

## 2 NEUE WEGE – DER RÖMISCHE ANFANG

„[...] à Roma doue se andasse si faria ricco...“<sup>1</sup>

Desubleos erster dokumentierte Nachweis datiert von 1624, als in Régniers römischer Unterkunft ein „Michele suo fratello“ eingetragen wurde.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 Departementales 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.<sup>4</sup> Régniers Aufenthalt in Abraham Janssens' Atelier ist zwar dokumentarisch nicht gesichert, wurde aber von Joachim von Sandrart erwähnt.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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 Janssen 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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Neue Studien weisen nach, dass diese Gruppe eine bestimmte soziale Funktion für ihre Mitglieder hatte.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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,<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> Gerade infolge einer Neuorganisation der Accademia wurde Vouet am 20. Oktober 1624 in dieses Amt berufen.<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

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).<sup>31</sup> Cavazzini betont zu Recht, dass diese Trennung die Effizienz der Accademia erheblich beeinträchtigte, da Künstler und Handwerker unterschiedliche Bedürfnisse und Ziele hatten.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.



kauften.<sup>34</sup> Die Koexistenz von Accademia und Compagnia in der gleichen Institution wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts immer schwieriger.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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“. <sup>44</sup> Die Accademia versuchte das gesamte 17. Jahrhundert über vergeblich, die römischen *botteghe* unter ihre Kontrolle zu bringen, scheiterte allerdings regelmäßig daran. <sup>45</sup>

Unter solch ungeregelten Rahmenbedingungen war die Künstlerkonkurrenz sehr hoch. Einen Auftrag zu bekommen, war eine seltene Gelegenheit, die lediglich etablierten Malern vorbehalten war. <sup>46</sup> 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. <sup>47</sup> Häufig wurden diese Kompositionen so skizziert, dass mögliche Ankäufer einen Eindruck vom fertigen Gemälde erhalten konnten. <sup>48</sup> 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. <sup>49</sup> Im Gegensatz zum ausgehenden 16. Jahrhundert wurden im seicentesken Rom überraschend selten Verträge für Altargemälde, öffentliche Aufträge und Freskenzyklen abgeschlossen. <sup>50</sup> 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. <sup>51</sup> Die geschilderten Verhältnisse verdeutli-

---

la maggior parte della congregazione generale e fatta elemosina alla chiesa di sei scudi almenò.“ 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.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> Bei einer Stadtbevölkerung von insgesamt ca. 125 000 Einwohnern sind es 187,5 Maler.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup>

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.<sup>56</sup> So war zum Beispiel 1622 ein „Giovanni Battista Galletti pittore“ dafür zuständig, die Decke eines Friseurgeschäfts zu bemalen.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> 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.<sup>60</sup>

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.<sup>61</sup> So bezeichnete Caravaggio 1603 Cavalier d'Arpino, Federico Zuccari, Pomarancio, Annibale Carracci und Antonio Tempesta als *valenthuomini* seiner Zeit.<sup>62</sup> Dagegen waren die *pittori grossi* meistens Maler von billigen Andachts- und Landschaftsbildern, Porträts und Stilleben, die größtenteils von niedrigen Gesellschaftsschichten angekauft wurden.<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup>

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.<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> 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.<sup>74</sup> 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 Neostozismus 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.<sup>75</sup> Kurz danach soll Nicolas Régnier seinen Platz im Palazzo gefunden haben.<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup>

---

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.<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> Es handelte sich um einen philanthropischen Verein ohne Bildungszweck, der dennoch alljährlich die berühmteste öffentliche Kunstaussstellung der Stadt im Pantheon organisierte.<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup> 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.<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup> Régnier soll bis kurz vor seiner Hochzeit im Palazzo Giustiniani gewohnt haben und stand mit seinem *protettore* auch danach in Kontakt.<sup>88</sup> 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.<sup>89</sup> 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).<sup>90</sup> 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“.<sup>91</sup> 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.<sup>92</sup> 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

<sup>92</sup> 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 gespaltene künstlerische Persönlichkeit wieder: Die Detailgenauigkeit der flämischen Tradition verbindet sich mit einer späten caravaggesken, dem „Manfrediana Methodus“ angelehnten Komposition mit Büstenfiguren im betonten Chiaroscuro.<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup>

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.<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup> 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.<sup>98</sup> 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.<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> Weniger schwierig, aber in gleichem Maße prestigeträchtig war Desubleos Aufgabe, den Kardinal Ludovico Ludovisi zu porträtieren.<sup>101</sup> 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.<sup>102</sup>

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.<sup>103</sup> 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.<sup>104</sup> 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.<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup>

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).<sup>107</sup> 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-

<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup> 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*.<sup>109</sup> *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, das 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.<sup>110</sup> 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.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup> 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.<sup>116</sup> Die Analyse dieses Vorgehens und dessen Rolle in Desubleos Etablierung eines eigenen Stils wird an anderer Stelle erfolgen.<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup>

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.<sup>119</sup> 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.<sup>120</sup>



**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

<sup>120</sup> Ebd., Kat. 33, S. 236.

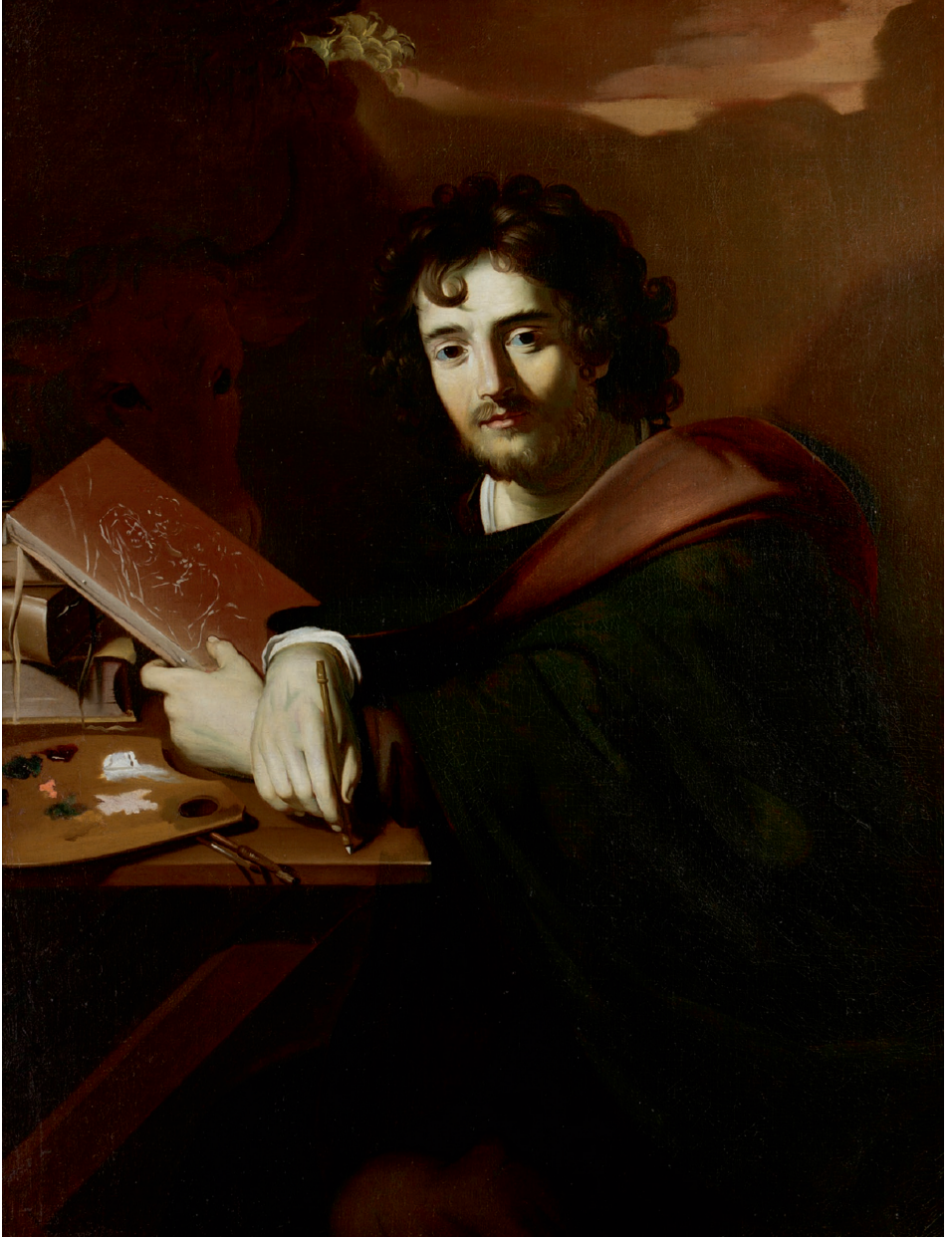


Abbildung 2.12: Michele Desubleo, *Selbstporträt*, um 1624–25, Öl auf Leinwand, 124 × 93 cm, Privatsammlung



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.<sup>121</sup> 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.<sup>122</sup>

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-

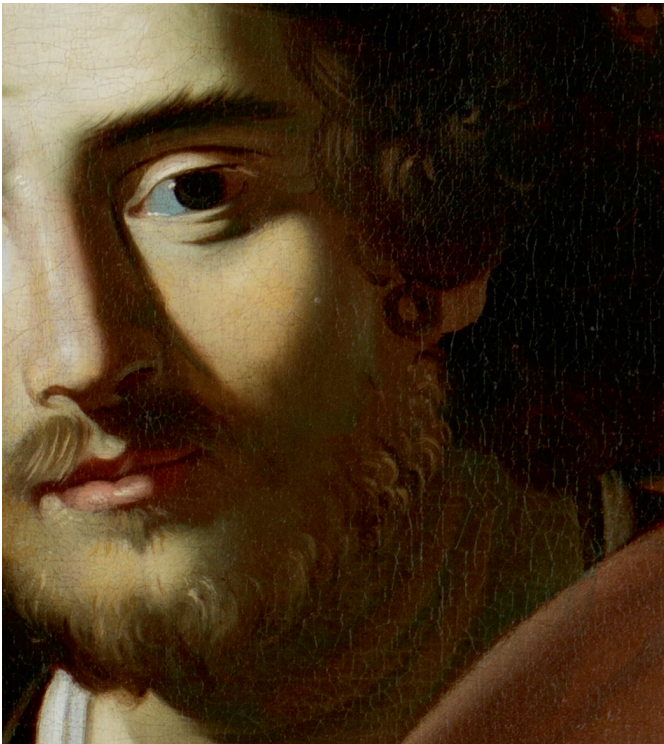


Abbildung 2.14: Michele Desubleo, *Selbstporträt*, um 1624–25, Öl auf Leinwand, 124 × 93 cm, Privatsammlung, Detail



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.

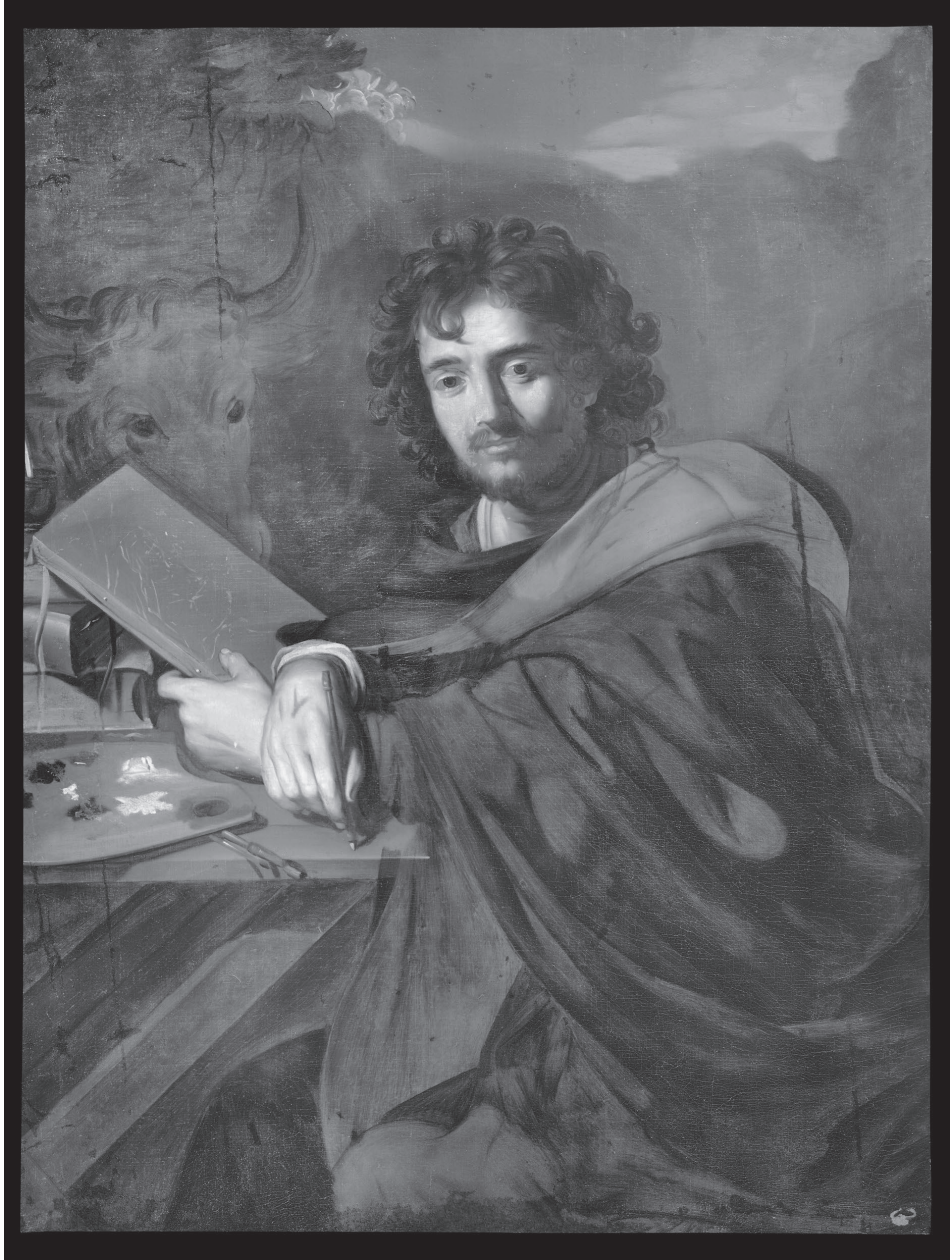


Abbildung 2.15: Michele Desubleo, *Selbstporträt*, um 1624–25, Öl auf Leinwand, 124 × 93 cm, Privatsammlung, Infrarot-Aufnahme

## 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.