

7 SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Etablierung der Karriere eines auswärtigen, in Italien tätigen Malers des 17. Jahrhunderts zu untersuchen. Um diesen Prozess in seiner Komplexität zu begreifen, sollte nicht auf einen der erfolgreichsten und bekanntesten auswärtigen Maler, wie beispielsweise Nicolas Régnier, Simon Vouet oder Nicolas Poussin rekurriert werden. Im Gegensatz dazu sollten Erfolg und Scheitern, Integration und Isolation, Anerkennung und Vergessen in den Fokus der Analyse gerückt werden. Der Fall Michele Desubleos erschien besonders geeignet, um diese zentralen Aspekte der Kunstgeschichte aus einer neuen Perspektive zu hinterfragen.

Um dieses Ziel zu erreichen, wurde drei Fragen nachgegangen. Die erste grundlegende Problematik setzte sich mit den Mechanismen auseinander, mit denen sich ein auswärtiger – in diesem Fall flämischer – Maler konfrontiert sah, als er sich in ein künstlerisches Zentrum der italienischen Halbinsel beruflich integrieren wollte. Dabei standen die von den Malergilden und dem Kunstmarkt bestimmten Arbeitsbedingungen in den drei untersuchten Stationen von Desubleos Karriere im Fokus: Rom, Bologna und Venedig. An zweiter Stelle wurde die Herausbildung eines eigenen, hybriden Stils analysiert, um die Berührungspunkte zwischen einem multizentrischen Werdegang und der Etablierung von wiedererkennbaren stilistischen Eigenheiten zu erhellen. Dafür wurden Desubleos Gemälde tiefgründig analysiert und mit Kompositionen anderer Maler verglichen. Den Konsequenzen der zwei Phänomene der Integration und Stilbildung für Desubleos künstlerisches Erbe und seinen Nachruhm widmete sich die dritte Fragestellung. Die Untersuchung ging von der Diskrepanz zwischen Desubleos künstlerischem Erfolg zu Lebzeiten und dem nach seinem Tod eingetretenen Vergessen aus. In diesem Rahmen wurde zunächst das künstlerische Erbe des Flamen erforscht, um anschließend zu thematisieren, warum er in Vergessenheit geraten war.

Zunächst sollte verstanden werden, wie sich Desubleo in die Künstlerlandschaften der drei wichtigsten Etappen seiner Karriere, d.h. Rom, Bologna und Venedig, integrieren konnte. Dabei sollte berücksichtigt werden, dass er in Rom nur ca. 2 Jahre blieb (1624–1625), in Bologna dagegen knapp drei Jahrzehnte verbrachte (ca. 1625/30–um 1654), ehe er für ca. zehn Jahre in Venedig arbeitete (1654–1664). Bei seiner Ankunft in Rom fand Desubleo einen hart umkämpften Kunst-

markt mit einer hohen Anzahl an nichtitalienischen Malern vor. Diese durften Mitglieder der elitären Malergilde werden und konnten somit an öffentliche wie private Großaufträge gelangen. Im Gegensatz dazu waren die Integrationsmöglichkeiten für auswärtige Maler auf dem Bologneser Kunstmarkt dezidiert geringer als beispielsweise in Rom und Neapel, wo die stets wachsende Nachfrage nach Gemälden und Dekorationskampagnen von lokalen Künstlern alleine nicht gedeckt werden konnte. Die von der Bologneser Malergilde geschützten Privilegien der lokalen Maler führten dazu, dass Desubleo als Auswärtiger wahrscheinlich nie ein eigenes Atelier leiten durfte. Zugleich geht aus den überlieferten Dokumenten keine Mitgliedschaft Desubleos in den Malergilden hervor: In der Tat ist Desubleo weder in Rom noch in Bologna und Venedig unter den zahlenden Mitgliedern nachgewiesen. Diese Institutionen hatten unterschiedliche Beitrittsregelungen und Offenheitsgrade gegenüber auswärtigen Malern: Waren die Bologneser und venezianische Malergilden lokalpatriotisch stark geprägt und verlangten von auswärtigen Malern einen doppelt so hohen Mitgliedsbeitrag wie von den lokalen Malern, so galten in Rom gleiche Beitrittsregelungen für einheimische und auswärtige Maler. Nichtsdestotrotz verzichtete Desubleo auf diese Institutionen und distanzierte sich somit von anderen auswärtigen Malern wie seinem Stiefbruder Nicolas Régnier, der in Rom und Venedig aktives Mitglied war und zum Teil im Vorstand der Gilde saß. Demnach bleibt diese Distanz eine Konstante in Desubleos Karriere.

Trotz fehlender Einbindung in die offiziellen Institutionen gelang es Desubleo, namhafte Auftraggeber zu gewinnen. Dies wurde dank einer weiteren Konstante ermöglicht, deren Konsequenzen sich in Desubleos frühem Werdegang besonders gut beobachten lassen: Régniers Vermittlung. Das Engagement von Desubleos Stiefbruder im Vorstand der römischen Accademia di San Luca und sein Status als *pittore domestico* des Marquis Vincenzo Giustiniani brachten Régniers Vorteile, die in erster Linie aus Verbindungen zu Malern und Auftraggebern bestanden. Von diesen profitierte auch Desubleo und zwar unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom. So lässt sich auf Régniers Beziehung zum Marquis die Präsenz von Desubleos *Susanna und die Alten* in Giustinianis Sammlung mit Sicherheit zurückführen. Gerade dieses heute verschollene Werk bezeugt, dass sich Desubleo seinen Platz in einer der berühmtesten römischen Sammlungen des frühen Seicento verdient haben musste, indem seine Schöpfung Giustinianis raffiniertem Geschmack gewachsen war. Régniers Vermittlung gewährte Desubleo mit Sicherheit einen privilegierten Zugang zu Giustiniani, der sich andernfalls aufgrund mangelnder Integration in die offizielle Malergilde als schwierig gestaltet hätte. Dennoch muss betont werden, dass Desubleo eine mit hohen Erwartungen verbundene Möglichkeit zuteilwurde und dass er dabei diese Erwartungen mit entsprechender künstlerischer Leistung erfüllte.

Der Kontakt zwischen Desubleo und Régnier bestand lebenslang. Besonders während seiner Jahre in Bologna konnte der Flame dank der brüderlichen Beziehung sein Auftraggebernnetzwerk jenseits der Bologneser Grenzen ausbauen. In der Tat ist es naheliegend, dass Régnier erneut als Vermittler für den Kontakt zwischen Desubleo und der in Venedig ansässigen venezianischen Bankiersfamilie Lumaga fungierte. Die von der Desubleo-Forschung bisher übersehene Verbindung zu den Lumaga konnte anhand von Archivdokumenten nachgewiesen werden. Ihre Analyse führte zu drei neuen Erkenntnissen: Erstens konnte die Existenz eines unberücksichtigten Altargemäldes nachgewiesen werden (*Martyrium des Hl. Laurentius*). Zweitens wurde der Entstehungskontext des Altarbildes für die Grabkapelle der Familie geklärt (*Madonna mit dem Kind, dem Hl. Angelo von Licata, Hl. Franziskus und Hl. Dominikus*), sodass die vorher geltende Datierung berichtigt werden konnte. Drittens wurde die Rolle der Lumaga-Familie als *trait d'union* zwischen Desubleo und der Gemeinde auf dem venezianischen Festland analysiert und hervorgehoben, für die er das Hochaltar malte (*Hl. Martin mit dem Bettler*). Diese Ergebnisse liefern ein solides Gegenargument zu Cottinos Überzeugung, Desubleo sei in Venedig nur gering erfolgreich gewesen.

Bei der 1639 erfolgten Vergabe des ersten Lumaga-Auftrags an Desubleo soll neben Régniers Vermittlung auch das ausgeführte Gemälde für die Kirche S. Urbano in Castelfranco Emilia eine entscheidende Rolle gespielt haben. Dabei handelte es sich um einen 1637 vom Papst Urban VIII. Barberini an Guido Reni erteilten Auftrag für drei Altäre, den der Bologneser an drei seiner besten Mitarbeitern weitergab. Hierbei wird ersichtlich, inwieweit Régniers Vermittlerrolle an Wichtigkeit verliert, je mehr Desubleo in seiner Karriere avancierte, allerdings ohne jemals zu verschwinden. Desubleos höhere Wertschätzung im Vergleich zu seinen Auftragskollegen Simone Cantarini und Pietro Lauri wird durch die Tatsache ersichtlich, dass er den Hochaltar ausführen durfte, inklusive dem höchst symbolischen Papstporträt als Hl. Urbanus. Es besteht kein Zweifel daran, dass dieser Auftrag Desubleos Renommée gesteigert hat und dass dies die Entscheidung der Lumaga beeinflusst haben muss. Der gleiche Effekt muss auch bei den 1641 für don Lorenzo de' Medici und 1654 für Francesco I. d'Este ausgeführten Werken vermutet werden.

Der Barberini-Auftrag fand im Kontext von Desubleos Mitarbeit in Renis Atelier statt. Diese lange Erfahrung (ca. 1625/30–1642) hatte eine entscheidende Wirkung auf die Karriere des Flamen. Er assimilierte nicht nur Renis stilistische Eigenheiten, sondern übernahm auch die dort erlernte Maltechnik, wie es dank der Infrarot- und XRF-Aufnahmen zwei seiner Gemälde festgestellt werden konnte. In Anbetracht des starken Lokalpatriotismus der Bologneser Malergilde muss Desubleos Mitarbeit mit Reni zudem als die bislang einzige Möglichkeit betrachtet werden, die die Integration des Flamen in die künstlerische Landschaft förderte.

Gleichzeitig muss Desubleo dank seiner Zugehörigkeit zum führenden Atelier der Stadt Verbindungen zu privaten Sammlern und öffentlichen Auftraggebern geknüpft haben können, die andernfalls nur durch eine Mitgliedschaft in der *Compagnia dei Pittori* begünstigt worden wären. Die Präsenz seiner Werke in wichtigen Bologneser Sammlungen (Biagi; Cattalani; Danesi; Davia; Ghislieri; Lotti; Ratta Garganelli) und Kirchen (Gesù e Maria, Bologna; S. Maria Assunta, Borgo Panigale) zeugt von dieser sonderbaren Integration.

Die Integration Desubleos gestaltete sich in den drei Etappen unterschiedlich und weist gleichzeitig ähnliche Merkmale auf. Nicht die Mitgliedschaft in den lokalen Malergilden sicherte ihm wichtige Aufträge, sondern die Vermittlung seines Stiefbruders in Rom und Venedig sowie die Einbindung in Renis Atelier in Bologna. Somit zeichnet sich das Bild eines hochbegabten Malers ab, der den üblichen Integrationsmöglichkeiten und Karrierewegen ausweichte, um direkt auf höheren Ebenen einzusteigen und sich auf diesem Niveau zu integrieren.

Die Frage nach der Integration ist im Falle Desubleos eng mit derjenigen der Etablierung eines eigenen Stils verbunden. Zunächst in Rom, sodann als Mitarbeiter Renis in Bologna und anschließend erneut ohne institutionelle Anbindung in Venedig, hatte Desubleo die Wahl zwischen einer Tätigkeit als Kopist für den Kunstmarkt und einer als eigenständiger Maler. Diese zweite Option hat der Flame stets bevorzugt. Doch musste man als eigenständiger Maler einen wiedererkennbaren Stil entwickeln, die eine Balance zwischen eigenen künstlerischen Bestrebungen und dem Geschmack der Kunden erforderte. Dieses Gleichgewicht versuchte Desubleo zu halten, indem er einen hybriden Stil entwickelte. Zu diesem gehörten Akzente aus der römisch-Bologneser Tradition *alla Domenichino*, Reni und Guercino sowie einige Elemente aus Venedig, die Desubleo mit Reminiszenzen flämischer Herkunft in Einklang zu bringen versuchte.

Für die Etablierung seines eigenen Stils rekurrierte Desubleo besonders auf vier Parameter: Affektdarstellung, Gesten und Bewegungen, Antikenrezeption sowie Landschaftsdarstellung und Stilleben. Durch die Analyse dieser vier Parameter wurden sowohl die Bildung eines solchen Stils als auch die Absichten hinter Desubleos Vorgehen hinterfragt. So konnte gezeigt werden, inwiefern sich der Flame an den Kompositionen Domenichinos, Guercinos, Renis, aber auch an denjenigen Agostino und Annibale Carraccis, Nicolas Poussins, Rubens, Tizians und Raffaels maß. Aus diesen Vergleichen zeichnet sich eine Bestrebung nach stilistischer Autonomie ab. Die Affektdarstellung manifestiert sich bei Desubleo durch eine im Vergleich zu Domenichino besonders „gedämpfte“ Atmosphäre und eine ruhige Gemessenheit renianischen Ursprungs (*Extase des Hl. Franziskus*). Diese stehen in Einklang mit der schlicht gehaltenen Gebärdensprache bei Gesten und Bewegungen, die aus dem Vergleich zwischen Desubleos *Erminia und Tankred*

mit Guercinos und Poussins Fassungen hervorging. Desubleos Rezeption antiker Skulpturen setzte eine reflektierte Auseinandersetzung mit berühmten Originalen voraus, wie die Eingliederung des Torso del Belvedere bei *Herkules und Omphale* zeigte. Antike Vorbilder wurden vom Flamen ebenfalls mittels einer für ihn charakteristisch gewordenen Typisierung der Porträtierten rezipiert, die eine direkte Verbindung zu den repräsentativen Werten der Ruhe, Eleganz und Distanz antiker Porträts aufwies. Bei Landschaftsdarstellungen setzte sich Desubleo in Renis und Guercinos Traditionslinie. Dieser zufolge wurde der Landschaft im Hintergrund eine kulissenhafte Rolle zugeteilt, solange diese für die *historia* keine Bedeutung hatte. Damit löste sich Desubleo von dem im 17. Jahrhundert verbreiteten Bild eines auf Landschaftsdarstellungen spezialisierten flämischen Malers. Im Gegensatz dazu stehen Kleinkompositionen, für die sich eine akkurate Wiedergabe in Desubleos Gemälden feststellen ließ. Dadurch näherte sich Desubleo sowohl der flämischen Tradition als auch Domenichinos und Guercinos Detailtreue an.

Bei der Untersuchung der vier ausgewählten Parameter konnte eine weitere, dritte Konstante beobachtet werden: Desubleos Variationsstrategie berühmter Kompositionen. Dabei verwendete er Bildzitate als *eye-catcher* für den kunstgebildeten Betrachter, dessen Aufmerksamkeit zunächst dadurch gewonnen wurde. Sodann präsentierte er eine Variante dieser Zitate, die seine künstlerische Eigenständigkeit hervorhob. Dass es sich bei Desubleos Variationen um strategisch durchdachte Rückgriffe auf andere Motive handelte, konnte anhand der Abgrenzung zum *pasticcio* demonstriert werden. Sieht letzterer eine Übernahme von Motiven aus verschiedenen Werken ohne stärkere künstlerische Verarbeitung vor, so variiert Desubleo seine Zitate stets zugunsten der *historia* und führt sie in eigenständige Bildinventionen aus. Das hat zur Folge, dass neue, harmonisch wirkende Kompositionen entstehen. Diese Strategie wurde als Branding des Hybriden bezeichnet, da Desubleo durch Variationen heterogenen Ursprungs zur Etablierung eines eigenen, wiedererkennbaren und geschätzten hybriden Stils gelang.

Diese Variationen wurden zudem als Zeichen einer Positionierung Desubleos im kunsttheoretischen Diskurs seiner Zeit interpretiert. Diesbezüglich bilden die Gemälde des Flamen die einzige Quelle, da im Unterschied zu den Carracci, Domenichino und Poussin keine schriftlichen Belege seiner kunsttheoretischen Reflexionen überliefert sind. Durch die in den Fallstudien nachgewiesene Auseinandersetzung mit Vorbildern und ihrer Adaption in seinen Gemälden wurde beobachtet, wie sich Desubleo gegenüber den ausführenden Malern positioniert und dies dem Auftraggeber bzw. Betrachter signalisiert, um somit gelehrte Gespräche anzuregen. Mit dieser Herangehensweise setzte sich der Flame in die Tradition der von Bellori in Bezug auf Domenichino bezeichneten „speculazioni della

pittura“¹, oder „pictorial critiques“², wie Panofsky Poussins Auseinandersetzungen mit Reni beschrieb.

In einem solchen Kontext der Annäherung an berühmte Vorfahren wurde beobachtet, wie Desubleos Branding-Strategie eine grundlegende Etappe in seiner Selbstanerkennung als Künstler bildet, dessen Nachahmung der „Väter“ – in erster Linie Reni, gefolgt von Domenichino und Guercino – eine positive Wirkung auf die eigene künstlerische Entfaltung hatte. Dieses von Jean Carron als „healthy egoism“ bezeichnete Phänomen lässt sich auf Desubleo übertragen und liefert eine Erklärung der Gründe für die Adaption von Motiven aus Kompositionen berühmter Künstler. Somit wird der Schaffensprozess der „Marke Desubleo“ verdeutlicht. Zugleich ermöglicht der „gesunde Egoismus“ die Anerkennung einer eigenen künstlerischen Identität als Maler, der eine ähnlich erfolgreiche Karriere wie Reni, Domenichino und Guercino anstrebt.

Die Konsequenzen dieser Adaptionsstrategie manifestieren sich in der Schwierigkeit, Desubleo einer genau zu definierenden Schule zuzuordnen. Die Heterogenität seiner Referenzen wird von Malvasia verschwiegen, indem er den Flamen als einfachen Schüler Guido Renis unter vielen anderen einordnet. Dies entspricht allerdings lediglich Malvasias subjektiver Sichtweise, die sich durch die Beobachtung von Desubleos künstlerischer Produktion nicht bestätigen lässt. Die Vielfältigkeit der Referenzen des Flamen wurde zum ersten Mal im 19. Jahrhundert vom venezianischen Gelehrten Francesco Zanotto beobachtet, als dieser beschrieb, dass Desubleo Renis „modi“ mit denjenigen Guercinos vereint. In der Tat beschränkte sich Desubleo in seinen Kompositionen nicht auf Reni und ging sogar über Guercino hinaus, indem er die bereits erwähnten multiplen Referenzen aus der römisch-Bologneser und venezianischen Tradition miteinbezog. Demgemäß wurde festgestellt, dass die für die Zugehörigkeit zu einer Schule erforderliche Anbindung an einem *caposcuola* in Desubleos Fall nicht vorhanden ist und sich folglich eine Subversion des Schulbegriffes konstatieren lässt.

Desubleo erarbeitete sich einen eigenen, hybriden Stil, dem eine schöpferische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen sowie antiken Meisterwerken zugrunde liegt. Diese produktive Aufarbeitung von Vorbildern sicherte ihm die Anerkennung als eigenständiger Künstler, der sich von Epigonen anderer Meister grundlegend unterschied. Gleichzeitig wurde diese hybride Sprache zum wiedererkennbaren, zentralen Element seiner Branding-Strategie.

Dass Desubleos hybrider Stil Erfolg hatte, zeigte sich zum einen durch seine Wertschätzung unter Sammlern, zum anderen anhand der zeitgenössischen so-

1 BELLORI 1976, S. 329.

2 PANOFSKY 1960, S. 31.

wie späteren Rezeption seiner Werke. So wurde die zeitgenössische Rezeption am Beispiel der Lehrtätigkeit des Flamen in der zwischen 1646 und 1652 bestehenden Bologneser Accademia Ghislieri untersucht und besonders durch die festgestellten Parallelen zwischen den Gemälden Lorenzo Pasinellis (1629–1700) und denjenigen Desubleos veranschaulicht. Desubleo durfte als Nichtbologneser höchstwahrscheinlich kein Atelier führen, sodass er Lehrlinge – darunter Pasinelli – nur im Rahmen der erwähnten Accademia ausgebildet haben durfte. Nichtsdestotrotz bezeugte die Analyse einiger Werke der Bologneser Malerin Ginevra Cantofoli (um 1618–1672), dass Desubleos Kompositionen – zumindest in der Emilia – rezipiert wurden.

Die Reichweite von Desubleos künstlerischem Erfolg ließ sich zudem durch die Betrachtung der zahlreichen Kopien seiner Werke bestätigen. Diese zeugen von einer Rezeption seines Œuvres aus allen Karrierephasen – von Rom bis hin nach Parma – und deuten auf eine Wertschätzung seiner gesamten künstlerischen Produktion hin. Das Fallbeispiel *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* und die fünf nach diesem Gemälde angefertigten Kopien zeigten zudem, welch quantitativ und qualitativ breites Ausmaß die Reproduktion von Desubleos Bildinventionen erreichen konnte.

Dieser Erfolg kontrastiert mit dem von Malvasia abgezeichneten Bild Desubleos als Schüler und Nachahmer Renis. Nach den untereinander widersprüchlichen Urteilen des Bologneser Biographen zählte der Flame zu den ersten Malern, den berühmten Männern und den großen Meistern der Stadt, war aber gleichzeitig einer eigenen Biographie in der *Felsina Pittrice* unwürdig. An Desubleos unorthodoxen Farben übte Malvasia seine explizite Kritik, die sich dennoch implizit auf die flämische Herkunft des Malers bezog. Unkritisch wurden die parteilichen Urteile Malvasias von anderen Gelehrten bis ins 19. Jahrhundert übernommen.

Die Subjektivität von Malvasias Sicht offenbarte sich nunmehr dank des Vergleichs mit der bislang unberücksichtigten Rehabilitierung Desubleos von venezianischer Seite. Francesco Zanottos Lob des *Martyriums des Hl. Laurentius* und die in den venezianischen Archiven ermittelten Dokumenten über den Ankauf des Lumaga-Auftrags lieferten ein solides Argument für die Wertschätzung Desubleos im 19. Jahrhundert – ca. 180 Jahre nach seinem Tod. Die Kontroverse zwischen venezianischen Kirchenbehörden und der Accademia di Belle Arti um das Altargemälde bewiesen die geringe Belastbarkeit von Malvasias Narrativ.

Über die venezianischen Archivfunde hinaus konnte Desubleos Anerkennung als eigenständiger Meister an einem letzten Fallbeispiel bewiesen werden. Denn die 1878 vom kolumbianischen Maler Santiago Páramo Ortiz angefertigte Zeichnung nach Desubleos *Johannes dem Täufer* bestätigte die Rezeption des Flamen als autonomer Künstler, für den keine Verbindung zu Renis Schule erforderlich war. Diese unbeachtete Quelle lieferte, zusammen mit Zanottos Rehabilitierung,

einen Beweis dafür, dass Desubleos hybrider Stil über die Bologneser Grenzen hinaus geschätzt wurde.

Durch seine brüderliche Beziehung zum erfolgreichen Maler und Kunsthändler Nicolas Régnier, durch seine mangelnde Integration in die offiziellen künstlerischen Gemeinschaften und durch seine Subversion des Schulbegriffes bildet Michele Desubleo einen Einzelfall unter den auswärtigen und überhaupt unter den im Italien des 17. Jahrhunderts tätigen Malern. Doch konnten durch die Untersuchung der drei wichtigsten Stationen seiner Karriere, der Herausbildung seines Stils sowie der (*s*)*fortuna critica* drei Elemente verdeutlicht werden, die sich auf andere auswärtige Künstler und die Etablierung ihrer Karriere übertragen lassen. Denn auch sie waren mit ähnlichen Phänomenen konfrontiert. Die komplexen Integrationsmechanismen in oft feindselig gesinnten künstlerischen Gemeinschaften erlebten Maler wie der Niederländer Matthias Stom (um 1600–nach 1647), ein „outsider“, dessen soziale und berufliche Integration in Neapel, Palermo und Venedig sehr gering war.³ In Neapel sicherten sich der Bergamasker Viviano Codazzi (um 1606–1670) und der Schwabe Johann Heinrich Schönfeld (vor 1609–nach 1684) durch erhebliche Mühen sowie „Heiratspolitik“ (Codazzi) Aufträge und Zusammenarbeit mit lokalen Malern.⁴ Doch wie Desubleo gelang auch Stom die Etablierung eines wiedererkennbaren Stils und eine erfolgreiche Selbstpromotion. Diese brachten Stom Anerkennung unter den neapolitanischen Auftraggebern und – trotz mangelnder Integration – auch unter den lokalen Malern, die seine künstlerischen Innovationen rezipierten.⁵ Während Stom mit einer Vita vom neapolitanischen Künstlerbiograph Bernardo De Dominici geehrt wurde, erlebten andere niederländische Maler geringe Beachtung seitens der lokalpatriotisch stark geprägten Kunstliteratur. Dazu gehören mehrere Künstler, von denen hier nur zwei zitiert seien: Der aus Rotterdam stammende, in Rom und Bologna tätige Cornelis Verhuyck (1648–1718/1738)⁶ sowie der Antwerpener Jacob Denys (vor 1644–1700). Nach der Ausbildung in seiner Heimatstadt arbeitete Denys in Rom, Neapel, Venedig, Bologna, am Gonzaga-Hof in Mantua sowie in Florenz.⁷ Trotz ihrer Anerkennung zu Lebzeiten wurden Verhuyck und Denys in der kunsthistorischen Literatur südlich der Alpen entweder verschwiegen (Denys) oder mit lediglich wenigen Worten erwähnt (Verhuyck).⁸

3 OSNABRUGGE 2019, S. 175–240.

4 Siehe zu Codazzi MARSHALL 1993; SWOBODA 1996; ROSSI 1998; und zu Schönfeld PROHASKA 1996; MICHAUD 2006; JONIETZ 2019.

5 OSNABRUGGE 2019, S. 230–240.

6 Siehe zu Verhuyck BENINI 2016.

7 Zum Werdegang und den Stationen von Denys siehe CAPITELLI 2000.

8 Pellegrino Orlandi äußerte sich 1704 in seinem *Abecedario Pittorico* flüchtig über Cornelis Verhuyck: „Monsù Cornelio Veruik nato in Rotterdam l'anno 1648, imparò il dise-

Die Untersuchung der Etablierung der Karriere eines auswärtigen, im Italien des 17. Jahrhunderts tätigen Malers war kein einfaches Unterfangen. Im Fall Michele Desubleos kam aber das komplexe Bild eines hochbegabten Künstlers zum Vorschein, dessen Aufstieg durch nichtoffizielle Kanäle erfolgte. Dank eines hybriden, wiedererkennbaren und bereits zu Lebzeiten geschätzten Stils sicherte er sich einen Platz in einigen der berühmtesten Sammlungen Italiens. An Desubleos Vergessen und *(s)fortuna critica* zeigte sich, dass Malvasias Hypothese über ihn zwar in Bologna Resonanz hatte, in Venedig des 19. Jahrhunderts jedoch nicht galt und daher revidiert werden sollte. Die Tatsache, dass Venedig unter den künstlerischen Zentren und gerade im Vergleich zu Bologna als peripher wahrgenommen wurde, trug allerdings maßgeblich zur geringen Wahrnehmung Desubleos als eigenständiger Maler bei. Mit der vorliegenden Arbeit wurde versucht, Desubleos Bestrebungen nach einer stilistischen Autonomie im Kontext seiner multizentrischen Karriere zu verstehen. Trotz der malvasianischen Einstufung als Renis Schüler war der Flame nie ein Epigone und bemühte sich stets um eigenständige Kompositionen. So paradox es scheinen mag, treffen abschließend ausgerechnet Malvasias Worte über Guercino perfekt auf Desubleo, seine Karriere und die Bildung eines hybriden Stils zu: „Diceva ch’egli non aveva imitato nessuno; [ma aveva] cavato da tutti e poi fatto una maniera a suo genio poichè chi imitarà un altro sarà sempre il secondo.“⁹

gno da Abramo Ondio, e con lo stile di quel gran maestro condusse quadroni di caccie, e di animali spiritosi. In Roma poi datosi sotto il Borgognone dalle Battaglie, addestrassi in quelle con borgognesca maniera e con un tinto ardito, e forte compì quantità d’opere in grande e in piccolo, accolte e gradite a Roma, da Napoli, da Parigi, dalla Savoia, dalla Germania, e dall’Italia. Lavorò ancora vaghi paesi, mercati, fiere e ridotti, introducendovi minute figurine alla callotesca, il tutto concluso con ispirito, e con grazia. Vive da 40 anni in qua nella città di Bologna.“ ORLANDI 1704, S. 290–291. Verhuycks Erfolg wird durch die Präsenz seiner Gemälde in einigen der wichtigsten Bologneser Kunstsammlungen nachgewiesen. Dazu vgl. BONFAIT 2000, S. 108, 144; MORSELLI 1998, S. 64, 98, 204, 265, 411.

9 MALVASIA 1983, S. 385.