

4 EINE NEUE DIMENSION: VENEDIG

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

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

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

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

4.1 Arbeitsbedingungen in der Serenissima

4.1.1 Die Arte dei Depentori und der venezianische Kunstmarkt um 1650

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

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

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

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

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

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

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

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

7 FAVARO 1975, S. 69.

8 Ebd., S. 40.

9 Ebd., S. 44.

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

11 Ebd., S. 64, 69–70.

12 Ebd., S. 63.

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

14 FAVARO 1975, S. 62.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23 CECCHINI 2000, 192.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

31 CECCHINI 2003, S. 397.

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

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

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

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

4.1.2 Auswärtige Maler in Venedig

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

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

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

36 MASON 2001, S. 228–229.

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

38 BOREAN 2007a.

39 PROBST 2016, S. 1.

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

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

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

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

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

41 PROBST 2016, S. 40–43.

42 Ebd., S. 37.

43 Ebd., S. 60–64.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

50 KLESSMANN 1999, S. 17.

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

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

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

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

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

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

54 KLESSMANN 1999, S. 18–19.

55 SANDRART 1675, S. 314.

4.1.3 Der familiäre Kontext

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

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

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

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

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

59 Zum heterogenen Szenario in Venedig vgl. BOREAN 2017.

60 BREVE COMPENDIO 1622, S. 12.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 LEMOINE 2007, S. 190–193.

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

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

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

76 Siehe zu della Vecchia AIKEMA 1984; AIKEMA 1990.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

84 TASSINI, Bd. 5, fol. 166.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

101 SANSOVINO/MARTINIONI 1663, S. 81.

102 ZANETTI 1771, S. 504.

103 ASVe, San Lorenzo, busta 38.



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



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

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

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

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

104 ZORZI 1977, S. 483.

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

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

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

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

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

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

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

109 Zur Accademia Ghislieri vgl. Kap. 6.1.1.

110 Siehe dazu Kap. 3.2.3.1.

111 COTTINO 2001, S. 26.

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

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

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

¹¹² BOSCHINI 1664, S. 493.

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



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



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

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

114 TASSINI, Bd. 5, fol. 166.

115 COTTINO 2001, S. 108.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

4.2.3 *Hl. Martin mit dem Bettler*

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

135 COTTINO 2001, S. 111.

136 Ebd., S. 109–110.

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



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



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



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

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

4.3.1.1 „Il meglio delle scuole Bolognese e Veneziana“

Das Zentrum der Darstellung (Abb. 4.1) bildet der Heilige Laurentius. Nackt bis auf die Scham, liegt er zur Hälfte auf einem Eisenrost. Er wird von hinten von einem Knecht an den Oberarmen gehalten und dazu gezwungen, sich ganz auf den Rost zu legen. Am rechten Bildrand wendet sich ein Söldner an den Heiligen und hebt den rechten Zeigefinger zum Himmel. Im Vordergrund bereitet ein in Rückenansicht dargestellter Knecht das Feuer vor. Die Szene im Vordergrund wird von einem knienden Knecht am linken Bildrand vervollständigt. Dieser hält den Eisenrost mit seiner linken Hand, eine Fackel in der rechten Hand und überwacht die letzten Vorbereitungen vor dem Entzünden des Feuers. Hinter dieser Gruppe steht ein älterer, Kopftuch tragender Mann im Dreiviertelprofil. Seinen Blick auf Laurentius gerichtet, deuten seine beiden ausgestreckten Arme auf die Götterstatue im rechten Bildhintergrund hin. Bei diesem Mann handelt es sich um einen Priester des Jupiter, der offensichtlich versucht, den jungen Christen von der „richtigen“ heidnischen Religion zu überzeugen und sich zu dieser zu bekennen. Ein Söldner am linken Bildrand überwacht das Geschehen, auf seinem Pferd sitzend und eine „SPQR“-Fahne haltend. An diese erste, in sich geschlossene Gruppe schließt sich eine zweite Szene an: Im Himmel öffnen sich die Wolken und lassen einen Engel mit Palmzweig erscheinen, der Laurentius' Martyrium und seine bevorstehende Aufnahme in den Himmel verkündet.

Neben Giuseppe Rebellatos und Giorgio Buttazzons Darstellung von Desubleos Gemälde ist Zanottos Eintrag die einzige bisher bekannte Quelle, die sich mit der Komposition des Werkes beschäftigt.¹³⁸ Die erzählerische, pathosreiche

138 Rebellato und Buttazon werden jeweils als Zeichner und Stecher der Darstellung von Desubleos Komposition aufgeführt und fertigten auch andere Stiche für Zanottos zweibändiges Werk an. Vgl. Abb. 4.1, unterer Bildrand: „Michele Desubleo inv. – Giuseppe Rebellato dis. – Giorgio Buttazon inc.“ Davon abgesehen sind dennoch nur wenige Blätter von ihnen bekannt. Dazu zählt ein 1859 angefertigter Stich von Rebellato nach Giovanni Bellinis *Bernardino da Siena*, heute im British Museum (Inv. Nr. 1871,1209.4683). Von Buttazon wird ein Konvolut mit Stichen im Pariser Département des Estampes et de la photographie der Bibliothèque Nationale unter der Signatur „Richelieu – Estampes et photogaphie – magasin: AA-1 (BUTTAZON) [sic]“ auf-

Beschreibung betont den heldenhaften Mut des jungen Leviten. Als „eroe“ wird er für seine Opferung und seinen furchtlosen Glauben von Zanotto gelobt.¹³⁹ Doch der Kunstkenner beschränkt sich nicht auf das *exemplum moralis* und findet auch für die Ausführung der Komposition lobende Worte. Desubleos Gemälde wird als nichts weniger als die „[tela] principale“ unter seinen venezianischen Bildern bezeichnet, die laut Zanotto ohnehin bereits zu den „più nobili uscite di sua mano“ gehören: „Non è chi non vegga quanto armonica e ben contrastata riesca nelle linee; quanto si annodino e si accordino fra loro i gruppi, quanto contribuiscono all’armonia dell’insieme le masse“. Harmonie ist für ihn nicht nur in den Linien dieses Gemäldes wiederzufinden, sondern auch in der Zusammenführung der dargestellten Gruppen.

Fortgeführt wird das Lob mit einem Hinweis auf den „purissimo“ *disegno*, der sich besonders in den Aktfiguren entfalte. Dank ihm soll Laurentius’ Körper die Seele und den Blick des Betrachters auf sich gezogen haben und ihn darüber hinaus mit seiner Expressivität und seiner Farbe erstaunt haben. Zieht man Desubleos Werke aus der Bologneser Phase zum Vergleich heran, so kann man mit einer ursprünglich ähnlich leuchtenden Farbigkeit auch bei diesem Gemälde rechnen und somit auf das Urteil Zanottos vertrauen.¹⁴⁰

Der geradezu euphorische Ton wird beibehalten und sogar verstärkt, indem Zanotto behauptet, dass in der „mastra figura di Lorenzo, l’artista raccoglie il meglio delle scuole Bolognese e Veneziana, aggiungendovi quella sedulità ch’è il condimento supremo delle opere imitatrici della natura.“ Diese Aussage ist für Desubleos Wertschätzung keineswegs zu unterschätzen und wird im Hinblick auf das Gegengewicht der aus Malvasias Urteil resultierenden *damnatio memoriae* des Flamen eine grundlegende Rolle spielen.¹⁴¹ Zanotto führt nicht genau aus, welche Eigenschaften die Bologneser und die venezianische Schule aufwiesen, sodass es zunächst unklar bleibt, woraus ihre jeweiligen Qualitäten bestehen. Doch die Tatsache, dass Desubleo zu dieser vermeintlichen Auslese – „prima scelta“ – noch ein aufrichtiges Bemühen – „sedulità“ – hinzufügt, deutet darauf hin, dass Genauigkeit zu den Erkennungszeichen seiner Werke gehört. Diese „sedulità“ ist für Zanotto die höchste Eigenheit der naturgetreuen Werke. Implizit wird daher

bewahrt. Keine dieser Stiche bezieht sich jedoch auf weitere Werke Desubleos. Für den Hinweis auf die beiden Künstler sei an dieser Stelle Prof. Henry Keazor herzlich gedankt.

139 ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o. S.; Quellenanhang, Nr. 30. Die im Folgenden zitierten Textpassagen stammen alle aus dieser Quelle und sind im Anhang deutlich gekennzeichnet. Zur besseren Lesbarkeit wird deshalb auf einzelne Vermerke verzichtet.

140 Vgl. etwa das vor 1646 angefertigte Altargemälde *Christus erscheint dem Hl. Augustin*, Abb. 4.4.

141 Vgl. hierzu Kap. 6.3.2.

dem Flamen eine hohe Begabung zugeschrieben, die seinen Kompositionen eine Vorbildhaftigkeit verleihen würde. Die gleich danach gelobte „sapienza pittorica“ zeige sich nach Zanotto zudem in den Verkürzungen und in der Expressivität des Gemäldes.

Mit jener „accennata espressione, che sembra vedere fuor fuori spiccar dalla tela l'immagine; sembra di udire la prece che incomincia allora l'Invitto“ ist ein zentrales bildtheologisches Prinzip gemeint, nämlich die Wirkung der Bilder im kirchlichen Bildgebrauch. Hierzu sei exemplarisch auf den Sentenzenkommentar des Hl. Thomas von Aquin hingewiesen:

„Es gab eine dreifache Begründung für die Einführung der Bilder in der Kirche. Zuerst wegen der Unterweisung der Ungebildeten, die durch die Bilder gleichsam wie durch besondere Bücher unterrichtet werden. Zweitens, damit das Geheimnis der Fleischwerdung und die Beispiele der Heiligen stärker im Gedächtnis wären, wenn sie täglich vor Augen stehen. Drittens um die Neigung zur Andacht anzuregen, die durch das Gesehene wirksamer angeregt wird, als durch das Gehörte.“¹⁴²

Desubleos Martyriumsdarstellung steht direkt mit dem vom Hl. Thomas formulierten dritten Prinzip in Verbindung, da ihre besondere Lebhaftigkeit zur Andacht anregt. Die Wirkung wurde außerdem durch das die Szene begleitende und für Zanotto beinahe hörbare Gebet gesteigert. Vor dem Hintergrund einer solchen Deutung werden Zanottos lobende Worte nachvollziehbarer. Desubleos Gemälde wird von dem venezianischen Kunstkenner deshalb als besonders gelungenes Beispiel des effektiven Bildgebrauchs der posttridentinischen Ära herangezogen. Dieser Aspekt wird von Zanotto am Ende seines Eintrags betont: „Da queste tavole quindi è destata la pietà ne' fedeli, da queste è l'arte vantaggiata; sicchè si può affermare per esse, che la pittura è quella disciplina, la quale, se ben diretta all'al-tissimo suo scopo, torna utile alla religione ed al vivere civile.“ Neben den konstatierten bildtheologischen Eigenheiten besitzt Desubleos Martyriumsdarstellung kompositorische Merkmale, die ihre Nähe zu drei berühmten Werken Nicolas Poussins, Peter Paul Rubens und Tizians offenbaren.

142 „Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libri edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur, quam ex auditis“. Übersetzung aus THOMAS VON AQUIN 1980, Bd. 1, In quattuor libros Sententiarum, in 3. Sent., Dist. 9, Quaest. 1, Art. 2, Sol. Quaest. 2 ad 3um. Übersetzung aus HECHT 2012, S. 250, Anm. 52. Ausführlich zur Natur- und Vernunftgemäßheit der Bilder sowie zur Funktion der Heiligenbilder in den posttridentinischen Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren siehe HECHT 2012, S. 245–263.

4.3.1.2 Jenseits von Poussin und Rubens – Desubleos „programmatische Variationsstrategien“

In der Schilderung von Desubleos Martyriumsdarstellung verschweigt Zanotto die Tatsache, dass sich der Flame auf andere Werke bezieht. Dass Zanotto die Parallelen zwischen Desubleos Gemälde und Nicolas Poussins *Martyrium des Hl. Erasmus* (Abb. 4.6) unerwähnt lässt, ist aufgrund der Berühmtheit des Poussin'schen Werkes aus kunsthistorischer Sicht bemerkenswert. Denn einem Kunstkennner wie ihm sollte mit Sicherheit der berühmte, erste öffentliche Auftrag des Franzosen für Sankt Peter in Rom bekannt gewesen sein.¹⁴³ Dieses Gemälde wurde mehrfach rezipiert, nicht weniger als achtzehnmal kopiert und fand durch mehrere Stiche große Verbreitung.¹⁴⁴ Auf diesen dürfte auch Desubleos Kenntnis der Poussin'schen Komposition beruht haben, weil das Gemälde erst Ende 1629 im nördlichen Querhaus der Peterskirche aufgestellt wurde, als Desubleo Rom bereits verlassen hatte und sich vermutlich in Bologna aufhielt. Poussins Werk stellt allerdings eine Adaption von Peter Paul Rubens' um 1613–1614 entstandene *Martyrium des Hl. Laurentius* dar (Abb. 4.7).¹⁴⁵ Auch dieses Gemälde wird von Zanotto nicht erwähnt. Das Schweigen über Rubens' Vorbild ist umso überraschender, als der Antwerpener Maler wiederum von einem Zanotto sicher bekannten Altarbild inspiriert wurde. Dabei handelt es sich um Tizians Darstellung des gleichen Sujets, die zwischen 1547 und 1559 für die venezianische Kirche Santa Maria Assunta dei Crociferi gemalt wurde (Abb. 4.8).¹⁴⁶ Desubleo malte seine Version des Martyriums als er sich noch in Bologna befand. Aus diesem Grund sollten ihm neben den Stichen nach Poussin auch diejenigen nach Rubens und Tizian

143 Poussin bekam den ursprünglich für Pietro da Cortona vorgesehenen Auftrag. Zwischen seiner offiziellen Beauftragung am 5. Februar 1628 und dem 20. November 1629 erhielt Poussin insgesamt 400 *scudi* von der päpstlichen Kasse. Dazu siehe AUSST.-KAT. PARIS 1994, Kat. 26–29, S. 172–177 mit vorheriger Literatur.

144 Eines der berühmtesten Werke, die sich explizit auf Poussins Darstellung beziehen, ist das *Martyrium des Hl. Mauritius*, 1636–1640 von Giovan Lorenzo Bernini entworfen und von Carlo Pellegrini ausgeführt, das sich heute in der Pinacoteca Vaticana befindet. Zu den Stichen vgl. ebd., Kat. 26, S. 172 mit vorangegangener Literatur und dem Hinweis auf die hohe Anzahl an Kopien. Diese sind laut Doris Wild nach einem eigenhändigen *modello*, heute in der National Gallery of Ontario in Ottawa, entstanden. Vgl. dazu WILD 1980, Bd. 2, Kat. 22a, S. 26. Für die Diskussion zur Rezeption der Kompositionen von Rubens und Poussin sei Prof. Henry Keazor herzlich gedankt.

145 NEUMEISTER 2009b.

146 Seit dem Abriss der Kirche zu Beginn des 18. Jahrhunderts befindet sich das Gemälde in der ersten Seitenkapelle auf der linken Seite der Jesuitenkirche in Venedig. Siehe zum Auftrag an Tizian PUPPI 2013. Eine zweite Version wurde von Tizian und seiner Werkstatt zwischen 1564 und 1567 für Philipp II. ausgeführt und befindet sich im Escorial. Siehe diesbezüglich MANCINI 2013.

bekannt gewesen sein und als Vorlage für die Entwicklung seiner Komposition gedient haben.¹⁴⁷ Ausgehend von Poussins Darstellung werden im Folgenden diejenigen von Rubens und Tizian in die Analyse einbezogen, um die kompositorischen Verflechtungen zwischen den drei Vorbildern und Desubleos Altarbild darzulegen und die mögliche Absicht hinter der dreifachen Rezeption zu erhellen.

Nach Doris Wild zeigt Poussins Komposition „wie kaum ein anderes Werk barocke Züge.“¹⁴⁸ Der barocke *horror vacui* wird hier durch eine sehr eng in das schmale Hochformat gedrängte Komposition deutlich (Abb. 4.6). Der Hl. Erasmus liegt schräg auf einem Holzschemel, den Kopf nach unten hängend und wird von einem Mann gefoltert. Gleichzeitig wird der Märtyrer von einem am linken Bildrand stehenden heidnischen Priester aufgefordert, seinem christlichen Glauben abzuschwören. Dieser richtet seinen Blick auf den Märtyrer und zeigt mit seinem linken Arm zu einer Herkules-Statue, die vor den Tempelsäulen im rechten Hintergrund die Szene überragt. Direkt unterhalb der Statue stehen drei Helfer hinter dem Folterknecht. Der sich am rechten Bildrand befindende hält eine Winde, mit der die Innereien des Erasmus' gebündelt werden. Er blickt zu dem berittenen Söldner am linken Bildrand, der die Komposition abschließt. Dies geschieht nicht zuletzt dadurch, dass er dem Knecht mit einem Zeigegestus verdeutlicht, er solle sich auf das Geschehen im Vordergrund konzentrieren. Am blauen Himmel erscheinen schließlich zwei Engel mit Palmzweig und Lorbeerkranz, die die ewige Glorie des Erasmus' symbolisieren sollen.

Poussins Adaption von Rubens' Altarbild (Abb. 4.7) implizierte eine ikonographische Veränderung der Folterung – Erasmus wurde der Darm herausgezogen, während Laurentius auf einem Rost verbrannt wurde. Davon ausgehend hat Poussin lediglich drei am Rande der Komposition positionierte Bildelemente aus Rubens' Darstellung adaptiert: Der berittene Söldner am linken Bildrand, die aus dem Himmel kommenden Engel und die Positionierung der Statue im rechten Bildhintergrund. Diese drei Elemente sind in Desubleos Darstellung auch vorhanden (Abb. 4.1): Die Szene wird von einem Berittenen links und der Götterstatue rechts sowie in der oberen Bildhälfte von einem im Himmel erscheinenden Engel gerahmt. Bei Desubleo weist zudem die Figur des Priesters bzw. seine auf die Götzenstatue hinweisende Geste deutliche Gemeinsamkeiten mit Poussins Priester auf. Dahingegen wirkt Desubleos Bildfeld weniger ausgefüllt als diejenigen von Poussin und Rubens. Gerade bei letzterem (Abb. 4.7) wird der erwähnte *horror vacui* der Poussin'schen Darstellung sogar übersteigert, weil die dichte Men-

147 Siehe zum Stich nach Rubens VLIEGHE 1972–1973, Bd. 2, Nr. 126. Zu dem um 1571 von Cornelis Cort angefertigten Kupferstich nach Tizian siehe CHIARI MORETTO WIEL 2013, bes. S. 111–115.

148 WILD 1980, Bd. 1, S. 35.

schenmenge am Bildrand überschritten wurde und der Bildausschnitt enger als im römischen Altar gefasst wurde. Kompositorisch betrachtet lassen sich deshalb die meisten Übereinstimmungen zwischen den Darstellungen Poussins und Desubleos feststellen: Ritter, Engel, Statue und Priester, wobei Poussin die ersten drei von Rubens adaptiert hat. Ein Blick auf Tizians Altarbild (Abb. 4.8) offenbart hingegen, dass Desubleo nur ein Bildelement rezipiert hat. Dabei handelt es sich um den Schergen links im Vordergrund, der nach unten gebückt das Feuer schürt. Seine Position wird von Desubleo gespiegelt übernommen und die Figur rechts im Bildvordergrund platziert. Insofern spielt Tizians Altarbild im Hinblick auf Desubleos Rezeption berühmter Vorbilder eine geringere Rolle als die Werke Poussins und Rubens¹⁴⁹.

Vergleicht man die Blickkontakte innerhalb der Darstellungen von Poussin, Rubens und Desubleo, so fällt auf, dass bei den ersten zwei alle Blicke auf den Märtyrer gerichtet sind, als wäre die Szene in Erwartung auf den entscheidenden Moment des Martyriums angehalten. Dies stellt ein weiteres typisches Merkmal barocker Kompositionen dar. Bei Desubleo sind die Blicke hingegen nicht ausschließlich auf Laurentius konzentriert und verlaufen weniger linear als es bei Poussin und Rubens der Fall ist.¹⁴⁹ Der Blick des Betrachters richtet sich bei Desubleo zunächst auf den Hl. Laurentius, unmittelbar danach auf die direkt über seinem Kopf platzierten, den Betrachter direkt anschauenden Augen des Knechts hinter ihm, um schließlich zum Zeigefinger des gerüsteten Knechts im Vordergrund zu gelangen. Durch diese Figur wird eine Verbindung zum heidnischen Priester im Mittelgrund hergestellt, dessen gestreckte Arme auf die Götterstatue im Bildhintergrund zeigen. Ihr Kopf ist dem Berittenen zugewandt, der wiederum seine Aufmerksamkeit – und somit die des Betrachters – dem Märtyrer schenkt. Die zwei gebeugten Knechte im Vordergrund bringen den Zuschauer sowohl dadurch, dass sie ihm den Rücken zuwenden, als auch durch einen auf die Vorbereitungen für das Feuer gerichteten Blick dazu, sich auf das bevorstehende Martyrium zu konzentrieren. Es ist also unverkennbar, dass Desubleos, Poussins und Rubens' Martyriumsdarstellungen einen ähnlichen kompositorischen Rahmen aufweisen, der jedoch jeweils unterschiedlich organisiert wird und nicht zu-

149 Die Tatsache, dass von Desubleo lediglich ein Stich und nicht das Originalgemälde erhalten ist, spielt für den Vergleich auf kompositorischer Ebene eine verhältnismäßig geringe Rolle. Ein Vergleich zwischen anderen Stichen aus Zanottos Werk und den (erhaltenen) Originalgemälden zeigt, dass sich die Stecher sehr genau an die Originalkompositionen hielten. Vgl. z.B. das sich ebenfalls in Santa Maria della Misericordia befindende Gemälde von Cima da Conegliano *Tobias mit dem Engel, dem Hl. Jakob und Bischof Nicola*: ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o.S. Zum Originalgemälde vgl. <http://www.gallerieaccademia.it/larcangelo-raffaele-e-tobiolo-tra-i-santi-giacomo-maggio-re-e-nicola> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

letzt durch den sich im Raum bewegenden Blickwechsel eine andere Wirkung erzielt. Meint man bei Poussin und Rubens beinahe sofort, den Atem anhalten zu müssen, so entdeckt man bei Desubleo erst nach und nach die verschiedenen Momente und Akteure des Geschehens.

Dieser Unterschied könnte zunächst vermuten lassen, dass es sich bei Desubleos venezianischem Gemälde schließlich nicht um ein – anders als von Zanotto geschildert – gelungenes Beispiel einer Andachtsdarstellung handelt. Denn der Betrachter kann sich bei Poussin und Rubens unmittelbarer in das Martyriumsgeschehen einfühlen, weil in ihren Darstellungen die Spannung auf eine visuell direktere Art vermittelt wird. Das könnte sich zu einem Kritikpunkt gegenüber Desubleos Gemälde entwickeln, wenn man die möglichen Hintergründe für seine kompositorischen Entscheidungen unberücksichtigt ließe. Im Folgenden wird deshalb dargelegt, wie Desubleo jenseits des Typus Andachtsbild gedacht und mit dem *Martyrium des Hl. Laurentius* vielmehr ein Programmbild schuf, bei dem er sich vornehmlich an Poussin und Rubens maß. Dadurch offenbart er nicht nur seine künstlerischen Überzeugungen, sondern auch seine kunsttheoretischen Ansprüche.¹⁵⁰ Mit „Programmbild“ wird hier ein Werk bezeichnet, das die für Desubleo typische kompositorische Herangehensweise verdeutlicht.

Die Tatsache, dass Desubleo durch die Orientierung an den beiden erwähnten Martyriumdarstellungen seine eigene künstlerische Position definierte und diese dem Betrachter programmatisch darlegte, ist mit einem berühmteren, Desubleo wahrscheinlich bekannten Vorfall vergleichbar. Dabei handelt es sich um Domenichinos *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus* (Abb. 4.9). Diese wurde 1614 angefertigt und von Lanfranco als Plagiatsversuch desselben, 1591–92 von Domenichinos Lehrer Agostino Carracci (Abb. 4.10) gemalten Sujets angeprangert.¹⁵¹ Im Gegensatz dazu wurde Desubleo keine versteckte Imitation Poussins und Ru-

150 Wie in der Einleitung dargelegt, sind im Unterschied zu Nicolas Poussin, Domenichino oder den Carracci keine Quellen zum eigentlichen kunsttheoretischen Diskurs Desubleos überliefert. Dies führte dazu, dass Desubleos künstlerische Auseinandersetzungen als eine Art von kunsttheoretischem Diskurs verstanden werden. Ziel der vorliegenden Betrachtung ist es, eine Darstellung der Formen und Absichten anzubieten, mit denen sich der Flame gegenüber Werken seiner Zeitgenossen positionierte.

151 Die berühmte Kontroverse wurde durch Domenichinos Gegner Lanfranco ausgelöst, als dieser in den 1620er Jahren einen Stich von Domenichinos Komposition anfertigen ließ, um so deren Quelle zu enthüllen und ihn zu beschädigen. Die *querelle* sei tatsächlich erst nach der Verbreitung des Stichs entstanden, als Lanfranco gegen Domenichino um den Auftrag für die Freskierung in Sant'Andrea della Valle konkurrierte. Dies ist unter anderem auch dadurch bewiesen, dass sich eine solche Kritik an Domenichinos Bild in den frühen Quellen nicht finden lässt: vgl. MANCINI 1956, S. 243; BAGLIONE 1642, S. 382. Zur Kontroverse siehe SPEAR 1982, S. 34–36; SPEAR 1983; SPEAR 1996, Kat. 20, S. 410; CROPPER 2005; POPP 2007, S. 175–181.



Abbildung 4.9: Domenichino, *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus*, 1614, Öl auf Leinwand, 419 × 256 cm, Vatikanstadt, Pinacoteca dei Musei Vaticani

bens' vorgeworfen, da die Ähnlichkeiten zu den zwei Vorbildern zuvor noch nie beobachtet wurden und Desubleo darüber hinaus durch seine Ausführung eigene Akzente im Bild setzt. Seine Herangehensweise kommt jedoch derjenigen Domenichinos durchaus nahe. Letzterer habe laut Bellori eine „lodevole imitazione“ geliefert, in der „li moti, gli affetti e azzioni delle figure“, also die Bewegungen, Affekte und Handlungen der Figuren anders als die von Agostino Carracci dargestellt wurden.¹⁵² So habe Domenichino das Werk seines Meisters zitiert, dessen kompositorische Organisation zum Ausgangspunkt seines Werkes genommen und dies in seinen eigenen Stil übertragen. Domenichinos Vorgehen sah zunächst eine intensive Auseinandersetzung mit Werken anderer Künstler vor, die sodann nach seiner Vorstellung verändert und dadurch „verbessert“ wurden.¹⁵³ So entstanden die von Jessica Popp bezeichneten „Variationen“ berühmter Vorbilder“, die sich bei mehreren Bildern Domenichinos beobachten lassen und bereits von

152 BELLORI 1976, S. 324.

153 POPP 2007, S. 170.



Abbildung 4.10: Agostino Carracci, *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus*, 1591–92, Öl auf Leinwand, 376 × 224 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Bellori zutreffend als „speculazioni della pittura“ beschrieben wurden.¹⁵⁴ Diese von Erwin Panofsky als „pictorial critiques“¹⁵⁵ der Werke anderer Maler etikettierte Herangehensweise dient dazu, den gebildeten Kunstkennern eine Diskussionsgrundlage für lehrreiche, zum Erwerb von Wissen führende Gespräche zu liefern.¹⁵⁶

Eine ähnliche Vorgehensweise lässt sich auch bei Desubleo nachweisen. Er ahmt nicht den Stil Poussins und Rubens' nach, sondern zitiert die kompositorischen Ansätze ihrer Darstellungen und zentrale, wiedererkennbare Akteure der beiden Vorbilder. In Poussins Fall folgt Desubleo nicht dem gleichen Narrativ, sondern passt den Verlauf der *istoria*, also von der Geschichte des Erasmus'; auf die des Laurentius an und variiert dabei die Bewegungen, Affekte und Handlungen. Bei Rubens handelt es sich dagegen um das gleiche Martyrium, dessen Darstellung von Desubleo jedoch kompositorisch nach seinem Entwurf angepasst wird. Der Flame hat ein konkretes, wiederum in Einklang mit Domenichinos Vorgehen stehendes Ziel: Den gelehrten Betrachter auf die zwei berühmten Vorbilder hinzuweisen und ihm zugleich zu demonstrieren, dass er eine verbesserte „Variation“ der beiden Vorlagen malen könne. Anders als Domenichino und Agostino malt Desubleo das gleiche Sujet wie Rubens, „filtriert“ dies jedoch durch Poussins thematische Variante. Dadurch zeigt sich, wie Desubleo in seinem Programmbild *Martyrium des Hl. Laurentius* auch vom Vorbild des Dominichino und seiner „programmatischen Variationsstrategie“ abweicht, indem er seine eigene Strategie entwickelt. Er entscheidet sich für Poussins und Rubens' Gemälde als kompositorische Vorbilder und fügt lediglich ein Bildelement aus der in Venedig deutlich berühmteren Darstellung Tizians desselben Motivs hinzu (Abb. 4.8). Möglicherweise ging Desubleo so vor, weil die Werke von Poussin und Rubens außerhalb der Lagenstadt einen hohen Bekanntheitsgrad besaßen und eine solche Komposition von den Lumaga – die als Auftraggeber bekanntlich nicht-venezianische Künstler bevorzugten – mehr geschätzt wurde.¹⁵⁷ Folglich schuf er eine Variation des Themas durch eine Variation im Detail. Er greift ein neues, im venezianischen Raum weniger verbreitetes Kompositionsschema auf (Variation im Detail nach Poussin und Rubens) und überträgt dieses auf eine Darstellung, die ein vor Ort berühmtes Vorbild hatte (Variation auf das Thema von Tizian).

154 Neben der *Kommunion des Hl. Hieronymus* gehören z. B. auch die *Almosen der Hl. Cäcilie*, die *Almosen des Hl. Rochus, Cäcilie und Valerian werden vom Engel gekrönt* und der *Gang des Hl. Andreas zur Kreuzigung* zu den „Variationen“. Vgl. ebd., S. 170–191. Vgl. zu Belloris Zitat BELLORI 1976, S. 329.

155 PANOFSKY 1960, S. 31.

156 POPP 2007, S. 174.

157 Zur Sammlung Lumaga und ihrem Schwerpunkt auf Künstlern nicht-venezianischer Herkunft vgl. Kap. 4.2 und BOREAN/CECCHINI 2002, S. 191–231.

Insofern stellt das *Martyrium des Hl. Laurentius* einen ersten Nachweis für Desubleos kunsttheoretische Ansprüche ca. 15 Jahre nach dem Beginn seiner Karriere auf der italienischen Halbinsel dar. Dieser Aspekt seines Œuvres wurde bislang weder erkannt noch untersucht. Anders als bei Domenichino gibt es bei dem Flamen tatsächlich keine Quellen, die über sein Interesse an den theoretischen Grundlagen der Kunst informieren.¹⁵⁸ Seine Werke sind deshalb das einzige Instrument, das über seine kunsttheoretische und literarische Bildung Auskunft gibt. So hat das Beispiel von *Venus trauert um Adonis* bereits gezeigt, dass Marinos Gedicht Desubleo bekannt war und dass er dieses als Innovation in einem seiner ersten Bologneser Werke für den lokalen Markt einführt.¹⁵⁹ Das *Martyrium des Hl. Laurentius* ist vor 1643 entstanden, also bevor Desubleo seine Lehrtätigkeit in der 1646 gegründeten Accademia Ghislieri antrat und sich mit den dort wirkenden Meistern wie Albani und Guercino über kunsttheoretische Grundlagen akademischer Ausbildung austauschen konnte.¹⁶⁰ Da die Martyriumsszene jedoch für den Altar eines venezianischen Oratoriums bestimmt war und deshalb einen Auftrag mit öffentlichem Charakter darstellte, kann dies als Desubleos erster Versuch betrachtet werden, seine künstlerischen Überzeugungen und theoretischen Ansprüche in einem neuen und prestigereichen Umfeld wie Venedig zu demonstrieren. Dass er knapp zehn Jahre später in die Lagunenstadt übersiedeln würde, war ihm zum Zeitpunkt der Anfertigung des Gemäldes in Bologna wohl nicht bewusst. Doch in seiner Karriere hatte er bis dahin Erfolge erreicht, die ihn einen solchen Schritt wagen ließen. Ein Werk in Vincenzo Giustinianis römischer Sammlung, die Mitarbeit in Guido Renis Atelier, der päpstliche Auftrag für den Hauptaltar der Kirche in Castelfranco Emilia, zwei Gemälde in der großherzoglichen Sammlung von don Lorenzo de' Medici in Florenz – all dies deutet auf eine brillante Karriere hin, die nun mit einem Auftrag in Venedig eine neue Stufe erreichen konnte: die Anerkennung des Erfolgs durch die Verbildlichung seiner kunsttheoretischen Ansprüche.

158 Bellori berichtet in Domenichinos Biographie über die theoretischen Ansichten des Bolognesen. Diese „speculazioni della pittura“ gehen aus zwei Briefen an seinen Freund Francesco Angeloni hervor, bei denen es um den geistigen Entwurf in der Imagination des Künstlers geht. Diesem maß Domenichino den höchsten schöpferischen Wert zu. Vgl. BELLORI 1976, S. 359, 370.

159 Vgl. dazu Kap. 3.3.

160 Vgl. zur Datierung des Gemäldes Kap. 4.2.2; zur Accademia Ghislieri vgl. Kap. 6.1.1.

4.3.2 *Christus am Ölberg* und die Monselice-Gemälde

„Un quadro con Christo all’Orto, di mano di Michiel Sobleò.“¹⁶¹ Dieser lakonische Eintrag in Marco Boschinis 1664 erschienenen *Minere della pittura veneziana* ist bisher die älteste Quelle, die den ursprünglichen Aufstellungsort des *Christus am Ölberg* (Abb. 4.11) nennt.¹⁶² Heute befindet sich die monumentale Darstellung in der Atanasius-Kapelle der Kirche S. Zaccaria in Venedig. Gemalt hatte sie Desubleo jedoch für das Benediktinerinnenkloster S. Croce alla Giudecca, wo sie bis zu dessen Aufhebung am 28. Juli 1806 verblieb. Erst durch den Umzug der Nonnen von S. Croce alla Giudecca in das Kloster gleichen Ordens S. Zaccaria kam sie am 29. September 1806 an ihren aktuellen Aufstellungsort.¹⁶³

Bevor die kompositorischen Merkmale des *Christus am Ölberg* analysiert werden, sollen zuerst die möglichen Hintergründe des Auftrags und daran anschließend eine bisher unveröffentlichte Quelle aus dem 19. Jahrhundert besprochen werden. Die bisherige Desubleo-Forschung schweigt über die Auftragsmodalitäten dieses Gemäldes.¹⁶⁴ Durch Archivrecherchen, die von der Autorin durchgeführt wurden, konnte festgestellt werden, dass die Kassenregister des Klosters S. Croce alla Giudecca erst ab 1706 aufbewahrt wurden. Hierdurch kann nicht bestätigt werden, ob es sich bei *Christus am Ölberg* um einen direkten Auftrag der Nonnen oder um eine private Initiative handelte.¹⁶⁵ Der einzige Hinweis auf eine

161 BOSCHINI 1664, S. 394. In seinem Katalogeintrag verweist Cottino hierzu fälschlicherweise auf Boschinis Eintrag über Desubleos Gemälde in S. Maria di Nazareth, der sich auf S. 493 befindet. Vgl. COTTINO 2001, Kat. 36, S. 111.

162 Nach Boschini wurde das Gemälde ebenfalls von Zanetti im 1791 veröffentlichten *Della pittura veneziana* aufgeführt. Vgl. ZANETTI 1771, S. 505.

163 Desubleos Gemälde gehörte zu den am 11. April 1806 inventarisierten Klosterergütern von S. Croce alla Giudecca. Leider ist das Inventar sehr allgemein gehalten und zitiert lediglich den Begriff „quadri“, sodass es unmöglich ist, die genaue Platzierung des Gemäldes vor dem Umzug in S. Zaccaria näher zu bestimmen. Das Konvolut mit den bisher von der Desubleo-Forschung übersehenen Dokumenten hilft, das genaue Umzugsdatum festzulegen. Desubleos Gemälde wurde kurz nach dem Umzug der Nonnen am 29. September 1806 ins Kloster S. Zaccaria gebracht. Vgl. ASVe, Direzione del demanio (anni 1806–1813), busta 395, 2/20 S. Croce alla Giudecca, ohne Nummer. Zum Aufstellungsort in S. Croce alla Giudecca vgl. Boschinis Eintrag in den *Minere della pittura*, Quellenanhang, Nr. 40.

164 Keine der bisher veröffentlichten Beiträge zu *Christus am Ölberg* setzt sich mit der Frage nach dem Auftraggeber auseinander. Vgl. PALLUCCHINI 1981, Bd. 1, S. 236; MILANTONI 1991, S. 453; COTTINO 1992, S. 210; COTTINO 2001, Kat. 36, S. 111.

165 Zu diesem Ergebnis kam die Autorin durch das Studium folgender Konvolute im venezianischen Staatsarchiv: S. Croce alla Giudecca, buste 1, 2, 6, 27, 32, 39, 44, 139, 143. Dabei beziehen sich die darin enthaltenen Dokumente auf die Buchhaltung des Klosters und die angenommenen Spenden in der Zeit von 1508 bis 1794.



Abbildung 4.11: Michele Desubleo, *Christus am Ölberg*, um 1660, Öl auf Leinwand, 530 × 270 cm, Venedig, San Zaccaria

mögliche Verbindung zwischen dem Kloster und Desubleo lässt sich aus einem Vermächtnis aus dem Jahr 1659 ableiten. Dabei vermachte Francesco Gussoni eine jährliche Gabe an das Kloster, für das Abhalten zweier Gottesdienste pro Woche. Gussoni hatte eine Leitungsposition in der Verwaltung des venezianischen Ospedale degli Incurabili inne und als dessen Vertreter mit Desubleo just vier Jahre zuvor einen Vertrag geschlossen.¹⁶⁶ Dabei verpflichtete sich das Ospedale, eine von Desubleo investierte Summe in Form einer jährlichen Rente auszuzahlen. Da bisher keinerlei Dokumente zu Desubleos Altargemälde für S. Croce alla Giudecca gefunden wurden und auch keine Beziehungen zwischen Régnier und dem Kloster nachgewiesen werden konnten, ist Gussoni die einzige bekannte Verbindung zwischen S. Croce alla Giudecca und Desubleo. Insofern könnte er als Vermittler zwischen der Klosterverwaltung bzw. einem Privaten und Desubleo für den Auftrag von *Christus am Ölberg* fungiert haben.

Bei der bisher unveröffentlichten Quelle handelt es sich um einen am 19. Juni 1897 von der für Venetien zuständigen regionalen Denkmalschutzdirektion – Direzione Regionale dei Monumenti del Veneto – verfassten Zustandsbericht über das Gemälde *Christus am Ölberg*.¹⁶⁷ Dieser Bericht ist aus zwei Gründen von besonderem Interesse. Erstens wird in ihm die Erstellung des Berichtes damit gerechtfertigt, dass das Bild in S. Zaccaria zu jenem Zeitpunkt Desubleos einziges erhaltenes Werk in Venedig sei, weil sowohl das *Martyrium des Hl. Laurentius* aus S. Martino als auch die *Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus* aus S. Maria di Nazareth verschwunden seien.¹⁶⁸ Diese Aussagen sind nur zum Teil zutreffend. Offensichtlich war es der Denkmalschutzdirektion zum einen nicht bekannt, dass der letztbekannte Standort der Martyriumsdarstellung nicht S. Martino, sondern die Abbaziale di S. Maria della Misericordia war, und dass es erst nach dem März 1871 von dort verkauft wurde.¹⁶⁹ Auch das Altarbild in S. Maria di Nazareth war nicht verschwunden, sondern lediglich von seiner Originalposition in der Lumaga-Kapelle in den Chor der Kirche versetzt worden. Zum anderen belegt der Bericht die geringe Wertschätzung von Desubleos Werk in S. Zaccaria „del quale, perciò malgrado il pregio relativo,

166 Vgl. Quellenanhang, Nr. 10.

167 Vgl. Quellenanhang, Nr. 42.

168 Hier der ganze Auszug aus dem Bericht im Wortlaut: „[...] Lo Zanetti Della pittura veneziana notava tre quadri di questo pittore fiammingo: 1° quadro di Santa Croce della Giudecca ora San Zaccaria; 2° il martirio di S. Lorenzo in chiesa S. Lorenzo, che il Moschini Itineraires – ed. 1819 pag. 11 diceva passato presso il parroco di S. Martino, che lo esponeva i giorni di festa e che ora non c'è più; 3° la Madonna con Santi carmelitani Scalzi in chiesa dei Carmelitani Scalzi il quale ora più non esiste. Per cui non resterebbe che il dipinto di San Zaccaria [...]“ Vgl. Quellenanhang, Nr. 42.

169 Hierzu ausführlich Kap. 6.3.2.

si è fatto la scheda.¹⁷⁰ Daraus geht hervor, dass die Denkmalschutzdirektion den Bericht nicht aufgrund der künstlerischen Qualität des Gemäldes angefertigt hat, sondern nur aufgrund des Umstandes, dass es das einzige noch in Venedig aufzufindende Werk Desubleos sei. Diese Haltung geht auch aus einer anderen Stelle im Bericht klar hervor, bei der mit der Aussage Malvasias argumentiert wird, dass „I colori specialmente la veste lilla di Cristo e la veste verde dell’apostolo affliggono la vista.“¹⁷¹

Die geringe Wertschätzung, die die regionale Denkmalschutzdirektion im späten 19. Jahrhundert dem Werk zuschrieb, kollidiert jedoch mit der Bedeutung von Desubleos Gemälde nicht nur hinsichtlich seiner kompositorischen Einzigartigkeit, sondern auch hinsichtlich seiner künstlerischen Position zwischen der emilianischen und der venezianischen Tradition.

Dass Desubleo in der Darstellung *Christus am Ölberg* eine eigene *invenzione* entwickelt, geht aus dem Vergleich mit Darstellungen desselben Sujets anderer Maler hervor. So lassen sich etwa mit den zwischen 1622 und August 1624 von Lanfranco fertiggestellten Fresken in der römischen Sacchetti-Kapelle in S. Giovanni dei Fiorentini (Abb. 4.12) keine kompositorischen Gemeinsamkeiten feststellen.¹⁷² Weder die frontale Darstellung Christi noch die schlafenden Apostelfiguren sind mit Lanfrancos Werk vergleichbar. Ähnliches lässt sich auch im Falle von Ludovico Carraccis 1589–90 entstandener Ölbergsszene (Abb. 4.13) beobachten.¹⁷³ Ein Bologneser Werk, von dem sich Desubleo bei seiner Komposition möglicherweise inspirieren lassen hätte können, ist Giovanni Andrea Donduccis, genannt Mastelletta, *Christus am Ölberg*, ein 1625 für die Rizzardi-Kapelle der Bologneser Kirche S. Paolo Maggiore gemaltes Altarbild (Abb. 4.14). Aber auch hier halten sich die bildlichen Übereinstimmungen in Grenzen. Desubleo zeigt Christus dem Betrachter frontal, während Mastelletta ihn seitlich darstellt. Zudem ist der kreuz- und kelchtragende Engel bei Desubleo auf der linken und nicht auf der rechten Seite dargestellt. Die S-förmige Körperhaltung des Engels sowie der Hell-Dunkel-Kontrast, in dem er dargestellt ist, verleihen dem venezianischen Bild einen gegenüber Mastellettas Werk deutlich bewegteren Charakter.

Die Christusfigur ist ein weiteres Argument für die eigenständige Bildinvention Desubleos. Die Frontaldarstellung der Figur lässt sich weder in römischen noch in Bologneser und auch nicht in venezianischen Beispielen des Sujets wiederfinden. Diese Haltung ist vielmehr für Transfigurationsdarstellungen charak-

170 Vgl. Quellenanhang, Nr. 42.

171 Ebd.

172 Zu den zwischen 1622 und August 1624 fertiggestellten Fresken siehe SCHLEIER 2001, S. 40–41.

173 BROGI 2001, S. 139–140.



Abbildung 4.12: Giovanni Lanfranco, *Christus am Ölberg*, 1622–24, Öl auf Holz, Rom, S. Giovanni dei Fiorentini, Sacchetti-Kapelle



Abbildung 4.13: Ludovico Carracci, *Christus am Ölberg*, 1589–90, Öl auf Leinwand, 100 × 114 cm, London, National Gallery



Abbildung 4.14: Mastelletta, *Christus am Ölberg*, 1625, Öl auf Leinwand, 330 × 270 cm, Bologna, S. Paolo Maggiore, Rizzard-Kapelle

teristisch. Abgesehen von Raffael seien hier zwei berühmte, Desubleo aus seiner römischen Phase wohl bekannte Beispiele genannt: Sebastiano Lucianis, genannt del Piombo, Fresko in S. Pietro in Montorio und ein kleines Gemälde von Giuseppe Cesari, genannt *il Cavalier d'Arpino* (Abb. 4.15; Abb. 4.16).¹⁷⁴

Der innovative Charakter von Desubleos *Christus am Ölberg* offenbart sich in erster Linie in der kompositorischen Freiheit. Den Evangelien nach handelt es sich bei der Gethsemane-Darstellung um jenen Moment unmittelbar nach dem letzten Abendmahl, in dem Christus eine Offenbarung seines göttlich-menschlichen Dualismus hat. Nachdem er Gottvaters Trost vor der Passion ersucht hat, erscheint ihm ein Engel, um seinen Kummer zu mildern.¹⁷⁵ Im linken unteren Bildvordergrund stellt Desubleo Petrus, hinter ihm Jakob und rechts unten Johannes dar. Der Maler folgt hier einer traditionellen *narratio*, die zudem durch die in den Evangelien erwähnten, die Passion vorwegnehmenden Blutstropfen auf Christi Stirn betont wird.¹⁷⁶ Doch die Freiheit, Christus – anders als Lanfranco, Carracci und Mastelletta – frontal und von der Situation so erschöpft darzustellen, dass er von einem zweiten Engel gehalten werden muss, ist für dieses Sujet einmalig. Wie bereits erwähnt, wird diese Haltung ikonographisch mit der Transfiguration in Verbindung gebracht, sodass Desubleo hier eine Brücke zu dem in der Passion folgenden Moment schlägt. Schließlich gelingt es dem Künstler, die Kreuzigung durch die Position Christi innerhalb des Bildes anzudeuten. Die breit geöffneten Arme und das leicht gebeugte rechte Bein sind eine subtile, jedoch optisch unverkennbare Referenz auf die nachfolgende Kreuzigung Jesu.

Was seine zwischen der Emilia und dem venezianischen Raum anzusetzende künstlerische Position betrifft, könnte der Flame sich auf Veroneses *Christus am Ölberg* bezogen haben (Abb. 4.17). Die Darstellung des physischen Leidens Jesu ist bei Desubleo aber weniger dramatisch, steht nicht im Vordergrund und weist mit Veroneses Version keine formalen Gemeinsamkeiten auf. Doch die Entscheidung, in der Wiedergabe der beiden zentralen Figuren Referenzen auf zwei seiner Schaffensorte zu platzieren, die Emilia und Venedig, spricht dafür, dass Desubleo hier seine künstlerische Position anhand der Auseinandersetzung mit den zwei berühmten Werken thematisiert. Seine Verweise auf die Darstellungen Mastellet-

174 Die immense *fortuna critica* eines solchen Motivs zurückzuverfolgen, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Cesaris Darstellung zählt zu den berühmtesten im Rom des 17. Jahrhunderts. Sie ist in mehreren, zwischen den 1590er und 1620er Jahren entstandenen Versionen überliefert und hätte Desubleo entweder durch Stiche oder durch direkte Betrachtung präsent sein können. Zu den verschiedenen Versionen, darunter eine in der Sammlung Barberini, siehe RÖTTGEN 1973, Kat. 52, S. 132–133; RÖTTGEN 2002, S. 422–423. Zu del Piombo siehe HIRST 1981, S. 49, 233.

175 Vgl. die Evangelien von Matthäus (26,36–46), Markus (14,32–42) und Lukas (22,39–46).

176 Lukas (22,43–44).

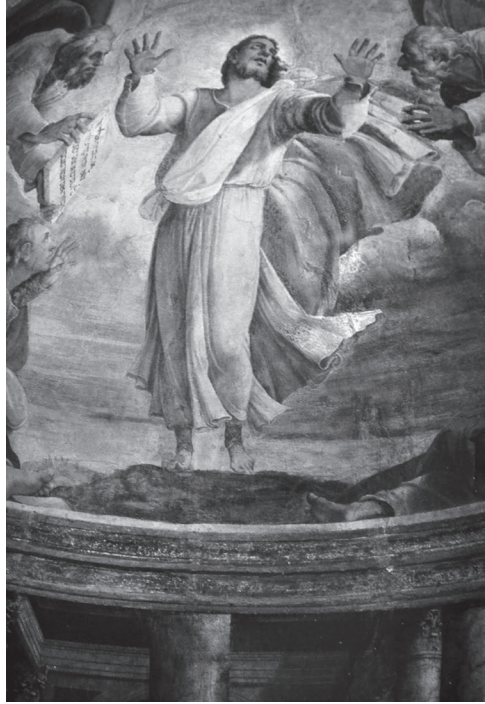


Abbildung 4.15: Sebastiano del Piombo, *Transfiguration*, 1516–24, Fresko, Rom, S. Pietro in Montorio, Borgherini-Kapelle



Abbildung 4.16: Cavalier d'Arpino, *Christus am Ölberg*, 1603–06, Öl auf Leinwand, 52,7 × 75,9 cm, Oberlin, The Allen Memorial Art



Abbildung 4.17: Paolo Veronese, *Christus am Ölberg*, 1582–83, Öl auf Leinwand, 108 × 180 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera

tas und Veroneses dürften von den ikonographisch gebildeten Betrachtern wahrgenommen worden sein und Diskussionsargumente zu Desubleos Positionierung in der künstlerischen Tradition geliefert haben.

All diese zuvor von der Desubleo-Forschung nie beobachteten Elemente deuten darauf hin, dass Desubleos *Christus am Ölberg* als ein weiteres programmatisches Bild betrachtet werden muss. In den knapp 20 Jahren, die zwischen dem *Martyrium des Hl. Laurentius* und *Christus am Ölberg* liegen, erreichte Desubleo jene Anerkennung und Wertschätzung, die ihm erlaubten, eigenständige *invenzioni* zu entwickeln. Dabei verzichtete er nicht darauf, in seinen Kompositionen Referenzen an Mastelletta und Veronese zu platzieren, um seine zwischen der Emilia und Venedig verankerte künstlerische Position zusätzlich zu betonen.

Auch in einem anderen zeitgleichen Auftrag verfolgt Desubleo seine von Domenichino inspirierte Strategie einer „Variation auf das Thema“ durch eine „Variation im Detail“. Dabei handelt es sich um die zwei um 1660 gemalten Werke *Berufung der Söhne des Zebedäus* (Abb. 4.18) und *Transfiguration* (Abb. 4.19) heute in der Kirche S. Giacomo in der von Venedig ca. 60 Kilometer entfernten Gemeinde Monselice. Der Auftrag erfolgte durch den venezianischen Orden der Ca-



Abbildung 4.18: Michele Desubleo, *Berufung der Söhne des Zebedäus*, um 1660, Öl auf Leinwand, 320 × 450 cm, Monselice, S. Giacomo



Abbildung 4.19: Michele Desubleo, *Transfiguration*, um 1660, Öl auf Leinwand, 320 × 450 cm, Monselice, S. Giacomo

nonici Regolari di San Giorgio in Alga, dem die Kirche in Monselice gehörte.¹⁷⁷ Vergleicht man diese beide Gemälde mit *Christus am Ölberg*, so fällt auf, dass Desubleo zur gleichen Zeit drei narrativ eng verbundene Sujets für zwei getrennte Aufträge schuf. Die enge Verbindung der drei Ereignisse aus den Evangelien wird durch die Präsenz von Petrus, Johannes und Jakob betont. Während in *Christus am Ölberg* lediglich Petrus aus der dunkleren unteren Bildzone hervorsticht, ist der Fokus in den beiden Werken für Monselice auf Jakob gerichtet, den Namensgeber des auftraggebenden Ordens. In der Darstellung der *Berufung* wird er zwar am linken Bildrand positioniert, seine zentrale Rolle für die Erzählung wird jedoch von Desubleo durch eine gekonnte Lichtführung betont. Ähnliches lässt sich bei der *Transfiguration* feststellen, in der Jakob, anders als Petrus und Johannes, frontal und direkt unter Jesus, dessen geöffnete Armhaltung nachahmend, dargestellt wird.

Insbesondere bei der *Berufung* lassen sich starke Bezüge zu römischen Werken feststellen. An erster Stelle müssen die unverkennbaren Referenzen an Caravaggios *Berufung des Hl. Matthäus* in der Contarelli-Kapelle in S. Luigi dei Francesi genannt werden. Sowohl der Gestus von Christus als auch der von Jakob deuten auf die *Berufung des Hl. Matthäus* (Abb. 4.20) und ihre theatralische Gestik hin. Letztere wird ebenfalls durch Johannes' Haltung thematisiert, indem Desubleo eine Parallele zu Christus aus Caravaggios *Emmausmahl* zieht (Abb. 4.21). Wie bereits beim *Martyrium des Hl. Laurentius* lässt sich auch hier eine „programmatische Variationsstrategie“ beobachten. So dienen die *Berufung des Hl. Matthäus* und das *Emmausmahl* von Monselice als berühmte Referenzen für eine Variation auf das Thema. Wie Desubleo seine Strategie fortsetzt, wird durch die Gemeinsamkeiten zwischen seinem Christus und jenem Domenichinos in den Fresken in S. Andrea della Valle klar (Abb. 4.22). Ihre Fertigstellung vor Desubleos Ankunft in Rom und ihre Berühmtheit lassen keinen Zweifel daran, dass der Flame sie per-

177 Die Canonici regolari hatten seit 1404 ihren Ordenssitz im gleichnamigen Kloster auf der Insel San Giorgio in Alga, die zwischen Venedig und dem Festland liegt. Zu den Priors gehörten venezianische Patrizier wie Marino Querini und der erste Patriarch Venedigs, Lorenzo Giustiniani. Der Orden wurde 1668 von Papst Clemens IX. aufgehoben, das Kloster brannte am 11. November 1716 ab und wurde von den zwischenzeitlich dort eingezogenen Barfüßern Karmelitern wieder aufgebaut. Diese Ereignisse führten zu einem enormen Verlust an Dokumenten. Aus diesem Grund konnten trotz der Recherchen der Autorin in den venezianischen Archiven keine dokumentarischen Belege für den Auftrag an Desubleo gefunden werden. Weder Lucco noch Cottino erklären, woher sie ihre Informationen zum Auftrag haben, sodass diese Aussage zunächst Quellenlos akzeptiert werden muss. LUCCO 1989b, S. 100; COTTINO 2001, Kat. 35a–b, S. 109–110. Zu S. Giorgio in Alga siehe ZORZI 1977, Bd. 1, S. 405–406.



Abbildung 4.20: Caravaggio, *Berufung des Hl. Matthäus*, 1599–1601, Öl auf Leinwand, 322 × 340 cm, Rom, S. Luigi dei Francesi

sönlich gesehen haben muss.¹⁷⁸ Im Vergleich zu dem Christus aus S. Andrea della Valle wird er in Monselice seitlich und mit einer gespiegelten Kontrapost-Stellung dargestellt. Die Parallelen zwischen den beiden sind dennoch nicht zu übersehen und haben Desubleo erneut die Möglichkeit geboten, sich an römischen Kunstwerken zu messen.

Die Analyse des *Martyriums des Hl. Laurentius*, *Christus am Ölberg* und der Monselice-Gemälde hat gezeigt, dass Desubleos Variationen einen festen Teil seiner künstlerischen Strategie bilden. Seine Stellung zwischen römischer, emilianischer und venezianischer Tradition signalisierte er dem ikonographisch verierten Betrachter anhand gezielter Referenzen. Diese Andeutungen eines

178 Siehe zu Domenichinos 1625 fertiggestellten Fresken SPEAR 1982, Bd. 1, S. 251; COLIVA 1996, S. 289.



Abbildung 4.21: Caravaggio, *Emmausmahl*, 1601, Öl auf Leinwand, 165 × 141 cm, London, National Gallery



Abbildung 4.22:
Domenichino, *Berufung
von den Hl. Peter und
Andreas*, 1622–25, Fresko,
Rom, S. Andrea della Valle

kunsttheoretischen Diskurses wurden in diesem Kapitel besonders im Licht der kompositorischen Eigenheiten der Werke dargelegt. Dies bildet eine Grundlage für die bevorstehende Analyse jener Parameter, anhand derer Desubleo seinen Stil bildete.

4.4 Resümee

Die Untersuchung von Desubleos Werken, die zunächst für venezianische Auftraggeber und dann vor Ort in Venedig entstanden sind, hat mehrere Aspekte seiner Karriere ans Licht gebracht. Zunächst wurden die Arbeitsbedingungen geschildert, die er bei seiner Ankunft in der *Arte dei Dipentori* wie auf dem Kunstmarkt vorfand. In diesen beiden Bereichen scheint der Flame sich nicht über offizielle Kanäle integriert zu haben. Anders als seine Kollegen Johann Carl Loth und Johann Liss sowie sein Stiefbruder Régnier wurde er mit hoher Wahrscheinlichkeit nie Mitglied der *Arte*; über seine genaue Funktion in Régniers Atelier ist ebenfalls nichts bekannt. Es musste festgehalten werden, dass die lückenhaften Quellen die Rekonstruktion seiner Schaffenszeit erheblich erschweren.

Dagegen konnten die bisher unerforschten Beziehungen zur Familie Lumaga zurückverfolgt werden. Dies führte nicht nur zur Entdeckung eines neuen Werkes, sondern auch zu einer Revision der zeitlichen Einordnung von Desubleos Gemälde und zum besseren Verständnis seiner Entscheidung, von Bologna nach Venedig zu ziehen. Die Studie zu dem von der Desubleo-Forschung bislang übersehenen *Martyrium des Hl. Laurentius* hat gezeigt, wie der Flame durch die Vermittlung seines Bruders bereits zu Beginn der 1640er Jahre einen Kontakt nach Venedig herstellte und wie er im Laufe des folgenden Jahrzehnts zwei weitere Gemälde für die Lumaga bzw. durch deren Weiterempfehlung für venezianische Auftraggeber anfertigen konnte. In diesem Rahmen konnte auch die Entstehungsgeschichte des Altargemäldes in S. Maria di Nazareth rekonstruiert werden und seine Datierung korrigiert werden. Anhand dieser neuen Elemente konnte Cottinos Einschätzung eines angeblich mäßigen Erfolges Desubleos in Venedig revidiert werden.

Abschließend wurde durch die Analyse von vier öffentlichen Aufträgen für den venezianischen Raum Desubleos künstlerische Position und seine strategisch eingesetzten „Variationen“ hinterfragt. Anhand dieser Beispiele konnte gezeigt werden, welcher programmatische Wert den Bildern für S. Lorenzo und S. Zaccaria in Venedig sowie den beiden Werken für S. Giacomo in Monselice beizumessen ist. Die Werke boten Desubleo die Möglichkeit, seine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Meistern wie Poussin, Domenichino und Caravaggio mittels

kompositorischer Anlehnungen und wiedererkennbarer Figuren visuell zu thematisieren. Dabei bestätigten sich das bereits konstatierte Festhalten an seinem eigenen Stil und der Wille, durch Variationen berühmter Kompositionen zu neuen *invenzioni* zu gelangen, um somit sein eigenes Repertoire zu etablieren. Inwieweit Desubleos Gemälde als „speculazioni della pittura“¹⁷⁹ zu betrachten sind und in welchem Maße sie durch Aneignung und Adaption berühmter Vorbilder konstruiert wurden, wird im folgenden Kapitel untersucht.

179 So äußerte sich Bellori in Bezug auf Domenichinos bereits thematisierten Modus Operandi. Siehe BELLORI 1976, S. 329.