* und *Pitture* haben den doppelten Ursprung des Vergessens gezeigt, in das Desubleo nach seinem Tod geriet. Die fatale Kombination bestand aus der Einstufung als Renis Schüler und seiner flämischen Herkunft, die hauptverantwortlich für die von Malvasia abgelehnte allzu starke Farbigkeit gewesen sein dürfte. Zwei Jahrhunderte später und aus einer venezianischen Perspektive heraus betrachtet, zeigte die Analyse der Archivquellen von Diedo und Zanotto, welche große Wertschätzung Desubleos Kompositionen erreichen konnten: Ein erster bedeutender Schritt hin zur Befreiung von Desubleos Werken aus Malvasias Schatten und der daraus resultierenden *(s)fortuna critica*. In der Tat konnte die Fallstudie zu *Johannes dem Täufer* und dessen kolumbianischer Nachzeichnung schließlich einen Beweis dafür liefern, dass Desubleo am Ende des 19. Jahrhunderts als eigenständiger Maler rezipiert wurde.

7 SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Etablierung der Karriere eines auswärtigen, in Italien tätigen Malers des 17. Jahrhunderts zu untersuchen. Um diesen Prozess in seiner Komplexität zu begreifen, sollte nicht auf einen der erfolgreichsten und bekanntesten auswärtigen Maler, wie beispielsweise Nicolas Régnier, Simon Vouet oder Nicolas Poussin rekurriert werden. Im Gegensatz dazu sollten Erfolg und Scheitern, Integration und Isolation, Anerkennung und Vergessen in den Fokus der Analyse gerückt werden. Der Fall Michele Desubleos erschien besonders geeignet, um diese zentralen Aspekte der Kunstgeschichte aus einer neuen Perspektive zu hinterfragen.

Um dieses Ziel zu erreichen, wurde drei Fragen nachgegangen. Die erste grundlegende Problematik setzte sich mit den Mechanismen auseinander, mit denen sich ein auswärtiger – in diesem Fall flämischer – Maler konfrontiert sah, als er sich in ein künstlerisches Zentrum der italienischen Halbinsel beruflich integrieren wollte. Dabei standen die von den Malergilden und dem Kunstmarkt bestimmten Arbeitsbedingungen in den drei untersuchten Stationen von Desubleos Karriere im Fokus: Rom, Bologna und Venedig. An zweiter Stelle wurde die Herausbildung eines eigenen, hybriden Stils analysiert, um die Berührungspunkte zwischen einem multizentrischen Werdegang und der Etablierung von wiedererkennbaren stilistischen Eigenheiten zu erhellen. Dafür wurden Desubleos Gemälde tiefgründig analysiert und mit Kompositionen anderer Maler verglichen. Den Konsequenzen der zwei Phänomene der Integration und Stilbildung für Desubleos künstlerisches Erbe und seinen Nachruhm widmete sich die dritte Fragestellung. Die Untersuchung ging von der Diskrepanz zwischen Desubleos künstlerischem Erfolg zu Lebzeiten und dem nach seinem Tod eingetretenen Vergessen aus. In diesem Rahmen wurde zunächst das künstlerische Erbe des Flamen erforscht, um anschließend zu thematisieren, warum er in Vergessenheit geraten war.

Zunächst sollte verstanden werden, wie sich Desubleo in die Künstlerlandschaften der drei wichtigsten Etappen seiner Karriere, d.h. Rom, Bologna und Venedig, integrieren konnte. Dabei sollte berücksichtigt werden, dass er in Rom nur ca. 2 Jahre blieb (1624–1625), in Bologna dagegen knapp drei Jahrzehnte verbrachte (ca. 1625/30–um 1654), ehe er für ca. zehn Jahre in Venedig arbeitete (1654–1664). Bei seiner Ankunft in Rom fand Desubleo einen hart umkämpften Kunst-

markt mit einer hohen Anzahl an nichtitalienischen Malern vor. Diese durften Mitglieder der elitären Malergilde werden und konnten somit an öffentliche wie private Großaufträge gelangen. Im Gegensatz dazu waren die Integrationsmöglichkeiten für auswärtige Maler auf dem Bologneser Kunstmarkt dezidiert geringer als beispielsweise in Rom und Neapel, wo die stets wachsende Nachfrage nach Gemälden und Dekorationskampagnen von lokalen Künstlern alleine nicht gedeckt werden konnte. Die von der Bologneser Malergilde geschützten Privilegien der lokalen Maler führten dazu, dass Desubleo als Auswärtiger wahrscheinlich nie ein eigenes Atelier leiten durfte. Zugleich geht aus den überlieferten Dokumenten keine Mitgliedschaft Desubleos in den Malergilden hervor: In der Tat ist Desubleo weder in Rom noch in Bologna und Venedig unter den zahlenden Mitgliedern nachgewiesen. Diese Institutionen hatten unterschiedliche Beitrittsregelungen und Offenheitsgrade gegenüber auswärtigen Malern: Waren die Bologneser und venezianische Malergilden lokalpatriotisch stark geprägt und verlangten von auswärtigen Malern einen doppelt so hohen Mitgliedsbeitrag wie von den lokalen Malern, so galten in Rom gleiche Beitrittsregelungen für einheimische und auswärtige Maler. Nichtsdestotrotz verzichtete Desubleo auf diese Institutionen und distanzierte sich somit von anderen auswärtigen Malern wie seinem Stiefbruder Nicolas Régnier, der in Rom und Venedig aktives Mitglied war und zum Teil im Vorstand der Gilde saß. Demnach bleibt diese Distanz eine Konstante in Desubleos Karriere.

Trotz fehlender Einbindung in die offiziellen Institutionen gelang es Desubleo, namhafte Auftraggeber zu gewinnen. Dies wurde dank einer weiteren Konstante ermöglicht, deren Konsequenzen sich in Desubleos frühem Werdegang besonders gut beobachten lassen: Régniers Vermittlung. Das Engagement von Desubleos Stiefbruder im Vorstand der römischen Accademia di San Luca und sein Status als *pittore domestico* des Marquis Vincenzo Giustiniani brachten Régniers Vorteile, die in erster Linie aus Verbindungen zu Malern und Auftraggebern bestanden. Von diesen profitierte auch Desubleo und zwar unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom. So lässt sich auf Régniers Beziehung zum Marquis die Präsenz von Desubleos *Susanna und die Alten* in Giustinianis Sammlung mit Sicherheit zurückführen. Gerade dieses heute verschollene Werk bezeugt, dass sich Desubleo seinen Platz in einer der berühmtesten römischen Sammlungen des frühen Seicento verdient haben musste, indem seine Schöpfung Giustinianis raffiniertem Geschmack gewachsen war. Régniers Vermittlung gewährte Desubleo mit Sicherheit einen privilegierten Zugang zu Giustiniani, der sich andernfalls aufgrund mangelnder Integration in die offizielle Malergilde als schwierig gestaltet hätte. Dennoch muss betont werden, dass Desubleo eine mit hohen Erwartungen verbundene Möglichkeit zuteilwurde und dass er dabei diese Erwartungen mit entsprechender künstlerischer Leistung erfüllte.

Der Kontakt zwischen Desubleo und Régnier bestand lebenslang. Besonders während seiner Jahre in Bologna konnte der Flame dank der brüderlichen Beziehung sein Auftraggebernnetzwerk jenseits der Bologneser Grenzen ausbauen. In der Tat ist es naheliegend, dass Régnier erneut als Vermittler für den Kontakt zwischen Desubleo und der in Venedig ansässigen venezianischen Bankiersfamilie Lumaga fungierte. Die von der Desubleo-Forschung bisher übersehene Verbindung zu den Lumaga konnte anhand von Archivdokumenten nachgewiesen werden. Ihre Analyse führte zu drei neuen Erkenntnissen: Erstens konnte die Existenz eines unberücksichtigten Altargemäldes nachgewiesen werden (*Martyrium des Hl. Laurentius*). Zweitens wurde der Entstehungskontext des Altarbildes für die Grabkapelle der Familie geklärt (*Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus*), sodass die vorher geltende Datierung berichtigt werden konnte. Drittens wurde die Rolle der Lumaga-Familie als *trait d'union* zwischen Desubleo und der Gemeinde auf dem venezianischen Festland analysiert und hervorgehoben, für die er das Hochaltar malte (*Hl. Martin mit dem Bettler*). Diese Ergebnisse liefern ein solides Gegenargument zu Cottinos Überzeugung, Desubleo sei in Venedig nur gering erfolgreich gewesen.

Bei der 1639 erfolgten Vergabe des ersten Lumaga-Auftrags an Desubleo soll neben Régniers Vermittlung auch das ausgeführte Gemälde für die Kirche S. Urbano in Castelfranco Emilia eine entscheidende Rolle gespielt haben. Dabei handelte es sich um einen 1637 vom Papst Urban VIII. Barberini an Guido Reni erteilten Auftrag für drei Altäre, den der Bologneser an drei seiner besten Mitarbeitern weitergab. Hierbei wird ersichtlich, inwieweit Régniers Vermittlerrolle an Wichtigkeit verliert, je mehr Desubleo in seiner Karriere avancierte, allerdings ohne jemals zu verschwinden. Desubleos höhere Wertschätzung im Vergleich zu seinen Auftragskollegen Simone Cantarini und Pietro Lauri wird durch die Tatsache ersichtlich, dass er den Hochaltar ausführen durfte, inklusive dem höchst symbolischen Papstporträt als Hl. Urbanus. Es besteht kein Zweifel daran, dass dieser Auftrag Desubleos Renommée gesteigert hat und dass dies die Entscheidung der Lumaga beeinflusst haben muss. Der gleiche Effekt muss auch bei den 1641 für don Lorenzo de' Medici und 1654 für Francesco I. d'Este ausgeführten Werken vermutet werden.

Der Barberini-Auftrag fand im Kontext von Desubleos Mitarbeit in Renis Atelier statt. Diese lange Erfahrung (ca. 1625/30–1642) hatte eine entscheidende Wirkung auf die Karriere des Flamen. Er assimilierte nicht nur Renis stilistische Eigenheiten, sondern übernahm auch die dort erlernte Maltechnik, wie es dank der Infrarot- und XRF-Aufnahmen zwei seiner Gemälde festgestellt werden konnte. In Anbetracht des starken Lokalpatriotismus der Bologneser Malergilde muss Desubleos Mitarbeit mit Reni zudem als die bislang einzige Möglichkeit betrachtet werden, die die Integration des Flamen in die künstlerische Landschaft förderte.

Gleichzeitig muss Desubleo dank seiner Zugehörigkeit zum führenden Atelier der Stadt Verbindungen zu privaten Sammlern und öffentlichen Auftraggebern geknüpft haben können, die andernfalls nur durch eine Mitgliedschaft in der *Compagnia dei Pittori* begünstigt worden wären. Die Präsenz seiner Werke in wichtigen Bologneser Sammlungen (Biagi; Cattalani; Danesi; Davia; Ghislieri; Lotti; Ratta Garganelli) und Kirchen (Gesù e Maria, Bologna; S. Maria Assunta, Borgo Panigale) zeugt von dieser sonderbaren Integration.

Die Integration Desubleos gestaltete sich in den drei Etappen unterschiedlich und weist gleichzeitig ähnliche Merkmale auf. Nicht die Mitgliedschaft in den lokalen Malergilden sicherte ihm wichtige Aufträge, sondern die Vermittlung seines Stiefbruders in Rom und Venedig sowie die Einbindung in Renis Atelier in Bologna. Somit zeichnet sich das Bild eines hochbegabten Malers ab, der den üblichen Integrationsmöglichkeiten und Karrierewegen ausweichte, um direkt auf höheren Ebenen einzusteigen und sich auf diesem Niveau zu integrieren.

Die Frage nach der Integration ist im Falle Desubleos eng mit derjenigen der Etablierung eines eigenen Stils verbunden. Zunächst in Rom, sodann als Mitarbeiter Renis in Bologna und anschließend erneut ohne institutionelle Anbindung in Venedig, hatte Desubleo die Wahl zwischen einer Tätigkeit als Kopist für den Kunstmarkt und einer als eigenständiger Maler. Diese zweite Option hat der Flame stets bevorzugt. Doch musste man als eigenständiger Maler einen wiedererkennbaren Stil entwickeln, die eine Balance zwischen eigenen künstlerischen Bestrebungen und dem Geschmack der Kunden erforderte. Dieses Gleichgewicht versuchte Desubleo zu halten, indem er einen hybriden Stil entwickelte. Zu diesem gehörten Akzente aus der römisch-Bologneser Tradition *alla Domenichino*, Reni und Guercino sowie einige Elemente aus Venedig, die Desubleo mit Reminiszenzen flämischer Herkunft in Einklang zu bringen versuchte.

Für die Etablierung seines eigenen Stils rekurrierte Desubleo besonders auf vier Parameter: Affektdarstellung, Gesten und Bewegungen, Antikenrezeption sowie Landschaftsdarstellung und Stilleben. Durch die Analyse dieser vier Parameter wurden sowohl die Bildung eines solchen Stils als auch die Absichten hinter Desubleos Vorgehen hinterfragt. So konnte gezeigt werden, inwiefern sich der Flame an den Kompositionen Domenichinos, Guercinos, Renis, aber auch an denjenigen Agostino und Annibale Carraccis, Nicolas Poussins, Rubens, Tizians und Raffaels maß. Aus diesen Vergleichen zeichnet sich eine Bestrebung nach stilistischer Autonomie ab. Die Affektdarstellung manifestiert sich bei Desubleo durch eine im Vergleich zu Domenichino besonders „gedämpfte“ Atmosphäre und eine ruhige Gemessenheit renianischen Ursprungs (*Extase des Hl. Franziskus*). Diese stehen in Einklang mit der schlicht gehaltenen Gebärdensprache bei Gesten und Bewegungen, die aus dem Vergleich zwischen Desubleos *Erminia und Tankred*

mit Guercinos und Poussins Fassungen hervorging. Desubleos Rezeption antiker Skulpturen setzte eine reflektierte Auseinandersetzung mit berühmten Originalen voraus, wie die Eingliederung des Torso del Belvedere bei *Herkules und Omphale* zeigte. Antike Vorbilder wurden vom Flamen ebenfalls mittels einer für ihn charakteristisch gewordenen Typisierung der Porträtierten rezipiert, die eine direkte Verbindung zu den repräsentativen Werten der Ruhe, Eleganz und Distanz antiker Porträts aufwies. Bei Landschaftsdarstellungen setzte sich Desubleo in Renis und Guercinos Traditionslinie. Dieser zufolge wurde der Landschaft im Hintergrund eine kulissenhafte Rolle zugeteilt, solange diese für die *historia* keine Bedeutung hatte. Damit löste sich Desubleo von dem im 17. Jahrhundert verbreiteten Bild eines auf Landschaftsdarstellungen spezialisierten flämischen Malers. Im Gegensatz dazu stehen Kleinkompositionen, für die sich eine akkurate Wiedergabe in Desubleos Gemälden feststellen ließ. Dadurch näherte sich Desubleo sowohl der flämischen Tradition als auch Domenichinos und Guercinos Detailtreue an.

Bei der Untersuchung der vier ausgewählten Parameter konnte eine weitere, dritte Konstante beobachtet werden: Desubleos Variationsstrategie berühmter Kompositionen. Dabei verwendete er Bildzitate als *eye-catcher* für den kunstgebildeten Betrachter, dessen Aufmerksamkeit zunächst dadurch gewonnen wurde. Sodann präsentierte er eine Variante dieser Zitate, die seine künstlerische Eigenständigkeit hervorhob. Dass es sich bei Desubleos Variationen um strategisch durchdachte Rückgriffe auf andere Motive handelte, konnte anhand der Abgrenzung zum *pasticcio* demonstriert werden. Sieht letzterer eine Übernahme von Motiven aus verschiedenen Werken ohne stärkere künstlerische Verarbeitung vor, so variiert Desubleo seine Zitate stets zugunsten der *historia* und führt sie in eigenständige Bildinventionen aus. Das hat zur Folge, dass neue, harmonisch wirkende Kompositionen entstehen. Diese Strategie wurde als Branding des Hybriden bezeichnet, da Desubleo durch Variationen heterogenen Ursprungs zur Etablierung eines eigenen, wiedererkennbaren und geschätzten hybriden Stils gelang.

Diese Variationen wurden zudem als Zeichen einer Positionierung Desubleos im kunsttheoretischen Diskurs seiner Zeit interpretiert. Diesbezüglich bilden die Gemälde des Flamen die einzige Quelle, da im Unterschied zu den Carracci, Domenichino und Poussin keine schriftlichen Belege seiner kunsttheoretischen Reflexionen überliefert sind. Durch die in den Fallstudien nachgewiesene Auseinandersetzung mit Vorbildern und ihrer Adaption in seinen Gemälden wurde beobachtet, wie sich Desubleo gegenüber den ausführenden Malern positioniert und dies dem Auftraggeber bzw. Betrachter signalisiert, um somit gelehrte Gespräche anzuregen. Mit dieser Herangehensweise setzte sich der Flame in die Tradition der von Bellori in Bezug auf Domenichino bezeichneten „speculazioni della

pittura“¹, oder „pictorial critiques“², wie Panofsky Poussins Auseinandersetzungen mit Reni beschrieb.

In einem solchen Kontext der Annäherung an berühmte Vorfahren wurde beobachtet, wie Desubleos Branding-Strategie eine grundlegende Etappe in seiner Selbstanerkennung als Künstler bildet, dessen Nachahmung der „Väter“ – in erster Linie Reni, gefolgt von Domenichino und Guercino – eine positive Wirkung auf die eigene künstlerische Entfaltung hatte. Dieses von Jean Carron als „healthy egoism“ bezeichnete Phänomen lässt sich auf Desubleo übertragen und liefert eine Erklärung der Gründe für die Adaption von Motiven aus Kompositionen berühmter Künstler. Somit wird der Schaffensprozess der „Marke Desubleo“ verdeutlicht. Zugleich ermöglicht der „gesunde Egoismus“ die Anerkennung einer eigenen künstlerischen Identität als Maler, der eine ähnlich erfolgreiche Karriere wie Reni, Domenichino und Guercino anstrebt.

Die Konsequenzen dieser Adaptionsstrategie manifestieren sich in der Schwierigkeit, Desubleo einer genau zu definierenden Schule zuzuordnen. Die Heterogenität seiner Referenzen wird von Malvasia verschwiegen, indem er den Flamen als einfachen Schüler Guido Renis unter vielen anderen einordnet. Dies entspricht allerdings lediglich Malvasias subjektiver Sichtweise, die sich durch die Beobachtung von Desubleos künstlerischer Produktion nicht bestätigen lässt. Die Vielfältigkeit der Referenzen des Flamen wurde zum ersten Mal im 19. Jahrhundert vom venezianischen Gelehrten Francesco Zanotto beobachtet, als dieser beschrieb, dass Desubleo Renis „modi“ mit denjenigen Guercinos vereint. In der Tat beschränkte sich Desubleo in seinen Kompositionen nicht auf Reni und ging sogar über Guercino hinaus, indem er die bereits erwähnten multiplen Referenzen aus der römisch-Bologneser und venezianischen Tradition miteinbezog. Demgemäß wurde festgestellt, dass die für die Zugehörigkeit zu einer Schule erforderliche Anbindung an einem *caposcuola* in Desubleos Fall nicht vorhanden ist und sich folglich eine Subversion des Schulbegriffes konstatieren lässt.

Desubleo erarbeitete sich einen eigenen, hybriden Stil, dem eine schöpferische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen sowie antiken Meisterwerken zugrunde liegt. Diese produktive Aufarbeitung von Vorbildern sicherte ihm die Anerkennung als eigenständiger Künstler, der sich von Epigonen anderer Meister grundlegend unterschied. Gleichzeitig wurde diese hybride Sprache zum wiedererkennbaren, zentralen Element seiner Branding-Strategie.

Dass Desubleos hybrider Stil Erfolg hatte, zeigte sich zum einen durch seine Wertschätzung unter Sammlern, zum anderen anhand der zeitgenössischen so-

1 BELLORI 1976, S. 329.

2 PANOFSKY 1960, S. 31.

wie späteren Rezeption seiner Werke. So wurde die zeitgenössische Rezeption am Beispiel der Lehrtätigkeit des Flamen in der zwischen 1646 und 1652 bestehenden Bologneser Accademia Ghislieri untersucht und besonders durch die festgestellten Parallelen zwischen den Gemälden Lorenzo Pasinellis (1629–1700) und denjenigen Desubleos veranschaulicht. Desubleo durfte als Nichtbologneser höchstwahrscheinlich kein Atelier führen, sodass er Lehrlinge – darunter Pasinelli – nur im Rahmen der erwähnten Accademia ausgebildet haben durfte. Nichtsdestotrotz bezeugte die Analyse einiger Werke der Bologneser Malerin Ginevra Cantofoli (um 1618–1672), dass Desubleos Kompositionen – zumindest in der Emilia – rezipiert wurden.

Die Reichweite von Desubleos künstlerischem Erfolg ließ sich zudem durch die Betrachtung der zahlreichen Kopien seiner Werke bestätigen. Diese zeugen von einer Rezeption seines Œuvres aus allen Karrierephasen – von Rom bis hin nach Parma – und deuten auf eine Wertschätzung seiner gesamten künstlerischen Produktion hin. Das Fallbeispiel *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* und die fünf nach diesem Gemälde angefertigten Kopien zeigten zudem, welch quantitativ und qualitativ breites Ausmaß die Reproduktion von Desubleos Bildinventionen erreichen konnte.

Dieser Erfolg kontrastiert mit dem von Malvasia abgezeichneten Bild Desubleos als Schüler und Nachahmer Renis. Nach den untereinander widersprüchlichen Urteilen des Bologneser Biographen zählte der Flame zu den ersten Malern, den berühmten Männern und den großen Meistern der Stadt, war aber gleichzeitig einer eigenen Biographie in der *Felsina Pittrice* unwürdig. An Desubleos unorthodoxen Farben übte Malvasia seine explizite Kritik, die sich dennoch implizit auf die flämische Herkunft des Malers bezog. Unkritisch wurden die parteilichen Urteile Malvasias von anderen Gelehrten bis ins 19. Jahrhundert übernommen.

Die Subjektivität von Malvasias Sicht offenbarte sich nunmehr dank des Vergleichs mit der bislang unberücksichtigten Rehabilitierung Desubleos von venezianischer Seite. Francesco Zanottos Lob des *Martyriums des Hl. Laurentius* und die in den venezianischen Archiven ermittelten Dokumenten über den Ankauf des Lumaga-Auftrags lieferten ein solides Argument für die Wertschätzung Desubleos im 19. Jahrhundert – ca. 180 Jahre nach seinem Tod. Die Kontroverse zwischen venezianischen Kirchenbehörden und der Accademia di Belle Arti um das Altargemälde bewiesen die geringe Belastbarkeit von Malvasias Narrativ.

Über die venezianischen Archivfunde hinaus konnte Desubleos Anerkennung als eigenständiger Meister an einem letzten Fallbeispiel bewiesen werden. Denn die 1878 vom kolumbianischen Maler Santiago Páramo Ortiz angefertigte Zeichnung nach Desubleos *Johannes dem Täufer* bestätigte die Rezeption des Flamen als autonomer Künstler, für den keine Verbindung zu Renis Schule erforderlich war. Diese unbeachtete Quelle lieferte, zusammen mit Zanottos Rehabilitierung,

einen Beweis dafür, dass Desubleos hybrider Stil über die Bologneser Grenzen hinaus geschätzt wurde.

Durch seine brüderliche Beziehung zum erfolgreichen Maler und Kunsthändler Nicolas Régnier, durch seine mangelnde Integration in die offiziellen künstlerischen Gemeinschaften und durch seine Subversion des Schulbegriffes bildet Michele Desubleo einen Einzelfall unter den auswärtigen und überhaupt unter den im Italien des 17. Jahrhunderts tätigen Malern. Doch konnten durch die Untersuchung der drei wichtigsten Stationen seiner Karriere, der Herausbildung seines Stils sowie der (*s*)*fortuna critica* drei Elemente verdeutlicht werden, die sich auf andere auswärtige Künstler und die Etablierung ihrer Karriere übertragen lassen. Denn auch sie waren mit ähnlichen Phänomenen konfrontiert. Die komplexen Integrationsmechanismen in oft feindselig gesinnten künstlerischen Gemeinschaften erlebten Maler wie der Niederländer Matthias Stom (um 1600–nach 1647), ein „outsider“, dessen soziale und berufliche Integration in Neapel, Palermo und Venedig sehr gering war.³ In Neapel sicherten sich der Bergamasker Viviano Codazzi (um 1606–1670) und der Schwabe Johann Heinrich Schönfeld (vor 1609–nach 1684) durch erhebliche Mühen sowie „Heiratspolitik“ (Codazzi) Aufträge und Zusammenarbeit mit lokalen Malern.⁴ Doch wie Desubleo gelang auch Stom die Etablierung eines wiedererkennbaren Stils und eine erfolgreiche Selbstpromotion. Diese brachten Stom Anerkennung unter den neapolitanischen Auftraggebern und – trotz mangelnder Integration – auch unter den lokalen Malern, die seine künstlerischen Innovationen rezipierten.⁵ Während Stom mit einer Vita vom neapolitanischen Künstlerbiograph Bernardo De Dominici geehrt wurde, erlebten andere niederländische Maler geringe Beachtung seitens der lokalpatriotisch stark geprägten Kunstliteratur. Dazu gehören mehrere Künstler, von denen hier nur zwei zitiert seien: Der aus Rotterdam stammende, in Rom und Bologna tätige Cornelis Verhuyck (1648–1718/1738)⁶ sowie der Antwerpener Jacob Denys (vor 1644–1700). Nach der Ausbildung in seiner Heimatstadt arbeitete Denys in Rom, Neapel, Venedig, Bologna, am Gonzaga-Hof in Mantua sowie in Florenz.⁷ Trotz ihrer Anerkennung zu Lebzeiten wurden Verhuyck und Denys in der kunsthistorischen Literatur südlich der Alpen entweder verschwiegen (Denys) oder mit lediglich wenigen Worten erwähnt (Verhuyck).⁸

3 OSNABRUGGE 2019, S. 175–240.

4 Siehe zu Codazzi MARSHALL 1993; SWOBODA 1996; ROSSI 1998; und zu Schönfeld PROHASKA 1996; MICHAUD 2006; JONIETZ 2019.

5 OSNABRUGGE 2019, S. 230–240.

6 Siehe zu Verhuyck BENINI 2016.

7 Zum Werdegang und den Stationen von Denys siehe CAPITELLI 2000.

8 Pellegrino Orlandi äußerte sich 1704 in seinem *Abecedario Pittorico* flüchtig über Cornelis Verhuyck: „Monsù Cornelio Veruik nato in Rotterdam l'anno 1648, imparò il dise-

Die Untersuchung der Etablierung der Karriere eines auswärtigen, im Italien des 17. Jahrhunderts tätigen Malers war kein einfaches Unterfangen. Im Fall Michele Desubleos kam aber das komplexe Bild eines hochbegabten Künstlers zum Vorschein, dessen Aufstieg durch nichtoffizielle Kanäle erfolgte. Dank eines hybriden, wiedererkennbaren und bereits zu Lebzeiten geschätzten Stils sicherte er sich einen Platz in einigen der berühmtesten Sammlungen Italiens. An Desubleos Vergessen und *(s)fortuna critica* zeigte sich, dass Malvasias Hypothese über ihn zwar in Bologna Resonanz hatte, in Venedig des 19. Jahrhunderts jedoch nicht galt und daher revidiert werden sollte. Die Tatsache, dass Venedig unter den künstlerischen Zentren und gerade im Vergleich zu Bologna als peripher wahrgenommen wurde, trug allerdings maßgeblich zur geringen Wahrnehmung Desubleos als eigenständiger Maler bei. Mit der vorliegenden Arbeit wurde versucht, Desubleos Bestrebungen nach einer stilistischen Autonomie im Kontext seiner multizentrischen Karriere zu verstehen. Trotz der malvasianischen Einstufung als Renais Schüler war der Flame nie ein Epigone und bemühte sich stets um eigenständige Kompositionen. So paradox es scheinen mag, treffen abschließend ausgerechnet Malvasias Worte über Guercino perfekt auf Desubleo, seine Karriere und die Bildung eines hybriden Stils zu: „Diceva ch’egli non aveva imitato nessuno; [ma aveva] cavato da tutti e poi fatto una maniera a suo genio poichè chi imitarà un altro sarà sempre il secondo.“⁹

gno da Abramo Ondio, e con lo stile di quel gran maestro condusse quadroni di caccie, e di animali spiritosi. In Roma poi datosi sotto il Borgognone dalle Battaglie, addestrassi in quelle con borgognesca maniera e con un tinto ardito, e forte compì quantità d’opere in grande e in piccolo, accolte e gradite a Roma, da Napoli, da Parigi, dalla Savoia, dalla Germania, e dall’Italia. Lavorò ancora vaghi paesi, mercati, fiere e ridotti, introducendovi minute figurine alla callotesca, il tutto concluso con ispirito, e con grazia. Vive da 40 anni in qua nella città di Bologna.“ ORLANDI 1704, S. 290–291. Verhuycks Erfolg wird durch die Präsenz seiner Gemälde in einigen der wichtigsten Bologneser Kunstsammlungen nachgewiesen. Dazu vgl. BONFAIT 2000, S. 108, 144; MORSELLI 1998, S. 64, 98, 204, 265, 411.

9 MALVASIA 1983, S. 385.

BIBLIOGRAPHIE

ACETO 2016

Angelamaria Aceto, „A rediscovered drawing by Jean Boulanger (1608–c. 1680)“, in: *Print quarterly* (2016), S. 406–414.

AGUILERA/OSPINA 1941

Miguel de Aguilera und Eduardo Ospina, *El pintor Santiago Páramo*, Bogotá 1941.

AIKEMA 1984

Bernard Aikema, „Pietro della Vecchia, a profile“, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 14 (1984), S. 77–100.

AIKEMA 1990

Bernard Aikema, *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Florenz 1990.

ALBERTI 1639

Giovanni Battista Alberti, *Discorso dell'origine delle Accademie pubbliche e private*, Genua 1639.

ALBERTI 2002

Alberti, Leon Battista, *Über die Malkunst*, hg. von Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

AMBROSINI MASSARI 2012

Fano per Simone Cantarini, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Fano 2012.

ASKEW 1969

Pamela Askew, „The angelic consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian painting“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32 (1969), S. 280–304.

ASOR ROSA 1982–1992

Letteratura italiana, 9 Bde., hrsg. von Alberto Asor Rosa, Turin 1982–1992.

AUREGGI ARIATTA 1962

Olimpia Aureggi Ariatta, „I Lumaga di Piuro e di Chiavenna“, in: *Archivio storico lombardo* 89 (1962), S. 222–289.

AUSST.-KAT. AJACCIO 2018

Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle, hrsg. von Linda Borean und Stefania Mason, Ausst.-Kat., Mailand 2018.

AUSST.-KAT. ANTWERPEN 2018

Michaelina Wautier, 1604–1689. Triomf van een vergeten talent, hrsg. von Katlijne Van der Stighelen, Ausst.-Kat., Kontich 2018.

AUSS.-KAT. BOLOGNA 1962

L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio, hrsg. von Biennale d'arte antica Bologna, Ausst.-Kat., Bologna 1962.

AUSST.-KAT. BOLOGNA 1968

Il Guercino, hrsg. von Denis Mahon, Ausst.-Kat., Bologna 1968.

AUSST.-KAT. BOLOGNA 1988

Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580–1600, hrsg. von Andrea Emiliani und Grazia Agostini, Ausst.-Kat., Bologna 1988.

AUSST.-KAT. BOLOGNA 1990

Giuseppe Maria Crespi, 1665–1747, hrsg. von Andrea Emiliani und August B. Rave, Ausst.-Kat., Bologna 1990.

AUSST.-KAT. BOLOGNA 1993

Ludovico Carracci, hrsg. von Andrea Emiliani, Ausst.-Kat., Bologna 1993.

AUSST.-KAT. BOLOGNA 1997

Simone Cantarini detto il Pesarese. 1612–1648, hrsg. von Andrea Emiliani und Anna Maria Ambrosini Massari, Ausst.-Kat., Mailand 1997.

AUSST.-KAT. BOLOGNA/FRANKFURT A. M. 1988

Guido Reni. 1575–1642, hrsg. von Andrea Emiliani, Ausst.-Kat., Bologna 1988.

AUSST.-KAT. CASTELVECCHIO 1999

Alessandro Turchi detto l'Orbetto. 1578–1649, hrsg. von Daniela Scaglietti Kelescian, Ausst.-Kat., Mailand 1999.

AUSST.-KAT. COLORNO 1995

I Farnese. Arte e collezionismo, hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Ausst.-Kat., Mailand 1995.

AUSST.-KAT. CONVERSANO 2012

Paolo Finoglio e il suo seguito. Pittori a Conversano nei decenni centrali del Seicento, hrsg. von Giacomo Lanzilotta und Francesco Lofano, Ausst.-Kat., Galatina 2012.

AUSST.-KAT. CONVERSANO 2018

Artemisia e i pittori del Conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona, hrsg. von Viviana Farina, Ausst.-Kat., Cava de' Tirreni 2018.

AUSST.-KAT. FLORENZ 2008

Le „stanze“ di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola, hrsg. von Babette Bohn, Ausst.-Kat., Florenz 2008.

AUSST.-KAT. FORLÌ 2008

Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni, hrsg. von Daniele Benati und Antonio Paolucci, Ausst.-Kat., Mailand 2008.

AUSST.-KAT. FRANKFURT 1991

Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino. 1591–1666, hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main u. a. 1991.

AUSST.-KAT. FRANKFURT A. M./BOLOGNA 1988

Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm, hrsg. von Sybille Ebert-Schierer, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main 1988.

AUSST.-KAT. KÖLN/ZÜRICH/WIEN 1996

Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik, hrsg. von Ekkehard Mai, Ausst.-Kat., Mailand 1996.

AUSST.-KAT. MADRID 2016

Caravaggio and the painters of the North, hrsg. von Gert Jan van der Sman, Ausst.-Kat., Madrid 2016.

AUSST.-KAT. MAILAND 1993

L'Europa della pittura nel XVII secolo. 80 capolavori dai musei ungheresi, hrsg. von Ágnes Szigethi, Ausst.-Kat., Mailand 1993.

AUSST.-KAT. MODENA 1986

L'Arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio: catalogo critico, hrsg. von Daniele Benati und Fiorella Frisoni, Ausst.-Kat., Modena 1986.

AUSST.-KAT. MÜNCHEN/VATIKANSTADT 1998

Der Torso. Ruhm und Rätsel, hrsg. von Raimund Wünsche und Markus Ewel, Ausst.-Kat., München 1998.

AUSST.-KAT. NANTES 2017

Nicolas Régnier v. 1588–1667. L'homme libre, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017.

AUSST.-KAT. NANTES/BESANÇON 2008

Simon Vouet. Les années italiennes, 1613–1627, hrsg. von Blandine Chavanne und Stéphanie Méséguer, Ausst.-Kat. 2008.

AUSST.-KAT. NEW YORK/PARIS 2016

Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio, hrsg. von Annick Lemoine und Keith Christiansen, Ausst.-Kat., New York 2016.

AUSST.-KAT. ORLÉANS 2020

Jean-Marie Delaperche. Un artiste face aux tourments de l'histoire, hrsg. von Olivia Voisin, Ausst.-Kat., Gent 2020.

AUSST.-KAT. PARIS 1990

Simon Vouet, hrsg. von Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergnée und Denis Lavalley, Ausst.-Kat., Paris 1990.

AUSST.-KAT. PARIS 1994

Nicolas Poussin 1594–1665, hrsg. von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat, Ausst.-Kat., Paris 1994.

AUSST.-KAT. PARIS 2011

La naissance du musée. Les Esterházy, princes collectionneurs, hrsg. von Marc Restellini und Orsolya Radvnyi, Ausst.-Kat., Paris 2011.

AUSST.-KAT. PARMA/COLORNO 2001

Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli, hrsg. von Erich Schleier, Ausst.-Kat., Mailand 2001.

AUSST.-KAT. POGGIO A CAIANO 1977

La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici, hrsg. von Evelina Borea, Ausst.-Kat., Florenz 1977.

AUSST.-KAT. ROM 1993

Roma di Sisto V. Arte architettura e città fra Rinascimento e Barocco, hrsg. von Maria Luisa Madonna, Ausst.-Kat., Rom 1993.

AUSST.-KAT. ROM 1994

Arte a Montecitorio. Mostra di dipinti e sculture conservati nei palazzi della Camera, hrsg. von Valerio Rivosecchi, Ausst.-Kat., Rom 1994.

AUSST.-KAT. ROM 1996

Domenichino. 1581–1641, hrsg. von Claudio Strinati, Almamaria Tantillo Mignosi und Richard E. Spear, Ausst.-Kat., Mailand 1996.

AUSST.-KAT. ROM 2017

Bernini, hrsg. von Andrea Bacchi und Anna Coliva, Ausst.-Kat., Mailand 2017.

AUSST.-KAT. ROM/BERLIN 2001

Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Ausst.-Kat., Berlin u. a. 2001.

AUSST.-KAT. ROM/NEW YORK/SAINT LOUIS 2001

Orazio and Artemisia Gentileschi. Father and Daughter Painters in Baroque Italy, hrsg. von Keith Christiansen und Judith Walker Mann, Ausst.-Kat., New Haven 2001.

AUSST.-KAT. SASSUOLO 1985

Giovanni Boulanger. La Pala di Sassuolo, hrsg. von Francesco Vandelli, Ausst.-Kat., Sassuolo 1985.

AUSST.-KAT. SOISSONS 2016

Le musée sort de sa réserve. Une collection redécouverte, hrsg. von Sophie Laroche, Ausst.-Kat., Gent 2016.

AUSST.-KAT. STUTTGART 1971–1972

Bild und Vorbild. Kopie Replik Variante Fassung Variation Pasticcio Fälschung, hrsg. von Kurt Löcher, Ausst.-Kat., Stuttgart 1971.

AUSST.-KAT. WIEN/FRANKFURT A. M. 2017

Rubens. Kraft der Verwandlung, hrsg. von Gerlinde Gruber, Sabine Haag, Jochen Sander und Stefan Weppelmann, Ausst.-Kat., München 2017.

BACCHI/BARBERO 2016

Studi in onore di Stefano Tumidei, hrsg. von Andrea Bacchi und Luca Massimo Barbero, Venedig 2016.

BAGLIONE 1642

Giovanni Baglione, *Le Vite De' Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642*, Rom 1642.

BAGNI 1988

Prisco Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, Rom 1988.

BALDRIGA 2001

Irene Baldriga, „Vincenzo Giustinianis Persönlichkeit im Spiegel seiner Bibliothek“, in: *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Ausst.-Kat., Berlin u. a. 2001, S. 73–80.

BALDRIGA 2002

Irene Baldriga, „Le virtù della scienza e la scienza dei virtuosi. I primi lincei e la diffusione del naturalismo in pittura“, in: *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Atti del convegno all'Accademia dei Lincei*, hrsg. von Caterina Volpi, Città di Castello 2002, S. 197–208.

BARONCINI 2010

Carmela Baroncini, *Vita e opere di Lorenzo Pasinelli (1629–1700)*, Faenza 2010.

BAVEREZ 2017

Suzanne Baverez, „L'origine de la Schildersbent. Mise au point sur les premiers Bentvueghels et généalogie nordique de l'association“, in: *Studiolo* (2017), S. 120–149.

BAXANDALL 1985

Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.

BELLORI 1976

Bellori, Giovanni Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.

BELTRAMI 1954

Daniele Beltrami, *Storia della popolazione di Venezia dalla fine del secolo XVI alla caduta della Repubblica* (Collana Ca' Foscari, Bd. 1), Padua 1954.

BELTRAMINI/ELAM 2010

Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns, hrsg. von Maria Beltramini und Caroline Elam, Pisa 2010.

BENASSI 1988

Stefano Benassi, *L'Accademia Clementina. La funzione pubblica, l'ideologia estetica* (Biblioteca di estetica/Studi, Bd. 1), Bologna 1988.

BENATI 2008

Daniele Benati, „Guido Cagnacci: il corpo e l'anima“, in: *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, hrsg. von Daniele Benati und Antonio Paolucci, Ausst.-Kat., Mailand 2008, S. 27–53.

BENATI/GHELFI 2001

Daniele Benati und Barbara Ghelfi, *Alessandro Tiarini. L'opera pittorica completa e i disegni*, Mailand 2001.

BENDER 2007

K. Bender, *The Italian Venus. A topical catalogue of sculptures, reliefs, paintings, frescos, drawings, prints and illustrations of identified Italian artists* (Iconography of Venus from the Middle Ages to modern times, Bd. 1.1), [o. O.] 2007.

BENEDICTIS 1991

Cristina de Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Florenz 1991.

BENINI 2016

Matteo Benini, „Per Monsù Cornelio ovvero Cornelis Verhuyck“, in: *Studi in onore di Stefano Tumidei*, hrsg. von Andrea Bacchi und Luca Massimo Barbero, Venedig 2016, S. 327–333.

BENTINI 1994

Jadranka Bentini, „Gli Estensi: una dinastia e due capitali“, in: *La pittura in Emilia e in Romagna*, 7 Bde., hrsg. von Jadranka Bentini, Stefano Colonna und Andrea Emiliani (Bd. 4,1), Mailand 1994, S. 255–273.

BENTINI/CAMMAROTA/MAZZA 2008

Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento, 5 Bde., hrsg. von Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota und Angelo Mazza (Bd. 3), Venedig 2008.

BENTINI/COLONNA/EMILIANI 1994

La pittura in Emilia e in Romagna, 7 Bde., hrsg. von Jadranka Bentini, Stefano Colonna und Andrea Emiliani (Bd. 4,1), Mailand 1994.

BERTOLI BARSOTTI 2014

Anna Maria Bertoli Barsotti, *Joannes Jacobs Bruxellensis, 1575–1650. Orefice a Bologna fondatore del Collegio dei fiamminghi*, Bologna 2014.

BERTRAND DORLÉAC 1992

Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours, hrsg. von Laurence Bertrand Dorléac, Besançon 1992.

BERTRAND/TROUVÉ 2003

Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne. Colloque international organisé par le Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 7–9 juin 2001, hrsg. von Pascal-François Bertrand und Stéphanie Trouvé, Toulouse 2003.

BERTRAND-DEWSNAP 2008

Anne Bertrand-Dewsnap, „Les portraits italiens de Vouet. Le langage pictural de l'âme“, in: *Simon Vouet. Les années italiennes, 1613–1627*, hrsg. von Blandine Chavanne und Stéphanie Méséguer, Ausst.-Kat., Paris 2008, S. 39–48.

BETTAZZI/BRINI/FURLAN/SINTINI 2017

Via Indipendenza. Sviluppo urbano e trasformazioni edilizie dall'Unità d'Italia alla Seconda guerra mondiale, hrsg. von Maria Beatrice Bettazzi, Elda Brini, Paola Furlan und Matteo Sintini, Bologna 2017.

BEVILACQUA 1993

Mario Bevilacqua, „L'organizzazione dei cantieri pittorici sistini“, in: *Roma di Sisto V. Arte architettura e città fra Rinascimento e Barocco*, hrsg. von Maria Luisa Madonna, Ausst.-Kat., Rom 1993, S. 35–46.

BIANCHI BANDINELLI 1965

Ranuccio Bianchi Bandinelli, „Ritratto“, in: *Enciclopedia dell'Arte Antica* (1965), S. 695–738.

BIBLIOTECA AMBROSIANA 1957

Studi in onore di Carlo Castiglioni, Prefetto dell'Ambrosiana, hrsg. von Biblioteca Ambrosiana (Fontes Ambrosiani, Bd. 32), Mailand 1957.

BIGI IOTTI/ZAVATTA 2013

Alessandra Bigi Iotti und Giulio Zavatta, „Per Giovanni Boulanger disegnatore“, in: *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629–1658)*, hrsg. von Stefano Casciu, Sonia Cavicchioli und Elena Fumagalli (Le voci del museo, Bd. 28), Florenz 2013, S. 163–172.

BIKKER 2002

Jonathan Bikker, „Drost's end and Loth's beginnings in Venice“, in: *The Burlington magazine* 144 (2002), S. 147–156.

BINION 1990

Alice Binion, *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento* (Ateneo veneto), Mailand 1990.

BISOGNI 1990

Il Palazzo della Provincia a Siena, hrsg. von Fabio Bisogni, Rom 1990.

BIZONI/AGOSTI 1995

Bernardo Bizoni und Barbara Agosti, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani* (Biblioteca di letteratura artistica, Bd. 1), Porretta Terme 1995.

BLOOM 1975

Harold Bloom, *A Map of Misreading*, New York 1975.

BLOOM 1995

Harold Bloom, *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung* (Nexus, Bd. 4), Frankfurt am Main 1995.

BODART/LA BLANCHARDIÈRE 1974

Didier Bodart und Noelle de La Blanchardière, „Pietro Pescatore e gli affreschi di Cornelis Schut e Timan Craft al Casino Pescatore di Frascati“, in: *Arte illustrata* 7 (1974), S. 179–190.

BODMER 1939

Heinrich Bodmer, *Lodovico Carracci* (Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 6), Burg bei Magdeburg 1939.

BOHN 2011

Babette Bohn, „The construction of artistic reputation in Seicento Bologna. Guido Reni and the Sirani“, in: *Renaissance studies* 25 (2011), S. 511–537.

BONAVENTURA 1962

Bonaventura, *Franziskus, Engel des sechsten Siegels. Sein Leben nach den Schriften des heiligen Bonaventura*, hg. von Sophronius Clasen (Franziskanische Quellenschriften, Bd. 7), Werl/Westf. 1962.

BONFAIT 1990

Olivier Bonfait, „Il pubblico del Guercino. Ricerche sul mercato dell'arte nel XVII secolo a Bologna“, in: *Storia dell'arte* 68 (1990), S. 71–94.

BONFAIT 2000

Olivier Bonfait, *Les tableaux et les pinceaux. La naissance de l'école bolonaise*, Rom 2000.

BONFAIT 2003

Olivier Bonfait, „Molti francesi e fiammenghi che vanno e vengono non li si può dar regola. Mobilité géographique, mode d'habitat et innovation artistique dans la Rome de Nicolas Tournier“, in: *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne. Colloque international organisé par le Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 7–9 juin 2001*, hrsg. von Pascal-François Bertrand und Stéphanie Trouvé, Toulouse 2003, S. 65–75.

BONFAIT/HOCHMANN 2001

Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo, hrsg. von Olivier Bonfait und Michel Hochmann (Collection de l'École Française de Rome, Bd. 287), Rom 2001.

BORCHARDT-BIRBAUMER 1991

Brigitte Borchardt-Birbaumer, „Freizügigkeit und Mässigung“. Zur Antikenrezeption in den Werken Guido Renis“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 44 (1991), S. 131–158.

BOREA 1975

Evelina Borea, „Dipinti alla Petraia per don Lorenzo de' Medici. Stefano della Bella, Vincenzo Mannozzi, il Volterrano, i Dandini e altri“, in: *Prospettiva* 2 (1975), S. 24–39.

BOREA 1977a

Evelina Borea, „Due dipinti di Michele Desubleo a Firenze“, in: *Prospettiva* 11 (1977), S. 75–77.

BOREA 1977b

Evelina Borea, „Michele Desubleo“, in: *La Quadreria di Don Lorenzo de' Medici*, hrsg. von Evelina Borea, Ausst.-Kat., Florenz 1977, S. 40–41.

BOREAN 2007a

Linda Borean, „Agostino e Giovan Donato Correggio“, in: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, hrsg. von Linda Borean und Stefania Mason, Venedig 2007, S. 251.

BOREAN 2007b

Linda Borean, „Il collezionismo e la fortuna dei generi“, in: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, hrsg. von Linda Borean und Stefania Mason, Venedig 2007, S. 63–101.

BOREAN 2017

Linda Borean, „Le métier de peintre dans la Venise du XVIIe siècle“, in: *Nicolas Régnier v. 1588–1667. L'homme libre*, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 169–177.

BOREAN 2018

Linda Borean, „Être peintre dans la Venise du Seicento“, in: *Rencontres à Venise. Étrangers et Vénitiens dans l'art du XVIIe siècle*, hrsg. von Linda Borean und Stefania Mason, Ausst.-Kat., Mailand 2018, S. 35–47.

BOREAN/CECCHINI 2002

Linda Borean und Isabella Cecchini, „Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli“, in: *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, hrsg. von Linda Borean und Stefania Mason, Udine 2002, S. 159–231.

BOREAN/MASON 2002

Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento, hrsg. von Linda Borean und Stefania Mason, Udine 2002.

BOREAN/MASON 2007

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, hrsg. von Linda Borean und Stefania Mason, Venedig 2007.

BOSCHINI 1664

Marco Boschini, *Le minere della pittura. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia ma dell'isole ancora circonvicine*, Venedig 1664.

BOSCHINI 1966

Boschini, Marco, *La carta del navegar pittoresco. Dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura*, hg. von Anna Pallucchini (Civiltà veneziana. Fonti e Testi, Bd. 7), Venedig u. a. 1966.

BOSELLI 1971

Camillo Boselli, „Nuove fonti per la storia dell'arte. L'archivio dei conti Gambara presso la Civica Biblioteca Queriniana di Brescia: I. Il carteggio“, in: *Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti – Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti* 35 (1971), S. 3–137.

BOSSE 1649

Abraham Bosse, *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure et des originaux d'avec leurs copies*, Paris 1649.

BOUBLI 2018

Lizzie Boubli, „Dessin“, in: *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700)*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 167–172.

BOUSQUET 1980

Jacques Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIème siècle*, Montpellier 1980.

BOVESSE 1977

Inventaire des papiers Ferdinand Courtoy, hrsg. von Jean Bovesse (Repertoire des archives notariales de la province de Namur, Bd. 1), Brüssel 1977.

BREJON DE LAVERGNÉE 1990

Barbara Brejon de Lavergnée, „Dessins“, in: *Simon Vouet*, hrsg. von Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergnée und Denis Laval, Ausst.-Kat., Paris 1990, S. 355–486.

BREVE COMPENDIO 1622

Breve compendio della vita del famoso Titiano Vecellio di Cadore cavaliere, et pittore [...], Venedig 1622.

BROGI 2001

Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci (1555–1619)*, 2 Bde., Ozzano Emilia 2001.

BRUSATIN 1992

Per Giuseppe Mazzariol, hrsg. von Manlio Brusatin, Rom 1992.

BULLART 1682

Isaac Bullart, *Académie des sciences et des arts, contenant les vies, et les loges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe avec leurs pourtraits tirz sur des originaux au naturel, et plusieurs inscriptions funèbres, exactement recueillis de leurs tombeaux*, Amsterdam 1682.

BUSCAROLI FABBRI 1991

Beatrice Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani*, Bologna 1991.

BUSCAROLI VITELLI 1953

Syra Buscaroli Vitelli, *Carlo Cignani*, Bologna 1953.

CAFÀ 2010

Valeria Cafà, „Divinità a pezzi. Prove di restauro di scultura antica nei disegni di Baldassarre Peruzzi“, in: *Some degree of happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, hrsg. von Maria Beltramini und Caroline Elam, Pisa 2010, S. 155–171.

CAFÀ 2013

Valeria Cafà, „Del restauro di scultura antica nel corso del sedicesimo secolo. La trasformazione di una Venus Genetrix in una Giuditta e Oloferne“, in: *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, 2 Bde., hrsg. von Machtelt Israëls und Louis Alexander Waldman (Villa i Tatti, Bd. 29), Florenz 2013, S. 440–445.

CAMMAROTA 1988

Gian Piero Cammarota, „Cronache della Compagnia dei pittori“, in: *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo barocco. Bologna 1580–1600*, hrsg. von Andrea Emiliani und Grazia Agostini, Ausst.-Kat., Bologna 1988, S. 53–68.

CAMPBELL/MILLER/CARROLL CONSAVARI 2013

The early modern Italian domestic interior, hrsg. von Erin J. Campbell, Stephanie R. Miller und Elizabeth Carroll Consavari, Farnham u. a. 2013.

CAMPORI 1870

Giuseppe Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti: di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

CANDI 2016

Francesca Candi, *D'après le guide. Incisioni seicentesche da Guido Reni* (Nuovi diari di lavoro, Bd. 3), Bologna 2016.

CANEPARO 2018

Federica Caneparo, „La Melissa ritrovata di Jean Boulanger, tra genealogia letteraria e ambizione politica“, in: *Schifanoia* (2018), S. 239–250.

CANNIZZO/ANGELIS/SINIGAGLIA 2017

Giuseppe Cannizzo, Alessandro de Angelis und Francesca Sinigaglia, „A volte ritornano. Due passi in una chiesa che non c'è più. Ricostruzione virtuale della chiesa di Gesù e Maria a Porta Galliera“, in: *Via Indipendenza. Sviluppo urbano e trasformazioni edilizie dall'Unità d'Italia alla Seconda guerra mondiale*, hrsg. von Maria Beatrice Bettazzi, Elda Brini, Paola Furlan und Matteo Sintini, Bologna 2017, S. 129–145.

CAPITELLI 2000

Giovanna Capitelli, *Denys, Jacob*, Allgemeiner Künstlerlexikon Online (https://www.degruyter.com/view/AKL/_10185692).

CAPPELLETTI 1992

Francesca Cappelletti, „La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della Galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma“, in: *Storia dell'arte 76* (1992), S. 256–295.

CAPPELLETTI 2016

Francesca Cappelletti, „Northern artists in Vincenzo Giustiniani's ‚Palazzo‘. Living in a baroque palace in Rome 1600–1638“, in: *Caravaggio and the painters of the North*, hrsg. von Gert Jan van der Sman, Ausst.-Kat., Madrid 2016, S. 25–31.

CAPPELLETTI 2017

Francesca Cappelletti, „Les artistes étrangers dans la cité pontificale vers 1620“, in: *Nicolas Régnier v. 1588–1667. L'homme libre*, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 67–75.

CAPPELLETTI/TESTA 1994

Francesca Cappelletti und Laura Testa, *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni seicentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Rom 1994.

CARLI 1958a

Enzo Carli, „Michele Desubleo, Ercole e Onfale“, in: *Guida della Pinacoteca di Siena*, hrsg. von Enzo Carli, Mailand 1958, S. 107.

CARLI 1958b

Guida della Pinacoteca di Siena, hrsg. von Enzo Carli, Mailand 1958.

CAROFANO/PALIAGA 2013

Pierluigi Carofano und Franco Paliaga, *Orazio Riminaldi. 1593–1630*, Soncino 2013.

CARRON 1988

Jean-Claude Carron, „Imitation and Intertextuality in the Renaissance“, in: *New Literary History* 19 (1988), S. 565–579.

CASCIU/CAVICCHIOLI/FUMAGALLI 2013

Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629–1658), hrsg. von Stefano Casciu, Sonia Cavicchioli und Elena Fumagalli (Le voci del museo, Bd. 28), Florenz 2013.

CASTOR 2015

Markus A. Castor, „Kunstpoltik und akademische Freiheit. Eine Bestandsaufnahme ausgehend von der *Académie Royale de peinture et de sculpture*“, in: *Regards Croisés* 4 (2015), S. 12–21.

CAUZZI/GIROMETTI/SECCARONI 2018

Diego Cauzzi, Stefania Girometti und Claudio Seccaroni, „Venere piange la morte di Adone. Sguardi incrociati tra Michele Desubleo e Nicolas Régnier“, in: *Bollettino ICR N. S.* 33 (2018), S. 29–39.

CAUZZI/GUARINO/MOIOLI/ET AL. 2016

Diego Cauzzi, Sergio Guarino, Pietro Moioli et al., „Le nozze reniane di Bacco e Arianna. Progettazione dell'Archetipo e sue rielaborazioni“, in: *Annali delle Arti e degli archivi* 2 (2016), S. 85–106.

CAVAZZINI 1999

Patrizia Cavazzini, „The Ginetti chapel at S. Andrea della Valle“, in: *The Burlington magazine* 141 (1999), S. 401–413.

CAVAZZINI 2001

Patrizia Cavazzini, „Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi“, in: *Orazio and Artemisia Gentileschi. Father and Daughter Painters in Baroque Italy*, hrsg. von Keith Christiansen und Judith Walker Mann, Ausst.-Kat., New Haven 2001, S. 432–444.

CAVAZZINI 2004

Patrizia Cavazzini, „La diffusione della pittura nella Roma di primo Seicento. Collezionisti ordinari e mercanti“, in: *Quaderni storici* 39 (2004), S. 353–374.

CAVAZZINI 2008

Patrizia Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park 2008.

CAVAZZINI 2010

Patrizia Cavazzini, „Il mercato delle copie nella Roma di primo Seicento“, in: *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, hrsg. von Carla Mazzarelli, San Casciano Val di Pesa 2010, S. 257–270.

CAVAZZINI 2011

Patrizia Cavazzini, „Pittori eletti e ‚bottegari‘ nei primi anni dell'Accademia e Compagnia di San Luca“, in: *Rivista d'arte* 5 (2011), S. 79–96.

CAVAZZINI 2016

Patrizia Cavazzini, „Success and Failure in a Violent City. Bartolomeo Manfredi, Nicolas Tournier, and Valentin de Boulogne“, in: *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, hrsg. von Annick Lemoine und Keith Christiansen, Ausst.-Kat., New York 2016, S. 17–27.

CAVAZZINI 2017

Patrizia Cavazzini, „Peindre à Rome au tournant du Seicento“, in: *Nicolas Régnier v. 1588–1667. L’homme libre*, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 55–65.

CECCHINI 2000

Isabella Cecchini, *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento. Uno studio sul mercato dell’arte*, Venedig 2000.

CECCHINI 2003

Isabella Cecchini, „Le figure del commercio. Cenni sul mercato pittorico veneziano nel XVII secolo“, in: *The art market in Italy*, hrsg. von Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew und Sara F. Matthews-Grieco, Modena 2003, S. 389–399.

CECCHINI 2007

Isabella Cecchini, „I modi della circolazione dei dipinti“, in: *Il collezionismo d’arte a Venezia. Il Seicento*, hrsg. von Linda Borean und Stefania Mason, Venedig 2007, S. 141–165.

CELLINI 1992a

Marina Cellini, „Ercolo de Maria“, in: *La scuola di Guido Reni*, hrsg. von Massimo Pironcini und Emilio Negro, Modena 1992, S. 203–206.

CELLINI 1992b

Marina Cellini, „Pietro Lauri“, in: *La scuola di Guido Reni*, hrsg. von Massimo Pironcini und Emilio Negro, Modena 1992, S. 295–301.

CELLINI 1997

Marina Cellini, „La biografia di Simone Cantarini nei documenti e nelle fonti“, in: *Simone Cantarini detto il Pesarese. 1612–1648*, hrsg. von Andrea Emiliani und Anna Maria Ambrosini Massari, Ausst.-Kat., Mailand 1997, S. 397–418.

CENTRO CONVERSANESE RICERCHE DI STORIA ED ARTE 1983

Centro Conversanese Ricerche di Storia ed Arte, *Inventario delli beni rimasti nell’eredità del quondam eccellentissimo signor don Giovanni Geronimo Acquaviva d’Aragona conte di Conversano*, Galatina 1983.

CHAPEAUROUGE 1974

Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.

CHIARI MORETTO WIEL 2013

Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, „Progetto, memoria, rivisitazione: *il Martirio di san Lorenzo* nella grafica tizianesca“, in: *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, hrsg. von Lionello Puppi und Letizia Lonzi, Crocetta del Montello 2013, S. 100–115.

CIAMMITTI 2000

Luisa Ciammitti, „Questo si costuma ora in Bologna“. Una lettera di Guido Reni, aprile 1628“, in: *Prospettiva* 98/99 (2000), S. 194–203.

CIARDI/TONGIORGI TOMASI 1983

Roberto Paolo Ciardi und Lucia Tongiorgi Tomasi, *Le pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Florenz 1983.

CINAGLI 1848

Angelo Cinagli, *Le monete de' papi descritte in tavole sinottiche*, Fermo 1848.

CIRILLO/GODI 1986

Giuseppe Cirillo und Giovanni Godi, „Per il Desubleo a Parma“, in: *Parma nell'arte* 2 (1986), S. 43–50.

CIRILLO/GODI 1995

Giuseppe Cirillo und Giovanni Godi, „Ancora per il Desubleo a Parma“, in: *Parma per l'arte* N. S. 1 (1995), S. 17–40.

COLIVA 1996

Anna Coliva, „S. Andrea della Valle“, in: *Domenichino. 1581–1641*, hrsg. von Claudio Strinati, Almamaria Tantillo Mignosi und Richard E. Spear, Ausst.-Kat., Mailand 1996, S. 284–297.

COLLAVIN 2012

Alice Collavin, „Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca“, in: *MDCCC 1800* 1 (2012), S. 67–80.

CORNU 1862

Sébastien Cornu, *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du Musée Napoléon III*, Paris 1862.

COTTINO 1991

Alberto Cottino, „Michele Desubleo“, in: *Dipinti italiani 1470–1680*, hrsg. von Alberto Cottino und Marco Voena, Turin 1991, o.S.

COTTINO 1992

Alberto Cottino, „Michele Desubleo“, in: *La scuola di Guido Reni*, hrsg. von Massimo Pirondini und Emilio Negro, Modena 1992, S. 207–233.

COTTINO 2001

Alberto Cottino, *Michele Desubleo*, Soncino 2001.

COTTINO 2007

Alberto Cottino, „Michele Desubleo. The Rest on the Flight to Egypt“, in: *Caravaggism and the Baroque in Europe*, hrsg. von Angelica Poggi und Marco Voena, London 2007, S. 26–29.

COTTINO 2015

Alberto Cottino, „Le copie e le derivazioni come paradigma di fortuna storica. Il caso di Michele Desubleo“, in: *Valori tattili* 5/6 (2015), S. 308–317.

COTTINO/VOENA 1991

Dipinti italiani 1470–1680, hrsg. von Alberto Cottino und Marco Voena, Turin 1991.

CRAIEVICH 2020

Alberto Craievich, „Desubleo per i Lumaga“, in: *Lo sguardo di Orione*, hrsg. von Adriano Amendola, Loredana Lorizzo und Donato Salvatore, Rom 2020, S. 151–156.

CROPPER 2005

Elizabeth Cropper, *The Domenichino affair. Novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven u. a. 2005.

DA MOSTO 1937

Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico* (Bibliothèque des „Annales institutorum“, Bd. 5), Rom 1937.

D'ALCONZO 2007

Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo, 2 Bde., hrsg. von Paola D'Alconzo, Neapel 2007.

DANIELI 2012

Michele Danieli, „Gli incisori fiamminghi di Dionisio Calvaert“, in: *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, hrsg. von Sabine Frommel, Bologna 2012, S. 469–482.

DARDES/ROTHE 1998

The structural conservation of panel paintings. Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24–28 April 1995, hrsg. von Kathleen Dardes und Andrea Rothe, Los Angeles 1998.

DE FUCCIA 2016

Laura de Fuccia, *Venezia e Parigi, 1600–1700. La pittura veneziana e la Francia: fortuna e dialoghi* (Hautes Études médiévales et modernes, Bd. 110), Paris 2016.

DE MARCHI/MATTHEW 2007

Neil De Marchi und Louisa C. Matthew, „I dipinti“, in: *Commercio e cultura mercantile*, 12 Bde., hrsg. von Franco Franceschi, Richard A. Goldthwaite und Reinhold C. Mueller (Il Rinascimento italiano e l'Europa, Bd. 4), Treviso 2007, S. 247–282.

DE MARCHI/VAN MIEGROET 2006

Mapping markets for paintings in Europe 1450–1750, hrsg. von Neil De Marchi und Hans J. van Miegroet (Studies in European urban history, Bd. 6), Turnhout 2006.

DEL PESCO 2007

Daniela Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il „Journal de voyage du Cavalier Bernin en France“*, Neapel 2007.

DI COSMO/FATTICCIONI 2013

Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica. Atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011, hrsg. von Leonarda Di Cosmo und Lorenzo Faticcioni (Collana arti, Bd. 17), Rom 2013.

DI LORETO 2018

Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri, hrsg. von Pietro Di Loreto, Rom 2018.

DIDEROT 1955–1970

Diderot, Denis, *Correspondance. Edition etablie*, hrsg. von Georges Roth und Jean Varloot, Paris 1955–1970.

DOLCE 1557

Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvergono*, Venedig 1557.

DOMINICI 2003–2014

Dominici, Bernardo de, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, hg. von Fiorella Sricchia Santoro und Andrea Zezza, 4 Bde., Neapel 2003–2014.

DOWNEY 2015

Erin Downey, *The Bentvueghels: Networking and Agency in the Seicento Roman Art Market*, Dissertation. Temple University 2015.

DUCOS 2013

Blaise Ducos, „Les corps les uns contre les autres. Rubens et la question de l'anatomie: Michel-Ange, De Vries, Petel“, in: *L'Europe de Rubens*, hrsg. von Blaise Ducos, Auss.-Kat., Paris 2013, S. 215–283.

DULIBIC/PASINI TRZEC 2014

Ljerka Dulibic und Iva Pasini Trzec, „Le acquisizioni venete del vescovo Strossmayer“, in: *MDCCC 1800* 3 (2014), Seite 99–114.

EBERT-SCHIFFERER 1991

Sybille Ebert-Schifferer, „Ma c’hanno da fare i precetti dell’oratore con quelli della pittura?“. Überlegungen zu Guercinos Erzählstruktur“, in: *Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino. 1591–1666*, hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main u. a. 1991, S. 67–96.

ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME 1988

Les Carrache et les décors profanes, hrsg. von École Française de Rome (Collection de l’École Française de Rome, Bd. 106), Rom 1988.

EMILIANI 1969

Andrea Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Notizie storiche e itinerario illustrato con un indice degli artisti e delle opere*, Bologna 1969.

EMILIANI 1973

La Collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Indagine di metodo per la realizzazione di un catalogo storico e critico delle raccolte statali bolognesi, hrsg. von Andrea Emiliani (Rapporto della Soprintendenza alle Gallerie di Bologna, Bd. 19), Bologna 1973.

EMILIANI 1988

Andrea Emiliani, „Guido Reni von der Metaphysik zur empirischen Ernüchterung“, in: *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm*, hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main 1988, S. 45–60.

EMILIANI 1992

La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento, 2 Bde., hrsg. von Andrea Emiliani, Mailand 1992.

EMILIANI 1997

Andrea Emiliani, „Trasfigurazione di Nostro Signore“, in: *Simone Cantarini detto il Pesarese. 1612–1648*, hrsg. von Andrea Emiliani und Anna Maria Ambrosini Massari, Ausst.-Kat., Mailand 1997, S. 96–102.

EMILIANI/PIROVANO 1992–1996

La pittura in Emilia e in Romagna, 7 Bde., hrsg. von Andrea Emiliani und Carlo Pirovano, Bologna u. a. 1992–1996.

ENGGASS 1964

Robert Enggass, *The painting of Baciccio, Giovanni Battista Gaulli 1639–1709*, University Park 1964.

EWALD 1959a

Gerhard Ewald, „Loth a Venezia, le pale d’altare“, in: *Critica d’arte* 6 (1959), S. 43–51.

EWALD 1959b

Gerhard Ewald, „Opere del Loth e della bottega nei Musei Civici Veneziani“, in: *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 4 (1959), 1–10.

EWALD 1965

Gerhard Ewald, *Johann Carl Loth. 1632–1698*, Amsterdam 1965.

FANTONI/MATTHEW/MATTHEWS-GRIECO 2003

The art market in Italy, hrsg. von Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew und Sara F. Matthews-Grieco, Modena 2003.

FAPANNI 1863

Francesco Scipione Fapanni, *Della congregazione di Zero nella diocesi di Treviso. Memorie storiche*, Treviso 1863.

FAVARO 1975

Elena Favaro, *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti* (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia/Università degli Studi di Padova, Bd. 60), Florenz 1975.

FEIGENBAUM 1984

Gail Feigenbaum, *Ludovico Carracci. A Study of His Later Career and Catalogue of His Paintings*, Dissertation. Princeton University 1984.

FEIGENBAUM 1993

Gail Feigenbaum, „Practice in the Carracci Academy“, in: *The Artist's workshop*, hrsg. von Peter M. Lukehart (Studies in the history of art, Bd. 38), Hanover u. a. 1993, S. 59–76.

FEIGENBAUM 1999

Gail Feigenbaum, „Per una storia istituzionale dell'arte bolognese, 1399–1650: nuovi documenti sulla corporazione dei pittori, i suoi membri, le sue cariche e sull'accademia dei Carracci“, in: *Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci*, hrsg. von Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna, Bologna 1999, S. 353–377.

FÉLIBIEN 1725

André Félibien, *Entretiens sur le vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Avec la vie des architectes*, 6 Bde., Paris 1725.

FERRARI 1882

Luigi Ferrari, *I Carmelitani Scalzi a Venezia. Cenni storici*, Venedig 1882.

FIGIELLI 2015

Vittoria Fiorelli, „Pignatelli, Stefano“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 83 (2015), S. 220–222.

FITTSCHEN 1988

Griechische Porträts, hrsg. von Klaus Fittschen, Darmstadt 1988.

FORNARI SCHIANCHI 1994

Lucia Fornari Schianchi, „Pittori e opere del Seicento a Parma: qualche esempio significativo“, in: *La pittura in Emilia e in Romagna*, 7 Bde., hrsg. von Jadranka Bentini, Stefano Colonna und Andrea Emiliani (Bd. 4,1), Mailand 1994, S. 30–77.

FRANCESCHI/GOLDTHWAITE/MUELLER 2007

Commercio e cultura mercantile, 12 Bde., hrsg. von Franco Franceschi, Richard A. Goldthwaite und Reinhold C. Mueller (Il Rinascimento italiano e l'Europa, Bd. 4), Treviso 2007.

FRATARCANGELI 2008

Intorno a Caravaggio, hrsg. von Margherita Fratarcangeli, Rom 2008.

FRIED 1980

Michael Fried, *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley 1980.

FRIEDLÄNDER 1947

Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947.

FRISONI 1989

Fiorella Frisoni, „Pietro Lauri“, in: *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 Bde., hrsg. von Mina Gregori und Erich Schleier, Mailand 1989, S. 783.

FRISONI 1992

Fiorella Frisoni, „Giovan Andrea Sirani“, in: *La scuola di Guido Reni*, hrsg. von Massimo Pirondini und Emilio Negro, Modena 1992, S. 365–382.

FROMMEL 2012

Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII), hrsg. von Sabine Frommel, Bologna 2012.

FULCO 1979

Giorgio Fulco, „Il sogno di una ‚Galeria‘. Nuovi documenti sul Marino“, in: *Antologia di belle arti* 3 (1979), S. 84–99.

FUMAGALLI 1992

Elena Fumagalli, *Le fabbriche dei Borghese. Committenza di una famiglia romana nel Sei e Settecento*, Dissertation. Università di Roma La Sapienza 1992.

FUMAROLI 1988

Marc Fumaroli, „La Galeria de Marino et la Galerie Farnèse. Epigrammes et oeuvres d'art profanes vers 1600“, in: *Les Carrache et les décors profanes*, hrsg. von École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome, Bd. 106), Rom 1988, S. 163–182.

GANZER 1987

Opere d'arte di Venezia in Friuli, hrsg. von Gilberto Ganzer, Udine 1987.

GARAS 1967a

Klára Garas, „The Ludovisi Collection of pictures in 1633. I“, in: *The Burlington magazine* 109 (1967), S. 287–289.

GARAS 1967b

Klára Garas, „The Ludovisi Collection of pictures in 1633. II“, in: *The Burlington magazine* 109 (1967), S. 339–348.

GERLACH 1974–1994

Pater Gerlach, „Franz von Assisi, Darstellungen“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 Bde., hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfels, Freiburg i. B. 1974–1994, S. 266–315.

GHELFI 2013

Barbara Ghelfi, „Aggiunte al collezionismo di dipinti emiliani di Francesco I“, in: *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629–1658)*, hrsg. von Stefano Casciu, Sonia Cavicchioli und Elena Fumagalli (Le voci del museo, Bd. 28), Florenz 2013, S. 39–48.

GHELFI/MAHON 1997

Il libro dei conti del Guercino. 1629–1666, hrsg. von Barbara Ghelfi und Denis Mahon, Bologna 1997.

GIROMETTI 2016

Stefania Girometti, „Michele Desubleo – Le Repos pendant la Fuite en Egypte (copie anonyme d'après)“, in: *Le musée sort de sa réserve. Une collection redécouverte*, hrsg. von Sophie Laroche, Ausst.-Kat., Gent 2016, S. 18–20.

GIROMETTI 2020

Stefania Girometti, „Guido Reni Inventor“? Zur Entstehung kreativen Potenzials in Renis Bologneser Werkstatt“, in: *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, hrsg. von Magdalena Bushart und Henrike Haug, Köln 2020, S. 97–112.

GIUSTINIANI 1981

Giustiniani, Vincenzo, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, hg. von Anna Banti, Raccolta di opere inedite e rare, Florenz 1981.

GNUDI 1962

Cesare Gnudi, „Saggio introduttivo“, in: *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, hrsg. von Biennale d'arte antica Bologna, Ausst.-Kat., Bologna 1962, S. 3–37.

GNUDI 1981a

Cesare Gnudi, „L'ideale classico dei Seicento in Italia e la pittura di paesaggio“, in: *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, hrsg. von Cesare Gnudi, Bologna 1981, S. 55–85.

GNUDI 1981b

L' ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento, hrsg. von Cesare Gnudi, Bologna 1981.

GOLDHAHN 2017

Almut Goldhahn, *Von der Kunst des sozialen Aufstiegs. Statusaffirmation und Kunstpatronage der venezianischen Papstfamilie Rezzonico* (Studien zur Kunst, Bd. 37), Köln u. a. 2017.

GOMBRICH 1966

Ernst H. Gombrich, „The renaissance theory of art and the rise of landscape“, in: *Norm and Form*, hrsg. von Ernst H. Gombrich (Studies in the art of the renaissance), London 1966, S. 107–121.

GOMBRICH 1966

Norm and Form, hrsg. von Ernst H. Gombrich (Studies in the art of the renaissance), London 1966.

GOMBRICH 1984

Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984.

GOMBRICH/SAXL 1970

Ernst H. Gombrich und Fritz Saxl, *Aby Warburg. An intellectual biography*, London 1970.

GRASSI 2015

Alessandro Grassi, „Una canzone e qualche ipotesi per Michele Desubleo ‚pittore esquisitissimo‘“, in: *Studi secenteschi* 56 (2015), S. 211–223.

GRAZIANI 1940

Alberto Graziani, „Sui margini di una guida imolese“, in: *Critica d'arte* 24 (1940), S. 135–140.

GREGORI/SCHLEIER 1989

La pittura in Italia. Il Seicento, 2 Bde., hrsg. von Mina Gregori und Erich Schleier, Mailand 1989.

GROSSI/TRANI 2009

Monica Grossi und Silvia Trani, „From Universitas to Accademia: Notes and Reflections on the Origins and Early History of the Accademia di San Luca Based on Documents from Its Archives“, in: *The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, hrsg. von Peter M. Lukehart (CASVA seminar papers, Bd. 2), Washington D. C. u. a. 2009, S. 23–41.

GUERRIERI BORSOI 2007(2009)

Maria Barbara Guerrieri Borsoi, „Pietro Pescatore mercante fiammingo ‚che faceva raccolta di pitture‘“, in: *Studi romani* 55 (2007(2009)), S. 151–169.

GUERZONI 2006

Guido Guerzoni, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia 1400–1700*, Venedig 2006.

GUIDICINI/GUIDICINI 1868–1873

Giuseppe Guidicini und Ferdinando Guidicini, *Cose notabili della città di Bologna ossia Storia cronologica de' suoi stabili pubblici e privati*, 5 Bde., Bologna 1868–1873.

HARRIS 1999

Ann Sutherland Harris, „Guido Reni's ‚first thought““, in: *Master drawings* 37 (1999), S. 3–34.

HARZIG/HOERDER 2009

Christiane Harzig und Dirk Hoerder, *What is migration history?*, Cambridge u. a. 2009.

HASKELL 1963

Francis Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, London 1963.

HECHT 2012

Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 2012.

HECK 2018

LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700), hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018.

HECK 2018a

Michèle-Caroline Heck, „Expression des passions/Expression“, in: *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700)*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 205–213.

HECK 2018b

Michèle-Caroline Heck, „Paysage“, in: *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700)*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 365–373.

HECK 2018c

Michèle-Caroline Heck, „Spectateur/Public“, in: *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700)*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 431–436.

HERBERT 2018

Flora Herbert, „Copie/Original“, in: *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700)*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 144–152.

HIRST 1981

Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.

HOCHMANN 1992

Michel Hochmann, *Peintres et commanditaires à Venise. (1540–1628)* (Collection de l'École Française de Rome, Bd. 155), Rom 1992.

HOOGEWERFF/ORBAAN 1911–1917

Godefridus Hoogewerff und Johannes Orbaan, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, 3 Bde., 's-Gravenhage 1911–1917.

HURLEY 2017

Cecilia Hurley, „La présentation du ‚paragone‘ dans les dispositifs muséaux au XIX^e siècle“, in: *Idols and museum pieces. The nature of sculpture, its historiography and exhibition history 1640–1880*, hrsg. von Caroline van Eck (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 17), Berlin u. a. 2017, S. 195–206.

ISRAËLS/WALDMAN 2013

Renaissance studies in honor of Joseph Connors, 2 Bde., hrsg. von Machtelt Israëls und Louis Alexander Waldman (Villa i Tatti, Bd. 29), Florenz 2013.

JAMESON 1836

Anna Jameson, *Collection of pictures by W. G. Coesvelt, Esq. of London*, London 1836.

JONIETZ 2019

Fabian Jonietz, *Schönfeld, Johann Heinrich*, Allgemeiner Künstlerlexikon Online (https://www.degruyter.com/view/AKL/_00146765).

KAUFMANN 2004

Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, Chicago u. a. 2004.

KEAZOR 1998

Henry Keazor, *Poussins Parerga. Quellen, Entwicklung und Bedeutung der Kleinkompositionen in den Gemälden Nicolas Poussins*, Regensburg 1998.

KEAZOR 2001

Henry Keazor, „Il beneficio delle statue‘ – Antikenrezeption in Guido Reni Herkules-Zyklus“, in: *Artibus et Historiae* 22 (2001), S. 137–160.

KEAZOR 2002

Henry Keazor, „Distruggere la maniera“? *Die Carracci-Postille* (Quellen zur Kunst, Bd. 19), Freiburg i. B. 2002.

KEAZOR 2007

Henry Keazor, „Il vero modo“ – *die Malereireform der Carracci*, Teilw. zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Habil.-Schr., 2005 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 5), Berlin 2007.

KEAZOR 2012

Henry Keazor, „Saxa loquuntur – cum lapidibus colloqui. Antike bei den Carracci und bei Nicolas Poussin“, in: „Imitatio“ als Transformation. *Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Ursula Rombach und Peter Seiler, Petersberg 2012, S. 151–170.

KEMP 1992a

Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1992.

KEMP 1992b

Wolfgang Kemp, „Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik“, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1992, S. 7–27.

KIM 2014

David Young Kim, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance. Geography, Mobility, and Style*, New Haven u. a. 2014.

KIRCHNER 1991

Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 1), Mainz 1991.

KIRCHNER 2014

Thomas Kirchner, „L'espace du paysage comme moyen d'expression politique dans la peinture française du XVIIe siècle“, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 41 (2014), S. 37–63.

KIRSCHBAUM/BRAUNFELS 1974–1994

Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., hrsg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunfels, Freiburg i. B. 1974–1994.

KLESSMANN 1999

Rüdiger Klessmann, *Johann Liss. Eine Monographie mit kritischem Oeuvrekatalog* (Jahresgabe des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft, 1998/99), Doornspijk 1999.

KOLLER/KUBERSKY-PIREDDA 2015

Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450–1650, hrsg. von Alexander Koller und Susanne Kubersky-Piredda, Rom 2015.

LA BLANCHARDIÈRE 1972

Noëlle de La Blanchardière, „Simon Vouet, prince de l'Académie de Saint-Luc“, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1972), S. 79–93.

LANDOLFI 1996

Francesco Landolfi, „La quadreria di padre Ettore Ghislieri (1605–1676). Vicende di una ricostruzione“, in: *Atti e memorie/Accademia Clementina* N. S. 35/36 (1996), S. 141–186.

LANDON 1812

Charles P. Landon, *Galerie Giustiniani. Ou catalogue figuré des tableaux de cette célèbre galerie, transportée d'Italie en France; accompagné d'observations critiques et historiques, et de soixante-douze planches gravées au trait; conte-*

nant environ cinquante sujets (Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Partie ancienne, Bd. 2), Paris 1812.

LANZI 1968–1974

Lanzi, Luigi Antonio, *Storia pittorica dell'Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, hg. von Martino Capucci, 3 Bde., Florenz 1968–1974.

LANZILOTTA 2018

Giacomo Lanzilotta, „Conversano 1615–1665: cinquante ans de collectionnisme et mécénatisme della casa Acquaviva d'Aragona“, in: *Artemisia e i pittori del Conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona*, hrsg. von Viviana Farina, Ausst.-Kat., Cava de' Tirreni 2018, S. 38–48.

LE COAT 1975

Gerard Le Coat, *The rhetoric of the arts, 1550–1650* (Europäische Hochschulschriften. Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 6), Bern u. a. 1975.

LEMOINE 1997

Annick Lemoine, „Nicolas Régnier et son entourage. Nouvelles propositions biographiques“, in: *Revue de l'art* 117 (1997), S. 54–63.

LEMOINE 2007

Annick Lemoine, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri), ca. 1588–1667. Peintre, collectionneur et marchand d'art*, Paris 2007.

LEMOINE 2017a

Annick Lemoine, „Régnier à Venise. Les pinces de la gloire“, in: *Nicolas Régnier v. 1588–1667. L'homme libre*, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 179–197.

LEMOINE 2017b

Annick Lemoine, „Régnier, collectionneur, expert et marchand d'art“, in: *Nicolas Régnier v. 1588–1667. L'homme libre*, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 199–209.

LEMOINE 2017c

Annick Lemoine, „Régnier et Rome. Libertés caravagesques“, in: *Nicolas Régnier v. 1588–1667. L'homme libre*, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 37–53.

LEMOINE 2017d

Annick Lemoine, „Saint Sébastien soigné par Irène et sa servante“, in: *Nicolas Régnier v. 1588–1667. L'homme libre*, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 138–140.

LEMOINE 2017e

Annick Lemoine, „Saint Sébastien soigné par Irène et sa servante“, in: *Nicolas Régnier v. 1588–1667. L’homme libre*, hrsg. von Sophie Lévy und Aurélien Moline, Ausst.-Kat., Paris 2017, S. 222–224.

LÖCHER 1971–1972

Kurt Löcher, „Einführung“, in: *Bild und Vorbild. Kopie Replik Variante Fassung Variation Pasticcio Fälschung*, hrsg. von Kurt Löcher, Ausst.-Kat., Stuttgart 1971–1972, S. 3–5.

LOFANO 2012

Francesco Lofano, „Ignoto pittore meridionale, *Riposo durante la fuga in Egitto*“, in: *Paolo Finoglio e il suo seguito. Pittori a Conversano nei decenni centrali del Seicento*, hrsg. von Giacomo Lanzilotta und Francesco Lofano, Ausst.-Kat., Galatina 2012, S. 90–91.

LOH 2003

Maria Hsiuya Loh, *Strategies of repetition from Titian to Padovanino. Producing and reproducing Venetian style in sixteenth- and seventeenth-century painting*, Dissertation. University of Toronto 2003.

LOIRE 1995

Stéphane Loire, „Ulisse e Nausicaa“, in: *I Farnese. Arte e collezionismo*, hrsg. von Lucia Fornari Schianchi, Ausst.-Kat., Mailand 1995, S. 329–330.

LOMAZZO 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte de la pittura*, Mailand 1584.

LORIZZO 2003

Loredana Lorizzo, „Il mercato dell’arte a Roma nel XVII secolo. ‚Pittori bottegari‘ e ‚rivenditori di quadri‘ nei documenti dell’Archivio Storico dell’Accademia di San Luca“, in: *The art market in Italy*, hrsg. von Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew und Sara F. Matthews-Grieco, Modena 2003, S. 325–336.

LUCCO 1989a

Mauro Lucco, „La pittura del Seicento a Treviso e a Belluno“, in: *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 Bde., hrsg. von Mina Gregori und Erich Schleier, Mailand 1989, S. 201–209.

LUCCO 1989b

Mauro Lucco, „Michele Desubleo: Allegoria della pittura, Ratto di Europa, Davide vittorioso“, in: *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, hrsg. von Graziano Manni, Emilio Negro und Massimo Pirondini, Modena 1989, S. 98–104.

LUCCO 2000–2001

Mauro Lucco, „Foresti a Venezia sel Seicento“, in: *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, 2 Bde., hrsg. von Mauro Lucco und Carlo Pirovano, Mailand 2000–2001, S. 485–522.

LUCCO/PIROVANO 2000–2001

La pittura nel Veneto. Il Seicento, 2 Bde., hrsg. von Mauro Lucco und Carlo Pirovano, Mailand 2000–2001.

LUGLI 1980

Adalgisa Lugli, „Erudizione e pittura alla corte estense. Il caso di Sigismondo Caula (1637–1724)“, in: *Prospettiva* 21 (1980), S. 57–74.

LUKEHART 1993

The Artist's workshop, hrsg. von Peter M. Lukehart (Studies in the history of art/Symposium papers – Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Bd. 38), Hanover u. a. 1993.

LUKEHART 2009

The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635, hrsg. von Peter M. Lukehart (CASVA seminar papers, Bd. 2), Washington D. C. u. a. 2009.

MACIOCE 2003

Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Fonti e documenti, 1532–1724*, Rom 2003.

MAHON 1947

Denis Mahon, *Studies in Seicento art and theory* (Studies of the Warburg Institute, Bd. 16), London 1947.

MAHON 1968

Denis Mahon, „Catalogo critico“, in: *Il Guercino*, hrsg. von Denis Mahon, Ausst.-Kat., Bologna 1968, S. 1–223.

MAHON 1991

Denis Mahon, „Katalog der ausgestellten Gemälde“, in: *Giovanni Francesco Barbieri, il Guercino. 1591–1666*, hrsg. von Sybille Ebert-Schifferer, Ausst.-Kat., Frankfurt am Main u. a. 1991, S. 97–344.

MALAGUZZI VALERI 1897

Francesco Malaguzzi Valeri, „L'arte dei pittori a Bologna nel secolo XVI“, in: *Archivio storico dell'arte* 3 (1897), S. 309–314.

MÂLE 1932

Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris 1932.

MALVASIA 1841

Malvasia, Carlo Cesare, *Felsina pittrice. Vite de' pittori Bolognesi*, hg. von Giampietro Zanotti, 2 Bde., Bologna 1841.

MALVASIA 1961

Malvasia, Carlo Cesare, *Vite di pittori bolognesi. Appunti inediti*, hg. von Adriana Arfelli (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, Bd. 258), Bologna 1961.

MALVASIA 1969

Malvasia, Carlo Cesare, *Le Pitture Di Bologna. 1686*, hg. von Andrea Emiliani (Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole, Bd. 1), Bologna 1969.

MALVASIA 1983

Malvasia, Carlo Cesare, *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, hg. von Lea Marzocchi (Rapporti della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le Province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, Bd. 40), Bologna 1983.

MANCINI 1956

Mancini, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, hg. von Adriana Marucchi (Fonti e documenti inediti per la storia dell'arte, Bd. 1,1), Rom 1956.

MANCINI 2013

Matteo Mancini, „Il Martirio di san Lorenzo dell'Escorial: tra antichità classica, decoro e autografia“, in: *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, hrsg. von Lionello Puppi und Letizia Lonzi, Crocetta del Montello 2013, S. 116–125.

MANDARANO 2009(2010)

Nicolette Mandarano, „Morte in si bel viso è bella‘. Giovan Battista Marino, Alessandro Turchi e l'iconografia della Morte di Adone“, in: *Notizie da Palazzo Albani* 38 (2009(2010)), S. 53–60.

MANN 1993

Judith Walker Mann, „The Annunciation chapel in the Quirinal Palace, Rome. Paul V, Guido Reni, and the Virgin Mary“, in: *The art bulletin* 75 (1993), S. 113–134.

MANNI/NEGRO/PIRONDINI 1989

Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo, hrsg. von Graziano Manni, Emilio Negro und Massimo Pirondini, Modena 1989.

MARINGER 2012

Eva Maringer, *Märtyrerkult und Raffaelrezeption im nachtridentinischen Rom. Domenichinos Cäcilienzyklus in der Cappella Polet in San Luigi dei Francesi*, Dissertation. Universität Köln 2012.

MARINO 1911–1912

Marino, Giambattista, *Epistolario. Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, hg. von Angelo Borzelli/Fausto Nicolini, 2 Bde., Bari 1911–1912.

MARINO 1977

Marino, Giambattista, *Adone*, hg. von Marzio Pieri, 2 Bde., Bari 1977.

MARINO 1979

Marino, Giambattista, *La Galeria*, hg. von Marzio Pieri, 2 Bde., Padua 1979.

MARINO 2005

Marino, Giambattista, *La galeria*, hg. von Marzio Pieri/Alessandra Ruffino (Opere di Giambattista Marino, Bd. 2), Lavis 2005.

MARSHALL 1993

David Ryley Marshall, *Viviano and Niccolò Codazzi and the baroque architectural fantasy*, Mailand 1993.

MARTINELLI BRAGLIA 1987

Graziella Martinelli Braglia, „Olivier Dauphin (Dolfin)“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 33 (1987), S. 83–84.

MARTINELLI BRAGLIA 1996

Graziella Martinelli Braglia, „Pittori a Sassuolo. Giulio Secchiari, Olivier Dauphin, Tommaso Costa, Narciso Malatesta“, in: *Quaderni della Biblioteca* 2 (1996), S. 113–128.

MASETTI ZANNINI 1974

Gian Ludovico Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma. Documenti e registi* (Raccolta di fonti per la storia dell'arte. Serie 2, Bd. 2), Rom 1974.

MASINI 1650

Antonio Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1650.

MASINI 1666

Antonio Masini, *Bologna perlustrata*, Bologna 1666.

MASON 2001

Stefania Mason, „Per il collezionismo a Venezia nel Seicento. Conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo“, in: *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, hrsg. von Olivier Bonfait und Michel Hochmann (Collection de l'École Française de Rome, Bd. 287), Rom 2001, S. 225–237.

MAUCERI 1935

Enrico Mauceri, *La regia Pinacoteca di Bologna*, Rom 1935.

MAYLENDER 1926–1930

Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 Bde., Bologna 1926–1930.

MAZZA 1990

Angelo Mazza, „Dalla eredità di Guido Reni a Giuseppe Maria Crespi. Cinquant’anni di pittura a Bologna“, in: *Giuseppe Maria Crespi, 1665–1747*, hrsg. von Andrea Emiliani und August B. Rave, Ausst.-Kat., Bologna 1990, S. XLIII–LXII.

MAZZA 1992–1996

Angelo Mazza, „La pittura a Bologna nella seconda metà del Seicento“, in: *La pittura in Emilia e in Romagna, 7 Bde.*, hrsg. von Andrea Emiliani und Carlo Pirovano, Bologna-Mailand 1992–1996, S. 219–277.

MAZZA 1994

Angelo Mazza, „La pittura a Modena nel Seicento: le chiese“, in: *La pittura in Emilia e in Romagna, 7 Bde.*, hrsg. von Jadranka Bentini, Stefano Colonna und Andrea Emiliani (Bd. 4,1), Mailand 1994, S. 318–349.

MAZZARELLI 2010

La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione, hrsg. von Carla Mazzarelli, San Casciano Val di Pesa 2010.

MERLING 1994

Mitchell Frank Merling, *Marco Boschini’s „La carta del navegar pitoresco“*. *Art theory and ‚virtuoso‘ culture in seventeenth-century Venice*, Dissertation. Ann Arbor 1994.

MÉROT 2007

Alain Mérot, „Nation, école, foyer: l’impossible unité. Réflexions sur l’historiographie de la peinture française du XVIIe siècle“, in: *La notion d’„école“*, hrsg. von Christine Peltre und Philippe Lorentz, Straßburg 2007, S. 123–140.

MICHAUD 2006

Cécile Michaud, *Johann Heinrich Schönfeld. Un peintre allemand du XVIIe siècle en Italie* (Forum Kunstgeschichte, Bd. 2), München 2006.

MILANTONI 1991

Gabriello Milantoni, „Michele Desubleo“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 39 (1991), S. 452–454.

MISSIRINI 1823

Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Rom 1823.

MODESTI 2003

Adelina Modesti, „Patrons as agents and artists as dealers in Seicento Bologna“, in: *The art market in Italy*, hrsg. von Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew und Sara F. Matthews-Grieco, Modena 2003, S. 367–388.

MODESTI 2013

Adelina Modesti, „A casa con i Sirani‘. A successful family business and household in early modern Bologna“, in: *The early modern Italian domestic interior*, hrsg. von Erin J. Campbell, Stephanie R. Miller und Elizabeth Carroll Consavari, Farnham u. a. 2013, S. 47–64.

MOIOLI/SECCARONI 2015

Pietro Moioli und Claudio Seccaroni, „La Susanna e i vecchioni della Galleria Doria Pamphilj. Nota tecnica su un’opera tarda di Annibale Carracci“, in: *Bollettino ICR N. S. 29* (2015), S. 21–30.

MONTAGU 1989

Jennifer Montagu, *Roman baroque sculpture. The industry of art*, New Haven 1989.

MONTAGU 1994

Jennifer Montagu, *The expression of the passions. The origin and influence of Charles Le Brun’s „Conférence sur l’expression générale et particulière“*, Teilw. zugl.: Dissertation. Warburg Institute London 1959, New Haven 1994.

MOROZZI 1999

Restauri al Quirinale, hrsg. von Luisa Morozzi, Rom 1999.

MORSELLI 1992a

Raffaella Morselli, „Enrico Kaiel, detto Fiammingo“, in: *La scuola di Guido Reni*, hrsg. von Massimo Pironcini und Emilio Negro, Modena 1992, S. 275–276.

MORSELLI 1992b

Raffaella Morselli, „Guido Reni. I collezionisti, gli allievi, le copie“, in: *La scuola di Guido Reni*, hrsg. von Massimo Pironcini und Emilio Negro, Modena 1992, S. 17–25.

MORSELLI 1998

Raffaella Morselli, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento. Inventari 1640–1707* (Documents for the history of collecting/Italian inventories, Bd. 3), Los Angeles u. a. 1998.

MORSELLI 2001

Raffaella Morselli, „Tendenze e aspetti del collezionismo bolognese del Seicento“, in: *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, hrsg. von Olivier Bonfait und Michel Hochmann (Collection de l’École Française de Rome, Bd. 287), Rom 2001, S. 61–81.

MORSELLI 2010

Raffaella Morselli, „Bologna“, in: *Painting for profit. The economic lives of seventeenth-century Italian painters*, hrsg. von Richard E. Spear und Philip Sohm, New Haven u. a. 2010, S. 144–171.

MORSELLI 2012

Raffaella Morselli, „Da Guido Reni a Cantarini. L’arte di ben copiare e ritoccare al servizio del mercato felsineo“, in: *Fano per Simone Cantarini*, hrsg. von Anna Maria Ambrosini Massari, Fano 2012, S. 140–151.

MORSELLI 2014

Raffaella Morselli, „Artisti a Bologna nel Seicento. Patrimoni personali ed eredità di bottega“, in: *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, hrsg. von Giovanna Perini Folesani und Anna Maria Ambrosini Massari (Biblioteca del Curam, Bd. 1), Florenz 2014, 189–205.

MORSELLI 2016

Raffaella Morselli, „La professione dell’artista a Bologna nel Seicento. Qualche riflessione di ordine generale“, in: *Scritti in onore di Enrico Del Colle*, hrsg. von Raffaella Morselli, Neapel 2016, S. 371–386.

MORSELLI 2016

Scritti in onore di Enrico Del Colle, hrsg. von Raffaella Morselli, Neapel 2016.

MOSCHINI 1819

Giannantonio Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venedig 1819.

MOZZO 2007

Marco Mozzo, „Vicende di mercato e politiche di tutela in Veneto nel secondo Ottocento. Il caso della pala ‚carpaccesca‘ di Noale“, in: *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, 2 Bde., hrsg. von Paola D’Alconzo, Neapel 2007, S. 281–299.

NEGRO 1999

Angela Negro, „‚Avant-propos‘ per la Cappella Paolina del Quirinale. Note in margine al restauro“, in: *Restauri al Quirinale*, hrsg. von Luisa Morozzi, Rom 1999, S. 349–364.

NEUDECKER 2006

Richard Neudecker, *Porträt*, Der Neue Pauly Online (http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1005760).

NEUMEISTER 2009a

Alte Pinakothek. Flämische Malerei, hrsg. von Mirjam Neumeister (Alte Pinakothek. Katalog der ausgestellten Gemälde, Bd. 3), Ostfildern 2009.

NEUMEISTER 2009b

Mirjam Neumeister, „Peter Paul Rubens. Martyrium des hl. Laurentius“, in: *Alte Pinakothek. Flämische Malerei*, hrsg. von Mirjam Neumeister (Alte Pinakothek. Katalog der ausgestellten Gemälde, Bd. 3), Ostfildern 2009a, S. 246–247.

NICODEMI 1957

Giorgio Nicodemi, „L'Accademia di pittura, scultura e architettura (fondata dal card. Federigo Borromeo all'Ambrosiana“, in: *Studi in onore di Carlo Castiglioni, Prefetto dell'Ambrosiana*, hrsg. von Biblioteca Ambrosiana (Fontes Ambrosiani, Bd. 32), Mailand 1957, S. 653–696.

ORETTI

Marcello Oretti, *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di scuola (mss. B 123–B 135)*, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio Bologna.

ORLANDI 1704

Pellegrino Orlandi, *Abecedario pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri ed i tempi ne' quali furono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura: diviso in tre parti*, Bologna 1704.

OSNABRUGGE 2014

Marije Osnabrugge, „From itinerant to immigrant artist. Aert Mytens in Naples“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 63 (2014)*, S. 240–263.

OSNABRUGGE 2019

Marije Osnabrugge, *The Neapolitans Lives and Careers of Netherlandish Immigrant Painters (1575–1655)*, Amsterdam 2019.

OVIDIUS NASO 2010

Ovidius Naso, Publius, *Metamorphosen. Lateinisch – Deutsch*, hg. von Michael von Albrecht, Reclam-Bibliothek, Stuttgart 2010.

PALIAGA 2014

Franco Paliaga, „Meccanismi della contrattazione di dipinti tra Venezia e Firenze nel tardo Seicento“, in: *Ricche minere 1 (2014)*, S. 32–49.

PALLUCCHINI 1981

Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 Bde., Mailand 1981.

PANOFSKY 1960

Erwin Panofsky, *A mythological painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm* (Nationalmusei skriftserie, Bd. 5), Stockholm 1960.

PAPADOPOLO ALDOBRANDINI 1893–1919

Nicolò Papadopoli Aldobrandini, *Le monete di Venezia, Venedig 1893–1919*.

PASSERI/HESS 1934

Giambattista Passeri und Jacob Hess, *Vite de' pittori scultori ed architetti. Die Künstlerbiographien* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 11), Leipzig u. a. 1934.

PELLICCIARI 1988

Armanda Pellicciari, „La bottega di Guido Reni“, in: *Atti e memorie/Accademia Clementina* N. S. 22 (1988), S. 119–141.

PELLICCIARI 1992

Armanda Pellicciari, „L’eredità di Guido Reni“, in: *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Seicento*, 2 Bde., hrsg. von Andrea Emiliani, Mailand 1992, S. 185–206.

PELLICCIARI 2012

Armanda Pellicciari, „Il carattere cosmopolita della scuola di Guido Reni. Alcuni inediti di Sementi, Gessi e Desubleo“, in: *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, hrsg. von Sabine Frommel, Bologna 2012, S. 347–369.

PELTRE/LORENTZ 2007

La notion d’„école“, hrsg. von Christine Peltre und Philippe Lorentz, Straßburg 2007.

PEPPER 1984

D. Stephen Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works*, Oxford 1984.

PEPPER 1988

D. Stephen Pepper, „L’Assunzione della Vergine“, in: *Guido Reni. 1575–1642*, hrsg. von Andrea Emiliani, Ausst.-Kat., Bologna 1988, S. 24–25.

PERINI 1993

Giovanna Perini, „L’uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna’: l’alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci“, in: *Ludovico Carracci*, hrsg. von Andrea Emiliani, Ausst.-Kat., Bologna 1993, S. 269–344.

PERINI FOLESANI/AMBROSINI MASSARI 2014

Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi, hrsg. von Giovanna Perini Folesani und Anna Maria Ambrosini Massari (Biblioteca del Curam, Bd. 1), Florenz 2014.

PERITI 2003

Giancarla Periti, *Antonio Allegri of Correggio. Private Art, Reception and Theories of Invention in Early Sixteenth-Century Emilian Painting*, Dissertation. Johns Hopkins University Baltimore 2003.

PERUZZI 1986a

Lucia Peruzzi, „Michele Desubleo“, in: *L’Arte degli Estensi. La pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio: catalogo critico*, hrsg. von Daniele Benati und Fiorella Frisoni, Ausst.-Kat., Modena 1986, S. 193–197.

PERUZZI 1986b

Lucia Peruzzi, „Per Michele Desubleo, fiammingo“, in: *Paragone. Arte* 37 (1986), S. 85–92.

PERUZZI 1989

Lucia Peruzzi, „Michele Desubleo“, in: *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 Bde., hrsg. von Mina Gregori und Erich Schleier, Mailand 1989, S. 724.

PERUZZI 2008a

Lucia Peruzzi, „Michele Desubleo, Cristo appare a S. Agostino“, in: *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento*, 5 Bde., hrsg. von Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota und Angelo Mazza (Bd. 3), Venedig 2008, S. 354–358.

PERUZZI 2008b

Lucia Peruzzi, „Michele Desubleo, San Giovanni Battista predicante“, in: *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento*, 5 Bde., hrsg. von Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota und Angelo Mazza (Bd. 3), Venedig 2008, S. 353–354.

PERUZZI 2008c

Lucia Peruzzi, „Michele Desubleo, Venere piange la morte di Adone“, in: *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 3. Guido Reni e il Seicento*, 5 Bde., hrsg. von Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota und Angelo Mazza (Bd. 3), Venedig 2008, S. 352–353.

PETRUCCI 1984

Franca Petrucci, „Ferdinando Cospi“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 30 (1984), S. 81–82.

PETRUCCI 2018

Francesco Petrucci, „Repliche, copie e falsi nel Barocco romano“, in: *Originali, repliche, copie. Uno sguardo diverso sui grandi maestri*, hrsg. von Pietro Di Loreto, Rom 2018, S. 186–205.

PEVSNER 1973

Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, New York 1973.

PFISTERER 2011

Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Darmstadt 2011.

PFISTERER 2011

Ulrich Pfisterer, „Schule“, in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Darmstadt 2011, S. 402–406.

PFUHL 1988

Ernst Pfuhl, „Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Individualität“, in: *Griechische Porträts*, hrsg. von Klaus Fittschen, Darmstadt 1988, S. 224–252.

PIERGUIDI 2017

Stefano Pierguidi, „Ares Ludovisi“, in: *Bernini*, hrsg. von Andrea Bacchi und Anna Coliva, Ausst.-Kat., Mailand 2017, S. 88–89.

PIETRANGELI 1974

Carlo Pietrangeli, *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Rom 1974.

- PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878
Pinacothèque de la R. Académie des Beaux-Arts de Bologne, *Catalogue des tableaux*, Bologna 1878.
- PIRONDINI 1969
Massimo Pirondini, *Giovanni Boulanger. Un pittore francese nel Ducato di Modena*, o. O. [Modena] 1969.
- PIRONDINI 1982a
Massimo Pirondini, „Documenti“, in: *Ducale Palazzo di Sassuolo*, hrsg. von Massimo Pirondini, Vincenzo Vandelli und Elisa Bertozzi Desco, Genua 1982, S. 156–180.
- PIRONDINI 1982b
Massimo Pirondini, „La decorazione della ‚Delizia Ducale di Sassuolo‘“, in: *Ducale Palazzo di Sassuolo*, hrsg. von Massimo Pirondini, Vincenzo Vandelli und Elisa Bertozzi Desco, Genua 1982, S. 46–71.
- PIRONDINI 1985
Massimo Pirondini, „Giovanni Boulanger (Troyes, 1606–Modena, 1660)“, in: *Giovanni Boulanger. La Pala di Sassuolo*, hrsg. von Francesco Vandelli, Ausst.-Kat., Sassuolo 1985, S. 11–18.
- PIRONDINI 1989
Massimo Pirondini, „Michele Desubleo“, in: *Arte emiliana. Dalle raccolte storiche al nuovo collezionismo*, hrsg. von Graziano Manni, Emilio Negro und Massimo Pirondini, Modena 1989, S. 97–98.
- PIRONDINI 1992
Massimo Pirondini, „Giovanni Boulanger“, in: *La scuola di Guido Reni*, hrsg. von Massimo Pirondini und Emilio Negro, Modena 1992, S. 45–74.
- PIRONDINI 2017
Massimo Pirondini, „Jean Boulanger nel Palazzo Ducale di Sassuolo. Opere perdute e nuovi ritrovamenti“, in: *Valori tattili* (2017), S. 90–107.
- PIRONDINI/NEGRO 1992
La scuola di Guido Reni, hrsg. von Massimo Pirondini und Emilio Negro, Modena 1992.
- PIRONDINI/VANDELLI/BERTOZZI DESCO 1982
Ducale Palazzo di Sassuolo, hrsg. von Massimo Pirondini, Vincenzo Vandelli und Elisa Bertozzi Desco, Genua 1982.
- PIROTTA 1964
Luigi Pirotta, „Simon Vouet 215° presidente di S. Luca“, in: *L'urbe* 27 (1964), S. 25–30.
- POGGI/VOENA 2007
Caravaggism and the Baroque in Europe, hrsg. von Angelica Poggi und Marco Voena, London 2007.

POMIAN 1992

Krzysztof Pomian, „L'art entre le musée et le marché. Introduction“, in: *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, hrsg. von Laurence Bertrand Dorléac, Besançon 1992, S. 9–33.

POPP 2007

Jessica Popp, *Sprechende Bilder – Verstummte Betrachter. Zur Historienmalerei Domenichinos (1581–1641)* (Studien zur Kunst, Bd. 7), Köln u. a. 2007.

POUY 2018

Léonard Pouy, „Nature morte“, in: *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700)*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 337–340.

PREIMESBERGER 1987

Rudolf Preimesberger, „Tragische Motive in Raffaels „Transfiguration““, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50 (1987), S. 89–115.

PRIEVER 1997

Andreas Prieuer, *Calvart, Denis*, Allgemeiner Künstlerlexikon Online (https://www.degruyter.com/view/AKL/_10150219).

PRIGOT 2018

Aude Prigot, „Couleur, coloris“, in: *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700)*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 152–159.

PROBST 2016

Dagmar Probst, *Der Einfluss des Deutschvenezianers Johann Carl Loth (1632–1698) auf die österreichische Barockmalerei* (Reihe Habilitationen, Dissertationen, Diplomarbeiten, Bd. 43), Graz 2016.

PROCACCI/PROCACCI 1965

Lucia Procacci und Ugo Procacci, „Il carteggio di Marco Boschini con il cardinale Leopoldo de' Medici“, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 4 (1965), S. 85–114.

PROHASKA 1996

Wolfgang Prohaska, „Johann Heinrich Schönfeld“, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*, hrsg. von Ekkehard Mai, Ausst.-Kat., Mailand 1996, S. 384–385.

PULINI 1995/96(1996)

Massimo Pulini, „La passiflora di Michele Desubleo“, in: *Atti e memorie/Accademia Clementina* N. S. 35–36 (1995/96(1996)), S. 107–115.

PULINI 2004

Massimo Pulini, *La mano nascosta. Quadri senza nome, nomi senza quadri* (Le porte regali, Bd. 22), Mailand 2004.

PULINI 2006

Massimo Pulini, *Ginevra Cantofoli. La nuova nascita di una pittrice nella Bologna del Seicento*, Bologna 2006.

PULINI 2007

Massimo Pulini, „Ercole De Maria. Pittore umilissimo“, in: *Parma per l'arte* N. S. 13 (2007), S. 79–84.

PUPPI 2013

Lionello Puppi, „Peripezie della committenza: il contesto, i protagonisti, le occasioni“, in: *La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, hrsg. von Lionello Puppi und Letizia Lonzi, Crocetta del Montello 2013, S. 64–89.

PUPPI/LONZI 2013

La notte di San Lorenzo. Genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano, hrsg. von Lionello Puppi und Letizia Lonzi, Crocetta del Montello 2013.

QUONDAM 1982–1992

Amedeo Quondam, „L'accademia“, in: *Letteratura italiana*, 9 Bde., hrsg. von Alberto Asor Rosa, Turin 1982–1992, S. 823–898.

REGIA PINACOTECA DI BOLOGNA 1895

Regia Pinacoteca di Bologna, *R. Pinacoteca di Bologna. Elenco dei quadri*, Bologna 1895.

REHBERG 2015

Andreas Rehberg, „Le comunità ‚nazionali‘ e le loro chiese nella documentazione dei notai stranieri (1507–1527)“, in: *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450–1650*, hrsg. von Alexander Koller und Susanne Kubersky-Piredda, Rom 2015, S. 211–232.

RIEGL 1908

Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, Wien 1908.

RINALDI 2016

Furio Rinaldi, „Denys Calvaert in Rome“, in: *The Burlington magazine* 1356 (2016), S. 182–188.

ROCCASECCA 2009

Pietro Roccasecca, „Teaching in the Studio of the ‚Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma‘ (1594–1636)“, in: *The Accademia seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590–1635*, hrsg. von Peter M. Lukehart (CASVA seminar papers, Bd. 2), Washington D. C. u. a. 2009, S. 123–159.

ROETHLISBERGER 1973 (1974)

Marcel Roethlisberger, „Aggiunte all'ultima fase di Pietro Tempesta“, in: *Arte veneta* 27 (1973 (1974)), S. 144–154.

ROIO 2000

Nicosetta Roio, „Qualche appunto su Domenichino disegnatore“, in: *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, hrsg. von Valerio Terraroli, Franca Varallo und Laura de Fanti (Biblioteca d'arte Skira, Bd. 3), Mailand 2000, S. 427–430.

ROLFI OZVALD 1998

Serenella Rolfi Ozvald, „Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638“, in: *Dialoghi di storia dell'arte* 6 (1998), S. 38–53.

ROMBACH/SEILER 2012

„Imitatio“ als Transformation. *Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Ursula Rombach und Peter Seiler, Petersberg 2012.

ROSEN 2011

Valeska von Rosen, „Disegno und Colore“, in: *Metzler-Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Darmstadt 2011, S. 94–96.

ROSSI 1992

Paola Rossi, „Due aggiunte al catalogo delle opere veneziane di Bernardo Falconi“, in: *Per Giuseppe Mazzariol*, hrsg. von Manlio Brusatin, Rom 1992, S. 220–222.

ROSSI 1998

Francesco Rossi, *Codazzi, Viviano*, Allgemeines Künstlerlexikon Online (https://www.degruyter.com/view/AKL/_10167068).

RÖTTGEN 1973

Il cavalier d'Arpino, hrsg. von Herwarth Röttgen, Auss.-Kat., Rom 1973.

RÖTTGEN 2002

Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Rom 2002.

ROY/BERRIE 1998

Ashok Roy und Barbara Berrie, „A new lead-based yellow in the seventeenth century“, in: *Painting techniques. History, materials and studio practice contributions to the Dublin congress 7–11 September 1998*, hrsg. von Ashok Roy und Perry Smith, London 1998, S. 160–165.

ROY/SMITH 1998

Painting techniques. History, materials and studio practice contributions to the Dublin congress 7–11 September 1998, hrsg. von Ashok Roy und Perry Smith, London 1998.

RUSSO 2008

Emilio Russo, *Marino*, Rom 2008.

SABBADINI 1995

Roberto Sabbadini, *L'acquisto della tradizione. Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia (sec. XVII–XVIII)*, Udine 1995.

SAFARIK 1999

Eduard A. Safarik, *Palazzo Colonna*, Rom 1999.

SALERNO 1960

Luigi Salerno, „The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, II: The Inventory, Part I“, in: *The Burlington magazine* 102 (1960), S. 93–104.

SALERNO 1988

Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, Rom 1988.

SALVAGNI 2008

Isabella Salvagni, „Gli ‚aderenti al Caravaggio‘ e la fondazione dell'Accademia di San Luca. Conflitti e potere (1593–1627)“, in: *Intorno a Caravaggio*, hrsg. von Margherita Fratarcangeli, Rom 2008, S. 41–74.

SANDRART 1675

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675.

SANSOVINO/MARTINIONI 1663

Francesco Sansovino und Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima et singolare. descritta in XIII libri da Francesco Sansovino: con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 da D. Giustiniano Martinioni*, Venedig 1663.

SAUERLÄNDER 1983

Willibald Sauerländer, „From ‚stilus‘ to style. Reflection on the fate of a notion“, in: *Art history* 6 (1983), S. 253–270.

SAVINI BRANCA 1965

Simona Savini Branca, *Il collezionismo veneziano nel '600* (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia/Università degli Studi di Padova, Bd. 41), Padua 1965.

SCHIAVON 1987

Alessandra Schiavon, „Da Venezia al Friuli: cronaca di una diaspora attraverso le carte dell'Archivio di Stato di Venezia“, in: *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, hrsg. von Gilberto Ganzer, Udine 1987, S. 22–36.

SCHLEIER 2001

Erich Schleier, „Note sul percorso artistico di Giovanni Lanfranco“, in: *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, hrsg. von Erich Schleier, Ausst.-Kat., Mailand 2001, S. 27–52.

SCHOLTEN/WOODALL 2014

Frits Scholten und Joanna Woodall, „Netherlandish artists on the move“, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 63 (2014), S. 6–39.

SECCARONI 2006

Claudio Seccaroni, *Giallorino. Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica dal „vetrio giallo per padre nostro o ambre“ al „giallo di Napoli“* (Materiali della cultura artistica, Bd. 1), Rom 2006.

SHAW 2006

James E. Shaw, „Institutional Controls and the Retail of Paintings: The Painters' Guild of Early Modern Venice“, in: *Mapping markets for paintings in Europe 1450–1750*, hrsg. von Neil De Marchi und Hans J. van Miegroet (Studies in European urban history, Bd. 6), Turnhout 2006, S. 107–124.

SINIGAGLIA 2012

Francesca Sinigaglia, *Il complesso agostiniano di Gesù e Maria di Porta Galliera a Bologna. Indagini storiche per una restituzione virtuale*, Magisterarbeit. Università degli Studi di Bologna 2012.

SOBOTKA 1913

Georg Sobotka, „Desubleo, Michele“, in: *Allgemeines Künstlerlexikon* (1913), S. 156–157.

SOHM 2010

Philip Sohm, „Venice“, in: *Painting for profit. The economic lives of seventeenth-century Italian painters*, hrsg. von Richard E. Spear und Philip Sohm, New Haven u. a. 2010, S. 205–253.

SOPRINTENDENZA AI BENI ARTISTICI E STORICI DI BOLOGNA 1999

Il restauro del Nettuno, la statua di Gregorio XIII e la sistemazione di Piazza Maggiore nel Cinquecento. Contributi anche documentari alla conoscenza della prassi e dell'organizzazione delle arti a Bologna prima dei Carracci, hrsg. von Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna, Bologna 1999.

SPARTI 1998

Donatella Livia Sparti, „Tecnica e teoria del restauro scultoreo a Roma nel Seicento, con una verifica sulla collezione di Flavio Chigi“, in: *Storia dell'arte* 92 (1998), S. 60–131.

SPARTI 2013

Donatella Livia Sparti, „I limiti del classicismo: Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta ‚maniera greca‘“, in: *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica. Atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15–16 settembre 2011*, hrsg. von Leonarda Di Cosmo und Lorenzo Fatticcioni (Collana arti, Bd. 17), Rom 2013, S. 211–241.

SPARTI 2017

Donatella Livia Sparti, „La ‚rinascita‘ di sculture antiche nella Roma seicentesca“, in: *Bernini*, hrsg. von Andrea Bacchi und Anna Coliva, Ausst.-Kat., Mailand 2017, S. 75–83.

SPEAR 1982

Richard E. Spear, *Domenichino*, 2 Bde., New Haven u. a. 1982.

SPEAR 1983

Richard E. Spear, „Notes on Naples in the Seicento“, in: *Storia dell'arte* 47/49 (1983), S. 127–137.

SPEAR 1996

Richard E. Spear, „Dipinti“, in: *Domenichino. 1581–1641*, hrsg. von Claudio Strinati, Almamaria Tantillo Mignosi und Richard E. Spear, Ausst.-Kat., Mailand 1996, S. 369–474.

SPEAR 1997

Richard E. Spear, *The „divine“ Guido. Religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*, New Haven u. a. 1997.

SPEAR 2010

Richard E. Spear, „Rome. Setting the Stage“, in: *Painting for profit. The economic lives of seventeenth-century Italian painters*, hrsg. von Richard E. Spear und Philip Sohm, New Haven u. a. 2010, S. 33–113.

SPEAR/SOHN 2010

Painting for profit. The economic lives of seventeenth-century Italian painters, hrsg. von Richard E. Spear und Philip Sohm, New Haven u. a. 2010.

SPIKE 1988

John T. Spike, „L'inventario dello studio di Guido Reni (11 ottobre 1642)“, in: *Atti e memorie/Accademia Clementina* N. S. 22 (1988), S. 43–65.

SPIKE 1999

John T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti, catalogue raisonné of the paintings*, Florenz 1999.

STIX/SPITZMÜLLER 1941

Die Schulen von Ferrara, Bologna, Parma und Modena, der Lombardei, Genuas, Neapels und Siziliens, hrsg. von Alfred Stix und Anna Spitzmüller (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Bd. 6), Wien 1941.

STONE 1989

David M. Stone, *Theory and practice in Seicento art. The example of Guercino*, Dissertation. Ann Arbor 1989.

STRUNCK 2001

Christina Strunck, „Vincenzo Giustinianis ‚humor peccante‘. Die innovative Antikenpräsentation in den beiden Galerien des Palazzo Giustiniani zu Rom, ca. 1630–1830“, in: *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Ausst.-Kat., Berlin u. a. 2001, S. 105–114.

SWOBODA 1996

Gudrun Swoboda, „Viviano Codazzi“, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*, hrsg. von Ekkehard Mai, Ausst.-Kat., Mailand 1996, S. 374–375.

SZANTO 2001

Mickaël Szanto, „La stratégie de l'artium amatoris'. Les banquiers Lumague et le commerce parisien de l'art dans la première moitié du XVIIe siècle“, in: *Nouvelles de l'estampe 177* (2001), S. 6–18.

SZIGETHI 1993

Ágnes Szigethi, „Allegoria delle arti“, in: *L'Europa della pittura nel XVII secolo. 80 capolavori dai musei ungheresi*, hrsg. von Ágnes Szigethi, Ausst.-Kat., Mailand 1993, S. 117–120.

TASSINI

Giuseppe Tassini, *Cittadini Veneziani*, Biblioteca Museo Correr, MSS. 33 D 76.

TASSO 2005

Tasso, Torquato, *Gerusalemme liberata*, hg. von Lanfranco Caretti, Turin¹⁰2005.

TELESKO 2016

Werner Telesko, *In Bildern denken. Die Typologie in der bildenden Kunst der Vormoderne*, Wien 2016.

TEMPESTINI 2012

Anchorise Tempestini, „Il mito di Adone nella pittura di Sebastiano del Piombo. Le due tavolette Lia ed il dipinto degli Uffizi“, in: *Konsthistorisk tidskrift* 81 (2012), S. 225–230.

TERRAROLI/VARALLO/FANTI 2000

L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla, hrsg. von Valerio Terraroli, Franca Varallo und Laura de Fanti (Biblioteca d'arte Skira, Bd. 3), Mailand 2000.

THIELEMANN 2012

Andreas Thielemann, „Rubens Traktat *De imitatione statuarum*“, in: „*Imitatio*“ als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Ursula Rombach und Peter Seiler, Petersburg 2012, S. 95–150.

THOMAS VON AQUIN 1980

Thomas von Aquin, *Sanctae Thomae Aquinatis opera omnia*, hg. von Robert Busa, 7 Bde., Stuttgart u. a. 1980.

THUILLIER 1990

Jacques Thuillier, „Peintures. La période italienne. La période française“, in: *Simon Vouet*, hrsg. von Jacques Thuillier, Barbara Brejon de Lavergnée und Denis Lavallo, Ausst.-Kat., Paris 1990, S. 173–354.

TIBERIA 2005

Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII* (Fonti/Università degli Studi Lecce/Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, Bd. 9), Galatina 2005.

TORRITI 1978a

La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo, hrsg. von Piero Torriti (La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti, Bd. 2), Genua 1978.

TORRITI 1978b

Piero Torriti, „Michele Desubleo. Ercole e Onfale“, in: *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*, hrsg. von Piero Torriti (La Pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti, Bd. 2), Genua 1978, S. 535–536.

TORRITI 1990

Piero Torriti, *La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti*, Genua 1990.

TROUVÉ 2018

Stéphanie Trouvé, „École“, in: *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1700)*, hrsg. von Michèle-Caroline Heck, Montpellier 2018, S. 181–189.

TURNER 2017

Nicholas Turner, *The paintings of Guercino. A revised and expanded catalogue raisonné*, Rom 2017.

TWIEHAUS 2002

Simone Twiehaus, *Dionisio Calvaert (um 1540–1619). Die Altarwerke*, Berlin 2002.

TWIEHAUS 2012

Simone Twiehaus, „Dal nord a Bologna: Dionisio Calvaert pittore e disegnatore fiammingo in Italia“, in: *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVII)*, hrsg. von Sabine Frommel, Bologna 2012, S. 457–468.

VACCARO 1993

Mary Vaccaro, „Documents for Parmigianino's ‚Vision of St Jerome‘“, in: *The Burlington magazine* 135 (1993), S. 22–27.

VALONE 1984

Carolyn Valone, „Michele Desubleo. A new look and a new work“, in: *Arte veneta* 38 (1984), S. 79–86.

VAN ECK 2017

Idols and museum pieces. The nature of sculpture, its historiography and exhibition history 1640–1880, hrsg. von Caroline van Eck (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 17), Berlin u. a. 2017.

VAN MANDER 1604

Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604.

VASARI 1966–1997

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Paola Barocchi/Rosanna Bettarini, 11 Bde., Florenz 1966–1997.

VÉCSEY 2011

Axel Vécsey, „Michel Desoubleay, dit Michele Desubleo ou Michele Fiammingo – David avec la tête de Goliath“, in: *La naissance du musée. Les Esterházy, princes collectionneurs*, hrsg. von Marc Restellini und Orsolya Radványi, Ausst.-Kat., Paris 2011, S. 111–112.

VENTURI 1882

Adolfo Venturi, *La R. galleria estense in Modena*, Modena 1882.

VENTURI 1917

Adolfo Venturi, „Affreschi nella delizia estense di Sassuolo“, in: *L' arte* 20 (1917), S. 65–98.

VLIEGHE 1972–1973

Hans Vlieghe, *Saints*, 2 Bde. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 8), Brüssel 1972–1973.

VOLPI 2002

Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli. Atti del convegno all'Accademia dei Lincei, hrsg. von Caterina Volpi, Città di Castello 2002.

VSEVOLOŽSKAJA 2013

Svetlana N. Vsevoložskaja, „Michele Desubleo, Yahel“, in: *Italian painting – 17th century. Catalogue of the collection*, hrsg. von Svetlana N. Vsevoložskaja, Sankt-Peterburg 2013, S. 79.

WADUN 1998

Jørgen Wadun, „Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries“, in: *The structural conservation of panel paintings. Proceedings of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24–28 April 1995*, hrsg. von Kathleen Dardes und Andrea Rothe, Los Angeles 1998, S. 149–177.

WAŻBIŃSKI 1994

Zygmunt Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria del Monte*, 2 Bde. (Studi/ Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, Bd. 137), Florenz 1994.

WILD 1980

Doris Wild, *Nicolas Poussin*, 2 Bde., Zürich 1980.

WINCKELMANN 1763

Johann Joachim Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*, Dresden 1763.

WITTKOWER 1993

Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600–1750* (Einaudi tascabili, Saggi, Bd. 142), Turin 1993.

ZAMPETTI 2010

Monica Zampetti, „L’*encomio al duca Francesco I d’Este. Tra le carte e nelle arti*“, in: *Atti e Memorie dell’Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena* (2010), S. 615–654.

ZANETTI 1771

Antonio Maria Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri libri V*, Venedig 1771.

ZANOTTI 1703

Giampietro Zanotti, *Nuovo fregio di gloria a Felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor bolognese*, Bologna 1703.

ZANOTTI 1739

Giampietro Zanotti, *Storia dell’Accademia Clementina*, 2 Bde., Bologna 1739.

ZANOTTO 1858–1860

Francesco Zanotto, *Pinacoteca Veneta Ossia Raccolta Dei Migliori Dipinti Delle Chiese di Venezia*, 2 Bde., Venedig 1858–1860.

ZORZI 1977

Alvise Zorzi, *Venezia scomparsa*, 2 Bde., Mailand 1977.

ZEITTADEL

	Michele Desubleo: Leben und zeitlich gesicherte Werke	Ereignisse im künstlerisch-familiären Kontext
1601–1623	<p>Geburt 1601 in der flämischen Stadt Maubeuge als Sohn des Jean De Zaubleau und der Jenne Levesque.</p> <p>Die Geburtsurkunde ist nach einem Archivbrand im Lauf des ersten Weltkriegs verschollen und das Geburtsdatum ist aus der Sterbeurkunde vom 12. November 1676 hergeleitet, bei dem Desubleos Alter auf 75 Jahre festgelegt wird [vgl. Quelle Nr. 48].</p> <p>Desubleos erste Ausbildung ist nirgendwo dokumentarisch belegt. Es wird vermutet, dass er dem Werdegang seines älteren Stiefbruders Nicolas Régnier folgt und in Antwerpen bei Abraham Janssens ausgebildet wird.</p>	<p>Vermutliche Ausbildung von Nicolas Régnier beim Antwerpener Maler Abraham Janssens, jedoch ohne jegliche Belege, zwischen 1607 und 1616.</p> <p>1616–1617 soll Régnier seine Reise nach Italien unternommen haben, bei der er Station in Parma am Hof der Farnese machen wird. Ab 1620 ist Régnier in Rom nachgewiesen.</p> <p>1622 wird Régnier als <i>pittore domestico</i> beim Marquis Vincenzo Giustiniani berufen.</p>
1624–1625	<p>Desubleo wird bei der jährlich stattfindenden Volkszählung der Stadt Roms erwähnt. Dort wohnt er zusammen mit Régnier und der Familie dessen Frau [Vgl. Quellen Nr. 1–2].</p> <p>In dieser Zeit soll Desubleo <i>Susanna und die Alten</i> gemalt haben, das in Vincenzo Giustinianis Kunstsammlung aufgenommen wurde.</p>	<p>1624 und 1625 fungiert Régnier als <i>ispettore dello Studio</i> in der Accademia di San Luca.</p>

	Michele Desubleo: Leben und zeitlich gesicherte Werke	Ereignisse im künstle- risch-familiären Kontext
nach 1625– frühe 1630er Jahre	Desubleo ist nach 1625 nicht mehr in Rom nachgewiesen. Nachdem er zusammen mit Régnier die Stadt verlässt, soll er in Bologna seine nächste Karrierenetape begonnen haben. In den frühen 1630er Jahre zählt Desubleo laut Malvasia zu den Mitarbeitern von Guido Reni.	Seit Juni 1626 ist Régnier als zahlender Mitglied der venezianischen Malergilde registriert. Er wird sich in Venedig lebenslang niederlassen.
1637	Im Rahmen eines päpstlichen Auftrags wird Desubleo von Guido Reni für die Ausführung des Hauptaltargemäldes <i>Hl. Urbanus</i> für die Kirche in Castelfranco Emilia gewählt [vgl. Quellen Nr. 3–4].	
1639	Anfertigung des Altargemäldes <i>Martyrium des Hl. Laurentius</i> für die Sakristei der venezianischen Kirche S. Lorenzo, Stiftung der Familie Lumaga [vgl. Quellen Nr. 11–36].	1638–1639: Aufenthalte von Régnier in Bologna sowie am Hof Francescos I. Este in Modena
1641	Anfertigung des Gemäldes <i>Erminia und Tankred</i> für Don Lorenzo de' Medici. Auch die Gemälde <i>Diana als Jagdgöttin</i> sowie <i>Herkules und Omphale</i> sollten für den selben Auftraggeber entstanden sein [vgl. Quelle Nr. 5].	
Vor 1646	Anfertigung des Altargemäldes <i>Christus erscheint dem Hl. Augustin</i> für die Bologneser Kirche Gesù e Maria.	Am 18. August 1642 stirbt Guido Reni in Bologna. Unmittelbar danach zieht Guercino von Cento nach Bologna um.
1646–1652	Lehrer in der Accademia des Grafen Ettore Ghisilieri. Zusammen mit Desubleo sind Francesco Albani, Alessandro Tiarini und Guercino als Meister tätig.	

	Michele Desubleo: Leben und zeitlich gesicherte Werke	Ereignisse im künstlerisch-familiären Kontext
1647	Anfertigung des Altargemäldes <i>Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus</i> für die Grabkapelle der Familie Lumaga in der venezianischen Kirche S. Maria di Nazareth [vgl. Quellen Nr. 37–38].	
1652	Anfertigung des Hauptaltargemäldes <i>Hl. Martin mit dem Bettler</i> für die Kirche in Sambughé (Treviso); vermutliche Stiftung der Familie Lumaga [vgl. Quelle Nr. 39].	
Um 1652/1654	Umsiedlung von Bologna nach Venedig. Verbleib dort bis ca. 1663–1664.	
1654	Anfertigung der Altargemälde <i>Ekstase des Hl. Franziskus</i> für die Kirche S. Francesco in der herzoglichen Residenz von Francesco I. d'Este in Sassuolo sowie <i>Traum des Hl. Josef</i> für die Modeneser Kirche il Paradisino. Beide Aufträge kamen von Francesco I. d'Este [vgl.–Quellen Nr. 6–8].	
1655	Vertrag mit dem Ospedale degl'Incurabili in Venedig zur Auszahlung einer von Desubleo investierten Summe in Form einer jährlichen Rente [vgl. Quelle Nr. 10].	
Um 1664/1665	Vermutlicher – obgleich nicht belegter – Aufenthalt in Mailand.	
Um 1665/1666	Niederlassung in Parma.	
		Zwischen dem 6. und dem 20. November 1667 stirbt Nicolas Régnier in Venedig.
12. November 1676	Tod und Begrabung in der Parmenser Kirche S. Maria Bianca [vgl. Quelle Nr. 48; Kirche samt Grabmal im 19. Jh. zerstört].	

QUELLENANHANG

Tabellen	394
Tabelle 1: Inventare von Bologneser Sammlungen 1640–1750 mit Angaben zur geographischen Herkunft der als Schätzer fungierenden Maler	394
Tabelle 2: Desubleos zugeschriebene Werke in Bologneser Sammlungen	397
Tabelle 3: Durchschnittswert Desubleos Werke	398
Tabelle 4: Bildvergleiche von Desubleos Gemälden mit denjenigen von Guido Reni, Domenichino, Guercino und Nicolas Régnier	399
Quellentranskriptionen	404
Rom [Nr. 1–2]	405
Bologna [Nr. 3–4]	406
Florenz [Nr. 5]	408
Modena [Nr. 6–8]	412
Mantua [Nr. 9]	415
Venedig [Nr. 10–42]	416
<i>Martyrium des Hl. Laurentius</i> [Privatsammlung, zuvor in Venedig, S. Maria della Misericordia]	418
<i>Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus</i> [Venedig, S. Maria di Nazareth]	438
<i>Hl. Martin mit dem Bettler</i> [Sambughè, S. Martino]	446
<i>Christus am Ölberg</i> [Venedig, S. Zaccaria]	447
Parma [Nr. 43–48]	450

Tabellen

Tabelle 1: Inventare von Bologneser Sammlungen 1640–1750 mit Angaben zur geographischen Herkunft der als Schätzer fungierenden Maler

Testament-datum	Erblasser (Tätigkeit bzw. Adelstitel)	Schätzer (Funktion bzw. Zuständigkeitsbereich)	Bologneser Maler
1692	Alberti, Giovanni Giacomo (Pelzhändler)	Francesco Andriani (Mobiliar usw.), Giacomo Bolognini (Maler)	×
1700	Alberti, Giuseppe Maria (Pelzhändler)	Lorenzo Pavia (Maler)	×
1693	Aldrovandi, Paolo (Händler)	Erben	
1663	Ariosti, Corrado (Graf)	Vom Erblasser selbst durchgeführt	
1680	Baglioni, Antonio (Graf)	Paolo Antonio Paderni (Maler)	×
1696	Bargellini, Astorre (Adliger)	Erben	
1671	Bargellini, Ermete (Senator)	Erben	
1700	Bassi, Gaspare (Händler)	Erben	
1695	Beroaldi, Federico (Graf)	Girolamo Bevilacqua (Schmuck), Lorenzo Capponi (Mobiliar usw.), Luigi Quaini (Maler)	×
1679	Biagi, Carlo Antonio (Arzt)	Erben	
1684	Boncompagni, Girolamo (Kardinal, 1. Testamentfassung)	Erben	
1688	Boncompagni, Girolamo (Kardinal, 2. Testamentfassung)	Erben	
1676	Bonfadini, Vita (Kapitän)	Erben	
1679	Borboni, Matteo (Maler)	Paolo Antonio Paderni (Maler)	×
1685	Brena, Aloisio (Goldschmied)	Lorenzo Giordani (Mobiliar usw.), Carlo Girolamo Caselli (Maler), Francesco Turrini (Schmuck)	×
1677	Brusa, Aurelio (Händler)	Erben	
1677	Busatti, Orazio (Händler)	Erben	
1701	Callegari, Giuseppe Maria (Händler)	Erben	
1668	Campana, Giuseppe Maria (Händler)	Francesco Andriani (Mobiliar usw.), Domenico Maria Canuti (Maler), Agostino Poggi (Rahmen)	×
1694	Canuti, Eustachio (Maler)	Erben	
1694	Castelli, Paolo Giuseppe e Giovanni Andrea (Grafen, 1. Testamentfassung)	Erben	
1700	Castelli, Paolo Giuseppe e Giovanni Andrea (Grafen, 2. Testamentfassung)	Giuseppe Magnavacca (Antiquitäten und Medaillen)	
1672	Castelli, Pietro Francesco (Graf)	Erben	
1668	Cattalani, Andrea (Bankier)	Erben	
1695	Cecchi, Simone (Händler)	Bartolomeo Veronesi (Maler)	×
1689	Ceschi, Orazio (Goldschmied)	Giovanni Nardi (Schmuck), Giuseppe Ghelli (Antiquitätenhändler)	

Testament- datum	Erblasser (Tätigkeit bzw. Adelstitel)	Schätzer (Funktion bzw. Zuständigkeitsbereich)	Bologneser Maler
1681	Cignani, Carlo (Ritter)	Carlo Cignani (Maler, Neffe des Erblassers, Schätzer der „quadri migliori“), Ludovico Gardini (Maler, Schätzer der „quadri di poco valore“)	× ×
1681	Cittadini, Pier Francesco (Maler)	Erben	
1675	Comelli, Giuseppe (Händler)	Carlo Cignani (Maler)	×
1693	Consoni, Paolo (Händler)	Giulio Cenerini (Antiquitätenhändler)	
1640	Conventi, Giulio Cesare (Bildhauer)	Erben mit Guido Cagnacci (Maler) als Zeuge	×
1694	Cucchi, Ippolito (Graf)	Erben	
1679	Dallara, Vincenzo (Wächter)	Erben	
1680	Danesi, Andrea (Arzt)	Giuliano Agimondi (Schmuck), Luigi Quaini und Bartolomeo Morelli, genannt il Pianoro (Maler)	× ×
1689	Davia, Giovanni Francesco (Adliger)	Giuseppe Saladini (Mobiliar usw.), Paolo Riva (Schmuck), Paolo Antonio Paderni (Maler)	×
1675	Davia, Marcello (Adliger)	Erben	
1695	Fabbi, Giovanni (Händler)	Paolo Antonio Paderni (Maler)	×
1697	Fabri, Angelo (Gelehrte)	Erben	
1673	Fabri, Francesco (Graf)	Giovanni Viani (Maler), Giuseppe Benedetti (Goldschmied), Camillo Ercolani und Baldo Boldini (Mobiliar usw.)	×
1685	Facchinetti, Alessandro (Marquis)	Erben	
1675	Felini, Giuseppe (Waffenhändler)	Erben	
1678	Forni Scarfalia, Carlo (Kurzwarenhändler)	Erben	
1649	Gessi, Francesco (Maler)	Erben	
1676	Ghisilieri, Ettore (Graf)	Erben	
1688	Ghisilieri, Gabriele Maria (Adliger)	Erben	
1679	Gurisi, Giulio (Händler)	Erben	
1680	Landi, Giacinto (Glasproduzent)	Erben	
1676	Landi, Giovanni Maria (Glasproduzent)	Erben	
1698	Landi, Giuseppe Maria (Glasproduzent)	Giovanni Maria Viani (Maler), Angelo Michele Mazzoni (Mobiliar usw.), Giuseppe Antonio Turrini (Bücher)	×
1691	Leoni, Girolamo (Graf)	Erben	
1667	Linder, Porfirio (Händler)	Erben	
1658	Locatelli, Cesare (Graf)	Erben	
1693	Locatelli, Ercole Antonio (Graf)	Antonio Caiti (Mobiliar usw.), Giuseppe Maria Mitelli (Maler)	×
1679	Lotti, Francesco (Händler)	Antonio Francesco Padovani (Bücher) Alfonso Renati (Mobiliar usw.), Francesco Nanni (Schmuck, Gemälde und Zeichnungen)	

Testament- datum	Erblasser (Tätigkeit bzw. Adelstitel)	Schätzer (Funktion bzw. Zuständigkeitsbereich)	Bologneser Maler
1661	Macchiavelli, Matteo (Drogist)	Erben	
1686	Magnani, Enea (Marquis)	Erben	
1694	Malvasia, Carlo Cesare (Graf)	Girolamo Negri und Giacomo di Giovanni (Maler)	× ×
1698	Malvasia, Cesare Alberto (Adliger)	Erben	
1685	Marchesini, Giacomo Maria (Bankier)	Giovanni Battista Bolognini und Angelo Bolognini (Maler)	× ×
1700	Mongiorgi, Giovanni Giacomo (Händler)	Erben	
1689	Negri, Giovanni Francesco (Maler u. Goldschmied)	Giuseppe Magnavacca (Medaillen), Giovanni Battista Bolognini (Maler), Lorenzo Bertocchi (Mobiliar usw.)	×
1697	Negri, Maria Maddalena (Mitgift)	Giulio Valeriani (Maler)	×
1679	Orsi, Francesco (Graf)	Erben	
1682	Orsi, Giovanni (Graf)	Erben	
1663	Orsi, Mario (Marquis)	Erben	
1707	Pasinelli, Lorenzo (Maler)	Domenico Antonio Caraluppi (Alphabeter Schätzer)	
1670	Pepoli, Uguccione (Graf)	Marino Alberti und Carlo Fessi (Mobiliar usw.), Paolo Riva (Tafelsilber), Domenico Maria Canuti und Lorenzo Pasinelli (Maler)	× ×
1684	Poggi Rossi, Girolamo (Graf)	Erben	
1675	Polazzi, Francesco (Händler)	Erben	
1683	Ratta, Ludovico (Graf u. Monsignore)	Paolo Francia (Maler)	×
1679	Ratta Garganelli, Giuseppe Carlo (Graf)	Giulio Benzi (Maler)	×
1700	Sedazzi, Giovanni Antonio (Herrenfriseur und Wundarzt)	Erben und nicht namentlich erwähnte Schätzer	
1666	Sirani, Giovanni Andrea (Maler)	Erben	
1671	Tassi, Simone (Händler)	Filippo Brizio (Maler), Bartolomeo Poggi und Giuseppe Luigi Sabbatini (Mobiliar usw.)	×
1668	Tiarini, Alessandro (Maler)	Erben	
1677	Zacconi, Lorenzo (Adliger)	Erben	
1671	Zani, Paolo Francesco (Herrenfriseur und Wundarzt)	Giuseppe Sabbatini (Schätzer und Ankäufer der Sammlung)	
Gesamtzahl Inventare 1640–1704		77	
Von den Erben bzw. Erblasser erstellten Inventare		47	
Von Bologneser Malern geschätzte Sammlungen		30	
Von auswärtigen Malern geschätzte Sammlungen		0	

Tabelle 2: Desubleos zugeschriebene Werke in Bologneser Sammlungen

In dieser Tabelle wird die Präsenz von Desubleo zugeschriebenen Werken in den Bologneser Sammlungen ersichtlich. Dabei werden Informationen zu dem vom Schätzer geschätzten Wert sowie zur Verteilung unter Bologneser Gesellschaftsschichten gewonnen.

Die Daten stammen aus MORSELLI 1998, die präzisen Hinweise zu den jeweiligen Angaben finden sich in der Spalte „Nachweis“. Die von Morselli transkribierten Inventare stammen aus der Zeit von 1650 bis 1740. Desubleos Werke befanden sich in acht zwischen 1668 und 1689 inventarisierten Sammlungen. Der Wert ist in Bologneser *lire* wiedergegeben.

Sammler	Beruf bzw. Titel	Gesellschaftliche Schicht	Desubleos Werk (laut Schätzung)	Inventarisierungsjahr	Wert (laut Schätzung)	Nachweis
Cattalani, Andrea	Bankier	Bürgertum	Kriegerin, die sich die Haare abschneidet	1668	–	S. 156, Nr. 6
Polazzi, Francesco	Händler	Bürgertum	Jungfrau Maria	1675	75	S. 391, Nr. 18
			Josef	1675	50	S. 391, Nr. 19
Ghisilieri, Ettore	Graf	Adel	David	1676	100	S. 240, Nr. 2
Biagi, Carlo Antonio	Arzt	Bürgertum	Jakob	1679	300	S. 103, Nr. 18
Lotti, Francesco	Händler	Bürgertum	Hl. Johannes [zugeschrieben]	1679	50	S. 295, Nr. 15
Ratta, Garganelli, Giuseppe Carlo	Graf	Adel	Tankred	1679	300	S. 399, Nr. 51
			Apoll	1679	375	S. 398, Nr. 18
Danesi, Andrea	Arzt	Bürgertum	Porträt des Kardinals Ludovico Ludovisi	1680	–	S. 190, Nr. 40
Davia, Giovanni Francesco	Graf	Adel	Susanna	1689	400	S. 204, Nr. 63

Tabelle 3: Durchschnittswert Desubleos Werke

Die Tabelle gibt den Durchschnittswert der Werke von Desubleo und denjenigen der anderen Sammlungsstücke. Der Durchschnittswert wird aus der Teilung zwischen dem Gesamtwert der inventarisierten Werke und ihrer Anzahl errechnet. Aus dem Vergleich zwischen dem Durchschnittswert der Werke Desubleos und demjenigen der Sammlungsstücke wird klar, dass Desubleos Gemälde stets einen höheren Wert als denjenigen der inventarisierten Werke haben. In manchen Fällen ist der Wert seiner Werke lediglich um fünf *lire* höher als der Durchschnittswert (Polazzi), bei anderen Sammlungen sind Desubleos Werke hingegen siebenmal so hoch als der Durchschnittswert (Ratta Garganelli).

Sammlung	Inventarisierungsjahr	Anzahl an Werke von Desubleo/Gesamtzahl der inventarisierten Werke	Durchschnittswert der Werke von Desubleo	Durchschnittswert der Sammlungsstücke: Gesamtwert inventarierter Werke/Anzahl der Werke
Polazzi	1675	2/40	62,5	$2\,294 / 40 = 57,35$
Ghisilieri	1676	1/93	100	$8\,124,2 / 93 = 87,35$
Biagi	1679	1/103	300	$9\,642 / 103 = 93,61$
Lotti	1679	1/277	50	$2\,340 / 277 = 8,44$
Ratta Garganelli	1679	2/433	337,5	$20\,044,46 / 433 = 46,29$
Davia	1689	1/157	400	$24\,066,3 / 157 = 153,28$

Tabelle 4: Bildvergleiche von Desubleos Gemälden mit denjenigen von Guido Reni, Domenichino, Guercino und Nicolas Régnier

Für jedes Bild werden Datierung, Aufbewahrungsort und Hinweis auf den entsprechenden Eintrag im Œuvre- bzw. Ausstellungskatalog angegeben. Wenn nicht anders vermerkt, beziehen sich die Katalognummer auf folgende Werke:

Für Desubleo: COTTINO 2001

Für Guido Reni: GR = AUSSTELLUNGSKATALOG BOLOGNA/FRANKFURT A. M. 1988

GRE = AUSSTELLUNGSKATALOG FRANKFURT A. M./BOLOGNA
1988

OC = Edi Bacceschi, *L'opera completa di Guido Reni* (Classici dell'Arte Rizzoli 48), Mailand 1971

Für Domenichino: SPEAR 1982

Für Guercino: SALERNO 1988

Für Nicolas Régnier: LEMOINE 2007

orange = nicht vergleichbar

gelb = gewisse Ähnlichkeiten

grün = sehr ähnlich

blau = Vergleich unmöglich (Werk verschollen bzw. nach Desubleos Fassung entstanden)

-- = Keine Auseinandersetzung mit dem Sujet

Desubleo	Guido Reni	Domenichino	Guercino	Nicolas Régnier
Erminia und Tankred 1641, Florenz, Uffizien, Kat. 6	--	--	≠ <i>Komposition</i> 1618–19, Rom, Gall. Doria P., Kat. 53	<i>ähnliche Handhaltung Sophonisba-Erminia</i> , aber ≠ <i>Sujet (Tod der Sophonisba bei Régnier)</i> um 1650–60, Padua, Mus. Civico, Kat. 126
Martyrium des Hl. Laurentius 1639–43, Privatslg.	--	--	≠ <i>Komposition</i> 1628, Ferrara, Dom, Kat. 123	--
Hl. Johannes der Täufer 1660er–70er J., Turin, Privatslg., Kat. 45	--	--	≠ <i>Komposition</i> undatiert, Rom, P. Capit., Kat. 349	--
Hl. Johannes der Täufer 1660er–70er J., Triest, Lloyd-Slg., Kat. 46	--	--	≠ <i>Komposition</i> undatiert, Rom, P. Capit., Kat. 350	--
Hl. Johannes der Täufer (predigend) um 1646–52, Bologna, P. Naz., Kat. 22	<i>ähnliche Farbpalette</i> um 1635, Turin, Gall. Sabauda, GRE Kat. A.28	--	≠ <i>Komposition</i> 1641, Wien, KHM, Kat. 197	<i>deutlich ähnliche Komposition</i> 1622–23, Ravello, Privatslg., Kat. 35
	≠ <i>Komposition</i> um 1640–42, London, Dulwich P. G., GR Kat. 65		<i>ähnliche Gestik</i> 1650, Cento P. Civica, Kat. 268	<i>deutlich ähnliche Komposition</i> nach 1622–23, Cesena, Cassa Risp., Kat. 36
			≠ <i>Komposition</i> 1653–55, Forlì, P. Com., Kat. 309	≠ <i>Komposition</i> Beginn 1620er, Paris, Privatslg., Kat. 13
				≠ <i>Komposition</i> um 1620, Paris, Privatslg., Kat. 21
				≠ <i>Komposition</i> 1624–26, St. Petersburg, Eremitage, Kat. 43
				≠ <i>Komposition</i> 1625, Genua, Slg. Durazzo Pallavicini, Kat. 51
				≠ <i>Komposition</i> um 1635, Trevi, Privatslg., Kat. 76
Hl. Johannes der Täufer (predigend) 1640er J., Verbleib unbek., Kat. 16	≠ <i>Komposition</i> um 1640–42, London, Dulwich P. G., GR Kat. 65	--	≠ <i>Komposition</i> später entstanden, 1653–55, Forlì, P. Com., Kat. 309	≠ <i>Komposition</i> um 1635, Trevi, Privatslg., Kat. 76

Desubleo	Guido Reni	Domenichino	Guercino	Nicolas Régnier
Hl. Johannes der Täufer (predigend) 1630er, Privatslg., Kat. 4	<i>≠ Komposition</i> später entstanden, um 1640–42, London, Dulwich P. G., GR Kat. 65	--	<i>≠ Komposition</i> später entstanden, 1653–55, Forlì, P. Com., Kat. 309	<i>≠ Komposition</i> um 1635, Trevi, Privatslg., Kat. 76
Paris um 1640–41, Livorno, Mus. Fattori, Kat. 11	--	--	--	<i>ähnliche Haltung,</i> aber <i>≠ Sujet</i> (<i>Johannes d. T.</i> bei Régnier) um 1635, Trevi, Privatslg., Kat. 76
				<i>≠ Komposition</i> Ende 1650er, Florenz, Privatslg., Kat. 142
Selbstporträt um 1625, Privatslg., Kat. 3	--	--	<i>≠ Komposition</i> undatiert, nur durch Kopie bekannt, Lon- don, Königliche Slg., Kat. 358	<i>deutlich ähnliche</i> <i>Haltung,</i> aber <i>≠</i> <i>Sujet</i> (<i>Hl. Lukas malt</i> <i>die Madonna</i> bei Régnier) um 1620–22, Rouen, MBA, Kat. 16
David mit dem Haupt des Goliath um 1640–45, Bologna, S. Maria di Galliera, Kat. 17	<i>≠ Komposition</i> 1605, Paris, Louvre, GR Kat. 14	<i>≠ Komposition</i> um 1618–19, Fano, Mus. Malatestiano, Kat. 58	<i>≠ Komposition</i> später entstanden, 1650, London, Nat. Gall., Kat. 272	<i>≠ Komposition</i> 1620–30, Dijon, MBA, Kat. 63
David mit dem Haupt des Goliath 1630er, Budapest, Szépművészeti Muz., Kat. 14	<i>≠ Komposition</i> 1605, Paris, Louvre, GR Kat. 14	<i>≠ Komposition</i> um 1618–19, Fano, Mus. Malatestiano, Kat. 58	<i>≠ Komposition</i> 1650, später entstanden, London, Nat. Gall., Kat. 272	<i>≠ Komposition</i> 1620–30, Dijon, MBA, Kat. 63
David mit dem Haupt des Goliath 1660er–70er, Parma, Privatslg., Kat. 61	<i>≠ Komposition</i> 1605, Paris, Louvre, GR Kat. 14	<i>≠ Komposition</i> um 1618–19, Fano, Mus. Malatestiano, Kat. 58	<i>≠ Komposition</i> 1650, London, Nat. Gall., Kat. 272	<i>≠ Komposition</i> 1620–30, Dijon, MBA, Kat. 63
Christus am Öl- berg um 1655–64, Venedig, S. Zaccaria, Kat. 36	--	--	<i>≠ Komposition</i> um 1640–45, Cardiff, Nat. Mus., Kat. 207	--
Transfiguration um 1660, Monselice, S. Giacomo, Kat. 35b	--	--	--	--
Extase des Hl. Franziskus 1654, Sassuolo, Kat. 27	<i>≠ Komposition</i> 1622, Neapel, P. Gerolamini, GR Kat. 37	<i>deutlich ähnliche</i> <i>Komposition,</i> <i>Anlehnung an</i> <i>Agostino Carracci</i> 1628–30, Rom, S. Maria Concezione, Kat. 105	<i>≠ Komposition</i> 1642, Mainz, Mittelrh. Mus., Kat. 201	--

Desubleo	Guido Reni	Domenichino	Guercino	Nicolas Régnier
Venus trauert um Adonis 1630–35, Bologna, P. Naz., Kat. 21	--	--	<i>≠ Komposition</i> 1647, verschollen und später entstanden, ehem. Dresden, Gem.G., Kat. 237	vor 1637, verschollen, 1637 in venezianischer Slg. Bartolomeo della Naves, Kat. M. 33
Susanna und die Alten um 1624–25, verschollen, Kat. 1 (opere perdute)	<i>≠ Komposition</i> 1622–23, London, Nat. Gall., GRE Kat. A10	--	<i>≠ Komposition</i> 1617, Madrid, Prado, Kat. 34; 1618, verschollen, durch Kopie bek., Kat. 50	vor 1625, verschollen, Kat. M. 2
			<i>≠ Komposition</i> 1649–50, später entstanden, Parma, Gall. Naz., Kat. 267	
Angelika und Medor um 1660 Szerpuchov, Mus., Kat. 31	--	<i>≠ Komposition</i> 1603, Rom, Gall. Doria P., Kat. 8; 1608, Schloss Schleissheim, Kat. 29	<i>≠ Komposition</i> 1647, verschollen, Kat. 245	--
Angelika und Medor um 1660, Kischnev, Pinak., Kat. 32	--	<i>≠ Komposition</i> 1603, Rom, Gall. Doria P., Kat. 8; 1608, Schloss Schleissheim, Kat. 29	<i>≠ Komposition</i> 1647, verschollen, Kat. 245	--
Diana als Jagdgöttin um 1640–41, Florenz, Gall. Pal., Kat. 7	--	--	<i>ähnlicher Hund</i> 1645, verschollen, ehemals Dresden, Gem.G., Kat. 219	--
			<i>≠ Komposition</i> 1658, später entstanden, Kat. 329	
Ruhe auf der Flucht nach Ägypten um 1640–41, Luxemburg, MNHA, Cottino 2015, Abb. 1	<i>≠ Komposition</i> 1621–22, Neapel, Gerolamini, OC Kat. 110 a; Kunstmarkt, OC Kat. 110b	<i>≠ Kompositionen in allen drei bekannten Fassungen</i> 1604–06 Riom, Mus. Mandet, Kat. 19; Rom, Gall. Doria P., Kat. 21; Oberlin College, Kat. 22	--	--
Salome mit dem Haupt Hl. Johannes d. T. um 1640, Bologna, Ritiro S. Pellegrino, Kat. 13	<i>≠ Komposition</i> 1630–35, Rom, Gall. Corsini GR Kat. 67	--	<i>≠ Komposition</i> um 1620, New York, Privatslg., Kat. 65; 1624–26, London, Sir D. Mahons Slg., Kat. 107	--
Tod der Sophonisba um 1646–52, Privatslg., Kat. 24b	--	--	--	<i>≠ Komposition</i> um 1650–60, Padua, Mus. Civico, Kat. 126

Desubleo	Guido Reni	Domenichino	Guercino	Nicolas Régnier
Allegorie der Malerei 1660er–70er, Privatslg., Kat. 55	--	--	--	<i>ähnliche Komposition</i> 1640–50, London, Matthiesen Gall., Kat. 91
				<i>≠ Komposition</i> 1640–50, Kassel, Staatl. Mus., Kat. 92
				<i>≠ Komposition</i> Kopie, um 1640–50, Leicester, Leicesters- hire Mus., Kat. 93
Hl. Liebe siegt über profane Liebe späte 1660er, Privatslg., Kat. 60	<i>ähnliche Hl. Liebe</i> 1600–10, Genua, Pal. Spinola, GR Kat. 40	--	--	<i>sehr ähnliches Still- leben, aber ≠ Sujet</i> <i>(Allegorie der li- beralen Künste bei</i> <i>Régnier)</i> 1660er (?), Budapest, Szépművészeti Muz., Kat. A 104
Gesamtzahl nicht vergleichbare Kompositionen	9	6	12	14
Gesamtzahl Kompositionen mit gewissen Ähnlichkeiten	2	0	2	3
Gesamtzahl sehr ähnliche Kompositionen	0	1	0	4
Gesamtzahl unmögliche Vergleiche	1	0	9	2

Quellentranskriptionen

Im Folgenden werden relevante Archivadokumente und Textauszüge über Desubleo transkribiert. Die Abkürzungen wurden, soweit erforderlich und möglich, aufgelöst.

Die Quellen sind nach Stadt geordnet, der Stationen von Desubleos Karriere entsprechend: Rom, Bologna, Venedig und Parma. Die zahlreichen Dokumente aus venezianischen Archiven wurden – mit Ausnahme eines Notaraktes [vgl. Quelle 10] – nach dem Gemälde angeordnet, auf das sie sich beziehen. Die Aufbewahrungsorte der Gemälde wurden in eckigen Klammern hinzugefügt.

Zusätzlich zu Rom, Bologna, Venedig und Parma werden Dokumente aus den Archiven in Florenz, Modena und Mantua transkribiert, die Desubleo oder seinen Familienkreis betreffen. Die bereits von anderen Autoren veröffentlichten Dokumente wurden durch einen Hinweis am Ende der Dokumentbezeichnung gekennzeichnet.

Abkürzungen der erwähnten Bibliotheken und Archive

AABO	=	Archivio Arcivescovile Bologna
AASL	=	Archivio Storico Accademia di San Luca Rom
ANDPr	=	Archivio Notarile Distrettuale Parma
APSQ	=	Archivio Parrocchiale San Quintino (Parma)
APSZ	=	Archivio Parrocchiale San Zaccaria (Venedig)
ASABAVe	=	Archivio Storico Accademia di Belle Arti Venedig
ASDTv	=	Archivio Storico Diocesano Treviso
ASMo	=	Archivio di Stato Modena
ASPr	=	Archivio di Stato Parma
ASPVe	=	Archivio Storico del Patriarcato Venedig
ASR	=	Archivio di Stato Rom
ASVe	=	Archivio di Stato Venedig
AVR	=	Archivio del Vicariato Rom
BCMCVe	=	Biblioteca del Civico Museo Correr Venedig
BNCF	=	Biblioteca Nazionale Centrale Florenz
BUB	=	Biblioteca Universitaria Bologna

Hinweis zu den Quellentranskriptionen

<u>Abcd</u>	=	im Dissertationstext zitierte Passagen
<u>Abcd</u>	=	in der Originalquelle unterstrichene Textstellen
[...]	=	Ausgenommene Auszüge
[Abcd]	=	Anmerkung der Verfasserin

Rom [Nr. 1–2]

◆◆◆ 1. AVR, Stati delle anime, Parrocchia Santa Maria del Popolo, 1624, fol. 29v, *Nachweis der Präsenz Desubleos im Haushalt von Francesco Bezzi, Nicolas Régniers Schwiegervater* [Veröffentlicht in LEMOINE 1997, S. 62, Anm. 33. Im Folgenden Transkription der Verfasserin]

[...] Strada di Ripetta
 Signore Francesco Bezzi
 Veronica moglie
 Pietro [Pietro Bezzi, Sohn von Francesco und Veronica]
 Jacopo [Jacopo Bezzi, Sohn von Francesco und Veronica]
 Cecilia [Cecilia Bezzi, Frau von Nicolas Régnier]
 Nicolò suo marito pittore
 Michele suo fratello [Michele Desubleo]
 Livia da Belfonte citella serva [...]

◆◆◆ 2. AVR, Stati delle anime, Parrocchia Santa Maria del Popolo, 1625, fol. 26, *Nachweis der Präsenz Desubleos im Haushalt von Francesco Bezzi, Nicolas Régniers Schwiegervater* [Veröffentlicht in LEMOINE 1997, S. 62, Anm. 33. Im Folgenden Transkription der Verfasserin]

[...] Strada di Ripetta
 Signore Francesco Bessio
 Veronica moglie
 Pietro figlio
 Jacopo figlio
 Nicolò pittore [Nicolas Régnier]
 Cecilia moglie [Cecilia Bezzi]
 Un fratello Michele [Michele Desubleo]
 Serva Livia [...]

Bologna [Nr. 3–4]

◆◆◆ 3. BUB, Manoscritto 3890, busta D 24, folio ohne Nummer, 17. Juni 1637, *Transkription der Originaldokumente durch Ubaldo Zanetti (18. Jahrhundert) über die Bezahlung an Michele Desubleo, Simone Cantarini und Pietro Lauri für die Gemälde im Forte Urbano* [Veröffentlicht in EMILIANI/AMBROSINI MASSARI 1997, S. 408–409. Im Folgenden Transkription der Verfasserin]

Mandato estratto dal libro segnato S. dal 1633 sino all'anno 1638. Nel archivio della Fortezza à c 33. Sotto il dì 17 giugno 1637.

Alli signori Michele, Signore Simon Cantarini e Signore Monsù Pietro Pittore L millecinquecento cinquanta di quattrini per tre quadri di Pittura per la Chiesa della Fortezza Urbana rispetto al Signor Michele L 500 per S. Urbano per l'Altare Maggiore. Al signor Simone Cantarino L 500 per la Trasfigurazione al Signor Monsù Pietro L 315. Per il Signor Michele L 125 per colori oltremarino e L 200 per le tele che in tutto fanno la suddetta somma L 1550.

La Reverenda Camera Apostolica deve dare alli infrascritti Pittori Lire millecinquecento cinquanta di quattrini per tre quadri di pittura fatti per mettere nella Chiesa della Fortezza Urbana cioè L 500 al Signor Michel per S. Urbano L 500 al Signor Simone per la Trasfigurazione 325 al Signor Pietro per il S. Michele L 125 per colore d'oltremare andato nella suddetta pittura e L 200 per le telle [sic] [...] per detti quadri, che in tutti fanno la suddetta somma L 1550 –

Io Fra Giuseppe Cappuccino hò ricoperto [ricoperato?] dalli sudetti Signori Pittori li sudetti trè quadri di Pittura per servizio dalla Chiesa della sudetta Fortezza alli prezzi sudetti per li quali se piacerà all'Illustrissimo Signor Cardinale Legato se gli potrà fare mandato di lire millecinquecento cinquanta di quattrini per saldo della sudetta Pittura per loro e di Suo ordine al Magnifico Signore Ercole Boari dico L 1550

Di Castelfranco 21 Giugno 1637

Io Fra Giuseppe da Monte Lupone

Cappuccino affermo

Signore Michel Monbugo.

Signore Simone Cantarino.

Signore Monsù Pietro Dalouar

[...] Al molto Illustrissimo Signore [...]

Il Signore Lorenzo Spada.

Bologna

La Reverenda Camera Apostolica deve dare alli infrascritti Pittori l'infrascritta somma per lor mercede di haver fatto le sottoscritte opere et [...] di Pitture in Tavola n°. 3. per mettere alli 3. Altari posti nella Chiesa della Fortezza Urbana fatti fare quali Pitture si sono fatte fare d'ordine con l'intervento del Signore Gio. Antonio Cosati Ingegniero Marchante il quale si sono concordati li prezzi infrascritti.

A [...] Michel per la Tavola maggiore di S. Urbano ducatonì numero cento – L 500 –

Al Signore Simone per la Tavola della Trasfigurazione di Nostro Signore ducatonì n° cento L 500 –

Al Signor Pietro per la Tavola di S. Michele L 325 –

Al [...] Ercole Boari per suo rimborso di L 125 pagati per l'azzurro oltramare che hà servito alle delle Tavole comprato col parere del Signor Guido Reni et L 100 per Telle, e [...Bolette?] per detti Quadri in tutto – L 225 –
somma in tutto di mille cinquecento cinquanta L 1550

Io fra Giuseppe Cappuccino confesso che mi è stato consegnato tutte le sudette Tavole ben condizionate e pari piacendo al Reverendo Signore Cardinale Legato si possa fare il mandato alli suddetti di L 1550

◆◆◆ 4. BUB, Manoscritto 3890, D24, fol. 10, 26. September 1637, *Transkription der Originaldokumente durch Ubaldo Zanetti [wie Quelle 3] über die Bezahlung an Michele Desubleo*

26. Settembre [1637] Al Signore Michele Monbugo Pittore L 30 – di quelle per sua fattura in accomodare il ritratto di Sua Santità nella Tavola del Altare Maggiore dalla Chiesa di Fortezza L 30

Firenze [Nr. 5]

◆◆◆ 5. BNCF, Fondo Palatino, Manoscritto 1177, N. 159. Notizie varie della città di Firenze – Pitture, Architetture e Poesie, fol. 123r–124v, *Canzone di Pierfrancesco Rinuccini* [veröffentlicht in GRASSI 2015, S. 217–220]

Al signor Michele Disobleo

Pittore esquisitissimo

Lodansi particolarmente alcuni suoi quadri.

- 1) Del Cielo a la fenice
sacra fiamma vital Prometeo fura,
indi n'accende effigiate arene.
Con portento felice
s'animan quelle zolle, onde Natura
discepola de l'arte ormai diviene.
Donque già tanto lice
ad ingegno mortal, che ignote, e nove
arti d'onnipotenza insegni a Giove?
- 2) No, che a l'eterna, e diva
destra si serba la grand'opra, arcano
è questo sol del magistero immenso.
Fede e la fòla argiva
Io non do, ben ammiro ingegno umano,
come dia col pennello, e moto, e senso;
come ne spiri, e viva
dipinta tela, e co' i colori sui
formi Elisio immortale a l'ombre altrui.
- 3) Tu con la nobil face,
che il tuo bel Genio accese al sole eterno,
d'imitata beltà le tele avvivi.
Mentre d'ardor vivace
colmi ritratti lumi, io non discerno
se veri questi, o se sian finti i vivi:
ben so che ai cuor la pace
turbano i tuoi colori, mentr'ivi accolto
è vivo sì che altri ne muore un volto.

- 4) Fingi nomade altera
che del suo Maisinissa al nappo, al foglio
di men che regio cuor non dà sospetto.
Quella pietà sì fiera
allor forse gradì, che in Campidoglio
di strascinar catene ebbe dispetto.
Or non qui fia che pera
Perché i trionfi altrui seguir disdegni,
che de gli anni a trionfar le insegni.
- 5) Il magnanimo seno
già non sarà della gran donna offeso
dal soccorso mortal de l'empio amante.
Sol di balsamo è pieno
quel nappo aurato, onde dal tempo illeso
serbarsi il di lei grido ogn'or si vante.
E se quello è veleno
d'un toscano tal vergo le carte anch'hio
potente sol d'avvelenar l'oblio.
- 6) Se dipingi tal'ora
le tre più belle in Ida, i vaghi numi
da te pe'l pomo d'oro acquistan merto.
Benché finto inamora
Paride, e sta chi se ne pasce i lumi
s'ei sia mortal, più che se viva, incerto.
Sì che Paride ogn'ora che si produce
è fiamma ond'altri muoia,
or incendio de' cuori e già di Troia.
- 7) Sta la tonante dea
sdegnata, e sembra già di Palla immite
lo sdegno meditar battaglie ultrici.
Qui la pendice idea offre di sue beltà gare fiorite
del ciprio nume a le beltà vittrici.
In premio Citerea
che ti darà se l'opre tue men belle
l'Elena fian d'igni più saggio Apelle?

- 8) Che se finger ti miro
steso ad Erminia in sen Tancredi esangue,
violenta pietà mi spezza il core.
Con la bella sospiro
Su'l ferito campion che il finto sangue
alimenta da senno il mio dolore.
Contra Argante m'adiro
che in me ritratti ha la pietate intanto
di Tancredi il dolor, d'Erminia il pianto.
- 9) D'amorosa fierezza
par che contra il dolor s'armi il giacente,
e co'l forte languire a l'armi accenda.
Vigorosa bellezza
par che spiri la salma ancora languente,
e l'altrui cor con le sue piaghe offenda.
Con feroce vaghezza
Giace il prence latin, e in viso al forte
pare che Amor s'avvalori incontro a Morte.
- 10) Addolorata, e bella
stassi la donna, e ne la doglia estrema
di vaghezza, e pietà le pompe mesce.
D'amor ferita anch'ella
sente angoscia crudele, e non la scema
mentre cura altrui, anzi l'accresce.
Sospira la donzella,
e co' i sospir ne la giacente salma
sembra che inspirar tenti, e moto, ed alma.
- 11) Cantò con tromba d'oro
l'accidente Torquato, ed or l'accenna
a te, Michel, da la Pieria balza.
Così fan tra di loro
Cambio d'eternità pennello, e penna,
e d'ambi il vol su l'altrui s'inalza.
Così di novo alloro
Fregi un loquace Apelle, e a tuo' bei metri,
o muto Apollo, immortal vita impetri.

12) Non fia che de' bei volti

l'ingorda età mai facci preda, e scempio,
né che l'Obbligo lor chiuda mai le ciglia.

Vinta l'Invidia accolti

saranno un dì d'Eternità nel tempio,
e idolatra ne sia la Meraviglia.

Così il mondo n'ascolti

gl'inni da me ma gli scomposti accenti
muoion con l'età, e ne fan giuoco i venti.

Intendasi l'Autore dal S[ignor] Pierfr[ancesc]o Rinucc[ini]

Modena [Nr. 6–8]

◆◆◆ 6. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele, 18. Juni 1654, *Brief von Michele Desubleo an den Bischof von Modena, Roberto Fontana* [veröffentlicht in PIRONDINI 1960, S. 68. Im Folgenden Transkription der Verfasserin]

Desobleò Michele – 1654 18 Luglio

Ill.mo Sig.r mio P[ad]rone Coll[endissi]mo

Ricevei con la benign[iss]ima di V. S. Ill.ma il favore dei suoi comand[amen]ti, quali eseguiro con tutte le mie forze, spero che certo sarà finito per il fine d'Agosto, poiche lo principierò avanti finisca il mese corente havendo hora finita l'Ancona di S. A., restandomi solo da ritoccare certe cose per mia satisfatione, il che sarà fatto piacendo a Dio, la settimana che entra. V. S. Ill.ma si ricorderà che dopo agiustato di fare il Santo Francesco con un Angelo grande et un piccolo, che io dimandai liberta al Sig.re Poggi, et mi fu concessa di potermi agiongere un Angelo grande per mia satisfatione, mentre io giudicasse esser bene il giongerlo, così hò fatto, vi ho agionato il terzo, il quale con giovamento notabile orna l'opera, non dico già questo perche io pretendi cosa alch'una piu del tratato, che così mi dichiarai anco con il Sig.r Poggi quando io presi licensa di agiongere figura ma solo afine che V. S. Ill.ma sapia che oltre alla diligenza usata per la qualità del opera, hò cercato anco altre vie afine che riesca grata à S. A.a. Starò atendendo li ordini che mi saran[n]o dati, di achi devo consegnare essa Ancona, et che soprascritta vi si deve fare sopra la cassa, per la cosa de datii, acìo non abino occasione i dattieri di manegiarla, disegno di mandare insieme il Telaro poiche riescano sempre piu giusti che quelli che si fan[n]o di nuovo, se non si mutassi barca direi quasi di mandarlo sopra esso Telaro mentre la barca fussi capace, ma sarà meglio, di manco imbroglio, è più sicura da ogni accidente, il fargli una cassa et ponerla arotolata dentro, è così sarà sicura dalla balordagine di qualche barcarolo ò pasagiero che potrebbe urtare dentro se fussi disteso; starò come dissi atendendoli ordini che mi saran[n]o dati per esatt[amen]te eseguirli; mi dispiace del Sig.r D'Andrea Stefani, è mi pare quasi dallo scrivere di V. S. Ill.ma in questo proposito, che ella stima che io debba acompagnare l'Ancona à Modona, delche con ogni umiltà la suplico dispensarmene, non sono perche allora sarà il solo in leone [= *solleone*, wörtlich „Sonne im Löwen“, während der sehr heiße Wetterbedingungen herrschen, da die Reise nach Ende August vorgesehen war. Damit könnte eventuell auch die Zeit des Sternzeichens Löwen gemeint sein (Ende Juli bis Ende August), Anm. d. Verf.] per resistere al quale non ho testa à proposito, come anco perche cio non si puole fare

sensa consumare molto tempo, perche al'andata mi vi andò passa un mese è mezo, onde la prego conpatirmi tanto piu che non vi è necesa della mia presenza, è pregando il Signore Dio che conceda à V. S. Ill.ma longa è perfetta sanità humil.te me le inchino, Venezia adi 18 luglio 1654

D[i] V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma
Humil[issi]mo Serv[itore] Michele Desobleò

[auf der Rückseite: 1863 17 aprile Copiata dal Signor Marchese Giuseppe Campori]

◆◆◆ 7. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele, 24. Juli 1654, *Nachricht an Francesco I. d'Este über den eingetroffenen Brief von Desubleo* [veröffentlicht in PIRONDINI 1960, S. 70. Im Folgenden Transkription der Verfasserin]

Desobleò Michele
Ancona per la nuova Chiesa di Sassuolo

Ill.mo Sig.

Dal Pittore Michele Desobleò io sono con la congiunta lettera avvisato ch'è finita l'Ancona che s'obbligò di fare à Sua Altezza per la nuova Chiesa di Sassuolo, e perché vorrebbe sapere come Vostra Signoria vedrà, à chi hà da consignarla, non potendo egli per le ragioni, ch'allegga, trasferirsi per hora in qua, rappresento io à lei il suo desiderio per intendere, che risposta dovrò dargli, e per esser negotio che molto importa io stimerei bene à mandar persona à posta, che la ricevesse in consegna ben aggiustata, e accommodata dall medesimo Pittore in una cassa, e procurasse di condurla in Barca con ogni diligenza. Ci vorrebbe anche un passaporto, accioche conosciuta per cosa di Sua Altezza, fosse lasciata liberamente venire, e senz'alcuna opposizione o difficoltà di daziari, o gabellieri. Mi rassegno a Vostra Signoria servitore vero e dicuore, e pronto sempre à suoi comandi le bacio le mani. Dalla Nizzola il 24 Luglio 1654

◆◆◆ 8. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele, *Brief Michele Desubleo an den Bischof von Modena, Roberto Fontana, 29. August 1654* [veröffentlicht in PIRONDINI 1960, S. 70. Im Folgenden Transkription der Verfasserin]

Ill.mo Sig.r mio P[ad]rone Coll[endissi]mo

Ho consegnato hieri al Sig. Frescobaldi l'Ancona di S. A. Ser.ma, ben accomodata in una Cassa grande quanto è il quadro, hò fatto quanto mi è stato possibile non tralasciando fatica alch'una a fine che l'opera riesca in parte grata a S. A. e che V. S. che in ciò mi hà tanto favorito né resti gustata sicome gli né professo perpetue obligationi, pregandola farmi gratia di comandarmi aciò possa io mostrare segno di gratitudine per tanto favore da lei ricevuto, la suplico fare che S. A. veda detta Ancona in lume chiaro è buono, prima che ella sia posta sopra l'Altare, poichè hò dubbio che certa fabrica che forse non sarà ancora tratta a' terra quale è vicina alla finestra del Altare non gli ofuschi un poco il lume è però desidero som[mamen]te che S. A. la veda prima in lume chiaro, aciò che io non l'abbia altro pregiudizio che della debilezza del mio poco sapere, giontai conforme io ebbi licenza da V. S. un terzo Angelo grande giudicando che fussi bene, come credo anco che haverà assai arichito et ornato il quadro; detto sig.re frescobaldi mi ha detto havermi fatto scrivere in banco doicento ducatonì conforme al concertato, non son per anco andato à vedere, mà credo certo saran[n]no là à mia dispositione è di tutto mi confesso obligato a V. S., la quale suplico di farmi gratia de suoi comand[amen]ti, è prego il Sig.re Dio che la contenti di quanto desidera et humil. te la reverisco Venetia adi 29 Agosto 1654

D[i] V[ostra] S[ignoria]

Humil[issi]mo Serv[itore] Michele Desobleò

Mantua [Nr. 9]

◆◆◆ 9. ASMn, Archivio Gonzaga, Carteggio Inviati e Diversi, Venezia, busta 1571, *Schreiben des in Venedig tätigen Agenten des Mantuaner Hofes, Antonio Bosso, an Herzog Karl II. Gonzaga über die Ankunft von Daniele van den Dyck in Mantua*

1657 28 Giugno

Serenissimo Signore mio Signore Signore et Padrone Clementissimo

Se ne viene à servire Vostra Altezza Serenissima il Signore Daniele Vandick Pittore, dal quale spero, che resterà compitamente sodisfatta, essendo huomo che sà dopere il pennello, non solo in fiori, ma in figure, frutti, Paesi, et à guazzo con buone forme. Viene lodato comunemente da tutti in questa città, è particolarmente da quelli della stessa professione. Ritorna insieme quel Signore Turinesi, che capitò qui à giorni passati è che mi parlò d'ordine di Vostra Altezza Serenissima accio l'assistise per quelli Diamanti, che veduti, considerati di che bonta, è perfetione sono, elli stesso refferirà le particolarità, et il valore suo: Io hò procurato di far le mie parti in questo interessi con tutti quei modi, che hò saputo piu profitevoli per l'interessi di Vostra Altezza Serenissima alla quale profondamente m'inchino.

Venezia li 28 Giugno 1657

Di Vostra Altezza Serenissima

Humilissimo Devotissimo servitore

Antonio Bosso

Venedig [Nr. 10–42]

◆◆◆ 10. ASVe, Notarile, Atti, Notaio Bon Nicolò, busta 1061–1062, fascicolo 1062, 15. September 1655, *Vertrag zwischen dem Ospedale degl'Incurabili, vertreten durch Francesco Gussoni, und Michele Desubleo zur Auszahlung einer von Desubleo investierten Summe in Form einer jährlichen Rente von 84 ducati*

Die Mercurii, 15, mensis Septembris, 1655, ad [...] Innanzi me Nodaro alla presenza dell'infrascritti Testimonii l'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Francesco Gussoni, figlio del Nobil Homo fuit Andrea il Cavalier, et facendo come Cassier Grande et Governorator del Pio Hospital dell'Incurabile, in virtù di parte presa nella Congregazione di detto pio Hospitale, hà instituito, et imposto un annuo Censo personale de Ducati 84, all'Anno monetta corrente sempre giust'alla parte varabile, et estinguibile colla morte del signor Michiel Desobleo, filius quondam signor Giuanne, presente, et accettante, fondatto sopra la Casa Rossa, et affitti di quella li quali in caso di ritardata contribuzione è pagamento possa il detto signor Michiel quelli dal medesimo Affittuale riscuotere, costituendolo in ciò Procurator irrevocabile, Promettendo detto Eccellentissimo Gussoni nel nome sudetto, che nelli affitti della Casa sudetta ad'altri non sono statti obligati, né disposto, solo, che col mezo del presente Instrumento posta essa Casa appresso al detto Pio Hospitale, è tenuta ad affitto dal Nobil Homo fuit Giacomo Semitecolo è paga all'anno Ducati 100; con tutte, et cadaune raggioni, giurisdittioni, habentie et pertinentie à detta Casa spettanti, et pertinenti et che spettar et appartenen le pottessero, li quali Ducati 84 durante la vita d'esso Signor Michiel, le doveranno esser pagati per detto Pio Hospitale in due Ratte, ogni mesi sei finiti la ratta de Ducati 42; et così successivamente la vita durante d'esso Signor Michiel, sempre al valor dell Parte, netti, liberi, immuni es essenti da ogni, et qualunque [...] impositione, è tansa, è da qualonque altra gravezza ordinaria et straordinaria imposta, ò che venisse imposta, niuna eccettuata, tanto per detta causa ò dippendenze da quella, quanto, per il censo medesimo. Obligandosi detto Eccellentissimo Gussoni in nome d'esso Pio Hospitale in ogni caso de eccettione, ò molestia alla solevattione, è diffusa di esso Signor Michiel Desobleo contro qualsivoglia molestante, ò contradicente persona in Giudizio, et fuori à tutte d'esso pio Hospitale spese, danni, pericoli et interessi; Il qual Censo, doverà esser pagato dal detto pio Hospitale senza dilatione, ò ritardo, è mentre andasse deffettivo delle ratte predette, possa alhora, et in tal Caso detto signor Michiel riscuoter li affitti, come sopra, et contra il stabile predetto, è come sopradetto obligato usar qualonque atto di Giustizia che più le competisce. Seguita poi, che il Signor Dio tenga lontana, la Morte del sudetto Signor Michiel Desobleo, all' hora il sudetto Pio Hospitale, Beni respettive, et spetialmente la Casa sudetta resterà libera da questo annuo obbligo, et Censo, né sarà più lecito alli he-

redi del sudetto Signor Michiel prettender, la presente annua contributione, ne meno dimandar la restitutione del suo prezzo, è capitale infrascritto, poiche quello resterà estinto, è perso. Et la presente institutione d'esso Annuo Censo ha fatto et fa detto Eccellentissimo Gussoni nel Nome sudetto per prezzo, et mercato d'Accordo trà esse parti firmato è stabilito de ducati seicento da lire 6:4 per Ducato, li quali hora in presentia di me Nodaro il sudetto Signor Michiel hà esborsati al detto Eccellentissimo Gussoni in tante buone monete d'oro di giusto peso, et al corrente valore della Parte. Principiando a correr il censo il giorno d'hoggi con il risego di vita d'esso signor Michiel che perciò esso Eccellentissimo Gussoni hà reso, et rende conto, et sicuro detto Signor Michiel in perpetua, in ampla, et solenne forma. Per osservanza e manutenzione delle quali tutte cose sopradette oblige il sudetto Eccellentissimo Gussoni, tutti, et cadauni Beni d'esso Pio Hospital d'ogni sorte in'ogni loco esistenti presenti, et futuri, Pregando me Nodaro.

Testes: Per Illustrissimis: Domini Luca Delli, Esquisitissimo, filius quondam Illustrissimis Domino Aloisii Clarissimi: Domino Johannes Baptista Bentio, filius quondam Clarissimi: Domino Berd[...];

Segue il tenor della sopracitata parte. Coppia tratta dal Notatorio [...] delle Terminazioni, esistenti nella Camera del Pio Hospital degli Incurabili ---

Laus Deo 1655 Adì 15 Marzo

Vada parte che sia datta autorità al fratellastro M: Francesco Gussoni, Cassier Grande di potter pigliar à livello vitalizio, ò francabile ducati mille da una, ò più persone vitalizie sino alle 14: per Cento, è francabile à 5 ½ per Cento, pottendo lui stipular et rattificar Instrumento, è vaglia il tutto, come fatto fosse da questa congregazione ---

Per la parte de si, n° 11 – o – opresa ---

Domenico da Laqua per la Veneranda congregazione, del Pio Hospital, dell'Incurabili, Fattor.

Martyrium des Hl. Laurentius [Privatsammlung, zuvor in Venedig, S. Maria della Misericordia]

◆◆◆ 11. ASVe, Notarile, Atti, Notaio Piccini Giovanni, busta 10817, 26. Oktober 1648, fol. 436v–444r, *Testament von Giovanni Andrea Lumaga, Auszug aus fol. 439r–439v mit der Bestimmung einer jährlich zu vergebenden Summe zur Pflege der zwei gestifteten Altare [erwähnt, jedoch nicht transkribiert in BOREAN/CECCHINI 2002, S. 165, Anm. 23]*

[...] Item voglio, e come sopra [ordine e comando] che delli danari che sono in Cecca di Venezia del mio ne sia girato all'Illustrissime Madri Sagrestane della Chiesa di San Lorenzo, ò à chi gli parerà meglio all'Illustrissima Madre Abbadessa ducati quindici d'entrata ogni anno, che doveranno servire per le cere per li duo altari, e per dar qualche cosa ala serva che haverà cura di tener in ordine li detti duoi altari della Chiesa di S. Sebastiano da me fatti fabricare perché così [è la mia buona et ultima volontà] [...]

◆◆◆ 12. ASVe, San Lorenzo, busta 14, fascicolo 46, Mansionarie – 1690 – n. 14 – Ponto del Testamento del Lumaga, *Umsetzung der Wille von Francesco Lumaga durch seine Neffen – und zugleich Giovanni Andrea Lumagas Söhne – Ottavio, Giovan Battista und Antonio Maria [erwähnt, jedoch nicht transkribiert in BOREAN/CECCHINI 2002, S. 165, Anm. 23]*

[...] Per Ottavio, Giovanni Battista, et Antonio Maria fratelli Lumaga quondam Giovanni Andrea

a loro medesimi detti settecento cinquanta ducati girano in esecuzione dissero li sottoscritti del Testamento del quondam Francesco Lumaga [...] esser liberamente corrisposti alle Reverende Madri Sagrestane di S. Lorenzo di questa città, che dovevano servire per le cere, e serva, che haverà cura di tener in ordine li due altari di ragion di detti fratelli Lumaga nella loro Chiesola di San Sebastiano fatti fabricare dal soprannominato quondam Francesco loro zio [...]

◆◆◆ 13. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, ohne Datum [vor dem 20. Juli 1812], *Brief von Giovanni Maurizzi am Direktor des Demanio*

Al Signor Direttore Demaniale

supplica

del R. Parroco di S. Martino

con cui

implora di avere il quadro di S. Lorenzo Martire, che si ritrova nella Capella di S. Sebastiano contigua al Monistero per solennizzare la vicina festività, sempre però disposto ad ogni cenno del Signor Direttore Demaniale

Signor Direttore Demaniale

Il divoto Parroco della Chiesa Parrocchiale di S. Martino non avendo avuto l'onore di avere per la sua Chiesa un qualche dono delle Chiese sopræ degli ex Regolari, non che delle Parrocchie, viene ora incoragito dalla ben nota benignità del Signor Direttore ad umilmente implorare a volergli concedere il Quadro di S. Lorenzo Martire posto nella Capella di S. Sebastiano contigua al Monistero, non per appropriarselo, ma per celebrarne la Solennità il giorno della festa, e se fattibile fosse custodirlo maisempre in avvenire ai rispettabili ordini, e disposizioni del Signor Direttore.

Quindi spera il supplicante di eßer graziato di una tal spirituale consolazione e a quell'affetto non cesserà d'implorare dal Cielo quelle prosperità, e benedizioni per la di Lei conservazione, e pel maggior avanzamento.

Grazie

◆◆◆ 14. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, 20. Juli 1812, *Antwort des Direktors des Demanio an Giovanni Maurizzi*,

N. 3211

Venezia li 20 Luglio 1812

d.o

Non può questa direzione disporre di alcun quadro se non per vendita, e previa la superiore approvazione; per il che non è in grado di secondare l'istanza del ricor-

rente diretta ad averlo in custodia, tantopiù che trovasi ancora nicchiato sull'altare della cappella di San Sebastiano del soppresso Monastero di San Lorenzo

Antonelli

◆◆◆ 15. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, ohne Datum [vor dem 31. Juli 1812], *Ankaufangebot von Giovanni Maurizzi am Direktor des Demanio*

Signor Direttore Demaniale

Il Parroco di S. Martino non avendo potuto ottenere gratuitamente la Palla di S. Lorenzo Martire, esistente nella Capella di S. Sebastiano contigua al detto Monastero di S. Lorenzo, onde sollenizare la Festa di detto Santo nella predetta sua Chiesa, offre di farne l'acquisto per quella somma che dal Signor Direttore verrà stabilita. Grazie

Gio: Maurizzi Parroco

◆◆◆ 16. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, 24. Juli 1812, *Auszug aus der Liste der in San Lorenzo sich befindenden Gemälde, von Professor Giuseppe Baldassini verfasst*

Chiesa di San Sebastiano

N. 9 Pala dell'altare di mezzo che rappresenta il Martirio di San Sebastiano opera di Giacomo Palma £ 25

N. 10 Pala alla parte sinistra col Martirio di San Lorenzo di Michiel Sobleò venduta £ 20

[...]

Firmato Giuseppe Baldassini Professor di restauro

◆◆◆ 17. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, 21. Juli 1812, *Bekanntmachung der öffentlichen Steigerung*

Avviso

A mezzo giorno di martedì 28 Luglio nel Locale della soppressa Chiesa del Monastero di San Lorenzo si aprirà l'asta per la vendita se così piacerà di vari quadri ivi esistenti. L'offerta dovrà essere cantata ò con pieggeria debitamente registrata ò con deposito in denaro

Venezia 21 Luglio 1812

Per copia conforme

◆◆◆ 18. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, 28. Juli 1812, *Protokoll der leer ausgegangenen Steigerung*

Regno d'Italia

Venezia li 28 Luglio 1812 alle ore 12 meridiane nel locale della soppressa Chiesa del Monastero di San Lorenzo, presente il Signor Volpi segretario della Direzione del Demanio specialmente delegato dal Signor Direttore coll'assistenza del Notajo d'Ufficio Signor Maderni

Si è aperta l'asta per procedere alla Vendita, perché piacerà, al miglior offerente di quadri accennati nell'anneßa stima, escluso quello in Tavola rappresentante l'Annunciata riservato per la Regia Corona.

Seguitesi per più volte dal Tubatore le proclamazioni di metodo senza che siasi presentato verun applicante, suonate già eßendo le tre pomeridiane si è chiusa inutilmente l'asta redigendone il presente Processo Verbale da raßegnarsi al Signor Direttore per gli opportuni incumbenti

Il Segretario Delegato

Volpi Segretario

Maderni Notajo d'Ufficio

◆◆◆ 19. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, 31. Juli 1812 und 1. August 1812, *Offizieller Eintrag des Verkaufs seitens der Ragioneria Centrale*

Venezia, li 31 Luglio 1812

Illustrissimo Capo Ragioniere staccherà [...] di Lire 23 all'entro sottoscritto Parroco di San Martino per prezzo del quadro richiesto di nuova avocazione nel decreto 25 aprile 1810, di provenienza del Monastero di San Lorenzo, stimato dal Illustre Professore Baldassini per Lire 20

31 Luglio 1812

Ragioneria Centrale

31 Agosto 1812

Si rassegna l'esecuzione prestata e sopra il regolare confesso di Cassa n° 3 sarà opportunamente segnata la vendita del quadro sopraindicato

Dalla Ragioneria l'addetto

Piazza

◆◆◆ 20. ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, fascicolo Opere d'arte, 1. August 1812, *Beleg der Cassa d'ammortizzazione*

Giornale Unico

Regno d'Italia

Cassa d'ammortizzazione [sic]

N. 3/Venezia 1° Agosto 1812

Ha pagato all'infrascritto Cass.e di Fin.a per la Cassa di Ammortizzazione [sic] in Venezia Dipartimento Adriatico il sig. Maurizio Parroco di S. Martino lire ventitre diconsi lire 23 quali dice in causa di pagamento del prezzo convenuto del Quadro denominato S. Lorenzo Martire posto nella Capella [sic] di S. Sebastiano, e pervenuto in poter della detta Cassa per la soppressione del Monastero di S. Lorenzo, e ciò esecutivamente all'ordine odierno di questa direzione N° 9647.

Caposoldo Lir. 23

◆◆◆ 21. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, 2. Januar 1813, *Nachtrag zum Ankauf des Gemäldes durch einen Archivar*

2 Gennaio 1813

Si rimetta in copia la presente, che specifica dei quadri alla Prefettura del Monte Napoleone pel rimborso delle spese e competenze all'Illustrissimo Professor Baldassini, indicando anche la vendita fatta a trattativa dei 5 quadri indicati nella detta specifica; e si unisca pure in copia l'atto d'asta per la vendita dei quadri esistenti nella Chiesa e Chiesetta del soppresso Monastero di S. Lorenzo.

N. B. il detto Archivista unisca l'atto per la vendita al Parroco di S. Martino della pala rappresentante il martirio di S. Lorenzo.

N. B. Al presente fascicolo va unito il N° 3525 – riscontro del Professor Edwards relativo ai sudetti quadri, ed altri

◆◆◆ 22. Giovanni Antonio Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venedig 1819, S. 11, *Beschreibung der Kirche S. Martino*

S. Martin

[...]

On garde chez le curé un beau tableau de Desubleo qui représente le martyre de s. Laurent, et qu'on expose le jour de la fête du saint. Il était à s. Laurent.

◆◆◆ 23. ASPVe, Archivio Segreto, Visite Pastoralì, busta 32, fascicolo San Martino, 25. März 1825, *Auszug aus dem Inventar der in der Wohnung des Pfarrers Maurizzi sich befindenden Objekten*

Elenco

[...]

Un Quadro di S. Pietro Appostolo

Un Quadro di S. Cecilia

Un Quadro di S. Lorenzo Martire

Un Quadro di S. Lorenzo Giustiniani

Un Quadro di S. Biaggio

Un Quadro di S. Giovanni Evangelista

Un Quadro grande di S. Martino, con soazza dorata

Un Quadro di tavola della Madonna, con Corona [sic] della Beata Vergine, ed altra piccola del Bambino, di lastra d'Argento

[...]

◆◆◆ 24. ASPVe, Archivio Segreto, Visite Pastorali, busta 32, fascicolo San Martino, ohne Datum [nach dem 25.03.1825], *Auszug aus der Neuauftellung der Objekten in der Kirche*

[...] Esistono in iscoletta

1 Quadro rappresentante S. Cecilia

1 Quadro rappresentante S. Lorenzo Martire

1 Quadro rappresentante S. Lorenzo Giustiniani

1 Quadro rappresentante S. Biagio

1 Detto rappresentante S. Giovanni Evangelista

1 Detto rappresentante S. Martino con soazza dorata [...]

◆◆◆ 25. ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, fascicolo Opere d'arte, 15. September 1827, *Brief vom Sekretär der Accademia an die Delegation Provinciale*

N° 251

Alla C. R. Delegation Provinciale – Venezia

Allorquando venne soppressa la Chiesa di S. Lorenzo Martire di questa città una certa monaca di casa Negri portò seco la Pala che esisteva nella Cappella di S. Sebastiano esprimente il Martirio del titolare, di Matteo Desubleo [sic] scolaro di Guido Reni, la quale era stata concessa dal cessato Regime alla I. R. Accademia di Belle Arti.

In seguito detta Monaca la diede al defunto Parroco di S. Martino, Maurizzi, acciò servisse soltanto per celebrare la solennità di quel Santo Martire, solennità che cessò colla morte della Monaca, e del Maurizzi medesimo.

Questo Quadro che per ogni titolo si deve considerare di assoluta proprietà della I. R. Accademia, giace ora abbandonato in un Magazzino della Chiesa anzi detta. E siccome non si seppe altro che adesso la Storia che si tracciò; così prima d'ora non si poté scrivere alla dirigente Fabbriceria, di consegnare al Nob. Sig.r Co. Corniani Conservatore Accademico il dipinto in parola, la qual cosa di porta a notizia di cotesta C. I. Delegation Provinciale, acciò come tutrice della citata

Fabbriceria, voglia col solito della sua bontà, e giustizia contribuire in modo che la
I. R. Accademia possa sollecitamente ottenere il dipinto in discorso.

Dalla Imperiale Regia Accademia di Belle Arti

Venezia 15 Settembre 1827

Il Facente Funzione di Presidente

Diedo Segretario

◆◆◆ 26. ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, fascicolo
Opere d'arte, 15. September 1827, *Brief vom Sekretär der Accademia an die Fab-*
briceria di San Martino

N° 251

Alla Fabbriceria della Chiesa Parrocchiale di S. Martino in Venezia

Allorquando venne soppressa la Chiesa di S. Lorenzo Martire di questa Città fu involata una Pala che esisteva nella Cappella di S. Sebastiano esprimente il martirio del Titolare di Matteo Desubleo [sic], la quale era stata concessa della Munificenza di quel cessato Regime alla I. R. Accademia di Belle Arti.

Ora pervenne a cognizione di chi scrive, che la Pala in discorso giace abbandonata in un luogo di ragione della Chiesa Parrocchiale di S. Martino da cotesta Fabbriceria diretta; e quel ch'è peggio ridotta, più dall'incuria che dal tempo, in tale stato rovinoso, che se non si occorre sollecitamente a ripararla, converrà in breve piangere la sua perdita.

Non può quindi la Presidenza Accademica rimanere in silenzio sulla cosa, e nell'atto che impegna la gentilezza di cotesta Fabbriceria a voler quanto prima consegnare la nominata Pala al Conservatore delle Accademie Gallerie Nob. Sig.r Bernardino Co: Corniani, la assicura che nell'informare l'[...] Governo del disgustoso argomento, farà ogni sforzo per dimostrare la rettitudine della benemerita Fabbriceria, la quale non era tenuta ad aver cognizione della proprietà, e della pregevolezza del descritto dipinto.

Dalla Imperiale Regia Accademia di Belle Arti

Venezia 15 Settembre 1827

Il F. F. di Presidente

Diedo Segretario

◆◆◆ 27. ASABAVe, Oggetti d'arte, busta 106, fascicolo 1/14, 12. April 1847, *Schreiben des Präsidenten der Imperiale Regia Accademia über die dort tätigen Restauratoren, darunter Antonio Zambler*

N° 679

La Regia Delegazione di Belluno interessa che si voglia trasmetterle li nomi di tutti li restauratori approvati, non che il loro domicilio

Alla Regia Delegazione Provinciale di Belluno

Li restauratori approvati da questa Accademia a che a ciascun dei quali si potrebbe senza riguardo affidare il lavoro mi fa cenno cotesta Regia Delegazione sarebbero li Signori Paolo Fabris – Giuseppe Gallo Lorenzi – Sebastiano Orlando – Antonio Zambler – Antonio Capurzo. Il loro domicilio, a scanso di equivoci si potrà ritenere presso l'Accademia, incaricandosi l'Ufficio della stessa di dirigere ad essi quel qualunque invito che cotesta Regia Delegazione credesse trasmetterle. Resta così evasa la gradita nota da cotesta Regia Delegazione diretta alla scrivente sotto il N° 17417 dei 19. Dicembre p. o. p. o.

Dalla Presidenza dell'Imperiale Regia Accademia
Venezia li 12 Gennaio 1847

◆◆◆ 28. BCMCVe, Manoscritto. PDC 595 c/IX, 22. Dezember 1857, *Brief von Francesco Zanotto an Abt Pietro Pianton*

A Monsignor Illustrissimo e Reverendissimo Don Pietro Pianton, Abate mitrato di Santa Maria della Misericordia eccetera eccetera eccetera
Sue Pregiatissime Mani

Monsignore riveritissimo!

Lo Zambler pose a compimento, secondo l'obbligo assunto, al meraviglioso dipinto del Desubleo, che riuscì di magico effetto, e sarà per formare uno dei più begli ornamenti della sua sposa, la chiesa abbaziale di Santa Maria della Misericordia. Vorrebbe quindi sapere da Lei Monsignore se deve egli stesso portargelo [sic], o versamente se ama recarsi lei stesso da lui, e quando, e ciò per regolarsi, e non uscire di casa. Attendesi un di lei cenno di riscontro, giacchè sono talmemte occupato di questi giorni che non mi avanza tempo nemmeno di uscire di casa. Continui a prodigarmi la di Lei grazia preziosissima, e si assicuri della devozione

mia e della mia più sentita stima ed amicizia sincera. E baciandole la sacra mano, mi onero segnarmi di Vostra Signoria molto illustre Devotissimo servo ed amico

Zanotto

22 dicembre 1857

◆◆◆ 29. BCMCVe, Mss. PDC 595 c/IX, 22. Dezember 1857, *Antwort vom Abt Pietro Pianton an Francesco Zanotto*

Alle mani del Chiarissimo Signor Francesco Zanotto – In loco

Pregiatissimo Signor Francesco. Il suo giudizio sul lavoro dell'ottimo Signor Zambler per me fu sopra ogni altro. Sta in esso il trasferirlo a me quando si possa, e lo permetti il tempo. Sto a sua disposizione la combinata somma/tranne un quinto/che per le feste sarà contato. Il Signore la benedica nelle sue fatiche, ed abbia a feste, ed anno come le [...] il mio cuore – Il Suo Obligatissimo Pianton

22 – al 12. 57 –

◆◆◆ 30. Francesco Zanotto, *Pinacoteca Veneta ossia raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, Venedig 1858, o.S., *transkribiert nach dem Exemplar in der BCMCVe, Signatur 33 A 33/1*

Il Martirio di S. Lorenzo Levita, quadro di Michele Desubleo o Sobleò nella chiesa abbaziale di Santa Maria della Misericordia

Al molto reverendo signore Don Antonio Raldoni, già direttore del proprio collegio maschile in Vicenza ora cappellano delle figlie di Carità in S. Alvisè in Venezia

Il Pio e ricco mercatante Francesco Lumaga eresse, nella chiesiuola di S. Sebastiano, presso il cenobio delle monache di S. Lorenzo, intorno al 1644, li due altari di fianco all'ara maggiore, uno dei quali volle sacro al levita Lorenzo, e decorato con una tavola rappresentante la passione del Santo medesimo. Lasciava poi in morte, col testamento 10 ottobre 1648, un legato annuo di quindici ducati affinché si acquistassero cere per illuminare ambedue quegli altari, e perché si tenessero sempre ben guardati e puliti.

Chiamava eziandio il benefattore medesimo a dipingere la tavola in discorso, Michele Desubleo, o, come altri lo appellano, Sobleò, pittore che, tuttavia giovanetto, recatosi dalle Fiandre, ove nacque, in Bologna, apparò alla scuola di Guido

Reni, l'arte per modo da essere tenuto siccome uno de' più distinti alunni di quel grande maestro; unendo con sapiente innesto i modi di questo con quelli del Guercino. – Voglioso poscia di aggiungere nuove bellezze al proprio stile, passava a Venezia, affine di osservare le opere grandiose di Tiziano, di Paolo e degli altri maestri cospicui, e sugli esempi di essi migliorò il colorito, e condusse alcune tele, reputate fra le più nobili uscite di sua mano.

La principale fra queste è appunto la tavola che pubblichiamo, la quale, allorchè nel 1810 fu soppresso il cenobio di S. Lorenzo e chiusa la chiesa, passava, non sapremmo il modo, in proprietà particolare, e, di mano in mano, veniva da ultimo in possesso del chirurgo Girolamo Peretti, dal quale l'acquistava, ad alto prezzo, l'illustre Monsignore Pietro Pianton, abate mitrato di Santa Maria della Misericordia, a solo fine di decorare quella sua chiesa.

E qui giova nuovamente ricordare, come l'amor grande che nudre [sic] Monsignore prelato per il culto divino e per le buone arti, lo spinse e lo spigne sempre a procurare l'abbellimento della sua ecclesiastica sede, da renderlo quasi tiranno di sè stesso, per farsi splendidissimo largitore di ogni suo avere a prò di quelle sacre pareti. – E di vero, per lui si elevò da' fondamenti la cappella sacra alla martire Filomena; per lui si rinnovaron gli altari, si cinse il coro di marmorei e preziosi sedili; per lui si vestirono le mura tutte quante d'insigni dipinti, acquistati e ristaurati a prezzo di molto oro; per lui, in fine, si ricuperò da straniere mani, quella preziosa reliquia della Santissima Croce, la quale, dopo i resti di quel Santo Legno, conservati nel Tesoro Marciano, è da reputarsi la prima, sì per l'ampiezza del sacro pegno, che per la ricchezza del vaso argenteo che la rinserra.

La tavola del Desubleo, che Monsignore acquistava, era alquanto patita; ed egli, a ristorarla, chiamava il professore Antonio Zambler, a niuno secondo nel redimere, con alta maestria, le opere antiche, siccome, fra le altre, n'è pruova luminosissima questa medesima tavola.

Rappresenta essa, come dicemmo, la passione del levita Lorenzo. Vedevasi pertanto il martire, nel centro del quadro, tutto nudo, meno le parti del pudore, disteso sulla ferrea grata, per opera di un manigoldo, il quale per dietro la persona afferrandolo per le braccia, è in atto di compiere il di lui adattamento sul crudo ordigno. – Vedesi al sinistro lato di lui un altro manigoldo, inchinato alcun poco nella persona, e col destro braccio in azione di accompagnare i detti che va mormorando, affine di suadere il santo Levita di rinnegare la Fede. – Vedesi dall'altro lato, un sacerdote di Giove, che guardando Lorenzo, mostra con le mani supine, il simulacro del Nume, sedente nell'alta nicchia che osservasi a manca del quadro, in atto di eccitare il Santo a rendere onore al falso e svergognato regnator dell'Olimpo pagano. – Più da lunge, da questo stesso lato, è un guerriero a cavallo, il quale con indifferenza guardando al Martire, ostenta nella destra il vessillo, recante le sigle del popolo romano, che accenna compiersi il fatto appunto

nella città romulea. – E poichè l'invito animo di Lorenzo a nulla badando, rivolge la testa alle sfere, ed invia l'alata sua prece al trono del Dio vero, due altri manigoldi, sul davanti del quadro, sono intenti, uno nell'accomodare per sotto la grata la legna, l'altro colla fiaccola da lui destata col fiato, appressarsi ad accenderla. – Ma, se mancano gli uomini al Divo, non viene meno però a lui il suo Redentore. – Imperocchè in quell'istante s'apre il cielo, e, rompendo le nubi che velano il sole, forse per pietà dell'orrenda tragedia che sta per compiersi, cala dall'alto un Celeste, che in man tenendo la palma fiorita di vittoria, affida collo sguardo l'Eroe, che, con essa in pugno, salirà seco al regno eterno, dove non si distingue la gioia per lo cessare dei triboli.

Tale è la composizione del quadro, tale l'ordine delle figure. – Quindi non è chi non vegga quanto armonica e ben contrastata riesca nelle linee; quanto si annodino e si accordino fra loro i gruppi, quanto contribuiscano all'armonia dell'insieme le masse.

Che se si guarda al disegno, esso risulta purissimo, principalmente nei nudi, e in più quello del protagonista, il quale, non solo per questo vanto, ma per quello eziandio della espressione e del color vero attira l'animo e lo sguardo dell'osservatore. – Non temiamo anzi affermare, che in questa mastra figura di Lorenzo, l'artista raccolse il meglio delle scuole Bolognese e Veneziana, aggiungendovi quella sedulità ch'è il condimento supremo delle opere imitatrici della bella natura. – Plasmò poi questa figura medesima con tanta e tale sapienza pittorica, massime negli scorti, e nella accennata espressione, che sembra vedere fuor fuori spiccar della tela l'immagine; sembra di udire la prece che incomincia allora l'Invito, af finchè l'eterno Riparator si compiaccia, nella sua misericordia, di convertire Roma alla Fede; Roma, che era già stata inaffiata col sangue degli apostoli Pietro e Paolo, e con quello recente del pontefice Sisto II: prece che venne accolta in soave odore dal Cielo, se, come assicura S. Prudenziò, la conversione della medesima Roma fu il frutto di essa, dappoichè la morte gloriosa di Lorenzo, procurò alla Chiesa di Dio l'acquisto di molti Senatori, i quali si recarono ad onor grande di portare essi stessi sugli omeri la sacra Salma di Iut, per comporla in orrevole sepolcro nel campo Verano, sul quale, poscia, l'imperatore Costantino eresse quella stupenda basilica tuttora esistente.

Da queste tavole quindi è destata la pietà ne' fedeli, da queste è l'arte vantaggiata; sicchè si può affermare per esse, che la pittura è quella disciplina, la quale, se ben diretta all'altissimo suo scopo, torna utile alla religione ed al vivere civile.

◆◆◆ 31. ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia, busta 14/D, Sezione N. II, Rubrica V. 00, fascicolo 2,6, Varietà, fascicolo „I dipinti esistenti nella Chiesa della Misericordia di ragione della eredità Pianton“, 24. März 1866, *Schreiben von Carlo Bianchini (Commissione Centrale sui Beni Ecclesiastici) ans Patriarch*

Commissione Centrale sui Beni Ecclesiastici, N° 312, Sez. V
Venezia 24 Marzo 1866

Il Presidente e Procuratore del Consorzio juspatronale del Priorato di S. M. della Misericordia chiede di farsi acquirente di alcuni dipinti esistenti in quella Chiesa di ragione dell'eredità Pianton

Fra i molti effetti costituenti l'eredità di Monsignor Pianton amministrata da questo curatore alle anime Don Bartolomeo Besio, sonovi i quadri indicati nell'unito elenco esistenti nella chiesa del Priorato, e descritti nell'inventario giudiziale dell'eredità dal N° 147 al 169 pel complessivo valore di stima di Fiorini 582:25. La proprietà di quei quadri veniva in sulle prime contestata all'amministrazione dal Consorzio juspatronale, che pretendeva appartenere essi in vigore delle costituzioni del Priorato alla Chiesa; ma la loro pretesa fu dichiarata non sussistente col decreto dell' I. R. Tribunale 18 Settembre anno passato N°16264.

In seguito a ciò il summenzionato Consorzio voleva che i quadri fossero conservati ai riguardi del legato disposto a favor della Chiesa da Monsignor Pianton, e soltanto si vendessero, dopoché si fosse riconosciuto che con la rimanente sostanza era impossibile di pagare i debiti dell'eredità. Ma anche da questa pretesa dovette cessare il Consorzio essendo notoria l'assoluta impossibilità di eseguire i legati disposti da Monsignor Pianton, e di soddisfare intieramente i debiti lasciati dallo stesso.

Pendente la decisione di queste differenze insorta fra l'Amministrazione dell'eredità ed il Consorzio patronale, era stato proposto che a definizione di ogni questione fra la prima che ora nello stretto dovere di procurarsi i maggiori mezzi possibili per soddisfare i debiti di Monsignor Pianton, e procurare ad esso, se fosse stato possibile, i suffragi che avea ordinati col suo testamento; ed il secondo che volea conservare alla Chiesa del Priorato i dipinti, onde lo stesso Monsignore l'avea decorata, era stato proposto di vendere i quadri medesimi al consorzio nel prezzo di stima aumentato del 20p% ed a tacitazione del debito che l'eredità professava verso di esso, coll'obbligo nel consorzio di pagare all'eredità il di più che risultava fra il prezzo dei quadri ed il credito da esso professato, ma che non era, e non è tuttavia liquidato. A cagione delle molte dissensioni insorse fra le due rappresentanze, la proposta non ebbe alcun seguito, e l'amministrazione dell'eredità si ritenne in libertà di vendere, come gli altri effetti ad essa affidati, anche i qua-

dri esistenti nella Chiesa, avendo però il riguardo di avvisare ogniqualvolta trattavasi di vendere alcun di questi, il consorzio, affinché se ne facesse acquirente, nel caso che lo avesse ritenuto opportuno. Non è d'uopo ricordare di quante difficoltà sia stata origine questa maniera di procedere, poiché da una parte uno degli esecutori testamentari, volendo difendere i propri veri e pretesi diritti fino agli estremi senza alcun riguardo a quello spirito di conciliazione, che pur è tanto necessario nella trattazione di simili affari, nei quali si deve tener conto di interessi molto delicati, non ebbe alcun limite nel sostenere le proprie ragioni e dall'altra il neo-eletto Priore per mezzo del Presidente del Consorzio ed anche qualche volta senza l'intervento di questo, non tralasciò di creare sempre nuove difficoltà all'amministrazione dell'eredità, non risparmiando minacce, ed altri mezzi che non possono certamente essere consigliati dalla prudenza e i quali, anziché facilitare rendono sempre più difficile il conseguimenti dello scopo preposti quantunque buono e lodevole.

In tale stato di cose il Presidente del Consorzio con lettera 2 Febbraio passato diretta al reverendo Besio propose che si accordassero i quadri al prezzo di stima aumentato del 20p% o che entro il mese di Marzo si asportassero tutti gli effetti appartenenti all'eredità Pianton, che esistevano nella Chiesa, nella canonica e nelle adiacenze di esse.

L'amministrazione dell'eredità presa in esame la proposta del Presidente del consorzio, concepita in termini tutt'altro che conciliativi, e dalla quale appariva esser la rappresentanza della Chiesa indifferente ad una od all'altra parte di essa, si appigliò alla seconda e con lettera del Curatore alle anime Reverendo Besio dichiarò di essere disposto ad asportare dalla Chiesa e dagli altri locali del Priorato gli effetti ad essa appartenenti. A ciò si determinò l'Amministrazione non collo scopo di far un dispiacere ai patroni, e molto meno di privare la Chiesa dei quadri, che l'adornavano, ma bensì, attesa la maggiore utilità che riscontrava nella vendita dei singoli quadri, e dal desiderio di togliersi da ogni dipendenza dai juspatroni (o meglio da Monsignor Millin) per la custodia, l'esposizione e l'asporto degli effetti ad essa appartenenti, nonché di liberarsi dal continuo sindacato a cui si assoggettava ogni suo atto, e dalla difficoltà, onde s'impediva il libero esercizio delle sue attribuzioni.

In seguito a tale dichiarazione, emessa con approvazione della scrivente, dal Reverendo Besio, il Presidente e procuratore del Consorzio, accompagnato ed assistito da Monsignor Millin, il quale s'accorse che l'affare era stato condotto a tutto danno della Chiesa, si presentava al sottoscritto, dichiarandosi offeso dalla lettera direttagli dal Reverendo Besio, degna, come disse Monsignor, di esser inserita in qualche giornale, e disposto ad usare della stampa per far conoscere a chi si dovesse attribuire lo spogliamento della Chiesa della Misericordia. Lo scrivente faceva conoscere a Monsignor, il quale avea preso principalmente la parola, che egli

a torto lagnavasi del Reverendo Besio, e che il Consorzio patronale doveva attribuire soltanto a se stesso tutta la colpa dell'avvenuto, poiché il Curatore alle Anime si era prevalso della libertà di scegliere accordatagli dal Consorzio, e nello scegliere avea preferito la parte che tornava più vantaggiosa alla eredità, e ciò tanto più ch'egli è responsabile verso tanti creditori, che tutti hanno diritto di ricevere il pagamento dei loro crediti. Allora Monsignor ed il Presidente del Consorzio, vedendo che non si faceva alcun conto delle loro lagnanze, e molto meno del minacciato ricorso alla pubblica stampa, ed accorgendosi forse che il torto stava dalla loro parte poiché da essi era partita l'intimazione dell'asporto degli effetti e della rinuncia all'acquisto, cessarono dal disapprovare la condotta del Besio, e dichiararono che sarebbero ancor disposti a far l'acquisto dei quadri offrendo l'aumento del 25 p% sulla stima.

Lo scrivente, convinto che quando trattasi dell'interesse della Chiesa, non si dee fermarsi sulle maniere adoperate da chi avanza proposte a vantaggio della stessa; visto da una parte che l'aumento del 25 p% era abbastanza rilevante per prendere in considerazione la vendita dei quadri, poiché ammesso pure che per alcuni di essi si possa sperare un vantaggio maggiore, non può ciò ammettersi per tutti; e dall'altra parte fatto riflesso 1° Che Monsignor Pianton nell'acquistarli non mirava ad altro scopo che di adornare la Chiesa della Misericordia, 2° Che tale intenzione la volle confermata col suo testamento, 3° che non è improbabile che alcuni di quei quadri sieno stati da lui ricevuti in dono allo scopo di farli servire al decoro della Chiesa di cui era Priore, o siano stati da lui acquistati con denari ricevuti allo scopo stesso; 4° finalmente che è conveniente il confermare alla Chiesa quei capi d'arte che l'adornano e che ne sarebbero certamente disapprovate, od almeno deplorate dal pubblico l'asporto e la vendita; lo scrivente non stimò opportuno rifiutarsi dal prendere in considerazione la nuova proposta, e perciò invitò il Presidente del Consorzio a presentare in iscritto la domanda, la quale sarebbe stata rassegnata a Sua Eminenza Reverendissima il Signor Cardinale Patriarca, affinché egli decidesse se dovesse o meno essere accolta, e ciò tanto nell'interesse dell'eredità Pianton da una parte, *la quale non può accordare molte facilitazioni nella vendita degli effetti che le appartengono senza assumersi una troppo grave responsabilità verso i molti creditori*, che continuamente le chiedono di essere soddisfatti, e dall'altra parte nell'interesse della Chiesa, che per le ragioni suesposte merita ogni riguardo nella definizione di questo affare; quanto per rendere coll'intervento autorevolissimo dell'Eminenza Sua, meno facile a Monsignor Cappelletti l'impedire l'esecuzione di quanto fosse deliberato nell'interesse dell'una e dell'altra amministrazione.

Avendo il rappresentante del Consorzio con lettera 17 marzo corrente avanzata in iscritto la proposta, con alcune riserve e condizioni, si ha l'onore di assoggettarla in unione agli atti all'Eminenza Sua Reverendissima, invocando da Essa quelle

deliberazioni che sono necessarie per definire convenientemente questa difficile e delicata pendenza.

Nel caso però che Sua Eminenza stimasse conveniente ed equo assentire a quanto chiedano i patroni, dovrebbe farlo colla condizione = 1° Che il credito da essi professato nell'interesse e rappresentanza della Chiesa della Misericordia venga convenientemente liquidato; 2° che vengano appianate tutte le differenze attualmente esistenti fra il consorzio patronale, e l'eletto Priore da una parte e l'Amministrazione dell'eredità dall'altra e relative alla proprietà i alcuni effetti o capi d'arte esistenti nella Chiesa e nei luoghi adiacenti, e ciò in modo che sia tolta una volta per sempre ogni pretesa ed ingerenza dell'una Amministrazione negli oggetti appartenenti all'altra.

A. Carlo Bianchini

◆◆◆ 32. ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia, busta 14/D, Sezione N. II, Rubrica V. 00, fascicolo 2,6, Varietà, fascicolo „I dipinti esistenti nella Chiesa della Misericordia di ragione della eredità Pianton“, 26. Mai 1866, Inventario delle Sostanze Costituenti la dotazione e degli arredi sacri del Priorato Abaziale di S. Maria della Misericordia

Venezia 26 Maggio 1866

Prospetto della Dotazione dell'Abazia di S. Maria della Misericordia, juspatronato di Ca' Moro, consegnata al neo-eletto Priore Abate Illustre e Reverendo Monsignore Giuseppe Millin, protonotario apostolico a guisa dei partecipanti ecc.

[...]

Quadri sui quali pende tuttora la decisione dell'amministrazione dei Beni Ecclesiastici in seguito alla petizione Marzo passato del Presidente del Consorzio.

1. Un frammento di quadro
2. Teste in bassorilievo con cornice nera
 1. Ritratto del Patriarca Bragadin
 1. Cristo deposto
 1. Ritratto del Card. Fleury
 1. S. Martino
 1. S. Biagio
 1. S. Pietro Martire del Tiziano copia
 1. B. Vergine col bambino e i S. Cosma e Damiano
 1. La deposizione di G. C. modello del Querena

4. Evangelisti

1. S. Francesco

1. S. Pietro in Carcere

1. Il Crocefisso

1. Sacra famiglia

1. S. Lorenzo Martire

1. Gloria di M. Vergine

1. S. Francesco

1. Il Sacrificio d'Abramo

1. Morte di S. Francesco

1. Beata Vergine col bambino

firmati

Tommaso Alvisè Morolin fu Girolamo Michele quale Compatrono e Preside del
 Consorzio Patronale Ca' Moro

Giuseppe Millin del fu Biagio Priore abbaziale di S. Maria della Misericordia

Giuseppe Angeli fu Antonio testimone

Luciano Santarello fu Giovan Battista testimone

[Es folgt eine Bestätigung, dass der Notar von Giuseppe Millin am 28. Mai 1866
 auch eine Kopie des Inventars erhalten habe]

◆◆◆ 33. ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia 2°, Soppressa, Sez.

XII, 14. Juni 1868, *Antwort vom Piantons Testamentvollstrecker Don Giuseppe
 Cappelletti auf eine Anfrage vom Präsidenten des Consorzio von S. Maria della
 Misericordia über Piantons Testament*

[...]

Il testamento di Monsignor Pianton così esprime: – „In riguardo poi ai dipinti,
 statue, incisioni da me compri [sic] o a me donati e collocati in Chiesa, nella Sa-
 grestia, nell'attigua stanza, corridoio, e sparsi per li superiori locali dell'abbaziale
 canonica, sarà pure usuaria l'abbaziale. Ma nel caso, che ritengo lontano assai, che
 venisse o per vetustà, o per mala sorte a cessar di sussistere un così antico e vene-
 rando stabilimento, voglio assolutamente che d'ogni e qualunque oggetto d'arte
 che risulterà esistente al di di mia morte, sia erede il Comunale Stabilimento del fu
 Teodoro Correr al Traghetto di S. Giacomo ecc.“ Dopo il fatto della soppressione e
 della presa di possesso della Chiesa della Misericordia, il direttore del Museo Cor-
 rer si diresse al Municipio, perché rivendicasse dal R. Demanio cotesto suo lega-
 to. Io n'ebbi notizia; così ne fui interpellato al Municipio; e risposi essere inutile il

carteggiare col Demanio, perché il legato di tutti quegli oggetti non fu mai consegnato dagli Esecutori testamentari alla Chiesa (la quale perciò non ne ha acquistata la proprietà nel senso del § 684 del vigente Codice Civile), perché la consegna dei legati non può per legge precedere l'estinzione dei debiti lasciati dal Testatore; – aver noi Esecutori testamentari interposta la nostra protesta al Demanio, sul che pende la decisione. Ad onta di questa mia dichiarazione, il Municipio, che è l'autorità tutoria del Museo Correr, scrisse al Demanio, presso cui d'altronde sussiste il reclamo dell'amministrazione Ereditaria di Monsignor Pianton, per la fallace denuncia e successiva apprensione degli enti mobili e immobili di proprietà di questo, denunziati da Monsignor Millin al Demanio come proprietà della Chiesa. [...]

◆◆◆ 34. ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia 2°, Soppressa, Rubrica n° V, fascicolo 00.8, Prioria della Misericordia, Cose Varie, 16. September 1869, *Antwort der Kurie an Giuseppe Cappelletti*

N° 1031/II Al Reverendo Monsignore Cappelletti Esecutore testamentario del fu Monsignore Abate Pietro Pianton

In seguito all'istanza 13 corrente della Signoria Vostra Reverendissima ed in relazione al decreto 1° settembre and. N° 26801 di questa Regia Pretura Civile comunicato in copia colla predetta istanza, Le si dichiara che questa Curia accorda la sua piena adesione alla petizione del Curatore all'anima di Monsignor Pianton e degli Esecutori testamentari del medesimo allo scopo di ottenere da Monsignor Giuseppe Millin ex Priore dell'Ospitale e della Chiesa di S. Maria della Misericordia gli effetti che appartengono alla sostanza ereditaria del prefato Monsignor Pianton e che dallo stesso [Millin] erano stati ricevuti a titolo di deposito e comodato. Resta pertanto autorizzato colla presente il Curatore Reverendo Don Bortolomeo Besio a ricevere da chi di ragione i predetti oggetti e di prendere cogli Esecutori testamentari le conseguenti intelligenze.

Venezia 16/9/69

[unlesbare Unterschriften]

◆◆◆ 35. ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia 2°, Soppressa, Rubrica n° V, fascicolo 00.8, Prioria della Misericordia, Cose Varie, 2. März 1871, *Bitte von Giuseppe Cappelletti an die Kurie*

Reverendissima Curia Patriarcale

Interessa moltissimo agli Esecutori testamentari (canonico Giuseppe Cappelletti ed Ercole Ongania) ed al Curatore dell'anima erede del fu Monsignore abate Pietro Dottor Pianton (Don Bartolomeo Besio) di ottenere da questa Reverendissima Curia un'esplicita dichiarazione di attestazione da produrre in giudizio contro l'Avvocato Malvezzi, – difensore delle pretese del R. Fisco a sostegno della demaniazione della Chiesa priorale ed Ospizio di Santa Maria della Misericordia di questa città, – „esistere in essa chiesa *cura d'anime attuale*, sino dall'anno 1454, in cui il sommo pontefice Nicolò V, con bolla del 5 aprile, che incomincia: *Ex paterne chiaritatis officio etc.*, la segregò dalla parrocchialità di san Marziale, e vi stabilì perpetuamente *attualità* di cura d'anime sopra quanti e quante dimorassero nel contiguo Ospizio, Opera pia di beneficenza della nobile famiglia Moro; – sicchè il Beneficiato, che n'è investito col titolo di *Priore*, avesse dentro quel recinto piena giurisdizione parrocchiale di amministrazione de' Sacramenti, di sepoltura, di ecclesiastici registri ecc. ecc.; – esserne perciò sempre stati investiti canonicamente i Beneficiati *pro tempore*, sino all'ultimo Monsignore Giuseppe Millin, con obbligo di residenza e di cura d'anime; – ed essere perciò stato quello, dall'anno 1454, ed esserlo sino al presente, vero beneficio ecclesiastico, non mai semplice, ma curato; siccome risulta progressivamente dagli atti di questa Curia e dalle singole bolle d'investitura, che da questo Ordinariato vennero spedite in ogni occorrenza.“

Devotamente i suindicati Esecutori testamentari e Curatore all'anima erede del defunto Monsignor Abate Pietro dottor Pianton supplicano la compiacenza di questa Reverendissima Curia a degnarsi di rilasciar loro l'implorata attestazione per valersene opportunamente contro l'indiscretezza e l'arroganza degli odierni usurpatori delle Ecclesiastiche cose e di chi in onta alla verità non si vergogna di patrocinarne con menzogna la causa.

Venezia, 2 marzo 1871

Umilmente ed ossequiosamente

pr. Giuseppe canonico Cappelletti

◆◆◆ 36. ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia 2°, Soppressa, Rubrica n° V, fascicolo 00.8, Prioria della Misericordia, Cose Varie, 11. März 1871, *Antwort der Kurie auf die Bitte von Giuseppe Cappelletti*

N° 226

A Monsignor Reverendissimo Don Giuseppe canonico Cappelletti Esecutore testamentario del fu Monsignore Abate Pietro dottor Pianton

In relazione all'istanza 2 corrente della Signoria Vostra Reverendissima questa Curia non esita punto a dichiararLe: „esistere in essa chiesa cura d'anime attuale, sino dall'anno 1454/etc. si copierà come nell'istanza fino alla parte in ogni occorrenza.)

Tanto a norma della Signoria Vostra Reverendissima la quale è autorizzata a valersi pure di tale dichiarazione per ogni buon effetto di legge.

Venezia 11/3/71

[unlesbare Unterschriften]

Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus [Venedig, S. Maria di Nazareth]

◆◆◆ 37. ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, ohne Datum [12. Juni 1728], fol. 1r–v, *Schreiben der Barfüßer Karmeliter an Antonio Maria Lumaga* [Giovanni Andreas Sohn und Francescos Neffe]

Essendosi volontariamente esibiti li Sig.ri Lumaga di fabricare in nostra Chiesa una Capella con le condizioni a loro notificate noi Padri Carmelitani molto volentieri gli ne habiamo concesso la grazia in corrispondenza anche de favori et incomodi prestati a questa nostra Casa facendo essi per questo effetto, come per principio, fabbricare a sue spese una Palla con l'effigie di S. Angelo, S. Francesco e S. Domenico a fine di collocarla in essa ma perché gli impedimenti sopraggiontoli, e cause a loro note li convenne disferire l'impresa si diede principio ad altre Capelle, quali furono diversamente formate fabricandosi in loco di Palle statue Bianche di marmore di Carrara onde per conformarsi anch'essi alle medeme aggiunte l'istanze di Noi Altri Padri Carmelitani Scalzi si convenne con essi di fare il simile esibendosi noi per facilitare il sunto in dono tanto prezzo di marmore che fosse sufficiente per fare essa statua ricevendone come in contraccambio la palla sopraccennata d'esser ogniqualvolta o non volessero o non gli fosse in comodo fabricare essa capella restituirci esso Pezzo, o l'equivalenza, che sono ducati [omissis] che tanti furono bonificati all'illustrissimo et Eccellentissimo Ser Bortolo Zen di felice memoria da cui s'hebbe; e perché essi signori Lumaga per loro gusto e soddisfazione desiderarebano si formasse qualche scrittura concernente tal convenzione, e trattato Noi Padri Carmelitani Scalzi habiamo formato la presente sottoscrivendosi concordemente alla medema, e conforme al nostro uso, confessando, che ogni qualvolta essi o non volessero o non gli fosse in comodo in termine di anni due di fabricare essa Capella d'esser tenuti restituirlgli essa Palla con questo però ci sia dato o pagato tanto altro marmore o il valor d'esso. Ma perché col incontro, che l'Illustrissimo, et Eccellentissimo signor Conte Carlo Giovanelli che di presente sta per fabricare una Capella in nostra Chiesa ci è convenuto valersi di simil Pezzo (purre di loro consenso) noi mediseimi Padri confessiamo il valore di esso o altrettanto marmore doveva esser corrisposto a detti signori Lumaga con questo però che volendo valersi della Palla stà collocata in nostra Chiesa fabricando o non fabricando essa Capella altrettanto o sia marmore o dannaro quale a loro sarà dato doverà esser da noi corrisposto sperando per altro Deo Adiuvante essi continueranno [sic] come si presentano e noi speriamo di breve siano per dar principio a detta Capella commutata di loro consenso in quella rimpetto al B. Giovanni La Croce in fede.

◆◆◆ 38. ASVe, S. Maria di Nazareth, Mansionarie, busta 1, fascicolo 5, ohne Jahr [nach 12. Juni 1728], fol. 2r–11v, *Antwort i. A. von Antonio Maria Lumaga an das Schreiben der Barfüßer Karmeliter*

Quando non si dubitano, che da Reverendi Padri Carmelitani Scalzi, non venisse abbracciata l'oblazione fattali d'Antonio Maria Lumaga per compiere, e sodisfare all'obbligo, che hà di perfezionare l'Altare nella Cappella di sua Casa, che tiene nella di loro Chiesa, in esecuzione delle ordinationi Testamentarie delli quondam Francesco Lumaga zio e Giovanni Antonio Padre, come diffusamente resta appuntato nell'antecedente foglio mandato. Quale oblazione essendo, non solo giusta e ragionevole, mà anche eccedente l'obbligo di coscienza, e giustitia dell'oblazione, tale essendo stata da tutti considerata non ostante anche le obliganti esebizioni fatte dal Reverendo Padre Priore, così in suo proprio nome, come per nome, e parte del di lui Capitolo, con sua Lettera de 12 Giugno 1728 scritta ad Antonio Maria Lumaga, con la quale l'assicura, che intendevano, e volevano rimettersi in tutto alla di lui divotione e coscienza, volendo piuttosto in questo incontro indinarla col rassegnarsi alla retta sempre di lui coscienza, che alla loro probabilità, impegnandosi d'impiegare tutto quello dalla di lui mano gli sarà somministrato, e che suppliranno a ciò che mancherà per terminare, con decenza, e perfettione l'Altare senza che mai possa la Religione pretendere sopra di ciò, che sarà dalla sua Consienza determinato, e dalla sua mano sborsato. Non havendo altra premura che di havere in propria Chiesa, che non è dell'inferiori di Venezia, una memoria divota de si Benemerita Casa, pronti di fare una legale quietanza à di lui piacere, e comando con commune stupore si sente, che li Reverendi Padri s'apportano dal giusto, e ragionevole, e si ritirino dalle volontarie cortesie esebizioni, e promesse fatte dal Reverendo Padre Priore in nome di tutto il suo Capitolo, mentre non potendosi ritrovare opposizione all'obbligo, che tiene Antonio Maria in virtù del Testamento del quondam Giovanni Andrea, che prescrive la spesa da farsi nella Cappella, et Altare, sino alla summa de ducati 3000 correnti per resto de quali ad altro certamente non può essere obligato, ne tenuto che à ducati 1220 correnti, come diffusamente resta appurato nell'antecedente foglio mandato, si senta hora pretendersi da Reverendi Padri, che aggravando il quondam Francesco Lumaga il suo erede à far finire l'Altare per il quale già esso Testatore haveva consegnato ducati [omissis] alli Reverendi Padri la somma della spesa sii indefinita, e che havendo ordinato doversi finire l'Altare non dicendo doversi spendere, tre, quattro, ò cinque mille ducati, presuppongono che Antonio Maria sii obligato spendere quanto basta a finirlo, consimile alla magnificenza, e spesa usata con il progresso del tempo nell'errezione di altri Altari in detta Chiesa, con l'aumento di larghe elemosine, e generosa divotione di oppulenti devoti.

Volendosi appigliare alle parole di Francesco Testatore, che ordina doversi fornire l'Altare, bisogna credersi, che quello fosse principiato, ò almeno ideato, e secondo il principio, ò idea detto all'hora, e obligato Antonio Maria come superstite erede de quondam Giovanni Andrea suo Padre, e quondam Francesco suo zio à finirlo, ne già mai in foro fori ne in foro Poli può essere tenuto a fare maggior spesa, ne obligato ad uguagliare l'aumentata magnificenza della Chiesa, et Altari in essa eretti, tanto tempo doppo la morte, e Testamento del quondam Francesco.

Per far conoscere quanto sii vana, et insusistente la pretessa delli Reverendi Padri si chiarirà con una vera historica narrazione de fatti, che benche lontano hò potuto raccogliere dalla memoria, e da alcune scritture di mia Casa, che se presente fosse, maggiori si ricaverebbero salvo sempre ogni errore preso.

Devesi dunque sapere, che pochi anni prima dell'anno 1648 tempo della morte del quondam Francesco Lumaga, si portò in Venezia la Venerabile Religione de Reverendi Padri Carmelitani Scalzi in un semplice Ospizio, a San Gregorio, da dove nell'anno 1647 con distinta attentione, et assistenza della Casa Lumaga per portar venerazione alla loro Santa Religione, si trasportarono à Santa Luccia dove si diede principio al di loro Monastero e Chiesa, non già sopra la magnifica Idea, che al presente si ritrova, perchè tale non potea idearsi da una Religione di nuovo trasportata in una Città, dove non poteva sapersi quale sarebbe stata la divozione, e generosità de Cittadini verso di essa.

Si principiò dunque nell'anno 1647 la Chiesa, e gli altari con una moderata proprietà, mentre quelli furono principati con Ancone di Pittura, per abbellirsi con due Colonne, e finimenti di marmo et havendo determinato il quondam Francesco Lumaga di havere una Capella propria, et Altare in detta Chiesa fece per questo fare l'Ancona di Pittura, con Santo della loro Religione, e sopra quella fece formare il disegno dell'Altare, che per all'ora era proprio anzi magnifico per la nascente Chiesa, e mandato detto disegno in Bologna, per essere riconosciuto, e vedersi la spesa, che per quello vi volesse fù da colà esibito, farsi l'opera del fornimento dell'Ancona di Marmo e meschil secondo il disegno mandato per lire 3 700 moneta di Bologna, che errano in circa ducati 660 di moneta corrente di Venezia, e nel medemo tempo fu colà formato altro disegno per detto altare dal primo maestro all'ora di Bologna nominato l'Orsolino, con la nota della spesa, che per quello vi sarebbe andata, che ascendeva a lire 4 200 parimente di Bologna, che era in circa ducati 900 correnti di Venezia, salvo errore nel calcolo delle monete, e tutto ciò s'è ricavato per gratia del Signore, dalli disegni, e notte ritrovate nelle antiche scritture della Casa, che bisognando si manderanno in Venetia; Fra questo tempo sopraggiunse nell'anno 1648 la morte al quondam Francesco che aggravò il suo erede à far finire l'Altare, per il quale già esso Testatore haveva consignata l'Ancona, che indubitamente la di lui volontà, fù che si dovesse finire sopra l'uno, ò l'altro de disegni sopra menzonati, che al più la spesa sarebbe stata di duca-

ti 900, prezzo consimile che il Testatore spese pocho prima di sua Morte nell'errezione fatta fare di due Altari nella Chiesa di San Sebastiano delle Reverendissime Madri di San Lorenzo di Venezia per li quali Altari spese a punto ducati 900 per cadauno, come dalle notte appare. Seguita la morte del quondam Francesco, seguirono anzi s'aumentarono le disgrazie alla Casa Lumaga che restata creditrice di ducati 220 mila di Regno da Mattia, et Antonio Maresca di Napoli, quando si credeva di poter ricuperare il Credito, per essere la Regia Corte rimasta per conti aclarati debitrice delli Maresca in ducati 253 mila, sopragionta la morte nell'anno 1649 di Mattia, e carcerazione di Antonio, che nell'anno 1651 fù decapitato, e confiscati li loro Beni, essendosi introdotto nella Reggia Camera il di loro Patrimonio dove accudirsi con gran spese, e tattiche per la ricupera di Credito si rilevante, mà non riuscì, che per pocha porzione di Capitali rimasti nell'Eredità di detti Morescha mentre la Reggia Corte mai niente hà sodisfatto dal debito, che haveva, et hà con li Moresca, per il che resteranno, e rimangono li Lumaga creditori di grossissima summa senza speranza di niente mai poter ricuperare, e frà tanto senza ricuperarsi li crediti comune andarsi soddisfacendo li debiti, come era dovere, e come l'haveva ordinato nel suo Testamento il quondam Francesco, e questa fù la ragione, perche non poté il quondam Giovanni Andrea in sua vita complire al finimento di detto Altare.

Sempre più crebbero l'elemosine e generosità de Devoti verso la Venerabile Santa Religione, per il che s'aumentò anche nelli Reverendi Padri l'idea di magnificenza nella loro Chiesa, et Altari, mentre non più con Ancone di Pittura, mà le statue di marmo e maggior magnificenza e ricchezza della principia, pensorono, proseguendoli, qual loro Santa Idea fù eseguita dalla pia devozione di oppulenti divoti.

Sopraggiunge nell'anno 1672 la morte del quondam Giovanni Andrea Lumaga, quale non ostante le ristrettezze della Casa per le di sopra menzionate cause, continuando l'affetto, attenzione e divozione verso la sempre venerata Religione, volle anch'esso contribuire all'intenzione de Reverendi Padri coll'accrescimento di magnificenza della loro Chiesa, havendo col suo Testamento, ordinato che per perfettionarsi l'Altare instituito dal quondam Francesco si dovesse spendere sino alla summa di ducati 3 000 correnti, somma certo eccedente all'intenzione del quondam Francesco mentre da questi detratti li ducati 1 300 bonificati alli Reverendi Padri per la predetta Cappella restavano ducati 1 700 da impiegarsi nell'Altare, quando chiaramente di sopra si è riconosciuto, che l'intenzione del primo Istitutore, e Testatore Francesco era di spendersi al più in detto Altare ducati 900.

Seguita in detto anno 1672 la morte del quondam Giovanni Andrea fù convenuto dalli Reverendi Padri con li di lui eredi la bonificazione delli ducati 1 300 per il Fondo, ossatura e coperta à volto della Cappella ordinata dal quondam Fran-

cesco, confermata con l'ordinazione del quondam Giovanni Andrea che era la prima à mano dritta nell'entrarsi in Chiesa, restò anche verbalmente accordato, (per incontrare il gusto de Reverendi Padri) che non più nell'Altare si riponesse l'Ancona, stabilita, e lasciata dal quondam Francesco, mà in sua vece si facesse la statua di marmo del Santo di sua Religione, come s'era principiato à praticare negl'altri Altari, per il che cortesemente s'essibirono li Reverendi Padri di somministrare gratis il marmo bisognevole per detta Statua, e pensandosi, à doversi dar principio all'erezzione dell'Altare fù nell'anno 1675 trasportato nel loro Convento quatro colonne de marmo, che dovevano servire per detto Altare e la Pietra per la sepoltura (che salvo errore errano di marmo nero), che si ritrovavano per questo effetto in Campo di S. Giovanni e Paolo, e nel medesimo tempo fù consegnata dalli Reverendi Padri la Pietra cortesemente donata quale fù trasportata dal loro Convento al scultore, che all'hora stava a S. Felice per farsi la Statua del Santo, come appare da partita nelli Libri di Lumaga: Ma non essendo per all'hora permesso alli Lumaga il potter perfezionare l'Altare, premendo alli Padri, che quello con prestezza dovesse fornirsi per essere Santo della loro Religione, fecero istanza alli Lumaga per la permuta di detta loro Capella con l'altra facifronte, che era salvo errore delli Nobili Homini Giovanelli, dove doveva, e si deve collocare il Crocefisso al che per incontrare il gusto, e premura delli Reverendi Padri fù condereso, essendosi da detti Nobili Homini Giovanelli perfetionato l'Altare nella Capella, che prima era di Lumaga, con collocarvi la statua per la quale li Padri havevano donato il marmo alli Lumaga; Devesi qui considerare, che li Lumaga per far cosa gratta alli Reverendi Padri restarono privi del marmo da essi donato, e devesi anco considerare quanta maggior spesa vi vorrà nel marmo del Crocefisso di quella vi sarebbe andata nella semplice scultura del Santo.

Essendosi sempre più aumentata l'oppulenza de Reverendi Padri con l'elemosine, e generosità de Devoti sempre più è cresciuta la magnificenza della loro Chiesa per il che quello che in forza de Testamenti delli quondam Zio è Padre, e tenuto, et obligato Antonio Maria di spendere per l'Altare, sis ente essere di molto inferiore alla spesa che diccono doversi andare per uguagliare gl'altri Altari fatti errigere da oppulenti Divoti nella loro Chiesa. All'incontro alla casa Lumaga da tanto tempo sempre più, si sono aumentate le disgrazie e ristrettezze per il che non mi è permesso come desiderarei, di poter continuare con gl'effetti dismostrare verso la Santa Religione l'attenzione verso si essa, come in ogni incontro hanno sempre dimostrato i miei Antenati.

Promessa questa indiffoctabile narrativa de fatti, con facilità si risolverà l'obbiezione fatta dalli Reverendi Padri, con la quale pretendono che havendo il quondam Francesco Lumaga aggravato il di lui erede à far finire l'Altare, per il quale haveva consignato l'Ancona, la summa per la sua erezzione essere indeffinita, per il che deve spendersi tanto quanto basta a finirlo.

Il legato fatto dal quondam Francesco, è indeffinito, aggravando per quello il di lui herede Giovanni Andrea, e questo come erede tocca à deffinirlo, non già ad estranei à loro Capriccio, e volontà. Giovanni Andrea come erede di Francesco hà deffinito la spesa, havendo per quella prescritto sino alla somma di ducati 3 000 correnti. La diffinitione di Giovanni Andrea fù accettata dalli Reverendi Padri con il pre[...] Instromento dell'anno 1672, nel quale si enunzia di havere essi dato principio alla costruzione della Cappella ordinata dal quondam Francesco confermata con l'ordinazione del quondam Giovanni Andrea, e detto ordine fu di spenderi e sino alla summa de Ducati 3 000 correnti; quando non fosse stata diffinita dal quondam Giovanni Andrea spettarebbe deffenirsi da Antonio Maria come superstita erede di Francesco, e Giovanni Andrea, mentre il quondam Francesco aggrava l'erede, e non altro.

Data un'Hipotesi, che non spettasse deffinirsi la spesa all'erede, certamente, che non può mai quella essere regolata à capriccio, è volontà de Reverendi Padri, mà in via Iuris si deve investigare l'intenzione d'all hora del Testatore, il tempo che fù fatto il Testamento ed altre circostanze il che bastantemente, viene dichiarato dalla sopra narrativa fatta, dalla quale con palpabile verità si riconosce, che l'intenzione del quondam Francesco primo Testatore fù che al più si spendesse ducati 900; che erano sufficienti per formarsi l'Altare con decenza proprio all'all' hora principiata Chiesa.

Pare dunque, che resti in tutto risoluta l'obiezione fatta dalli Reverendi Padri, che volendo come decantano obbligarlo in via Iuris, certamente non puo esservi Giustitia che in via Iuris possa obligare Antonio Maria à spendere più di Ducati 3 000 correnti prescritti da Giovanni Andrea per Capella, Altare, Sepoltura, et ogni altra cosa dall'una e dall'altre dipendenti, ne giamai puo essere Antonio Maria obligato ad'eccedere à detta spesa, per uguagliare gl'altri Altari sempre aumentati dall'elemosine, e generosità de ricchi Devoti, né ad'esso altro può spettare in foro fori, et in foro poli, che di fornire l'Altare nella di lui gia acquistata, e comprata Capella in quella forma, e modesta decenza, che à lui paverà propria, con spendervi quella restante summa che era obligato, ne altri possono avere raggione di in ciò punto ingerirsi.

Essendo però stato Antonio Maria sollevato dalla spesa, che come erede delli quondam Francesco Zio e Giovanni Andrea Padre è obligato fare per ridure à fine detto Altare, dalla affettuosa disposizione della quondam Lucrezia Bonamin Lumaga Madre, li di cui rimasti effetti di sua eredità li sottopose all'obbligo dell'erectione di detto Altare, come si è dimostrato dal primo foglio mandato. Credendo Antonio Maria per sollevare il Reverendo Padre Priore della medesima Commissaria, dal fastisio dell'aministratione di detta Commissaria, col procurar le rendite, recupera, e vendita de Quadri, et altro che per coscienza è pontualità come commissario deve, e dovera fare, confidato, nelle apparenti cortese espressioni da lui,

et in nome del suo Capitolo fatte, fece l'oblazione descritta nel primo foglio, credendo che quella fosse di buona voglia, senza contante li è stato esibito Ducati 3 000 di Capitale scrisse, che quelli haverebbero volentieri presi, invece di contanti, si considerò anche che era di vantaggio delli Reverendi Padri, perche correva à loro beneficio di può dal giorno decisivo, e loro à pocco à pocco sarebbero andati perfetionando l'Opera come pure haverebbero goduto l'utile de [...] de Capitali per mera Devotione essebiti per la Lampada, sino al tempo che l'Altare fosse perfetionato, et in quello collocate le Sante Reliquie, si considero anche la cessione dell'Ancona, e delle Colonne, e Pietra di sepoltura, e mettà dell'utile che si può ricavare dalla riccupera, e vendita de Quadri in potere del Nobil Homo Lando, ne per altro si fece detta oblazione che per il solo fine di terminare l'affare senza havervi più da pensare.

Ora resta solo dunque, ò che li Reverendi Padri ricevino l'oblazione fatta nel primo foglio, in tutte le sue parti senza imaginabile alterazione.

O pure, che li Reverendi Padri s'accolino l'eredità della quondam Lucrezia Madre di cui gia ne è Commissario il Reverendo Padre Priore loro, che è e prò tempore sarà, col vendere li Quadri, che in suo potere, tiene, riccuperare quelli, che in potere del Nobil Homo Lando si ritrovano per andarne procurando la vendita il maggior vantaggio possibile, e fare quello di più à buon Commissario spetta per coscienza è pontualità farsi, e con ciò restare sollevato, e quietato Antonio Maria Lumaga da ogni obbligo che hà come superstite erede delli quondam Francesco Zio, e Giovanni Andrea Padre, per il cui fine la quondam Signora Madre lasciò sottoposto il residuo della sua Eredità, come dal di lei Testamento appare.

Overo il Reverendo Padre Priore Commissario deve rinunciare ad Antonio Maria il residuo di detta Eredità con l'esborso delli Ducati 400 ricavati dal scrigno venduto, non potendo per nissuna raggione e giustitia pretendere bonificatione alcuna delli Ducati 300, che dice aver spesi nell'incastro di marmo de Pilastri esteriori della Capella, perche certamente l'Erede di Francesco, e Giovanni Andrea non può essere obbligato. Con la consegna de quadri, che tiene di raggione della Commissaria Materna, e rinuncia di tutte le raggioni alla medesima spettanti, et in specie sopra li quadri, che si ritrovano in potere del Nobil Homo Lando. Come pure doverà da Reverendi Padri farsi la consegna dell'Ancona, er esibitione delle quatro Colonne, e Pietra di Marmo indubitamente nell'anno 1675 riposte nel loro Monastero, che quando da Reverendi Padri vengano denegate, e non basti per obliarli à darne conto le partite delli Libri di Lumaga, converà rimettersi al di loro Giuramento, e Coscienza. Ciò tutto eseguito, resterà all'hora obbligato e tenuto Antonio Maria, come si obliga di fornire l'Altare con quella proprietà, e decenza che à lui pareva propria, e conoscerà essere obbligo di sua coscienza, non già à capriccio, e volontà altrui. Ne in detta costruzione doveranno in niente ingerirsi li Reverendi Padri per il che dovendo seguire mi si deve mandare distinte

measure della Capella et della larghezza, et altezza dell'Altare nella Capella faccia fronte della mia per mia norma. Si prega li Reverendi Padri di una pronta risoluzione desiderando Antonio Maria prima di morire, a Dio piacendo vedere terminato questo affare, non sapendo quello dopo la di lui morte possa succedere.

Hl. Martin mit dem Bettler [Sambughè, S. Martino]

◆◆◆ 39. ASDTv, Visite Pastoralis del Vescovo Marco Morosini, busta 14, anni 1640–42, fol. 259–264, 26. August 1641, *Beschluss des Bischofs, den Neubau der Kirche S. Martino in Sambughé von der Confraternita del santissimo Rosario und den Massari finanzieren zu lassen*

Dies Domine 26 mensis Augusti 1641 [...]

Hieronimus Gasparus Massarius fabricae S. Bucetis [...] Questi [denari] si spendono in fabricar la chiesa, et Casa presbiteriale, et quello occorreranno in Chiesa; li dinari si conservano in una Cassa posta nella sagrestia con doi chiavi; el tengo no li massari [...]

Aloisius Bergamus massarius supradette scole [...] questa [scuola, d. h. die Confraternita del santissimo Rosario] non hà altra intrada che le elemosine e per si cavano, quali uno spe[...] in cere, oglio, et quanto fa bisogno per l'Altare [...] li dinari vengono da noi massari [...]

Ordini lasciati sulla Prioria di S. Martin de Sambughè [...] Havendo veduto l'eccellentissime spese, che hà fatto, et è per fare la fabrica necessariamente non potendo essa così di facile supplire trovandosi in avantaggio molti denari della scuola ò confraternita del santissimo Rosario e santissimo Sacramento impiegandosi in servitù di Dio, anco quando fussero applicati li sudetti dinari à sollievo et impiego dell'eccellentissime spese della fabrica sudetta. Pertanto Monsignor Morosini Eccellentissimo Vescovo si contenta et ordina che delli dinari della santa [Confraternita] del Rosario nè siano applicati 262 et di quella Ducati 200 à benefici, et per detta fabrica dovendo gli altri dinati, chè restano, esser quanto prima spesi in servitù

Christus am Ölberg [Venedig, S. Zaccaria]

◆◆◆ 40. Marco Antonio Boschini, *Le minere della pittura*, Venedig 1664, S. 394, *Beschreibung der Kirche S. Croce im Sestiere Dorsoduro*

Chiesa della Croce Monache della Regola di San Benedetto [...]

Un quadro con Cristo all'Horto, di mano di Michiel Sobleò

◆◆◆ 41. Giovanni Antonio Moschini, *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines*, Venedig 1819, S. 17, *Beschreibung der Kirche S. Zaccaria*

[...] [dans la] magnifique chapelle qui servait de chœur aux religieuses [...]

Il y a vis-à-vis un grand tableau de Desubleo, qui représente Jésus-Christ dans le jardin. La partie supérieure est bien imaginée. Il était à la Croix de la Giudecca.

◆◆◆ 42. APSZ, *Oggetti d'arte*, n° 20, 19. Juni 1897, *Zustandsbericht der Direzione Generale dei monumenti del Veneto über das Gemälde Christus am Ölberg*

[Formulartext] Provincia di Venezia, Comune di Venezia, Chiesa S. Zaccaria
Oggetto d'arte – Descrizione – Autore cui è stato attribuito

[Handschrift] Cristo pregante all'Oliveto di Michele de Sobleò fiammingo, scolaro di Guido Reni. Cristo è inginocchiato su una roccia. Ha veste lilla e manto azzurro, stende le braccia come in atto di svenire. Un angelo lo regge. A sinistra dello spettatore e a destra del Cristo la Croce portata dagli angeli. Ai piedi gli apostoli addormentati, a sinistra dello spettatore S. Pietro coricato in veste azzurra e manto giallo, ch'è la miglior figura del quadro, a destra altro apostolo seduto addoßato al colle, in veste verde chiara e manto. I colori specialmente la veste lilla di Cristo e la veste verde dell'apostolo affliggono la vista.

Tela dipinta ad olio M. 4.80 × 2.35

[Formulartext] Ubicazione attuale – Se originaria, antica o no – Vicissitudini

[Handschrift] Cappella di S. Atanasio, ove era il vecchio Coro delle monache. Era alla Croce della Giudecca Moschini Itineraire ed. 1819, pag. 17

[Formulartext] Stato di conservazione – Restauri subiti

[Handschrift] Non buono. Colori ossidati

[Formulartext] Appartenenza dell'oggetto – Condizioni giuridiche

[Handschrift] Venendo dalla Chiesa demaniale dalla Croce della Giudecca ora demolita deve ritenersi demaniale e data in deposito alla chiesa parrocchiale di S. Zaccaria

[Formulartext] Basi storiche e contestazioni critiche all'attribuzione – Data o tempo approssimativo dell'esecuzione – Iscrizioni apposte all'oggetto e note sulla loro autenticità – Bibliografia

[Handschrift] Secolo XVII. Nessuna delle Guide ne parla, e ciò si potrebbe spiegare perchè la Cappella del Coro come quella di S. Anastasio dovevano far parte del Convento delle monache benedettine di S. Zaccaria e quindi essere inaccessibili al pubblico. Difatti le guide antiche non parlano dei dipinti contenuti in queste due cappelle eccettuato il Sansovino che parla d'un solo quadro. La natività del Battista di Tintoretto (vedi Scheda n°10). Però le guide antiche non ne parlano perchè il quadro non era veramente qui, ma era invece in chiesa della Croce alla Giudecca, vedi Zanetti, *Della Pittura veneziana*, ed. 1791, pag. 505, ove è appunto notato un Cristo all'Orto di Michele Sobleo o Subleo; la supposizione che il dipinto sia passato dalla Croce della Giudecca a S. Zaccaria, è naturale perchè il convento e la Chiesa della Croce alla Giudecca appartenevano alle monache benedettine come il convento e la chiesa di S. Zaccaria ed è confermato dal Moschini *Itinéraires*, ed. 1819, pag. 19.

Avvertenza. Lo Zanetti Della pittura veneziana notava tre quadri di questo pittore fiammingo: 1° quadro di Santa Croce della Giudecca ora S. Zaccaria; 2° il martirio di S. Lorenzo in chiesa S. Lorenzo, che il Moschini Itinéraires – ed. 1819 pag. 11 diceva passato presso il parroco di S. Martino, che lo esponeva i giorni di festa e che ora non c'è più; 3° la Madonna con Santi carmelitani Scalzi in chiesa dei Carmelitani Scalzi il quale ora più non esiste. Per cui non resterebbe che il dipinto di S. Zaccaria del quale, perciò malgrado il pregio relativo, si è fatto la scheda.

Venezia, li 19/6 1897

[Formulartext] Io sottoscritto mi obbligo a tenere in consegna l'oggetto descritto nel presente foglio, e di non rimuoverlo dal posto che occupa e di non apportarvi modificazioni, senza conseguirne preventiva approvazione anche dal Ministero della Istruzione Pubblica

Venezia, li 19/6 1897

[Formulartext] Io sottoscritto mi obbligo di curare, all'uopo, il rinnovamento della predetta obbligazione.

Il direttore dell'ufficio regionale pei monumenti del Veneto

[Unterschrift] Berchet

Parma [Nr. 43–48]

Der Inhalt der Quellen 43 und 46 wurde im 19. Jahrhundert vom Parmenser Archivar Enrico Scarabelli Zunti in ein Manuskript zusammengefasst, ohne Angaben zum Verbleib der Originaldokumente. Cottino hat im Anhang seines Werkkatalogs lediglich Scarabelli Zuntis Notizen transkribiert (vgl. COTTINO 2001, S. 45–46). Die von der Verfasserin ermittelten originalen Notaraktien aus dem Archiv der Parmenser Notaren werden im Folgenden zusammen mit anderen bislang unbekanntem Dokumenten zum ersten Mal transkribiert. Wo es möglich war, wurden die gekürzten notariellen Fachtermini aufgelöst.

◆◆◆ 43. ANDPr, Rogiti di Giacinto Arlotti, 1666–1676, vol. 7252, n° 3541, 26. Juni 1666, *Registrierung der am 1. Juli 1664 festgelegten Investition bei Giacomo Filippo und Giovanni Battista Gattoni*

Michaelis de Sobleo consignatio [...] Jacobi Philippi, Jo. Baptista di Gattonis Provvigio

[...] anno Domini millesimo sexcentesimo sexagesimo sexto [...] die vigesimo sexto mensis Junii [...] Constituttis in percentia ad percentiam mei nottarii [...] Illustrissimi Domini Michael Desobleò filius quondam Illustrissimi Domini Johannis Pictor Belgicus habitator tamen in Vicinia Sancti Quintini ids. Dominus Michael dedit et consignavit [...] michi nottario infr. infrascripto copiam chirographi infrascripti contacti ab Illustrissimi Domini Jacobo Filippo, et Jo. Baptista ambos de Gattonis continentis receptionem Philipperum quinque centum octuaginta receptorum [...] Domini Michaelae ad effect de quo in eiusdem Infrascripto chirographo quod chirographo incipit, adi primo Luglio et desinit Camillo della Torre fui presente per testimonio [...] chirographo ego nottarius infrascriptus [...] et collacionavi cum originali eiusdem chirographi [...] eiusdem Dominum Michaellem et deinde ad effecto ut [...] constat ad eterna rei memoriam hic incerssi pro ut intero et [...] teneriis sequaens

Hic cadit [...] Rogantis

Actus Parma et in studio causas e. Domini Philippi de Romaninis [...] in Vicinia Sancti Jo: Evangelista presentis i. fidem muls. magnifico Domino Michaelle de Provinciabilis q. alterius m. magnifici Domini Michaelis [...] Benedicti mulg. Domini Julio Cesare Mutio q. muls. Magnifici Domini Hieronimi [...] Ambrosii muls. Ma-

gnifico Domino Hieronimo de Beranis q. magnifici Domini [...] rog. mei Hyacinthi Arloti notariis Parmentis

Adi primo Luglio 1664 in Milano

Habbiamo ricevuto noi Giacomo Filippo e Giovanni Battista Gattoni dal Signor Michele de Sobleò Filippi cinquecento ottanta sono n° 580 da negoziare sopra cambi e come à noi tornerà meglio senza alcuna provigione e à tutto nostro rischio, sicche il detto Signor Michele non habbia da riconoscere altri debitori che noi, i quali promettiamo, e si oblighiamo insieme con nostri beni a pagargli il capitale con il cinque per cento a ragion d'anno ad ogni sua richiesta, anch'egli non possa pretendere altr'utile ch'esso cinque per cento in riguardo del detto nostro rischio, è spese, è attesa la presente si dà per nullo altro ricapito fatto al medesimo Signor Michele dal nostro Giacomo Filippo Gattoni di lire tremille seicento cinquanta due s. 9 d. 6 dico de L 3652:9:6.

Impli [?] il quale perciò deve rimanere di niun volere, et in fede sottoscritto Giacomo Filippo, Giovanni Battista Gattoni
sottoscritto Raimondo della Torre fui presente per testimonio
sottoscritto Camillo della Torre fui presente per testimonio

◆◆◆ 44. ANDPr, Rogiti di Giacinto Arlotti, 1666–1676, vol. 7253, n° 3603, 5. April 1667, *Vollmacht an Lorenzo Scorza zum Verfolgen der Streitigkeit mit Giacomo Filippo und Giovanni Battista Gattoni*

Michaelis de Sobleo mandatum

In [...] amen anno a Nativitate eiusdem Domini millesimo sexcentesimo sexagesimo septimo indictione quinta die quinto mensis aprilis pontificatus autem sanctissimi Domini nostri Domini Papae Alexandri septimi anno eius duodecimo corrente.

Illustrissimus Dominus Michael de Sobleo Pictor Belgicus de presenti habitator in hac civitate Parmae et in vicinia Sancti Quintini

Voluntariae [?]

Et omnibus modis

fecit et constituit facitque

Illustrissimum Dominum Laurentium Scortium civem mediolanensem absentem tamquam presentem suum certum missum nuntium et supradictum actorem et

procuratorem specialem et generalem ita quodque omnique specialiter ad procuratorio nomine dicti Domini constituentis et pro eo comparendum coram illustrissimo iureconsulto collegiato et regi ducati senatore mediolanensi Domine comite Carolo Corio, ut dicitur ab excellentissimo mediolanensi senatu dellegato et seu coram quoque iudice et tribunali idoneis et ab eis ut supra petendum satisfieri, et cum effectu satisfeci faciendum dicto constituti medio quolibet opportuno iuris remedio, de et pro summa vulgo filippi quinquecentum octuaginta in una parte quorum creditorum evadit erga Jacobum Filippum et Joannem Baptistam de Gattonis Campsores dictae civitatis mediolanensis, occasione totidem per ipsos Gattonos a dicto Constituyente receptorum et restituere prommissorum ad omnem eiusdem requisitionem sub eorundem et bonorum eorum de obligatione expressa prout apparet ex chirographo per dictos Gattonos firmato, et testes subscripto diei primi mensis Julii 1664 presentis et iam in actis dicti illustrissimi Domini senatoris comitis Corii per tenorem in instrumentu insectus propalato et presentato per dictum Dominum Laurentium Scortiam, nomine et ad utilitatem dicti constituentis, attenta eius absentia

Item in alia parte de et pro infrascriptis filipporum quinquecentum octuaginta convenutis in dicto chirographo in ratione quinque pro quolibet centesimo in anno et decursis a dicta die prima mensis Julii 1664 citra et in antea decurrendis donec etc. et ad effectum promissum ad prestandum qualibet fideiussione ex forma statutorum mediolanensium requisita, et ad faciendum omnes et quoscumque actus necessarios etc. et tam contra dictos Gattonos, quam contra quoscumque alios pretensos eorum creditores et in eorum concursu et ad omnem litem etc. usque ad integram dicti crediti [...] et expertaque consequentem et prout melius etc.

Item ad procuratorio nomine quo supra exigendum dictam summam et ut supra et pro inde faciendum dictis Gattonis et quibus opus fuerit omnes et quoscumque confessiones fines quietationes et liberationes pactaque perpetua de ulterius quidquam non petendo nec habendo ab eis et tam per publicum instrumentum quam aliter interveniente tamen reali confessandorum numeratione et prout melius etc.

Item ad iurandum in dictis instrumentis super inde faciendis de habendo ratum etc. et pro ut ex nunc praefates constitutiones iuravit et et iurat in omnibus et pro omnia etc. pro ut per dicto eius procuratore ut supra constitutus iuratus fuerit, et seu iuratus esse reperietur.

Item ad substituendum et loco sui ponendum unum vel plures procuratores etc. quo ad lites tantum

[...]

Actum Parmae et in studio domus habitationis Illustrissimi Domini Philippi Romanini sitae in Vicinia Sancti Johannis Evangelistae presentibus ibidem

M. Magnifico Domino Michaelae de Provincialibus filio quondam Domini Michaelis Vicinia Sancti Benedicti

M. magnifico Joseph de Rubeis filio quondam magnifici Domini Francisci vicinia Sanctis Trinitatis et

Magnifico Domino Gabriele de Caffaris filio quondam magnifici Domini Johannis Jacobi vicinia Sanctae Ceciliae civibus testibus ac asserentibus etc. et presente etiam Domino Thoma Bordono pro secundo notario etc.

1667 die quinto mensis aprilis [...]

Rogatus mei Hyacinthi Arloti notarii parmensis

◆◆◆ 45. ANDPr, Rogiti di Giacinto Arlotti, 1666–1676, vol. 7254, n° 3741, 7. März 1669, *Aufhebung der Vollmacht an Lorenzo Scorza zum Verfolgen der Streitigkeit mit Giacomo Filippo und Giovanni Battista Gattoni*

Michaelis de Sobleo revocatio mandatum

In [...] amen anno a Nativitate eiusdem Domini millesimo sexcentesimo sexagesimo nono indictione septima die nono mensis martiis pontificatus autem sanctissimi Domini nostri Domini Papae Clementis noni anno eius secundo currente.

Illustrissimus Dominus Michael de Sobleo filius quondam Domini Joannis pictor belgicus de presenti habitator in hac civitate Parmae et in vicinia Sancti Quintini attendans et considerans [...] D. Michaelis instituisse et facisse [...] personam Ill. D. Laurentius Scortias cives mediolanenses ad comparendum Illustrissim. [...] D. Carolo Corio [...] D. Laurentius Scortias alias personam [...] ab eu substitutas ab officios et exercitito [...] revocavit, et revocavat [...]

◆◆◆ 46. ANDPr, Rogiti di Giacinto Arlotti, 1666–1676, vol. 7260, n° 4262, 22. Dezember 1672, *Mietvertrag zwischen Annibale Vandoni und Michele Desubleo*

Annibalis Vandoni Locatio D. Michaelis de Sobleo

In [...] amen anno a Nativitate eiusdem Domini millesimo sexcentesimo septuagesimo secundo indictione decima die vigesimo secundo mensis decembris pontificatus autem sanctissimi Domini nostri Domini Papae Clementis decimi anno eius tertio currente.

Illustrissimus Dominus Annibal de Vandonibus filius quondam Illustrissimi Domini Jo. Baptistae Civis Parmae in vicinia Sancti Gervasii [...] presentes partes concessit et locavit, conceditque et locat

Illustrissimo Domino Michaeli de Sobleo filio quondam Illustrissimi Domini Johannis vicinia Sancti Quintini [...] unam Illustrissimi Domini Annibalis domum muratam horreis, puteo, et aliquibus cum cella vinaria subterranea [...] positam in [...] civitate Parmae et in vicinia Sancti Quintini et quo burgo appellato delle rane cui sunt [...] ad annos tres continuos incipiendos die vigesimo nono mensis martiis [...] futuri anni 1673 [...] annui scutos quadraginta [...]

◆◆◆ 47. ANDPr, Rogiti di Giacinto Arlotti, 1666–1676, vol. 7260, n° 4293, 11. Februar 1673, *erste von insgesamt sieben Notarakte, die Desubleo als Zeugnis seines „am Leben-Seins“ verfassen lässt. Eine Kopie von jedem Zeugnis wurde nach Venedig geschickt, um vom dortigen Ospedale degli Incurabili die am 15. September 1655 vereinbarte jährliche Rente ausgezahlt zu bekommen [vgl. Quelle Nr. 10]. Die anderen Zeugnisse wurden am 2. Dezember 1673, am 30. Juni 1674, am 5. Januar und am 24. Juni 1675 sowie am 13. Januar und am 7. September 1676 verfasst. Der Text bleibt bis auf das Datum unverändert, weshalb hier lediglich die erste Notarakte transkribiert wird.*

Dominus Michaelis de Sobleo superviventia

In [...] amen anno a Nativitate eiusdem Domini millesimo sexcentesimo septuagesimo tertio indictione undecima die undecimo mensis februariis pontificatus autem sanctissimi Domini nostri Domini Papae Clementis decimi anno eius tertio currente.

Cunctis pateat, et notum sit qualiter Illustrissimus Dominus Michael de Sobleo filius quondam Illustrissimi Domini Johannis Pictor Belgicus habitator tamen in hac civitate Parmae, et in vicinia Sancti Quintini mihi notario infrascripto, secundo notario ac testibus infrascriptis optime cognitus [...], et petit a me notario infrascripto, ut de illius superviventia, et vita unum, vel plura publicum, seu publica conficiam instrumentum, seu instrumenta ac publicis documentis de eius superviventia petam [?] publice, et palam fidem facerem, et attestarer, pro ut eundem Dominum Michaellem [...] supervivere, et in humanis esse fides facio, et attestor ego notarius infrascriptus [...]

◆◆◆ 48. APSQ, Liber Mortuarum, fol. 102, 12. November 1676, *Sterbeurkunde von Michele Desubleo*

Millesimo sexcentesimo septuagesimo sexto die duodecimo Novembris

Domini Michael de Zobliis Pictor Flander anima sua Deo reddidit in Parochia S. Quintini aetatis suae annorum septuagintaquinquam in communionem S. M. ecclesiae confessus, sanctissimoquam viatico refectus, cuius corpus sepultum fuit in ecclesia R. R. P. P. S. Mariae Blancae S. Teresiae.

Franciscus Guerra Curatus

BILDNACHWEIS

Die Abkürzungen beziehen sich auf die in der Bibliographie zitierten Werke. Die dort nicht enthaltenen Titel werden hier vollständig wiedergegeben.

- Abb. 2.1:** LONDON 1812, S. 41
- Abb. 2.2:** AUSST.-KAT. FRANKFURT A.M./BOLOGNA 1988, S. 143
- Abb. 2.3:** © Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Mathieu Bertola
- Abb. 2.4:** AUSST.-KAT. PARIS 1990, S. 217
- Abb. 2.5:** COTTINO 2001, S. 56
- Abb. 2.6:** AUSST.-KAT. MÜNCHEN/VATIKANSTADT 1998, S. 20
- Abb. 2.7:** SPEAR 1982, Abb. 147
- Abb. 2.8:** Julian Kliemann/Michael Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600*, München 2004, S. 463
- Abb. 2.9:** Carlo Pietrangeli, *Michelangelo. La Cappella Sistina. Documentazione e Interpretazioni*, Rom 1994, Abb. 19
- Abb. 2.10:** AUSST.-KAT. NANTES 2017, S. 103
- Abb. 2.11:** © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/
Fotograf: Roland Handrick
- Abb. 2.12:** Aufnahme des Besitzers
- Abb. 2.13:** Photo © President and Fellows of Harvard College
- Abb. 2.14:** Aufnahme des Besitzers
- Abb. 2.15:** Aufnahme des Besitzers
-
- Abb. 3.1:** AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. 45
- Abb. 3.2:** AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. 59
- Abb. 3.3:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.4:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.5:** PIRONDINI/NEGRO 1992, S. 265
- Abb. 3.6:** PIRONDINI/NEGRO 1992, S. 339
- Abb. 3.7:** PIRONDINI/NEGRO 1992, S. 390
- Abb. 3.8:** © Pinacoteca Nazionale Bologna, su concessione del Ministero della Cultura
- Abb. 3.9:** COTTINO 2001, S. 52

- Abb. 3.10:** AUSST.-KAT. BOLOGNA/FRANKFURT A. M. 1988, S. 25
- Abb. 3.11:** COTTINO 2001, S. 53
- Abb. 3.12:** COTTINO 2001, S. 147
- Abb. 3.13:** COTTINO 2001, S. 157
- Abb. 3.14:** COTTINO 2001, S. 57
- Abb. 3.15:** COTTINO 2001, S. 67
- Abb. 3.16:** Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien. 2. Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, Taf. 18
- Abb. 3.17:** *Annibale Carracci*, hrsg. von Daniele Benati, Eugenio Riccòmini, Ausst.-Kat., Mailand 2006, S. 377
- Abb. 3.18:** Maurizio Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio „pictor praestantissimus“*, Rom 1987, S. 193
- Abb. 3.19:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.20:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.21:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.22:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.23:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.24:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.25:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.26:** Diego Cauzzi
- Abb. 3.27:** Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per disegnar tutte le parti et membra del corpo humano*, Venedig 1608, Taf. 32
- Abb. 3.28:** LEMOINE 2007, S. 140
- Abb. 3.29:** Paolo Moreno, *Scultura ellenistica*, Rom 1994, Bd. 1, S. 280, Abb. 356
- Abb. 3.30:** *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, hrsg. von Lorenza Mochi Onori/Sebastian Schütze/Francesco Solinas, Rom 2007, S. 393
- Abb. 3.31:** LEMOINE 2007, S. 89
- Abb. 3.32:** LEMOINE 2007, S. 88
- Abb. 3.33:** *Sebastiano del Piombo*, hrsg. von Claudio Strinati, Ausst.-Kat., Rom 2008, S. 163
- Abb. 3.34:** © Wannenes Art Auctions
- Abb. 3.35:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enguerrand_Quarton,_Le_Couronnement_de_la_Vierge_\(1454\).jpg#metadata](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enguerrand_Quarton,_Le_Couronnement_de_la_Vierge_(1454).jpg#metadata), Eugene a
- Abb. 3.36:** Erich Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9), Berlin 1970, Abb. XV
- Abb. 3.37:** LEMOINE 2007, S. 223
- Abb. 4.1:** Aufnahme des Besitzers
- Abb. 4.1a:** ZANOTTO 1858–1860, o. S., SLUB Dresden/Art.plast.568-1
- Abb. 4.2:** COTTINO 2001, S. 68

- Abb. 4.3:** © Pinacoteca Nazionale Bologna, su concessione del Ministero della Cultura
- Abb. 4.4:** © Pinacoteca Nazionale Bologna, su concessione del Ministero della Cultura
- Abb. 4.5:** COTTINO 2001, S. 66
- Abb. 4.6:** AUSST.-KAT. PARIS 1994, S. 173
- Abb. 4.7:** NEUMEISTER 2009b, S. 247
- Abb. 4.8:** PUPPI/LONZI 2013, S. 245
- Abb. 4.9:** SPEAR 1996, S. 410
- Abb. 4.10:** © Pinacoteca Nazionale Bologna, su concessione del Ministero della Cultura
- Abb. 4.11:** COTTINO 2001, S. 71
- Abb. 4.12:** Giovanni-Pietro Bernini, *Giovanni Lanfranco (1582–1647)*, Terenzo 1982, S. 238
- Abb. 4.13:** AUSST.-KAT. BOLOGNA 1993, S. 59
- Abb. 4.14:** Anna Coliva, *Il Mastelletta. Giovanni Andrea Donducci 1575–1655*, Rom 1980
- Abb. 4.15:** *Sebastiano del Piombo*, hrsg. von Claudio Strinati, Ausst.-Kat., Rom 2008, S. 175
- Abb. 4.16:** RÖTTGEN 2002, S. 367
- Abb. 4.17:** Laura Baini, *Brera. Guida alla Pinacoteca*, Mailand 2004, S. 96
- Abb. 4.18:** COTTINO 2001, S. 69
- Abb. 4.19:** COTTINO 2001, S. 70
- Abb. 4.20:** Maurizio Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio „pictor praestantissimus“*, Rom 1987, S. 183
- Abb. 4.21:** AUSST.-KAT. NANTES 2017, S. 71
- Abb. 4.22:** SPEAR 1982, Taf. 286
-
- Abb. 5.1:** SPEAR 1982, Taf. 345
- Abb. 5.2:** ASKEW 1969, S. 38
- Abb. 5.3:** COTTINO 2001, S. 158
- Abb. 5.4:** COTTINO 2001, S. 74
- Abb. 5.5:** SALERNO 1988, S. 130
- Abb. 5.6:** BAGNI 1988, S. 26
- Abb. 5.7:** KEAZOR 1998, S. 369
- Abb. 5.8:** AUSST.-KAT. WIEN/FRANKFURT A. M. 2017, S. 172
- Abb. 5.9:** COTTINO 2001, S. 50
- Abb. 5.10:** COTTINO 2001, S. 62
- Abb. 5.11:** © Musée du Louvre, Daniel Lebéé/Carine Deambrosis
- Abb. 5.12:** © Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Hans-Peter Klut/Elke Estel

Abb. 5.13: © Galleria Colonna

Abb. 5.14: © The Metropolitan Museum of Art, public domain

Abb. 5.15: Stefania Girometti

Abb. 6.1: EMILIANI/PIROVANO 1992–1996, *Il Seicento*, Bd. 1, S. 225

Abb. 6.2: COTTINO 2001, S. 63

Abb. 6.3: BARONCINI 2010, S. 256

Abb. 6.4: BARONCINI 2010, S. 286

Abb. 6.5: PULINI 2006, p. 106

Abb. 6.6: PULINI 2006, p. 124

Abb. 6.7: Aufnahme des Besitzers

Abb. 6.8: COTTINO 2001, S. 58

Abb. 6.9: COTTINO 2001, S. 151

Abb. 6.10: COTTINO 2015, S. 313

Abb. 6.11: © Galleria Colonna

Abb. 6.12: COTTINO 2015, S. 315

Abb. 6.13: COTTINO 2011, S. 65

Abb. 6.14: COTTINO 2001, S. 160

Abb. 6.15: COTTINO 2015, S. 314, Abb. 8

Abb. 6.16: © Musée des Amériques-Auch, Philippe Fuzeau

Abb. 6.17: © Musée National d’Histoire et d’Art du Luxembourg, Tom Lucas

Abb. 6.18: COTTINO 2015, S. 310

Abb. 6.19: Don Giuseppe Goffredo

Abb. 6.20: COTTINO 2015, S. 311

Abb. 6.21: © Musée municipal de Soissons, Michel Minetto

Abb. 6.22: SALERNO 1988, S. 338

Abb. 6.23: © Galleria Giorgio Franchetti alla Ca’ d’oro, su concessione del
Ministero della Cultura

Abb. 6.24: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Accademia_-_St_John_the_Baptist_by_Titian_Cat314.jpg, Didier Descouens

Abb. 6.25: AUSST.-KAT. NANTES 2017, S. 118

Abb. 6.26: AUSST.-KAT. NANTES 2017, S. 119

Abb. 6.27: © Banco de la República de Colombia

Die Autorin hat sich mit größter Sorgfalt bemüht, alle Inhaber von Bildrechten ausfindig zu machen. Personen und Institutionen, die ungeachtet dessen Rechte an abgebildeten Werken beanspruchen, mögen sich bitte mit der Autorin in Verbindung setzen.

PERSONENREGISTER

Vorbemerkung

Der Personenregister bezieht sich auf den Text. Die Namen aus dem Quellenanhang sind im Folgenden nicht enthalten. Päpste und Mitglieder von Adelsgeschlechtern werden ggf. bis zum Rang eines Prinzen unter dem Namen ihres Hauses aufgeführt; Königinnen und Könige hingegen unter ihrem Vornamen lemmatisiert.

A

Accademia degli Incamminati 79, 98, 119, 244
Accademia di San Luca, Rom 20, 33–41, 43 f., 48, 54, 67, 69, 71, 81, 107, 136, 216, 272, 307, 332
Accademia, Gallerie dell' 312–314, 316
Accademia Ghislieri 14, 57, 73, 74, 114, 117, 118, 124, 143, 169, 177, 181, 196, 230, 271–276, 278, 303 f., 322, 329, 337
Acquaviva d'Aragona 296
 Familie 296
 Giangirolamo II. 296
Agucchi, Giovanni Battista 18, 216 f., 253, 267
Alaleoni, Paolo 57
Albani, Francesco 15, 57, 92, 117, 119, 196, 273 f., 290, 304, 329
Alberti, Leon Battista 216, 226 f.
Albini, Alessandro 92
Algardi, Alessandro 177, 242
Ariosto, Ludovico 256
Aristotele 253
Arpino, Cavalier d' (Giuseppe Cesari) 37 f., 43 f., 203
Arte dei Depentori, Venedig 21, 118, 146, 149, 156–158, 210

B

Baburen, Dirck van 46, 163
Baciccio (Giovan Battista Gaulli) 41
Baglione, Giovanni 37 f., 42 f.
Baldassini, Giuseppe 164, 311
Baldini, Francesco 42 f.

Barberini

Auftrag 106, 108, 110, 114, 118, 305, 333
Familie 106 f., 116, 203, 219
 Urban VIII. 55, 105 f., 143, 253, 333
Bargellini (Familie) 322
Baschenis, Evaristo 258
Bellini, Giovanni 186, 255
Bellori, Giovan Pietro 58, 87, 193, 195 f., 211, 216–219, 240, 262, 303, 321, 335
Bentvueghels 19, 33–35, 46, 48, 71, 78, 154
Bernini, Giovan Lorenzo 37 f., 189, 242, 255
Bezzi
 Cecilia 31, 49
 Francesco 31, 49
Biagi
 Carlo Antonio 73
 Familie 104, 334
Bianchi, Domenico 150
Bloemaert, Cornaelis II. 34, 44
Bolognini, Giovanni Battista 304
Bonamin, Francesco 162
Bonamin-Lumaga, Lucrezia 162, 180
Boncompagni, Gregor XIII. 34
Bonenfant, Antoine (Antoon Goetkind) 162
Borghese
 Paul V. 92 f., 232
 Scipione 34, 44, 232
Borromeo, Federico 283–285, 293
Boschini, Marco 151, 158–160, 162, 164, 170, 197
Boscoli, Gian Simone 259
Bosse, Abraham 293
Bottone, Alessandro 38

- Boulanger, Jean (Giovanni Boulanger) 13, 19,
84 f., 117 f., 143 f.
- Boulogne, Valentin de 47
- Bretel, Nicolas 157
- Bril, Paul 34 f., 37, 44 f.
- Brunetti, Sebastiano 43, 73, 304
- Bullart, Isaac 54
- Buonarroti, Michelangelo 216, 242, 267
- Buonaveri, Salvatore 77
- Buttazzon, Giorgio 186
- C**
- Cagnacci, Guido 102, 152
- Calvaert, Denis 19, 88, 104, 119 f., 144
- Cantarini, Simone 15, 85, 98 f., 102, 106 f., 143,
274 f., 304 f., 333
- Cantofoli, Ginevra 29, 271, 279–283, 329, 337
- Canuti, Domenico 274
- Cappelletti, Giovanni 317 f.
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da 13, 34,
43–46, 53, 123, 207, 210, 321
- Carlo, Ferrante 47
- Carracci
- Agostino 58, 192 f., 195, 218, 221 f., 225 f.,
 228 f., 262, 269, 303, 307, 334
- Annibale 43, 58, 62, 121, 123, 132, 240,
 242–244, 247 f., 255, 265, 270, 293,
 303, 307, 334
- Familie 26, 76, 88, 109, 192, 215, 241 f.,
 255, 262, 273, 335
- Ludovico 58, 76, 85, 98, 170, 200, 203,
 215, 261, 263, 272, 302 f.
- Carracci, Antonio 92
- Cattalani (Familie) 104, 334
- Caula, Sigismondo 118
- Cervelli, Federico 148
- Chantelou, Paul Fréart de 255
- Cialdieri, Girolamo 117
- Cignani, Carlo 82 f., 274, 290, 304, 329
- Cima da Conegliano (Giovanni Battista
Cima) 191
- Ciotti, Giovan Battista 151
- Clerici, Giovanni Antonio de' 46
- Codazzi, Viviano 338
- Colonna
- Familie 16, 288
- Onofrio 13
- Compagnia dei Pittori, Bologna 79–82, 103,
118, 272, 278, 334
- Compagnia di San Luca, Rom 38–40
- Contarini, Giorgio degli Scrigni 156, 162
- Contarini, Giovanni 152
- Corniani, Benedetto 313
- Correggio
- Agostino 162
- Giovan Donato 152
- Correggio (Antonio Allegri) 262, 267, 293
- Cortona, Pietro da (Pietro Berrettini) 38,
41, 189
- Cospi, Ferdinando 47, 109 f., 234
- Crespi, Luigi 304
- Curti, Francesco 94
- D**
- Dandini, Cesare 113
- Danesi
- Andrea 108
- Familie 104, 334
- Dauphin, Olivier 118
- Davia
- Familie 104, 334
- Pietro Antonio 74
- Denys, Jacob 338
- Desubleo, Michele (Werke)
- Allegorie der Musik* 51, 71
- Berufung der Söhne des Zebedäus* 182,
 205
- Christus am Ölberg* 182, 197, 199 f., 203,
 205, 207 f., 255, 313
- Christus erscheint dem Hl. Augustin* 56 f.,
 78, 105, 175, 187, 257, 282, 305, 308
- David mit dem Haupt des Goliaths* 16,
 285, 287, 293, 302
- Diana* 246, 281
- Diana als Jagdgöttin* 110, 113, 234
- Die Heilige Liebe siegt über die profane
 Liebe* 258
- Erminia und Tankred* 78, 105, 108, 110,
 112, 229, 231, 233, 235–241, 256 f., 260,
 269, 294, 296, 334
- Extase des Hl. Franziskus* 62, 258, 269,
 334
- Heilige Familie mit Engeln* 78, 99, 105,
 108
- Herkules und Omphale* 58, 78, 110,
 112, 229, 240 f., 243–247, 270, 322,
 335
- Hl. Martin mit dem Bettler* 163, 177, 182,
 229, 333
- Johannes der Täufer* 90, 121, 248, 251,
 309, 322, 324 f., 328 f.
- Kain und Abel* 251
- Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo
 von Licata, Hl. Franziskus und Hl.
 Dominikus* 163, 170, 175, 180, 182,
 199, 333
- Martyrium des Hl. Laurentius* 163 f., 169,
 180–182, 186, 189, 192, 195 f., 199, 205,
 207 f., 210, 255, 307, 309, 312, 316, 318,
 320 f., 329, 333
- Odysseus und Nausikaa* 16, 24, 229, 251,
 292 f., 302

Desubleo, Michele (Werke) (Fortsetzung)
Ruhe auf der Flucht nach Ägypten 294,
 300, 302, 330, 337
Selbstporträt 27, 33, 62, 64, 66–69, 71 f.,
 214
Sophonisba 112
Susanna und die Alten 49, 71, 308, 332
Sybille 275 f.
Tod der Kleopatra 288 f., 292 f.
Tod der Sophonisba 289
Transfiguration 182, 205, 207
Traum des Hl. Joseph 114
Urteil des Paris 112 f.
Venus trauert um Adonis 27, 75, 78, 90,
 94, 108, 121, 123, 125, 130, 132 f., 136,
 139, 144, 196, 214, 240 f., 246, 248, 251,
 255, 281
Venus und Adonis 123, 290, 292 f.
 Diderot, Denis 260
 Diedo, Antonio 312–314, 316, 318–321, 329 f.
 Dinarelli, Giuliano 87, 117, 304
 Dolce, Ludovico 217
 Domenichino (Domenico Zampieri) 13, 16,
 18, 22, 26, 28, 33, 54, 57 f., 62, 71, 88, 99,
 104, 119, 140, 192 f., 195 f., 205, 207 f.,
 210 f., 213 f., 218–230, 244, 253, 255, 257 f.,
 260–264, 266, 268–270, 286, 302, 307,
 334–336
 Dominici, Bernardo De 77, 338
 Dovara, Annibale 113, 234
 Dyck, van den
 Daniele 26, 92, 159
 Francesco 55, 92, 159

E
 Elsheimer, Adam 43
 Este d'
 Alfonso IV. 284
 Familie 16, 143
 Francesco I. 13, 19, 73, 105, 108, 114, 116 f.,
 142, 158, 222, 228, 333
 Rinaldo 117
 Esterházy, Nicolas 286

F
 Farnese
 Caterina 253
 Familie 13, 16, 24, 259, 279, 292
 Galleria 58, 242, 244, 270
 Odoardo 121
 Fava, Giuseppe 278 f.
 Feilding, Basil 158
 Félibien, André 54, 263
 Fetti, Domenico 156
 Fialetti, Odoardo 133, 314
 Finoglio, Paolo 296

Finson, Louis 20
 Fontana, Prospero 76, 119
 Fontana, Roberto 222–224
 Furini, Francesco 113

G
 Galletti, Giovanni Battista 42 f.
 Gambara, Francesco 31
 Gardini, Ludovico 83
 Gentileschi, Artemisia 41, 163, 296
 Gessi, Francesco 94, 99, 104, 139, 269, 303
 Ghislieri
 Ettore 74, 273 f., 304
 Familie 334
 Giarola, Antonio 121
 Giorgione 160, 255
 Giustiniani
 Camillo I. Massimo 48
 Vincenzo 13, 28, 33, 35, 44–51, 53, 62, 71,
 136, 196, 257, 284, 307, 332
 Giustiniani, Lorenzo 207
 Gonzaga-Nevers
 Carlo II. 142, 158 f., 233
 Familie 158, 162
 Gramatica, Antiveduto 43, 50
 Guardi, Antonio 151
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 9,
 15, 18, 22, 28, 57, 87, 102, 109, 114, 117, 124,
 127, 144, 177, 196, 213–215, 218, 230–239,
 255, 257, 260 f., 263 f., 266–270, 273 f.,
 304–308, 322, 324, 329, 334–336, 339
 Gussoni, Francesco 161, 199

H
 Haen, David de 35, 46 f.
 Halbax, Michael Wenzel 153
 Henri IV., König von Frankreich 162
 Honthorst, Gerrit van 35, 46, 163
 Horaz 216

I
 Imperiale e Regia Accademia di Belle Arti,
 Venedig 310, 312 f., 315 f., 318–320, 337

J
 Jacobs, Johannes 78
 Janssens, Abraham 32
 Jordaens, Jacob 154

K
 Kael, Enrico (Enrico Fiammingo) 77 f., 84,
 213

L
 Laghi, Giovan Battista 162
 Lana, Ludovico 13

- Landon, Charles Paul 49, 308
 Lanfranco, Giovanni 50, 92 f., 192, 200, 203, 262, 303
 Langetti, Battista 152
 Lanza, Mattio 157
 Lanzi, Luigi 77
 Lastrì, Marco 234
 La Tour, Georges de 140, 144
 Lauri, Pietro (Pierre Laurier) 19, 84, 106 f., 117 f., 143 f., 333
 Leonardo (Leonardo da Vinci) 255, 267
 Leoni, Ottavio 37 f.
 Lescot, Pietro 37
 Leveq, Jenne 31
 Liberi, Pietro 152, 154, 175
 Liss, Johann 19, 145, 152, 154–156, 210
 Lomazzo, Giovanni Paolo 217
 Longhi, Luca 300 f.
 Longo, Domenico 38
 Lorrain, Claude (Claude Gellée) 256
 Loth, Carl 19, 145, 152–155, 159, 210
 Lotti
 Familie 104, 334
 Francesco 74
 Ludovisi, Ludovico 55, 108, 139, 242, 253
 Ludwig XIII., König von Frankreich 162
 Lumaga
 Antonio Maria 165, 168, 173–175
 Bartolomeo 161
 Carlo 161
 Familie 28, 108, 116, 145, 161–164, 168–170, 172–175, 180–182, 195, 210, 239, 319 f., 333, 337
 Francesco 161 f., 165, 168 f., 173–175, 180 f., 318–320
 Giovan Battista 162, 165, 180
 Giovanni Andrea 161 f., 165, 173 f., 180
 Marc'Antonio (Sohn) 161 f.
 Marc'Antonio (Vater) 161 f.
 Ottavio (Neffe) 165, 180
 Ottavio (Onkel) 161 f.
- M**
 Malvasia, Carlo Cesare 15 f., 22, 29, 43, 57 f., 73, 75–77, 84, 86 f., 94, 96, 99, 106, 119, 121, 127, 129, 187, 200, 215, 227, 261–263, 266–274, 279, 302–309, 319, 321, 329 f., 336 f., 339
 Mander, Karel van 254
 Manfredi, Bartolomeo 46, 53
 Mantegna, Andrea 255
 Maratti, Carlo 219
 Maria de' Medici, Königin von Frankreich 162
 Maria, Ercole de' 99, 263, 303
- Marino, Giovan Battista 54, 55, 108, 124, 139 f., 144, 150, 196
 Martinioni, Giustiniano 165
 Mastelletta (Giovanni Andrea Donducci) 200, 203, 205
 Mattei
 Asdrubale 45
 Ciriaco 45
 Girolamo 45
 Maurizzi, Giovanni 310–312, 319
 Medici, de'
 Cosimo II. 109
 Costanza 109
 don Lorenzo 13, 105, 108–110, 112 f., 196, 229, 234 f., 237, 240, 243, 333
 Familie 16, 58, 110, 113, 116, 143
 Ferdinando I. 109
 Leopoldo 47, 160
 Mellin, Charles 263
 Millin, Giuseppe 318
 Missirini, Melchiorre 38
 Mochi, Francesco 242
 Molanus, Johannes 188
 Monte, Francesco Maria del 37 f.
 Moro
 Domenico 317
 Familie 317
 Moschini, Giovanni Antonio 311, 313
 Mytens, Aert 34
- N**
 Negri, Nonne 312 f., 319
 Nucci, Avanzino 43
- O**
 Orbetto (Alessandro Turchi) 139
 Oretti, Marcello 32, 77, 139, 164, 268 f.
 Orlandi, Pellegrino 121, 279, 338
 Österreich, Isabella Clara von 233
- P**
 Paleotti, Gabriele 188, 217
 Palma der Jüngere (Jacopo Negretti) 151 f.
 Pamphilj, Innozenz X. 154
 Pandolfi, Gian Giacomo 102
 Páramo Ortiz, Santiago S.J. 325, 328 f., 337
 Pasinelli, Lorenzo 29, 82, 118, 274 f., 329, 337
 Pasqualini, Giovanni Battista 232
 Pellegrini, Carlo 189
 Peranda, Sante 179
 Peretti, Alessandro 79
 Peretti, Girolamo 314
 Peretti Montalto, Sixtus V. 34
 Pesaro, Giovanni 162
 Pescatore, Pietro (Pieter Visscher) 35
 Philipp II., König von Spanien 189

Pianton, Pietro 314–318, 320
 Picou, Robert 38
 Pignatelli, Stefano 232
 Piombo, Sebastiano del (Sebastiano Luciani)
 119, 136, 203
 Poggi, Geminiano 223 f.
 Pomarancio (Cristoforo Roncalli) 37 f., 43,
 48, 71
 Poussin, Nicolas 13, 26, 50, 139, 153, 182, 188–
 192, 195, 210, 216, 238 f., 245, 257, 263, 265,
 268 f., 307, 331, 334–336
 Preti, Mattia 179 f.

Q

Quarton, Enguerrand 140, 144

R

Raimondi, Marcantonio 244–247
 Ratta Garganelli
 Familie 104, 334
 Giuseppe Carlo 74
 Rebellato, Giuseppe 186
 Régnier
 Angelica 159
 Anna 159
 Clorinda 92, 159
 Jacques 31
 Lucrezia 26, 92, 159
 Nicolas 13–15, 17–19, 22, 25, 31–33, 35 f.,
 38, 44, 46–49, 54 f., 62–64, 66 f., 69,
 71 f., 77, 107, 114, 120, 124, 133 f., 136,
 140, 142, 144 f., 154–161, 163, 169 f.,
 180, 199, 210, 214, 224, 268, 325, 329,
 331–333, 338
 Reni, Guido 13–16, 18 f., 22, 28, 43, 49, 73 f.,
 76–78, 83–88, 90, 92–94, 96, 98 f., 102,
 104–107, 109, 116–121, 123 f., 127, 129,
 136, 139 f., 143 f., 165, 196, 213 f., 218, 227 f.,
 230 f., 239 f., 244, 255, 257, 259, 261,
 263–266, 268–270, 274, 278, 284, 293,
 296, 300, 302–305, 307–309, 321 f.,
 328–330, 333–337, 339
 Rezzonico, Quintiliano 154
 Ribera, Jusepe de (Spagnoletto) 53, 77, 140,
 163
 Rinuccini, Pierfrancesco 110, 112
 Rottmayr, Johann Michael 153
 Rubens, Peter Paul 34, 154, 182, 186, 188–193,
 195, 240, 268, 328, 334
 Rubinato, Domenico 150

S

Sabbatini, Lorenzo 119
 Sacchi, Andrea 38, 43, 96
 Salviati (Giuseppe Porta) 136
 Sandrart, Joachim von 32, 34, 53, 154 f.

Sansovino, Francesco 165
 Sansovino, Jacopo 322
 Sarto, Andrea del 267
 Savelli, Fabrizio 233
 Savoyen, Margherita von 254
 Schönfeld, Johann Heinrich 338
 Schut, Cornelis 47
 Sementi, Giovan Giacomo 94, 99, 303
 Sirani
 Elisabetta 279
 Giovanni Andrea 43, 73, 77, 85, 93, 117,
 121, 269, 274, 278, 303 f., 329
 Somer, Hendrick de 20, 77
 Stanzione, Massimo 163, 296, 299
 Stiatici de' Gini, Camilla 74, 117
 Stom, Matthias 20, 338

T

Tamburini, Giovanni Maria 94, 99
 Tassi, Agostino 41
 Tassini, Giuseppe 161, 172
 Tasso, Torquato 233, 236, 239, 256, 269
 Tempesta, Antonio 37 f., 43
 Tessin, Nicodemus der Jüngere 153
 Testa, Pietro 50
 Tiarini, Alessandro 57, 117, 274, 304, 308, 329
 Tinelli, Giovanni 152
 Tizian (Tiziano Vecellio) 151, 160, 182, 186,
 188–191, 195, 215 f., 221, 261, 265, 267, 293,
 307, 324, 334
 Torri, Flaminio 284, 303

V

Vannini, Ottavio 234
 Varotari, Alessandro 157
 Vasari, Giorgio 215 f., 242 f., 265, 302
 Vecchia, della
 Gaspare 91, 129
 Pietro 152, 156, 158 f.
 Vendramin
 Gabriele 160
 Girolamo 162
 Verhuyck, Cornelis 338 f.
 Veronese (Paolo Caliari) 151, 153, 203, 205,
 265, 315
 Vignali, Jacopo 235
 Vinck, Abraham 20
 Viviani, Ottavio 117
 Vizzani, Pompeo 76
 Vouet, Simon 13, 33, 37, 48, 54–58, 62, 71,
 107, 136, 331

W

Weissenkircher, Hans Adam 153
 Winckelmann, Johann Joachim 261

Z

- Zambler, Antonio 315 f.
Zanchi, Antonio 152
Zanetti, Antonio Maria 159, 165, 169, 197,
199, 319
Zanetti, Ubaldo 106
Zanotti, Giampietro 308
Zanotto, Francesco 22, 29, 164, 169, 182,
186–189, 191 f., 269, 271, 307, 314–316,
318–321, 329 f., 336 f.
Zoffany, Johann 287, 293
Zuccari, Federico 43

Der flämische Maler Michele Desubleo (* 1601, Maubeuge; † 1676, Parma) machte in Italien Karriere. In Rom, Bologna und Venedig knüpfte er Kontakte zu einigen der renommiertesten Maler sowie Kunstsammler seiner Zeit und sicherte sich ehrenvolle Aufträge. Er stellt damit einen besonderen Fall eines immigrierten Malers („immigrant painter“) dar. Die künstlerische Anerkennung zu seinen Lebzeiten verhinderte jedoch nicht, dass Desubleos Name nach seinem Tod aus der kunsthistorischen Literatur rasch verschwand.

Diese Monografie erforscht zum ersten Mal die komplexen Mechanismen, die zu Erfolg und Vergessen eines ausländischen Malers im Italien des 17. Jahrhunderts führten. Die Studie enthüllt das facettenreiche Bild eines begabten Künstlers und verfolgt seinen ungewöhnlichen Aufstieg fernab der offiziellen Karrierewege.