

3 DER GROSSE AUFBRUCH: BOLOGNA

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

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

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

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

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

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

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

3.1 Zum Status des auswärtigen Malers in Bologna des frühen Seicento

3.1.1 Lokaler Kunstmarkt und Professionalisierung des Malerberufs

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

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

4 MORSELLI 2016, S. 372.

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

6 MORSELLI 2016, S. 373–374.

7 GUERZONI 2006, S. 20–30.

8 MORSELLI 2010, S. 151.

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

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

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

10 MORSELLI 2010, S. 151.

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

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

13 Ebd., S. 194.

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

15 CIAMMITTI 2000, S. 194.

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

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

16 MORSELLI 2010, S. 151–152.

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

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

19 Die Quellen zu Kaiel sind äußerst spärlich. Es ist unklar, wie der von Malvasia, Bernardo De Dominici, Luigi Lanzi und Marcello Oretti zitierte „Enrico Fiammingo“ nach Bologna kam. De Dominici nach soll er in Neapel als Schüler Riberas angefangen haben, ehe er 1621 von dort nach Bologna ging, vermutlich um Guido Reni zu folgen. Dazu ORETTI, ms. B 127, fol. 254; MALVASIA 1961, S. 70, Anm. 13; LANZI 1968–1974, Bd. 3, S. 77; MORSELLI 1992a, S. 275; DOMINICI 2003, Bd. 3,1, S. 23. Enrico Kaiel darf nicht mit Hendrick de Somer, Lehrling von Ribera und erfolgreicher Maler in Neapel verwechselt werden, der dort zwischen 1622 und 1655 tätig war, wie Marije Osnabrugge überzeugend demonstrierte: OSNABRUGGE 2019, S. 123–174.

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

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

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

21 Ebd., S. 275.

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

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

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

3.1.2 Die Compagnia dei Pittori

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 BODMER 1939, S. 161–166.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Ebd., S. 12.

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

3.2 „Di necessità virtù“ – Desubleos Bologneser Werdegang

3.2.1 Guido Renis Atelier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

53 MORSELLI 2014, S. 192, 198.

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

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

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

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

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

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

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

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

60 BELLORI 1976, S. 528.

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

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

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

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

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

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

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

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

66 Ebd., S. XV.

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

3.2.2 Zur Gestaltung und Hierarchisierung der arbeitsteiligen Produktion

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

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

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

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

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

73 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 15–16.

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

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

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

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

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

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

78 CANDI 2016, S. 72–78, bes. S. 72.

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

80 MALVASIA 1969, S. 312/7.

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



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

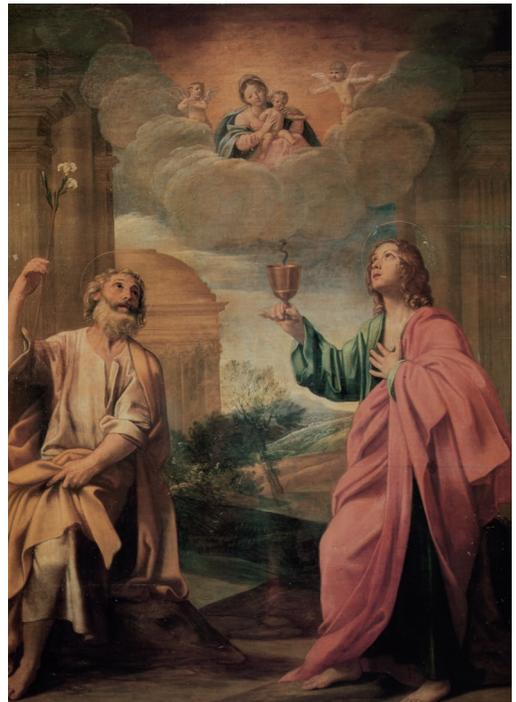


Abbildung 3.6: Giovan Giacomo Sementi, *Madonna mit dem Kind und Heiligen*, nach 1626, Öl auf Leinwand, 234 × 170 cm, Vatikanstadt, Vatikanische Museen



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

90 COTTINO 2001, S. 90–91.

91 PEPPER 1988.



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

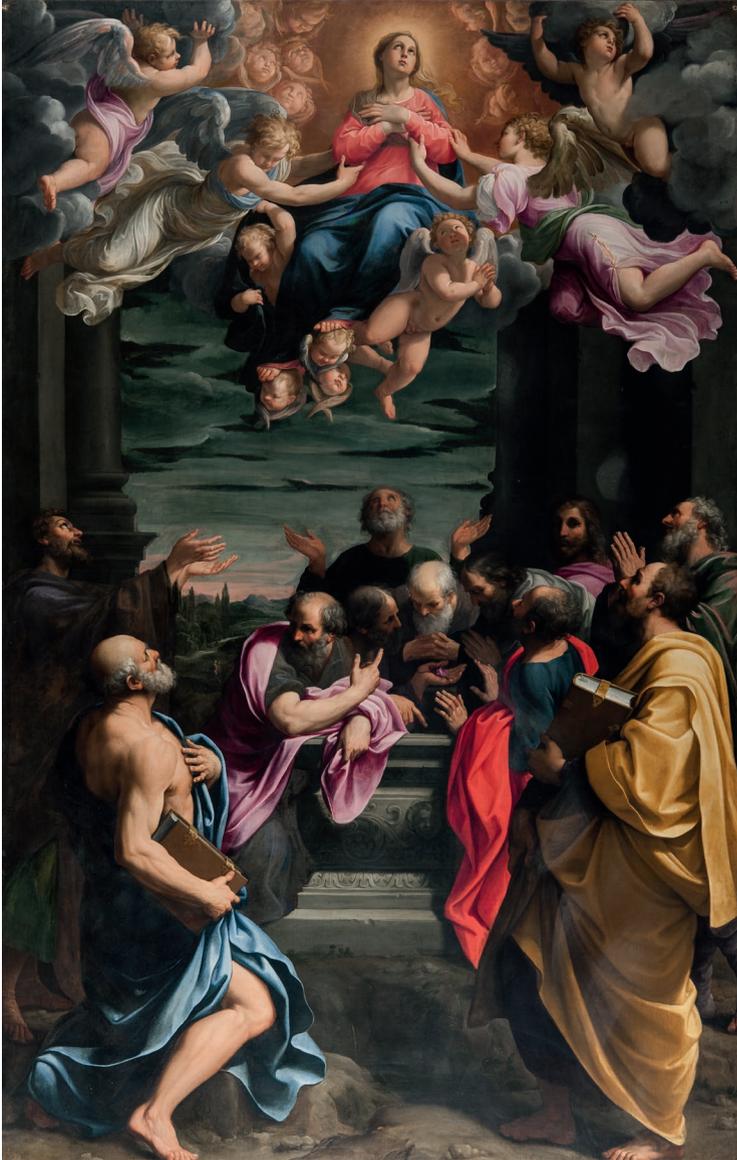


Abbildung 3.10: Guido Reni, *Maria Himmelfahrt*, 1599–1600, Öl auf Leinwand, 400 × 280 cm, Pieve di Cento, Pfarrei

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

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

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

93 CELLINI 1997, S. 403–406.

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

95 BENATI 2008, bes. S. 34–37.

3.2.3 Desubleos künstlerische und kommerzielle Integration – Eine Analyse

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

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

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

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

98 Vgl. oben, Anm. 208.

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

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

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

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

100 MORSELLI 1998.

101 Vgl. Quellenanhang, Tabelle 2.

102 Vgl. Quellenanhang, Tabelle 3.

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

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

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

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

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

3.2.3.1 Der Barberini-Auftrag in Castelfranco Emilia und seine Folgen

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

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

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

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

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

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

110 Quellenanhang, Nr. 3.

111 Quellenanhang, Nr. 4.

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

113 Siehe dazu Kap. 2.2.

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

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

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

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

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

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

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

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

118 Vgl. dazu Kap. 3.3.

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

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

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



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

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

121 Siehe zum Gemälde oben, Anm. 272.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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

131 Ebd., S. 215.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

142 Siehe dazu Kap. 4.2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

150 CELLINI 1992b, S. 295.

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

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

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

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

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

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

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

3.3 Fallstudie II: *Venus trauert um Adonis*

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

159 COTTINO 2001, Kat. 21, S. 99–100.

160 PERUZZI 2008c.

3.3.1 Zu Desubleos Technik

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



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

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

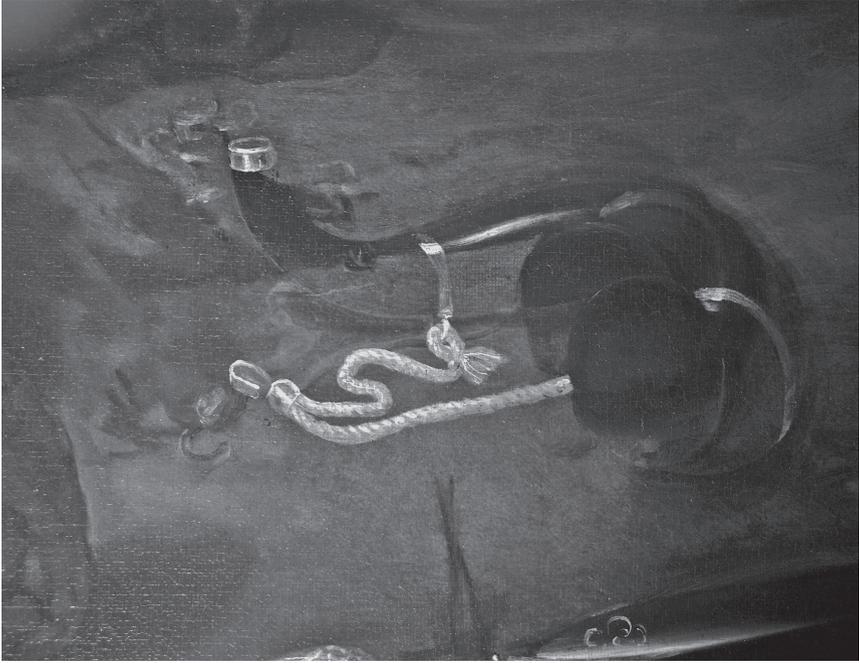


Abbildung 3.20: Michele Desubleo, *Venus trauert um Adonis*, um 1630–35, Öl auf Leinwand, 220 × 140 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Infrarot-Aufnahme, Detail

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

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

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

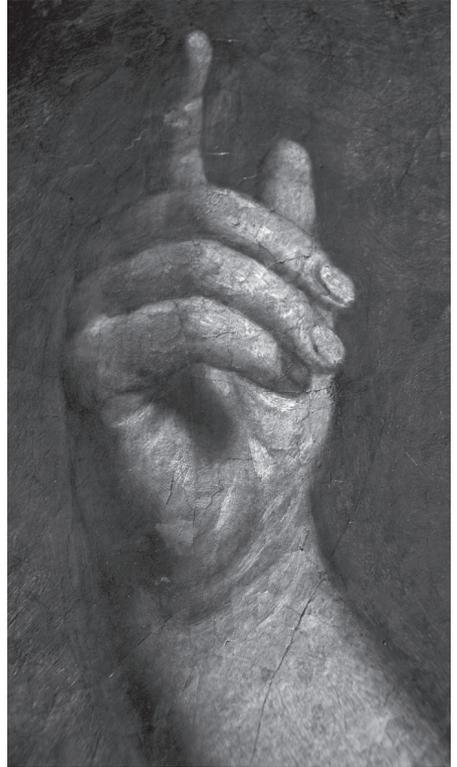


Abbildung 3.21: Michele Desubleo,
Johannes der Täufer, um 1650,
214 × 147,5 cm, Bologna, Pinacoteca Na-
zionale, Infrarot-Aufnahme, Detail

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

165 ROY/BERRIE 1998.

166 MOIOLI/SECCARONI 2015.

3.3.2 Kompositorische Vorbilder

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

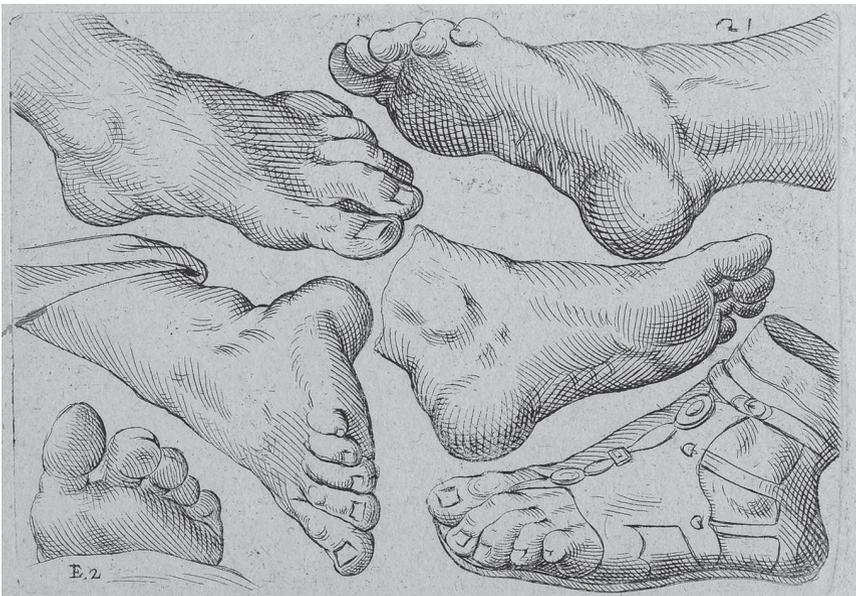


Abbildung 3.27: Odoardo Fialetti, *Il vero modo et ordine per dissegнар tutte le parti et membra del corpo humano*, Venedig 1608, Taf. 32

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

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



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

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

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

168 CAROFANO/PALLAGA 2013, S. 46.

169 LEMOINE 2007, S. 88–89.

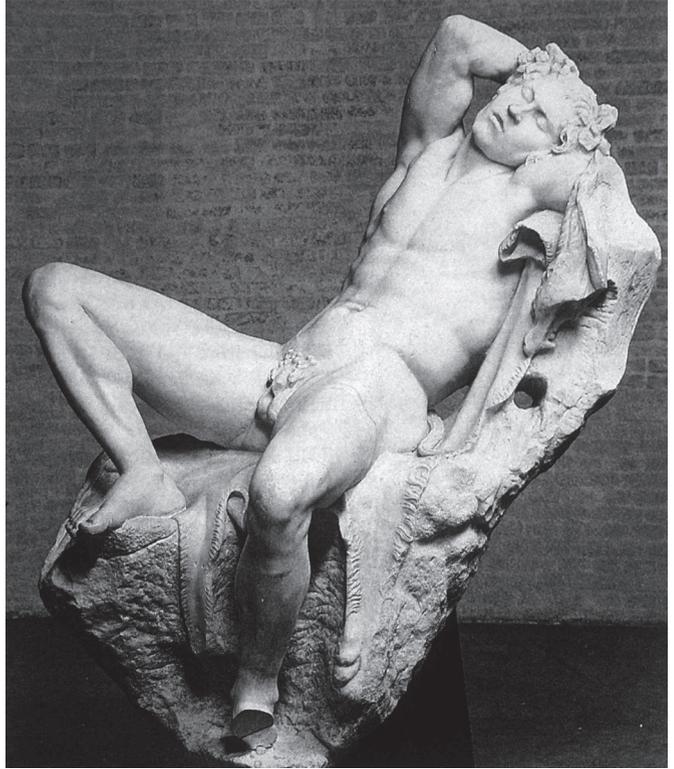


Abbildung 3.29: *Fauno Barberini*, um 220 v. Chr., Marmor, 215 cm, München, Glyptothek



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

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

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

170 Ebd., S. 231.

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

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

173 TEMPESTINI 2012.

174 Genova, Wannenes, 23.02.2010, Lot Nr. 12; New York, Sotheby's, 20.10.1971, Lot Nr. 72; Davor New York, Sammlung O. Klein. Vgl. dazu den Eintrag in der Online-Sammlung der Fotothek in der Fondazione Zeri Bologna, Nr. 43224, busta 0434. Pittura italiana, sec. XVI. Venezia 10, Fascicolo 5, Giuseppe Porta (il Salviati).



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



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



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

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



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

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

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

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

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

178 Zu Ludovisis Porträt vgl. Kap. 3.2.3.1.

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

180 Ebd., XVIII, 132–140; 188–193.

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

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

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

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

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

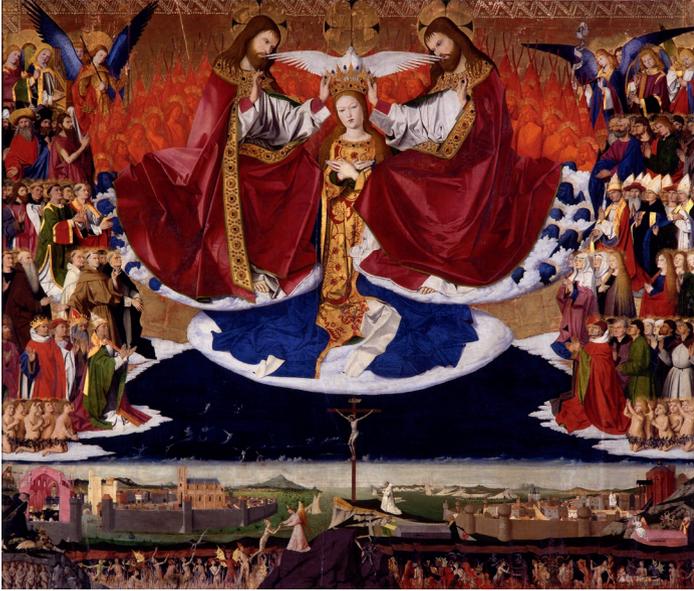


Abbildung 3.35:
Enguerrand Quarton,
Marienkrönung, 1454,
Tempera auf Holz,
182 × 220 cm, Ville-
neuve-lès-Avignon,
Kartause



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

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



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

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

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

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

3.4 Resümee

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

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

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

185 LEMOINE 2017c.

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

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