

6 DESUBLEOS KÜNSTLERISCHES ERBE UND SEIN NACHRUHM

Das künstlerische Erbe Desubleos weist unterschiedliche Facetten auf: der Flame wurde nicht nur von Sammlern geschätzt, sondern auch von der nachfolgenden Generation von Malern rezipiert. Die Urteile über seine Stellung im kunsthistorischen Kanon sind unterschiedlich und geben Anlass für eine grundlegende Untersuchung. Nach den chronologischen Analysen der drei Hauptetappen von Desubleos Karriere wurde die Konstruktion seines hybriden Stils untersucht und deren subversiver Charakter in Bezug auf den Schulbegriff erläutert. In diesem Kapitel wird schließlich gezeigt, wie sich der Nachruhm eines heute noch wenig bekannten Malers wie Desubleo manifestierte.

Die spärlichen literarischen und dokumentarischen Quellen liefern eine Grundlage, die durch unterschiedliche Gemälde und Zeichnungen angereichert wird, um den Fragen nach Desubleos künstlerischem Erbe und Nachruhm nachzugehen. Dafür wird zunächst die Rezeption des Flamen durch emilianische Maler geschildert. Denn Desubleo kehrt nach seiner venezianischen Phase zum letzten Mal in die Emilia zurück und lässt sich für seine letzten Lebensjahre in Parma nieder. Rechnet man die auf emilianischem Boden verbrachte Zeit hoch, so kommt man auf ca. 39 Jahren.¹ Für den Flamen handelte es sich dabei zweifelsohne um die längste – wenn auch nicht kontinuierlich verlaufende – Periode in einem geographisch und künstlerisch geschlossenen Territorium. Aus diesem Grund liegt es auf der Hand, die Nachwirkung seiner Lehrtätigkeit in der Bologneser Accademia Ghislieri zu untersuchen und die Existenz eines dortigen Ateliers zu hinterfragen. Anschließend wird anhand der Gemälde einer Bologneser Malerin, Ginevra Cantofoli, dargelegt, wie sich das Echo von Desubleos Werken in der Emilia am stärksten offenbart. Die Reflexion über Originale und Kopien bei Desubleo bildet den zweiten Teil des Kapitels, in dem durch mehrere Beispiele und eine Fallstudie gezeigt wird, wie breit die Rezeption seiner Kompositionen gefächert ist. Der dritte Teil widmet sich der Untersuchung von Desubleos Rolle im kunsthistorischen Kanon und der Konstruktion seiner *(s)fortuna critica*. Dabei werden die großen Unterschiede zwischen Bologneser und venezianischen Narrativen anhand einer Analyse von Malvasias und Zanottos Urteilen dargelegt. Darauf aufbauend, wird

1 Diese Zahl ergibt sich aus den ca. 27 Jahren in Bologna (von ca. 1625 bis 1652) und den 12 Jahren in Parma (1664–1676).

die letzte Fallstudie einer Zeichnung aus dem 19. Jahrhundert präsentiert. Diese greift einige zentrale Fragen der vorliegenden Arbeit auf: die Schwierigkeit der Zuschreibung von Desubleos Werken aufgrund ihrer hybriden Merkmale, die Rezeption seiner Kompositionen und die damit verbundene Frage nach Desubleos Nachruhm.

6.1 Über Bologna hinaus – Die Rezeption in der Emilia

6.1.1 Die Accademia Ghislieri und die Frage nach Desubleos Atelier

Um den Entstehungskontext der seicentesken Accademia Ghislieri besser zu begreifen, ist ein Rückblick auf die akademischen Gründungsversuche in Bologna um die Wende vom 16. auf das 17. Jahrhundert notwendig. 1599 wurde die Compagnia dei pittori in Bologna gegründet.² Sie fungierte als Gilde der Bologneser Maler, die allerdings keine institutionelle Ausbildungsstätte nach dem Modell der römischen Accademia di San Luca vorsah.³ Ludovico Carraccis Bemühungen bei Papst Clemens VII., eine ähnlich strukturierte Akademie auch in Bologna zu gründen, scheiterten 1602 und bewirkten, dass Bologna weiterhin keine offizielle Malerakademie hatte.⁴ Die Tatsache, dass die Stadt nach der Vertreibung der Bentivoglio Mitte des 16. Jahrhunderts keinen Hof hatte, führte dazu, dass mehrere kleinere Gelehrtenzirkel um die Universität herum entstanden. In diesem Kontext florierte eine große Anzahl an kleinen, privaten Akademien: Allein im 17. Jahrhundert sollen in Bologna 54 neue Akademien gegründet worden sein, bis zur Jahrhundertende waren es 108.⁵ Die Mehrheit davon waren literarische Zirkel, nichtsdestotrotz zählte man auch mehrere, den schönen Künsten gewidmete Akademien.

2 Vgl. Kap. 3.1.2.

3 Vgl. Kap. 2.1.1.

4 Dass Rom als Vorbild galt, geht aus folgender Beschreibung der für die Bologneser Akademie geplanten Struktur hervor: „raunanza di persone scelte e riguardevoli per nobiltà, dottrina e costumi, ove si crea il Principe a tempo, si fanno gli officiali annui, si formano regole da osservarsi da ciascuno accademico, governandosi l'Accademia a guisa di repubblica e con modo aristocratico“. Vgl. ALBERTI 1639, zit. in QUONDAM 1982–1992, S. 856. Dazu auch CAMMAROTA 1988, S. 64, Anm. 61.

5 Zum Vergleich sei hier angemerkt, dass in Rom zur gleichen Zeit 177 Akademien existierten. QUONDAM 1982–1992, S. 857. Diese Zahlen stammen aus Michele Maylenders Pionierrecherche zu den italienischen Akademien: MAYLENDER 1926–1930.

Nach der British Library Database of Italian Academies definiert sich Akademie als „being composed of a group of individuals interested in intellectual or cultural matters, which held regular meetings to discuss topics of intellectual, cultural or current interest and to promote lectures, dramatic performances, scientific enquiry and experimentation, and to produce publications arising out of these.“⁶ Diese Bezeichnung trifft auch auf die Accademia Ghislieri zu, eine 1646 von Graf Ettore Ghislieri ins Leben gerufene „*accademia del nudo*“. Über diese Akademie sind nur sehr sporadische Informationen überliefert: Es handelte sich hierbei um private Treffen von Künstlern, bei denen meistens nach lebendigem Modell gezeichnet wurde. Wie bereits Nikolaus Pevsner in seiner Pionierstudie zu den Akademien betont, fanden solche Treffen entweder im Atelier eines Künstlers („*studio-academies*“) oder bei einem Förderer statt. In letzterem Fall habe der Förderer auch die Kosten getragen, wohingegen bei den im Atelier gehaltenen Akademien der Lehrende gegebenenfalls einen Kostenbeitrag hätte erheben können.⁷

Malvasia ist erneut die Hauptquelle, die uns über die Accademia Ghislieri informiert, als er in Guercinos Lebensbeschreibung berichtet:

„Fece [Guercino] eziandio un S. Gioseffo al conte Ettore Ghislieri, il quale per molti anni fece nel suo palazzo un’*accademia* di pittori, maestri della quale erano il Tiarino, l’Albani, il medesimo sig. Gio. Francesco Barbieri, il Sirano e Michel Desubleo, detto il Fiammingo, allora primi pittori di Bologna. Quest’*Accademia* durò anni sei, sino che il conte Ettore suddetto si ritirò fra li PP. di Galliera.“⁸

Die von Malvasia erwähnte sechsjährige Existenz der Akademie bezieht sich auf die Zeitspanne zwischen 1646 und 1652, da sich im letztgenannten Jahr der Graf Ghislieri den Oratorianern anschloss.⁹ Ob der studierte Jurist Ghislieri eine Wiederbelebung der akademischen Lehre *alla Carracci* anstrebte, ist nicht überliefert. Auch offizielle Protokolle oder dokumentarische Hinweise über den Inhalt der im Ghislieri Palast abgehaltenen Treffen sind bislang nicht aufgetaucht.¹⁰ Glaubt man Malvasia, so waren solche Zirkel derart ephemer, dass sie über Nacht zustande

6 <http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/DefinitionsAndInterests.aspx> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

7 PEVSNER 1973, S. 72–73.

8 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 267. Weitere Erwähnungen der Accademia finden sich ebd., Bd. 2, S. 186; MALVASIA 1961, S. 93, 114; ZANOTTI 1739, Bd. 1, S. 5–6.

9 LANDOLFI 1996, S. 143.

10 Ebd., S. 143.

kommen und auch wieder aufgelöst werden konnten, weshalb die spärliche Quellenlage nicht verwundern darf.¹¹

Trotz der Knappheit liefert Malvasia eine wichtige Quelle zu Desubleos Rolle unter den Bologneser Malern nach Renis Tod im Jahr 1642. Denn die Präsenz des Flamen unter den Lehrern der Akademie ist Beweis einer für einen auswärtigen Maler seltenen Anerkennung, zumal er zusammen mit Tiarini, Albani, Guercino und Sirani als einer unter den ersten Malern Bolognas gezählt wird. Talentierte Lehrer bildeten zukünftige Meister aus, und so lassen sich unter den Lehrlingen der Accademia Ghislieri Namen wie Carlo Cignani, Domenico Canuti und Lorenzo Pasinelli finden – einige der am meisten anerkannten Maler des späten Seicento und frühen Settecento. Eine der wenigen überlieferten Anekdoten zur Accademia betrifft Cignani, der in einem malerischen Wettbewerb den ersten Preis gewinnen konnte.¹² Dabei werden nur Tiarini, Albani und Guercino als „presidenti“ der Akademie genannt. Es ist deshalb unklar, ob trotz des privaten Charakters des Zirkels eine Hierarchie existierte, in der Desubleo als Lehrer zusammen mit den drei erwähnten Kollegen fungierte, die allerdings dann auch eine repräsentative Funktion als Vorstandsmitglieder hatten.

Aufgrund der spärlichen Quellenlage ist es nicht möglich, die Verbindung zwischen Graf Ettore Ghislieri und Desubleo näher zu untersuchen. Dank Francesco Landolfis Recherche kann lediglich festgestellt werden, dass Ghislieri einen *David* Desubleos in seiner Sammlung hatte, dessen Wert im Testament auf 100 Lire geschätzt wurde.¹³ Auch angesichts der anderen Werke im Besitz Ghislieris scheint der Graf die Lehrenden seiner Accademia besonders gefördert zu haben, da sich mehrere Werke von Albani, Tiarini und Guercino in seiner Sammlung befanden.¹⁴

11 So äußert sich der Biograph in Cantarinis Leben: „Sfuggiva egli [Cantarini] solo le Accademie, che di notte tempo faceansi del nudo [...]“. MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 375.

12 Diese Information stammt aus einer Biographie Cignanis, die vom Muto Accademico Concorde di Ravenna ed Acceso di Bologna verfasst wurde. Der 1628 geborene Maler wird zum Zeitpunkt des Wettbewerbs als „ancora giovinetto“ bezeichnet, weshalb vermutet wird, dass er in seinen frühen zwanziger Jahren die Accademia Ghislieri besuchte. Für die Transkription der Anekdote vom Accademico siehe BUSCAROLI VITELLI 1953, S. 12. Vgl. auch BUSCAROLI FABBRI 1991, S. 34–35, 269; LANDOLFI 1996, S. 143, Anm. 4.

13 ASBo, Fondo Archivistico Notarile, Notaio Francesco Maria Dal Sole, 18 luglio 1676, serie 6/17. Transkribiert in LANDOLFI 1996, S. 159–186, hier S. 161. Zum Bild vgl. COTTINO 2001, Kat. 17, S. 96–97. Auch ein heute verschollenes „quadro più largo che lungo con Giuseppe Ebreo che spiega i sogni in prigione; tre figure intiere“ befand sich in der Sammlung der späteren Erben des Grafen Ghislieris, wie aus einem 1712 erstellten Inventar hervorgeht. Vgl. dazu COTTINO 2001, S. 29 (leider ohne genaue Inventarangabe, sodass der Eintrag nicht direkt geprüft werden konnte).

14 Vgl. LANDOLFI 1996, S. 159–186.

Es ist hingegen möglich, die Reichweite von Desubleos Lehre in mindestens drei Werken Lorenzo Pasinellis zu erspüren, wie Angelo Mazza als erster beobachtete.¹⁵ Der gebürtige Bologneser Pasinelli (1629–1700) war – nach seinem Eintritt in Simone Cantarinis Atelier in den frühen 1640er Jahren – auch Lehrling in der Accademia Ghislieri, sodass er Desubleo als Lehrer hatte.¹⁶ Ein erster Beweis für Pasinellis Rezeption des Flamen lässt sich bei seiner *Sybille* (Abb. 6.1) aus den späten 1640er Jahren beobachten. Ihre Pose, die Neigung ihres Kopfes und die zarte Lichtführung, die durch Schattenkontraste die körperlichen Volumina der Sybille aus dem dunklen Hintergrund auftauchen lässt, weisen deutliche Paralle-

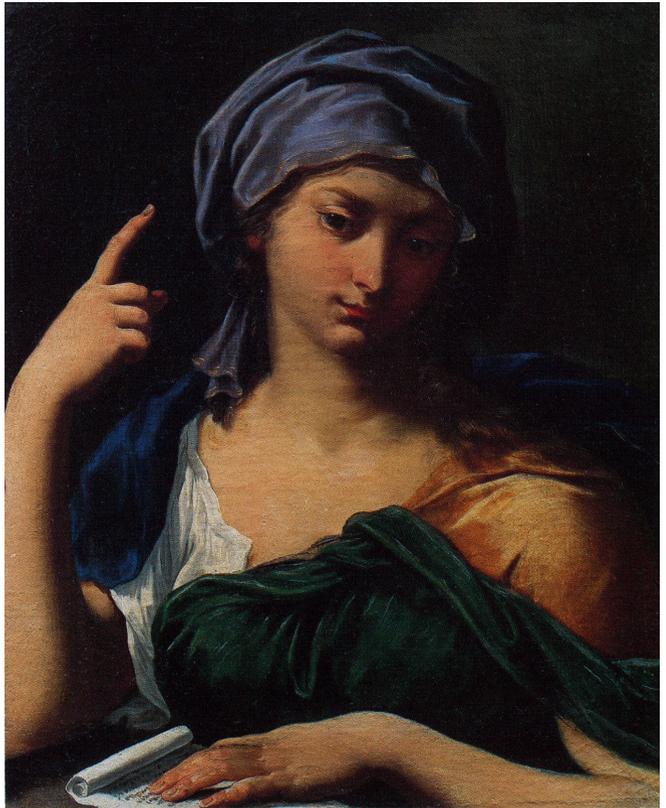


Abbildung 6.1: Lorenzo Pasinelli, *Sybille*, späte 1640er J., Öl auf Leinwand, 57,5 × 48 cm, Bologna, Privatsammlung

15 MAZZA 1992–1996, S. 232–234.

16 „[...] frequentava bensì le più famose accademie del Nudo“. ZANOTTI 1703, S. 17. Angesichts des Renommées ihrer Lehrer, kann die Accademia Ghislieri als eine der berühmtesten um die Mitte des 17. Jahrhundert betrachtet werden, sodass Pasinellis Teilnahme unumstritten ist. Vgl. BARONCINI 2010, S. 20.

len zu Desubleos zur etwa gleichen Zeit entstandenen *Sybille* (Abb. 6.2) auf.¹⁷ Pasinelli bedient sich dabei eines flüchtigeren Pinselduktus als sein Lehrer. Doch trotz



Abbildung 6.2: Michele Desubleo, *Sybille*, späte 1640er–frühe 1650er J., Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Privatsammlung

narrativ bedingter Variation der rechten Armstellung mit einem gen Himmel gerichteten Zeigegestus und dem direkten Blickkontakt zum Betrachter, verschleiert der beinahe 20jährige seine Hommage an Desubleo nicht. Auch Pasinellis späte Werke wie das *Frauenporträt* aus den 1680er Jahren (Abb. 6.3) zeigen, welche große Wirkung die Lehre des Flamen in der Accademia Ghislieri ausübte. Schließlich ist auch die 1687 gemalte *Trinität* in der Bologneser Kirche Santa Maria degli Alemanni (Abb. 6.4) zu erwähnen, da im dort zu sehenden jungen Jesus und in der Gestalt des Josef Verbindungen zu Desubleos Typen auftauchen.

17 Zur Sybille siehe BARONCINI 2010, Kat. 1, S. 152.

Abbildung 6.3: Lorenzo Pasinelli, *Frauenporträt*, 1680er J., Öl auf Leinwand, 61 × 46,5 cm, aktueller Verbleib unbekannt [1974 bei Kunsthaus Lempertz]



Abbildung 6.4: Lorenzo Pasinelli, *Trinität*, 1687, Öl auf Leinwand, 310 × 244 cm, Bologna, S. Maria degli Alemanni

Die Frage nach dem Atelier Desubleos bleibt trotz Pasinellis Nähe zum flämischen Meister weiterhin offen, da die Kontakte zwischen den beiden lediglich im Rahmen der Accademia Ghislieri erfolgt sein werden. Die Dokumente helfen leider nicht weiter, weil die lückenhaft überlieferten Quellen zur Bologneser Compagnia dei pittori eine Mitgliedschaft Desubleos nicht beweisen.¹⁸ Es ist unwahrscheinlich, dass Desubleo sein eigenes Atelier in Bologna führen konnte, da er als auswärtiger Maler dazu nicht berechtigt war und, im Unterscheid zu Giovan Andrea Sirani, Renis Atelier nicht übernahm.¹⁹ Die einzigen Hinweise auf eine enge künstlerische Gefolgschaft lassen sich in Parma finden. Dabei handelt es sich um einen Freund Desubleos, Giuseppe Fava, der im ersten Testament des Flamen zusammen mit zwei anderen als testamentarischer Vollstrecker und treuester Freund bezeichnet wird.²⁰ Über Fava ist sehr wenig bekannt, lediglich sein Geburtsdatum und -ort wurden von Cottino entdeckt: Er soll am 29. Mai 1611 in Ugozzolo bei Parma geboren worden sein.²¹ Von Fava sind eine gesicherte und wahrscheinlich mehrere andere Kopien von Desubleos Kompositionen bekannt. Eine Kopie des Gemäldes *Gott mit dem toten Christus, Hl. Theresa, Hl. Jungfrau und Hl. Johannes dem Täufer* (heute im Palazzo Sanvitale, Parma) wurde 1680 im Palazzo del Giardino in Parma inventarisiert.²² Zwei weitere, wahrscheinlich von Fava angefertigte Kopien werden im gleichen Inventar erwähnt, und zwar der *Hl. Johannes der Täufer* und die heute verschollene *Hl. Theresa wird der Kreuz*

18 Vgl. Kap. 3.1.2.

19 Zu Siranis Übernahme von Renis Atelier siehe FRISONI 1992.

20 „Item dictus D. Testator fecit, constituit et deputavit, facitque, et huius sue dispositionis et ultimae voluntatis commissarios et executores Ill.mos D. D. Iohannem Remigium Pavesi, Carolum Fagandinum et Iosephum Fabbam omnes dicti D. Testatoris amicos confidentissimos [...]“. Laut dem Testament von 1668 sollte Fava auch „un Quadro con dentro dipinta un'Herodiade di mano del detto Sig. Testatore figura intiera con appresso un pageto che le porge la testa di S. Gio. Battista“ erhalten. Nicht geklärt sind die Gründe für Desubleos Entscheidung, im zweiten Testament von 1672 das Werk seinem Freund Paolo Berardi zu vermachten. Vgl. COTTINO 2001, S. 39. Bei dem zitierten Gemälde handelt es sich um die *Herodias mit dem Haupt Johannes' des Täufers*, heute in einer Privatsammlung. Siehe MILANTONI 1991, S. 454; COTTINO 1992, S. 296; COTTINO 2001, Kat. 64, S. 128–129.

21 Vgl. COTTINO 2001, Kat. 64, S. 129. Die Quelle dieser Informationen gibt Cottino leider nicht an. Die Recherchen der Autorin im Staatsarchiv Parma lieferten diesbezüglich keine neuen Erkenntnisse.

22 Zur ersten Kopie schreibt Campori: „Il Padre Eterno col Signore dietro la Croce, alla destra la Vergine Sant.ma con la sinistra sul petto. Viene da Michele Rainieri, copia di Gius. Fava.“ Vgl. CAMPORI 1870, S. 272; CIRILLO/GODI 1995, S. 22; COTTINO 2001, Kat. 52, S. 120–121. Vom zweiten Gemälde wird hingegen lediglich die Komposition beschrieben: „S.ta Teresa alla quale vien da un angelo mostrata la Croce, con altro angelo e cherubini“. Vgl. CAMPORI 1870, S. 272; CIRILLO/GODI 1995, S. 22; COTTINO 2001, Kat. 52, S. 121. Zum Verhältnis Desubleo-Fava siehe auch COTTINO 2015, S. 309.

gezeigt.²³ Diese Überlieferungen, wie auch die Bezeichnung Favas als treuester Freund im Testament lassen auf eine Nähe zwischen den beiden Künstlern schließen, die wahrscheinlich als Verhältnis Meister-Mitarbeiter bzw. Meister-Schüler betrachtet werden muss. Bei den Recherchen im Staatsarchiv Parma tauchten jedoch leider keine Quellen zu einem Atelier Desubleos auf. Dennoch deutet die Präsenz von mehreren Kopien seiner Gemälde in der Sammlung Farnese auf eine hohe Wertschätzung und die daraus folgende Notwendigkeit von Mitarbeitern, um die Nachfrage zu decken. In diesem Kontext dürfte auch Favas Rolle als Kopist zu verstehen sein.

Im Fall Desubleos sind Archivalien oft mangelhaft. Daher können häufig lediglich Hypothesen über einzelne Personen aufgestellt werden. Im Laufe dieser Arbeit haben deshalb die Gemälde in mehreren Fällen als primäre und einzige Quelle gedient. Auch für die Analyse des künstlerischen Erbes Desubleos wird es deshalb notwendig sein, sich mit den Werken einer Bologneser Malerin auseinander zu setzen: Ginevra Cantofoli.

6.1.2 Ginevra Cantofoli

Gewöhnlich als Elisabetta Siranis Schülerin betrachtet, wurde Ginevra Cantofoli (um 1618–1672) im Laufe der letzten 20 Jahre als eigenständige Künstlerin wiederentdeckt. Malvasia schreibt, dass die Bologneserin von Elisabetta Sirani dabei unterstützt wurde, von den kleinen zu den großen Kompositionen zu wechseln, die von den beiden Malerinnen zusammen entworfen wurden.²⁴ Gegen diese etablierte Sicht wendet sich Massimo Pulinis Monographie, die mit dem ersten Katalog von Cantofolis Werken versucht, die Bologneserin aus einem allzu engen Meisterin-Schülerin Verhältnis zu lösen.²⁵

23 „Un quadro alto br. 2 on 7 ½, largo br. 2. S. Giovanni a sedere sopra di un sasso con manto rosso, tiene fra le braccia l’agnello che è sopra di un sasso con croce di canna, del Rainieri, copia di ... [omissis].“ Vgl. CAMPORI 1870, S. 281; COTTINO 2001, Kat. 4, S. 89–90.

24 „Ginevra Cantofoli, che prima, è vero, pingeva, ma che poi dalla Sirani sostenuta ed aiutata, aveva fatto maggior progresso, se non altro, in arrischiarsi a passare da piccioli quadretti ad opre grandiose, come successe particolarmente in tre tavole, cioè nella Cena del Signore con gli Apostoli all’Altare del Santissimo in S. Procolo, nella S. Apollonia all’Altare Leoni nella Chiesa della Morte, e nel S. Tommaso di Villanuova in S. Giacomo, fatte col disegno non solo della Sig. Elisabetta, ma da lei anche, per quanto si potea, corrette ed aggiustate [...]“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 407. Cantofoli wird auch im 1704 veröffentlichten *Abecedario Pittorico* von Pellegrino Orlandi erwähnt. Vgl. ORLANDI 1704, S. 182.

25 PULINI 2006.

Diese Wiederentdeckung bringt auch die wichtige Erkenntnis der Nähe von Desubleos und Cantofolis Werken mit sich. Unter den 38 Gemälden und zwei Zeichnungen, die Pulini der Bologneserin zuschreibt, finden sich drei Werke, die eine unbestreitbare Nähe zu Desubleos Stil aufweisen. Bei dem ersten handelt es sich um eine *Seenymphe*, wahrscheinlich Galatea oder Leukothea (Abb. 6.5). Das junge Mädchen trägt eine Muschelkrone über ihrem goldenen Haar und wendet



Abbildung 6.5: Ginevra Cantofoli, *Seenymphe* (wahrscheinlich Galatea oder Leukothea), 1660er J., Öl auf Leinwand, 73,6 × 61 cm, Mailand, Sammlung Koelliker

ihren Blick auf den Betrachter. Das verlorene Profil deutet auf eine schnappschussartige Darstellung, der Wind weht in ihrem Haar und das Streiflicht lässt ihre nackte rechte Schulter glänzen. Die blasse Farbe ihres Inkarnats ist bereits ein erster Hinweis auf Desubleo – nicht umsonst war das Gemälde zum Zeitpunkt seines Verkaufs auf dem Kunstmarkt dem flämischen Maler zugeschrieben.²⁶ Pulinis Beitrag betont dennoch, wie der solide Pinselduktus des Flamen hier von einer diaphanen Malerei ersetzt wird, die leichte Akzente setzt und sich von Desubleos sicherer Pinselführung unterscheidet. Auch das Gesicht der Nymphe deutet auf Cantofolis Autorschaft hin: Die eleganten Gesichtszüge, die kalibrierten Ovale der Augen, die Nasenlinie und der zarte, durch Chiaroscuro mo-

²⁶ Ebd., Kat. 18, S. 106.

dellierte Mund lassen sich in beinahe allen weiblichen Gestalten von Cantofolis Gemälden wiederfinden. Dieser „physiognomische Minimalismus“, wie Pulini es zutreffend bezeichnet, bildet eine Verbindung zu Desubleos Figuren, deren Typisierung eines seiner prägnanten Stilmerkmale darstellt.²⁷

Ein zweites, in den 1660er Jahren datiertes Gemälde betont weitere Gemeinsamkeiten. Die heute in der Sammlung Koelliker aufbewahrte *Vanitas* (Abb. 6.6)



Abbildung 6.6: Ginevra Cantofoli, *Vanitas*, 1660er J., Öl auf Leinwand, 92 × 73 cm, Mailand, Sammlung Koelliker

zählte 1992 sogar zu Cottinos erster Gruppierung von Desubleos Werken, ehe sich der Experte 2001 gegen eine Aufnahme in den Werkkatalog des Flamen entschied.²⁸ Die Entscheidung ist verständlich, gleichzeitig lassen sich beim Betrachten der *Vanitas* auch die Gründe für die erste Zuschreibung an Desubleo nachvollziehen. Neben den bereits erwähnten charakteristischen Gesichtszügen und dem mondartigen blassen Inkarnat weist die Personifikation einen ähnlichen Faltenwurf und Stoffornamente wie Desubleos frühe Kompositionen *Venus trauert um Adonis* (Abb. 3.8) und *Diana* (Abb. 5.9) auf. Auch Pulini erkennt die Präsenz von

²⁷ Zur Typisierung der Porträtierten vgl. Kap. 5.1.3. Für Pulinis Definition vgl. ebd., S. 43.

²⁸ COTTINO 1992, S. 214. Im Katalog ist das Gemälde nicht aufgeführt. Eine erste Zuschreibung an Desubleo hatte bereits Milantoni gewagt: MILANTONI 1991, S. 453.

Desubleos Modellen in diesem Bild an, und in der Tat lässt sich in der statuاریschen Schönheit der Vanitas die bereits beobachtete „gedämpfte Atmosphäre“ seiner Kompositionen spüren.²⁹

Als drittes und letztes Beispiel einer Parallele zwischen den beiden Künstlern ist Cantofolis *Allegorie der Mäßigung* (Abb. 6.7) zu nennen. Dabei handelt es sich



Abbildung 6.7: Ginevra Cantofoli, *Allegorie der Mäßigung*, 1660er J., Öl auf Leinwand, 130 × 95 cm, Kunstmarkt

um eine neue Zuschreibung, da das Gemälde in jüngster Zeit auf dem Kunstmarkt auftauchte und deshalb nicht in Pulinis Katalog zu finden ist. Riccardo Lattuada hat in dieser Allegorie die Hand der Bologneserin erkannt und überzeugend ihrem Œuvre hinzugefügt.³⁰ Erneut betont Lattuada die zentrale Rolle Desubleos für Cantofolis Komposition, die sich besonders bei der Modellierung des Faltenwurfes manifestiert. Dieser ist bei der Personifikation der Mäßigung sehr fein ausgearbeitet: Die auffällige Plastizität des roten Tuchs, des blauen Oberteils, des grünen Kleids und des ockerfarbigen Vorhangs erinnern an Desubleos Darstellung der Stoffe in *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4.), der in der Kir-

29 PULINI 2006, S. 124.

30 Lattuadas Beitrag ist noch unveröffentlicht. Die Autorin ist ihm wie auch Michele Sesta für das vertrauensvolle Einsehen des Manuskripts sehr dankbar.

che Gesù e Maria öffentlich sichtbar war und von Cantofoli womöglich direkt betrachtet werden konnte. Auch in der *Allegorie der Mäßigung* rekurriert Cantofoli auf ihre geläufige Typisierung der Dargestellten, die Pulini als „differenzierte Wiederholung“ bezeichnet.³¹

Trotz der beschränkten Quellen zu Cantofoli zeigte sich durch die Analyse von drei ihrer Werke, welche auffällige Gemeinsamkeiten zwischen ihnen und Desubleos Gemälden bestehen. Diese durften Cantofoli mit Sicherheit bekannt gewesen sein, ein direkter Kontakt zwischen den beiden ist nicht auszuschließen, da der Flame bis 1652 in Bologna blieb und Cantofoli bis zu ihrem Tod 1672 die Stadt nie verlassen haben dürfte. Die bereits festgestellte Schwierigkeit, die Existenz eines Ateliers Desubleos in Bologna nachzuweisen lässt momentan nicht zu, eine weitere Hypothese aufzustellen. Sein künstlerisches Erbe im emilianischen Bereich bleibt in den zitierten Beispielen von Lorenzo Pasinelli und Ginevra Cantofoli bewahrt. Die Reichweite von Desubleos Rezeption über die Emilia hinaus zu untersuchen, bildet mit Sicherheit eine der bedeutendsten Herausforderungen für künftige Forschungen über den Flamen. Dazu kann ein erster Ansatz durch die im Folgenden präsentierten Reflexionen über Original und Kopien in Desubleos Werk angeboten werden.

6.2 Original und Kopie

6.2.1 „lodevol cosa“ – Kopien und Rezeption von Desubleos Werk

„Prima di parlare delle copie credo opportuno di rivolgere una parola a quegli schizzinosi e superbi che, per farsi credere acutissimi critici, non appena vedono un quadro ricavato da tali capolavori, subito lo disprezzano e rigettano, quantunque di squisita fattura. Dico dunque a costoro che tutte le cose umane sono caduche e in breve spazio di tempo si guastano e periscono; perciò era da desiderarsi per il bene dell'umanità, che come giunsero a noi le copie dei libri antichi, così giungessero quelle degli antichi quadri più famosi [...] è quindi lodevol cosa il procurare delle copie, quando però sieno lavorate con estrema diligenza e si ricavano dai modelli più perfetti, preferendo i più esposti al pericolo di esser distrutti, o per esser già guasti o per altra ragione.“³²

Kardinal Federico Borromeos Worte lassen keinen Zweifel an der hohen Wertschätzung von Kopien im Seicento. Ihre Bedeutung gleiche derjenigen von Re-

31 PULINI 2006, S. 17–19.

32 BENEDICTIS 1991, S. 307.

piken berühmter antiker Schriften, die den Fortbestand grundlegender Texte für die künftigen Generationen sicherten. So sei es lobenswert, dass extrem sorgfältig ausgeführte Kopien von den perfektesten Vorbildern angefertigt werden, wobei beschädigten Werken in Borromeos Sicht der Vorrang zu geben sei. Die Kopie – so der Kardinal – diene deshalb der Wissensübertragung. In diese Richtung ist auch Vincenzo Giustinianis Lobpreis der Kopie für didaktische Zwecke zu interpretieren – eine Praxis, die bei besonders begabten Lehrlingen zum Übertreffen des Meisters und seines Originals führen kann.³³

Über dieses noble Prinzip hinaus wurde jedoch das besondere Artefakt in mehrfacher Hinsicht verwendet, wie es häufig betont wurde.³⁴ Als „copia di riproduzione“ bezeichnete man eine hochwertige, vom gleichen Maler des Originals (= Replik) oder von spezialisierten Kopisten angefertigte Reproduktion, die ihren Platz in adligen und bürgerlichen Kunstsammlungen hatte.³⁵ Berühmte Werke aus prestigeträchtigen Galerien kopieren zu dürfen, war ein hoch angesehenes Privileg, weshalb die angefertigte Kopie anschließend neben „Originalen“ an der Wand hing.³⁶ Gleichzeitig trug die Existenz von Kopien dazu bei, den Wert des Originals (= Vorbildes) zu erhöhen.³⁷ Häufig beschlossen adlige Familien, einige Werke aus der Sammlung in ihrem Hauptwohnsitz kopieren zu lassen, um die Kopien in ihren anderen Niederlassungen ebenfalls zeigen zu können.³⁸ In Künstlernachlässen werden ebenfalls häufig Kopien erwähnt. Diese wurden vornehmlich zu didaktischen Zwecken angefertigt, bevor das Original das Atelier verließ. An solchen Kopien konnten dann die Schüler üben, wie bereits im Fall Renis be-

33 „Secondo, il copiare da altre pitture, il che si può fare in molti modi: o con la prima, e semplice veduta, o con più lunga osservazione, o con graticolazioni, o con dilucidazione, nel che si richiede molta diligenza e pratica nel maneggiare i colori, per imitar bene gli originali; e quanto più eccellente sarà il pittore, purché abbia pazienza, tanto migliore riuscirà la copia, a segno che talvolta non sarà conosciuta dall'originale, e talvolta anco lo supererà; che all'incontro, se il copiatore sarà inesperto, e di poco spirito, sarà facilmente conosciuta la differenza dell'originale dalla copia.“ GIUSTINIANI 1981, S. 41.

34 Für eine genaue Darstellung der multiplen Zwecke, Entstehungskontexte und Deutungen der Kopie vgl. zuletzt HERBERT 2018; PETRUCCI 2018.

35 PALIAGA 2014. In den Inventaren des 17. Jahrhunderts findet sich lediglich die Bezeichnung „copia“ mit alternierenden Zusätzen wie „viene da“ und „cavato da“. Dies untersagt die grundlegende Unterscheidung zwischen Repliken (vom gleichen Maler des Originals angefertigte Kopien) und jenen Reproduktionen, die von einem anderen Künstler gemalt wurden. Vgl. PETRUCCI 2018, S. 197.

36 PETRUCCI 2018, S. 187. Ein Beispiel aus dem 17. Jahrhunderts ist Flaminio Torri, der als Hofmaler des Modeneser Herzog Alfonso IV. d'Este Kopien von Meisterwerken aus der herzoglichen Sammlung für Sammler anfertigte. Vgl. MAZZA 1992–1996, S. 222.

37 HERBERT 2018, S. 148–149.

38 MORSELLI 2012, S. 142.

sprochen wurde.³⁹ Einen ähnlichen Zweck hatten auch die sogenannten „copie di studio“: Dabei handelt es sich um gemalte oder gezeichnete Versionen antiker Plastiken und Kompositionen von Renaissance-Meistern, die den Lehrlingen als Vorlage ihrer Übungen dienten.⁴⁰ All diese vielfältigen Einsatzmöglichkeiten von Kopien beweisen, welche überraschende Nähe zwischen der heutigen Verachtung von Kopien und jenen von Borromeo als „schizzinosi e superbi“ verachteten Zeitgenossen besteht.

Vor diesem Hintergrund ist es nun möglich, vier Beispiele von Kopien nach Desubleos Kompositionen und ihre Rolle für die Rezeption seines Œuvres zu diskutieren. Die erste von ihnen ist der heute im Budapester Szépművészeti Múzeum aufbewahrte *David mit dem Haupt des Goliaths* (Abb. 6.8). Desubleo hat damit ein Werk geschaffen, das bis zu Cottinos Zuschreibung 1992 dem Museumspublikum



Abbildung 6.8: Michele Desubleo, *David mit dem Haupt des Goliaths*, frühe 1630er J., Öl auf Leinwand, Budapest, Szépművészeti Múzeum

39 Vgl. Kap. 3.2.1.

40 PETRUCCI 2018, S. 187.

unter den Namen Domenichinos präsentiert wurde.⁴¹ Diese Verwechslung bestätigt die offensichtlich hohe Qualität des Gemäldes. David blickt den Betrachter direkt an, während er sich mit dem rechten Ellbogen auf Goliaths Haupt stützt. Sein halbfigurig, in Dreiviertelansicht dargestellter Oberkörper ist von einem über die linke Schulter gelegenen Fell bedeckt. Die Detailgenauigkeit und das zarte, modellierende Licht deuten auf ein Werk aus den frühen Bologneser Jahren hin, bei dem die römischen Impulse noch präsent sind. Von dieser feinen Darstellung wurde von Cottino eine Kopie entdeckt, die sich im schottischen Haddo House befindet (Abb. 6.9).⁴² Diese ist von deutlich schwächerer Qualität und weist kleine kom-



Abbildung 6.9: Nach Michele Desubleo, *David mit dem Haupt des Goliaths*, nach 1630er J., Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Aberdeen, Haddo House, Sammlung Gordon

41 SPEAR 1982, S. 211–212; COTTINO 1992, S. 209–210. Dazu auch COTTINO 2001, Kat. 14, S. 95–96; VÉCSEY 2011. Das Gemälde dürfte höchstwahrscheinlich vom Graf Nicolas Esterházy zwischen Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts in Rom angekauft worden sein. Vgl. VÉCSEY 2011; COTTINO 2015, S. 312. Das Budapester Gemälde ist nicht das einzige Werk Desubleos, das lange Zeit als Domenichino galt. Auch im Eremitage in Sankt Petersburg befindet sich eine Desubleo korrekt zugeschriebene *Jaël*, die jedoch zum Zeitpunkt ihres Ankaufs 1836 für ein Gemälde Domenichinos gehalten wurde. Die Zuschreibung an Domenichino lässt sich zum ersten Mal 1836 im Katalog der Sammlung vom Bankier William G. Coesvelt feststellen: vgl. JAMESON 1836, Nr. 1, o.S. Sie hielt knapp zwei Jahrhunderte an, denn erst 2013 schrieb Svetlana Vsevoložskaja das Ovalgemälde im Petersburger Sammlungskatalog der italienischen Gemälde des Seicento korrekterweise Desubleo zu. Vgl. VSEVOLOŽSKAJA 2013.

42 COTTINO 2001, Kat. 15, S. 96; COTTINO 2015, S. 312.

positionelle Abweichungen vom Budapester Original auf: der linke, verkürzte Arm wurde nach vorne gerückt; anstelle des neutralen Hintergrunds findet sich hier eine hügelige Landschaft. Es kann ausgeschlossen werden, dass es sich dabei um eine „copia di studio“ handelt, da dabei die Originalkompositionen stets unverändert übernommen wurden. Die nicht übersehbaren Unterschiede zum Original bewegten Cottino zu Recht dazu, das Gemälde in Haddo House als eine Kopie oder nicht eigenhändige zeitgenössische Variante zu erklären, deren Entstehungskontext jedoch zunächst unklar bleibt.⁴³ Sicher ist, dass die Budapester Originalkomposition als Ausgangspunkt für ein 1756 entstandenes *Selbstporträt als David mit dem Haupt des Goliaths* von Johann Zoffany diente (Abb. 6.10).⁴⁴ Dies beweist zweierlei: Zum einen dürfte Desubleos Gemälde Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom, wo sich Zoffany aufhielt, zugänglich bzw. durch graphische Reproduktionen bekannt gewesen sein. Zum anderen belegt die späte Adaption Desubleos Wertschätzung, die – in einer klassizistischen Ära wie es das 18. Jahrhundert war – alles andere als selbstverständlich gewesen sein dürfte.



Abbildung 6.10: Johann Zoffany, *Selbstporträt als David mit dem Haupt des Goliaths*, 1756, Öl auf Leinwand, 92,2 × 74,7 cm, Melbourne, National Gallery of Australia

43 COTTINO 2001, Kat. 15, S. 96.

44 Heute in Melbourne, National Gallery of Victoria. Vgl. COTTINO 2015, S. 312–313 und <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/5382/> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

Vom zweiten Beispiel, *Der Tod der Kleopatra* (Abb. 6.11), aus dem römischen Palazzo Colonna, kursierten ebenfalls mehrere Kopien auf dem Kunstmarkt – eine



Abbildung 6.11: Michele Desubleo, *Der Tod der Kleopatra*, um 1664–76, Öl auf Leinwand, 126 × 160,5 cm, Rom, Palazzo Colonna

davon wurde 2003 in einer Auktion des Dorotheum ersteigert (Abb. 6.12).⁴⁵ Diese ist im Vergleich zum Original etwas härter in der Ausführung, bleibt jedoch dem römischen Gemälde kompositionell treu: angefangen von Kleopatras verzweifelterm Gestus über den Rettungsversuch bis zum Früchtestillleben am rechten Bildrand und dem Diener im Hintergrund sind alle Bildpartien genau und ent-

45 Dorotheum, 26. März 2003, Lot Nr. 19; bei der Auktion Minerva, 12. März 2013, Lot Nr. 522 blieb die Kopie unverkauft. Eine weitere Kopie aus dem 19. Jahrhundert wurde bei einer Auktion Minerva am 27. Mai 2014, Lot Nr. 52, versteigert. Vgl. ebd., S. 315. Cottino weist dabei auf zwei Kopien eines weiteren Gemäldes aus der Sammlung Colonna hin, *Rebekka und Eliezer am Brunnen* (vgl. COTTINO 2001, Kat. 37, S. 111–112). Das Original wurde von der Autorin gesichtet, von den zwei Kopien konnten allerdings keine Abbildungen gefunden werden.



Abbildung 6.12: Nach Michele Desubleo, *Der Tod der Kleopatra*, Kopie, 1670er J., Öl auf Leinwand, 97 × 123 cm, aktueller Verbleib unbekannt [zuletzt Dorotheum Auktion, 26. März 2003, Lot Nr. 19]

sprechend übernommen worden. Daher könnte man vermuten, dass es sich um eine „copia di studio“ handelt. Zugleich ist anzumerken, dass sich Desubleo im römischen *Tod der Kleopatra* selbst zitiert. Denn sein *Tod der Sophonisba* (Abb. 6.13), wahrscheinlich in den späten Bologneser Jahren entstanden, weist eine sehr ähnliche Komposition wie das römische Gemälde auf, das Desubleo in Parma gemalt haben soll.⁴⁶ Die zwei sterbenden Protagonistinnen sind in der gleichen Haltung porträtiert und werden jeweils von einer alten Dienerin aufgefangen, für die Desubleo ein und dasselbe Modell verwendet haben dürfte. Die Arme Kleopatras sinken nach unten, während Sophonisbas linker Arm zur Seite gestreckt ist, ihre noch halboffene Hand hat soeben die Giftschale auf den Tisch herabfallen lassen. Ihr rechter Arm fällt in ihren Schoß und kein Diener schreitet im Hintergrund in

⁴⁶ Zu Sophonisba vgl. COTTINO 2001, Kat. 24b, S. 101–102. Merkwürdigerweise ist die Parallele zwischen den zwei Gemälden bislang unberücksichtigt geblieben.



Abbildung 6.13: Michele Desubleo, *Tod der Sophonisba*, 1646–52, Öl auf Leinwand, 96 × 148,5 cm, Privatsammlung

die Szene hinein. Sieht man von diesen kleineren Abweichungen ab, so ist man sich schnell einig, dass Desubleo für das römische Bild auf die Komposition des *Tods der Sophonisba* rekurriert haben muss.

Ein ähnliches Schicksal als „*copia di studio*“ ist für das dritte, in den frühen venezianischen Jahren entstandene Beispiel, Desubleos *Venus und Adonis* (Abb. 6.14), anzunehmen.⁴⁷ Davon ist eine von Cottino zu Recht als „antik“ bezeichnete Kopie bekannt (Abb. 6.15), die kompositorisch keine Abweichungen vom römischen Original aufweist, jedoch qualitativ schwächer und weniger detailliert ist.⁴⁸ Sowohl

47 Trotz Peruzzis und Cottinos überzeugender Zuschreibungen wird das 1813 als Kriegsbeute von Madrid nach London gebrachte Gemälde in seinem heutigen Aufstellungsort Apsley House weiterhin als ein Werk von Carlo Cignani präsentiert (PERUZZI 1986b, S. 87; COTTINO 2001, Kat. 30, S. 106–107). Allein Cottinos Position wird von Apsley House zusammen mit anderen Expertenmeinungen zwar erwähnt, die „close stylistic links with Cignani“ werden jedoch als entscheidende Faktoren für die Autorschaft von Albanis Bologneser Schüler betrachtet. Vgl. <https://www.vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/33462/rec/1> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

48 COTTINO 2015, S. 312. Die Kopie wurde außerdem im Dorotheum, 17. Oktober 2017, Lot Nr. 275, versteigert.



Abbildung 6.14: Michele Desubleo, *Venus und Adonis*, späte 1650er J., Öl auf Leinwand, 126 × 188 cm, London, Apsley House



Abbildung 6.15: Nach Michele Desubleo, *Venus und Adonis*, Kopie, Öl auf Leinwand, 74 × 99,5 cm, aktueller Verbleib unbekannt [zuletzt Audap e Mirabeau Auktion, 21. März 2014]

die Kopien vom *Tod der Kleopatra* als auch diejenigen von *Venus und Adonis* zeugen mit Sicherheit von Desubleos Anerkennung und eventuell von einem eigenen Mitarbeiterkreis, der getreue Kopien seiner Werke erstellte.

Ein letztes Beispiel bildet ein großformatiges Werk aus Desubleos späten Jahren in Parma, *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4). Das Querformat war Teil der Farnese Sammlung, die in den 1730er Jahren nach Neapel verlegt wurde.⁴⁹ Die Kopie im Musée des Jacobins in der okzitanischen Stadt Auch (Abb. 6.16) weist die glei-



Abbildung 6.16: Nach Michele Desubleo, *Odysseus und Nausikaa*, Kopie, Ende 17. Jh., 205 × 258 cm, Auch, Musée des Jacobins

che Komposition auf, die allerdings kleiner in den Proportionen und enger eingerahmt scheint. Außerdem ist seine Qualität deutlich geringer als die des Neapolitaner Gemäldes einzuschätzen, wie die auffällig grob dargestellten Figuren bezeugen. Im Vergleich zum Original ist das Bildpersonal des Werkes aus Auch weniger detailliert, beinahe skizzenhaft gemalt – ein Merkmal, das ebenfalls bei

⁴⁹ PERUZZI 1986b, S. 90. COTTINO 2001, Kat. 113, S. 113–115.

den im Vordergrund platzierten Tüchern sowie bei der sehr verschwommenen Hintergrundlandschaft ins Auge sticht. Cottino stellt die plausible Hypothese auf, es handele sich dabei um eine in Neapel angefertigte Kopie. Diese soll vor dem 1798 erfolgten Umzug des Originals nach Palermo in Auftrag gegeben worden sein, ehe es auf eine noch unklare Weise nach Auch gelangte, wo es sich seit 1872 befindet.⁵⁰ Die Tatsache, dass dieses Werk Desubleos nicht nur lange als Guido Renis Gemälde galt, sondern auch zusammen mit Werken von Raffael, Tizian, Correggio und Annibale Carracci als Prachtstück der Sammlung geschützt und möglicherweise deshalb kopiert werden sollte, ist ein erneuter Beweis für die Wertschätzung, die der Flame unter Sammlern genoss.

Die vier dargestellten Beispiele bezeugen das vom französischen Kupferstecher und Radierer Abraham Bosse formulierte Prinzip, nach dem nur das Würdige kopiert werden soll.⁵¹ Sei es durch potentielle „copie di studio“ (*Tod der Kleopatra; Venus und Adonis*), sei es als Adaptionen seiner Kompositionen (*David mit dem Haupt des Goliaths* und Zoffanys davon inspiriertes *Selbstporträt als David*) oder gar als Stellvertreter des Originals (*Odysseus und Nausikaa*) erlebten Desubleos Originalgemälde eine beachtliche Aufwertung im und nach dem 17. Jahrhundert. Der Flame mag im 18. Jahrhundert vergessen worden sein, seine Arbeiten konnten hingegen weiterhin andere Maler inspirieren. Dabei muss betont werden, dass die kopierten Werke aus unterschiedlichen Phasen seiner Karriere stammen und daraufhin in unterschiedlichen Kontexten entstanden (Bologna, Venedig, Parma) – eine Tatsache, die als Zeichen der Wertschätzung seines Gesamtœuvres angesehen werden muss. Ein fünftes, im Folgenden präsentiertes Beispiel liefert weitere Einsichten in das Ausmaß der Reproduktionspraxis von Desubleos Werk außerhalb seiner üblichen Wirkungsorte in Nord- und Mittelitalien.

50 COTTINO 2015, S. 315. Das Original wurde von Ferdinand von Bourbon zusammen mit weiteren 13 unter den Glanzstücken seiner Kunstsammlung nach Palermo verschickt, um eine Beschädigung infolge eventueller Volksaufstände zu verhindern. Sollte die Kopie tatsächlich in einem solchen Kontext entstanden sein, so wäre Ferdinands Entscheidung als praktische Anwendung der eingangs zitierten Passage Borromeos zu betrachten, bei dem in Gefahr stehende Werke vorrangig kopiert werden sollten. Zum Originalbild siehe AUSST.-KAT ROM 1994, S. 18–19; COTTINO 2001, Kat. 40, S. 114.

51 In seiner 1649 veröffentlichten Ausführung zur Unterscheidungskriterien und -praxen zwischen Originalen und Kopien betont Bosse: „Et d'autant qu'il est assez ordinaire a plu-plusieurs [sic] non Praticiens, d'alleguer qu'vn bon Peintre pourroit bien faire vne Coppie sur vn mauuais Original; A cela je respons, Q'vn tel Peintre ne s'adonne pas d'ordinaire a Coppier des choses moindres que ce qu'il peut faire d'Inuention“. BOSSE 1649, S. 7; HERBERT 2018, S. 149–150.

6.2.2 Fallstudie IV: *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*

Der 2007 erschienene Katalog des anglo-italienischen Auktionshauses Robilant+Voena enthält einen Eintrag Alberto Cottinos zu Michele Desubleos *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Abb. 6.17).⁵² Der Text lobt die „exceptional pictorial quality“ des bis dato unveröffentlichten Gemäldes, das als Emblem von Desubleos stets präsenten „very own autonomy and [...] personal and unmistakable sense of poetry“⁵³ zu betrachten sei. Sieht man von der etwas schwülstigen, formatbedingten Formulierung ab, kann man mit Cottino einig sein: Desubleo erreicht mit diesem Werk einen Höhepunkt der formalen Qualität und kompositorischen Harmonie. Nicht umsonst wird die *Ruhe* überzeugenderweise um 1640–1641 datiert, etwa zur gleichen Zeit wie ein Meisterwerk des Flamen, das Florentiner Großformat *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11).⁵⁴ Cottinos Expertise wird auch bei dieser Gelegenheit honoriert: das Bild wird vom luxemburgischen Musée National d’Histoire et d’Art angekauft und ist seit November 2007 Teil der dortigen Dauer Ausstellung.⁵⁵

Soweit ist bei diesem Ankauf nichts Verwunderliches anzumerken. Doch nach und nach tauchten nicht weniger als fünf Kopien der *Ruhe* auf, womit das Gemälde innerhalb von neun Jahren von einem unbekanntem zum meistkopiertesten Werk Desubleos wurde. In seinem 2015 erschienenen Beitrag zu den Kopien in Desubleos Œuvre gibt Cottino an, dass drei Versionen des luxemburgischen Gemäldes im apulischen Conversano entdeckt wurden. Zwei davon bespricht er im gleichen Beitrag.⁵⁶ Eine vierte Kopie wurde von der Autorin im Musée de Soissons ausfindig gemacht und in einem 2016 erschienenen Ausstellungskatalog des französischen Museums veröffentlicht.⁵⁷ Die Existenz einer fünften Kopie aus der Bi-

52 COTTINO 2007.

53 Ebd., S. 26.

54 Ebd., S. 28. Zum Bild vgl. auch Kap. 5.1.2.

55 Die Informationen zum Eingangsdatum stammen aus museumsinternen Unterlagen aus Luxemburg. Diese wurden der Autorin freundlicherweise im Rahmen der Recherchen für den Beitrag im Ausstellungskatalog *Le musée sort de sa réserve. Une collection redécouverte* im Musée de Soissons zur Verfügung gestellt. An dieser Stelle sei der Ausstellungskuratorin Frau Sophie Laroche für ihre Vermittlung sowie ihren luxemburgischen Kollegen herzlich gedankt.

56 COTTINO 2015, S. 309–311. Cottino liefert weder Informationen noch eine Abbildung der dritten, ebenfalls in einer Privatsammlung aufbewahrten Kopie. Auch im Laufe der weiteren Recherchen konnte die Autorin keine Hinweise über das Werk ermitteln.

57 GIROMETTI 2016. Für die Aufnahme des Gemäldes in der Ausstellung war der Hinweis von Frau Laroche grundlegend. Daniele Benati schrieb 2014 das Werk Desubleo zu, veröffentlichte allerdings keinen Beitrag dazu.



Abbildung 6.17: Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, um 1640–41, Öl auf Leinwand, 152,3 × 126,8 cm, Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art

schöflichen Pinakothek in Conversano wurde jüngst der Autorin mitgeteilt, so dass diese Version zum ersten Mal in diesem Kontext analysiert wird.⁵⁸

Ehe der Fokus auf die Kopien gelegt wird, ist ein Blick auf das Original notwendig. Das Gemälde soll Mitte des 17. Jahrhunderts von der Familie Acquaviva d’Aragona für ihre Sammlung in Conversano erworben worden sein und taucht zum ersten Mal im 1666 verfassten Inventar als „Fuga in Egitto di Guido Rene“ auf (Abb. 6.17).⁵⁹ Die Sammlung im Schloss der Acquaviva d’Aragona war die wichtigste in der apulischen Kleinstadt. Zusammen mit einer luxuriösen Ausstattung fanden dort knapp 500 Gemälde Platz, darunter Werke von Guido Reni, Artemisia Gentileschi und Massimo Stanzione.⁶⁰ Aufgrund der Zuschreibung an Reni ist es bislang unklar geblieben, ob Desubleos Werk als eigenhändig oder doch als Gemälde Renis angekauft wurde. Cottino vermutet, dass letztere Option wahrscheinlicher ist, da für einen von Bologna so weit entfernten Sammler wie Giangirolamo II. Acquaviva d’Aragona ein solches Werk auch von Reni hätte gemalt werden können.⁶¹ Diese Möglichkeit besteht tatsächlich, zumal die renianischen Züge der Gesichter Mariens und besonders Josephs sehr an die Hand des Bologneser Meisters erinnern. Die Heilige Familie ruht während ihrer Flucht vor der Verfolgung durch Herodes nach Ägypten gerade unter einem Baum aus. Das äußerst populäre Sujet wird hier auf eine originelle Art dargestellt. Joseph, dessen Oberkörper hinter dem bereits gesattelten Esel erscheint, legt seinen Blick auf die Jungfrau und den Jesusknaben. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf dem gesattelten Esel und zeigt mit der rechten Hand auf den langen Weg, der noch vor ihnen liegt. Maria trägt das traditionelle rote Gewand unter dem blauen Mantel. Ihr Turban ist beinahe identisch mit Vafrinos Kopfbedeckung in *Erminia und Tankred* (Abb. 3.11) – ein Element, das die These einer zeitlich nahen Entstehung der Florentiner und Luxemburger Gemälde bekräftigt.

Das Bild erlebte eine beachtliche Rezeption. Die fünf bislang identifizierten Kopien dürften wahrscheinlich in Conversano angefertigt worden sein.⁶² Unter den vier Werken in Conversano befindet sich eine im Bischofspalast (Abb. 6.18), eine in der bischöflichen Pinakothek (Abb. 6.19) und zwei in Privatsammlungen,

58 Don Giuseppe Goffredo von der Curia in Conversano übermittelte im März 2019 dankenswerterweise eine Abbildung der Kopie aus der lokalen Pinakothek (Abb. 6.19).

59 Zur Erwähnung im Inventar siehe CENTRO CONVERSANESE RICERCHE DI STORIA ED ARTE 1983, S. 52. Zum Bild vgl. LOFANO 2012.

60 Zur Sammlung und der Rolle des Malers Paolo Finoglio als Kunstberater und Hofmaler von Giangirolamo II. Acquaviva d’Aragona siehe LANZILOTTA 2018.

61 COTTINO 2015, S. 311.

62 Ebd., S. 309–311.



Abbildung 6.18: Nach Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, Kopie, nach 1641, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Conversano, Bischofspalast



Abbildung 6.19: Nach Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (eigentlich *Hl. Familie mit Johannesknabe*), Kopie, 19. Jh. (?), Öl auf Leinwand, 255 × 188 cm, Conversano, Bischöfliche Pinakothek

wobei nur von einer eine Fotografie bekannt ist (Abb. 6.20).⁶³ Im Folgenden können deshalb nur vier Werke besprochen werden. Die Autorin hat sich bemüht, an farbige Abbildungen der zwei bekannten Kopien im Bischofspalast und in der



Abbildung 6.20: Nach Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, nach 1641, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Conversano, Privatsammlung

Privatsammlung zu gelangen. Leider war dies nicht möglich und weder Cottino noch die Curia in Conversano konnten Farbaufnahmen zur Verfügung stellen, so dass hier lediglich aufgrund von schwarz-weiß Aufnahmen argumentiert werden kann. So ist offensichtlich, dass dieses Material eine geringe Belastbarkeit besitzt. Es ist der Autorin bewusst, dass Farbaufnahmen und sogar Materialstudien (Pigmenten- und Leinwanduntersuchungen) die optimale Grundlage für eine vertief-

⁶³ Trotz vielfacher Nachfragen war es leider nicht möglich, eine Aufnahme der zweiten Kopie in der Privatsammlung in Conversano zu erhalten. Auch Cottino veröffentlichte in seinem Beitrag keine Abbildung davon. Bei der Kopie in der bischöflichen Pinakothek handelt es sich dagegen um ein unveröffentlichtes, von Cottino nicht berücksichtigtes Werk.

te Fallstudie bilden. Angesichts der Schwierigkeiten, an die originalen Werke und deren Reproduktionen zu kommen, wurde jedoch beschlossen, bei dieser kurzen Fallstudie unter dem Vorzeichen der Vorläufigkeit den Fokus auf den Nachruhm von Desubleos Komposition zu legen, da weder Materialstudien noch Farbaufnahmen von zwei der fünf Kopien vorliegen. Aus diesem Grund müssen die Materialeigenschaften der Kopien und eine Bestimmung der Herkunft der Kopisten zunächst in den Hintergrund treten.

Die zwei nur durch schwarz-weiß Aufnahmen bekannten Kopien unterscheiden sich stark voneinander. Während das Gemälde im Conversaner Bischofspalast (Abb. 6.18) Desubleos Hochformat beibehält, ist das Werk in der Privatsammlung (Abb. 6.20) ein Querformat. Zusätzlich wirkt die Komposition im Bischofspalast wie verschwommen. Trotz der schlechten Abbildungsqualität ist jedoch unverkennbar, dass sich der Kopist zwar an Desubleos Komposition hält, jedoch in der Wiedergabe von Details ungenau ist. Damit ist vor allem der Blick der Madonna gemeint: im Original trifft dieser direkt auf den Blick von Joseph, während in der Kopie im Bischofspalast der Blickwechsel nicht korrekt wiedergegeben wird. Dort scheint die Madonna eher einen vagen Punkt zu ihrer Linken anzublicken, Joseph blickt dagegen auf ihren Kopf. Die Kopie in Privatbesitz hält sich in diesem Punkt eher an Desubleos Original, da sich der Blick Mariens mit demjenigen von Joseph trifft. Die Malweise, der starke Chiaroscuro und besonders die Darstellung des Josephs sprechen dafür, dass diese Kopie von einem Maler angefertigt wurde, der neapolitanische Vorbilder *alla Stanzione* gut kannte. Diese Vermutung entsteht beim Betrachten des veränderten Josephkopfs: die Diskrepanz zwischen dem Original und dem ausdrucksstärkeren Joseph im Bischofspalast ist evident. Bei Letzterem scheint Joseph auf der Grundlage von neapolitanischen Männerporträts interpretiert worden zu sein.⁶⁴ Bei dem Werk im Bischofspalast könnte es sich um eine späte, eventuell im 19. Jahrhundert angefertigte Kopie nach einer Kopie (oder Stich?) handeln, da die Präzision des Originals verloren gegangen ist. Dies bleibt jedoch aufgrund der schlechten Vorlage eine reine Hypothese, deren Wahrscheinlichkeit nur durch direkte Sichtung des Werks und Materialanalysen festgestellt werden kann. Das Werk aus der Privatsammlung weist hingegen Eigenschaften auf (starkes Chiaroscuro, Interpretation von Josephs Kopf nach neapolitanischen Vorbildern, hohe Detailgenauigkeit), die auf eine im 17. Jahrhundert angefertigte Kopie hindeuten lassen.

Die dritte Kopie aus Conversano befindet sich in der lokalen bischöflichen Pinakothek (Abb. 6.19). Ihre fotografische Reproduktion ist zwar farbig, es handelt sich aber um eine qualitativ schlechte Aufnahme, sodass auch in diesem Fall das

64 Für die anregende Diskussion über die Besonderheiten der Kopien sei an dieser Stelle Prof. Henry Keazor gedankt.

Material nicht allzu belastbar ist.⁶⁵ Bei diesem Werk fällt sofort auf, dass es sich um eine Variation des Originals handelt, da der Hl. Familie der zwischen Maria und Joseph zu sehende Johannesknabe hinzugefügt wurde. Dadurch findet eine Art ikonographischer Kurzschluss statt. Der Betrachter wird zunächst mit der typischen Inszenierung einer *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* konfrontiert (das heißt, mit der in einer Landschaft ruhenden Heiligen Familie in Anwesenheit eines Esels), durch die Präsenz des Johannesknaben aber gleichzeitig irritiert. Letzterer hält in seiner linken Hand ein muschelförmiges, möglicherweise als Taufschale intendiertes Gefäß, womit die Taufe Christi präfiguriert werden soll. Diese Darstellung ist untypisch und lässt auf mangelhafte ikonographische Kenntnisse des ausführenden Malers schließen. Zudem sind die evidenten anatomischen Ungenauigkeiten zu erwähnen, die besonders bei Marias überproportionierten Beinen sowie bei Johannes' flacher Stirn und seinen allzu muskulösen, sehr kurzen Oberarmen auffallen. Aufgrund der schlechten Abbildung ist es schwierig, eine Datierung des Gemäldes zu wagen – eventuell könnte es sich um eine im 19. Jahrhundert von einem lokalen Maler angefertigte Kopie handeln. Abgesehen von ihrem niedrigen künstlerischen Wert und den starken Veränderungen liefert diese Kopie jedoch einen weiteren Beweis der Berühmtheit von Desubleos Komposition.

Die vierte Version aus dem Musée de la Ville de Soissons (Abb. 6.21) wurde 2016 restauriert und anschließend in einer Sonderausstellung gezeigt.⁶⁶ Im Unterschied zur dritten Kopie wird die mimetische Funktion in diesem Gemälde beibehalten. Nicht nur die Komposition, sondern auch die Dimensionen des Hochformats werden sehr genau übernommen.⁶⁷ Auch der Blickwechsel zwischen Joseph und Maria wurde beibehalten. Besonders der Kopf Josephs weist Gemeinsamkeiten mit den renianischen Zügen im Original auf. Schwächen können hingegen bei dem Jesuskopf beobachtet werden, da dieser im Vergleich zum Original deutlich in die Länge gezogen und überproportioniert zum Körper wirkt. Ob das Gemälde von einem lokalen Kopisten gemalt wurde, konnte nicht ermittelt werden und auch die bisher unklare Provenienz lässt zunächst die Frage offen, auf welchem Weg das Bild nach Frankreich gelangt ist.⁶⁸ Unter den vier analysierten Beispi-

65 Die Abbildungsqualität ist leider nicht optimal, bessere Aufnahmen konnten jedoch nicht angefertigt werden.

66 GIROMETTI 2016.

67 Das Original misst 152,3 × 126,8, die Kopie in Soissons 154 × 128 cm.

68 Bis 2017 glaubte man, das Gemälde sei Teil der vom Musée du Louvre angekauften Sammlung Campana gewesen und wurde 1863 nach Soissons ausgelagert (GIROMETTI 2016 und <https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/003137421> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021]). Doch im Laufe späterer Recherchen der Autorin stellte sich heraus, das in Soissons deponierte Gemälde konnte nicht mit der 1862 im Katalog der Sammlung Campana beschriebenen, Luca Longhi zugeschriebenen *Hl. Familie* übereinstim-



Abbildung 6.21: Nach Michele Desubleo, *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*, nach 1641, Öl auf Leinwand, 154 × 128 cm, Musée de la Ville de Soissons

men. Denn diese wurde folgendermaßen beschrieben: „L’Enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère bénit le petit saint Jean. A ses côtés se trouve saint Joseph.“ Vgl. CORNU 1862, Nr. 533, S. 145. Im Soissons sitzt Jesus nicht auf Mariens Schoß und der Hl. Johannes ist auch nicht dargestellt. Außerdem waren die angegebenen Maße des Gemäldes ebenfalls abweichend, da Longhis *Hl. Familie* 52 × 43 cm messen sollte, ungefähr ein Drittel von Desubleos Kopie. Diese war wohl mit einem anderen Bild verwechselt worden und ihre Zugehörigkeit zur Campana-Sammlung war nicht mehr gesichert. Das Gemälde wurde nicht im 1894 von Emile Collet verfassten Museumskatalog erwähnt, was einen wichtigen *terminus post quem* liefert. Erst in der Liste der 1926 restaurierten Kunstwerke des Museums taucht eine „sainte Famille“ auf, bei der es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Kopie von Desubleos Komposition handelt, da die andere *Hl. Familie* erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Teil der Sammlung wurde. Um eine genauere Chronologie zu rekonstruieren, wurden in Soissons sowohl die Dokumente im Museumsarchiv als auch alle im Zeitraum von 1849 bis 1926 erschienenen Bände der *Mémoires/Bulletins de la Société historique de Soissons* nachgeschlagen, in denen Nachrichten zu Museumsereignissen und -schenkungen veröffentlicht wurden. Allerdings führte die Recherche zu keinem konkreten Ergebnis, da das Werk in keinem Aufsatz erwähnt wird. Insofern dürfte das Gemälde vermutlich zwischen 1849 und 1926 vom Museum erworben bzw. als Geschenk angenommen worden sein, ohne dass dies in den *Mémoires* vermerkt wurde. Folglich muss die Verbindung zwischen Conversano und Soissons zunächst unklar bleiben.

len scheint jedoch die Version in Soissons diejenige zu sein, die sich am genauesten an das Original gehalten hat.

Nach der kurzen Analyse der vier Beispiele kann festgehalten werden, dass die *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* die bislang am häufigsten kopierte unter Desubleos Kompositionen darstellt. Das breite Qualitätsspektrum und die untereinander heterogenen Malstile deuten auf unterschiedliche Entstehungszeiten und vermutlich auch auf einen unterschiedlichen Einsatz der Kopien hin. Es bleibt unklar, ob das Original als Werk von Reni angekauft wurde und daher das Renommée dieses Meisters als eigentlicher Grund für die Verbreitung zu betrachten ist. Bis zur Entdeckung neuer Quellen kann diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden und dürfte auch nicht überraschen. Denn dies wäre ein weiterer Beweis für Desubleos Meisterschaft, Werke zu schaffen, die lange für die Schöpfung von Bologneser Meistern betrachtet wurden.⁶⁹ Diese Eigenschaft, zusammen mit seinem hybriden Stil, spielte jedoch eine beachtliche Rolle für das Vergessen, in die Desubleo nach seinem Tod geriet, wie im Folgenden dargestellt wird.

6.3 Zur Bildung einer *(s)fortuna critica*

Durch die Analysen von Desubleos Rezeption in der Emilia und die Verbreitung der Kopien seiner Werke zeichnet sich das Bild eines erfolgreichen Malers ab. Dieses kontrastiert jedoch stark mit dem, was kurz nach seinem Tod 1676 in den malvasianischen Schriften über ihn angemerkt wird. Die Bedeutung von Malvasias Urteil für Desubleos *(s)fortuna critica* wird im Folgenden untersucht, ehe eine erste, Mitte des 19. Jahrhunderts in Venedig erfolgte Rehabilitierung und eine neue Quelle zu seiner Rezeption thematisiert werden.

6.3.1 Malvasias Urteil und seine Folgen

Es ist längst kein Geheimnis mehr, dass der Bologneser Biograph Carlo Cesare Malvasia in seiner 1678 als Reaktion auf den von Vasari propagierten Florenz-Zentrismus veröffentlichten *Felsina Pittrice* einen Held feiert, nämlich Ludovico

69 Vgl. *David mit dem Haupt des Goliaths* aus Budapest (Abb. 6.8), lange Domenichino zugeschrieben, sowie *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4), das lange Zeit als Renis Werk galt. (Kap. 6.2.1).

Carracci.⁷⁰ Malvasias campanilistische Bestrebungen offenbarten sich im Lobpreis eines Künstlers, der – anders als seine Cousins Agostino und Annibale, die nach Rom gingen – seiner Heimatstadt Bologna treu geblieben war. Ludovicos Wanderjahre in Florenz, Parma, Mantua und Venedig betrachtete Malvasia als Zeit der „fatiche e [...] un ben fondato studio“⁷¹, die, zusammen mit der Aneignung des römischen Stils und jahrelangem Eifer, dem Künstler zu einem unübertroffenen „misto“ verhalfen.⁷² Weniger explizit als Belloris Heroisierung Annibale Carraccis, aber trotzdem parteiisch, stellt Malvasia Ludovico als Vorbild dar.⁷³

Im Licht eines solchen Narrativs könnte man meinen, Desubleo stünde mit seinen zahlreichen Stationen und seinem hybriden Stil mit Ludovico in einer Linie – schließlich war der Flame lange Zeit in Renis Atelier und in der Bologneser Accademia Ghislieri als Lehrer tätig gewesen, ehe er nach Venedig und Parma weiterzog. Mit einer solchen Vermutung könnte man allerdings nicht falscher liegen. Denn Malvasias negatives Urteil über den Flamen lässt sich bereits in der Verweigerung einer Biographie Desubleos ablesen, während anderen, deutlich weniger bedeutenden Malern wie Flaminio Torri, Francesco Gessi und sogar Guido Renis Kopisten Ercole de' Maria in der *Felsina* mehr Aufmerksamkeit als dem Flamen geschenkt wird.⁷⁴ Die Gründe für eine so harsche Nichtberücksichtigung sind nirgendwo schriftlich fixiert. Es liegt aber nahe, dass Desubleo im Vergleich zu Torri, Gessi und de' Maria in Malvasias Augen etwas Grundlegendes fehlt: die Bologneser Herkunft.

Ein Überblick über Malvasias Erwähnungen des Flamen hilft dabei, die Einstellung des Bologneser Biographen besser zu verstehen. Die Passagen stammen aus zwei Werken: der 1678 veröffentlichten *Felsina Pittrice* und den 1686 verfassten *Pitture di Bologna*. Beginnend mit Malvasias Hauptwerk, der *Felsina*, findet sich die erste Erwähnung Desubleos in Guido Renis Vita und bezieht sich auf die große Anzahl seiner Schüler: „Degli allievi della sua scuola è impossibile il metterne assieme un registro, anche mediocre, perché talora fu che ne contammo sino a dugento di ben cogniti, fra quali *uomini insigni, e maestri grandi*; come il Lanfranchi, il Gessi, il Sementi, il Sirani, il Rugieri, il Desubleo [...]“⁷⁵ Dieser Aussage zufolge muss Desubleo als „berühmter Mann und großer Meister“ zusammen mit an-

70 Unter den zahlreichen Beiträgen zu Malvasias Haltung gegenüber Ludovico als „Retter der Malerei“ seien hier nur zwei zentrale erwähnt: PERINI 1993; KEAZOR 2007, S. 47–77.

71 MALVASIA 1841, Bd. 1, S. 264.

72 Zu Malvasias „misto“ vgl. KEAZOR 2007, S. 53–56.

73 Zu dem von Bellori gefeierten „celeste influesso“ Annibales vgl. BELLORI 1976, S. 33 und KEAZOR 2007, S. 21–23.

74 MALVASIA 1841, Bd. 2: S. 245–250 (Francesco Gessi); S. 253 (Ercole de' Maria, als „Ercolino da San Giovanni“ aufgeführt); S. 383–384 (Flaminio Torri).

75 Ebd., Bd. 2, S. 43 [Kursiv der Autorin].

deren Schülern Renis betrachtet werden, die allerdings alle von Malvasia durch eine Biographie geehrt wurden. An dieser Stelle liefert Malvasia einen ersten Beweis seines zwiegespaltenen Urteils über den Flamen. In Carlo Cignanis Vita wird dann der bereits besprochene Wettbewerb unter Lehrlingen der Accademia Ghislieri aufgeführt: „[...] qual maraviglia però, se concorrendo egli al premio, che nell'Accademia del Conte Ettore Ghisilieri si dispensava, giudici lo stesso Albani, il Tiarini, il Barbieri e il Desubleo, riportasse sovr'ogni altro la palma?“⁷⁶ Auch hier kann Malvasia Desubleo nicht ignorieren. Der Flame ist an der Spitze einer von berühmten Meistern geleiteten und von einem prominenten Stifter gefördereten Akademie, sodass Malvasia ihn zwangsläufig nennen muss. Im gleichen historischen Kontext liefert der Biograph die nächste Erwähnung, die diesmal in Guercinos Biographie zu finden ist:

„Fece [Guercino] eziandio un S. Gioseffo al conte Ettore Ghislieri, il quale per molti anni fece nel suo palazzo un'accademia di pittori, maestri della quale erano il Tiarino, l'Albani, il medesimo sig. Gio. Francesco Barbieri, il Sirano e Michel Desubleo, detto il Fiammingo, allora primi pittori di Bologna. Quest'Accademia durò anni sei, sino che il conte Ettore suddetto si ritirò fra li PP. di Galliera.“⁷⁷

Der Ton ist feierlicher, denn hierbei handelt es sich um die ausführlichste Präsentation der Akademie im Kontext der *Felsina Pittrice*. Dies gibt Malvasia Anlass dazu, Desubleo auf die gleiche Stufe wie seine Kollegen zu setzen und sogar als einen unter den ersten Malern Bolognas zu feiern. Eine höhere Wertschätzung wird für ihn im gesamten malvasianischen Œuvre nicht vorkommen. Die folgende Erwähnung in Guercinos Biographie wiederholt die vorangegangene: „[...] ed avea [Guercino] altresì preso l'incarico d'esser uno dei quattro Direttori dell'Accademia del Nudo fondata nel proprio Palazzo dal Conte Ettore Ghisiglieri [sic], essendo gli altri tre Francesco Albani, Alessandro Tiarini, e Michel Desubleo [...]“⁷⁸ Deutlich kritischer scheint Desubleos Stellung bei dem folgenden, ihn betreffenden Zitat, diesmal aus Simone Cantarinis Vita: „Il Bolognini, il Brunetti, il Desubleo, il Dinarelli, Monsù Pietro, Ercolino da S. Gio. e simili della scuola Guidesca erano i meno bersagliati, perché né pure da lui [Cantarini] stimati degni

76 Ebd., Bd. 2, S. 200. Zur Accademia vgl. Kap. 6.1.1.

77 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 267. Dieser Passus wird auch in der von Luigi Crespi ergänzten Version der *Felsina Pittrice* übernommen und in Giovanni Andrea Siranis Vita aufgeführt: „Egli [Sirani] fu uno de' primi maestri dell'accademia del nudo, che si faceva in casa del Conte Ettore Ghisilieri, come altrove si disse, e lo fu col Tiarini, coll'Albani, col Barbieri e col Desubleo, tutti in quel tempo primari pittori di Bologna.“ MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 411.

78 Ebd., Bd. 2, S. 295.

del suo biasimo.⁷⁹ Daraus ergibt sich zweierlei: zum einen, dass Desubleo erstmals Renis Schülergruppe zugeteilt wird. Zum anderen, dass der Flame wohl nicht Cantarinis Tadel wert sei, da letzterem Desubleo gleichgültig sei. Diese Darstellung folgt dennoch Malvasias Schilderung von Cantarinis rebellischem Geist, aufgrund dessen es bekanntlich zur Konfrontation zwischen Reni und seinem Schüler im Rahmen des Barberini-Auftrags kam.⁸⁰

Aus diesen Zitaten kann man drei Schlussfolgerungen ziehen. Erstens, dass Malvasias Erwähnungen von Desubleo mengenmäßig sehr gering im Verhältnis zum Ausmaß der zweibändigen, insgesamt 818 Textseiten umfassenden *Felsina Pittrice* ausfallen. Zweitens, dass die Informationen über den flämischen Maler nicht nur sehr allgemein gehalten sind, sondern auch untereinander widersprüchlich sind. Denn Desubleo wird als einer von den „berühmten Männern und großen Meistern“ sowie als einer der ersten Maler Bolognas präsentiert, der jedoch gleichzeitig Cantarinis Tadel nicht wert sei. Letztere Aussage soll zwar Cantarinis Verhalten reflektieren, kann jedoch als Malvasias eigene Auffassung interpretiert werden, da der Biograph sie nicht differenziert oder durch Gegenargumente abmildert. Drittens, dass Desubleo stets ein Name innerhalb einer größeren Gruppe ist. Malvasia führt ihn in der *Felsina* als einen unter mehreren auf und nie alleine, was schließlich dazu führt, dass der Flame auf den Rang eines nicht zu achtenden Malers verwiesen wird.

Diese negative Haltung Malvasias offenbart sich in dem einzigen, Desubleo alleine gewidmeten Kommentar aus den 1686 erschienenen *Pitture di Bologna*. Bei der Erwähnung des Altargemäldes *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4) aus der Kirche Gesù e Maria merkt der Biograph Folgendes an: „è opera riguardevole di Michele Desubleo, degno Scolare & imitatore del Signor Guido, se non quanto gli piacque di più caricare e dar più forza a' colori“.⁸¹ Wie bereits festgestellt, wird hier ein doppeltes Urteil gesprochen: Desubleo wird nicht nur als Schüler und Nachahmer Renis eingestuft, sondern auch – und vor allem – mit einem kritischen Unterton für seine überladene und starke Farbigkeit aufgezeigt.⁸²

Ausgehend von dieser Aussage stellt sich die Frage, inwieweit Malvasias Kritik an Desubleos Farben zum Vergessen des Flamen während der folgenden Jahrhunderte beigetragen hat. Dies bedarf jedoch zunächst einer Schilderung Malvasias widersprüchlicher Stellung zur starken Farbigkeit. Die Wichtigkeit des „colorito“ wird in der Einleitung zu Guercinos Biographie in der *Felsina* verdeutlicht: „[...] si diletto egli [Guercino] di rinforzarli [i colori], perché esorbitassero,

79 Ebd., Bd. 2, S. 377.

80 Ebd., Bd. 2, S. 377. Zum Auftrag vgl. auch Kap. 3.2.2.1.

81 MALVASIA 1969, S. 48.

82 Zu Malvasias Kritik im Kontext Desubleos Abhängigkeit von Reni vgl. Kap. 5.3.

così moderandone però con giudizio l'ardire, che ne rese anche gradito l'eccesso.“⁸³ Laut Malvasia soll Guercino die Farbigkeit verstärkt haben, damit diese hervorsticht. Sein Eingriff war jedoch so vernünftig arrangiert, dass die Farben in einen angenehmen Exzess mündeten. Daraus ist zu schließen, dass überladene, exzessive Farben für Malvasia nicht problematisch sind, sofern sie zu einem harmonischen Endergebnis überarbeitet werden. Die Moderation der Intensivierung der Farbigkeit scheint deshalb das in Desubleos Gemälde fehlende Element gewesen zu sein, die angeblich zu Malvasias Kritik geführt haben soll. Wahrscheinlich interpretiert Malvasia die überladenen Farben als Zeichen eines flämischen Erbes und weist diesem Stilmerkmal Desubleos die negative Kennzeichnung zu, die seine Worte durchblicken lassen. Es liegt also nahe, dass die flämische Herkunft für Desubleos unorthodoxe Farbwahl verantwortlich ist und Malvasias campanilistische Bestrebungen hinter seiner Kritik stehen. Dass letztere zu Desubleos Vergessen maßgeblich beigetragen hat, ist sehr plausibel. Denn Malvasias *Pitture di Bologna* wurden als Begleiter durch Bolognas Kirchen konzipiert und erlebten seit ihrer Veröffentlichung 1686 sowohl innerhalb als auch außerhalb Italiens einen beachtlichen Erfolg.⁸⁴ Die Verbreitung dieses Werks kommt deshalb derjenigen der *Felsina* nahe, wenn sie diese nicht sogar übertrifft. Waren die Biographien fester Bestandteil von Gelehrtenbibliotheken, so sollten die *Pitture* eher als Reisebegleiter dienen und deshalb ein Publikum mit gehobenem, jedoch unterschiedlichem Bildungsniveau erreichen. Dass sich ausgerechnet im letztgenannten Werk die härtere Kritik an Desubleo befand, hat mit Sicherheit eine bedeutende Rolle für die *damnatio memoriae* des Flamen gespielt. Über diese Schlussfolgerung ist sich die Desubleo-Forschung aber nicht einig. Alberto Cottino betrachtet Malvasias Aussage als „forse responsabile“ für Desubleos Vergessen.⁸⁵ Diese Position wird von der Autorin geteilt, zumindest hinsichtlich des vom Flamen im emilianischen Raum erlittenen Vergessen. Lucia Peruzzi ist eher davon überzeugt, dass es sich um einen kurzen Hinweis auf einen auswärtigen Künstler handele, bei dem Malvasias vorsichtige Abwertung geboten gewesen sei.⁸⁶ Demnach sieht Peruzzi keine Verbindung zwischen Malvasias Aussagen und Desubleos Vergessen, scheint jedoch dabei die grundlegende Rolle von Malvasias Werken für die Erforschung der Bologneser Malerei zu unterschätzen.

83 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 256.

84 MALVASIA 1969, S. XII–XIII.

85 Vgl. COTTINO 2001, S. 19.

86 Peruzzi schreibt, dass Malvasias Aussage als „brevissimo accenno dal quale traspare quel cauto e misurato deprezzamento che il canonico doveva riserbare per un artista forestiero“ zu interpretieren sei. Vgl. PERUZZI 2008a, S. 356.

In Bezug auf Malvasias Kritik an Desubleos Farben muss betont werden, wie subjektiv diese ist. Daran zeigt sich auch die Relativität des von Malvasia propagierten Kanons der Bologneser Kunst des 17. Jahrhunderts, in dem Desubleo als eigenständiger Maler nicht berücksichtigt wurde.⁸⁷ Um dies zu veranschaulichen, genügt ein Zitat aus Francesco Zanottos bereits besprochenem Beitrag zu Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* in seiner 1858 erschienenen *Pinacoteca Veneta*.⁸⁸ Diesem zufolge sei Desubleo als „uno dei più distinti alunni di quel maestro [Reni]“ zu betrachten, der „passava a Venezia affine di osservare le opere grandiose di Tiziano, di Paolo e degli altri maestri cospicui, e sugli esempi di essi *migliorò il colorito* e condusse alcune tele, reputate fra le più nobili uscite dalla sua mano.“ Es ist nicht verwunderlich, dass Zanotto als Venezianer die Überlegenheit der lokalen Schule feiert. Das Überraschende ist vielmehr das Lob von Desubleos Kolorit, das laut Zanotto durch das Studium der venezianischen Meister verbessert wurde und schließlich dazu führte, dass er einige seiner besten Gemälde in Venedig schuf. Eine schallende Ohrfeige an Malvasia und seine vermeintlich allzu starke Farbigkeit.

Es ist nun notwendig, Desubleos Zuordnung als Schüler Renis in Malvasias Passus darzulegen. Diese taucht sowohl in der *Felsina* als auch in den *Pitture* auf, bei letzteren erfährt der Flame durch die Bezeichnung als „Nachahmer“ eine noch niedrigere Einstufung unter den Bologneser Künstlern. Die Belastbarkeit dieses Arguments wurde bereits durch die Analyse von Desubleos Stilparameter demontiert.⁸⁹ Der Flame bildet seine Kompositionen anhand unterschiedlicher Referenzen heraus, die er nicht nur bei Reni beobachtet, sondern auch bei Domenichino, Annibale und Agostino Carracci, Guercino, sowie Raffael und Poussin. Auch diese Praxis bekräftigt die These, dass Desubleo nicht Renis Schule zuzuordnen ist, da die Heterogenität seiner Inspirationsquellen mit der ausgerechnet in Renis Atelier herrschenden strengen Nachahmung des Meistersstils kollidiert.⁹⁰ Zusätzlich muss betont werden, dass Desubleo aufgrund seiner Biographie nicht als Schüler Renis betrachtet werden kann, da er in Flandern bereits eine erste Ausbildung erhalten haben dürfte, ehe er in Rom mit dem Künstlerkreis um Giustiniani und die Accademia di San Luca in Kontakt kam. Erst nach diesen zwei prägenden Erfahrungen gelangte er in Renis Atelier, wo er nicht zu den Auszubildenden gehört haben kann, sondern als Mitarbeiter tätig gewesen sein muss.

87 Für die Denkanstöße zur Relativität des Kanons seien an dieser Stelle die Professoren Cecilia Hurley-Griener und Henry Keazor herzlich gedankt.

88 Vgl. vgl. ZANOTTO 1858–1860; zum Beitrag zu Desubleo vgl. Quellenanhang, Nr. 30, Kap. 4.2.1 und 6.3.2.

89 Vgl. Kap. 5.

90 Zur Ausbildungspraxis in Renis Atelier vgl. Kap. 3.2.1.

Drei Beispiele aus dem 19. Jahrhundert belegen die lange anhaltende Bezeichnung Desubleos als Schüler Renis und belegen dabei die Tragweite von Malvasias Meinung im römisch-Bologneser Kontext.

Das erste Beispiel ist ein Eintrag in Charles Paul Landons 1812 verfasstem Katalog der von Rom nach Paris transportierten Sammlung Giustiniani.⁹¹ Dabei wird die heute verschollene *Susanna und die Alten* (Abb. 2.1) beschrieben. Landon stellt den flämischen Maler Michele Desubleo vor, der „[...] vint s'établir à Bologne, où il avait été attiré par la réputation du Guide. Il se rangea parmi ses élèves, et se fit une manière de peindre qui participe de celle de son maître et de celle du Guercin.“⁹² Die Schlüsselworte „Lehrer“ und „Schüler“ betonen die starke Bindung zwischen Desubleo und Reni. Zudem erscheint es Landon wohl plausibel, dass der Flame als Renis Schüler einen Stil herausbildete, der sowohl von seinem Meister als auch von Guercino beeinflusst war – eine aus Renis Sicht unmögliche Praxis, die sich jedoch der stilistischen Realität Desubleos annähert.

Das zweite Beispiel schreibt sich in die malvasianische Tradition ein: Es stammt aus der von dem Bologneser Gelehrten Giampietro Zanotti 1841 veröffentlichten und durch eigene Kommentare bereicherten Ausgabe der *Felsina Pittrice*.⁹³ Zanotti fügt Malvasias bereits zitierter ersten Erwähnung Desubleos folgenden Kommentar hinzu: „In questa P. Pinacoteca di Bologna sonvi, di questo pittore fiammingo allievo di Guido, due quadri [...]“⁹⁴ Wenig überraschend betrachtet Zanotti Desubleo als Renis Schüler, beschränkt sich jedoch darauf und bleibt – anders als Malvasia – in seinem Ton neutral.

Das dritte und letzte Beispiel von Malvasias anhaltendem Einfluss auf Desubleos Einordnung ist dem 1878 veröffentlichten, auf Französisch verfassten Katalog der Königlichen Pinakothek in Bologna zu entnehmen.⁹⁵ Desubleo wird hier als „Desubleo Michele, flamand, élève à Bologne de Guido Reni“ erwähnt.⁹⁶ Auch die vier von ihm ausgestellten Gemälde sind in Sälen ausgestellt, in denen Renis, Guercinos und Tiarinis Werke präsentiert werden.⁹⁷

91 LANDON 1812, S. 41–42.

92 Ebd., S. 41.

93 MALVASIA 1841, Bd. 2, S. 43. Die Ausgabe von 1706 wurde 1841 erneut gedruckt.

94 Ebd., Bd. 2, S. 43. Bei den nachfolgend erwähnten Gemälden handelt es sich um *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (Abb. 4.4) und die dazugehörige *Jungfrau* aus der Kirche Gesù e Maria.

95 PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878.

96 Ebd., S. 72.

97 Von Desubleo werden folgende Gemälde ausgestellt: *Hl. Agnes* (ebd., S. 10, Nr. 311; eventuell identifizierbar mit COTTINO 2001, Kat. 66, S. 129–130); die bereits zitierten *Jungfrau* (PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878, S. 39, Nr. 71; COTTINO 2001, Kat. 20, S. 99) und *Christus erscheint dem Hl. Augustin* (PINACO-

Diese drei Beispiele belegen die Beständigkeit von Malvasias Urteil im römisch-Bologneser Kontext über Jahrhunderte hinweg. Desubleo wurde stets mit Reni in Verbindung gebracht, seine in Rom und Bologna entstandenen Werke galten als solche, die zweifelsohne der Bologneser Schule zuzuordnen sind. Diese voreilige Einstufung als Schüler Renis führte, zusammen mit Malvasias Herabwürdigung von Desubleos Stil, schließlich dazu, dass der Flame vergessen wurde. Er wurde als einer unter zahllosen Schülern Renis betrachtet und wurde nicht, wie es sich aufgrund seiner Anerkennung unter Sammlern und Auftraggebern gezeigt hat, als eigenständiger Meister gewürdigt, dessen Werke sich durch einen hybriden Stil kennzeichnen. Auch deshalb wurden Desubleos Bologneser Werke erst im Laufe des 20. Jahrhunderts wieder entdeckt. Desubleo erlebte eine auf Malvasias Urteil zurückgehende *damnatio memoriae*, die einen doppelten Grund hatte: zum einen entstand sie als Resultat einer falschen Einstufung als Schüler Renis. Zum anderen war Desubleos flämische Herkunft hauptverantwortlich für die starke Farbigkeit – selbst wenn sie Malvasia nie explizit anspricht. Schließlich ereignete sich in Desubleos Fall das, was Evelina Borea prophezeit hatte: „come spesso accade ai ‚fiamminghi che vanno e vengono‘, i quali se restano, nella incertezza se siano da considerarsi come italiani o come fiamminghi, non vengono considerati affatto.“⁹⁸

In Opposition dazu stellt sich die folgende, im 19. Jahrhundert niedergeschriebene Wertschätzung eines einst im venezianischen Raum aufbewahrten Gemäldes, das *Martyrium des Hl. Laurentius*.

6.3.2 Eine venezianische Rehabilitierung

Im Laufe der Archivrecherchen zu Desubleos Altarbild *Martyrium des Hl. Laurentius* wurden mehrere Quellen ermittelt, die ein neues Licht auf die Wertschätzung Desubleos im Venedig des 19. Jahrhunderts werfen – mehr als 100 Jahre nach dem Tod des Malers. Dabei handelt es sich um einige bisher unveröffentlichte Dokumente über den Ankauf des Altargemäldes aus der Zeit zwischen 1812 und 1871, die in verschiedenen venezianischen Archiven gefunden wurden. Alvise Zorzi hatte 1977 in seinem Beitrag über das zerstörte Oratorium des Hl. Sebastian erwähnt, dass Desubleos Bild vom Pfarrer der Kirche S. Martino angekauft wur-

THÈQUE DE LA R. ACADEMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878, S. 40, Nr. 70; COTTINO 2001, Kat. 19, S. 98–99) sowie *Johannes der Täufer* (PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADEMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878, S. 55, Nr. 291; COTTINO 2001, Kat. 22, S. 100–101).

98 BOREA 1977b, S. 41.

de, ohne jedoch offenzulegen, aus welcher Quelle diese Informationen stammen.⁹⁹ Durch die Archivrecherchen der Autorin können nun die vollständigen Dokumente zum ersten Mal präsentiert werden.¹⁰⁰ Aus ihnen geht hervor, wie Desubleos Darstellung nach der Aufhebung des Frauenklosters S. Lorenzo 1806 von seinem ursprünglichem Aufstellungsort im dortigen Oratorium entfernt wurde und mehrere Besitzerwechsel durchlebte. Der erste Ankauf erfolgte 1812, als Giovanni Maurizzi, der Pfarrer der Kirche S. Martino in Venedig, das Gemälde erwarb. Zwar wurden in der offiziellen Buchführung von S. Martino im Jahr 1812 keine Ausgaben für einen solchen Ankauf registriert.¹⁰¹ Doch der Nachweis, dass sich das Altargemälde zwischen 1812 und 1825 im Besitz der Kirche befand, ist drei Quellenkonvoluten zu entnehmen.

Das erste befindet sich im venezianischen Staatsarchiv und beinhaltet die Korrespondenz zwischen Maurizzi, dem Pfarrer von S. Martino, und dem für die aufgehobenen religiösen Orden sowie deren Besitztümer zuständigen Demanio.¹⁰² Maurizzi hat im Juli 1812 den Direktor des Demanio um die Schenkung des Gemäldes gebeten, da er „non avendo avuto l'onore di avere per la sua Chiesa un qualche dono delle Chiese soprae degli ex Regolari, non che delle Parrocchie [sic]“.¹⁰³ Nach dem Werk habe Maurizzi deshalb gefragt, „non per appropriarselo, ma per celebrarne la Solennità il giorno della festa [10. August], e se fattibile foße custodirlo maisempre in avvenire ai rispettabili ordini, e disposizioni del Sig. Direttore“.¹⁰⁴ Daraufhin antwortete der Direktor des Demanio am 21. Juli 1812: „non può questa direzione disporre di alcun quadro se non per vendita, e previa la superiore approvazione“.¹⁰⁵ Kurz darauf bestätigte Maurizzi seine Absicht, „di fare l'acquisto [della Palla di San Lorenzo Martire] per quella summa che dal Sig. Diretto-

99 ZORZI 1977, S. 484.

100 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9; ASPVe, Archivio Segreto, Visite Pastorali, busta 32, fascicolo San Martino; ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, Opere d'arte: Beleg der Cassa di Ammortizzazione [sic]; ebd., 2 Briefe vom 15. September 1827 vom Sekretär der Accademia an die Delegazione Provinciale und an die Fabbriceria di S. Martino. Siehe dazu Quellenanhang, Nr. 25–26.

101 ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Quaderni di cassa, busta 1, 1811–1829.

102 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9.

103 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Brief von Giovanni Maurizzi an den Direktor des Demanio, ohne Datum [vor dem 20. Juli 1812]; vgl. Quellenanhang, Nr. 13.

104 Ebd.

105 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Antwort des Direktors des Demanio an Giovanni Maurizzi, 20. Juli 1812; vgl. Quellenanhang, Nr. 14.

re verrà stabilita.“¹⁰⁶ Am 24. Juli wurde dann ein Inventar mit Schätzung aller in S. Lorenzo und im Oratorio di S. Sebastiano vorhandenen Kunstwerke durch den Professor für Restaurierung Giuseppe Baldassini durchgeführt. Dabei wurde die „Palla alla parte sinistra [della Chiesa di San Sebastiano] col Martirio di San Lorenzo – di Michiel Sobleò“ auf 20 *lire* geschätzt.¹⁰⁷ Vier Tage später, am 28. Juli, fand um 12 Uhr in der Kirche S. Lorenzo eine öffentliche Versteigerung „di vari quadri ivi esistenti“, die allerdings keine Erlöse einbrachte.¹⁰⁸ Ob Maurizzi nicht rechtzeitig von diesem öffentlichen Verkauf informiert wurde, oder ob er eine private Verhandlung vorzog, geht aus den Dokumenten nicht hervor. Sicher ist, dass sich der Pfarrer trotz der nicht geringen Summe für den Kauf entschloss, sodass Desubleos Gemälde schließlich am 31. Juli von Maurizzi für 23 *lire* erworben wurde. Der Ankauf wurde sogleich durch die Ragioneria Centrale – die staatliche finanzielle Behörde in Venedig – und einen Tag später durch die Cassa di ammortizzazione bestätigt.¹⁰⁹ Eine zusätzliche, bisher übersehene Information zur Aufbewahrung des Altarbildes nach dem Kauf durch Maurizzi kann dem 1819 veröffentlichten Führer *Itinéraire de la ville de Venise et des îles circonvoisines par l'Abbé Moschini* entnommen werden. Darin schreibt Giovanni Antonio Moschini: „On garde chez le curé un beau tableau de Desubleo qui représente le martyre de s. Laurent, et qu'on ex-

106 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Ankaufsangebot von Giovanni Maurizzi an den Direktor des Demanio, ohne Datum [vor dem 31. Juli 1812]; vgl. Quellenanhang, Nr. 15.

107 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Auszug aus der Liste der sich in S. Lorenzo befindenden Gemälde, von Professor Giuseppe Baldassini verfasst, 24. Juli 1812; vgl. Quellenanhang, Nr. 16. Zum Vergleich: Baldassini sprach Jacopo Palmas Altargemälde mit dem Martyrium des Hl. Sebastians einen Wert von 25 *lire* zu – ein Zeichen dafür, dass Desubleos Gemälde in Baldassinis Augen durchaus gleichrangig mit einem Werk der führenden Vertreter der venezianischen Spätrenaissance eingeschätzt wurde.

108 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Bekanntmachung der öffentlichen Steigerung, 21. Juli 1812; ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Protokoll der erfolglosen Versteigerung. Vgl. Quellenanhang, Nr. 17–18.

109 ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Offizieller Eintrag des Verkaufs seitens der Ragioneria Centrale, 31. Juli 1812 und 1. August 1812; ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, Opere d'arte, 1. August 1812, Beleg der Cassa d'ammortizzazione; vgl. Quellenanhang, Nr. 20. Darüber hinaus befindet sich im gleichen Konvolut eine spätere, am 2. Januar 1813 verfasste Bestätigung des Verkaufs. Diese wurde der Korrespondenz zwischen dem Demanio in Venedig und den Finanzbehörden in Mailand – Monte Napoleone – hinzugefügt und stellt einen weiteren offiziellen Beweis der Erwerbung durch Maurizzi dar. ASVe, Direzione dipartimentale del demanio e diritti uniti (1806–1813), busta 328, fascicolo 1/9, Nachtrag zum Ankauf des Gemäldes durch einen Archivar, 2. Januar 1813; vgl. Quellenanhang, Nr. 20.

pose le jour de la fête du saint. Il était à s. Laurent.“¹¹⁰ Daraus geht hervor, dass Desubleos Gemälde nur am 10. August, dem Tag des Hl. Laurentius, der Öffentlichkeit gezeigt wurde und sich für den Rest des Jahres höchstwahrscheinlich beim Pfarrer zu Hause befand.

Ein zweites Konvolut aus dem Archiv des venezianischen Patriarchats hilft dabei, den zweiten bekannten Aufbewahrungsort des Gemäldes zu identifizieren. Unmittelbar nach dem Tod des Pfarrers Maurizzi wurden am 21. März 1825 die Objekte aus seiner Wohnung inventarisiert. Unter den dort versammelten Möbeln, liturgischen Gefäßen und Kunstwerken wurde auch ein „Quadro di San Lorenzo Martire“ aufgelistet, bei dem es sich sicherlich um Desubleos Gemälde handelt.¹¹¹ Laut dem Inventar wurden die Objekte der Fabbriceria – dem kircheninternen Finanzrat – übergeben. Dieser arrangierte sie in der Kirche neu, sodass aus einem weiteren Dokument hervorgeht, dass sich die Laurentius-Darstellung zusammen mit fünf weiteren Gemälden in der „isoledda“ befand, einem kleinen, der Kirche angebauten und meistens von den lokalen Meisterverbänden genutzten Versammlungsraum.¹¹² Für den Zeitraum von Ende März 1825 bis September 1827 lässt sich keine schriftliche Information zu Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* finden.

Die dritte Quelle über den weiteren Verbleib des Gemäldes befindet sich im dritten Konvolut, ebenfalls aus dem Archiv des venezianischen Patriarchats. Dabei handelt es sich um zwei 1827 verfasste Briefe von Antonio Diedo, dem Präsident der venezianischen Imperiale e Regia Accademia di Belle Arti.¹¹³ Diese Briefe belegen die Aufforderung zur Rückgabe des Gemäldes an die Accademia, das „per ogni titolo si deve considerare di assoluta proprietà della Imperiale Regia Accademia“.¹¹⁴ Der erste Brief an die Delegazione Provinciale erwähnt, dass die Nonne Negri zum Zeitpunkt der Aufhebung des Klosters S. Lorenzo das Bild

110 MOSCHINI 1819, S. 11; vgl. Quellenanhang, Nr. 22.

111 ASPVe, Archivio Segreto, Visite Pastoral, busta 32, fascicolo San Martino, Auszug aus dem Inventar der sich in der Wohnung des Pfarrers Maurizzi befindenden Objekte, 25. März 1825; vgl. Quellenanhang, Nr. 23.

112 ASPVe, Archivio Segreto, Visite Pastoral, busta 32, fascicolo San Martino, Auszug aus der Neuaufstellung der Objekte in der Kirche, ohne Datum [nach dem 25. März 1825]; vgl. Quellenanhang, Nr. 24.

113 ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, Opere d'arte, 2 Briefe vom 15. September 1827; vgl. Quellenanhang, Nr. 25–26.

114 ASPVe, Brief vom 15. September 1827 vom Sekretär der Accademia an die Delegazione Provinciale; vgl. Quellenanhang, Nr. 25. Im venezianischen Staatsarchiv konnten auch die bisher unveröffentlichten Konvolute der *Statistica Demaniale* aus den Jahren 1822 und 1827 durchsucht werden (ASVe, Statistica Demaniale, buste 339, 340, 342). Diese wichtigen Quellen listen jene venezianischen Kunstwerke auf, die zum Teil für die Galerie dell'Accademia reklamiert wurden und zum Teil nach Wien an das Kunsthistori-

aus der Kapelle [sic] des Hl. Sebastians mitgenommen habe und dieses dem Pfarrer der Kirche S. Martino gegeben habe. Woher Diedo diese Informationen hatte, ist bislang unklar, da im Laufe der Archivrecherchen keinerlei Hinweise auf diese Nonne auftauchten. Immerhin ist den beiden Schreiben eine Quittung über den Ankauf des Gemäldes beigelegt. Laut der beiliegenden Quittung der Cassa di Ammortizzazione hat der Pfarrer das Bild am 1. August 1812 für 23 *lire* erworben.¹¹⁵ Die erwähnte Vermittlung durch die Nonne Negri ist deshalb umso fragwürdiger, da diese lediglich in Diedos Brief genannt wird und durch keine weitere Hinweis in den offiziellen Dokumenten – sowohl der Cassa als auch des Demanio – auftaucht. Eine Antwort auf Diedos Aufforderung zur Rückgabe fehlt allerdings.¹¹⁶ Da es ungewöhnlich ist, dass eine offizielle Aufforderung seitens einer staatlichen Behörde ignoriert wird, kann davon ausgegangen werden, dass die Antwort der Fabbriceria nicht erhalten ist.

Diese dokumentarische Lücke in der schriftlichen Überlieferung führte dazu, dass das Schicksal des Gemäldes ab 1825 über knapp dreißig Jahre nicht verfolgt werden konnte. Für manche scheint diese Lücke gar noch bis Ende des 19. Jahrhunderts gedauert zu haben. So liest man in dem 1897 verfassten, heute im Archiv der Parrocchia S. Zaccaria aufbewahrten Zustandsprotokoll von Desubleos *Christus am Ölberg*, dass „il martirio di S. Lorenzo in chiesa S. Lorenzo, che il Moschini Itinéraires – ed. 1819 pag. 11 diceva passato presso il parroco di S. Martino, che lo esponeva i giorni di festa e che ora non c'è più“. Dem Ufficio regionale dei monumenti del Veneto, dem Protokollverfasser, war es wohl nicht bekannt, dass die Kirche Santa Maria della Misericordia der letztbekannte Aufbewahrungsort des Gemäldes war.¹¹⁷ Dazu kann man sich zwei Szenarien vorstellen: Im ersten Sze-

sche Museum gesandt wurden. Die Auflistung vom 10. April 1827 wurde von Benedetto Corniani, dem Kurator der Gallerie dell'Accademia und Zuständigen für die Rückgabe der Martyriumdarstellung von S. Martino, verfasst. Diedos Briefe an die Fabbriceria di S. Martino sind auf den 15. September 1827 datiert. Es kann deshalb davon ausgegangen werden, dass Corniani erst infolge der Auflistung vom 10. April festgestellt haben kann, dass Desubleos Bild auch der Gallerie zurückgegeben werden musste. Daraufhin muss Corniani seinen Vorgesetzten Diedo gebeten haben, die Aufforderung zur Rückgabe zu verschriftlichen. Für die Möglichkeit, die in Bearbeitung stehenden Konvolute zu sichten, sei Frau Dr. Alessandra Schiavon herzlich gedankt.

115 Vgl. dazu Quellenanhang, Nr. 20.

116 Die Antwort der Fabbriceria konnte weder im Staatsarchiv noch im Archiv des Patriarchats und der Accademia ermittelt werden. Angesichts Diedos Präzisierung, das Bild in S. Martino sei in einem miserablen Zustand, wurden im Staatsarchiv auch die Konvolute der Commissione provinciale di belle arti für die Jahre von 1824 bis 1830 durchsucht, um ein eventuelles Zustandsprotokoll des Bildes zu finden. Bedauerlicherweise hat sich davon jedoch nichts erhalten.

117 Vgl. Quellenanhang, Nr. 42.

nario könnte sich die Fabbrica nach Diedo's Brief 1827 für eine Rückgabe an die Gallerie dell'Accademia entschieden haben. Diese Möglichkeit muss jedoch zurückgewiesen werden, da sich keine Desubleo zuzuschreibende Darstellung des Hl. Laurentius im Bestand des venezianischen Museums befindet.¹¹⁸ Im zweiten Szenario erfolgte der Verkauf des Gemäldes zwischen 1825 und 1827 an Private, um die Aktivitäten der Pfarrei und/oder die Armenpflege zu finanzieren. Eine solche Praxis war infolge der napoleonischen Aufhebungen von kirchlichen Orden und Pfarreien bedauerlicherweise sehr verbreitet und hat zu enormen Verlusten von kirchlichen Kulturgütern geführt.¹¹⁹

Tatsächlich lässt sich der Verkauf an Private durch Zanotto's Eintrag über das *Martirio di San Lorenzo Levita* im bereits zitierten, 1858 veröffentlichten Werk *Pinacoteca Veneta* bestätigen. Zwar erwähnt Zanotto keine Quellen, informiert jedoch seine Leser darüber, dass Desubleos Bild „passava, non sappiamo in che modo, in proprietà particolare, e, di mano in mano veniva da ultimo in possesso del chirurgo Girolamo Peretti“.¹²⁰ Wie die Darstellung des Hl. Laurentius von der Kirche S. Martino von Peretti angekauft wurde, konnte trotz der Recherchen zunächst nicht geklärt werden.¹²¹ Da es sich um Verkäufe unter Privaten handelt, liegt es dennoch nahe, dass diese dokumentarisch nicht belegt wurden.

Sicher ist, dass Pietro Pianton, Abt der venezianischen Abteikirche Santa Maria della Misericordia, Desubleos Martyriumsdarstellung „ad alto prezzo“¹²² erwarb und diese vor Zanotto's Veröffentlichung 1858 in der Kirche aufstellte. Pianton begann 1828 mit Renovierungen und Ankäufen von Kunstwerken für die

118 Die Recherchen im Museumsinventar wurden vor Ort in Kooperation mit dem Polo Museale di Venezia und den Gallerie dell'Accademia durchgeführt. Im Depot befindet sich ein einziges, Odoardo Fialetti zugeschriebenes Gemälde mit der Martyriumsdarstellung. Sowohl aufgrund der für den venezianischen Maler typischen stark manieristischen Züge der Figuren als auch aufgrund einer nachgewiesenen Provenienz aus der venezianischen Kirche Santa Marta ist dennoch auszuschließen, dass es sich dabei um Desubleos Bild für das Oratorio di S. Sebastiano handelt. Für die logistische Hilfe bei der Recherche seien Frau Dr. Marta Boscolo vom Polo Museale sowie Frau Dr. Franca Marini und Frau Diana Ziliotto M. A. von den Gallerie dell'Accademia herzlich gedankt.

119 Zur post-napoleonischen *diaspora* der venezianischen Kulturgüter siehe den noch immer aktuellen Beitrag von Alessandra Schiavon: SCHIAVON 1987.

120 ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o. S.; vgl. Quellenanhang, Nr. 30.

121 Häufig finden sich Informationen zu solchen, nicht durch offizielle Institutionen geregelten Verkäufen im privaten Schriftverkehr. Die größte Sammlung für den venezianischen Raum ist im Briefarchiv der Biblioteca del Civico Museo Correr aufbewahrt. Leider sind dort schriftliche Belege weder zum spezifischen Ankauf des Bildes noch allgemein zu Girolamo Peretti erhalten.

122 ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o. S.; vgl. Quellenanhang, Nr. 30.

Abteikirche und sicherte sich hierfür mit Francesco Zanotto die Beratung eines erfahrenen Kunstkenners und Mitarbeiters der Imperiale e Regia Accademia di Belle Arti, der seit den 1820er Jahren als Berater für verschiedene Privatsammler und Institutionen tätig war.¹²³ Dank neu entdeckter Dokumente kann zum ersten Mal eine genauere Datierung der Aufstellung vorgeschlagen werden. Aus einem Brief vom 22. Dezember 1857 von Zanotto an Pianton geht hervor, dass Zanotto als Vermittler für die Restaurierung von Desubleos Gemälde fungierte:

„Zambler pose a compimento, secondo l’obbligo assunto, al meraviglioso dipinto del Desubleo [...] e sarà per formare uno dei più begli ornamenti della sua sposa, la chiesa abbaziale di Santa Maria della Misericordia. Vorrebbe quindi sapere [Zambler] da Lei Monsignore se deve egli stesso portargelo [sic] o versamente se ama recarsi lei stesso da lui, e quando, e ciò per regolarsi, e non uscire di casa. Attendesi un di lei cenno di riscontro [...]“.¹²⁴

Dadurch wird deutlich, dass der Dezember 1857 als *terminus post quem* für die Aufstellung in der Abteikirche zu betrachten ist. Wurde Zanottos Kirchenführer im Jahr 1858 veröffentlicht, so müsste die Leinwand im Laufe jenes Jahres in der Kirche aufgestellt worden sein. Laut Piantons Antwort soll Zambler selbst das Gemälde „trasferirlo a me quando possa, e lo permetti il tempo“.¹²⁵ Bei dem erwähnten Zambler handelt es sich um Antonio Zambler, zu jener Zeit Professor an der venezianischen Kunstschule und dort unter anderem für Gemälderestaurierungen zuständig.¹²⁶ Zudem informierte der Abt Zanotto darüber, dass „sto a sua disposizione la combinata somma tranne un quinto / che per le feste sarà contato“.¹²⁷ Weder in diesem noch in anderen Dokumenten wird die exakte, von Pianton be-

123 Siehe zu Zanottos Rolle als Berater COLLAVIN 2012, bes. S. 69–75. Diese Tätigkeit war unter den Mitarbeitern der Accademia nicht unüblich. Auch Restauratoren wie Paolo Fabris berieten oft Sammler und Kunstinteressenten bei ihren Ankäufen. Zu Fabris und seiner Beratung des kroatischen Sammlers und Bischofs Josip Juraj Strossmayer siehe MOZZO 2007 und DULIBIC/PASINI TRZEC 2014.

124 Quellenanhang, Nr. 28.

125 Quellenanhang, Nr. 29.

126 Antonio Zambler war bereits vor Januar 1847 als Restaurator in der Accademia angestellt. Vgl. Quellenanhang, Nr. 27. Dass Zambler ein erfahrener und geschätzter Restaurator war, ist durch seinen Einsatz für die Restaurierung von Paolo Veroneses Altarbild der Kirche S. Sebastiano bewiesen. Vgl. dazu Archivio Storico dell’Accademia di Belle Arti (ASABAVE), Oggetti d’arte, busta 97, 1839–1875, fascicolo 9, Restauro quadri delle chiese di Castello, San Zaccaria, SS. Giovanni e Paolo, S. Maria Gloriosa dei Frari, dispaccio n°198.

127 Quellenanhang, Nr. 29.

zahlte Summe für Desubleos Gemälde genannt. Zanottos Formulierung „ad alto prezzo“¹²⁸ bleibt deshalb die einzige Information darüber.

Warum Zanotto dem Abt Pianton die Restaurierung durch Zambler vorschlug, kann aus Zanottos Rolle innerhalb der Gallerie dell'Accademia erklärt werden. Der Kunstkennner schrieb die ersten Sammlungskataloge der Gallerie und war Assistent in deren Segreteria unter Antonio Diedos Präsidentschaft 1826–1839.¹²⁹ In Anbetracht der zuvor geschilderten Bemühungen Diedos zur Auslieferung von Desubleos Bild an die Gallerie dell'Accademia ist Zanottos Vermittlertätigkeit umso überraschender. Doch so paradox wie es erscheint: ein geschätzter Mitarbeiter des Präsidenten der Accademia fungierte als Vermittler mit einem Privatkäufer in Sachen der Restaurierung eines knapp dreißig Jahre zuvor von seinem Vorgesetzten vergeblich reklamierten Gemäldes. Dieser paradoxe Sachverhalt ging sogar weiter, als Desubleos Gemälde vor seiner Aufstellung in der Abbazia di Santa Maria della Misericordia von einem Angestellten der Accademia restauriert wurde. Restaurierungsanfragen von privaten Sammlern wurden zusammen mit den dazugehörigen Zustandsprotokollen von der Buchhaltung der Accademia registriert und in deren Archiv aufbewahrt. Die Tatsache, dass sich heute im Archiv der Accademia kein einziges Dokument zur Restaurierung von Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* finden lässt, deutet darauf hin, dass Zambler den Auftrag privat durchgeführt haben muss.¹³⁰ Die erwähnten Widersprüche werden insofern nuanciert, als Zanotto nicht im Namen der Accademia als Berater und Vermittler für Piantons Ankauf von Desubleos Gemälde fungierte und Zamblers Restaurierung ebenfalls inoffiziell erfolgte. Diese Grauzone, in der sich die drei Akteure bewegten, könnte schließlich eine plausible Erklärung für die fehlenden Dokumente sein.

128 ZANOTTO 1858–1860, o.S.; Quellenanhang, Nr. 30.

129 Zanottos *Pinacoteca dell'I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia* und *Storia della Pittura Veneziana* wurden in den Jahren 1831 bis 1837 veröffentlicht. In dieser Zeit wählte ihn Diedo selbst als Mitarbeiter aus. In der Briefabteilung der Biblioteca del Civico Museo Correr sind 86 Briefe aus der Zeit von 1826 bis 1846 von Zanotto an Diedo zu finden. Trotz ihres hohen dokumentarischen Werts liefern sie leider keine zusätzlichen Informationen zu Desubleos Gemälde. Zum Briefverkehr siehe COLLAVIN 2012, S. 69, Anm. 6.

130 Im ASABAVE wurden mehrere Konvolute nachgeschlagen, ohne jegliche Hinweise auf Zamblers Restaurierungsmaßnahmen zu finden. Dazu gehören Akten zu den dringend zu restaurierenden Kunstwerken aus den venezianischen Kirchen von 1854 bis 1869 sowie eine Miscelle aus den Jahren von 1847 bis 1860 (ASABAVE, Oggetti d'arte, busta 95). Für die Verwaltung ist ein einziges Konvolut aus der Zeit von 1842 bis 1856 vorhanden (ASABAVE, Amministrazione, busta 85). Im Verzeichnis der in der Accademia restaurierten Werke ist Desubleos Bild ebenfalls nicht vermerkt (ASABAVE, Repertorio degli atti, 1851–1860).

Welches Schicksal erlebte also Desubleos Werk? Welche Schlussfolgerungen über die Wertschätzung des Flamen im 19. Jahrhundert sollen aus den verschiedenen Quellen gezogen werden? Nach Piantons Tod 1864 entstand zunächst ein langjähriger Streit zwischen seinen Erben und dem damaligen Abt über die rechtmäßige Verfügung hinsichtlich der sich in der Abbazia befindenden Kunstwerke.¹³¹ Da es sich dabei um Ankäufe des Abtes zur Dekoration der Kirche handelte, wurde die Abbazia in seinem Testament als Nutzungsberechtigte bestimmt.¹³² Doch die designierten Erben von Pianton mussten nach dessen Tod zunächst Schulden zurückzahlen und hätten dies nur durch die aus dem Verkauf der Kunstwerke gewonnene Summe tun können.¹³³ Nichtsdestotrotz weigerte sich der da-

131 Im ASPVe befinden sich mehrere Konvolute über die Kontroverse um die Kunstwerke in der Abbazia di Santa Maria della Misericordia. Deren Geschichte kann aus einem Schreiben vom 24. März 1866 der Commissione Centrale sui Beni Ecclesiastici zurückverfolgt werden. Vgl. dazu Quellenanhang, Nr. 31. Die Amministrazione dei Beni Ecclesiastici wurde beauftragt, über umstrittene Kunstwerke – darunter Desubleos Martyriumsszene – zu entscheiden, und ein Inventar der Objekte im Priorato Abbaziale di Santa Maria della Misericordia wurde erfasst (Quellenanhang, Nr. 32). Da die Entscheidung hierzu leider nicht erhalten ist, wird das Schicksal der Objekte durch andere, im Quellenanhang transkribierte Dokumente geklärt. Um den Hintergrund der Kontroverse besser zu verstehen, muss bedacht werden, dass die Verwaltung der Abtei, der Scuola Grande della Misericordia und des Pilgerheims von Santa Maria della Misericordia, seit 1398 der Familie Moro oblag. Die Äbte wurden von der Familie und einem Kirchenpatronat – und nicht von der Kurie – direkt ernannt. Bei Kontroversen wurde jedoch die Kurie hinzugezogen, da es sich bei den Äbten um Geistliche handelte. Die Abtei wurde 1973 geschlossen und ist heute im Privatbesitz der Gesellschaft Valorizzazioni Culturali, die dort kulturelle Veranstaltungen organisiert. Zur Geschichte der Abtei siehe ZORZI 1977 S. 477–481; zu den heutigen Besitzern vgl. <https://art-events.it/gruppo-valorizzazioni-culturali/> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021].

132 Das Testament von Pianton ist nicht auffindbar, ein Auszug daraus wird jedoch in einem Brief vom 14. Juni 1868 zitiert. Darin antwortet der Priester Giovanni Cappelletti – Piantons Testamentsvollstrecker – auf eine Anfrage von Domenico Moro, dem ersten Vorstand des Kirchenpatronats von Santa Maria della Misericordia. Daraus geht hervor, dass die Kirche als Nutzungsberechtigte der von Pianton erworbenen oder als Schenkung angenommenen Objekte bestimmt wurde. Sollte es zu einer Aufhebung der Kirche kommen, müssten die als Vermächtnis („legato“) bezeichneten Gegenstände Teil der städtischen Sammlung von Teodoro Correr werden. Cappelletti erklärt dennoch, dass Piantons Schulden zuerst zurückgezahlt werden müssten, ehe die Testamentsvollstrecker das Vermächtnis der Kirche übergeben dürfen. Vgl. Quellenanhang, Nr. 33.

133 Diese Erklärung ist aus mehreren Auszügen aus dem Briefverkehr zu diesem Streit zu entnehmen. Daraus sei hier eine Passage aus dem Brief vom 24. März 1866 von der Commissione Centrale sui Beni Ecclesiastici ans Patriarch zitiert: „[...] il summenzionato Consorzio [das Kirchenpatronat] voleva che i quadri fossero conservati ai riguardi del legato disposto a favor della Chiesa da Monsignor Pianton, e soltanto si vedessero, dopochè si fosse riconosciuto che con la rimanente sostanza era impossibile di pagare i debiti dell’eredità. Ma anche da questa pretesa dovette cessare il Consor-

malige Abt der Abbazia, Giuseppe Millin, den Testamentsvollstreckern die Objekte zur Verfügung zu stellen.¹³⁴ Die Kirche wurde schließlich 1868 geschlossen, ohne dass die Testamentsvollstrecker Piantons Objekte zurückerhielten.¹³⁵ Ihre bis März 1871 belegten Versuche, die Ansprüche auf die von Pianton angekauften Objekte geltend zu machen, blieben erfolglos.¹³⁶ Somit verschwinden die Spuren von Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* bis zu seiner jüngsten Wiederentdeckung in einer Privatsammlung.¹³⁷ Wer wann das Gemälde kaufte, geht aus den aktuell vorliegenden Dokumenten nicht hervor. Lediglich der März 1871 kann als *terminus post quem* für den Verkauf der Kunstwerke festgehalten werden. Wie das *Martyrium des Hl. Laurentius* in den Besitz der aktuellen Sammler kam, bleibt weiterhin zu klären.

Jenseits der komplizierten Provenienz muss betont werden, welche wichtige, bisher unbeachtete Rolle sowohl Diedos Briefe als auch Zanottos Beschreibung für die Einschätzung Desubleos im 19. Jahrhundert spielen. Diesbezüglich hebt Diedo in seinen Schreiben zwei Aspekte indirekt hervor: Erstens, die verlorene Bedeutung des ursprünglichen Auftraggebers Francesco Lumaga im Kontext der Entstehung einer öffentlichen Sammlung wie der der Accademia. Im Brief an die

zio essendo notoria l'assoluta impossibilità di eseguire i legati disposti da Monsignor Pianton e di soddisfare intieramente i debiti lasciati dallo stesso“. Vgl. Quellenanhang, Nr. 31.

134 Die Korrespondenz zwischen den Erben, dem Kirchenpatronat und der Kurie umfasst insgesamt 15 Schreiben aus der Zeit zwischen 1866 und 1871. Diese sind auf die zwei folgenden Konvolute verteilt: ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia, busta 14/D und ASPVe, Soppressioni, Misericordia, Abbazia 2°, Soppressa.

135 ZORZI 1977, S. 480.

136 Am 16. September 1869 erhielten die Testamentsvollstrecker die Unterstützung der Kurie, um ihr Recht an den Objekten in der Kirche geltend zu machen: „questa Curia accorda la sua piena adesione alla petizione del Curatore all'anima di Monsignor Pianton e degli Esecutori testamentari del medesimo allo scopo di ottenere da Monsignor Giuseppe Millin ex Priore dell'Ospitale e della Chiesa di S. Maria della Misericordia gli effetti che appartengono alla sostanza ereditaria del prefato Monsignor Pianton e che dallo stesso [Millin] erano stati ricevuti a titolo di deposito e comodato. Resta pertanto autorizzato colla presente il Curatore Reverendo Don Bortolomeo Besio a ricevere da chi di ragione i predetti oggetti e di prendere cogli Esecutori testamentari le conseguenti intelligenze“. Vgl. Quellenanhang, Nr. 34. Nichtsdestotrotz dauerte der Streit noch am 2. März 1871 an, als Cappelletti die Kurie um eine Bestätigung der seit 1454 über Santa Maria della Misericordia geltenden kirchlichen Hoheit bat. Dadurch versuchte er, das von der staatlichen Behörde beanspruchte Eigentumsrecht an den in der Abbazia aufbewahrten Objekten rechtlich zurückzuweisen und erhielt dabei die Unterstützung der Kurie. Vgl. Quellenanhang, Nr. 35–36. Nach diesem Datum lassen sich keine weiteren Dokumente über den Streit um Piantons Vermächtnis weder im ASPVe noch im Staatsarchiv Venedig finden.

137 CRAIEVICH 2020.

übergeordnete Behörde der Accademia, die Delegazione Provinciale, werden lediglich die Nonne Negri als „Retterin“ und der Pfarrer Maurizzi als Käufer des Gemäldes genannt.¹³⁸ Weder Francesco als Auftraggeber noch die Familie Lumaga werden erwähnt – ein Zeichen, dass die Erinnerung an den Auftrag im Oratorio di S. Sebastiano in einem solchen Kontext nebensächlich war. Dieser Aspekt wird bei Zanotto wiederum nuanciert. Denn dem „pio e ricco mercante Francesco Lumaga“ und dem Entstehungskontext des Auftrags ist der einleitende Absatz im dazugehörigen Eintrag der *Pinacoteca Veneta* gewidmet.¹³⁹ In einem Text wie diesem, der nicht zuletzt vor allem die Bedeutung der beschriebenen Objekte herausstellen möchte, ist es dennoch üblich, die dargestellten Werke historisch zu kontextualisieren und dadurch die zentrale Rolle des Auftraggebers explizit hervorzuheben.¹⁴⁰ Dagegen stand für Diedos Anliegen, das Gemälde zurückzuerhalten, das Kunstwerk im Vordergrund.

Was für das 19. Jahrhundert ungewöhnlich erscheint, ist der zweite Aspekt, der Diedos Briefe zu einem zentralen Nachweis von Desubleos damaliger Wertschätzung in Venedig macht. Der Sekretär der Accademia bezeichnet in seinem Schreiben Desubleo als Maler des *Martyriums des Hl. Laurentius*. Nach Zanottis Beitrag aus dem Jahr 1771 handelt es sich hierbei um die zweite Quelle, bei der der Flame im Zusammenhang mit diesem Gemälde namentlich erwähnt wird. Zwar bekam er anstatt des üblichen „Michele“ den Vorname „Matteo“, doch die Identifizierung von Desubleo als Künstler stellt einen nach seinem Tod selten zu findenden Nachweis seines Nachruhms bzw. seiner künstlerischen Anerkennung dar. Darüber hinaus versprach Diedo in seinem Brief an die Fabbrica der Kirche S. Martino, dass er sich alle Mühe gegeben hätte, um ihre Unschuld gegenüber der Regierung zu beweisen, da diese „non era tenuta ad aver cognizione della [...] pregevolezza del dipinto“. Diedo identifiziert nicht nur Desubleo als Maler, sondern verleiht dem Gemälde aus dem Oratorio di S. Sebastiano auch das Prädikat „pregevole“, was für die Zeit um 1827 einen sensationellen Wert hinsichtlich der *fortuna critica* des Malers besitzt. In Bologna, wo Malvasias Urteil zur Verbannung Desubleos aus dem kunsthistorischen Kanon führte, wäre eine solche Wertschätzung nicht denkbar gewesen. Zwar stammen Diedos Worte aus einem nichtöffentlichen Schriftverkehr, dessen Verbreitung sich nicht mit den veröffentlichten *Felsina Pittrice* und *Pinacoteca Veneta* vergleichen lässt. Jedoch ist die Tatsache, dass eine offizielle Institution wie die Accademia ein großes Interesse an Desubleos Gemälde hatte, als Zeichen einer fortlebenden Würdigung seines Werkes zu interpretieren.

138 Quellenanhang, Nr. 25.

139 ZANOTTO 1858–1860, o.S.; Quellenanhang, Nr. 30.

140 Zanotto gliedert seine Einträge systematisch und informiert seine Leserschaft stets über die Auftraggeber der beschriebenen Werke.

Hätte man das *Martyrium des Hl. Laurentius* zurück erhalten, wäre dies in der öffentlichen Sammlung der 1817 gegründeten Accademia gezeigt worden und hätte somit Desubleos künstlerischem Verdienst Rechnung getragen. Der besondere Wert des Gemäldes wird explizit von Diedo hervorgehoben, indem er betont, dass das *Martyrium* aus seinem damaligen miserablen Zustand gerettet werden müsste: „e quel ch'è peggio ridotta, più dall'incuria che dal tempo, in tale stato rovinoso, che se non si occorre sollecitamente a ripararla, converrà in breve piangere la sua perdita“.¹⁴¹

Der 1827 von Diedo suggerierte Mehrwert besteht auch drei Jahrzehnte später in Zanottos Worten fort, wenngleich in zwei anderen Kontexten. Den ersten, offizielleren Rahmen bildet die bereits erwähnte, 1858 veröffentlichte *Pinacoteca Veneta*, ein Führer zu den *migliori dipinti delle chiese di Venezia*.¹⁴² Im Eintrag zum *Martyrium des Hl. Laurentius* werden die Gemälde aus Desubleos venezianischer Schaffensphase als „le più nobili uscite dalla sua mano“ gelobt, darunter sei die Martyriumszene nichts weniger als „la principale“.¹⁴³ Zanottos hohe Wertschätzung des Gemäldes geht zudem aus dem Briefverkehr mit dem bereits zitierten und namentlich letztbekannten Käufer, Pietro Pianton, Abt von der Chiesa abbaziale di Santa Maria della Misericordia, hervor. Dem venezianischen Gelehrten gilt die Darstellung als „maraviglioso dipinto del Desubleo“ und deren Restaurierung als „riuscì di magico effetto, e sarà per formare uno dei più begli ornamenti della sua sposa, la chiesa abbaziale di Santa Maria della Misericordia“.¹⁴⁴ In diesem Sinne nähern sich die (erhofften) Konsequenzen von Diedos Schreiben denjenigen von Zanottos *Pinacoteca Veneta* und privatem Schriftverkehr. Beide Autoren zielen schließlich durch ihre lobenden Worte auf eine öffentliche Würdigung des flämischen Malers, sei es in einem Museumssaal oder auf Papier.

Die Analyse dieser Dokumente aus der Zeit zwischen 1812 und 1871 verdeutlicht, wie im 19. Jahrhundert das Interesse für die Familie Lumaga als Auftraggeber je nach Kontext besonders hervorgehoben (Zanotto) oder verschwiegen wurde (Diedo).¹⁴⁵ Zu den Konsequenzen muss angemerkt werden, dass es sich

141 ASPVe, Parrocchia San Martino, Fabbriceria, Varia, busta 7, Opere d'arte, Brief vom 15. September 1827 des Sekretärs der Accademia an die Fabbriceria di San Martino; vgl. Quellenanhang, Nr. 26.

142 ZANOTTO 1858–1860, Bd. 1, o. S.; Quellenanhang, Nr. 30.

143 Ebd., Bd. 1, o. S.; Quellenanhang, Nr. 30.

144 Ebd., Bd. 1, o. S.; Quellenanhang, Nr. 28.

145 Nach Francesco Lumagas Tod 1648 stürzte die Händler- und Bankiersfamilie bis Ende der 1650er Jahre in eine finanzielle Krise, da sie große Kredite nie zurückerhalten hatte. Ein großer Teil der Geschäfte wurde schon Ende des 17. Jahrhunderts nach Neapel verlagert und die Familie löste sich im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich von ihrer venezianischen Heimat. Vgl. dazu BOREAN/CECCHINI 2002, S. 175–192.

im Falle Zanottos um ein veröffentlichtes Buch handelt. Dessen Zugänglichkeit war natürlich ungleich höher als die der im Archiv des Patriarchats aufbewahrten Briefe von Diedo, weshalb es umso überraschender ist, dass diese Quelle von der früheren Desubleo-Forschung übersehen wurde. Im Gegensatz zu Zanotto konzentrierten sich Diedos Schreiben vielmehr auf den Wert von Desubleos Gemälde als Kunstgegenstand. Seine notwendige Rettung durch eine Restaurierung und die Rückforderung als Teil einer der wichtigsten öffentlichen Sammlungen Venedigs beweisen eine bisher unbekannte Wertschätzung des Flamen in der Lagunenstadt. Diese kontrastiert mit Desubleos im Bologneser Raum verbreiteten Reputation als Renis Schüler und bietet somit ein Gegenargument zu Malvasias herabwürdigendem Urteil sowie zu den daran angelehnten nachfolgenden Beiträgen.

Diedos und Zanottos Meinungen können als Anfang der Rehabilitierung Desubleos in Venedig betrachtet werden. Aufgrund der jahrhundertelangen Einschätzung des Flamen als Renis Schüler sowie der im Vergleich zu Venedig höheren Bedeutung Bolognas sowohl als Kunstzentrum des 17. Jahrhunderts als auch für Desubleos Karriere blieben jedoch die beiden venezianischen Stimmen bislang ungehört. Trotz der erwähnten unterschiedlichen Verbreitungsebenen (Schriftverkehr vs. Veröffentlichung) betont das Engagement für Desubleos *Martyrium des Hl. Laurentius* Diedos und Zanottos Pionierrolle bezüglich der Wertschätzung eines Meisters des 17. Jahrhunderts. Zugleich bieten ihre Beiträge eine Gelegenheit, die etablierte Meinung, das Barock sei erst im 20. Jahrhundert wiederentdeckt worden, zur Debatte zu stellen. Denn die zwei venezianischen Gelehrten sollten als Vorfahren jener nach David Stone „ersten“ Phase der Wertschätzung barocker Malerei seit Belloris Zeiten betrachtet werden, die mit Longhis Wiederentdeckung Caravaggios in den 1910er Jahren begann.¹⁴⁶ Selbstverständlich behalten Longhis Auseinandersetzungen mit dem lombardischen Meister weiterhin ihre grundlegende Bedeutung für die Barockforschung des 20. und 21. Jahrhunderts. Es wäre jedoch als Eröffnung einer neuen Perspektive zu begrüßen, wenn erste Rehabilitierungsversuche wie jene Diedos und Zanottos auch gewürdigt würden.

Die venezianischen Quellen belegen eine Wertschätzung Desubleos, die außerhalb Bolognas und des dort verwurzelten Erbes Malvasias vermeintlich leichter erfolgte, wie auch die Analyse einer bisher unbeachteten Zeichnung aus dem 19. Jahrhundert beweist.

146 „This new vitality may be attributed, in part, to the excitement for anti-classicism generated by Roberto Longhi's rediscovery of Caravaggio, the ‚Masaccio‘ of the Baroque revolution, ‚la gloria del Seicento italiano‘. This was the period in which Italian Baroque painting saw its first re-assessment since the time of Bellori.“ STONE 1989, S. 155.

6.3.3 Fallstudie V: *Johannes der Täufer*

Johannes der Täufer (Abb. 5.10), heute im Depot der Bologneser Pinacoteca Nazionale, ist aus mehreren Gründen eine Fallstudie wert. Die maltechnischen Eigenschaften des Gemäldes wurden bereits bei der Analyse von Desubleos Technik dargelegt.¹⁴⁷ Das Hochformat wirft darüber hinaus weitere Fragen auf, insbesondere zu den Vorbildern und somit zu Desubleos Einstufung als Renis Schüler. Zugleich bildet das Gemälde den Ausgangspunkt für eine bisher unbeachtete Quelle zu Desubleos Wertschätzung über die Bologneser, italienischen und sogar europäischen Grenzen hinaus.

Die Verbannung des Gemäldes *Johannes der Täufer* ins Museumsdepot ist umso bedauerlicher, da das Gemälde 1839 als Teil einer der berühmtesten Bologneser Sammlungen, die der Familie Bargellini, der Pinacoteca vermacht wurde.¹⁴⁸ Cottinos überzeugende Datierung um 1650 platziert das Werk in die Jahre von Desubleos Leitung der Accademia Ghislieri und liefert zugleich einen Grund dafür, die Komposition mit Guercinos *Johannes dem Täufer* (Abb. 6.22) zu vergleichen.¹⁴⁹ Desubleos Gemälde weist eine Neuinterpretation des 1650 fertiggestellten Altarbilds von Guercino auf. Der Keuschheit des guercinesken Heiligen stellt Desubleo einen männlichen Akt entgegen, der eine minimalst bedeckte Schampartie aufweist. Der Bologneser Johannes richtet seinen beinahe herausfordernden Blick direkt auf den Betrachter. Der Verweis auf die antike Skulptur ist offensichtlich: dieser Verweis beschränkt sich dabei nicht nur auf den Kontrapost, sondern bezieht sich durch die Pose und Drehung des Oberkörpers auf den *Apollon Sauroktonos* (Abb. 5.11) und wahrscheinlich auch auf Jacopo Sansovinos *Johannes den Täufer* (Abb. 6.23).¹⁵⁰ Die ursprüngliche Funktion des Bildes ist heute unbekannt. Angesichts des großen Formats liegt es nahe, dass es sich um ein Altargemälde handelte, wie bereits Mauro Lucco vorgeschlagen hat.¹⁵¹ Es ist allerdings zu betonen, dass das Werk zeitlich in Ghislieris akademischen Kontext einzuordnen ist, und

147 Vgl. Kap. 3.3.1

148 COTTINO 2001, Kat. 22, S. 100–101; PERUZZI 2008b.

149 Das Werk schmückte den Altar der Ridolfini-Kapelle in Guercinos Heimatstadt Cento, bis es 1839 in die städtische Pinakothek überführt wurde. Siehe TURNER 2017, Kat. 375, S. 665.

150 Der *Apollon Sauroktonos* scheint eine überzeugendere Quelle für Desubleos Gemälde als Guido Renis *David mit dem Haupt des Goliaths* und die von Lucia Peruzzi allgemein erwähnten „modelli classici“ zu sein (PERUZZI 2008b). Der Hinweis auf die antike Statue ist in der Pose des Heiligen Johannes explizit und betont die bereits besprochene Auseinandersetzung Desubleos mit antiken Statuen, wie u. a. aus der prominenten Inszenierung des *Torso del Belvedere in Herkules und Omphale* ersichtlich wird (vgl. Kap. 5.1.3).

151 LUCCO 2000–2001, S. 496.



Abbildung 6.23: Jacopo Sansovino, *Johannes der Täufer*, um 1545, Bronze, 41 cm, Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'oro

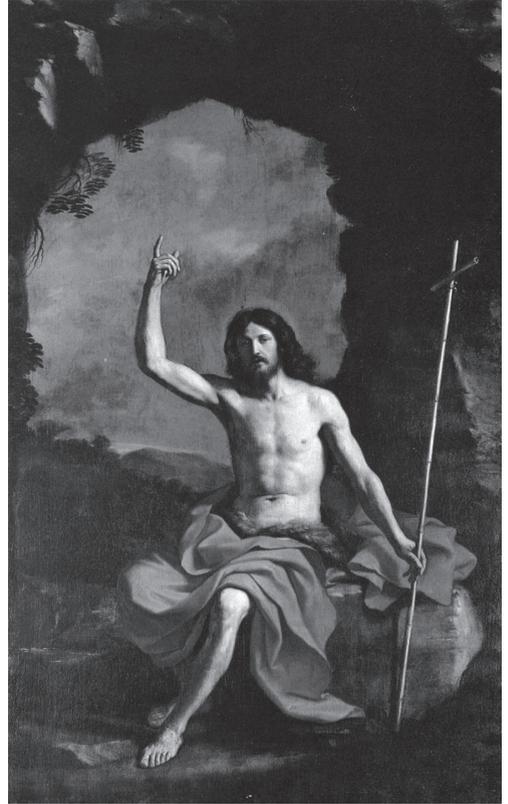


Abbildung 6.22: Guercino, *Johannes der Täufer*, um 1650, Öl auf Leinwand, 321 × 196 cm, Cento, Pinacoteca Civica

dass Desubleo zu dieser Zeit in Kontakt mit Guercino stand. Eine Vertrautheit Desubleos mit Guercinos Werk scheint deshalb plausibel und könnte als Ausgangspunkt für die Entwicklung eigener kompositorischer Lösungen gedient haben.

Nichtsdestotrotz weist Johannes der Täufer venezianische Merkmale auf, die nicht ignoriert werden können. Die etwas aufreizende Ausstrahlung des Jungen wäre in einem sakralen Kontext Bolognas wahrscheinlich allzu freizügig gewesen – schließlich war Bologna nach Rom das zweite Zentrum des Kirchenstaates. Darüber hinaus sind Referenzen an Tizians *Johannes der Täufer* (Abb. 6.24) un-

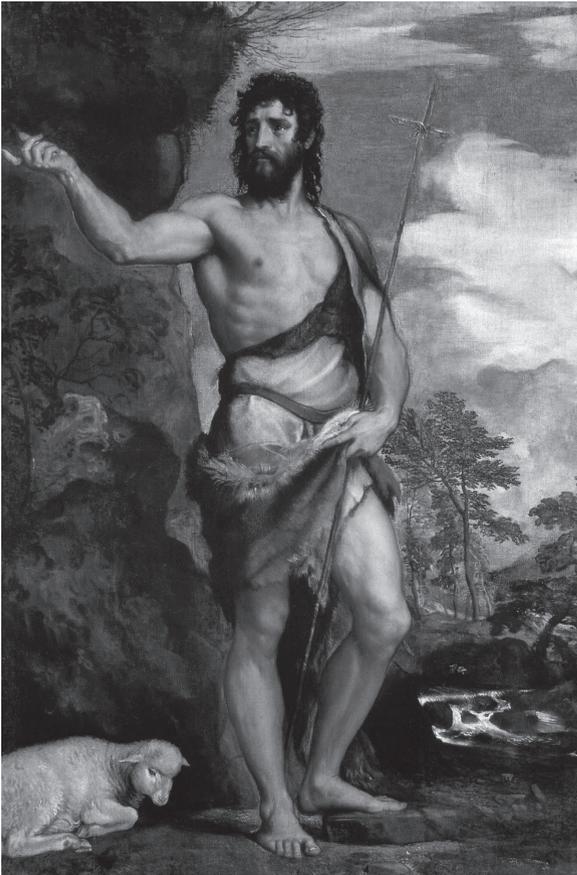


Abbildung 6.24: Tizian, *Johannes der Täufer*, um 1540, Öl auf Leinwand, 201 × 134 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia

übersehbar und erlauben es, venezianische „Spuren“ im Gemälde zu entdecken. Desubleo nimmt den auf eine Plinthe gestellten Fuß und den rechten erhobenen Arm in seine Komposition auf. Er fügt jedoch den akzentuierten, nach rechts gewandten Kontrapost sowie einen linken, auf den Felsen gestützten Arm hinzu, der

die Drehung unterstützen soll. Die Landschaft im Hintergrund erinnert an diejenige im Gemälde *Hero und Leander* (Abb. 3.28). In dieser Hinsicht können einige Ähnlichkeiten mit Régnier beobachtet werden. Der leichte, beinahe fluide Pinselduktus, die Beherrschung des Chiaroscuro sowie die korrekte anatomische Wiedergabe könnten als Hinweise auf Régniers Autorschaft interpretiert werden. Auf dieses Ergebnis kam zumindest Lucco, der 2001 das Gemälde in der Pinacoteca Nazionale Régnier zuschrieb.¹⁵² Nach Lucco soll das Werk während eines Aufenthalts in Bologna zwischen Régniers Abfahrt von Rom 1625 und der Ankunft in Venedig entstanden sein. Einerseits ist diese Zuschreibung interessant, andererseits zeigt ein Vergleich zwischen zwei anderen, zwischen 1622 und 1626 datierten Versionen desselben Sujets (Abb. 6.25; Abb. 6.26), dass sich die starken caravaggesken und manfredianischen Akzente mit einer solch frühen Datierung nicht vereinbaren lassen. Sollte es sich dabei um ein Werk Régniers und nicht Desubleos handeln, so wäre ein Vergleich mit den in den 1640er Jahren entstandenen Gemälden des älteren Bruders ergiebiger, z. B. mit dem bereits erwähnten *Hero und Leander*. Nach dieser Hypothese und Luccos Zuschreibung, dürfte *Johannes der Täufer* vielmehr nach Régniers Rückkehr von seiner emilianischen Reise zu Beginn der 1640er Jahre datiert werden.

In bester Desubleo-Tradition ist die Lage jedoch komplizierter. Denn die Zuschreibung an den jüngeren Bruder wurde bereits im 19. Jahrhundert etabliert, wie es aus dem 1878 veröffentlichten Katalog der Pinacoteca Nazionale und besonders aus der eingangs zitierten Zeichnung nach dem Bologneser Gemälde hervorgeht (Abb. 6.27).¹⁵³ Letztere ist ebenfalls 1878 entstanden und stammt aus einem Konvolut mit graphischen Werken des kolumbianischen Jesuiten und Malers Santiago S. J. Páramo Ortiz (1841–1915).¹⁵⁴ Das seit Mai 1980 in der Nationalsammlung des Banco de la República in Bogotá aufbewahrte Blatt lässt über die Autorschaft des Originalgemäldes keinen Zweifel: in der unteren linken Ecke vermerkt Ortiz „Desubleo Michele Bologna“ (Abb. 6.27).

152 Ebd., S. 496.

153 Bei der Aufzählung der im Saal H ausgestellten Gemälde wird im Katalog ein „S. Jean Baptiste prêchant dans le désert (fig. ent.) t[oile] h. 2.10, l. 1.46“ genannt. Vgl. PINACOTHÈQUE DE LA R. ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS DE BOLOGNE 1878, S. 55, Nr. 291.

154 Das Konvolut beinhaltet 18 Zeichnungen, 17 davon sind auf der Seite abgebildet: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/san-juan-evangelista-desubleo-michele-bologna-ap1085> [Letzter Abruf: 31. Januar 2021]. Für den freundlichen Hinweis auf das Konvolut sei Dr. Claudio Seccaroni herzlich gedankt. Die Autorin stellte die Entdeckung des Konvoluts bereits im Februar 2018 im Rahmen des Vortrags „Michele Desubleo et Nicolas Régnier: des liens fraternels au réseau artistique entre Rome, Bologne et Venise“ im Musée d’Arts in Nantes vor. Vgl. dazu Anm. 121, S. 65.



Abbildung 6.25: Nicolas Régnier, *Johannes der Täufer*, 1622–26, Öl auf Leinwand, 254 × 192 cm, Rom, Fondazione di Roma



Abbildung 6.26: Nicolas Régnier, *Johannes der Täufer*, 1622–26, Öl auf Leinwand, 255 × 193 cm, Cesena, Fondazione Cassa di Risparmio



Abbildung 6.27: Santiago Páramo Ortiz, *Johannes der Täufer*, 1878, Bleistift und Pastell auf Papier, 50 × 32 cm, Bogotá, Museo de Arte del Banco de la República

Páramo Ortiz zeichnete die Komposition des Bologneser Gemäldes mit Graphit und Pastell sorgfältig ab. Die klaren Umrisslinien, die genau wiedergegebenen Details der Figur und die mit dem Original übereinstimmenden Schattenbereiche deuten auf eine intensive Beobachtung der nachzunehmenden Komposition hin. Lediglich die Schnur, die auf Johannes' linker Hüfte das Fell um die Schampartie hält, wurde in der Zeichnung fälschlicherweise als Stoff wiedergegeben, mit dem Hüfte und Oberschenkel des Heiligen bedeckt werden. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Jesuit niemals vor Desubleos Original stand und eine Kopie als Vorlage hatte. Denn in Páramo Ortiz' Biographie sind keine europäischen Aufenthalte nachgewiesen.¹⁵⁵ Während des zwischen 1861 und 1884 anhaltenden Exils der kolumbianischen Jesuitenbrüder in Guatemala soll er aber um 1869 bei dem italienischen Landschafts- und Bühnenmaler Toglietti Malunterricht genommen haben.¹⁵⁶ Es ist möglich, dass Páramo Ortiz in diesem Kontext eine Reproduktion des Originals studierte und nachzeichnete. Nach dieser Hypothese hätte der Maler die auf 1878 datierte Zeichnung später wiederholt.

Die Zeichnung aus Bogotá weist drei Merkmale auf, die die Rezeption Desubleos im 19. Jahrhundert beleuchten. Erstens liefert sie zusätzlich zu dem Katalog der Pinacoteca Nazionale einen Beweis der seit dem späten 19. Jahrhundert bestehenden Zuschreibung an Desubleo, die somit weniger umstritten erscheint. Zweitens zeugt das Blatt von einer bis dato unbekanntem Wertschätzung des Gemäldes, da bis auf die Entdeckung der kolumbianischen Graphik weder Kopien noch Nachstiche des *Johannes des Täufers* bekannt waren. Da die Vorlage von Páramo Ortiz bislang nicht überliefert ist, stellt die Zeichnung des Jesuiten die erste bekannte Kopie eines Gemäldes von Desubleo in Südamerika dar. Dabei ist es umso interessanter, dass *Johannes der Täufer* die einzige Zeichnung aus dem Konvolut ist, die nach einem Gemälde der Bologneser Schule entstanden ist.¹⁵⁷ Aus Páramo Ortiz' Katalog geht hervor, dass er von Raffael, Michelangelo, Rubens und Guido Reni inspirierte Kompositionen malte – es wäre deshalb sehr erfreulich, wenn zukünftig ein nach *Johannes* oder einem anderen Werk Desubleos angefertigtes Gemälde auftauchen würde. Als dritter und letzter Grund für den Erkenntnisgewinn, den die Zeichnung liefert, muss die Tatsache erwähnt werden, dass das Blatt keinerlei Verbindung zwischen Desubleo und Guido Reni betont. Páramo Ortiz ist offensichtlich an der Darstellung des Johannes interessiert, womöglich auch aufgrund seiner expliziten Nähe zu antiken Statuen und der dadurch korrekten Ana-

155 AGUILERA/OSPINA 1941, S. 7–41.

156 Ebd., S. 15. Über Toglietti konnten auch nach einer Anfrage bei der Kunstsammlung der Banco de la República in Bogotá leider keine weiteren Informationen ermittelt werden.

157 Zu Páramo Ortiz' Inspirationsquellen vgl. ebd., S. 85–134.

tomie. „Desubleo Michele“ ist auf der Zeichnung als Autor ohne weitere Spezifizierung erwähnt, eine Verbindung zu Reni erscheint für ihn nicht notwendig, der Name genügt – ein Zeichen, dass Desubleo in diesem Kontext als eigenständiger Künstler erkannt wird und nicht unter Malvasias Urteil leidet.

Desubleos *Johannes der Täufer* zeichnet sich als emblematisches Beispiel einer grenzüberschreitende *fortuna critica* am Ende des 19. Jahrhunderts aus. Der hybride Stil und die Hinweise auf einen nicht genuin Bologneser Hintergrund sorgten in der Vergangenheit für eine Zuschreibung des Gemäldes an Nicolas Régnier. Diese muss jedoch zurückgewiesen werden, da 1878 sowohl der Museumskatalog als auch – und, angesichts ihres hohen dokumentarischen Werts, *vor allem* – Páramo Ortiz' Zeichnung eine klare Zuordnung des Gemäldes an Michele Desubleo beweisen. Die Loslösung von der Bologneser Schule und Renis Schatten zeichnet sich in der Zeichnung ab und liefert, zusammen mit der Analyse von Diedos und Zanottos Schreiben über das *Martyrium des Hl. Laurentius*, einen weiteren Beweis dafür, dass Malvasias Urteil relativ war und vor allem in Bologna zur lange anhaltenden *damnatio memoriae* Desubleos führte.

6.4 Resümee

Desubleos Rezeption in der Emilia lässt sich bereits während seiner Tätigkeit als Lehrer in der Bologneser Accademia Ghislieri beobachten. Damals erreichte er eine leitende Position und trug zusammen mit Tiarini, Albani, Guercino und Sirani zur Ausbildung von anerkannten Malern wie Carlo Cignani und Lorenzo Pasinelli bei. Dabei ist die Rezeption von Desubleos Typen sowohl in Pasinellis frühen als auch in seinen späten Werken festzuhalten, die einen Beweis für die langhaltende Wirkung von Desubleos Lehre in der nachfolgenden Malergeneration liefert. Dadurch wird die Tatsache ausgeglichen, dass der Flame als auswärtiger Maler wahrscheinlich nie ein eigenes Atelier in Bologna führen durfte. In die gleiche Rezeptionslinie Pasinellis setzt sich auch Ginevra Cantofoli. Die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den Werken der Bologneserin und Desubleos Gemälden suggerieren, dass sich Cantofoli in mehreren Fällen von Desubleo inspirieren ließ, und dass die beiden womöglich in Kontakt standen.

Der Erfolg von Desubleos Kompositionen und deren Vervielfältigung wurde anhand von vier Beispielen diskutiert. Diese Originale wurden zwischen den frühen Bologneser Jahren und der Spätphase in Parma gemalt. Nachfolgend bezeugen die danach entstandenen Kopien von Desubleos Anerkennung von Beginn bis zum Ende seiner Karriere und deuten gleichzeitig auf die mögliche Existenz eines Mitarbeiterkreises, der Kopien erstellte. Die Fallstudie über vier Kopien einer

Ruhe auf der Flucht nach Ägypten belegte anschließend den Ruhm von Desubleos Originalen außerhalb der emilianischen Grenzen.

Die diskutierten Zitate aus Malvasias *Felsina* und *Pitture* haben den doppelten Ursprung des Vergessens gezeigt, in das Desubleo nach seinem Tod geriet. Die fatale Kombination bestand aus der Einstufung als Renis Schüler und seiner flämischen Herkunft, die hauptverantwortlich für die von Malvasia abgelehnte allzu starke Farbigkeit gewesen sein dürfte. Zwei Jahrhunderte später und aus einer venezianischen Perspektive heraus betrachtet, zeigte die Analyse der Archivquellen von Diedo und Zanotto, welche große Wertschätzung Desubleos Kompositionen erreichen konnten: Ein erster bedeutender Schritt hin zur Befreiung von Desubleos Werken aus Malvasias Schatten und der daraus resultierenden *(s)fortuna critica*. In der Tat konnte die Fallstudie zu *Johannes dem Täufer* und dessen kolumbianischer Nachzeichnung schließlich einen Beweis dafür liefern, dass Desubleo am Ende des 19. Jahrhunderts als eigenständiger Maler rezipiert wurde.