

5 SEINEN EIGENEN STIL ETABLIEREN? – ODER: DESUBLEOS BRANDING

Seit seiner Ankunft in Rom war Desubleo von Werken berühmter Meister der „heiligen Bologneser Trias“ – Reni, Domenichino und Guercino umgeben. Als Immigrant-Maler hätte er sich auf die Nachahmung von deren Stil und Kompositionen beschränken können und sich somit eine eigene Marktnische als Kopist schaffen können.¹ Tatsächlich lässt sich die Rezeption jener Meister in mehreren seiner Werke beobachten, wie die dargelegten Fallstudien nachgewiesen haben. Besonders hinsichtlich der Themenwahl blieb der Flame meistens den gewöhnlichen Sujets seiner Zeit treu. Allerdings konnte gleichzeitig auch gezeigt werden, dass Desubleo berühmte Kompositionen durch Variationen adaptierte und neugestaltete.

Mit dieser Praxis sind drei Fragen eng verbunden: Etabliert Desubleo im Laufe seiner Karriere einen eigenen Stil? Welche Charakteristika lassen sich festlegen, die sein Streben nach stilistischer Autonomie belegen? Inwieweit setzt er sich von anderen Malern ab, um auf dem Markt identifizierbar zu sein? Um diese Fragen beantworten zu können, müssen zunächst vier Parameter festgelegt werden, anhand derer Desubleos Werke mit anderen Malern verglichen werden können. Zu den vier Parametern gehören Affektdarstellung, Gesten und Bewegung, Antikenrezeption sowie Landschaftsdarstellung und Stilleben. Diese sind entscheidende Kategorien für die Etablierung eines Stils und stellen ein Kriterium der Ausdifferenzierung Desubleos gegenüber den drei zitierten Malern dar. Die Parameter wurden bislang nie eingehend untersucht und bieten sich deshalb für eine vergleichende Analyse an. Bewusst wurde das Kolorit nicht einbezogen, da dieser Parameter von Alberto Cottino bereits untersucht wurde. Cottino kam dabei zu dem überzeugenden Schluss, dass Desubleos Kolorit als ein stilbildendes Merkmal zu betrachten sei, wodurch der Flame sich von anderen Zeitgenossen unterscheidet.² Darüber hinaus wird die Rolle des Kolorits in Bezug auf Desubleos Einordnung im kunsthistorischen Kanon in Kapitel 6 thematisiert.³

1 Die Verbreitung dieser Praxis wurde am Beispiel des deutschen Stechers und Kopisten Enrico Kaiels in Bologna im Kapitel 3.1.1 dargelegt.

2 COTTINO 2001, S. 17–28.

3 Vgl. Kap. 6.3.1.

In Einklang mit Willibald Sauerländers Worten wird Stil im Folgenden als „an instrument for understanding, for analysis by discovering elements of order, law, rule, structure in a given art object or in a group of art objects“⁴ verstanden. Hierfür wird darauf geachtet, dass Desubleos Stil, nämlich die Form, die er seinen Artefakten verlieh, als ein Aspekt innerhalb einer komplexen sozialen Konstellation gedeutet wird und deshalb die trügerische Bezeichnung von *dem* Stil *einer* Periode, Region oder Stadt vermieden wird.⁵

Die Analyse beruht auf Vergleichen zwischen Werken Desubleos und anderen Malern, die gleiche Sujets behandelt haben. Diesbezüglich wurde eine Auswahl aus jenen Persönlichkeiten getroffen, mit denen sich Desubleo während seiner Karriere am intensivsten auseinandergesetzt hat, sodass im Folgenden Werke und stilistische Merkmale von Domenichino, Reni und Guercino im Vergleich zu jenen Desubleos behandelt werden. Mit Régnier bestehen quantitativ die meisten Gemeinsamkeiten, die sich jedoch auf einzelne Bildelemente und -details beschränken, wie aus der Tabelle 4 hervorgeht. Dazu wurden die Parallelen zwischen Desubleos und Régniers Kompositionen bereits in den Fallstudien zu Desubleos *Selbstporträt* und *Venus trauert um Adonis* eingehend thematisiert.⁶ Darüber hinaus wurde beschlossen, Desubleos Werke und stilistische Merkmale mit denjenigen der drei italienischen Maler zu vergleichen, da diese im Unterschied zu Régnier als Meister in der Darstellung von Affekten, Gesten und Bewegung gelten.

In Einklang mit dem zeitlichen Fokus der Arbeit wurden Gemälde herangezogen, die in Rom, Bologna und Venedig entstanden sind.⁷ Anhand der Ergebnisse dieser Vergleiche wird es sodann möglich sein, der Frage nach den von dem Flamen angewandten Strategien der Selbstpromotion nachzugehen. Damit wird die Analyse eine Antwort auf die Frage liefern, welche Branding-Strategie von Desubleo verfolgt wurde und welcher Grundlagen sich der Flame bediente, um einen eigenen Markennamen zu etablieren.⁸ Bewusst wird im Folgenden auf eine Motivuntersuchung nach Aby Warburgs „Pathosformeln“ verzichtet, da die Demonstration des Wandels bestimmter Motive aus Werken von Domenichino, Reni

4 SAUERLÄNDER 1983, S. 265–266.

5 Ebd., S. 266.

6 Vgl. Kap. 2.3 und 3.3.

7 Ausgehend von Cottinos Katalog wurden insgesamt 25 Werke Desubleos mit denjenigen Domenichinos, Renis, Guercinos und Régniers thematisch verglichen. Für die unterschiedlichen Vergleichbarkeitsgrade siehe Quellenanhang, Tabelle 4.

8 Diese Adaption des Branding-Konzeptes auf Desubleo basiert auf der Definition im Duden, nach der Branding „die Entwicklung von Markennamen“ ist. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Branding> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

und Guercino in Desubleos Gemälden nicht im Vordergrund steht.⁹ Vielmehr soll anhand der vier genannten Parameter hinterfragt werden, ob und wie der Flame einen eigenen Stil im Laufe seiner multizentrischen Karriere konstruiert. Als Schlussbetrachtung wird eine Synthese zum Schulbegriff und dessen eventuelle Subversion durch Desubleo geboten.

5.1 Parameter von Desubleos Stil

Die zwei Kategorien *disegno* und *colore* sind seit Giorgio Vasaris 1550 erschienenen *Vite* fester Bestandteil des kunsthistorischen Diskurses, indem sie die Zugehörigkeit eines Künstlers zu einer bestimmten Schule definieren. Gelte *disegno* als Wahrzeichen der Florentiner Tradition und wird allen Gattungen übergeordnet, so stehe *colore* für die venezianische Schule, die Vasari weitgehend abqualifiziert.¹⁰ Diese Kategorien haben sich dennoch im Laufe des 17. Jahrhunderts angenähert, sodass die von Vasari initiierte, stark ideologische Debatte ab dem frühen Seicento zunehmend kritisch betrachtet wurde. Die fruchtbare Adaption unterschiedlicher Stilmodi wurde bereits exemplarisch auch von Malvasia am Beispiel der Carracci hervorgehoben. Ihr Eklektizismus wurde vom Biographen als positive Eigenschaft betrachtet, da sich die drei – und besonders Ludovico – durch ihre verschiedenen Vorbilder ein Instrumentarium an heterogenen Stilmerkmalen verinnerlicht und dieses wie eine Sprache aktiv angewandt hatten.¹¹

Zu Desubleos Zeiten galt jene kategorische und ideologisch aufgeladene *querelle* zwischen *disegno* und *colore* als bereits aufgehoben. Um die hybri-

9 In seinem Bilderatlas *Mnemosyne* strebte Warburg eine Darstellung des Fortlebens und Wandels bestimmter Motive aus Antike und Renaissance an. Das umfassende Projekt blieb durch Warburgs Tod 1929 unvollendet. Zu dessen Wirkungen und Zielen vgl. GOMBRICH/SAXL 1970, S. 283–306. Für eine fundierte Übersicht der Ansätze zu Motivuntersuchungen siehe CHAPEAUROUGE 1974, S. 7–14.

10 Einen Überblick über die Polarität zwischen *disegno* und *colore* liefert ROSEN 2011. Spezifisch zu den nordeuropäischen Schulen siehe PRIGOT 2018 (zum Kolorit) und BOUBLI 2018 (zum *disegno*).

11 Über Ludovico schreibt Malvasia: „Da tutti i migliori il meglio togliendo, si vide con facilità non più usata, e gradita, formarne vn breve compendio, anzi un prezioso estratto, fuori, ed oltre del quale poco più che bramare a’ studiosi restasse; e accoppiando insieme ed unendo con la giustezza di Rafaele la intelligenza di Michelangelo, ed a quest’anche aggiungendo col colorito di Tiziano l’Angelica purità del Coreggio, venne di tutte queste maniere a formarne una sola, che alla Romana, alla Fiorentina, alla Veneziana, e alla Lombarda che invidiar non avesse.“ MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 263. Siehe zu Ludovicos *fortuna critica* PERINI 1993.

de künstlerische Sprache des Flamen besser zu erfassen, eignet sich deshalb eine Untersuchung seiner Artikulationen in puncto Affektdarstellung, Gesten, Antikenrezeption sowie Landschaft und Stillleben. Die vasarianische Dichotomie ist auf Desubleo schlecht anwendbar, da seine Erfahrungen in Rom und Bologna von gleich großer Bedeutung für die Bildung seines Stils sind. Zusätzlich dazu spielt die Auseinandersetzung mit venezianischen Vorbildern eine wichtige Rolle. Somit spiegelt sich Desubleos Karriere als auswärtiger und eigenständiger Maler in drei der künstlerischen Hauptzentren der italienischen Halbinsel in seinem eigenen Stil wider. Sind laut Giovanni Battista Agucchi Raffael und Michelangelo eindeutig der römischen Schule zuzuordnen und Tizian dezidiert als Hauptvertreter der venezianischen Sparte zu betrachten, so ist Desubleo ein problematischer Fall.¹² Dieser Besonderheit zufolge werden die vier erwähnte, prägnante Parameter als Hintergrundfolie angewendet, um ausgewählte Werke des Flamen zu analysieren.

5.1.1 Affektdarstellung

Giovan Pietro Bellori, der wichtigste Kunsttheoretiker des italienischen Seicento, erklärt die Wiedergabe von Affekten zu einem unerlässlichen Bestandteil eines Kunstwerkes. In seinem 1664 in der römischen Accademia di San Luca gehaltenen Vortrag *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* bezieht sich Bellori auf die Malerei als „rappresentazione d'umana azione“.¹³ Dabei weist er auf die Verwandtschaft zwischen Malerei und Poesie und auf das berühmte Horaz-Prinzip „ut pictura poësis erit“ hin. Das damit gemeinte, bereits von Leon Battista Alberti geforderte Gleichgewicht der Darstellungen von Gefühlen und Leidenschaften in den zwei Freien Künsten entwickelte sich zum Topos nicht nur in der Kunstliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern auch bei den im europäischen Kontext florierenden akademischen Gründungsbemühungen.¹⁴

12 Zu Agucchis Traktat siehe MAHON 1947, S. 241–258 und Kap. 5.1.3.

13 „[...] essendo la pittura rappresentazione di umana azione, deve insieme il pittore ritenere nella mente gli esempi de gli affetti, che cadono sotto esse azzioni, nel modo che 'l poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso e del pianto, del timore e dell'ardire“. BELLORI 1976, S. 20.

14 Neben Albertis Traktat ist Leonardos 1435 entstandene Abhandlung *De pictura* zu nennen, in der die Idee auftaucht, die Malerei sei eine „poesia muta“. Ein herausragendes Beispiel jenes fruchtbaren Paragone zwischen Literatur und Malerei findet sich bei Poussin (vgl. KEAZOR 1998, bes. S. 33–58). Diese Verwandtschaft zwischen „poésie muette“ und „peinture parlante“ spiegelte sich auch in ihren seit dem frühen 17. Jahr-

Die Idee, die Malerei als Erzähltechnik zu verstehen, hatte einen seiner Höhepunkte während der Gegenreformation erlebt, als versucht wurde, einen Kanon der Ausdrucksmittel für religiöse Bilder zu bilden. Dieser erfolgreiche Versuch bediente sich hauptsächlich zweier Traktate: Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, 1582 erschienen, und Giovanni Paolo Lomazzos 1584 veröffentlichtem *Trattato dell'arte della Pittura*.¹⁵ War Paleottis Schrift als „Rechtfertigungsschrift über den Gebrauch der Kunst in der Religion“¹⁶ intendiert, so bildete Lomazzos *Trattato* eine Handreichung für Maler die – wie im Untertitel angegeben wird – Hinweise zu „tutta la Theoria & la Prattica d'essa pittura“ beinhaltete. Dafür listet Lomazzo im zweiten von insgesamt sieben Büchern Gemütsverfassungen mit präzise erläuterten Körperhaltungen, Gesichtsausdrücken sowie Gesten auf und ergänzt sie durch Vorbilder aus der Antike und der Bibel.¹⁷ Allerdings konkretisierte sich die vom Autor erstrebte praktische Anwendbarkeit seines Werkes nur zum Teil. Insofern dürfte sich die praktische Benutzung des *Trattato* durch nachfolgende Maler „aufgrund der enzyklopädischen Konfusion des ausgebreiteten Materials in den meisten Fällen verboten haben“¹⁸, wie Sibylle Ebert-Schiffere beobachtet.

Zu der von Bellori gelobten „rappresentazione“ gehören Affekte und Gesten. Diese zwei Parameter tragen gemeinsam zur Bildung einer in sich stimmigen Komposition bei und sind deshalb miteinander eng verbunden. Die Art, wie Desubleo sie darstellt, wird dennoch im Folgenden anhand zweier unterschiedlicher Bildbeispiele betrachtet und daher in zwei Unterkapitel geteilt. Diese Entschei-

hundert ins Leben gerufenen Institutionen wider. Im französischen Kontext lässt sich dies besonders gut beobachten. Denn die 1635 gegründete Académie française spielte eine Vorreiterrolle für die Verwissenschaftlichung der Kunst und die Entstehung jener akademischen Doktrin, die 1648 mit der Gründung der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture begannen. Siehe dazu KIRCHNER 1991, bes. S. 10–28; MONTAGU 1994, S. 9–30, 68–84; CASTOR 2015; HECK 2018a.

15 LOMAZZO 1584. Lomazzos Werk steht in der Tradition der frühneuzeitlichen Malertraktate, die dem Vorbild der antiken Rhetorik folgten. Diese Lehre sah die Dreiteilung einer Rede in *inventio*, *dispositio* und *elocutio* vor. Ludovico Dolce 1557 veröffentlichter *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* passt dieses dreigeteilte System an die Malerei an: Der *inventio* gleicht der *favola* (dem abzubildenden Inhalt), der *dispositio* wird mit dem *disegno* (als Zeichnung und gleichzeitig als Komposition zu verstehen) und der *elocutio* mit dem *colorito* (Farbe) gleichgesetzt. Dazu DOLCE 1557. Dieses System bleibt für das ganze 16. und 17. Jahrhundert maßgebend, wie Giovanni Battista Agucchis *Trattato della pittura* beweist. Siehe dazu MAHON 1947, S. 107–154, 231–275.

16 KEMP 1992b, S. 9.

17 Das zweite Buch ist dem „sito, positione, decoro, moto, furia e gratia delle figure“ gewidmet. Vgl. LOMAZZO 1584, S. 105–186. Dazu auch LE COAT 1975; EBERT-SCHIFFERER 1991, S. 86–87.

18 Diese gelungene Feststellung findet sich in EBERT-SCHIFFERER 1991, S. 87.

derung wurde bewusst getroffen, da die dadurch entstehende Pluralität zu einem besseren Verständnis von Desubleos Auseinandersetzung mit zwei Meistern der Affekt- und Gestendarstellungen führen soll.

Die Affektdarstellung hatte im 17. Jahrhundert laut Bellori einen einzigen und unumstrittenen Meister: Domenichino.¹⁹ Ohne dieser Analyse erschöpfenden Wert beizumessen, wird im Folgenden ein Werk des Bologneser Meisters mit einem Desubleos verglichen, um die zwei Herangehensweisen an einem konkreten Beispiel zu veranschaulichen. Hierfür eignet sich die *Ekstase des Hl. Franziskus* als einziges Sujet unter den 25 ausgewählten Werken des Flamen, denn in diesem Gemälde werden die Ähnlichkeiten zwischen Domenichinos und Desubleos Fassungen greifbar.²⁰ Beide werden zudem mit einem früheren Stich von Agostino Carracci in Verbindung gebracht, deren Gemeinsamkeiten sowohl in kompositorischer Hinsicht als auch in Bezug auf die Affektdarstellungen unverkennbar sind. Dass die Möglichkeit von Vergleichen zwischen Domenichinos und Desubleos Werken im Vergleich zu den Berührungspunkten mit Reni und Guercino verhältnismäßig niedrig ist, deutet darauf hin, dass der Flame in der untersuchten Phase von 1624 bis 1664 nur punktuell auf Domenichinos Vorbild zurückgreift.²¹

19 „Dal suo genio era egli tirato all’azione dell’istoria, ritrovandola nuda la vestiva, e nella proprietà cercava il più difficile dell’espressione, ed esprimeva sino all’anima ed alla mente; nelle quali virtù dopo Rafaelle fu egli al suo tempo senza eguale.“ BELLORI 1976, S. 360. Belloris Ansicht wird auch von Giovanni Battista Passeri geteilt. In seinem 1673 veröffentlichten *Vite de’ pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma* erklärt der Maler und frühere Schüler Domenichinos, dass sein Meister in der Lage gewesen sei, „esprimendo in ciascheduna figura così vive le passioni dell’animo loro, che in questa parte [Domenichino] era inarrivabile“. Zwar bezieht sich der Passus auf die um 1615 entstandene *Timoklea vor Alexander dem Großen*, das positive Urteil ist jedoch auf das Gesamtwerk des Bolognesers übertragbar und muss vor dem Hintergrund Passeris Parteilichkeit gesehen werden. Vgl. PASSERI/HESS 1934, S. 168.

20 Vgl. Quellenanhang, Tabelle 4.

21 Auch aus diesem Grund kann Pulinis These, Desubleo sei in Domenichinos Werkstatt aktiv gewesen, mit dem heutigen Wissensstand über den Flamen nicht bestätigt werden. Dazu fehlen nicht nur die Quellen – was in Desubleos Fall sehr häufig vorkommt und deshalb nicht als einziges Ausschlusskriterium betrachtet werden kann. Auch die visuelle Evidenz beim Vergleichen ihrer Werke ist zu schwach, um auf dieser Grundlage die These einer nahen Zusammenarbeit aufzustellen. Das Beispiel der *Madonna mit der Rose*, von der mindestens eine Fassung aus Domenichinos und zwei aus Desubleos Hand bekannt sind, wurde in den Vergleichen nicht berücksichtigt, da sie keine konzeptuellen Gemeinsamkeiten mit dem um 1618–1619 entstandenen Gemälde Domenichinos aufweist. Zu Desubleos *Madonna* vgl. COTTINO 2001, Kat. 41, S. 115–116; Zu Domenichinos Werk vgl. SPEAR 1982, Kat. 59, S. 212–213.

Domenichinos *Stigmatisierung des Hl. Franziskus* ist um 1628–1630 entstanden und wurde der neu gegründeten Kapuzinerkirche Santa Maria della Concezione in Rom von dem Maler selbst als Schenkung überreicht (Abb. 5.1).²² Seit dem 17. Jahrhundert befindet es sich *in situ*, die Bildfläche wurde jedoch erweitert, um



Abbildung 5.1:
Domenichino, *Stigmatisierung des Hl. Franziskus*, um 1628–30, Öl auf Leinwand, Rom, S. Maria della Concezione

22 Bellori berichtet, dass Domenichino während seiner Erkrankung dem Hl. Franziskus gegenüber ein Gelübde gemacht haben soll, infolge dessen er nach seiner Genesung das Gemälde mit der Darstellung der Ekstase den Kapuzinern für ihre Neustiftung schenkte. Dass die Entscheidung gerade auf diese Kirche fiel, könnte damit zu erklären sein, dass Domenichinos größte Förderer, die damalige Papstfamilie der Barberini, das Bauprojekt von S. Maria della Concezione maßgebend unterstützt hatten. Dazu SPEAR 1982, Kat. 105, S. 281–282. Für Domenichinos Gemälde existieren drei Vorzeichnungen und eine zunächst vom Maler Carlo Maratti erworbene, 1722 von der spanischen Königsfamilie angekaufte „Copia toccata dal Domenichino“. Diese befindet sich heute noch im königlichen Palast in Riofrío. Vgl. SPEAR 1982, Kat. 105, S. 281.

die Leinwand einem größeren Rahmen anzupassen.²³ Die Komposition ist schlicht gehalten. Der Heilige wird frontal in einer weiten Landschaft dargestellt, während ein Engel ihn von hinten hält, um seinen Sturz zu verhindern. In der Tat ist Franziskus in einer instabilen Haltung wiedergegeben: Das rechte Bein ist nach vorne gestreckt, während das linke nach hinten gebeugt ist und den Boden beinahe berührt. Die mangelnde Stabilität wird durch den diagonal nach hinten gelehnten Oberkörper und die breit geöffneten Armen betont. Sie ist dem Zustand geschuldet, dass Franziskus soeben seine in der linken Hand sowie auf dem rechten Fuß sichtbaren Stigmata erhalten hat und sich daraufhin in einem extatischen Zustand befindet. Am rechten Bildrand befindet sich ein Fels mit den zwei kanonischen Attributen der franziskanischen Ekstase: das Kreuzifix und der Totenschädel. Hinter der zweifigurigen Gruppe erkennt man Bruder Leo, der konventionell als Zeuge des heiligen Geschehens fungiert und dessen verängstigte Haltung mit geöffneten Armen derjenigen von Franziskus ähnelt. Die Szene spielt auf dem Monte Penna nahe Arezzo, wo Franziskus die Stigmata empfangen haben soll. Dennoch ist die Landschaftsdarstellung frei von jeglichen topographischen Merkmalen, die den Ort eindeutig identifizieren würden.

Die in der posttridentinischen Ära verbreiteten Darstellungen der Stigmatisation und Ekstase beruhten auf literarischen Quellen aus dem 13. und 14. Jahrhundert.²⁴ Im Hinblick auf den Vergleich zwischen Domenichinos und Desubleos Fassungen muss betont werden, dass Stigmatisation und Ekstase im 17. Jahrhundert ikonographisch voneinander schwer zu trennen sind, da beide einen erschöpften, von einem oder mehreren Engeln gestützten Franziskus beinhalten.²⁵

Offensichtlich ist hier Domenichino der posttridentinischen Tradition gefolgt, nach der die Sinne und die typologische Verbindung zwischen Christus und Franziskus im Fokus des mystischen Moments stehen sollen.²⁶ Dafür bedient sich der

23 In seinem Werkkatalog weist Spear auf die bis dato nicht wahrgenommene Veränderung hin. Die Leinwand wurde um 44 cm in der Breite und 68 cm in der Höhe erweitert. Die Wirkung der Komposition wurde dadurch insofern verändert, als dass die ursprüngliche, von Domenichino durchdachte Zentralität der Darstellung der Ekstase weniger imposant erscheint. Vgl. SPEAR 1982, S. 281.

24 Die im 17. Jahrhundert am meisten vorbereiteten literarischen Quellen zum Leben des Hl. Franziskus waren die 1262 vom Hl. Bonaventura verfasste *Legenda Maior* und die 1322 bis 1328 erschienenen, auf populären Sagen basierten *I Fioretti*. Zusätzlich zirkulierte ab dem frühen 13. Jahrhundert die *Vita prima sancti Francisci* von Thomas da Celano, die erst 1768 gedruckt wurde. Für eine ausführliche Behandlung der Quellen vgl. ASKEW 1969, bes. S. 19, Anm. 4.

25 Siehe zu den ikonographischen Gemeinsamkeiten der beiden Darstellungen GERLACH 1974–1994, S. 301–302.

26 Zur Ikonographie der Ekstasendarstellungen in posttridentinischer Zeit siehe MÅLE 1932, S. 177–178; ASKEW 1969.

Bologneser einer besonders expressiven Darstellung des Leidens Franziskus', das in erster Linie durch seinen halbgeöffneten, nach unten ziehenden Mund betont wird. Dieser Gesichtsausdruck erinnert an den Typus des Schmerzensmannes und wurde von Domenichino gezielt gewählt: Franziskus erlebte durch die Stigmatisierung die größtmögliche Angleichung an Christus und gilt somit in der christlichen Typologie als Wiederverkörperung des Gottessohnes.²⁷ Diesem Zustand entsprechend werden die Stigmata der linken Hand und des rechten Fußes durch eine gekonnte Lichtführung inszeniert, sodass die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sie gelenkt wird. Nicht zuletzt dient auch Franziskus' Blickkontakt zum Betrachter dazu, eine direkte Verbindung zu ihm zu etablieren und somit die Wirkung des vom Heiligen erlebten Heilsgeschehens zu intensivieren. Domenichino unterstreicht diese Affektdarstellung durch zwei weitere Elemente: Erstens, durch den Kontrast zwischen dem zutiefst berührten Ausdruck des Heiligen und demjenigen des ruhigen, in sich geschlossenen Engels. Sein helles Inkarnat hebt sich von dem durch Licht und Schatten modellierten, von Emotionen durchdrungenen Gesicht des Franziskus ab. Zweitens, die Dramatik der Hauptszene im Vordergrund wird durch Haltung und Gesichtsausdruck des Bruders Leo im Hintergrund verstärkt. Der Zeuge wird in einem Schreckensgestus mit geöffneten Armen und hochgehaltenen Händen dargestellt, wodurch dem Betrachter eine Steigerung des Pathos suggeriert wird. Schließlich bildet Franziskus' Haltung eine direkte Anspielung auf Christi Kreuzigung und verstärkt somit den typologischen Hintergrund von Domenichinos Darstellung.

Bei ihren ikonographischen Untersuchungen hat Pamela Askew zu Recht darauf hingewiesen, dass Domenichino für die instabile Haltung des Heiligen auf Agostino Carraccis Stich von 1586 zurückgegriffen hat (Abb. 5.2).²⁸ Was bisher unbemerkt blieb, ist die Tatsache, dass Domenichinos naheliegende Verbindung zu seinem Meister anhand dreier zusätzlicher Elemente variiert wird:²⁹ Erstens, der bei Carracci nicht vorhandene Engel; zweitens, die explizite visuelle Anknüpfung an das Kreuzigungsmotiv durch Franziskus' breit geöffnete Arme;³⁰ drittens, die wesentliche Einbeziehung von Bruder Leo am Heilsgeschehen. Angesichts dieser Beobachtungen stellen sich zwei Fragen: Inwiefern reagiert Desubleo in seinem

27 Auf die typologischen Verflechtungen zwischen Christus und Franziskus greifen ASKEW 1969, S. 289–295 und neulich TELESKO 2016, S. 24–26 zurück.

28 ASKEW 1969, S. 295. Askews Beitrag betont auch, dass sich Agostino seinerseits von einem Motiv Tizians inspiriert habe. Vgl. ebd., S. 284.

29 Zu Domenichinos Variationsstrategien vgl. POPP 2007, S. 170–191. Die Parallele zwischen Domenichinos und Desubleos Strategien wurden bereits im Kap. 4.3.1.2 und 4.3.2 gezogen.

30 SPEAR 1982, Kat. 105, S. 281–282.



Abbildung 5.2: Agostino Carracci, *Extase des Hl. Franziskus*, 1586, Kupferstich, 438 × 314 mm, Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe

Gemälde auf Domenichinos und Agostino Carraccis Werke? Und wie unterscheiden sich die Darstellungen der Affekte voneinander?

Desubleos *Ekstase des Hl. Franziskus* (Abb. 5.3) wurde im August 1654 als Auftrag für den Modeneser Herzog Francesco I. d'Este angefertigt und schmückt seitdem den Hauptaltar der herzoglichen Residenzkirche in Sassuolo.³¹ Anders als Domenichinos Gemälde wurde die Leinwand in Sassuolo nicht erweitert, sodass

31 Der Auftrag stellt einen der wenigen sicheren Einträge in Desubleos Chronologie dar und wird aufgrund zweier Briefe Desubleos an den Modeneser Bischof Roberto Fontana datiert. Dem ersten, am 18. Juli 1654 verfassten Schreiben ist zu entnehmen, dass sich Desubleo zu diesem Zeitpunkt in Venedig aufhielt und von dort aus die *Ekstase* und den *Traum des Hl. Josef* nach Modena verschicken sollte. Der zweite Brief datiert vom 24. August 1654 und bestätigt die Anfertigung der *Ekstase*. Vgl. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele; transkribiert im Quellenanhang, Nr. 6, 8. Zur vorgeschlagenen Neudeutung der Briefinhalte und deren Relevanz für die Chronologie von Desubleos Werken vgl. Kap. 3.2.2.1.



Abbildung 5.3: Michele Desubleo, *Ekstase des Hl. Franziskus*, 1654, Öl auf Leinwand, 350 × 200 cm, Sassuolo, S. Francesco

mit keinem externen Eingreifen in die Wirkung der Originalkomposition zu rechnen ist. Bei Desubleos Altarbild handelt es sich um ein monumentales Format (350 × 200 cm gegenüber Domenichinos 218 × 153 cm), bei dem die größere Anzahl an Bildpersonal auffällt. Der Heilige wird zusammen mit drei Engeln dargestellt: Zwei große Engel stützen ihn von hinten und rechts, während Franziskus' rechter Arm von einem Putto gehalten wird.³² An seinen Füßen liegt ein aufgeschlagenes, an die Felsenkante angelehntes Buch, in dessen Mitte ein Totenschädel platziert

32 Aus dem ersten Brief an Roberto Fontana geht hervor, dass Desubleo zunächst zwei Engel geplant hatte, sich nach Rücksprache mit dem herzoglichen Kunstagenten Geminiano Poggi aber dafür entschieden hat, einen dritten Engel hinzuzufügen. Dabei be-

ist. In dem dicht bewölkten Himmel erscheint der Seraph, aus dessen göttlichen Lichtstrahlen Franziskus die Stigmata empfängt. Diese sind bereits auf den Händen und dem rechten Fuß des Heiligen zu sehen. Zwei Cherubine schweben über der Szene und betrachten die sich unter ihnen befindende Gruppe. Rechts im Hintergrund ist Bruder Leo zu sehen: Die linke Hand an die Stirn haltend, ist er in die Bibellektüre versunken und wendet dem Heilsgeschehen den Rücken zu. Insgesamt ist zu betonen, wie sich Desubleo hier an einer Simultandarstellung nach der posttridentinischen Ikonographie versucht, indem er eine Mischung aus der Stigmatisierung und der Ekstase darstellt.

Kann die Hypothese einer direkten Rezeption Domenichinos aufgestellt werden? Geht man von der traditionellen Chronologie aus, nach der Desubleo Rom zusammen mit Régnier 1625 verlassen hat, so könnte er Domenichinos erst um 1630 in Santa Maria della Concezione aufgestelltes Werk entweder bei einem späteren, (noch) nicht dokumentierten Aufenthalt in Rom direkt betrachtet oder durch Reproduktionen gekannt haben. Beide Hypothesen können mit dem aktuellen Wissens- und Quellenstand weder bestätigt noch zurückgewiesen werden. Dennoch sind die Gemeinsamkeiten zwischen seiner *Ekstase* und Domenichinos Komposition nicht zu übersehen. Franziskus' Haltung spiegelt in Sassuolo diejenige von Rom symmetrisch nach links. Der Heilige stützt sich auf seinem rechten

tont Desubleo, dass diese Abweichung zugunsten der Werkqualität und nicht seines eigenen Gewinns durchgeführt wurde, wie er auch mit Poggi besprochen hatte: „V. S. Ill.ma si ricorderà che dopo agiustato di fare il Santo Francesco con un Angelo grande et un piccolo, che io dimandai liberta al Sig.re Poggi, et mi fu concessa di potermi agiongere un Angelo grande per mia satisfattione, mentre io giudicasse esser bene il giongerlo, cosi hò fatto, vi ho agionto il terzo, il quale con giovamento notabile orna l'opera, non dico gia questo perche io pretendi cosa alch'una piu del tratato, che cosi mi dichiarai anco con il Sig.r Poggi quando io presi licensa di agiongere figura ma solo afine che V. S. Ill.ma sapia che oltre alla diligensa usata per la qualità del opera, hò cercato anco altre vie afine che riesca grata à S. A.a [...]“. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele; transkribiert im Quellenanhang, Nr. 6. Es ist nicht eindeutig zu bestimmen, welcher der zwei großen Engel zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde. Auch im zweiten Brief an Fontana (29. August 1654), als das fertige Gemälde nach Modena verschickt wurde, schreibt Desubleo „giontai conforme io ebbi licensa da V. S. un terzo Angelo grande giudicando che fussi bene, come credo anco che haverà assai arichito et ornato il quadro“. ASMo, Archivio per Materie, busta 14, fascicolo 2, Desobleò Michele; transkribiert im Quellenanhang Nr. 8. Kompositorisch gesehen, hätte Desubleo die zunächst leer gebliebene Stelle zwischen Franziskus und Bruder Leo durch den halb knienden Engel auffüllen können. Denn die Funktion des letzteren ist in bilderzählerischer Hinsicht weniger zentral als diejenige des auf den Seraph hinweisenden Engels hinter Franziskus. Diese Hypothese könnte erst durch Infrarotaufnahmen und XRF-Untersuchungen bestätigt bzw. verworfen werden. Die aktuelle Aufstellung des Gemäldes auf dem Hochaltar der Residenzkirche in Sassuolo erschwert jedoch die Durchführung solcher Maßnahmen.

Knie ab und streckt das linke Bein zur Seite. Der Fels unter ihm, sein nur leicht nach hinten gelehnter Oberkörper sowie die Tatsache, dass er von drei anstatt von einem einzigen Engel gestützt wird, vermitteln den Eindruck einer höheren Stabilität im Vergleich zu Domenichinos Darstellung. Schließlich zeichnen Franziskus' ausgestreckte Arme eine Diagonale, die derjenigen in Rom entgegengesetzt ist – lediglich der linke Arm ist in Sassuolo etwas tiefer als in Rom, sodass die Diagonale deutlicher hervortritt. Somit wird die von Domenichino aufgegriffene Parallele zur Kreuzigung von Desubleo beibehalten.

Ob Desubleo durch diese kompositorische Variation eine Parallele zu Agostino Carraccis Stich ziehen wollte, ist nicht gesichert. Agostinos Darstellung (Abb. 5.2) konzentriert sich auf die Stigmatisierung und betont dabei Franziskus' Einsamkeit. Kein Engel stützt ihn, er erlebt sein mystisches Schicksal allein. Sein linkes Bein, unter dem Habit versteckt, ist auf einen Felsen angewinkelt, sein rechtes wird zur Seite leicht gestreckt und lässt den stigmatisierten Fuß erkennen. Vor ihm liegt ein Totenschädel. Franziskus' Augen sind halbgeschlossen, der Kopf ist zu seiner linken Seite geneigt und der Mund ist halb geöffnet – die Anspielung auf den Schmerzensmann wird somit offensichtlich. Seine Arme werden nicht symmetrisch dargestellt: Der rechte ist halbgestreckt nach oben, nah am Kopf und parallel zum Körper; der linke ist hingegen mehr zur Seite geöffnet, sodass das Stigma der linken Hand sichtbar wird. Am linken Bildrand, im Mittelgrund, ist Bruder Leo im Profil zu sehen, der allerdings nicht in das Geschehen involviert, sondern in die Bibellektüre vertieft ist und dabei den Kopf mit seiner rechten Hand abstützt.

Die Betonung der Stigmatisierung als innerliches Seelenerlebnis wird bei Desubleo durch die Präsenz der Engel gemäßigt. Zudem blickt Franziskus den bei Agostino nicht sichtbaren Seraph direkt an, anstatt die Stigmatisierung alleine für sich zu erleben.³³ Nichtsdestotrotz sprechen drei Indizien dafür, dass die *Ek-*

33 Dieser Unterschied bezieht sich direkt auf Bonaventuras Leben des Franziskus. Dort wird Folgendes betont: „Denn der Geist hat nicht um des Fleisches, sondern das Fleisch um des Geistes Willen die Gabe des Augenlichtes empfangen.“ BONAVENTURA 1962, S. 295. Die Stigmata sind eine Folge der göttlichen Liebe und die dadurch erzeugte Veränderung des Hl. Franziskus ist sowohl physisch als auch geistig. Auf dieser Deutung baut auch der 1616 veröffentlichte Traktat vom Hl. Franziskus de Salle *Traité de l'amour de Dieu* auf. Diesem zufolge werden die Stigmata als äußerliche Erscheinung der göttlichen Liebe vom Seraph verliehen, sie waren jedoch bereits in der Seele des Hl. Franziskus präsent. Insofern betrachtet De Salle die Liebe als innerlichen Ursprung der äußerlichen Wunden des Hl. Franziskus. Der damit verbundene innerliche Charakter des franziskanischen Erlebnisses fand große Verbreitung in den Darstellungen ab dem späten 16. Jahrhundert. Aus Desubleos Gemälde geht die göttliche Liebe als treibende Kraft hervor, ihre Präsenz wird allerdings durch Engel betont. Zu Bonaventuras und De Salles Deutungen siehe ASKEW 1969, S. 283–284.

stase in Sassuolo auf Carraccis *Stigmatisierung* Bezug nimmt. Zuerst ist Franziskus' Haltung im Sassuoleser Bild eine nach links gespiegelte Version derjenigen Agostinos, inklusive dem Felsen. Als zweites Element sind die im Vordergrund positionierten Attribute zu nennen: Totenschädel und Bibel werden auch von Desubleo im Vordergrund platziert. Das beschriftete Blatt wird in Sassuolo durch das aufgeschlagene Buch ersetzt, wobei die bei Carracci lesbare Botschaft „Ego enim stigmata domini n[ost]ri: Jesu Christi in corpore meo porto“ in Sassuolo nicht wiedergegeben wird.³⁴ Dieser Unterschied ist jedoch durch das Medium bedingt: Carraccis Stich ist als tragbare Darstellung mit privatem Votivcharakter bzw. als Sammlerstück entstanden. Insofern würde eine Übertragung seiner minutiösen Details auf Desubleos monumentales, oberhalb des Altars platziertes Gemälde wenig Sinn ergeben, da diese Details dort kaum sichtbar wären. Das dritte Element, das einen Bezug zwischen den beiden Kompositionen vermuten lässt, ist Bruder Leos Haltung. Sowohl bei Carracci als auch bei Desubleo wird der Geistliche im Profil dargestellt, in die Bibellektüre tief versunken. Zwar ist seine Gestalt bei Desubleo klar erkennbar und nicht, wie bei Carracci, durch seinen rechten Arm zum Teil verborgen. Doch in beiden Fassungen wendet er dem Heilsgeschehen – und somit dem Betrachter – seinen Rücken zu, sodass die Intimität zwischen Franziskus und der göttlichen Sphäre (sei sie durch den Seraph und die Erscheinung des Gekreuzigten verkörpert oder lediglich durch die Lichtstrahlen angedeutet) unberührt bleibt. Die im Vordergrund dargestellten Affekte und Bruder Leos konzentrierte Haltung unterscheiden Carraccis und Desubleos Darstellungen von derjenigen Domenichinos. Bei letzterer nimmt Leo als bewusster Zeuge am Geschehen teil und sein Schreckensgestus betont die Einzigartigkeit des sich gerade abspielenden Ereignisses.

Es bleibt schließlich zu hinterfragen, inwiefern sich die Darstellung der Affekte bei Desubleo von derjenigen Domenichinos und Carraccis unterscheidet. Besondere Aufmerksamkeit wird in der *Ekstase* der posttridentinischen Kategorie des *decorum* gewidmet. Dieser von Alberti aufgestellten Vorgabe zufolge müssen die Dargestellten in Aussehen, Benehmen, Gestik und Gewände gemäß ihrem Alter, ihrem Geschlecht und ihrer gesellschaftlichen Stellung charakterisiert werden.³⁵ Deshalb wird das Andenken des Hl. Franziskus im Altarbild durch würdige und gemäßigt ausgedrückte Affekte aus dem Hauptereignis seines Lebens dar-

34 Dieses Zitat stammt aus dem 6. Predigten des Hl. Franziskus: „Darum steht ihm [Franziskus] das Apostelwort an: Ich trage die Wundmale Jesu an meinem Leibe“. BONAVENTURA 1962, S. 568.

35 ALBERTI 2002, Nr. 38–45, S. 126–140. Besonders zu den Affekten vermerkt Alberti: „(41.) Poi moverà l'istoria l'animo quando gli uomini ivi dipinti molto porgeranno suo proprio movimento d'animo. Interviene da natura, quale nulla più che lei si truova rapace di cose a sé simile, che piagniamo con chi piange, e ridiamo con chi ride, e do-

gestellt. Die wirklichkeitsnahe Wiedergabe der Affekte bei Domenichino wirkt in Desubleo wie gefiltert. Konzentriert man sich auf Franziskus' Kopf, so werden die Unterschiede schnell greifbar. Sowohl in Sassuolo als auch in Rom ist der Mund leicht geöffnet und in einem typischen Schmerzensgestus nach unten gezogen. Doch bei Desubleo erscheint der Heilige deutlich weniger erschöpft als bei Domenichino und dies ist nicht durch die drei ihn stützenden Engel bedingt. Vielmehr wird das schmerzhaft Erlebte durch Franziskus' Blick vermittelt: Richtet er seine Augen zum Himmel und zum Seraphen, so wird sein körperliches Leiden durch die göttliche Liebe und den damit verbundenen extatischen Zustand gemildert und die Einbindung des Betrachters reduziert. Dagegen gleicht der von Domenichino eingesetzte direkte Blick zum Betrachter einer stillen aber steten Aufforderung, sich mit dem dargestellten Ereignis zu messen und sich daraufhin in die schmerzhaften Konsequenzen einzufühlen. Domenichinos Entscheidung legt Wert auf eine wirklichkeitsgetreue Darstellung der Affekte, für die er in den frühen 1610er Jahren bereits durch die Fresken mit *Szenen aus dem Leben der Hl. Cäcilie* in der Polet-Kapelle in S. Luigi dei Francesi berühmt wurde.³⁶ Desubleo scheint hingegen die heilsame Wirkung der göttlichen Liebe besonders zu betonen und die Aufmerksamkeit des Betrachters darauf zu lenken. Dafür stellt er dezente, beinahe distanzierte emotionale Reaktionen dar, die in einer zurückhaltend konnotierten Affektdarstellung resultieren. Diese steht mit dem Bologneser klassischen Barock in Einklang, bei dem sich die „Kraft von harschen und elementaren Gesten, die eher didaktisch als innovativ sind, eher reuig als frohlockend“³⁷ in

glianci con chi si duole. Ma questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo. [...]“. Ebd., S. 130.

- 36 Von 1612 bis 1615 malte Domenichino den Freskenzyklus im Auftrag des französischen Prälaten Pierre Polet. Die fünf Szenen werden als Höhepunkt von Domenichinos Klassizismus betrachtet, auch in Anbetracht ihrer Bezüge zu Raffael und zur Antike. Besonders im *Martyrium der Hl. Cäcilie* bezieht sich die Lebendigkeit und Vielfalt der Dargestellten auf Albertis Prinzip der varietà: „Dirò io quella istoria essere copiosissima in quale a' suoi luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini...“. Ebd., S. 128. Diese Vielfalt wird als Mittel genutzt, um dem Betrachter ein Vorbild für sein eigenes Verhalten zu präsentieren. Die bewegte Darstellung des *Almosens der Hl. Cäcilie* kritisierte Malvasia stark, da das Bildpersonal in seinen Augen durch ihre unpassende Körpersprache von der Ernsthaftigkeit der frommen Funktion ablenken würden: „Azioni tutte disparate, a proposito più d'un mercato, di un ghetto, che di una santa dispensazione e liberalità: faldonate, per dirla, e bambocciate, che mercando risate appunto, ed applausi dalla rozza plebe, distraggono dalla serietà della devota funzione“. MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 225. Zum Freskenzyklus vgl. ausführlich POPP 2007, S. 89–107.
- 37 Andrea Emilianis Zitat bezieht sich auf Renis „stilistische Epoche“ in der Zeit von 1615 bis 1630 und trifft auch auf Desubleos Darstellung der Affekte in der *Ekstase* zu. Vgl. EMILIANI 1988, S. 48.

die Tradition eines Guido Renis einordnen lässt. Dieser Nähe entsprechend, lässt sich eine Parallele zu Renis Meister Agostino Carracci ziehen, da Desubleos Franziskus und sein innerlich erlebtes Leiden mit demjenigen Agostinos vergleichbar ist. So erweist sich Desubleo als in der Lage, aus Agostinos Repertoire – und damit aus der klassischen Bologneser Tradition – Impulse zu rezipieren, die bisher unberücksichtigt blieben.

Das Verhältnis zwischen dem Heiligen und den drei Engeln wird vom Flamen ähnlich zurückhaltend dargestellt. Hatte Domenichino den Kontrast zwischen der edlen Stille des stützenden Engels und dem bewegten Schmerzensausdruck des Franziskus' hervorgehoben, so stellt Desubleo eine nicht nur kompositorisch, sondern auch emotional in sich geschlossene Gruppe dar. Durch ihren konzentrierten Gesichtsausdruck vermitteln die Engel den Eindruck einer ruhigen Handlung. Ihre mit Zärtlichkeit ausgeübte Stützfunktion wirkt bei Desubleo als eine gegenüber Domenichinos Gemälde leichter zu erfüllende Aufgabe, in dem die Standhaltung des Heiligen sichtbar instabil und dessen Körper daher schwieriger zu stützen scheint. In Sassuolo wird dieser Unterschied anhand zweier Elemente sichtbar: Zum einen die Leichtigkeit, mit denen alle drei Engel Franziskus stützen, teilweise mit einer einzigen Hand, wie der hintere Engel. Zum anderen das zarte Lächeln des linken Puttos und die nach oben angewinkelten Lippen des rechts halb knienden Engels. Angestrengte Gesichter sehen anders aus, gehörten jedoch für Desubleo und Francesco I. nicht auf das Hauptaltarbild einer herzoglichen Residenzkirche. Der konzentrierte, auf Franziskus gerichtete Blick des hinten stehenden Engels wird durch seinen rhetorischen Zeigegestus ergänzt. Der Betrachter wird bei Desubleo aufgefordert, sich auf den Ursprung des dargestellten Ereignisses zu konzentrieren, nämlich die durch die Vision des Seraphs vollzogene göttliche Aktion. Um dieses Ziel zu erreichen, müssen menschliche, wirklichkeitsnahe und allzu expressive Affekte ausgeblendet werden.

Franziskus' Blick gen Himmel und der zarten Interaktion mit den Engeln fügt sich ein drittes Element an, durch das die Unterschiede zwischen Desubleos und Domenichinos Gemälden sichtbar werden. Dabei handelt es sich um die Figur des Bruders Leo, dessen ruhige Haltung in Sassuolo von der abgeschreckten Reaktion im römischen Bild nicht ferner sein könnte. Introspektion versus Teilnahme am Ereignis, versunkene Bibellektüre versus Mitfühlen. Auch Bruder Leo trägt mit seiner Distanz dazu bei, die Dramatik des Moments bei Desubleo zu dämpfen.³⁸ Es

38 Der auch für Desubleos Gemälde zutreffende Begriff des „Gedämpften“ wurde zuerst 1987 von Rudolf Preimesberger in Bezug auf die Apostel in Raffaels Transfiguration verwendet. Der „kontrollierten und edel gedämpften Affektgestik“ der zwölf Jünglinge sei eine „in Körperhaltung, Mimik und Gestik ungedämpfte Affektäußerung des ‚vulgus‘“ entgegenzusetzen. Vgl. PREIMESBERGER 1987, S. 109.

ist schließlich zu bemerken, dass, in Anlehnung an den gemäßigtem Leidensausdruck von Franziskus, auch Bruder Leos stilles Verhalten einen Berührungspunkt zwischen Desubleos und Agostino Carraccis Affektdarstellung bildet.

Wie eingangs erwähnt, sollten den Analysen der *Stigmatisierung* und *Ekstase* kein erschöpfender Wert beigemessen werden. Die aus dem Vergleich mit Domenichinos Gemälde – und in geringerem Maß mit Agostino Carraccis Stich – hervorgegangenen Ergebnisse sind nicht als Pars pro Toto für Desubleos Œuvre zu lesen. Sie haben gezeigt, inwiefern sich Desubleo mit seinem Altarbild in Sassuolo gegenüber der Affektdarstellung zweier thematisch verwandter Werke positioniert und welche Berührungs- und Differenzierungspunkte zwischen dem Flamen und Domenichino, dem Meister der „rappresentazione d’umana azzione“, bestehen. Hierzu ist die Unsicherheit darüber anzumerken, ob Desubleo Agostinos und Domenichinos Bild tatsächlich kannte. Zwei Szenarien bieten sich deshalb an: entweder kannte der Flame die zwei Kompositionen und reagierte mit seinem Altarbild auf die beiden Vorbilder, oder er hatte während seiner dreißigjährigen Karriere ausreichende Kenntnisse des letzten halben Jahrhunderts gesammelt, um ein solches Werk zu schaffen und sich in Agostinos und Domenichinos Traditionslinie zu positionieren.

Es muss dennoch hinzugefügt werden, dass Desubleos Tendenz zu einem idealisierten Klassizismus Bologneser Prägung einen roten Faden in seiner Darstellungsweise von Affekten bildet. Die „gedämpfte“ Atmosphäre der *Ekstase*, ihre feierliche und angehaltene Stille lässt sich auch bei anderen der 70 in Cottinos Werkkatalog enthaltenen Werken wiederfinden. Dazu seien exemplarisch die für don Lorenzo de’ Medici um 1640–1641 angefertigten *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11), *Herkules und Omphale* (Abb. 2.5) sowie der sich seit 1652 in Sambughé di Preganziol befindende *Hl. Martin mit dem Bettler* (Abb. 4.5) genannt. Auch noch in seinen späten Jahren in Parma hat Desubleo seinen Figuren eine ruhige Gemessenheit verliehen, wie das gegen Ende der 1660er Jahre datierte Gemälde *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4) beweist. Trotz ihrer unterschiedlichen, sujettspezifischen Nuancierung soll deshalb festgehalten werden, wie sich die „monumentale dignitas“³⁹ zu einer markanten Eigenheit von Desubleos Stil entwickelt hat. Die anschließende Analyse von Gesten und Bewegungen zielt darauf ab, das eventuelle Vorhandensein jener *dignitas* sowie die Nähe zwischen Desubleos Werk und jenem eines anderen Bologneser Meisters zu ermitteln.

39 COTTINO 2001, Kat. 40, S. 115.



Abbildung 5.4: Michele Desubleo, *Odysseus und Nausikaa*, Ende 1660er, Öl auf Leinwand, 217 × 270 cm, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte

5.1.2 Gesten und Bewegungen

Für die Maler des Bologneser Seicento galt neben Domenichino ein zweiter, deutlich ortsgebundener Meister als Vorbild für die Darstellung der Gesten und Bewegungen: Guercino.⁴⁰ Dieser zieht nach Guido Renis Tod 1642 von seiner Heimatstadt Cento nach Bologna und wird zum meistgefragten Maler der Stadt.⁴¹ Mit Desubleo teilt er sich zwischen 1646 und 1652 die Leitung der Accademia Ghislieri, sodass es sicher ist, dass beide in diesem Rahmen in engem Kontakt standen.⁴² Sir

40 Im Unterschied zu Domenichino verbrachte Guercino sein ganzes Leben in Cento (1591–1642) und Bologna (1642–1666), wenn man von einer Unterbrechung durch den römischen Aufenthalt von 1621 bis 1623 absieht.

41 BONFAIT 1990.

42 Zur Accademia siehe Kap. 6.1.1.

Denis Mahons und Luigi Salernos Pionierrecherchen zu Guercino haben als erste gezeigt, dass Guercino als Meister der Gesten galt.⁴³ Besonders Salerno erkennt bei Guercino eine „Ikonographie der Gesten“, die, ähnlich wie bei Reni und anderen emilianischen Malern des Seicento, sehr theatralisch konnotiert ist.⁴⁴ Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, Guercinos Fassung von *Erminia und Tankred* mit derjenigen Desubleos zu vergleichen und dabei Parallelen und Abweichungen in der Darstellung von Gesten und Bewegungen hervorzuheben. Die thematische sowie chronologische Nähe der beiden Gemälde, zusammen mit der hohen Wahrscheinlichkeit, dass Desubleo Guercinos Werk kannte, liefern eine solide Begründung für diesen Vergleich.

Guercinos Gemälde entstand um 1618–1619 und befindet sich heute in der Galleria Doria Pamphilj in Rom (Abb. 5.5). Dabei handelt es sich um einen Auftrag des Centeser Mosaikmeisters Marcello Provenzali, der das Bild dem Kardinal Stefano



Abbildung 5.5: Guercino, *Erminia und Tankred*, 1618–19, Öl auf Leinwand, 145 × 187 cm, Rom, Galleria Doria Pamphilj

43 MAHON 1947; SALERNO 1988.

44 SALERNO 1988, bes. S. 60, 62.

aus Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* entnommen, jenem in der seicentesken Malerei häufig thematisierten Poem. Dargestellt wird der Moment, in dem der christliche König Tankred nach dem Duell gegen den Riesen Argante von seinem Diener Vafrino aufgefunden wird. Um den schwer verwundeten Tankred zu retten, ruft Vafrino Tankreds Geliebte, die Prinzessin von Antiochia und heidnische Zauberin Erminia zu Hilfe, die überstürzt zur Rettung eilt.⁴⁸ Im Folgenden soll die Rezeption von Guercinos Gesten- und Bewegungsauffassung in Desubleos Werk von 1641 hinterfragt werden. Deshalb wurde die zweite, 1651 von Guercino für den Mantuaner Herzog gemalte Fassung von *Erminia und Tankred* bewusst nicht berücksichtigt.⁴⁹

In Guercinos Mittelformat liegt der verwundete Tankred im Vordergrund, den rechten Oberkörper entblößt, seine rechte Hand auf die blutende Wunde drückend. Mit halb geöffnetem Mund und geschlossenen Augen kontrastiert sein im Halbschatten liegendes Gesicht mit Erminias hellem Inkarnat. Sie ist gerade bei Tankred angekommen, ihre prächtigen Gewänder werden noch vom Wind bewegt. Sie hebt ihre Arme und zeigt dem Betrachter ihre Handinnenseiten in der Art eines typischen Schreckensgestus. Als ein Gegengewicht zu der von unten rechts nach oben links verlaufenden Diagonale von Erminias Oberkörper ist Vafrinos Gestalt am linken Bildrand zu sehen. Halb kniend und nach vorne gebeugt, den Blick nach unten auf Tankred gerichtet, streckt der Diener seinen rechten Arm aus, um die Wunde seines Herrn freizulegen. Vom rechten Bildrand aus blickt ein Pferd auf die Szene. Die Tragik der Atmosphäre spiegelt sich im düsteren Himmel wider.

Im bühnenartigen Aufbau der Komposition entscheidet sich Guercino für eine sehr enge Aufnahme: Die Figuren sind aus unmittelbarer Nähe inszeniert, sie drängen nah an den Bildrand heran und sprengen ihn sogar, wie im Fall von Vafrino und dem Pferd. Diese Unmittelbarkeit ist selbstverständlich als Teil der Bildwirkung intendiert: Guercino zielt bewusst auf die Empathie des Betrachters ab, der sich in die verzweifelte Erminia einfühlen soll. Aus diesem Grund verbindet er die Gesten mit einer gekonnten Lichtführung, um die komplizierte Bewe-

48 „Al nome di Tancredi ella veloce / accorse, in guisa d'ebbra e forsennata. / Vista la faccia scolorita e bella / non scese no, precipitò di sella.“ TASSO 2005, XIX. Gesang, Strophe 104.

49 Das später entstandene, großformatige Gemälde (244 × 287 cm) befindet sich seit 1778 in Castle Howard bei York. Es wurde von Guercino zunächst als Auftrag des Kardinals Fabrizio Savelli entgegengenommen. Doch als der Mantuaner Herzog Carlo II. Gonzaga-Nevers und die Erzherzogin Isabella Clara von Österreich Guercinos Atelier in Bologna besuchten und dabei das unfertige Gemälde sahen, beanspruchten sie dieses für ihre Mantuaner Sammlung. Am 6. Mai 1652 erhielt Guercino dafür Isabella Claras letzte Bezahlung in Höhe von 1500 *lire*. Vgl. МАНОН 1968, Kat. 88, S. 191–194.

gungsdarstellung in dieser engen Aufnahme zu unterstützen. Licht und Schatten verleihen insbesondere den Figuren von Erminia und Vafrino eine sonst schwer darzustellende Mobilität. Der Wind, von dem Erminias prächtiges Gewand so stark bewegt wird, ist im Bild durch eine reiche, mittels Hell-Dunkel Kontrast gekennzeichnete Stofflichkeit angedeutet. Auch die Lichtquelle in der oberen linken Bildecke ist indirekt mit dem Wind verbunden: Die dunklen, schnell über den Horizont ziehenden Wolken haben sich für einen Augenblick geöffnet, um die tragische Szene mit Sonnenstrahlen zu beleuchten. Auch dieses Ereignis wird durch das Schlaglicht auf Tankreds Oberkörper sowie Erminias und Vafrinos Gesichter betont.

Die Aussagekraft bildkünstlerischer Gestik ist fest in Guercinos Frühwerk verankert.⁵⁰ In der affektgeladenen Inszenierung hält Erminia ihre Hände als Korollarium um ihren Kopf: Durch ihre gestreckten Daumen wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihr nur zum Teil erhelltes Gesicht gelenkt. Zugleich fungieren die Hände als Mittelpunkt der ganzen Darstellung: Sie heben sich dank ihrer Helligkeit vom dunklen Hintergrund ab und bilden einen emotionsgeladenen *eye-catcher* für den Betrachter. Die von Salerno thematisierte „Ikonographie der Gesten“⁵¹ entfaltet sich in der Theatralik von Erminias Gesten, die maßgebend die Atmosphäre im ganzen Bild bestimmen. Die extrem an den Betrachter herangerückte Bildfläche unterstützt Guercinos realistische Wiedergabe der Gebärden, sodass dem Betrachter nichts anderes übrig bleibt, als sich der Dramatik dieses Moments hinzugeben.

Guercinos Komposition war durch den bereits erwähnten Stich in Künstlerkreisen bekannt. Es ist daher höchstwahrscheinlich, dass Desubleo sie entweder während seiner römischen Jahre oder im Laufe seines Bologneser Aufenthalts zu Gesicht bekommen hatte. Seine eigene Fassung wurde hingegen vor September 1641 im Auftrag des Großherzogs don Lorenzo de' Medici angefertigt.⁵²

50 EBERT-SCHIFFERER 1991.

51 SALERNO 1988, S. 60, 62.

52 Es ist nicht bekannt, auf welchem Weg der Auftrag zustande kam. Lediglich ein Eintrag über die Rückerstattung der von Ferdinando Cospi, don Lorenzo de' Medicis Kunstagenten in Bologna, an Desubleo bereits bezahlten Summe ist erhalten: „Michele pittore fiammingo in Bologna per resto di scudi 150 del quadro di Tancredi ed Erminia fatto per la Petraia.“ 1795 wurde Desubleos Komposition nachgestochen und Teil der *Etruria Pittrice* von Marco Lastrì. Damals galt sie noch als Werk von Ottavio Vannini. Vgl. BOREA 1977b; COTTINO 2001, Kat. 6, S. 91–92; GRASSI 2015, S. 214–215. Desubleo wurde ein zweites Mal von einem weiteren Kunstagenten von don Lorenzo bezahlt, Annibale Dovara. Dieser erhielt am 23. April 1642 16 *ducati* von der mediceischen Finanzverwaltung zurück, die er bereits für „braccia 12 di rasi vellutato donato a Michele Fiammingo pittore in Bologna“ gezahlt hatte. ASFi, Mediceo del Principato, n. 5168, c. 125, zit. nach GRASSI 2015, S. 216. Die Summe könnte die Bezahlung für die *Diana als Jagdgöttin* (heu-

Desubleos *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11) ist bereits durch seine Maße mit Guercinos Fassung nicht vergleichbar. Das monumentale Format, heute in den Uffizien, misst 234 × 320 cm (gegenüber 145 × 187 cm des römischen Werks) und stellt somit eines der größten Historiengemälde dar, die der Flame jemals ausführte.⁵³ Von der ursprünglichen Aufstellung in der Villa La Petraia sind keine bildlichen Rekonstruktionen überliefert, dennoch ist es sicher, dass Desubleos Werk zu den Prachtstücken der Sammlung von don Lorenzo gehörte und im toskanischen Raum rezipiert wurde.⁵⁴

Auch der dargestellte Moment weicht bei Desubleo von Guercinos Fassung ab. Der Flame konzentriert sich auf die Heilung des verwundeten Tankred und nicht auf die stürmische Ankunft Erminias an seiner Seite.⁵⁵ Im Zentrum der ganzfigu-

te im Depot der Galleria Palatina, Inv. 5858) gewesen sein. Siehe zur *Diana* AUSST.-KAT. POGGIO A CAIANO 1977, S. 69; COTTINO 2001, Kat. 7, S. 92–93.

- 53 Das monumentale Format ist das einzige ausgestellte Werk Desubleos in den Uffizien, zwei weitere Gemälde befinden sich in deren Depots. Aktuell befindet sich *Erminia und Tankred* im ersten Stockwerk der Florentiner Sammlung. Das Werk wurde aufgrund seiner Größe an der breiten Wand oberhalb des Aufzugsausgangs aufgehängt. Dies führt allerdings dazu, dass alle Besucher, die in das erste Stockwerk mit dem Aufzug fahren, das Gemälde vollkommen ignorieren, weil sie geradeaus in die Ausstellungsräume laufen und sich logischerweise nicht umdrehen, um das an der Wand hängende Bild zu betrachten. Andere Besucher, die durch die Treppen in die erste Etage kommen, laufen an dem Raum mit dem Gemälde vorbei, ohne es zu sehen, da der Raum mit dem Aufzug durch eine geschlossene Tür vom Treppenhaus und den Ausstellungsräumen getrennt ist. Lediglich diejenigen, die von den Ausstellungsräumen Richtung Aufzug laufen, sehen Desubleos Werk. Es bleibt nur zu hoffen, dass die Museumsleitung im Rahmen einer Neuhängung einen besseren Hängeplatz für eines der Hauptwerke des Flamen finden wird. In diesem Sinne sollte nicht zuletzt das stets wachsende Interesse an Desubleos Œuvre dazu verhelfen. Für die vielen Hinweise und die anregende Diskussion in den Uffizien (bei gleichzeitiger empirischer Beobachtung der Besucherrouten) sei an dieser Stelle die dortige Kuratorin der Sammlung des 17. und 18. Jahrhunderts, Dr. Francesca De Luca, herzlich gedankt.
- 54 Jacopo Vignalis (1592–1664) *Barmherziger Samariter* (Pisa, Domus Galileiana, Inv. 1890/5821) weist eine evidente Rezeption von Tankreds Figur aus Desubleos Werk auf. Von der Komposition des Flamen wurde eine Kopie angefertigt, bei der allerdings Argante nicht zu sehen ist. Zu Vignalis Gemälde und zur Kopie in der Villa Collazzi bei Florenz vgl. BOREA 1977a, S. 75–76.
- 55 „Sente la donna il cavalier che geme / e forza è pur che si conforti alquanto: / ,Apri gli occhi, Tancredi, a queste estreme / essequeie grida ,ch'io ti fo co 'l pianto; / riguarda me che vuo' venirme insieme / la lunga strada e vuo' morirti a canto. / Riguarda me, non te 'n fuggir sí presto: / l'ultimo don ch'io ti dimando è questo. / Apre Tancredi gli occhi e poi gli abbassa / torbidi e gravi, ed ella pur si lagna. / Dice Vafrino a lei: ,Questi non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna. / Egli il disarmo, ella tremante e lassa / porge la mano a l'opere compagna, / mira e tratta le piaghe e, di ferute / giudice esperta, spera indi salute. / Vede ch'l mal da stanchezza nasce / e da gli umori in trop-

rigen Komposition ist Tankred zu sehen, bis auf die Schampartie nackt, in Dreiviertelansicht und halb liegend. Sein nach hinten geneigter, den Betrachter starr anblickender Kopf liegt auf Vafrinos Schoß. Der Diener, frontal und sitzend dargestellt, stützt zugleich den Körper seines Herren mit seinem linken Oberschenkel. Vafrino wendet seinen Kopf nach links zu Erminia, die zu Tankreds Linker die Wunden ihres Geliebten verbindet. Unmittelbar hinter der Personengruppe, links im Bildmittelgrund, steht Erminias' braunes Pferd. Außer diesem, Vafrinos weißem Pferd und einigen Soldaten hinter einem Gebüsch im rechten Bildhintergrund sind keine weiteren Figuren hinter der Hauptgruppe dargestellt. Aus dem dunklen Vordergrund erscheint dennoch die liegende Figur des Argante. Er liegt auf dem Boden, senkrecht zum Betrachter positioniert. Argantes rechtes Bein wird als einziges Körperteil durch das Schlaglicht beleuchtet, sodass der Betrachter die Präsenz von Tankreds Feind trotz dessen Platzierung im Vordergrund zunächst nur durch das beleuchtete Bein wahrnimmt. Von diesem Körperteil ausgehend, „entdeckt“ der Betrachter Argantes stark verkürzt dargestellte Leiche und dessen Kopf, der unmittelbar am unteren Bildrand liegt. Eine derart makabre und gezielt im Schatten gehaltene Repoussoir-Figur ist nur selten in der seicentesken Malerei zu beobachten und liefert ein Beispiel der innovativen Lösungen, die Desubleo in seinen Werken präsentiert.

Konzentriert man sich auf Gesten und Bewegungen in Desubleos *Erminia und Tankred*, so wird schnell klar, dass sich diese Fassung radikal von der Guercinos unterscheidet. Die Statik von Tankreds Körper nimmt durch die stark auf sie fokussierte Beleuchtung die Hauptrolle der Szene ein, während bei Guercino bloß ein Teil von Tankreds leuchtendem Oberkörper betont wird, um den Betrachter von Erminias bewegter Reaktion nicht zu sehr abzulenken. Von der starken Gestik von Erminias Händen bei Guercino ist bei Desubleo nichts zu spüren. Lediglich zwei Gesten werden im Florentiner Gemälde betont: Erminias liebevolle Anbringung des Verbandes auf Tankreds linkem Oberarm und Vafrinos Zeigegestus, mit dem er Erminia auf eine zweite Wunde auf dem rechten Oberarm ihres Geliebten hinweist. Beide Gesten sind bei Weitem nicht mit der emotionalen wie physischen Bewegung vergleichbar, die Guercinos Darstellung charakterisiert. Bei Desubleo handelt es sich vielmehr um eine dezente Betonung dessen, was für das Verständnis der *historia* von zentraler Bedeutung ist und direkt Bezug auf Tassos Worte nimmt: „Aprè Tancredi gli occhi e poi gli abbassa / torbidi e gravi, ed ella

pa copia sparti. / Ma non ha fuor ch'un velo onde gli fasce / le sue ferite, in sì solinghe parti. / Amor le trova inusitate fasce / e di pietà le insegna insolite arti / l'asciugò con le chiome e rilegolle / pur con le chiome che troncar si volle / però che'l velo suo bastar non pote / breve e sottile a le sì spesse piaghe.“ TASSO 2005, XIX. Gesang, Strophen 110–113.

pur si lagna. / Dice Vafrino a lei: „Questi non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna.“⁵⁶ / Egli il disarmo, ella tremante e lassa / porge la mano a l'opere compagna, / mira e tratta le piaghe e, di ferute / giudice esperta, spera indi salute.“⁵⁶ Desubleos Entscheidung, sich gegenüber Guercino auf einen anderen Moment der Geschichte zu konzentrieren, zeigt auch seinen Willen, sich von Guercinos früherem Werk zu distanzieren. Denn eine neue Textpassage darzustellen, bedeutet nicht nur mehr Freiheit bei der Komposition – gerade bei diesem Gesang in der *Gerusalemme Liberata*, bei dem sich die Stimmung im Laufe der Strophen sehr schnell ändert –, sondern auch eine unterschiedliche Betonung der Gestik und Bewegung im Bild. Erminia folgt im Florentiner Gemälde Vafrinos Hinweis, sie solle nicht verzweifeln, sondern sich schnell der Heilung ihres Geliebten widmen und sich erst danach der Verzweiflung hingeben („Questi [Tankred] non passa: / curisi adunque prima, e poi si piagna“).

Desubleo bediente sich einer zurückhaltenden, schlicht gehaltenen Gestik, um einerseits seinem klassizistischen Stil treu zu bleiben und andererseits die Komplexität des Moments tatsächlich auf das Wesentliche zu reduzieren. Durch Erminias erhobene, den Verband haltende Hand und Vafrinos Zeigegestus ist der gelehrte Betrachter in der Lage, in der Darstellung den Vers 110 der *Gerusalemme Liberata* unmittelbar wiederzuerkennen. Dieser bislang unberücksichtigte Aspekt von Desubleos Gemälde ist umso wahrscheinlicher, wenn man bedenkt, dass *Erminia und Tankred* als Teil der mediceischen Sammlung in der Villa La Petraia ausgestellt war und deshalb don Lorenzo de' Medici und seinen gebildeten Umkreis als Zielpublikum hatte.⁵⁷ Auch in Anbetracht dieser Tatsache kann deshalb nicht geäußert werden, dass Desubleos Florentiner Gemälde als Meisterwerk der Eloquenz betrachtet werden muss. Die zwei erwähnten zentralen Gesten sind für das Verständnis des Bildinhalts unabdingbar und fungieren zugleich als einzige Dynamik in einer sonst „eingefrorenen“ Darstellung mit stillstandsähnlichem Charakter – die der bei der *Ektase des Hl. Franziskus* (Abb. 5.3) bereits besprochenen „gedämpften“ Atmosphäre gleicht.⁵⁸ Steht bei Guercino die Dynamik und Theatralik im Vordergrund, so ist bei Desubleo eine Reduktion der Gebärden festzustellen, die seinen klassischen Stil maßgebend prägte.

Die Rolle don Lorenzos als Auftraggeber war im Hinblick auf die Auswahl des Sujets mit Sicherheit maßgebend. Sowohl hinsichtlich der kompositorischen Anordnung als auch der Betonung von Gesten und Bewegungen sollte Desubleo aber relativ freie Hand gehabt haben. Durch die obenstehende Analyse

56 Ebd., XIX. Gesang, Strophe 110.

57 Keiner der bisherigen Beiträge über das Gemälde hat diesen Aspekt erwähnt. Siehe BOREA 1977b; COTTINO 2001, Kat. 10, S. 93–94.

58 Vgl. Kap. 5.1.1.

wurde klar, dass Guercinos *Erminia und Tankred* nicht als Vorbild für Desubleo fungiert haben kann. Ein Blick auf Nicolas Poussins Fassung desselben Sujets zeigt, dass der Flame womöglich auch diese Komposition nicht nachahmt, sondern sich für eine eigenständige Lösung entschied. Das Mittelformat (Abb.5.7),



Abbildung 5.7: Nicolas Poussin, *Erminia und Tankred*, 1633–34, Öl auf Leinwand, 75,5 × 99,7 cm, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts

heute im Barber Institute of Fine Arts in Birmingham, wurde 1633–1634 angefertigt und hält den Moment fest, in dem Erminia ihre Haare mit Tankreds Schwert abschneidet, um das Blut ihres Geliebten damit zu stillen.⁵⁹ Diese Szene folgt je-

59 „Vede ch’l mal da stanchezza nasce / e da gli umori in troppa copia sparti. / Ma non ha fuor ch’un velo onde gli fasce / le sue ferite, in sì solinghe parti. / Amor le trova inusitate fasce / e di pietà le insegna insolite arti / l’asciugò con le chiome e rilegolle / pur con le chiome che troncar si volle / però che’l velo suo bastar non pote / breve e sottile a le si spesse piaghe.“ TASSO 2005, XIX. Gesang, Strophen 112–113. Poussin hatte eine frühere Version um 1624 gemalt, die ebenfalls diesen Moment darstellt und heute in der Ermitage in Sankt Petersburg aufbewahrt wird. Da ihre Zuschreibung auch aufgrund ihrer nichtvorhandenen Provenienz vor 1766 umstritten ist (vgl. WILD 1980, Kat. 55, S. 55), wird sie hier bewusst nicht als Vergleichsbeispiel herangezogen.

nen, die Guercinos und Desubleo darstellten, sodass hiermit bereits ein erster Unterschied zum Florentiner Gemälde besteht. Konzentriert man sich auf die Gesten und Bewegungen im Bild, so werden weitere Abweichungen deutlich. Poussins Komposition ist deutlich bewegter und enthält eine Reihe von Aktionen, die bei Desubleo schlichtweg nicht vorhanden sind. Dazu zählt in erster Linie Erminias kräftige und zugleich verzweifelte Geste des Haarschneidens, die im Zentrum der Komposition steht. Durch ihren Blick richtet sich die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst auf Tankred und dann auf Vafrino, der, nach unten gebückt, seinen am Boden liegenden Herr nach oben emporhebt. Die gestreckte Muskulatur des Dieners kontrastiert stark mit seinem Pendant in Desubleos Fassung. Dort ist Vafrino sitzend dargestellt, kein Zeichen körperlicher Anstrengung lässt sich bei ihm beobachten, da er Tankreds Kopf und dessen Oberkörper lediglich mit seinem Oberschenkel zu stützen hat. Vafrinos Aufgabe besteht bei Desubleo primär darin, Erminia – und den Betrachter – anhand seines Zeigegestus auf die Wunde hinzuweisen. Bewegung wird in Poussins Gemälde außerdem durch die beiden Amoretten suggeriert, die jeweils eine Fackel halten und von der oberen linken Ecke aus in die Komposition hineinfliegen.

All dies betrachtend wird offensichtlich, dass sich Desubleo womöglich gegen eine direkte Übernahme von Guercinos und Poussins Kompositionen entschied und vielmehr Wert darauf legte, seine eigene Komposition zu entwerfen. Eine derart bewusst gewählte Eigenständigkeit erscheint durchaus berechtigt, wenn man bedenkt, dass der Flame zur Entstehungszeit des Gemäldes bereits mehrere wichtige Etappen einer erfolgreichen Malerkarriere absolviert hatte. Denn 1641 gehörte Desubleo zu den meistgeschätzten Mitarbeitern des am meisten gefeierten lebenden Malers seiner Zeit, Guido Reni. Er hatte darüber hinaus im Auftrag von Papst Urban VIII. bereits ein Hochaltargemälde und zwei Altarbilder für eine der hoch geachteten Familien Venedigs, die Lumaga, ausgeführt – um nur drei der dokumentarisch gesicherten Fakten aufzuführen.

Bei *Erminia und Tankred* zeigt sich Desubleo in der Lage, auf der gleichen Höhe wie zwei Meistern seiner Zeit zu sein und dabei einen eigenen stilistischen Weg zu finden. Neben der Komposition sind Gesten und Bewegungen ein Mittel, durch die der Flame seinen Akzent setzt und sich von zwei berühmten, früher entstandenen Beispielen distanziert. Die Eloquenz und zugleich die „gedämpfte“ Atmosphäre des Florentiner Gemäldes sind zwei Seiten der gleichen Medaille. Die eloquente Darstellung offenbart Desubleos Meisterschaft in der *historia* und bietet dem gebildeten Betrachter einen konzisen aber akkuraten Hinweis auf Tassos Worte an. Zugleich wird hier – wie bereits bei der *Ekstase des Hl. Franziskus* konstatiert – die „gedämpfte“ Atmosphäre als Marke, eine Art Branding-Methode ins Spiel gebracht. In Abgrenzung zur guercinesken und poussinschen Theatralik liefert Desubleo hier eine „abgekühlte“ Darstellung, die er bewusst auf Renis

Grazie bezog, sie aber gleichzeitig durch persönliche Akzente weiterentwickelt und zu einem Parameter seines Stils machte. Die „gedämpfte“ Atmosphäre liefert zugleich eine Grundlage für die im Folgenden unternommene Untersuchung von Desubleos Verhältnis zu antiken Kunstwerken.

5.1.3 Antikenrezeption

In Einklang mit dem frühneuzeitlichen Zeitgeist setzte sich Desubleo stark mit antiken Kunstwerken, jenem „gran sapere degli antichi“, auseinander.⁶⁰ Die Rezeption von Statuen und Bildmotiven aus der Antike, seien sie griechische Originale oder deren römische Kopien,⁶¹ bildet einen festen Bestandteil in seinen Bildkompositionen, wie bereits bei der Analyse von *Venus trauert um Adonis* festgestellt wurde.⁶² Im Folgenden soll mit *Herkules und Omphale* zunächst der Fokus auf ein späteres Werk Desubleos gelegt werden, das ein weiteres Beispiel der Antikenrezeption in seinem Œuvre darstellt. Im Anschluss daran wird die für Desubleo charakteristische Typisierung der Porträtierten im Kontext der Antikenrezeption analysiert. Die Untersuchung des Gemäldes soll darüber hinaus hinterfragen, in welchem Maß und mit welchen Absichten der Flame antike Motive in sein Werk eingliedert. Hierbei ist zu klären, ob es sich dabei um die Rezeption von Originalen (d. h. nach direkter Beobachtung antiker Werke) handelt, oder ob Desubleo auf Nachstiche von diesen zurückgriff. Gibt es Hinweise auf eine ausschließlich nach antiken Bildthemen konstruierte Bildkomposition? Lässt sich diese dem *pasticcio* zuordnen? Und schließlich: handelt es sich um eine Strategie, die der Flame ebenfalls bei anderen Werken anwendet?

Herkules und Omphale ist heute in der Pinacoteca Nazionale in Siena ausgestellt (Abb. 2.5). Die großformatige Leinwand misst 263 × 220 cm und wurde wie *Erminia und Tankred* höchstwahrscheinlich als Auftrag für don Lorenzo de' Me-

60 Mit diesen Worten bezeichnet Bellori die Skulpturen, die Annibale bei seiner Ankunft in Rom vorfand. Vgl. BELLORI 1976, S. 43. Die zentrale Bedeutung der Antikenrezeption für Künstler des 17. Jahrhunderts lässt sich unter anderem auch an dem von Peter Paul Rubens verfassten Traktat *De imitatione statuarum* feststellen, den Roger de Piles in seinem 1708 veröffentlichten *Cours de peinture* eingliederte. Siehe zuletzt dazu THIELEMANN 2012; HURLEY 2017, bes. S. 198. Zum Studium der Anatomie am Beispiel Rubens siehe DUCOS 2013.

61 Zum textbasierten Ursprung der Spaltung zwischen griechischen und römischen Statuen vgl. SPARTI 2013.

62 Vgl. Kap. 3.3. Die Antike bildete auch für Reni eine fruchtbare Inspirationsquelle, wie es sich der Beobachtung mehrerer seiner Werke entnehmen lässt. Siehe zur Bedeutung der Antikenrezeption bei Reni BORCHARDT-BIRBAUMER 1991 und KEAZOR 2001.

dici ausgeführt.⁶³ Aufgrund der stilistischen Gemeinsamkeiten mit dem Gemälde in den Uffizien liegt es zudem nahe, dass die zwei Kompositionen in zeitlicher Nähe entstanden sind und auch *Herkules und Omphale* Teil der Medici-Sammlung war.⁶⁴ Dargestellt wird eine Szene aus den von Apollodor und Ovid erzählten zwölf Taten des Herkules, in der der aus Theben stammende Halbgott Sklave der Lyder-Königin Omphale wird. In dieser Zeit wird er dazu gezwungen, die für Frauen typische Wollarbeit zu verrichten und Frauenkleider zu tragen. Demnach thematisiert Desubleos Gemälde das Motiv der Versklavung durch Liebe und die erotische Dimension des Rollentauschs. Entsprechend der *historia* werden im Bild die Attribute getauscht: Herkules wendet dem Betrachter den muskulösen Rücken zu und bietet seiner Liebhaberin Omphale mit seiner rechten Hand die Spindel an. Die Königin ihrerseits eignet sich Herkules' Attribute an: Sie trägt das Löwenfell um ihre Schultern und hält die Keule in ihrer rechten Hand. Die rechte Bildhälfte nehmen die weißen, zart konturierten weiblichen Figuren ein. Die nackte Omphale sitzt im Vordergrund, ihr Körper wird durch einen starken Hell-Dunkel-Kontrast definiert, womit sie als optischer Gegenpol sowohl zu Herakles als auch zu den bekleideten Sklavinnen im Hintergrund hervortritt. Wie das besprochene Beispiel *Venus trauert um Adonis* schon zeigte, ist diese farbliche Divergenz zwischen den blassen Inkarnaten und dem hervorstechenden Blau und Rot der Gewänder für Desubleos Stil kennzeichnend und gilt als Reminiszenz an seine flämische Ausbildung.

Die Rezeption antiker Motive ist bei Herkules offensichtlich. Der muskulöse Körper ist ein evidenten Zitat des seit 1530 im Belvedere-Hof des Vatikans platzierten Torsos, der als *Torso del Belvedere* bekannt ist (Abb. 2.6).⁶⁵ Die Rücken- und Beinmuskeln sind sanft durch Licht und Schatten modelliert – gerade der Schatten ist das Unterscheidungskriterium, das Desubleos Herkules einmalig macht. Denn der Flame lässt bei der Darstellung des Halbgottes bewusst alle nicht zum originalen *Torso* gehörenden Partien in Schatten und zeigt somit eine aktive Aneignung des antiken Vorbildes.⁶⁶ So ist Herkules' rechter, der Göttin entgegen gestreckter Arm, zusammen mit dem Unterschenkel, dem linken Arm und dem Bein durch

63 Anders als bei *Erminia und Tankred* sind bisher keine Zahlungsbelege für *Herkules und Omphale* aufgetaucht. Es ist jedoch bekannt, dass sich das Gemälde *Herkules und Omphale* vor seiner Ausstellung in der Pinacoteca zusammen mit anderen aus der Florentiner Sammlung stammenden Gemälden in der Sieneser Niederlassung der Medici befand, dem Palazzo del Governatore. Vgl. TORRITI 1978b.

64 CARLI 1958a; TORRITI 1978b; COTTINO 2001, Kat. 10, S. 93–94.

65 Siehe zur Ausgrabung und öffentlichen Präsentation des *Torso del Belvedere* AUSST.-KAT. MÜNCHEN/VATIKANSTADT 1998.

66 Desubleos konstruktiver Umgang mit der Antike kommt derjenigen der Carracci nahe, die sich zu einer aktiven Aneignung des antiken Erbes durch beständige Aktualisie-

ein gekonntes Chiaroscuro kaschiert und kaum wahrzunehmen. Was dagegen sofort ins Auge sticht, ist die gespannte Muskulatur des Rückens und des rechten Oberschenkels, deren Helligkeit ein Pendant zu Omphales perlweißem Inkarnat bildet. Dahinter verbirgt sich eine mehr als nur vom Bildschema bedingte Entscheidung. Denn Desubleo nimmt durch die gezielt im Schatten versteckten Partien von Herkules' Figur in der Tat eine klare Position in der Debatte darüber ein, ob fehlende Teile antiker Statuen durch Restaurierungsmaßnahmen ergänzt werden sollten.⁶⁷ Dabei handelt es sich um einen bisher nicht beobachteten Aspekt in Desubleos Darstellung, dem – gerade angesichts der fehlenden Beweise eines eigenständigen kunsttheoretischen Diskurses des Malers – eine große Bedeutung zukommt. Der Flame äußert – seiner Zeit voraus – auf eine subtile Art eine Abneigung der zeitgenössischen Restaurierungspraxis antiker Skulpturen, die unter anderem von Koryphäen wie Giovan Lorenzo Bernini, Francesco Mochi und Alessandro Algardi betrieben wurde.⁶⁸

Das Gemälde ist in zwei farbig kontrastierende Bereiche geteilt. Links vorne befindet sich Herkules, dessen sanft durch Schatten modellierte Muskelpartien an Annibale Carraccis *ignudi* in der Galleria Farnese erinnern (Abb. 2.8). Bei Letzteren wäre wiederum eine visuelle Anknüpfung an Michelangelos *ignudi* der Sixtinischen Kapelle (Abb. 2.9) zu erwähnen, die allerdings zu Desubleos Zeiten weniger verehrt wurden als Annibales Figuren. Die Kunst und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts räumten Annibale eine zentrale und überaus positive Stellung für die zeitgenössische ästhetische Wertschätzung ein, die mit Michelangelo und seinem protomanieristischen Stil schlichtweg nicht vergleichbar war.⁶⁹ So steht

... rung und harmonische Eingliederung in ihren Kompositionen bekannten, wie Henry Keazor beobachtete. Siehe dazu KEAZOR 2012, bes. 151–159.

- 67 Die Debatte über ergänzende Restaurierungen bei Statuen existierte bereits seit dem 16. Jahrhundert, wie unter anderem Vasaris Worte belegen: „[...] altri signori hanno poi fatto il medesimo, et restaurato molte cose antiche, come il Cardinale Cesi, Ferrara, Farnese, e per dirlu in una parola, tutta Roma. E nel vero hanno molta più grazia queste anticaglie in questa maniera restaurate, che non hanno que' tronchi imperfetti, e le membra senza capo, o in altro modo diffettose, e manche.“ VASARI 1966–1997, Bd. 2, S. 134. Zur Debatte und den Konsequenzen der ergänzenden Restaurierungen auf die seicenteske und spätere Wahrnehmung antiker Statuen siehe MONTAGU 1989, S. 151–172; SPARTI 1998; CAFÀ 2010; CAFÀ 2013; SPARTI 2017.
- 68 SPARTI 2017 liefert eine anschauliche Erläuterung dieser Praxis anhand von konkreten Beispielen, u. a. Berninis *Ares* für Kardinal Ludovico Ludovisi. Zu Berninis Restaurierungen siehe auch PIERGUIDI 2017. Für die fruchtbare Diskussion und die bereichernden Hinweise zur Rezeption des *Torso del Belvedere* bei Desubleo sei an dieser Stelle Dr. Claudio Seccaroni herzlich gedankt.
- 69 Die scharfe Kritik der Carracci an Michelangelo und seiner Gefolgschaft der „Michelangioliisti“ offenbart sich bereits in der zwischen 1593 und 1594 von Annibale Carracci verfassten sogenannten „Carracci-Postille“. Dabei handelt es sich um Randbemerkun-

auch bei Desubleo Annibale als Urvater der Bologneser Schule im Vordergrund und bildet ein leicht wiedererkennbares Element in seiner Komposition. Dieser bisher unbeachtete Aspekt veranschaulicht einen wesentlichen Teil der Aneignungspraxis des Flamen. Annibales hochgelobte Fresken der Galleria hatte Desubleo spätestens während seiner römischen Jahre gekannt, weshalb es nahe liegt, dass er diese strategisch in seinen Bildkompositionen zitiert. Daraus folgt, dass sich der Flame durch solch direkte bildliche Bezüge zu einem der Urväter der Bologneser Barockmalerei in die Tradition selbst einband und somit auch seine Position gegenüber don Lorenzo de' Medici verstärkte. Don Lorenzos Leidenschaft für nordalpine Künstler und seine eifrige Ankaufspolitik von deren Werken sind bekannt.⁷⁰ Nimmt man vor diesem Hintergrund an, Desubleo habe *Herkules und Omphale* im Auftrag don Lorenzos ausgeführt, so lässt sich daraus schlussfolgern, dass sich der Flame durch die erwähnte gezielte Inszenierung einer *bolognesità* zwei Vorteile sicherte. Zum einen stärkte er damit in einem Raum wie demjenigen von Florenz – wo der Flame keine bis dato nachgewiesenen Kontakte zur lokalen Künstlergemeinschaft hatte – das Bild eines erfolgreichen, in Bologna tätigen Malers, der selbst als Auswärtiger in der Lage ist, auf tradierte Bildmotive der Bologneser Malerei direkt Bezug zu nehmen. Zum anderen zeigte Desubleo durch diese Aneignungspraxis ein grundlegendes Unterscheidungspotenzial gegenüber anderen Konkurrenten. Denn dank seiner vermeintlichen Erfahrung in Flandern und der nachgewiesenen Zeit in Rom konnte der Flame solch eigenständig erarbeitete Kompositionen liefern, die ihrerseits aus zwei als gegensätzlich wahrgenommenen Traditionen bestanden. Desubleo ist sich dessen bewusst gewesen, dass dieser transnationale Hintergrund bei don Lorenzo de' Medici als vorteilhaft galt und nutzte diese Gelegenheit aus, um wiederum aus der Not eine Tugend zu machen, wie er bereits in Bologna unvorteilhafte Bedingungen zu seinen Gunsten umgewandelt hatte. Damit ist der festgestellte Erfolg gemeint, der aus Desubleos erstrangigen, außerhalb offizieller Netzwerke vermittelten Aufträgen resultierte.⁷¹ Diese Vermutung ist durch die Tatsache zu bekräftigen, dass die Figur des Herkules sinnbildlich als eine Verkörperung der künstlerischen Genealogie Desubleos interpretiert werden kann: Der Bezug auf die Antike bildet dabei die „erste Stufe“. Wie bereits beschrieben, stellt Desubleo diesbezüglich keine Ausnahme dar, da er wie andere seicenteske Maler auf dieser „ersten Stufe“ aufbaut und die gezielten Zitate antiker Kunstwerke als eine Art Legitimation nutzt. Die „zweite

gen zu Vasaris Viten, in denen Annibales kunsttheoretische Position und seine harte Kritik an Vasari sowie an dem von ihm postulierten toskanischen Hegemonie-Anspruch explizit werden. Siehe dazu KEAZOR 2002.

70 BOREA 1975; AUSST.-KAT. POGGIO A CAIANO 1977.

71 Vgl. Kap. 3.2.

Stufe“ bilden Annibales Figuren aus der Galleria Farnese. Desubleos Verbindung zu Annibale ist umso direkter, wenn man bedenkt, dass sein Bologneser Mentor Guido Reni seine Karriere als ehemaliger Schüler Annibales in der Accademia degli Incamminati begonnen hatte.⁷² Als „dritte Stufe“ muss in Verbindung zu Herkules schließlich auch der Name Domenichinos erwähnt werden. Obwohl letzterer gegenüber den *capiscuola* Annibale und Reni eine verhältnismäßig geringe Bedeutung für Desubleos Bildrepertoire hatte, lassen sich auch Spuren Domenichinos im Sieneser Gemälde beobachten. Denn in der bereits besprochenen *Almo-senspende der Hl. Cäcilie* in der römischen Polet-Kapelle in S. Luigi dei Francesi (Abb. 2.7) zitiert Domenichino anhand der männlichen, am linken Bildrand sitzenden Figur Annibales *ignudi*.⁷³ Domenichinos Hommage an seine Bologneser Wurzeln wird ebenfalls vom Flamen durch die Gestalt des Herkules deutlich gemacht. Mit diesem dritten Meta-Zitat ist Desubleos Genealogie vollständig. Die wichtigsten Elemente seiner Ausbildung hat er in der Figur des Herkules vereinigt und dem gebildeten Betrachter kenntlich gemacht: Antike Skulptur, Annibale und ein zusätzlicher Verweis auf Domenichino.

Wie bereits erwähnt, soll durch die Analyse der Antikenrezeption bei *Herkules und Omphale* auch der Frage nachgegangen werden, in welchem Maß und mit welchen Absichten antike Motive in Desubleos Werk eingegliedert wurden. An diese übergeordnete Frage schließen sich drei Unterfragen an: Handelt es sich bei Herkules um die Rezeption des Originals (d. h. um die Darstellung nach direkter Beobachtung des *Torsos*) oder griff Desubleo auf Reproduktionen zurück? Gibt es Hinweise auf eine ausschließlich nach antiken Bildthemen konstruierte Bildkomposition oder bekennt sich der Flame zum *pasticcio*? Handelt es sich um eine Strategie, die Desubleo auch bei anderen Werken anwandte?

Um den Anteil des „Originalmaterials“ (das heißt jenen aus direkter Beobachtung des *Torso del Belvedere* stammenden Zügen) an der Figur des Herkules zu bestimmen, genügt ein Blick auf Marcantonio Raimondis Kupferstich nach Raffaels verlorenem *Parisurteil* (Abb. 5.8), in dem der *Torso* ebenfalls rezipiert wird. Denn dadurch wird offensichtlich, dass Desubleo Raimondis Druckgraphik kannte und sein Herkules über die drei bereits ausgeführten genealogischen Zitate hinaus auch einen direkten Bezug zu Raffaels Paris beinhaltet.⁷⁴ Herkules sitzt exakt in

72 Zu den bahnbrechenden Reformansätzen der Carracci-Akademie siehe grundlegend KEAZOR 2007.

73 Vgl. Kap. 2.2.2.

74 Diese Nähe zu Raffael steht in Einklang mit dem seicentesken Klassizismus *alla Annibale*, Reni und Domenichino. Eine solch wichtige Bindung an Raffael betonte bereits Cesare Gnudi: „Nulla o quasi del classicismo secentesco si può intendere al di fuori di questo grande colloquio con Raffaello, che è, insieme alla antichità classica, il termine di confronto, il nome indiscusso per questi artisti. Anche tutto quello che penetra, nel-



Abbildung 5.8: Marcantonio Raimondi, *Parisurteil*, um 1511–20, Kupferstich nach Raffaels verlorenem Gemälde in Vatikan, 294 × 442 mm, Frankfurt am Main, Städel Museum

der gleichen Position wie Paris, das rechte Bein nach hinten gebeugt, das linke mehr als 90° nach vorne angewinkelt. Nichtsdestotrotz ist zu beachten, wie der Flame Details der Haltung von Paris zugunsten der *historia* variiert: Das linke Bein von Herkules ruht erhoben auf der Plinthe und nicht, wie bei Raimondi, auf dem zwischen den Beinen gehaltenen Stock. Auch der rechte Arm des Helden ist zur Hingabe an Omphale nach vorne gestreckt und nicht nach oben wie im Falle von Paris, der Aphrodite den goldenen Apfel überreicht. Gerade diese letzte anatomische Veränderung hat auf die Darstellung des Rückens von Herkules – und somit auf den entscheidenden Punkt der Antikenrezeption von *Herkules und Omphale* – Konsequenzen. Dass sich Herkules nach vorne beugt, erfordert – rein anatomisch – einen geraden oberen Rücken, der sich von der leicht gerundeten Stellung des Paris abhebt.

la loro poesia, del classicismo veneto del Cinquecento passa attraverso il vaglio di quella norma ideale, di quell'idea guida, che in tanto accoglie, arricchendosi, motivi di altra natura in quanto a sé li subordini: come accadrà con grande chiarezza nel percorso di Poussin.“ Vgl. GNUDI 1981a, S. 70.

Diese minimale Veränderung ist in zweierlei Hinsicht aussagekräftig: Erstens liefert dies einen Beweis dafür, dass Herkules' Rücken, das eigentliche Rezeptionsmotiv, als Ergebnis Desubleos eigener Beobachtung zu betrachten ist. Hierfür spricht auch die abrupte, gerade verlaufende Profillinie auf dem Gesäß von Herkules. Tatsächlich ist beim Torso dieser Teil durch die Ausgrabung verloren gegangen, sodass die Darstellung im Sieneser Gemälde eine explizite Verbindung zum Originalen Torso ziehen möchte. Diese Tatsache bekräftigt die oben aufgestellte These, wonach sich Desubleo im Gemälde gegen die Restaurierungsmaßnahmen inklusive Integration fehlender Teile positionierte. Der zweite, mit der veränderten Rückenstellung verbundene Aspekt betrifft Desubleos Zitierweise. Denn der Flame bestätigt im Fall von *Herkules und Omphale* wiederum, dass er die Zitate als *eye-catcher* für den kunstgebildeten Beobachter eingliedert, von einem reinen, unwürdigen und sinnlosen *copy-paste* aber absieht. Die veränderten Rücken- und Beinstellung sowie die getreue Wiedergabe des Originals mit seinen fehlenden Teilen sind Indizien dafür, dass Desubleo Raimondis Kupferstich nicht bloß kopierte, sondern bei Herkules auf eine korrekte, glaubwürdige anatomische Wiedergabe achtete.⁷⁵

Eine derart umfangreiche Antikenrezeption und anatomische Genauigkeit setzte Desubleo bei Herkules ein, dass für Omphales Figur davon kaum etwas übrig zu bleiben scheint. Betrachtet man die Pose der Lyder-Königin, so wird es klar, dass hierfür keine antiken Vorbilder in Betracht zu ziehen sind. Eine solch instabile Position hätte keine griechische bzw. römische Reliefdarstellung oder Statue haben dürfen. Auch auf Omphales Körperproportionen scheint Desubleo nicht sonderlich genau geachtet zu haben, wie der auffällig überproportionierte Nabel zeigt. Dass der Flame mit der Darstellung des weiblichen Körpers mehr Schwierigkeiten als mit derjenigen des männlichen hatte, ist bereits in seinen Frühwerken *Diana* (Abb. 5.9) und *Venus trauert um Adonis* beobachtet worden (Abb. 3.8). Dem gut proportionierten Adonis steht eine Venus gegenüber, deren grobe Gliedmaßen, Arme und Hände mit der Grazie einer Liebesgöttin wenig gemeinsam haben. Ähnliches lässt sich für *Diana* konstatieren.

Nachdem festgestellt wurde, dass Desubleo bei *Herkules und Omphale* nicht ausschließlich auf antike Bildmotive zurückgriff, bleibt zu klären, ob seine Komposition dem *pasticcio* zuzuordnen ist. Hierfür ist zunächst eine Definition des *pasticcio* notwendig. Laut Kurt Löcher bringt das *pasticcio* „Motive aus verschiedenen Werken eines oder mehrerer Künstler ohne stärkere künstlerische Verarbeitung [...]“ zusammen. Wenn das *Pasticcio* nicht ausnahmsweise als Hommage ge-

75 Desubleo distanziert sich von Raffael insofern, als letzterer die fehlenden Muskelpartien sowohl bei Paris' Gesäß als auch bei den übrigen Gliedmaßen ohne Zögern ergänzte.



Abbildung 5.9: Michele Desubleo, *Diana*, frühe 1630er J., Öl auf Leinwand, 88 × 58 cm, Bologna, Collezioni Comunali

dacht ist, verschleiert es seine Quelle.⁷⁶ Dieser Bezeichnung entsprechend und in Anbetracht der vorangegangenen Analyse der antiken sowie modernen Zitate in *Herkules und Omphale* kann festgehalten werden, dass Desubleos Komposition eindeutig nicht als *pasticcio* zu betrachten ist. Denn sein gesamtes Gemälde weist eine mit der Definition von *pasticcio* nicht übereinstimmende Autonomie auf. Zum einen übernimmt der Flame die aus Raimondis Stich oder Annibales Fresko bekannte männliche Figur mit Abweichungen und macht somit dem Betrachter klar, dass es sich dabei um eine Adaption berühmter Vorbilder handelt. Zum anderen imitiert Desubleo weder Raimondis noch Annibales Stil: Er behält seine

76 LÖCHER 1971–1972, S. 5.

stilistischen Merkmale bei, welche zwar aus der flämischen, römischen und Bologneser Tradition zusammenwachsen, dennoch einen eigenständigen Charakter aufweisen. Insofern führt *Herakles und Omphale* dem Betrachter das typische Verfahren des Barock vor, indem berühmte Vorbilder zur Grundlage und Ausgangspunkt einer Komposition gemacht, allerdings durch konstruktives Überarbeiten zu einem neuen künstlerischen Ergebnis geführt werden.

Es gilt schließlich zu hinterfragen, ob sich Desubleos konstruktiver Umgang mit antiken Werken auch bei anderen Gemälden beobachten lässt und inwieweit diesem *modus operandi* ein strategischer Charakter beizumessen ist. In der Tat lässt sich bei Desubleos Werken eine konstante, durch frühneuzeitliche Kunstwerke verarbeitete Antikenrezeption beobachten. Zwei Beispiele aus seinen Jahren in Bologna sowie eines aus dem späten Karriereabschnitt in Parma beweisen diese Vermutung. Das erste Gemälde ist die bereits umfassend analysierte *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8), in der die Parallele zwischen dem Körper des Adonis, dem sogenannten *Fauno Barberini* (Abb. 3.29) und dem *Pan Barberini* (Abb. 3.30) nicht zu verleugnen sind.⁷⁷ Auch das zweite Beispiel, *Johannes der Täufer* (Abb. 5.10), weist offensichtlich auf die antike, durch römische Kopien eines griechischen Originals bekannte Plastik *Apollon Sauroktonos* (Abb. 5.11) hin und betont den für Skulpturen der Antike typischen Kontrapost.⁷⁸ Apollos Standmotiv wird bei *Johannes* übernommen und sogar verstärkt, indem die Hüfte des Heiligen noch deutlicher zur linken Seite geschoben wird, woraufhin eine Stütze für Oberkörper und Spielbein rechts notwendig wird. Eine ähnliche Beinhaltung findet sich bei Annibale Carraccis ebenfalls aus antiken Vorbildern hergeleitetem *Hl. Sebastian* (Abb. 5.12), der für Desubleo zusammen mit dem *Apollon Sauroktonos* als Inspiration fungiert haben könnte.⁷⁹ Während Desubleo Annibales Bild in Bologna aus direkter Beobachtung gekannt haben soll, bleibt es unklar, ob Gleiches auch für die antike Plastik gilt. Desubleo konnten bis heute keine Antikenzeichnungen zugeschrieben werden. Anders als beim *Torso del Belvedere* lassen sich jedoch beim *Apollon Sauroktonos* kaum eindeutig erkennbare Parallele zum Original beobachten, die auf eine unmittelbare Rezeption der antiken Statue schließen lassen. Im Fall des Bologneser *Johannes* soll deshalb zunächst offen bleiben, ob Desubleo Zugang zu einer der römischen Kopien des *Apollon* hatte und diese für sein Gemälde adaptierte, oder ob er auf eine Zeichnung Dritter zurückgriff. Allgemein lässt es sich bloß feststellen, dass im Falle einer sehr berühmten Skulp-

77 Zur Parallele vgl. auch Kap. 3.3.2.

78 Für die Werkanalyse des *Johannes des Täufers* siehe Kap. 6.3.3.

79 Für die Diskussion zur Verwandtschaft von Desubleos und Annibales Standmotiven sei Prof. Henry Keazor herzlich gedankt.



Abbildung 5.10: Michele Desubleo, *Johannes der Täufer*, um 1650, Öl auf Leinwand, 214 × 147,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale

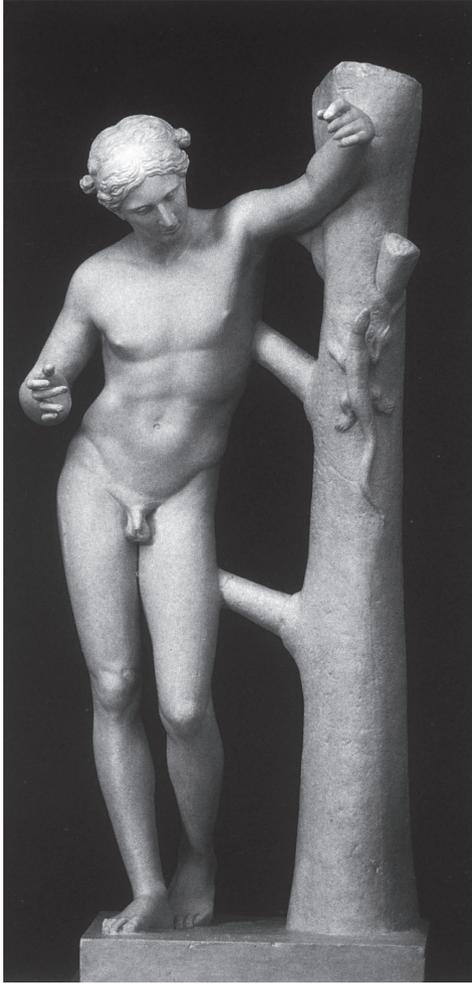


Abbildung 5.11: Praxiteles, *Apollon Sauroktonos*, 350–340 v. Chr., Paros-Marmor, 149 cm, Paris, Musée du Louvre



Abbildung 5.12: Annibale Carracci, *Heiliger Sebastian*, 1583–84, Öl auf Leinwand, 189 × 107 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

tur wie derjenigen des *Torso del Belvedere* Desubleo direkter Zugang zum Original hatte und dies auch im Gemälde offenbarte. Bei weniger zugänglichen Antiken könnte es hingegen plausibel sein, dass sich seine Rezeption auf Werke anderer Künstler stützte.

Sowohl *Venus trauert um Adonis* als auch *Johannes der Täufer* stammen aus der Zeit zwischen den frühen 1630er und 1650er Jahren, als sich Desubleo in Bologna aufhielt. Doch die konstruktive Ausarbeitung antiker Plastik in seinem Œuvre lässt sich auch in seiner späten Karriere beobachten, wie das monumentale Format *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4) beweist. Die Rezeption des *Torso del Belvedere* fällt bei der Figur des Odysseus besonders auf und betont, welche wichtige Rolle antike Kunstwerke in Desubleos Gesamtwerk spielen. Die Frage, ob der Flame diese Referenzen strategisch in seinen Gemälden eingliedert, lässt sich somit bejahen. Bei der gezielten Adaption von Zitaten antiker Plastik fordert Desubleo einerseits den Betrachter und andererseits sich selbst heraus: Soll der erste die Inspirationsquelle bestimmen, so ist der Künstler selbst dazu aufgefordert, zu zeigen, dass er mit den namhaften antiken Bildhauern mithalten kann. Zu dieser erwiesenen Eigenschaft Desubleos, sich an die antiken Vorbilder zu halten, zählt auch die Fähigkeit, das Bildpersonal zu typisieren.

Die Antikenrezeption beschränkte sich bei Desubleo nicht nur auf die Aufnahme berühmter klassischer Kunstwerke in das eigene Œuvre. Die Typisierung des Bildpersonals bildet einen weiteren wichtigen Aspekt, der die Verbindung zwischen antiken und desubleianischen Werken verstärkt – eine essentielle Verbindung, die jedoch von der bisherigen Forschung nicht wahrgenommen wurde.

Sowohl Frauen als auch Männer werden von Desubleo nach einem einheitlichen Schema, das beinahe musterhaften Charakter hat, dargestellt. Junge Frauen haben ein ovales, sehr symmetrisches Gesicht: eine lange, geradlinige Nase, volle Lippen mit einem am Rande durch Chiaroscuro gekennzeichneten Mundwinkel (Abb. 2.5). Dieses Muster bleibt über die Jahre hinweg gleich, es wird nicht variiert, sondern nur dem Alter der Dargestellten angepasst, wie die Beispiele aus den 1630er (Abb. 3.8), 1640er (Abb. 3.11), 1650er (Abb. 3.15) und 1660er–1670er Jahren (Abb. 5.4) zeigen. Madonnen unterscheiden sich nicht von heidnischen Heroinnen wie etwa Erminia, sie sind alle durch eine hieratische Schönheit ausgezeichnet. Für die Männer lässt sich ein ähnliches Phänomen konstatieren. Von den frühen 1630er bis Ende der 1660er Jahre sind bei Adonis (Abb. 3.8), Tankred (Abb. 3.11), einem Bettler (Abb. 4.5) oder Abel (Abb. 5.13) ovale Gesichter, die Geradlinigkeit der Nasen sowie vollplastische Münder mit geringen Abweichungen wiederzufinden.

Welche Gemeinsamkeiten bestehen also zwischen Desubleos Typisierung des Bildpersonals und der antiken Plastik? Figuren mit kaum individualisierten Zügen waren bereits in der archaischen Zeit (um 750–700 v. Chr. bis ca. 480 v. Chr.)



Abbildung 5.13: Michele Desubleo, *Kain und Abel*, um 1664–76, Öl auf Leinwand, 126 × 160,5 cm, Rom, Galleria Colonna

für die Porträts griechischer Strategen charakteristisch.⁸⁰ Die „typologischen Porträts“ sind als Urform der ab der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. mit Lysippos entwickelten und im 3. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert v. Chr. blühenden „physiognomischen Porträts“ zu betrachten.⁸¹ Die typisierten Züge der ersten Kategorie standen für eine ideale Schönheit, bei der die physischen Eigenheiten des oder der Dargestellten nicht relevant waren. Erst durch den Sophismus und das Bedürfnis, physiognomische Charakteristika als unerlässlichen Teil des Subjekts zu verstehen, gewannen individuelle Züge an Bedeutung.⁸² Desubleos Porträttypen sind insofern mit den repräsentativen Werten der Ruhe, Eleganz und Distanz zu verbinden, die bei archaischen Porträts, aber auch bei solchen der Tetrarchie (294–311 n. Chr.) wiederzufinden sind.⁸³

80 BIANCHI BANDINELLI 1965, S. 706.

81 Ebd., S. 705–710; PFUHL 1988.

82 BIANCHI BANDINELLI 1965, S. 708.

83 Siehe zu den spätantiken Porträts der tetrarchischen Zeit NEUDECKER 2006.

Nicht zuletzt muss betont werden, dass Desubleos Typisierung des Bildpersonals mit dem Prinzip idealisierter Nachahmung aus Giovanni Battista Agucchis *Trattato* (1607–1615) in Einklang steht. Damit meint Monsignor Agucchi jene Eigenschaft der Porträtisten, dank derer die Natur zu einer ausgewogenen Schönheit findet:

„Nè si creda perciò, che qui non si voglia dare la meritata lode à que' Pittori, che fanno ottimamente vn ritratto. Poiche se bene ad operare perfettissimamente non si dourebbe cercare, quale sia stato il volto di Alessandro, ò di Cesare, ma quale esser dourebbe quello di vn Re, e di vn Capitano magnanimo, e forte: tuttauia i più valenti Pittori, senza leuare alla somiglianza, hanno aiutata la natura con l'arte, e rappresentati i visi più belli, e riguardeuoli del vero, dando segno (anche in questa sorte di lauoro) di conoscere quel più di bello, che in quel particolare soggetto la natura haurebbe voluto fare per interamente perfettionarlo.“⁸⁴

Dieses Urteil veranschaulicht Agucchis Bewunderung der Antike und steht zugleich in Verbindung mit jener in Aristoteles *Poetik* dargelegten Auffassung, nach der die höchste Form der Kunst als eine Art Nobilitierung des Realen mit idealisierter Nachahmung einhergehe.⁸⁵

Darauf aufbauend, bleibt noch dreierlei zu fragen: Konnte Desubleo auch „anders“ malen – mit anderen Worten, war er auch in der Lage, individualisierte Personen zu porträtieren? Ändern sich die Typen, sobald der Flame in eine neue Stadt zieht? Wie kann das Phänomen der Typisierung innerhalb Desubleos Œuvre gedeutet werden?

Die erste Frage ist leicht beantwortet: Desubleo wurde für seine Porträts gewürdigt, sodass es ausgeschlossen ist, dass die Typisierung seines Bildpersonals mangelnder künstlerischer Begabung geschuldet ist. Dafür wurden bereits zwei Beispiele herangezogen: Das Porträt Urbans VIII. Barberini, der sich als Hl. Urban für das Altargemälde der Kirche in Castelfranco malen ließ, und Kardinal Ludovico Ludovisis Porträt.⁸⁶ Weitere Beispiele seiner Tätigkeit als Porträtist bilden die Porträts der Prinzessin Caterina Farnese und der Herzogin Margherita von Sa-

84 MAHON 1947, S. 243.

85 Agucchis Verehrung geht u. a. aus dem Briefwechsel mit seinem Bruder Girolamo hervor. Eine Zeichnung von Domenichino wird vom Monsignore mit folgenden Worten gelobt: „insieme conforme all'antico così nel tutto, come nelle parti [...] di tali capricci Domenico, che hà osservato la maniera antica nell'anticaglie è copiosissimo inventore“. Ebd., S. 118. Zu Agucchis Anlehnungen an die *Poetik* vgl. Ebd., S. 127–131.

86 Zum Altargemälde für Castelfranco und zu Ludovisis Porträt vgl. Kap. 3.2.3.1.

voyen.⁸⁷ Dadurch wird die These bekräftigt, nach der bei dem Flamen ein strategischer Einsatz der Gesichtstypisierung anzunehmen ist. Diese wurde gezielt für jene Gemälde angewendet, bei denen individuelle Züge nicht erforderlich waren. Die Entstehung eines geschlechterbezogenen Typus desubleianischer Gesichter wurde insofern zum bedeutenden Teil des Branding.

Für die beiden letzten Fragen wurden Antworten bereits angedeutet. Denn auch trotz der Stadtwechsel (Rom, Bologna, Venedig) bleibt der prägende Grundtypus mit ovalem Gesicht, langem, fein ausgearbeitetem Nasenprofil und vollem Mund beinahe unberührt. Die Typisierung der Porträtierten muss deshalb als strategische Artikulation dessen betrachtet werden, was Desubleos persönlichen Stils ausmacht. Es handelt sich um einen Teil seiner Branding-Strategie, die in unmittelbarer Verbindung mit der Antikenrezeption steht. War das von antiken Statuen verkörperte Schönheitsideal mit typisierten Zügen verbunden, so musste sofort auch beim Betrachten von Desubleos Gemälden diese Verbindung hervorgerufen werden. Dieses Phänomen hatte zwei vorteilhafte Effekte: Erstens, der beinahe unvermittelte Rückschluss auf die Antike; zweitens, die Entstehung wiedererkennbarer Typen (sowohl männlicher als auch weiblicher), die bereits beim ersten Blick mit Desubleos Stil in Einklang gebracht wurden. Im Folgenden soll nun ein weiteres Merkmal von Desubleos Branding-Strategie analysiert werden. Anhand der Darstellung von Stilleben und dem Verzicht auf Landschaftsszenen wird gezeigt, wie sich Desubleo bewusst in eine Tradition einfügte und gleichzeitig explizit nach eigenen Lösungen suchte.

5.1.4 Landschaftsdarstellung vs. Stilleben

Flämische Maler der Frühen Neuzeit waren für zwei Gattungen besonders berühmt: Landschaftsdarstellungen und Stilleben.⁸⁸ Letztere Gattung scheint Desubleo ungleich mehr Aufmerksamkeit geschenkt zu haben als der Landschaftsmalerei. Die Gründe für diese auffällige, wiederum einer einzigen Tradition schwer zuzuordnende künstlerische Spezifik des Flamen werden im Folgenden anhand unterschiedlicher Beispiele besprochen.

⁸⁷ COTTINO 2001, Kat. 22, 23, S. 140.

⁸⁸ Karel van Mander betont in seinem 1604 veröffentlichten *Het Schilder-Boeck*, dass die Italiener für die Figurenmalerei bekannt sind, wohingegen die Niederländer für ihre Landschaftsdarstellungen gelobt werden. VAN MANDER 1604, fol. 7r. Siehe zu den unterschiedlichen Facetten der Definition von Landschaftsdarstellung in der nordalpinen Kunstliteratur zwischen 1600 und 1750 HECK 2018b. Zum Begriff des Stillebens und zum Erfolg der Niederländer als Stillebenmaler vgl. zuletzt POUY 2018.

Desubleo wurde bis heute keine einzige „reine“ Landschaftsdarstellung zugeschrieben.⁸⁹ Die Historienmalerei – sei sie religiöser oder mythologischer Prägung – ist die wahre Protagonistin seines Werks. Im Gegensatz dazu misst er der Landschaft verhältnismäßig wenig Bedeutung bei.⁹⁰ Bereits analysierte Beispiele wie *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8), *Martyrium des Hl. Laurentius* (Abb. 4.1) oder *Christus am Ölberg* (Abb. 4.10) und die Monselice-Gemälde (Abb. 4.18, 4.19) zeigen, dass in seinen Werken das Interesse für das Geschehen im Vordergrund weit ausgeprägter als das für die Landschaft ist. Denkt man an die bedeutende Rolle, die letztere in der flämischen Malerei spielt, so wirkt Desubleos Abwendung davon zunächst wie eine Verleugnung seiner geographischen Herkunft, die allerdings wiederum in Einklang mit seiner „künstlerischen“ subalpinen Heimat steht. Tatsächlich ist der Ursprung dieser Abneigung gegenüber detaillierten Landschaften in der Lehrzeit bei Guido Reni zu finden. Denn anders als die Carracci, insbesondere Annibale, wies Reni der Wiedergabe einer idealisierten Landschaft keine zentrale Bedeutung in seinen Gemälden zu.⁹¹ Er setzte sich dadurch auch von der klassischen subalpinen Renaissance-Tradition ab, die durch Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci und Giorgione der Landschaftsdarstellung ihren Platz im kunsthistorischen Kanon des 15. und 16. Jahrhunderts sicherte.⁹² In Renis „quadri di Paradiso“⁹³ galt die Konzentration einer ausgewogenen Komposition, bei der die Landschaft im Hintergrund bloß als Kulisse fungiert. Während sich ein Teil der Bologneser Maler stark in der Landschaftsmalerei engagierten – zum Beispiel die Carracci und Domenichino – setzten sich andere wichtige Maler Bolognas – darunter Guido Reni und Guercino – mit diesem Thema weniger intensiv auseinander.

Die Mehrheit der Gemälde Desubleos weist eine schlichte Landschaft im Hintergrund auf. *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8) zeigt einen Blick in eine brauntönige, tiefe Landschaft, die einen minimalen Raum hinter Venus einnimmt. Allein

89 COTTINO 2001. Cottino listet unter den 70 Desubleo zugeschriebenen Werken keine einzige Landschaft auf. Auch unter den ihm seit der Katalogveröffentlichung zugeschriebenen Gemälden lässt sich keine finden.

90 Diese Eigenschaft steht in Einklang mit der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in der „le paysage a eu du mal à s'imposer“, wie Thomas Kirchner zutreffend ausführt. Vgl. KIRCHNER 2014, S. 37.

91 Zur Pionierrolle Annibales für die ideale Landschaft in der Bologneser Malerei des Seicento siehe GNUDI 1981a.

92 Siehe zu den Anfängen der Landschaftsmalerei in Italien die Pionierbeiträge von FRIEDLÄNDER 1947 und GOMBRICH 1966.

93 Laut Paul Fréart de Chantelou soll Giovan Lorenzo Bernini Renis *Reuige Magdalena* mit diesen Worten bezeichnet haben: „questo quadro no è bello“, e soffermandosi ancora un po' ha aggiunto: „È bellissimo, io vorrei non l'haver visti, sono quadri di paradiso.“ Eintrag am 9. August 1635 in Chantelous Tagebuch, vgl. DEL PESCO 2007, S. 286.

der von Schwänen getragene Wagen ist deutlich im oberen Himmel zu erkennen. Dieser bildet ein grundlegendes Element der Geschichte und wird hierfür von Desubleo hervorgehoben. Die landschaftlichen Elemente sind hingegen nicht relevant und werden lediglich skizziert. Die Bäume bilden eine Kulisse hinter der Figur der Venus, während die Horizontlinie keine erkennbaren landschaftlichen Merkmale aufweist. Bildet die Topographie kein unabdingbares Element innerhalb der Bildnarration, so wird diese systematisch aus Desubleos Kompositionen ausgeblendet. Eine Gemeinsamkeit zwischen Desubleo und dem am meisten gefeierten französischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, Claude Lorrain, lässt sich allerdings feststellen: Ihre Mittel- und Hintergründe haben keine besondere Bedeutung und lassen eher vermuten, sie dienen als Abschluss des Bildraumes im Vordergrund.⁹⁴

Eine Ausnahme lässt sich bei der Gestaltung des Hintergrundes von *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11) beobachten. Denn hinter den drei Hauptfiguren im Vordergrund erkennt man drei weitere Männer, die aus einem Gebüsch dem Geschehen entgegenmarschieren. Diese drei Soldaten stehen vor einer Hügellandschaft, in der sich auch ihr Lager mit mehreren, gut zu erkennenden Zelten befindet. Eine solch ungewöhnliche Detailtreue und Aufmerksamkeit dem Hintergrund gegenüber ist in Desubleos Gemälden selten zu finden. Dies ist jedoch für das korrekte Verständnis der Geschichte Erminias und Tankreds unerlässlich: Die Soldaten sind Tankreds Mitstreiter, die sich auf die Suche nach ihm begeben hatten.⁹⁵ Insofern bildet Desubleos Entscheidung, der Landschaft und den Figuren im Hintergrund des Hauptgeschehens mehr Raum zu geben, zwar eine Seltenheit in seinem Œuvre, die sich aber getreu an die Landschaftsbeschreibung Tassos hält. Tatsächlich sind die Figuren im Poem mit der sie umgebenden Natur verbunden und bilden mit dieser eine untrennbare Einheit. Die Gefühle der handelnden Gestalten spiegeln sich in der Natur wider und werden von Desubleo bildlich inszeniert.⁹⁶

94 Zur Bildgestaltung bei Lorrain vgl. Kirchners Aussage: „Claude Lorrain suivait toujours une composition classique en définissant son espace pictural. Le premier plan est systématiquement limité sur les côtés par des arbres repoussoirs, parfois par des éléments d’architecture. L’horizon étant placé bas, le second plan et l’arrière-plan n’ont aucune signification propre et semblent plutôt avoir comme fonction de cloisonner l’espace pictural du premier plan.“ KIRCHNER 2014, S. 46.

95 Dies wird auch direkt von Tasso in seinem Poem dargelegt: „ed ecco di guerrier giunge un drappello: / conosce ei [Vafrin] ben che di Tancredi è schiera“. TASSO 2005, XIX. Gesang, Strophe 115.

96 So argumentierte bereits 1962 Cesare Gnudi: „Si pensi al rapporto fra natura e storia nell’Ariosto e nel Tasso. Nella poesia ariostesca le figure non si possono vedere e pensare fuori di quel paesaggio, di quella natura, di quel mondo che le circonda. Nel Tasso i personaggi si isolano, si portano in primo piano con la loro personalità incomben- te, le loro psicologia, i loro sentimenti. E il paesaggio è nello sfondo, è la proiezione di

Mit Ausnahme von *Erminia und Tankred* steht die geringe Wertschätzung der Landschaft in Desubleos Werken im Kontrast zu den akribisch ausgeführten Kleinkompositionen.⁹⁷ Obwohl Desubleos Werkkatalog bislang kein Stilleben *stricto sensu* zugeschrieben wurde, fallen die besonders akkurate Naturbeobachtung und die daraus resultierende präzise Wiedergabe von Objekten in mehreren Gemälden des Flamen auf.⁹⁸

Ein erstes Beispiel stellt die bei *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4) im Vordergrund platzierte Gießkanne mit dem Band dar. Die in der unteren rechten Bildecke stehende Gießkanne ist mit einer hohen Aufmerksamkeit für Material und Lichtreflexe gemalt, die sich in dieser Form selten in der emilianischen Malerei finden lässt. Ähnliche Bravourstücke findet man höchstens bei Guercino, der insbesondere glänzende Rüstungen und Waffen malte. Allerdings lassen sich eine ähnliche Kompositionen weder bei ihm noch bei Domenichino und Reni finden. Tatsächlich zeigt sich Desubleo im Bologneser Gemälde in der Lage, die glänzende Oberfläche und die materielle Eigenheit des Bronzegefäßes mit einer sorgfältig balancierten Detailtreue wiederzugeben. Ähnliches gilt für das an die Gießkanne angelehnte und geöffnete Buch. Dieses ist aus zwei Gründen bemerkenswert: zum einen aufgrund seiner naturnahen Darstellung, die die Schwere des Bandes durch den gebeugten Einband betont. Zum anderen hat der auf der aufgeschlagenen Seite präsentierte Spruch eine für die Bedeutung des gesamten Gemäldes zentrale Funktion. Denn bei dem Text handelt es sich um die *Regulae* der Augustinischen Nonnen, die die Kirche Gesù e Maria in Bologna stifteten, in der Desubleos Gemälde als Seitenaltar aufgestellt war.⁹⁹ Die Kirche ist rechts im Hintergrund zu sehen, hinter dem Christus anbetenden Hl. Augustin und einem stehenden Bruder. Die Nonnen sind allerdings nicht dargestellt, sodass Desubleo durch den raffiniert platzierten Hinweis auf dem Band die Präsenz der Stifterinnen symbolisch thematisiert.

quei sentiment; è un paesaggio più naturale, meno librato nel cielo della fantasia, e, nel tempo stesso, più investito dal sentimento, più ricco di pathos.“ GNUDI 1962, S. 18.

97 In seinem um 1610 verfassten *Discorso sopra la pittura* zählte Vincenzo Giustiniani die Darstellung von „fiori ed altre cose minute“ zu einer der zwölf Arten von Malerei: GIUSTINIANI 1981, S. 42. Im Folgenden werden Kleinkompositionen als Objektarrangements von mindestens zwei zusammengestellten Gegenständen verstanden. Dieses Kriterium lehnt sich an das von Henry Keazor verwendeten Kriterium zur Berücksichtigung der Kleinkompositionen in Nicolas Poussins Werk an. Vgl. KEAZOR 1998, S. 27.

98 Auch Cottino weist auf das Fehlen von Stilleben in Desubleos Œuvre hin: COTTINO 2001, Kat. 60, S. 125.

99 Zu dem Altarbild siehe MASINI 1650, S. 536; PERUZZI 1986b, S. 85; COTTINO 2001, Kat. 19, S. 98–99; SINIGAGLIA 2012, S. 38–42; CANNIZZO/ANGELIS/SINIGAGLIA 2017, S. 138–139.

Als zweites Beispiel ist das Vanitas-Motiv im Vordergrund der im August 1654 fertiggestellten *Extase des Hl. Franziskus* (Abb. 5.3) zu nennen.¹⁰⁰ Links im Vordergrund ruht auf dem Felsen ein halbaufgeschlagenes Buch, in dessen Mitte ein Totenschädel platziert ist. Dieser ist mit der rechten Seite an den senkrecht stehenden Buchteil gelehnt, sodass der Betrachter sowohl die linke Seite als auch Teile des Inneren des Totenschädels sehen kann. Anders als bei den *Regulae* des Hl. Augustins lässt sich der Text des Bandes nicht erkennen, wohingegen der Totenschädel sehr präzise wiedergegeben wird. Anatomisch korrekt dargestellt und durch ein kontrastreiches Chiaroscuro inszeniert, nimmt der Totenschädel eine Stellung ein, die Ähnlichkeiten mit demjenigen in Domenichinos römischer Altargemälde mit der *Stigmatisierung des Hl. Franziskus* (Abb. 5.1) aufweist. Der Bologneser malt einen auf die linke Seite gelegten Schädel, dessen dunkles Inneres beinahe frontal dem Betrachter präsentiert wird. Diese Stellung wird von Desubleo nicht direkt übernommen, sondern fast spiegelverkehrt in seiner Komposition in Sassuolo adaptiert. Die bereits festgestellten Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Altären lassen auch im Falle des Vanitas-Motivs eine Rezeption Domenichinos in Desubleos Gemälde vermuten.

Ein letztes Beispiel zeigt, wie die Vorliebe für akkurat wiedergegebene Kleincompositionen auch in Desubleos Spätwerk konstant bleibt. *Die Heilige Liebe siegt über die profane Liebe* (Abb. 5.14) ist ein Gemälde aus den späten 1660er Jahren, als sich der Flame in Parma aufhielt.¹⁰¹ Die Heilige Liebe, hier als nackter, halbbliegender, geflügelter Jüngling mit Lorbeerkranz dargestellt, hat über die profane Liebe gesiegt, die von einem am Baum gefesselten blinden Putto verkörpert wird. Im rechten Teil des Querformats ist ein üppiges Arrangement an Saiteninstrumenten und Partituren sowie Waffen, eine Palette und eine Skulptur zu sehen. Die Akribie, mit der Desubleo verschiedene Teile von Geigen, Bratschen und Kontrabässen wiedergibt, weist auf eine hohe Vertrautheit mit der Darstellung von Musikinstrumenten hin, für die er nicht berühmt war. Es kann hier dennoch keine Zusammenarbeit mit einem Maler von Musikinstrumenten-Stilleben wie etwa Evaristo Baschenis gegeben haben, da die Homogenität des Bildes auf eine einzige Hand zurückzuführen ist.¹⁰² Die Nähe zu den flämischen Stilleben wird im Bild suggeriert, ikonographisch dürfte die Komposition jedoch eher im

100 Zum Hauptaltarbild der Kirche S. Francesco in der herzoglichen Residenz Sassuolo vgl. Kap. 5.1.1 und COTTINO 2001, Kat. 27, S. 104.

101 Ebd., Kat. 60, S. 125–126. Zu Recht weist Cottino die von Cirillo und Godi vorgeschlagene Zuschreibung der *Allegorie der Künste* aus dem Budapester Szepmüvészeti Múzeum an Desubleo zurück. Vgl. CIRILLO/GODI 1995, S. 28 und SZIGETHI 1993.

102 Auch nach dem Austausch mit Dr. Gian Caspar Bott, einem Experten des Bergamascher Meisters Evaristo Baschenis, wurde eine Kooperation ausgeschlossen. Für Dr. Botts Hinweise sowie für die Kontaktvermittlung durch Prof. Henry Keazor ist die Auto-



Abbildung 5.14: Michele Desubleo, *Die Heilige Liebe siegt über die profane Liebe*, spätes 1660er J., Öl auf Leinwand, 149,9 × 194,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

lombardischen Raum zu lokalisieren sein. Somit gilt dieses spätes Meisterstück als *unicum* innerhalb Desubleos Produktion, das für den Gelehrten und Mäzen Gian Simone Boscoli, Mitglied des Hofes der Farnese und Autor von Militärtraktaten, gemalt wurde.¹⁰³

Anhand dieser punktuellen Analyse kann festgehalten werden, wie sich Desubleo der in Bologna und besonders bei Reni verbreiteten Gepflogenheit anpasst,

rin sehr dankbar. In seinem Werkkatalog schreibt Cottino das Gemälde ebenfalls allein Desubleo zu. Vgl. COTTINO 2001, Kat. 60, S. 125–126.

¹⁰³ Recherchen im Staatsarchiv Parma lieferten leider keine zusätzlichen Informationen zu Boscoli und spezifisch zu diesem bzw. anderen Aufträgen an Desubleo. Bislang ist lediglich ein Auszug aus dem 1690 verfassten Inventar der Sammlung Boscolis bekannt: „Amore virtuoso che ha sotto i piedi l’Amore vitioso circondato da istromenti virtuosi, musicali, guerrieri ed altri, fatto di mano propria, di Michele Desobleo, stimato doppie quidici“. Vgl. CAMPORI 1870, S. 386; CIRILLO/GODI 1995, S. 27–28; COTTINO 2001, Kat. 60, S. 125.

Landschaftsdarstellungen als schlichte Kulisse des Hauptgeschehens zu konzipieren. Eine Ausnahme bildet *Erminia und Tankred*, bei der die Landschaft als unerlässlicher Teil der Bilderzählung fungiert. Die Vorliebe für Kleinkompositionen wurde durch die drei Beispiele aus der Zeitspanne 1646 bis Ende der 1660er Jahre gezeigt. Damit ist eine in Desubleos Bildschöpfungen konstant bleibende aufmerksame Naturbeobachtung und Detailtreue belegt, die zum Teil Guercinos und Domenichinos Malerei nahekammt, im Fall der *Heiligen Liebe siegt über die profane Liebe* jedoch auch darüber hinaus geht und an die flämische Tradition anknüpft.

Die Analyse der vier Parameter Affektdarstellung, Gesten und Bewegung, Antikenrezeption sowie Landschaftsdarstellung und Stillleben hat die Mechanismen der stilistischen Verquickung bei Desubleo hinterfragt. Darauf aufbauend, wird im Folgenden eine Synthese geboten, die sich der Stilbildung und Betrachteransprache widmet. Somit wird Desubleos Branding des Hybriden als Strategie der Selbstpromotion thematisiert.

5.2 Desubleo als Immigrant-Maler – Strategien der Selbstpromotion

5.2.1 Desubleos Strategien der Stilbildung und Betrachteransprache: Das Branding des Hybriden

Besonders in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts fand das rezeptionsästhetische Modell des Schriftstellers und Aufklärers Denis Diderots große Verbreitung. Diesem zufolge sei das gelungenste Gemälde das, in dem die Fiktion hergestellt wird, dass es niemanden anders auf der Welt gibt, als die Dargestellten: „Si quand on fait un tableau, on suppose des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène.“¹⁰⁴ Dieses Bedürfnis „den Betrachter zu eliminieren“, wie es Michael Fried zutreffend bezeichnete, hätte der Kunst des Seicento – und somit auch Desubleos Œuvre – nicht fern sein können.¹⁰⁵ Wie es sich im Laufe der Studie zu den Parametern

104 So äußert sich Diderot in einem am 18. Juli 1762 verfassten Brief an Sophie Valland. Dort erörtert der Gelehrte eine van Dyck (längst jedoch als Luciano Borzone erwiesene) zugeschriebene Komposition, in der der Akt des Betrachtens für Diskussion sorgt. Dazu siehe DIDEROT 1955–1970, Bd. 4, S. 57.

105 FRIED 1980, S. 155. Siehe zur Verschiebung der Rolle des Betrachters zwischen 17. und 18. Jahrhundert HECK 2018c.

von Desubleos Stil herausgestellt hat, bemühte sich der Flame, stets den Betrachter anhand gezielter Referenzen einzubinden.

Desubleos Strategie der Betrachteransprache gleicht dem, was Ernst Gombrich folgendermaßen beschreibt:

„[...] daß der Ausgangspunkt des Malers nie Beobachtung und Nachahmung der Natur sein kann, sondern daß alle Kunst immer ‚vorstellig‘ bleibt, wie man sagt, das heißt die Manipulation eines Vokabulars, und daß selbst die naturalistischste Kunst von etwas ausgeht, was ich ein ‚Schema‘ nannte, ein Grundmodell, das so lange umgemodelt und angepaßt wird, bis es mit der wirklichen Welt übereinzustimmen scheint.“¹⁰⁶

Desubleos „Schema“ entspricht somit der Manipulation eines Vokabulars. Es handelt sich um ein für die Betrachter seiner Gemälde wiedererkennbares Vokabular, dessen Lemmata gezielte Zitate aus Kompositionen berühmter Meister wie Domenichino, Reni und Guercino waren. Die kompositorische Regie lag allerdings fest in Desubleos Händen, da er seine eigenen Kompositionen entwickelte und dabei stets besonderen Wert auf eine ausdrucksstarke Darstellung legte. Dem zufolge wäre bei Desubleos Werken ein „impliziter Betrachter“ im Kemp’schen Sinne vorgesehen, da die gezielten Referenzen in seinen Gemälden an einen gelehrten Betrachter adressiert sind und mit diesem die Aufnahme eines Dialogs beabsichtigen.¹⁰⁷

Dass Desubleo als Eklektiker hätte kritisiert werden können, war zu seinen Lebzeiten schlichtweg unmöglich. Denn in der 1678 veröffentlichten *Felsina Pittrice* lobt Malvasia Ludovico Carraccis Fähigkeit, das Beste aus den besten Malern herausnehmen zu können, und aus ihren verschiedenen Stilen einen einzigen zu bilden.¹⁰⁸ Daraus wird klar, dass zu Desubleos Zeiten die Vereinigung mehrerer Manieren in einem eigenen Stil als wertvolle Begabung galt. Die negative Konnotation dieser Praxis erfolgte zum ersten Mal 1763 durch Johann Joachim Winckelmann.¹⁰⁹ Im Seicento war es tatsächlich nicht verwerflich, nach Vorbil-

106 GOMBRICH 1984, S. 69.

107 Zu dem aus der Literaturwissenschaft adaptierten Begriff des „impliziten Betrachters“ vgl. KEMP 1992b, S. 22–23.

108 „Da tutti i migliori il meglio togliendo, si vide con facilità non più usata, e gradita, formarne vn breve compendio, anzi un prezioso estratto, fuori, ed oltre del quale poco più che bramare a’ studiosi restasse; e accoppiando insieme ed unendo con la giustezza di Raffaella la intelligenza di Michelangelo, ed a quest’anche aggiungendo col colorito di Tiziano l’Angelica purità del Coreggio, venne di tutte queste maniere a formarne una sola, che alla Romana, alla Fiorentina, alla Veneziana, e alla Lombarda che invidiar non avesse.“ MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 263.

109 „Beynahe fünfzig Jahre nach dem Raphael fieng die Schule der Caracci an zu blühen [...] Diese waren Eclectici, und suchten die Reinheit der Alten und des Raphaels, das Wissen des Michael Angelo, mit dem Reichthume und dem Überflüsse der Vene-

dern zu arbeiten, solange das Ergebnis zu etwas Neuem führte. Wie bereits im Falle Domenichinos *Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus* (Abb. 4.7) kurz thematisiert, wurde der von Lanfranco angeprangerte Plagiatsvorwurf von Agostino Carraccis Ausführung desselben Themas zurückgewiesen.¹¹⁰ Domenichino hatte nach einem Vorbild gearbeitet und dieses klar erkennbar gemacht, weshalb es sich dabei nicht um ein Plagiat handeln konnte. Belloris Urteil, Domenichino habe sein eigenes Kunstwerk nach Carraccis Beobachtung geliefert, zeigt, dass das künstlerische Schaffen anhand von Vorbildern Bestandteil der Bilderzeugung im 17. Jahrhundert war und die damaligen Künstler nicht mit Eklektizismus-Vorwürfen zu rechnen hatten.¹¹¹

Berühmte Kompositionen wurden deshalb gezielt von Desubleo rezipiert und stets erneuert, um seinen eigenen Stil zu kreieren und zugleich den Betrachter einzubeziehen. Bereits bekannte Werke hatten nämlich den Vorteil, beim Betrachter eine Assoziation mit dem rezipierten Gemälde zu wecken. Die vom Vorbild abweichenden Teile des Werkes deuteten dagegen auf die eigene Leistung des Künstlers hin und trugen zur Konstruktion seines eigenen Stils bei. Diese Adaptionen nutzte Desubleo kontinuierlich und strategisch, um sein eigenes Branding, d. h. die Entwicklung von einem Markennamen zu etablieren.¹¹² Betrachtet man die hohe Konkurrenz und die für auswärtige Maler meistens ungünstigen Arbeitsbedingungen in Desubleos drei Hauptstationen (Rom, Bologna und Venedig), so liegt es nahe, dass der Flame eine Promotionsstrategie seiner eigenen „Marke“ entwickelte. Zu der „Marke Desubleo“ gehörten Elemente aus bekannten Kompositionen, die zusammen mit selbst erarbeiteten Lösungen zu eigenständigen, wiedererkennbaren Kreationen wurden. Diesen lag ein Hybrid zugrunde, das sich mit der Zeit zur stilistischen Eigenheit entwickelte, wie die Analysen der Werke in Bezug auf Affektdarstellung, Gesten, Antikenrezeption sowie Landschaftsdar-

tianischen Schule, sonderlich des Paolo, und mit der Fröhlichkeit des Lombardischen Pinsels im Correggio, zu vereinigten“. WINCKELMANN 1763, S. 26. Seit Denis Mahons Beobachtung gilt diese Textpassage als der Ursprung des Eklektizismus-Vorwurfes an die Carracci. Vgl. MAHON 1947, S. 212–226.

110 Vgl. Kap. 4.3.1.

111 Malvasia berichtet von Domenichinos Gewohnheit, sich aus allen Gemälde inspirieren zu lassen, inklusive der mittelmäßigen unter ihnen: „Lodò [Domenichino] i maestri antichi non solo, ma i moderni, e osservò tutti anche i più deboli, essendo solito dire, che siccome non v'era libro così cattivo, che qualcosa di buono non contenesse, così non si dava quadro tanto infelice, che qualche avvertimento almeno non somministrasse: ch'anzi dalle pitture anco mal fatte, ed errate poteva un giudicioso galantuomo approfittarsi molto [...], correggendole, ed al suo modo tirandole.“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 239.

112 Zur Definition von Branding: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Branding> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

stellungen und Stilleben gezeigt haben. Dieses Hybride spiegelt sich in Desubleos Fähigkeit wider, heterogene Elemente von Domenichino, Reni und Guercino zu überarbeiten und in seinen Werken einzugliedern. Somit gleiche der Flame Ludovico, indem er Gemälde nach dem Prinzip „da tutti i migliori il meglio togliendo“¹¹³ komponierte. Ironischerweise lieferte Malvasia, einer der strengsten Kritiker Desubleos, unbewusst eine für die Werke des Flamen passende Definition.

Bevor der Fokus auf Einflussangst, „healthy egoism“ und deren Rolle in der Subversion des Schulbegriffes gelegt wird, muss festgehalten werden, dass Desubleo durch seine Praxis zur Konstruktion eines eigenen Stils gelangt. Die Erarbeitung eines eigenen, von berühmten zeitgenössischen genauso wie antiken Kompositionen ausgehenden Vokabulars wurde anhand der analysierten Beispiele verdeutlicht. Durch diese hybride Sprache gelingt Desubleo die Etablierung eines eigenen Brandings. Gleichzeitig schafft er eine besondere Eigenheit. Bereits für seinen Zeitgenosse André Félibien brachte die Betrachtung eines Gemäldes die höchste Zufriedenheit hervor, da „der Geist [dabei] etwas Neues in der Bild-erfindung lernt“.¹¹⁴ Desubleo beweist mit seinem Stil, dass er seine Kenntnisse der alten und zeitgenössischen Meisterwerke produktiv umsetzen kann und somit den Status eines wahren Meisters erreicht hat. In dieser Hinsicht distanziert sich Desubleo von dem im kunsthistorischen Diskurs so verachteten Terminus des Einflusses, bei dem das beeinflusste Subjekt Inhalte passiv und unkritisch übernimmt.¹¹⁵

Der Flame ist damit weit entfernt von Reni-Epigonon wie Ercole de' Maria oder Poussins Kopisten *à la* Charles Mellin, da seinen Kompositionen – und gleichzeitig seiner Branding-Strategie – ein aktiver Umgang mit anderen Werken zugrunde liegt. Folglich kann man Desubleos Bilder nicht als *pasticci* bezeichnen, da er bei seinen Adaptionen weder den Stil eines Malers imitiert noch ganze Figuren in seine Kompositionen übernimmt. Somit lässt sich auch seine Strategie zur Betrachtersprache zusammenfassen, da diese im Wesentlichen auf den Ähn-

113 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 263.

114 Der französische Kunsttheoretiker und Geschichtsschreiber André Félibien erklärt in seinen zwischen 1666 und 1688 veröffentlichten *Entretiens*: „J'avoue, repartis-je, que la plus grande satisfaction qu'on puisse recevoir en considérant un Tableau, c'est qu'au mesme temps que les yeux voient avec joye le beau mélange de couleurs, et l'artifice du pinceau, l'esprit apprenne quelque chose de nouveau dans l'invention du sujet, et dans la fidèle représentation de l'action que le Peintre a prétendu faire voir.“ FÉLIBIEN 1725, Bd. 2, S. 157.

115 Die grundlegende Kritik an dem Konzept des Einflusses wurde 1985 von Michael Baxandall ausgeübt: BAXANDALL 1985, S. 58–61. Siehe für eine auf die Künstlermobilität zugespitzte Darstellung dieses problematischen Konzeptes KIM 2014, S. 11–38.

lichkeiten zwischen seinen Kompositionen und berühmten Werken basiert. Wenn sich Desubleo von anderen Gemälden inspirieren lässt, organisiert er den Bildraum so, dass punktuelle Referenzen an Werke zu entdecken sind, das Gesamtbild jedoch von ihm selbstständig arrangiert wird. Inwiefern diese Strategie mit Desubleos multizentrischem Werdegang zusammenhängt und welche Konsequenzen diese auf seinen Platz im Kanon hatte, soll nun untersucht werden.

5.2.2 Einflussangst, „healthy egoism“ und die Frage nach der multizentrischen Karriere

Desubleos freier Umgang mit dem Œuvre anerkannter Meister wie Domenichino, Reni und Guercino lässt zwei Fragen offen: Ist sein Branding des Hybriden mit einer Einflussangst verbunden? Welche Rolle spielt hierbei die multizentrische Karriere zwischen Flandern, Rom, Bologna und Venedig?

Der Begriff der Einflussangst ist die Übersetzung der 1973 vom amerikanischen Literaturkritiker Harald Blooms theorisierten „anxiety of influence“.¹¹⁶ Diese „Theorie der Dichtung“, wie Blooms Untertitel lautet, ist der Beschreibung des poetischen Einflusses gewidmet und erzielt eine Entidealisierung der gängigen Darstellung davon, wie ein Dichter einen anderen zu formen hilft.¹¹⁷ Bloom postulierte, dass Nachahmung in der nachaufklärerischen Zeit begann, mit Einflussangst assoziiert zu werden, als „[...] mit der aufklärerischen Leidenschaft für das Genie und das Erhabene, auch die Angst [kam], denn Kunst war nun jenseits von harter Arbeit.“¹¹⁸ Einige Abschnitte später klärt der Autor das zentrale Prinzip seines Gedankengangs:

„Poetischer Einfluss vollzieht sich – wenn zwei starke, authentische Dichter beteiligt sind – immer durch die Fehllektüre des früheren Dichters, durch einen Akt der kreativen Korrektur, die wirklich und notwendig eine Fehlinterpretation ist. Die Geschichte des fruchtbaren poetischen Einflusses, also sozusagen die Haupttradition der westlichen Dichtung seit der Renaissance, ist eine Geschichte der Angst und der selbststretenden Karikatur, der Verzerrung, des perversen, absichtsvollen Revisionismus, ohne den die moderne Dichtung als solche nicht bestehen könnte.“¹¹⁹

116 Aus praktischen Gründen wird im Folgenden aus der 1995 erschienenen deutschen Übersetzung zitiert: BLOOM 1995.

117 Ebd., S. 9.

118 Ebd., S. 28.

119 Ebd., S. 30.

Zunächst mag es etwas unkonventionell erscheinen, dass diese der Literaturkritik entlehnte Definition auf Desubleo angewandt werden kann. Und doch liefert Blooms Nachahmungstheorie einen Ausgangspunkt, um die in dem Œuvre eines Künstlers enthaltenen Anspielungen auf die Werke seiner „Väter“ besser nachzuvollziehen. Aus Blooms Sicht muss „der Dichter, um zu leben, den Vater mit der entscheidenden Handlung der Verachtung missverstehen, d. h. mit dem Wieder-Schreiben des Vaters.“¹²⁰ Und doch macht er einen grundlegenden Unterschied unter den Dichtern aus: „schwächere Talente, idealisieren; Persönlichkeiten mit angemessener Imaginationskraft, eignen sich an.“¹²¹ Wie Maria Hsiuya Loh zu Recht betonte, ist diese Unterscheidung willkürlich, da kein Künstler zur Mittelmäßigkeit strebt – und Desubleo bildet dabei keine Ausnahme. Darüber hinaus lässt eine solch harte Trennung wie die von Bloom keinen Raum für Persönlichkeiten wie Tizian, Veronese, Tintoretto, Annibale, Poussin, Reni oder Delacroix, David und Picasso, da jeder auf seine eigene Art „consummate idealizers and appropriationists of the past“¹²² war. Tatsächlich ist Blooms Nachahmungstheorie fest in der vasarianischen Dialektik der zyklischen Stilentwicklungen verankert. Dieser zufolge ist nach dem Aufstieg ein Niedergang zu erwarten, wie das Paradebeispiel Renaissance/Manierismus und die damit weit verbreitete Idee einer Schuld der Manieristen ihren Vätern gegenüber veranschaulicht. Blooms Theorie vertritt diese Position und übertrifft sie sogar, wie Loh beobachtet. Denn die Einflussangst sei mit dem Gefühl der „Verspätung“ gekoppelt, wonach der Dichter/Künstler zu spät geboren sei, weshalb sein Werk von seiner eigenen Generation nicht geschätzt werden kann.¹²³

Blooms Theorie und Lohs Gegenargumente liefern eine geeignete Basis, um eine dritte Deutung des komplexen Vater-Sohn-Verhältnisses in der Kunst einzubringen und spezifisch in Bezug auf Desubleos Fall zu besprechen. Dabei handelt es sich um Jean Carrons Begriff des „healthy egoism“.¹²⁴ Diesem zufolge ist in der Literatur der Renaissance eine Nachahmung mit folgendem Zweck zu beobachten:

„one imitates not in order to copy others, or to overtake them on their own ground, but rather to become oneself, to achieve self-recognition. Identification – but with one-

120 „To live, the poet must mis-interpret the father, by the crucial act of misprision, which is the re-writing of the father.“ Das Zitat stammt aus Blooms 1975 erschienenem Buch *A Map of Misreadings*: BLOOM 1975, S. 19.

121 BLOOM 1995, S. 9.

122 LOH 2003, S. 14.

123 Ebd., S. 15.

124 CARRON 1988.

self – was the goal. Recognizing what allowed the models to become what they were in their own times allowed moderns to imitate them precisely in terms of this self-realization.¹²⁵

Diese Sichtweise hebt die positive Wirkung der Nachahmung der „Väter“ hervor. Das Ziel des Nachahmungsprozesses wird somit die Identifizierung mit sich selbst, die zur Selbstverwirklichung erheblich beiträgt. Nach diesem Modell wäre also Desubleos Branding-Strategie zugleich als grundlegende Etappe in seiner Selbstfindung zu betrachten. „Healthy egoism“ eignet sich deshalb in Desubleos Fall besser als Einflussangst, um die Gründe für die Adaption von Motiven aus Kompositionen berühmter Künstler zu erklären. Dieser „gesunde Egoismus“ trägt nicht nur dazu bei, zu verdeutlichen, wie Desubleo seine „eigene Marke“ kreiert, sondern ermöglicht auch eine Anerkennung seiner eigenen künstlerischen Identität als Maler, der einen erfolgreichen Werdegang wie Domenichino, Reni und Guercino anstrebt.

Die Frage nach der künstlerischen Identität Desubleos ist angesichts seiner multizentrischen Karriere komplex zu beantworten. Über seine Anfänge in Flandern ist nichts bekannt, da eine Lehre bei Abraham Janssen bislang nicht gesichert ist.¹²⁶ Wie im Verlauf der vorherigen Untersuchungen deutlich wurde, bringen die Etappen in Rom, Bologna und Venedig Impulse in sein Werk ein, die seinen Stil maßgeblich prägen. Diese Tatsache ist eng mit Desubleos Status als Immigrant-Maler verbunden. Denn im Unterschied zu der Mehrheit flämischer Maler, die als reisende Künstler nach einer gewissen Zeit südlich der Alpen zurück in die nordalpine Heimat kehrten, entscheidet er sich für einen dauerhaften Verbleib auf der italienischen Halbinsel.¹²⁷ Folglich geht mit der Umsiedlung eine Verschiebung dessen einher, was unter „Väter“ verstanden wird. Ist 1624 bei der Ankunft in Rom die Bindung an Flandern und dessen künstlerische Prägung selbstverständlich, so lässt diese allmählich nach und macht Platz für die „neuen Väter“, in erster Linie Reni, gefolgt von Domenichino und Guercino.

An dieser Stelle greift Malvasias Begriff des Personalstils. Diesem zufolge eignen sich Künstler ihren Stil in ihrer Heimatstadt an. Sobald der Künstler je-

125 Ebd., S. 570.

126 Vgl. Kap. 2.

127 Der Hauptunterschied zwischen Immigrant- und reisendem Maler wurde bereits in der Einleitung dargelegt (vgl. Kap. 1.3). Dieser besteht in der Länge des Aufenthalts eines Künstlers in einer Stadt. Bei Desubleo handelt es sich um einen Immigrant-Maler, der allerdings nach knapp zwei Jahren Rom verlässt, um ca. drei Jahrzehnte in Bologna zu verbringen, ehe er ein Dutzend Jahre in Venedig verbringt und sich für die letzten zehn Jahre seines Lebens in Parma niederlässt.

doch einen anderen Stil nachahmt und sich diesen aneignet, verdreht er seine Manier.¹²⁸ Diese Theorie ist jedoch von Malvasias Bologna-Zentrismus stark geprägt und kann auf Desubleo schlecht übertragen werden. Nicht nur sind bislang keine Quellen über die Zeit zwischen Desubleos Geburt 1601 in Maubeuge und seiner Ankunft 1624 in Rom bekannt. Auch die Folgejahre kennzeichnet eine Etablierung eines eigenen Stils anhand unterschiedlicher Vorbilder. Daraufhin ermöglicht der „gesunde Egoismus“ Desubleo die Entwicklung seiner erfolgreichen Adaptionsstrategie, die ohne andere Maler und deren Stil gar nicht zu denken ist. Nach dieser Feststellung bleibt zu klären, ob sich diese Strategie mit dem Schulbegriff überhaupt vereinen lässt.

5.3 Schlussbetrachtung: Eine Subversion des Schulbegriffes?

Die Vorstellung der Zugehörigkeit zu einer besonderen Schule der Kunst geht auf Giovan Battista Agucchi zurück, der in seinem als Manuskript zirkulierenden Malereitratat die Vertreter der vier damaligen Schulen nennt: Raphael (Rom), Correggio (Lombardei), Tizian (Venedig) sowie Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto (Florenz).¹²⁹ Laut dem Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft soll Schule

„entweder die Abhängigkeit von einem ‚großen Meister‘, dessen Schüler, Umfeld und Nachfolge bezeichnen (z. B. die ‚Schule Raffaels‘), oder aber distinkte regionale (und ‚nationale‘) Charakteristika zusammenfassen (z. B. ‚Donau-Schule‘, ‚Französische Schule‘, ‚Chicago School‘). Die Idee der Schule steht in Verbindung mit und beeinflusst zugleich Vorstellungen zu den Strukturen und Orten der Künstler-Ausbildung, zum

128 Zu Malvasias Sicht vgl. PERITI 2003, S. 36–37.

129 „E per diuidere la Pittura de' tempi nostri in quella guisa, che fecero li sopranominati antichi; si può affermare, che la Scuola Romana, della quale sono stati li primi Raffaele, e Michelangelo, hà seguitata la bellezza delle statue, e si è auuicinata all'artificio degli antichi. Ma i Pittori Vinitiani, e della Marca Triuigiana, il cui capo è Titiano, hanno più tosto imitata la bellezza della natura, che si hà innanzi a gli occhi. Antonio da Correggio il primo de' Lombardi è stato imitatore della natura quasi maggiore, perche l'ha seguitata in vn modo tenero, facile, & egualmente nobile e si è fatta la sua maniera da per se. I Toscani sono stati autori di vna maniera diuersa dalle già dette, perche hà del minuto alquanto, e del diligente, e discuopre assai l'artificio. Tengono il primo luogo Leonardo da Vinci, & Andrea del Sarto tra' Fiorentini; perche Michelangelo quanto alla maniera, non si mostrò troppo Fiorentino: e Mecarino, e Baldassarre tra' Sanesi.“ Vgl. MAHON 1947, S. 246.

Umgang mit ‚Vorbildern‘ und ‚Einflüssen‘, zu Genie (häufig bei ‚Schul-Gründern‘) und Abhängigkeiten, zu Stil-Entwicklungen, zu Kunst-Geographien [...]“¹³⁰

In der ersten Deutung des Schulbegriffs wird klar, dass die Abhängigkeit von einem Meister eine *conditio sine qua non* für die Zugehörigkeit zu einer Schule darstellt. In einem Schema zu den Bologneser Malerschulen aus Malvasias Unterlagen für die *Felsina Pittrice* wird diese Ansicht bestätigt (Abb. 5.15). Denn dort



Abbildung 5.15: Carlo Cesare Malvasia, *Scritti Originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, Bologna, Biblioteca dell’Archiginnasio, Ausschnitt

wird Michele Desubleo direkt unter dem *caposcuola* Guido Reni aufgeführt. Diese Sichtweise wird im 18. Jahrhundert auch vom späteren Bologneser Biographen Marcello Oretti übernommen.¹³¹ Die Abhängigkeit ist jedoch in Desubleos Fall nicht unmittelbar zu spüren, da er nie Schüler von Reni, sondern lediglich sein Mitarbeiter war. Darüber hinaus rezipiert Desubleo in seinen Werken nicht nur Guido Reni, sondern auch Guercino, Domenichino, Régnier, Poussin und Rubens.

130 PFISTERER 2011, S. 402. Diese Definition ist mit derjenigen aus *LexArt*, dem Wörterbuch der Kunstbegriffe aus der zwischen 1600 und 1750 entstandenen Kunstliteratur in Frankreich, Deutschland, England und den Niederlanden, vergleichbar: „le mot *école* employé dans la littérature artistique renvoie à la fois à l’idée d’enseignement structuré par un programme pédagogique qui, par synonymie est parfois remplacé par le terme *académie*, et à une construction intellectuelle qui permet de classer les peintres selon leur lieu de naissance ou l’exercice de leur métier. Cette deuxième acception touche aussi à la question de la définition d’une identité artistique, et à celle de la manière des artistes, indispensable pour identifier et attribuer les œuvres. [...]“ Vgl. TROUVÉ 2018, S. 181–182. Eine grundlegende Untersuchung des Begriffs der Kunstgeographie findet sich in KAUFMANN 2004. Zur Rolle der kunsthistorischen Historiographie für die Prägung des Schulbegriffes zwischen der Frühen Neuzeit und dem 19. Jahrhundert siehe besonders S. 26–42. Eine grundlegende, den aktuellen Herausforderungen der kunsthistorischen Disziplin bewusste Analyse des Schulbegriffes aus unterschiedlichen Perspektiven bietet PELTRE/LORENTZ 2007. Siehe zur Problematik der Zugehörigkeit einer Schule im 17. Jahrhundert den darin enthaltenen Beitrag von Alain Mérot: MÉROT 2007.

131 „Michele Nanbuogo – Scolaro di Guido Reni.“ ORETTI, fol. 413 f.

Daraufhin kann der Flame nicht eindeutig innerhalb einer einzigen Herkunftslinie positioniert werden. Die Heterogenität von Desubleos Referenzen wird bereits Mitte des 19. Jahrhunderts von dem Venezianer Gelehrten Francesco Zanotto aufgegriffen, in dem er schreibt „[...] Michele Desubleo, o, come altri lo appellano, Sobleò, pittore che, tuttavìa giovanetto, recatosi dalle Fiandre, ove nacque, in Bologna, apparò alla scuola di Guido Reni, l'arte per modo da essere tenuto siccome uno de' più distinti alunni di quel grande maestro; unendo con sapiente innesto i modi di questo con quelli del Guercino.“¹³²

Trotz Malvasias Versuch, die Schulzugehörigkeit Desubleos zu beweisen, bleibt der Flame nicht klar zuzuordnen. Die visuelle Evidenz, dass Desubleo Renis Schüler ist, ist nicht vorhanden – im Gegensatz zu anderen Malern wie etwa Francesco Gessi und Giovanni Andrea Sirani, deren Stil sofort mit dem Bologneser Meister assoziiert werden kann. Darüber hinaus beweisen die unterschiedlichen Kontexte, aus denen Malvasias, Orettis und Zanottos Aussagen stammen, wie die stilistische Vielfalt des Flamen bereits seinen Zeitgenossen und den Gelehrten aus den folgenden Jahrhunderten auffiel.

Die im Rahmen der Untersuchung der Parameter herangezogenen Beispiele, an denen sich Desubleo misst, haben gezeigt, dass er der Zugehörigkeit einer einzigen Schule ausweicht. Agostino Carraccis und Domenichinos Darstellungen der *Extase des Hl. Franziskus* dienten Desubleo wahrscheinlich als Vorbilder für sein Altargemälde in Sassuolo. Die vom Flamen durchgeführten Variationen offenbaren jedoch sein Streben nach Autonomie. Die im Vergleich zu Domenichino besonders auffallende gemäßigte Affektdarstellung sowie die kompositorischen Abweichungen von beiden früheren Werken sind als Reaktion auf zwei Vorfahren der Bologneser Malerei gedeutet worden. Ähnliches konnte für die Gesten und Bewegungen am Beispiel von *Erminia und Tankred* festgestellt werden. In Desubleos Florentiner Gemälde werden Guercinos und Poussins Interpretationen des Sujets nicht zitiert. Stattdessen stellt Desubleo eine andere Textpassage aus Tassos Poem dar, die durch ihre „abgekühlte“ Atmosphäre ein Zeichen gegenüber den beiden Vorläufern setzen möchte. Renis *Grazie* liefert diesbezüglich einen Ansatz, der allerdings von Desubleo lediglich als Ausgangspunkt benutzt wird, um die persönliche Interpretation der Szene zu liefern. Desubleo zeigt, sich der Bologneser und der römischen Tradition bewusst zu sein und diese punktuell zugunsten der Betrachtersprache in seinen Kompositionen einzugliedern. Die vielfältigen Variationen zeigen jedoch, dass er eine hybride, mit dem Schulbegriff kontrastierende künstlerische Identität bildet und diese zu seiner Stärke machen möchte.

132 ZANOTTO 1858–1860, o.S., transkribiert in Quellenanhang, Nr. 30. Siehe zu dieser Passage und deren Konsequenzen für Desubleos Wertschätzung Kap. 6.3.2.

Desubleo scheint den Schulbegriff als Einstiegsmittel benutzt zu haben. Dadurch tritt er in Dialog mit seinen Betrachtern und gliedert für sie Anhaltspunkte bzw. Motivvariationen von berühmten Werken anderer Maler in seine Kompositionen ein. Sobald die Aufmerksamkeit des Betrachters gewonnen ist, kann er mit seinem eigenen Bildrepertoire sein Können zeigen. Die Besonderheit dieser Strategie liegt darin, dass er sich nicht auf eine Schule beschränkt – in seinem Fall diejenige Renis – wie man erwarten würde, sondern multiple Referenzen einbezieht, um dadurch seiner multizentrischen Karriere Rechnung zu tragen. Dies geschieht auch bei den anderen beiden analysierten Parametern, Antikenrezeption sowie Landschaftsmalerei und Stilleben. Am Beispiel des *Herkules und Omphale* wurde klar, wie die Zitate antiker Statuen in Desubleos Werk mit denjenigen aus Annibales Galleria Farnese und Raffaels *Parisurteil* gekoppelt werden. Die geringe Aufmerksamkeit, die Desubleo dem Hintergrund seiner Gemälde schenkt, lässt eine Parallele zu Renis und Guercinos schlichten Landschaften ziehen – eine heterogene Inspirationsquelle, die mit dem Schulbegriff *stricto sensu* kollidiert. In diese Richtung muss auch Desubleos raffinierte Naturbeobachtung und Detailtreue bei der Darstellung von Kleinkompositionen interpretiert werden, zumal der Flame dabei auf Guercinos und Domenichinos Vorbilder hinzuweisen scheint.

All dies betrachtend, scheint Desubleo tatsächlich dem Schulbegriff zuwider gehandelt zu haben. So bilden sein hohes Alter beim Eintritt in Renis Atelier – ca. 24 Jahre – zusammen mit seinem römischen Aufenthalt zwei wichtige Faktoren, die ihn bereits bei seiner Ankunft in Bologna als untypischen Schüler charakterisieren. Die stilistische Breite, die der Flame in seiner langen Karriere entwickelt, muss bereits seinem Zeitgenossen Malvasia aufgefallen sein, der dies aufgrund seines *campanilismo* allerdings nicht offenlegt. Eine moderne, distanzierte Sicht auf Desubleo ermöglicht eine objektivere Anerkennung seiner multiplen Vorbilder, ohne dass dies zu seinem Nachteil wird. Desubleos Vielseitigkeit mag ihn bevorteilt haben, da ihm dies die Möglichkeit gegeben haben muss, sich immer wieder zu erneuern bzw. neue Impulse aufzunehmen. Seine Fähigkeit, unterschiedliche Meister zu rezipieren, sicherte ihm Erfolg bei Auftraggebern und Kunden. Gleichzeitig sollte jedoch sein hybrider Stil Konsequenzen für Desubleos Platz im kunsthistorischen Kanon haben, wie das folgende Kapitel darstellen wird.