

1 EINLEITUNG

Auf der italienischen Halbinsel waren im 17. Jahrhundert zahlreiche bereits damals berühmte Maler tätig, die die moderne kunsthistorische Forschung auch heute noch als hochtalentiert betrachtet. Zu ihnen zählen Caravaggio, Nicolas Poussin, Guido Reni, Domenichino, Simon Vouet, um nur einige unter den namhaften zu nennen. Andere, ebenfalls als talentvoll geltende Künstler, wurden zu Lebzeiten geschätzt, gerieten jedoch nach ihrem Tod in Vergessenheit. Zu dieser zweiten Gruppe gehören unter anderen Jean Boulanger, Ludovico Lana und Michele Desubleo. Letztgenannter stellt einen besonderen Fall dar, dessen Analyse Antworten auf zentrale Fragen der Kunstgeschichte geben kann. Dazu zählen die Stellung auswärtiger Künstler in renommierten Zentren, die Wichtigkeit von familiären Strukturen für die Etablierung einer erfolgreichen Karriere und die Bindung an mächtige Mäzene sowie die Frage nach den Gründen für das erwähnte Vergessen. Denn Desubleo war ein Immigrant-Maler,¹ der von Flandern nach Italien auswanderte und sich dort lebenslang niederließ. Er war Stiefbruder eines berühmten Malers und Kunsthändlers, Nicolas Régnier. Er knüpfte Kontakte zu einigen der renommiertesten Kunstsammler seiner Zeit, wie Vincenzo Giustiniani, don Lorenzo de' Medici, Francesco I. d'Este, Onofrio Colonna und die Familie Farnese. All dies konnte jedoch nicht verhindern, dass nach Desubleos Tod sein Name aus der kunsthistorischen Literatur verschwand.

Michele Desubleo wurde 1601 als Michel De Zubleau in Maubeuge geboren und blieb vermutlich bis spätestens zu Beginn des Jahres 1624 in seiner flämischen Heimat. Um diese Zeit wanderte er aus und ließ sich südlich der Alpen nieder. Zwischen 1624 und 1625 wohnte er bei seinem Stiefbruder Nicolas Régnier in

1 Zum Begriff des Immigrant-Malers muss angemerkt werden, dass es sich dabei um einen aus dem englischsprachigen Raum entlehnten Begriff (*immigrant painter*) handelt. Dieser hat sich zusammen mit anderen verwandten Formen (*immigrant author*, *immigrant composer*, etc.) etabliert und bezeichnet auswärtige Künstler, die sich aus unterschiedlichen Motiven in einer neuen Wahlheimat niederlassen. Die Präzision dieses Begriffes lässt sich mit keinem anderen deutschen Wort vergleichen. Da Immigrant-Maler sehr gut auf Desubleos Fall zutrifft, wurde beschlossen, den Begriff in der vorliegenden Arbeit anzuwenden. Ein Beispiel der fruchtbaren Anwendung des Immigrant-Maler-Konzeptes stellt die Dissertation von Marije Osnabrugge zu niederländischen Immigrant-Malern in Neapel (1575–1654) dar: OSNABRUGGE 2019.

Rom und begann dort seine Karriere unter dem italienisierten Namen Michele Desubleo. Als Régnier 1625 die Hauptstadt des Kirchenstaates in Richtung Venedig verließ, soll Desubleo ihm gefolgt sein. Möglicherweise hielt er sich bereits in Bologna auf, wo er sich bis ca. 1652 niederließ. Dort wurde er zunächst Mitarbeiter in Guido Renis Atelier und später Lehrer in der Accademia Ghislieri. Dieser für seine Karriere grundlegenden Zeit folgte ein zehnjähriger Aufenthalt in Venedig, wo er bis ca. 1663–1664 ansässig war. Nach einem ca. zweijährigen, bislang undokumentierten Aufenthalt in Mailand, ließ er sich um 1665–1666 in Parma nieder, wo er 1676 starb.

Diese bewusst knapp gehaltene biographische Skizze liefert erste Anhaltspunkte, um Desubleos multizentrische Karriere als Gegenstand einer umfassenden Analyse der Kunstmarktbedingungen in drei wichtigen Zentren der italienischen Halbinsel zu betrachten: Rom, Bologna und Venedig. Desubleos Besonderheit, als Immigrant-Maler in unterschiedlichen Städten tätig gewesen zu sein, bietet die Möglichkeit, die jeweiligen Arbeitsbedingungen aus der Perspektive eines auswärtigen Künstlers zu untersuchen. Bevor der Fokus auf die zentralen Fragen der vorliegenden Arbeit gerichtet wird, sollen zunächst die bereits vorliegenden Forschungen zum „vergessenen Desubleo“ vorgestellt werden.

1.1 Forschungsstand

Die Geschichte der Desubleo-Forschung erstreckt sich über die kurze Zeitspanne der letzten 40 Jahre und umfasst im Wesentlichen die Studien von zwei italienischen Kunsthistorikern: Lucia Peruzzi und Alberto Cottino. Neben diesen werden im Folgenden kleinere Beiträge anderer Autoren dargestellt.

Lucia Peruzzi ist es zu verdanken, dass Michele Desubleo aus der Anonymität eines Schülers Guido Renis herausgetreten ist. Mit ihrem 1986 veröffentlichten Aufsatz legte sie den Grundstein für Desubleos „Wiederentdeckung“.² Ihr Beitrag bildet die erste Rekonstruktion des desubleianischen Œuvres und erwähnt diesbezüglich elf Werke. Peruzzi stützt sich auf mehrere kleinere, zwischen 1913 und 1986 erschienene Beiträge, die Desubleo und einige seiner Gemälde in einem größeren Kontext erwähnten.³ Darauf aufbauend skizziert die Kunsthistorikerin

2 Die Veröffentlichung stellt die Ergebnisse der 1972–1973 bei der Universität Bologna unter Betreuung von Prof. Carlo Volpe eingereichten Magisterarbeit vor. Vgl. PERUZZI 1986b.

3 Mit Ausnahme des Desubleo-Eintrags im Allgemeinen Künstlerlexikon (SOBOTKA 1913), sind die von Peruzzi zitierten Beiträge einzelnen Werke des Flamen gewidmet: GRA-

den Werdegang des Flamen und bietet anhand der elf vorgestellten Werke Perspektiven zu seinen stilistischen Eigenschaften. Die Gemälde werden vor dem Hintergrund von Desubleos Zeitgenossen in Bologna analysiert, um dabei die Gemeinsamkeiten und Unterschiede vornehmlich gegenüber den Kompositionen von Reni, Francesco Albani, Guercino und Simone Cantarini zu betonen. Peruzzis überblicksartiger Beitrag bietet eine knappe, sowohl historische als auch stilistische Kontextualisierung der Gemälde, mit besonderer Hervorhebung der Bologneser Phase. Die Werke aus den venezianischen und Parmenser Zeiten werden dagegen von Peruzzi als qualitativ schwächer eingestuft: „A partire dal sesto decennio del secolo l'attività dell'artista, svolta tra Venezia e Parma, evidenzia qualche incrinatura ed un progressivo scadimento qualitativo.“⁴

Der kurzen Aufsatzform ist es wahrscheinlich geschuldet, dass zentrale Aspekte von Desubleos Œuvre darin nicht berücksichtigt werden. Dazu zählen in erster Linie die Heterogenität des Stils und die Frage nach deren Ursprung sowie eine Analyse der besonderen Stellung Desubleos als auswärtiger Künstler innerhalb der Bologneser und venezianischen Künstlerlandschaft – Ähnliches konnte für Rom zur Zeit von Peruzzis Veröffentlichung noch nicht gemacht werden, da der römische Aufenthalt des Flamen damals noch nicht dokumentarisch gesichert war.⁵ Nicht zuletzt vermisst man auch eine nähere Untersuchung dessen, was zu Desubleos Vergessen geführt haben muss. Denn die Autorin bezeichnet Carlo Cesare Malvasias hartes Urteil über den Flamen als „pur cauto e misurato deprezzamento“, ohne die schweren Folgen dieser Aussage zu hinterfragen.⁶ Das künstlerische Erbe Desubleos wird ebenfalls nicht thematisiert. Nach dem Aufsatz von 1986 hat sich Peruzzi ferner Desubleos Werk gewidmet, allerdings stets in kleineren Beiträgen, in deren Rahmen sie die oben genannten Aspekte nicht vertieft.⁷ Um diese Lücken zu schließen, werden in der vorliegenden Arbeit Desubleos Wirken in Rom, Bologna und Venedig sowie das Erbe des Flamen und seine Stellung

ZIANI 1940, S. 139; BOREA 1977a; BOREA 1977b; PALLUCCHINI 1981, S. 236–237. Peruzzi lässt die Aufsätze von TORRITI 1978b und VALONE 1984 unerwähnt.

4 PERUZZI 1986b, S. 89.

5 Desubleos Verbleib in Rom konnte erst 1997 dank der von Annick Lemoine veröffentlichten Dokumenten zu Régnier belegt werden. Vgl. LEMOINE 1997, S. 62, Anm. 33, transkribiert im Quellenanhang, Nr. 1–2.

6 Malvasias Textpassage zu Desubleo als „degnò scolaro et imitatore del Signor Guido, se non quanto gli piacque di più caricare e dare più forza ai colori“ (MALVASIA 1969, S. 63) wird im Kap. 6.3.1 ausführlich analysiert.

7 PERUZZI 1989; PERUZZI 2008a; PERUZZI 2008b; PERUZZI 2008c. Zusätzlich ist Peruzzi häufig Autorin von Beiträgen zu Desubleos Gemälden in Katalogen des Bologneser Auktionshauses Fondantico.

im kunsthistorischen Kanon analysiert. Im Unterschied zu Peruzzi werden die Untersuchungen bar jeglichen qualitativen Urteils durchgeführt.

Ein zweiter, grundlegender Schritt zur Rekonstruktion von Desubleos Gesamtwerk ist 2001 Alberto Cottino mit der Veröffentlichung der ersten und bislang einzigen Monographie zu Desubleo gelungen.⁸ Cottino baut auf die seit Peruzzis Aufsatz vermehrt durchgeführten Recherchen zu Desubleo auf und präsentiert die Ergebnisse in Form eines Katalogs mit 70 zugeschriebenen Werken.⁹ Das Hauptverdienst dieser Studie liegt in der soliden Grundlage, die Cottino mit dem Werkkatalog für die nachfolgende Forschung bietet. Dem Leser wird ein Corpus vorgestellt, anhand dessen Desubleos Wertschätzung seitens einiger der wichtigsten Kunstsammler seiner Zeit offensichtlich wird – damit sind die Medici, Este, Colonna und Farnese gemeint. Zusätzlich geben die dort besprochenen Zuschreibungsschwierigkeiten dem Autor Anlass dazu, die hohe Qualität von Desubleos Werken sowie deren stilistische Nähe zu anerkannten Meistern des Seicento zu betonen. Gemälde, die lange unter den Namen von Guido Reni und Domenichino präsentiert wurden, stellten sich als Desubleos Kompositionen heraus.¹⁰

Cottino blickt in seinem einführenden Essay auf Desubleos Œuvre und leitet dabei knapp ein, wie Malvasias erwähnte Aussage eine nicht zu unterschätzende Rolle für die *damnatio memoriae* des Flamen spielte.¹¹ In diesem Zusammenhang wird zwar Malvasias Aussage zu Desubleo, es handele sich um einen Schüler und Nachahmer Renis, ausführlicher besprochen als bei Peruzzi, ohne jedoch Vergleiche mit anderen Malern heranzuziehen, anhand derer Malvasias Aversion und ihre Konsequenzen für Desubleos Vergessen verständlicher wird. Darüber hinaus betrachtet Cottino den Flamen zu Recht als eigenständigen Maler, er liefert allerdings keine stringente Darstellung der konstituierenden Teile jenes eigenen Stils, sodass es bei der Lektüre nicht klar wird, auf welche Parameter Desubleo rekurriert und anhand welcher Strategien er sich „einen Namen macht“. Diese zentralen Fragen zur Etablierung von Desubleos Stil bleiben deshalb ein Forschungsdesiderat, das zusätzliche Diskussion fordert. Wie Peruzzi hat sich Cottino auch nach Erscheinen der Monographie ferner mit Desubleos Werk auseinandergesetzt. Neben kürzeren Beiträgen ist vor allem seine jüngere Forschung zu den Kopien

8 COTTINO 2001.

9 Die nummerierten Katalogbeiträge in Cottinos Werkkatalog sind 67, darunter sind jedoch drei Pendants, die mit einer einzigen Katalognummer präsentiert werden (ebd., Kat. 1 a–b, S. 87–88; Kat. 24 a–b, S. 101–102; Kat. 35 a–b, S. 109–110). Rechnet man diese dazu, so kommt man auf 70 Gemälde.

10 Ebd., Kat. 14, S. 95–96 (*David mit dem Haupt des Goliaths*, ehemals Domenichino zugeschrieben); Kat. 40, S. 113–115 (*Odysseus und Nausikaa*, bis zu Peruzzis Aufsatz als Renis Werk präsentiert). Beide Gemälde werden im Kap. 6.2.1 diskutiert.

11 Ebd., S. 10–11.

nach Desubleos Kompositionen zu nennen, die als Ausgangspunkt für die hier präsentierte Analyse von Kopien in der Rezeption von Desubleos Werk diente.¹²

Bei den weiteren, bislang erschienenen Beiträgen über Desubleo handelt es sich vornehmlich um kurze Besprechungen von Werken des Flamen innerhalb größerer Abhandlungen zur Bologneser und venezianischen Malerei des Seicento.¹³ Diesen fügen sich zusammenfassende Überblicke zu seinem Gesamtwerk¹⁴ bzw. zu einer Phase seiner Karriere und neue Zuschreibungen an.¹⁵ Letztere haben dazu geführt, dass ca. 15 neue Werke zusätzlich zu den 70 bis dato in Cottinos Katalog enthaltenen Gemälden Desubleo zugeschrieben wurden.

Die besprochenen Beiträge von Peruzzi und Cottino liefern eine Grundlage zu Desubleos Œuvre, in der allerdings die Verbindung des Flamen zu den in Rom, Bologna und Venedig aktiven Meistern sowie seine Stellung innerhalb der jeweiligen Kunstmärkte nicht ausreichend geklärt wird. Ergo wurde beschlossen, auf andere Werke zurückzugreifen, die sich diesen Themen widmen. Die für die vorliegende Arbeit zentralen Forschungsrichtungen lassen sich in drei Gruppen teilen: Studien zu einzelnen, Desubleo nahestehenden Künstlern; Forschungen zu auswärtigen Malern in mehreren italienischen Städten, darunter besonders Rom, Bologna und Venedig; thematisch ausgerichtete Werke zu den Kunstmärkten in den analysierten Städten.

Unter den Künstlern aus Desubleos Umfeld ist an erster Stelle sein Stiefbruder Nicolas Régnier zu nennen. Die monographische Studie Annick Lemoines zu Régnier ist daher für das Verständnis der Verhältnisse zwischen den zwei Brüdern essentiell.¹⁶ Diese rekonstruiert nicht nur Régniers Gesamtwerk anhand eines klassischen Katalogs, sondern analysiert auch sein familiäres sowie künstlerisches Umfeld und erweitert somit die Perspektiven, aus denen Desubleos Œuvre betrachtet werden kann. Dank Lemoines Recherchen konnte Desubleos Aufenthalt in Rom zwischen 1624 und 1625 dokumentarisch nachgewiesen werden.¹⁷ Dies gibt Anlass dazu, seine Wirkung in der Papststadt anhand der wenigen sicheren Anhaltspunkte zu hinterfragen. In dieser Hinsicht bildet Lemoines Analyse von Régniers ausgeprägtem Netzwerk an Kontakten zu Sammlern die Basis,

12 Cottino hat als Desubleo-Experte mehrere Einträge in Auktionskatalogen verfasst, darunter siehe besonders COTTINO 2007. Vgl. zu den Kopien COTTINO 2015.

13 PERUZZI 1986a; PELLICCIARI 1988; LUCCO 1989b; PIRONDINI 1989; MAZZA 1990; MAZZA 1992–1996; PELLICCIARI 1992; BENTINI 1994; FORNARI SCHIANCHI 1994; MAZZA 1994; LOIRE 1995; SAFARIK 1999, S. 226–227.

14 COTTINO 1991; MILANTONI 1991 (1991); COTTINO 1992.

15 CIRILLO/GODI 1986; CIRILLO/GODI 1995; LANDOLFI 1996; PULINI 1995/96(1996).

16 LEMOINE 2007.

17 LEMOINE 1997, S. 62, Anm. 33, transkribiert im Quellenanhang, Nr. 1–2. Siehe auch LEMOINE 2007, S. 82, 372.

worauf die in der vorliegenden Arbeit unternommene Darstellung von Desubleos Tätigkeit in Rom und Venedig aufbaut.

Bologna ist der einzige unter Desubleos untersuchten Wirkungsorten, in dem er einem großen Atelier beitrug – nämlich denjenigen Renis. Diesbezüglich wurden die Studien von Babette Bohn und Richard Spear zum Bologneser Meister und seiner Schule berücksichtigt, um die Bedingungen zu erhellen, unter denen sich Desubleos Mitarbeit gestaltet haben soll.¹⁸ Besonders Bohns Zeichnungsanalysen beweisen, wie während Desubleos Verbleib im Atelier zwischen den späten 1620er Jahren und Renis Tod 1642 Mitarbeiter und Schüler immer stärker in dem Ausführungsprozess involviert wurden.¹⁹ Die Konsequenzen dieser Arbeitspraxis manifestieren sich auch in Desubleos Werk und werden bei der Analyse von Desubleos Technik näher erläutert. Auf einer anderen Ebene liefert Jessica Pops Untersuchung zu Domenico Zampieri, genannt *il Domenichino*, einen Interpretationsschlüssel für Desubleos Herangehensweise bei der Entwicklung von Kompositionen.²⁰ Denn die bei *Domenichino* beobachtete Praxis der Adaptionen von Werken anderer Maler lässt sich ansatzweise auch bei Desubleo konstatieren, wie im Verlauf der Studie zu venezianischen Altargemälden des *Flamen* dargelegt wird. Desubleo setzte sich auch mit dem dritten, großgefeierten Meister des Bologneser *Seicento* auseinander, Giovanni Francesco Barbieri, genannt *il Guercino*. Nicht nur technisch, sondern auch kompositorisch bildet der Centeser Maler eine Referenz für Desubleo. Für eine Analyse der Parallelen zwischen den zwei Künstlern wurde deshalb auf die Beiträge von Denis Mahon, Luigi Salerno und Sybille Ebert-Schifferer zurückgegriffen.²¹ Während Salernos Werkkatalog als Urquelle für alle stilistische Vergleiche diente, bietet Mahons Studie von *Agucchis* Traktat den theoretischen Bildrahmen für die Analyse von Desubleos Auseinandersetzung mit *Guercinos* Gestik. Letztere bildet auch den Schwerpunkt von Ebert-Schifferers Beitrag, der *Guercinos* Gebärdensprache punktuell untersucht und somit Vergleichspunkte für die Analyse von Desubleos entgegengesetzte Interpretation der Gesten liefert.

Desubleos Sonderstellung unter den auswärtigen Malern in Bologna und Venedig wurde anhand von Vergleichen mit anderen nicht aus Italien stammenden Künstlern konturiert. Bewusst wurde auf Vergleiche mit in Rom ansässigen Malern verzichtet, da die Informationen über Desubleo in Rom zu spärlich sind und der Aufenthalt zu kurz ist. Eine Darstellung der durch *Régnier* begünstigten Beziehungen zu Kunstsammlern wurde deshalb vorgezogen. Im Gegensatz dazu bie-

18 SPEAR 1997, S. 225–252; AUSST.-KAT. FLORENZ 2008.

19 AUSST.-KAT. FLORENZ 2008, S. XLIV–LI.

20 POPP 2007.

21 MAHON 1947; SALERNO 1988; EBERT-SCHIFFERER 1991.

tet Desubleos knapp dreißigjährige Phase in Bologna ausreichende Anhaltspunkte, um Vergleiche mit den in Renis Atelier tätigen, aus Frankreich stammenden Giovanni Boulanger und Pietro Lauri zu ziehen. Für Boulanger wurden die zahlreichen Studien von Massimo Pironcini berücksichtigt, die das Werk des Franzosen während seiner Zeit als Hofmaler von Francesco I. d'Este analysieren.²² Für den Vergleich mit dem weniger bekannten Lauri konnten die Beiträge von Fiorella Frisoni und Marina Cellini herangezogen werden.²³ Ein drittes Beispiel eines auswärtigen Künstlers in Bologna half dabei, Desubleos Besonderheiten darzulegen. Dabei handelt es sich um Denis Calvaert, dessen Erfolg und herausragende Stellung unter den Bologneser Künstlern des Cinquecento mit Desubleos Karriere verglichen wurde. Grundlegend dafür waren die Recherchen von Andreas Prierer, Simone Twiehaus und Michele Danieli.²⁴ Im venezianischen Kontext bot sich ein Vergleich mit dem Münchner Carl Loth und dem Osnabrücker Johann Liss an. Die unterschiedlichen Integrationsmöglichkeiten, die zur Etablierung von Loths erfolgreichem Atelier führten, wurden ausgehend von den Veröffentlichungen der zwei Loth-Forscher Gerald Ewald und Dagmar Probst analysiert.²⁵ Der Vergleich zwischen Desubleos Stellung im venezianischen Künstlerpanorama und derjenigen von Liss stützte sich hingegen auf die Monographie von Rüdiger Klessmann und Annick Lemoines Anmerkungen zu den Verbindungen zwischen Liss und Régnier.²⁶ Diese ersten Betrachtungen deuten darauf hin, wie Desubleos Integration in komplexe Künstlerlandschaften stets berücksichtigt wurde, um irreführende, aus dem Kontext losgelöste Analysen seiner künstlerischen Produktion zu vermeiden.

Für eine Kontextualisierung der Bedingungen, unter denen sich die Tätigkeit eines auswärtigen Künstlers wie Desubleo abgespielt hat, mussten Studien zu den Kunstmärkten und Malergilden in Rom, Bologna und Venedig herangezogen werden. Erin Downeys Untersuchung der kurz nach 1620 in Rom ins Leben gerufenen Bentvueghels beleuchtet die identitätsstiftende und integrationsfördernde Funktion dieser Künstlergemeinschaft für ihre niederländischen und flämischen Mitglieder.²⁷ Unter den Beiträgen zum römischen Kunstmarkt des frühen Seicento sind die Recherchen von Patrizia Cavazzini besonders relevant, da sie Francis Haskells Pionierstudie zu Malern und Auftraggebern mit einer Untersuchung der

22 PIRONCINI 1969; PIRONCINI 1982a; PIRONCINI 1982b; PIRONCINI 1985; PIRONCINI 1992; PIRONCINI 2017.

23 FRISONI 1989; CELLINI 1992b.

24 PRIEVER 1997; TWIEHAUS 2002; TWIEHAUS 2012; DANIELI 2012.

25 EWALD 1959a; EWALD 1959b; EWALD 1965; PROBST 2016.

26 KLESSMANN 1999; LEMOINE 2007, S. 100–102.

27 DOWNEY 2015.

Verbreitung und Vermarktung von Kunst jenseits adliger Sammlerkreise ergänzt.²⁸ Diese auf Archivquellen basierende Analyse umreißt die Umbrüche im Kunstmarkt und die konsequenten Anzahlerhöhung der in Rom tätigen Maler. Ihre vielfältigen Ausbildungs- und Karrieremöglichkeiten werden von Cavazzini sowie von Monica Grossi und Silvia Trani in der Studie zur Accademia di San Luca gezeigt – Desubleos Fall wird vor diesem Hintergrund besprochen, um somit die Anfänge seines Werdegangs im römischen Milieu zu schildern.²⁹

Die Mechanismen des Bologneser Kunstmarkts konnten ausgehend von einigen jüngst erschienenen Studien untersucht werden. Raffaella Morsellis und Guido Guerzonis Analysen zeigen, wie die im Seicento erhöhte Nachfrage nach Gemälden in unmittelbarem Zusammenhang mit der zunehmenden Professionalisierung des Malerberufs stand.³⁰ Die Konsequenzen einer schichtübergreifenden Kunstaffinität lassen sich in den von Morselli veröffentlichten Inventaren Bologneser Sammlungen des späten Seicento beobachten und sind für Desubleos Fall insofern relevant, als sie die Wertschätzung seiner Werke unter Kunstliebhabern unterschiedlicher sozialer Herkunft belegen.³¹ Dieser Erfolg kontrastiert jedoch mit den Schwierigkeiten, die nicht-Bologneser Maler erlebten. Denn die dortige, im Vergleich zu Rom strengere Regulierung des Kunstmarkts zeichnete sich als Hürde ab, die die Malerzunft als Schutz der privilegierten lokalen Maler gegenüber auswärtigen Künstlern willentlich eingesetzt hatte, wie Heinrich Bodmer, Giampiero Cammarota, Gail Feigenbaum und zuletzt Morselli zeigen konnten.³² Die Ergebnisse dieser Analysen werden mit dem Fall Desubleos verglichen, um die von Peruzzi und Cottino nicht berücksichtigten institutionellen und kommerziellen Hintergründe seiner Bologneser Tätigkeit zu erhelten. Als Gegenbeispiel zu Bologna galt die von Marije Osnabrügge in ihrer Dissertation geschilderte Integration niederländischer Immigrant-Maler in Neapel.³³ Die dort besprochenen Karrieren von fünf Malern aus den Niederlanden zeigen, inwieweit sich Desubleos Fall von denjenigen anderer erfolgreicher Landsleute wie Abraham Vinck, Louis Finson, Hendrick de Somer und Matthias Stom unterscheidet.

Die auf dem venezianischen Kunstmarkt geltenden Bedingungen weisen eine mit Bologna vergleichbar ähnlich hohe Nachfrage seitens Kunstsammler auf, die Isabella Cecchini tiefgreifende Untersuchungen belegen.³⁴ Linda Borean und Ste-

28 HASKELL 1963; CAVAZZINI 2008.

29 GROSSI/TRANI 2009.

30 GUERZONI 2006; MORSELLI 2010.

31 MORSELLI 1998.

32 BODMER 1939; CAMMAROTA 1988; FEIGENBAUM 1999; MORSELLI 2010; MORSELLI 2016.

33 OSNABRUGGE 2019.

34 CECCHINI 2000; CECCHINI 2003; CECCHINI 2007.

fania Mason gaben zwei umfangreiche Bände zur seicentesken Sammlungstätigkeit der Venezianer heraus, in denen Fallstudien zu wichtigen Kunstexperten und der Zirkulation von Artefakten zu Zeiten Desubleos Präsenz in Venedig vorgestellt werden.³⁵ Darunter wurde auf die Beiträge von Borean und Cecchini besonders zurückgegriffen, um die Wertschätzung des Flamen seitens der lokalen Auftraggeber zu analysieren.³⁶ Die komplizierte und häufig nicht so effiziente Organisation der lokalen Malergilde wurde hingegen von Elena Favaro analysiert.³⁷ Diese vier gut dokumentierten Veröffentlichungen ermöglichen die bislang fehlende Einordnung Desubleos auf dem Kunstmarkt und die Prüfung seiner Verbindung zur *Arte dei Depentori* der Lagunenstadt.

Dank dieser unterschiedlichen Forschungen lassen sich Desubleos Karriere sowie die Bildung eines eigenen, hybriden Stils besser verstehen und in dem größeren Rahmen von verschiedenen Kunstmärkten und lokalen Schulen einfügen.

1.2 Fragestellung

In Bezug auf die oben genannten Forschungen lassen sich drei eng miteinander verbundene Fragen bestimmen, anhand derer Michele Desubleos Besonderheit vorgeführt wird. Diese Aspekte bilden die drei zentralen Teile der Fragestellung der vorliegenden Arbeit, deren Untersuchungszeitraum sich auf die Jahre von 1624 bis 1664 konzentriert.

Die Integration Desubleos in den drei Hauptstationen seiner Karriere bildet die erste, grundlegende Problemstellung, die in den ersten drei Kapiteln thematisiert wird. Dabei ist sein Status als Immigrant-Maler zu beachten, der ihn von einem reisenden Künstler unterscheidet. Dieser zweiten Kategorie gehörte die Mehrheit der flämischen und niederländischen Künstler an, die nach einem im Durchschnitt drei Jahre langen Aufenthalt auf der italienischen Halbinsel in die Heimat zurückkehrten.³⁸ Diesbezüglich wurde zuletzt 2019 von Marije Osnabrügge in ihrer Studie zu niederländischen Immigrant-Malern in Neapel zwischen 1575 und 1654 angemerkt, dass die Aufenthaltsdauer an einem Ort ein entscheidender Faktor ist, um diese zwei Künstlertypen voneinander zu unterscheiden.³⁹ Die

35 BOREAN/MASON 2002; BOREAN/MASON 2007.

36 BOREAN/CECCHINI 2002; BOREAN 2007a; BOREAN 2007b. Isabella Cecchinis bereits zitierter Beitrag von 2007 befindet sich ebenfalls in dem von Mason und Borean herausgegebenen Band.

37 FAVARO 1975; ALBERTI 2002.

38 OSNABRUGGE 2014, S. 241.

39 OSNABRUGGE 2019, S. 20.

von Osnabrücke untersuchten Künstler blieben in Neapel mindestens sieben Jahre und mussten daraufhin als Immigrant-Maler stets zwischen ihren heimatlichen Hintergrund („native background“) und den kulturellen Bedingungen des neuen Umfelds vermitteln. Diesem Zustand steht derjenige eines reisenden Künstlers entgegen, der auf das Fortbewegen, auf die nächste Etappe seiner Reise konzentriert ist und deshalb die lokalen Begebenheiten weniger berücksichtigt. Vor diesem Hintergrund könnte Desubleo in Rom als reisender Künstler gelten, da er dort nur knapp zwei Jahre bleibt. Für den Rest seiner Karriere muss er hingegen als Immigrant-Maler betrachtet werden, da er in Bologna ca. 29 Jahre verbrachte, ehe er für ein Dutzend Jahre in Venedig lebte und sich für das letzte Jahrzehnt seines Lebens in Parma niederließ. Diesem Zustand entsprechend soll untersucht werden, wie sich seine Integration in die Künstlerlandschaften von Rom, Bologna und Venedig gestaltete. Dadurch werden die Strategien erhellt, anhand derer Desubleo seine erfolgreiche Karriere bildete.

Die zweite Spezifik des Flamen ist seine stilistische Hybridität. Mit Sicherheit spielt dabei die erwähnte, für einen Immigrant-Maler notwendige Vermittlung zwischen heimatlichem Hintergrund und lokaler Kultur eine beachtliche Rolle, wobei mit letzterer die visuelle Kultur der „neuen Heimat“ gemeint ist. Die Hybridität sticht aus seinen Gemälden heraus und offenbart Desubleos multizentrische Karriere. Weniger evident und bislang ungeklärt sind hingegen der Bildungsprozess seines Stils, die Wahl der Referenzen, ihre Adaption und schließlich die möglichen Beweggründe hinter Desubleos Entscheidungen. Die Etablierung eines eigenen Stils bildet eine grundlegende Etappe einer erfolgreichen Malerkarriere. Es ist deshalb zentral zu zeigen, wie Desubleo seine stilistische Autonomie gestaltete, auf welche Elemente er zurückgriff, um sich von anderen Malern auszufiferenzieren und somit seine malerische Produktion für Auftraggeber identifizierbar zu machen.

Als dritte und letzte Besonderheit sind die Konsequenzen zu nennen, die Desubleos multizentrische Karriere und der hybride Stil auf seinen Nachruhm hatten. In der Tat lässt sich eine Diskrepanz zwischen zwei Fakten beobachten: einerseits die Wertschätzung des Flamen durch Sammler und Künstler, die Desubleos Werke kauften bzw. rezipierten; andererseits, die Vergessenheit, in die er nach seinem Tod geriet. Die Tatsache, dass sich in seinem Stil Parallelen zu demjenigen Régniers, Renis, Domenichinos und Guercinos beobachten lassen, sicherte ihm Erfolg zu Lebzeiten, konnte ihn aber zugleich nicht vor einem jahrhundertelangen Vergessen retten. Carlo Cesare Malvasias Urteil spielt in diesem Prozess eine zentrale Rolle. Dieses wird jedoch ca. 200 Jahre später von einem venezianischen Gelehrten, Francesco Zanotto, revidiert. Die Untersuchung dieser entgegengesetzten Positionen bietet eine neue Perspektive, aus der Desubleos Position in der Kunstgeschichte neu betrachtet werden kann.

Die Eingliederung in die lokalen Institutionen, die Herausbildung eines Stils und die eventuelle Aufnahme im kunsthistorischen Kanon bilden die Leitfragen der vorliegenden Arbeit. Betrachtet man sie zusammen, so wird klar, dass alle darauf abzielen, eine übergeordnete Problemstellung zu klären. Dabei handelt es sich um die Frage, wie ein auswärtiger Maler im 17. Jahrhundert in Italien seine Karriere gestalten und sich dabei dauerhaft einen Namen machen konnte. Somit bietet die vorliegende Studie zu Desubleo die Möglichkeit, den Fokus von den berühmten Künstlern auf weniger bekannte bzw. in Vergessenheit geratene Persönlichkeiten zu verschieben. Nur durch eine möglichst flächendeckende Untersuchung unterschiedlicher Künstler und ihrer Karrieren kann die Vielfalt der zu ihren Lebzeiten geltenden Dynamiken begriffen werden. In der Tat haben die Recherchen der letzten Jahrzehnte bewiesen, dass dank solcher Analysen historische Persönlichkeiten (wieder)entdeckt werden können, die maßgeblich dazu beitragen, ein vollständigeres Bild einer Epoche zu rekonstruieren.⁴⁰

1.3 Methodischer Ansatz und Quellen

Der Forschungsstand und besonders die Vorstellung der Fragestellung haben Desubleos Spezifika gezeigt, die zur Untersuchung seines Werdegangs in den zentralen Stationen von Rom, Bologna und Venedig geführt haben. Die Entscheidung, sich auf diese drei Städte zu konzentrieren und dabei für Parma keine vertiefte Analyse anzubieten, hat zwei Gründe. Erstens, Desubleo arbeitet in den ersten drei Städten seinen Stil allmählich heraus und experimentiert damit mit neuen Strategien der Selbstpromotion. Die in der Fragestellung erwähnte zweite Besonderheit, Desubleos stilistische Hybridität, lässt sich bereits in den Werken aus der römischen Zeit erkennen, entfaltet sich jedoch besonders stark in denjenigen aus der Bologneser und venezianischen Phase. Dieses Phänomen stabilisiert sich in Parma, einer Stadt, in der er um 1666 als anerkannter Maler ankommt und wo, diesem Status entsprechend, der Drang der Selbstpromotion nachlässt. In Desubleos Parmenser Werken bleiben die zuvor entwickelten stilistischen Eigenheiten konstant – ein Zeichen der erreichten künstlerischen Reife, die ihn jedoch

40 Um die Relevanz dieser Studien für die kunsthistorische Disziplin exemplarisch darzustellen, sei hier auf jüngst erschienene Veröffentlichungen hingewiesen, die sich dem Œuvre zweier in Vergessenheit geratenen Künstler widmeten. Dabei handelt es sich um die belgische Malerin des 17. Jahrhunderts Michaelina Wautier (AUSST.-KAT. ANTWERPEN 2018) und um den französischen Maler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts Jean-Marie Delaperche (AUSST.-KAT. ORLÉANS 2018).

nicht daran hindert, sehr gelungene Kompositionen zu entwerfen, wie u. a. der in den späten 1660er Jahren für die Farnese-Sammlung gemalte *Odysseus und Nausikaa* (Abb. 5.4) beweist.⁴¹

Farnese ist der Name, der den zweiten Grund für den Ausschluss Parmas aus der Untersuchung einleitet. Denn infolge der Präsenz des Farnese-Hofs gestalteten sich die Arbeitsbedingungen für einheimische und auswärtige Maler erheblich anders als es in Rom, Bologna und Venedig der Fall war. In Parma existierte keine Malerzunft, die Aufträge stammten vom Farnese-Hof, von kirchlichen Orden oder von lokalen Sammlern. Anhand von Rechnungsbelegen oder anderen Archivalien hätte ein Vergleich zwischen Desubleos Status in Rom, Bologna und Venedig einerseits und Parma andererseits sicherlich fruchtbare Ergebnisse über die Entwicklung seines Werdegangs gebracht und wurde ursprünglich angestrebt. Der unternommene Versuch scheiterte jedoch an dem während der Archivrecherchen in Parma festgestellten Quellenmangel, aufgrund dessen weder Rechnungen zu den für lokale Kirchen ausgeführten Gemälden noch Einträge in die Rechnungsbücher der Farnese ermittelt werden konnten.⁴² Die in Parma gefundenen Dokumente informieren hauptsächlich über Desubleos eigene Finanzverwaltung, geben allerdings keine Auskunft über die Parmenser Aufträge. Aus diesen Gründen wurde beschlossen, die Untersuchung Desubleos Integration, Wirken und Stilbildung auf die drei zentralen Phasen seiner Karriere zu beschränken.

Der Quellenmangel hat sich schnell zu Beginn der Arbeit als die größte und über die Stationen des Flamen konstant bleibende Hürde erwiesen. Die Archivrecherchen wurden unter Berücksichtigung zweier Kriterien geführt. Das erste betraf die Suche nach biographischen Anhaltspunkten, Informationen über Desubleos unmittelbares Umfeld und den sozialen Kontexten, in denen er lebte. Es wurde deshalb nach Dokumenten des Alltagslebens gesucht, wie beispielsweise Akte der für die Ausländerregistrierung zuständigen Behörde; Gerichtsakte; Volkszählungen (sogenannte *Stati delle anime*, die von einem Priester jährlich durchgeführte Volkszählung seiner Pfarrei); bei Notaren abgeschlossene Mietverträge; Investitionen bei religiösen Institutionen; Belege von Ankäufen von Materialien (Pigmenten, Leinwände usw.), die sich häufig in Rechnungsbüchern von Händlern finden lassen.

Das zweite Kriterium betraf die Suche nach Dokumenten über Desubleos Auftraggebernnetzwerk und das Nachleben seiner Gemälde. Dazu wurden Notarakte und Rechnungsbücher der Familien nachgeschlagen, die Werke von Desubleo besaßen; Rechnungsbücher von Kirchen, in denen sich Altargemälde des Flamen befanden, sowie von Gemeinden, für die Desubleo Aufträge ausführte; Korre-

41 COTTINO 2001, Kat. 40, S. 113–115.

42 Siehe für eine Auflistung aller nachgeschlagenen Konvolute das Quellenverzeichnis.

spondenzen zwischen Institutionen und Privatpersonen, die im Besitz seiner Gemälde waren bzw. diese reklamierten.

Die Suche nach diesen Quellen wurde in den drei folgenden Typen von Archiven durchgeführt: Archiven von Diözesen und Pfarreien (Bologna, Mantua, Parma, Rom, Sambughè, Treviso, Venedig); Staatsarchive (Bologna, Mailand, Mantua, Modena, Parma, Venedig); Archive von öffentlichen sowie privaten Institutionen und Notarverbänden (Bologna: Archivio storico della Soprintendenza, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Biblioteca Universitaria; Florenz: Archivio storico della Soprintendenza, Archivio storico della Galleria Palatina, Archivio restauri dell'Opificio delle Pietre Dure; Fondation Custodia Paris; Archivio Distrettuale Notarile Parma; Archivio storico della Soprintendenza Siena; Archivio storico dell'Accademia Venedig).

Von Desubleos Anfängen bis zu seinem Tod sind äußerst spärliche Informationen zu ihm, seinem sozialen Umfeld und seinen Auftraggebern bzw. Kunden überliefert. Dass mindestens 21 Variationen seines Namens bekannt sind, hat mit Sicherheit die Recherchen nicht vereinfacht. Bislang wurden folgende ermittelt: Desoubleay, Michel; Desoubleay, Michele; Desoublei, Michel; Desoublei, Michele; Desubleo, Michel; De Zubleau, Michel; De Zubleau, Michele; Michel Danobuge fiammengo; Michele Fiamenghi; Michele Fiammingo; Michele Monlugo; Raigneri, Michele; Rainieri, Michel; Rainieri, Michele; Sobleau, Michel de; Sobleau, Michele de; Sobleo, Michel de; Sobleo, Michele de; Zobleos, Michel; Zobleos, Michele; Zobló, Michiel.

Weitere Hürden bilden die Tatsachen, dass er nie heiratete und in mindestens vier verschiedenen Städten der italienischen Halbinsel lebte, die unterschiedlichen Staaten gehörten und jeweils anderen Regierungsbehörden sowie Ausländerregistrierungsmethoden hatten: Kirchenstaat, Republik Venedig, vielleicht Herzogtum Mailand sowie Herzogtum von Parma und Piacenza. Darüber hinaus liegt Desubleos Anfangszeit im Dunkel. In Maubeuge sind keine Archivalien erhalten, die Auskunft über Desubleos Geburtsdatum geben könnten – nur mit Hilfe der in Parma ermittelten Sterbeurkunde konnte festgelegt werden, dass Desubleo 1601 geboren worden sein soll, da er an seinem Todestag, dem 12. November 1676, 75 Jahre alt war.⁴³ Auch über seine erste Ausbildungszeit ist nichts

43 Zu Beginn des 17. Jahrhunderts existierten in Maubeuge die Pfarreien Saint-Pierre und Notre Dame de la Croix. Während Régniers Taufe in der ersten stattgefunden haben soll (vgl. Kap. 2.1), muss Desubleo in Notre Dame de la Croix getauft worden sein, deren Archive aber im Mai 1940 zerstört wurden (schriftliche Bestätigung der Archives municipales de Maubeuge). Desubleo muss zwischen dem 1. Januar und dem 11. November 1601 geboren worden sein, da seine Sterbeurkunde ein Alter von 75 Jahren festlegt: „Dominum Michael de Zobliis Pictor Flander [...] etatis suae annorum septuagintaquintum“, vgl. Quellenanhang, Nr. 48.

überliefert. Unter den drei untersuchten Stationen seines Lebens hat sich Venedig als derjenige Ort erwiesen, an dem die meisten neuen Quellen ermittelt werden konnten. Ausgehend von einer Veröffentlichung zu einer in Venedig ansässigen Bankiersfamilie wurde festgestellt, dass diese für Desubleos Wirken in Venedig eine beachtliche, jedoch von der bisherigen Desubleo-Forschung übersehene Rolle gespielt hatte. Daraufhin konnten im Laufe mühsamer Recherchen in den venezianischen Archiven neue Informationen zum Gemälde sowie zur Wertschätzung des Flamen gefunden werden. In diesem Rahmen wurde die Datierung und Entstehungsgeschichte eines zweiten Altarbildes berichtet sowie die mögliche Vermittlerrolle dieser Familie für ein weiteres Gemälde Desubleos vorgeschlagen. Insofern lieferte der Fund Erkenntnisse sowohl zu Desubleos Auftraggebernetzwerk als auch zu seiner späteren Anerkennung, die neues Licht auf seine *fortuna critica* werfen.

Mit Bedauern musste hingegen konstatiert werden, dass trotz der langwierigen Recherchen keine neuen Informationen in den Bologneser Archiven gefunden werden konnten, obwohl es sich um die Stadt handelt, in der sich Desubleo am längsten aufhielt. Dagegen wurden in Parma Notarakte ermittelt, die Informationen über Desubleos Wohnsitz und Geldanlagen während seiner letzten Jahre geben. Diese Quellen erlauben jedoch keine Rückschlüsse auf Desubleos Gestaltung seiner Karriere als auswärtiger Maler in Italien, die die eigentliche Problemstellung der Arbeit bildet. In gleicher Hinsicht konnten auch die im mantuanischen Staatsarchiv gefundenen Dokumente zu Daniele van den Dyck, Maler und Mann von Desubleos Nichte Lucrezia Régnier, keine neuen Erkenntnisse über den Flamen und sein Œuvre liefern. Zusätzlich muss erwähnt werden, dass die Recherchen im Staatsarchiv Mailand keine Beweise für einen Aufenthalt des Flamen zwischen 1664 und 1666 lieferten.

Die Schwierigkeiten mit der dokumentarischen Rekonstruktion von Desubleos Karriere haben dazu geführt, dass die Analysen seiner Kunstwerke noch mehr ins Zentrum der Arbeit rückten. Folglich besteht die materielle Grundlage der Untersuchung aus Gemälden, die der Flame in den Jahren zwischen 1624 und 1664 schuf. Dabei muss betont werden, dass, im Unterschied zu Nicolas Poussin, Domenichino oder den Carracci, keine Quellen zum eigentlichen kunsttheoretischen Diskurs Desubleos überliefert sind. Dies führte dazu, dass in der vorliegenden Arbeit Desubleos künstlerische Auseinandersetzung mit Werken und Stilen anderer Maler nicht wie sonst als ein zum Instrumentarium eines Malers zugehörige Elemente betrachtet werden. Vielmehr werden sie aufgrund ihres strategischen Charakters als Andeutung eines kunsttheoretischen Diskurses verstanden. In dieser Hinsicht soll die Darstellung der Auseinandersetzung Desubleos mit bestimmten Werken und Stilen zeigen, wie er sich gegenüber den rezipierten Malern positioniert und dies dem Auftraggeber bzw. Betrachter signalisiert.

Die Analysen der Gemälde wurden mit den drei erwähnten Schilderungen von Desubleos Wirkung gekoppelt: zunächst die chronologische Analyse nach Städten, dann die auf die Parameter von Desubleos Stil ausgerichtete Untersuchung und schließlich die gemäldetechnische Analyse dreier Werke Desubleos, deren Ergebnisse seine Maltechnik zum ersten Mal erhellen. Es wäre wünschenswert gewesen, flächendeckende gemäldetechnische Untersuchungen der – zumindest – in öffentlichen Sammlungen aufbewahrten Gemälde Desubleos durchzuführen. Diese hätten ein deutlich repräsentativeres Bild über die Maltechnik, ihre Entwicklung in den verschiedenen Karrierephasen und Veränderungen der angewandten Materialien wiedergeben. Die Realisierbarkeit dieses Wunsches schlug jedoch aufgrund mangelnder Ressourcen der Museen fehl. Allein die Bologneser Pinacoteca Nazionale stellte zwei Gemälde Desubleos zur Verfügung, sodass dank der Zusammenarbeit mit dem Chemiker Dr. Diego Cauzzi (Galleria Nazionale di Parma) und dem Diagnostik-Ingenieur Dr. Claudio Seccaroni (ENEA – Italienische Agentur für neue Technologien, Energie und Nachhaltige Entwicklung) XRF- und Infrarot-Untersuchungen von *Venus trauert um Adonis* und *Johannes dem Täufer* durchgeführt wurden. Eine zusätzliche Infrarot-Aufnahme Desubleos *Selbstporträt* wurde von den Privatbesitzern des Gemäldes in Auftrag gegeben. Die daraus gewonnenen Untersuchungsergebnisse lieferten allererste Hinweise auf die von Desubleo angewendeten Farbpigmente, die eventuelle Präsenz einer Unterzeichnung sowie die Grundierung der Leinwände. Die Erkenntnisse beweisen die Nähe seiner Praxis zu der Bologneser Tradition und wurden 2018 in einem kollektiven Aufsatz veröffentlicht.⁴⁴ Darüber hinaus ermöglichten diese Informationen die aus den fehlenden Dokumenten zu Desubleos Materialankäufen resultierenden Lücken zum Teil zu schließen. Die gemäldetechnologischen Untersuchungen sind schließlich ein weiterer Beweis dafür, dass die Erforschung von Desubleos Werk aufgrund des Quellenmangels nur durch die Verknüpfung mehrerer Ansätze erfolgen kann.

1.4 Gliederung

Trotz der Sparsamkeit der Quellen und der bescheidenen Literatur über Desubleo konnten in der vorliegenden Arbeit mehrere Aspekte seines Œuvres, dessen Entstehungskontext und die Konsequenzen für Desubleos Einordnung im kunsthistorischen Kanon analysiert werden. Diese wurden in fünf Kapitel unterteilt.

44 CAUZZI/GIROMETTI/SECCARONI 2018.

In den ersten drei chronologisch geordneten Kapiteln werden Desubleos jeweilige Phasen in Rom, Bologna und Venedig nach einem einheitlichen, dreigeteilten Schema untersucht. Diesem zufolge sollen zunächst die verfügbaren Integrationsmöglichkeiten für den Flamen erhellt werden. Wie funktionierten die Institutionen, in denen die Interessen der Maler vertreten wurden und die einen Versuch zur Regulierung des Kunstmarkts unternahmen? Welche Vorteile ergaben sich aus der Mitgliedschaft? Wurde den auswärtigen Malern eine Mitgliedschaft bewilligt und wenn ja, unter welchen Bedingungen? Wie war der lokale Kunstmarkt organisiert und welche Akteure waren dort aktiv? Die daran anschließende Analyse schildert Desubleos Reaktion auf die offiziellen Integrationsprozesse und analysiert seine Positionierung in dem jeweiligen künstlerischen Panorama. Gelangte es Desubleo, sich in der künstlerischen Gemeinschaft zu integrieren? Welche Figuren haben ihm in diesem Prozess gefördert? Lassen sich Parallelen mit anderen auswärtigen Malern ziehen? Dabei ist es unabdingbar, den Kontext, in dem Desubleo agiert, möglichst genau darzustellen, um die bislang unzureichend analysierten Hintergründe seines Erfolgs nachzuvollziehen: Vincenzo Giustinianis Umkreis in Rom (Kapitel 2), Guido Renis Atelier in Bologna (Kapitel 3) und die Familie Lumaga in Venedig (Kapitel 4). Abschließend wird ein Gemälde bzw. eine Gemäldegruppe in Form einer Fallstudie analysiert, die während der jeweiligen Phase entstanden ist und Desubleos Auseinandersetzung mit dem zuvor geschilderten Kontext veranschaulicht. Deshalb wird bei diesen Untersuchungen der Stil bewusst nicht im Vordergrund stehen, da dieser vielmehr den Fokus des darauffolgenden Kapitels bilden wird.

Die chronologische Betrachtung und die Fallstudien stellen die Grundlage für die anschließende, thematisch ausgerichtete Untersuchung der Parameter dar, anhand derer Desubleo seinen Stil herausbildet. Welche konstituierenden Elemente lassen sich in den Gemälden des Flamen beobachten? Wie reagieren seine Kompositionen auf bereits existierende Darstellungen des gleichen Sujets? Als Parameter werden Affektdarstellung, Gesten und Bewegung, Antikenrezeption sowie Landschaftsdarstellung und Stilleben untersucht. Für jede Kategorie werden Werke und stilistische Eigenheiten Desubleos mit denjenigen von Reni, Domenichino und Guercino vergleichend analysiert. Dieses Verfahren hat zum Ziel, die Entfaltung der stilistischen Autonomie des Flamen gegenüber den drei Meistern zu veranschaulichen und die Besonderheiten von Desubleos Stil zu erhellen. Letztgenannte Besonderheiten als Immigrant-Maler bilden anschließend den Ausgangspunkt, um die von ihm entwickelten Strategien der Selbstvermarktung zu erörtern. In diesem Zusammenhang wird die vermeintliche Subversion des Schulbegriffes seitens Desubleo diskutiert, die eine zentrale Stelle in der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Flamen einnimmt.

Der letzte Teil der Studie ist dem künstlerischen und kunsthistorischen Erbe Desubleos gewidmet. Aufgrund der Vergessenheit, in die er nach seinem Tod rasch geriet, könnte man eine Rezeption des Flamen durch die nachfolgende Generation ausschließen. Diesem legitimen Gedanken möchte sich das sechste Kapitel entgegenstellen und beweisen, wie Desubleo sowohl zu seinen Lebzeiten als auch in den späteren Jahrhunderten eine Referenz für Künstler und Kunstsammler bildete. Die Beispiele von Lorenzo Pasinelli und Ginevra Cantofoli werden zeigen, wie sich das künstlerische Erbe in Bologna gestaltet. Die zahlreichen Kopien von Desubleos Kompositionen sollen einen weiteren Beweis dieser Rezeption liefern, die sich nicht nur innerhalb der emilianischen Grenzen feststellen lässt. Im letzten Kapitelteil wird Desubleos kunsthistorischer Fall und Aufstieg thematisiert. Die schweren Folgen von Carlo Cesare Malvasias Urteil über den Flamen werden den lobenden Worten Francesco Zanottos gegenübergestellt, um dabei eine neue Perspektive auf Desubleos langfristige Wertschätzung anzubieten.