

senheim (2017) ihrer Geschichte im NS und den damit korrespondierenden Sammlungsbeständen in Ausstellungen, Publikationen und Begleitprogrammen; und auch wissenschaftliche Konferenzen wie „Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder in der Kunst im Nationalsozialismus/Kunst im Nationalsozialismus. Forschungsfragen, Forschungsperspektiven, Forschungsinfrastrukturen“ am Zentralinstitut für Kunstgeschichte im Oktober 2021 nehmen in ihrer Häufigkeit zu. Die defensive Haltung, die lange Zeit auch am Kolbe Museum Berlin vorherrschte, ist einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Hauptakteur der Sammlung gewichen. Zuvor war dies auch bei anderen privaten Institutionen wie der Nolde-Stiftung und der Stiftung Kunststätte Bossard schon zu beob-

achten und wird sich in Zukunft hoffentlich weiter fortsetzen. Die Offenheit, mit der das Berliner Museum externe Forscher:innen eingeladen hat, und die Vielstimmigkeit von Perspektiven, die auf der Tagung zu vernehmen war, setzen dabei Maßstäbe. Es bliebe zu wünschen, dass auf diesen Auftakt neben einem Tagungsband auch eine Ausstellung folgte, in der die Werke Kolbes samt ihren Kontexten für das Publikum erfahrbar würden.

JULIUS REDZINSKI, M.A.
 Liebenwalder Str. 43, 13347 Berlin
julius.redzinski@gmail.com

Die Wirklichkeit der Bilder Osteuropas

Katarzyna Murawska-Muthesius
Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc. London, Routledge 2021. 235 S., 80 s/w Abb., Karten. ISBN 978-1-138-49085-7. £ 84,00. eBook £ 25,89

Mit ihrem Buch *Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc* präsentiert Katarzyna Murawska-Muthesius eine nicht nur für die bildwissenschaftlichen Fachkreise einschlägige Studie über die visuelle Konstruktion von Osteuropa als eine vom Rest des Kontinents unterschiedene Region. Die Relevanz der Publikation liegt darin, die historischen Dimensionen der immer noch wirksamen Vorstellungen über die Länder des östlichen Europa zu verdeutlichen – Vorstellungen, die unser Handeln im Klei-

nen wie im Großen in der materiellen Realität mitbestimmen können und es auch oftmals tun. Veröffentlicht 2021, also noch vor dem russischen Überfall auf die Ukraine am 24. Februar 2022, wirft das Buch ex negativo ein erhellendes Licht auf die in westlichen Ländern, nicht zuletzt unter deutschen Politiker*innen und Intellektuellen, verbreitete paternalistische Haltung gegenüber den osteuropäischen Nachbarn. Diese Haltung zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die spätestens seit 2014 regelmäßig aus Kiew, Warschau und anderen Hauptstädten des ehemaligen „Ostblocks“ kommenden Warnungen vor den neo-imperialistischen Ambitionen Vladimir Putins weitgehend ignoriert wurden – ähnlich der osteuropäischen Skepsis gegenüber einer friedlichen Lösungsmöglichkeit des Konflikts. Besonders aufschlussreich im Zusammenhang mit dem westlichen Paternalismus ist Murawska-Muthesius' Zusammenschau der Karikaturen, die im britischen Satiremagazin *Punch* in der Zwischenkriegszeit und während des Kalten Kriegs publiziert wurden. Eines der sich am hartnäckigsten durchziehenden Bilder, die seit den 1920er Jahren mit Osteuropa identifiziert wurden,

war dasjenige einer Gruppe von Kindern in ethnischen Kostümen, die von der Dame Europa oder anderen westlichen Autoritäten belehrt und diszipliniert werden (Abb. 1).

Dieses Gruppenporträt der Region setzte sich in vielen Varianten durch, nachdem die „Kleinen Länder“ des Neuen Europa infolge des Machtzerfalls des sowjetischen Imperiums auf der politischen Landkarte des Kontinents erschienen waren. Das Bildschema überdauerte auch noch den Kalten Krieg, um erst nach der politischen Wende um 1989 von einem neuen Gruppenporträt abgelöst zu werden – demjenigen einer aktiven, selbstbewusst protestierenden Menschenmenge. Es ist nicht das Ziel Murawska-Muthesius', die bildlichen Metaphern von Kindheit und Unreife für osteuropäische Staaten auch in verbalen Äußerungen nachzuweisen. Daher ist es aufschlussreich, in Ergänzung zu ihren Ausführungen Boris Budens Aufsatz „Children of Postcommunism“ (in: *Radical Philosophy* 159, Jan./Febr. 2010, 18–25) zu lesen, in dem der Autor die Karriere dieser Metaphorik im Jargon des postkommunistischen Übergangs-Diskurses nachzeichnet, in dem sie in Wendungen wie „education for democracy, class-rooms of democracy, democratic exams, democracy

that is growing and maturing but which might still be in diapers or making its first steps or, of course, suffering from children's illnesses“ (18) weiterlebte.

DAS ANDERE EUROPA

Murawska-Muthesius' Buch erschöpft sich keineswegs in einem solchen tagesaktuellen Debattenbeitrag, ganz im Gegenteil überlässt die Autorin aktualisierende Fortsetzungen ihrer Argumentation den Leser*innen. Die Publikation skizziert hingegen die visuelle Identitätskonstruktion von Osteuropa als ein historisch bis in die Frühe Neuzeit zurückreichendes, sich wandelndes, disrupti-



Abb. 1 Ernest H. Shepard, *Whose Turn Next?*, in: *Punch*, 18 May 1938 (Murawska-Muthesius, S. 139)

ves, aspektereiches und teilweise widersprüchliches Bild, das dennoch dazu tendiert, in seiner jeweiligen Fassung die ethnisch, religiös und kulturell äußerst vielfältige Region als eine Entität zu behaupten, deren vorrangige Eigenschaft es ist, anders als der Westen Europas zu sein. Auch hierzu eine aktuelle Beobachtung zur Beharrungskraft solcher Vorstellungen: In meiner Vorlesung über polnische Kunst nach 1989 begegnete mir die offene Verwunderung, wenn nicht gar Enttäuschung der Studierenden, dass der Gegenstand der Lehrveranstaltung nicht so exotisch wie erwartet sei, die verhandelte Kunst sich medial und formal nicht wesentlich, jedenfalls nicht hinlänglich deutlich, von den parallelen Tendenzen in Westeuropa und den USA unterscheide. Ich wage zu spekulieren, dass solche Reaktionen kaum in einer Vorlesung über deutsche oder – um eine abseitigere geographische Lage zu wählen – spanische Kunst der Gegenwart aufkommen würden. Es spricht aus ihnen meines Erachtens die vielleicht unbewusste Vorannahme, Kunst aus Osteuropa müsse anders sein, und wenn sie es doch nicht ist, dann sei das als ein Makel zu bewerten: als Eklektizismus, fehlende Originalität, Rückständigkeit. Interessanterweise trifft sich dieses Urteil mit demjenigen, das über die polnische Kunst der 1990er Jahre seitens der heimischen Kunstkritik gesprochen wurde, die ihr ebenfalls fehlende Originalität und eine zu starke Orientierung an westlichen Mustern vorwarf.

Die These, dass Osteuropa als das Andere des Westens „erfunden“ wurde, ist nicht neu. Murawska-Muthesius übernimmt sie von Autor*innen wie Larry Wolff, der in seinem bahnbrechenden Buch *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment* (1994) das Auftauchen von Osteuropa als gesonderte Region im Zeitalter der Aufklärung verortet. Osteuropa dient Wolff zufolge dem westlichen Selbst als der unzivilisierte Hintergrund, vor dem sich dieses allererst als eine aufgeklärte Figur definieren kann. Bereits im 18. Jahrhundert entstanden einige der wirkmächtigsten Topoi über die Beschaffenheit dieses Anderen, etwa dessen Rückständigkeit und Barbarei, ethnische, kultu-

relle und sprachliche Unordnung oder die Neigung zur Unterwerfung – Stereotype, die Murawska-Muthesius auch noch in dem 1985 erschienenen satirischen Bestseller *Rates of Exchange* von Malcolm Bradbury aufspürt, dessen Handlung in einem fiktiven osteuropäischen Land namens Slaka spielt.

Der spezifische Beitrag von Murawska-Muthesius zur bisherigen Forschung, die sich auf die Analyse literarischer Topoi konzentriert, besteht nun darin, die Konstruktion von Osteuropas Alterität in visuellen Medien zu untersuchen. Dass diese visuell konstruierte Andersheit der osteuropäischen Subjekte von diesen wiederum stetig (auch subversiv) angeeignet wird und damit reale Wirkungen zeitigt, wird von der Autorin mehrfach thematisiert. Auch wenn sie ansonsten durchweg die Konstruiertheit von Osteuropa betont und deren Folgen vor allem in weiteren visuellen (Selbst-)Repräsentationen aufspürt, so ist es derzeit kaum möglich, von der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit dieser Bilder abzusehen.

LANDKARTEN, REISEBILDER, KARIKATUREN, BUCHCOVER

Das Buch widmet sich vier populären Bildsorten bzw. Medien, die prägend für das Image Osteuropas waren: Landkarten, Reisebilder, Karikaturen und Buchcover. Es kann daher als eine genuin bildwissenschaftliche Arbeit gelten, deren Fokus nicht auf der Kunst im engeren Sinne, sondern auf der visuellen Kultur liegt. Murawska-Muthesius baut hierbei auf Erkenntnissen der Disziplinen auf, die sich den jeweiligen (Bild-)Medien widmen, darunter etwa die Kritische Kartografie, *travel studies* und Karikaturforschung. Den Auftakt des Buchs macht das Kapitel „Mapping Eastern Europe“, das eine Bildform unter die Lupe nimmt, die zum Teil lange vor der Popularisierung des Begriffs „Osteuropa“ die Region als eine gesonderte geografische und/oder politische Entität definierte: die Landkarte, auf der sich sowohl die Namen als auch die Grenzen der Region im Laufe der Jahrhunderte mehrfach geändert haben. Von der



Abb. 2 Martin Waldseemüller, Tabula Moderna Sarmatie Eur. sive Hungarie Polonie Russie Prussie et Valachie. Holzschnitt in: Claudii Ptolomei viri Alexandrini mathematice discipline philosophi doctissimi Geographie opus nouissima translatione e Grecorum archetypis castigatissime pressum, ceteris ante lucubratorum multo prestantius, Straßburg, Johannes Schott 1513. Washington DC, Library of Congress (Murawska-Muthesius, S. 24)

ptolomäischen *Sarmatia Europea* (Abb. 2) über Pawel Josef Šafaříks ethnographische Karte des Panlawismus (1842) und die Karten des Neuen Europa der Zwischenkriegszeit bis hin zu kartographischen Visualisierungen des „Ostblocks“ definieren die Landkarten immer wieder aufs Neue die beharrliche Ost-West-Trennung des Kontinents.

Bereits der Titel ihres Buches *Imaging and Mapping Eastern Europe*, in dem der umstrittene Begriff prominent auftritt, lässt eine Positionierung in der regen Debatte um die Existenz von Osteuropa erwarten, die jedoch an keiner Stelle explizit vorgenommen wird. In diesen Diskussionen distanzieren sich vor allem Intellektuelle aus der Region von dem Begriff „Osteuropa“, der nicht nur kulturelle Homogenität, sondern darüber hinaus auch die Nähe zur Sowjetunion bzw. Russland konnotiert und eine Projektion der politischen Ordnung des Kalten Kriegs darstellt (dazu Bojana

Pejić, Proletarier aller Länder, wer wäscht eure Socken? Gleichheit, Dominanz und Differenz in der osteuropäischen Kunst, in: *Gender Check. Rollenbilder in der Kunst Osteuropas*. Ausst.kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien und Nationale Kunstgalerie Zachęta in Warschau, 2009, 16–27, hier 16f.).

So gibt es auch in der osteuropäischen Kunstgeschichte durchaus Positionen, die die Berechtigung des Terminus „Osteuropa“ in Bezug auf die Kunst vor 1945 bestreiten, da der Begriff dem Selbstverständnis der Künstler*innen aus der Region widerspreche, die sich als Europäer*innen verstanden hätten und ein regionales Bewusstsein vermissen ließen (Éva Forgács, *How the New Left Invented East European Art*, in: *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, hg. v. Cornelia Klinger, Berlin 2014, 61–83). Murawska-Muthesius bezieht mit ihrer Publikation eine etwas andere Position, und

es ist vor allem das Kapitel über die Landkarten, das als eine implizite Stellungnahme in der Debatte gelesen werden kann. Mit ihrer Analyse der Instabilität und Arbitrarität von regionalen Grenzen sowie der bildrhetorischen Mittel der Kartografie macht sie die fiktiven Momente der Landkarten stark; zugleich verdeutlicht die *longue durée* der graphischen Trennung des Ostens vom Westen und deren Aneignung durch die Osteuropäer

selbst, wie die Fiktion die Wirklichkeit infiltriert und vielfach (politisch, kulturell) real existent wird. Murawska-Muthesius negiert diese Wirklichkeit von Osteuropa nicht, sondern gibt ihren Leser*innen ein analytisches Instrumentarium an die Hand, mit dessen Hilfe sie die Mechanismen der Identitätskonstruktion verstehen, sich von ihnen emanzipieren und sie bis zu einem gewissen Grad für sich nutzbar machen können.

VERLOCKUNGEN ETHNISCHER KLEIDUNG

Das folgende Kapitel „The Lure of Ethnic Dress. Eastern Europe in the Traveller’s Gaze“ geht der Darstellung von osteuropäischen Körpern in unterschiedlichen Gattungen der Reiseliteratur – von frühneuzeitlichen Reiseberichten bis zu Reportagen in geografischen Magazinen – nach. Vor der touristischen Erschließung Osteuropas für die westlichen Besucher, die erst nach 1989 stattfand, waren es weniger die eigenen Begegnungen als die Illustrationen in der Reiseliteratur, die das Image der Osteuropäer im Westen prägten. Murawska-Muthesius wid-



Abb. 3 Hans Hildenbrand, Gold-Crowned Peasant Girls of Łowicz. Farbphotografie in: *Rainbow Costumes of Poland Peasants*, *National Geographic* 63/3, 1933 (Murawska-Muthesius, S. 99)

Abb. 4 Katarzyna Perlak, *Niolam Ja Se Kochaneczke (I once had a lover)*, 2016. Filmstill (Murawska-Muthesius, S. 117)

met sich ausschließlich statischen Bildern. Seit dem 20. Jahrhundert spielen aber auch die bewegten Film- und Fernsehbilder eine wichtige Rolle im osteuropäischen Imaginarium. In den Reisebildern entdeckt die Autorin eine langlebige Konvention visueller Reportagen aus dem Osten Europas:

Darstellungen ethnisch gekleideter Körper. Die Anfänge dieser Konvention verfolgt die Autorin ins 17. Jahrhundert zurück. Neben den „wilden“ Walachen und verwegenen Palikaren in ihren militanten Trachten sind es vor allem Frauen in reich bestickten Kleidern, die fortan eine visuelle Formel für die Bewohner*innen Osteuropas bieten. Eine systematische Untersuchung von Illustrationen in den populärwissenschaftlichen Zeitschriften *National Geographic* und *Geographical Magazine* belegt auf beeindruckende Weise die beinahe ausschließliche Verwendung dieser Bildformel für die Repräsentation der Region seit der Etablierung der beiden Journale (1888 resp. 1935), also auch noch unter dem visuellen Regime des fotografischen Bildes.

Das Stereotyp des ethnischen Körpers konnotiert vorrangig eine ländliche, vorindustrielle Lebensweise, unterstützt also durchaus effektiv das Image der Rückständigkeit und Unkultiviertheit der Region. Seine Omnipräsenz auch noch in den Printmedien des 20. Jahrhunderts geht auf Kosten anderer möglicher Bilder, etwa von Darstellungen des urbanen Lebens und der modernen Städter*innen, die in den Reportagen und Bildstrecken der Magazine kaum in Erscheinung treten. Zugleich aber zeigt sich gerade an dieser Bildformel die Ambiguität des Bildes. Die Betonung ih-



rer Kunstfertigkeiten im Bereich des Textilen verbindet die Bewohnerinnen Osteuropas spätestens seit Gottfried Sempers *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860) mit dem imaginären Ursprung des Kunstmachens, besitzt also auch eine positive Konnotation, die sich die so Porträtierten früh schon für ihre Selbstdarstellung zunutze gemacht haben – nicht nur in der politischen Instrumentalisierung der Volkskunst durch die sozialistischen Regime, sondern auch als affirmativer Ausdruck der eigenen Identität (Abb. 3). Das Bild der jungen Frauen aus dem polnischen Łowicz, das 1933 von Hans Hildenbrand für *National Geographic* fotografiert wurde, erweist sich bei näherem Hinsehen als eine Inszenierung für die Kamera. Die schwarzen Stöckelschuhe zeugen von einer modernen Lebenswelt, der die Dorfbewohnerinnen vorgeblich angehören.

Auch noch in der zeitgenössischen Kunst dient das ethnische Kleid zur kritischen Verhandlung von aktuellen Themen, wie zum Beispiel in dem Video *Niolam Ja Se Kochaneczke* von Katarzyna Perlak (2016), das die Tabuisierung (und politische Diskriminierung) homosexueller Beziehungen in der katholisch geprägten polnischen Gesellschaft thematisiert (Abb. 4). Es ist als eine programmatische Geste zu verstehen, wenn Murawska-Muthesius diese einzige Ausnahme bei der Auswahl

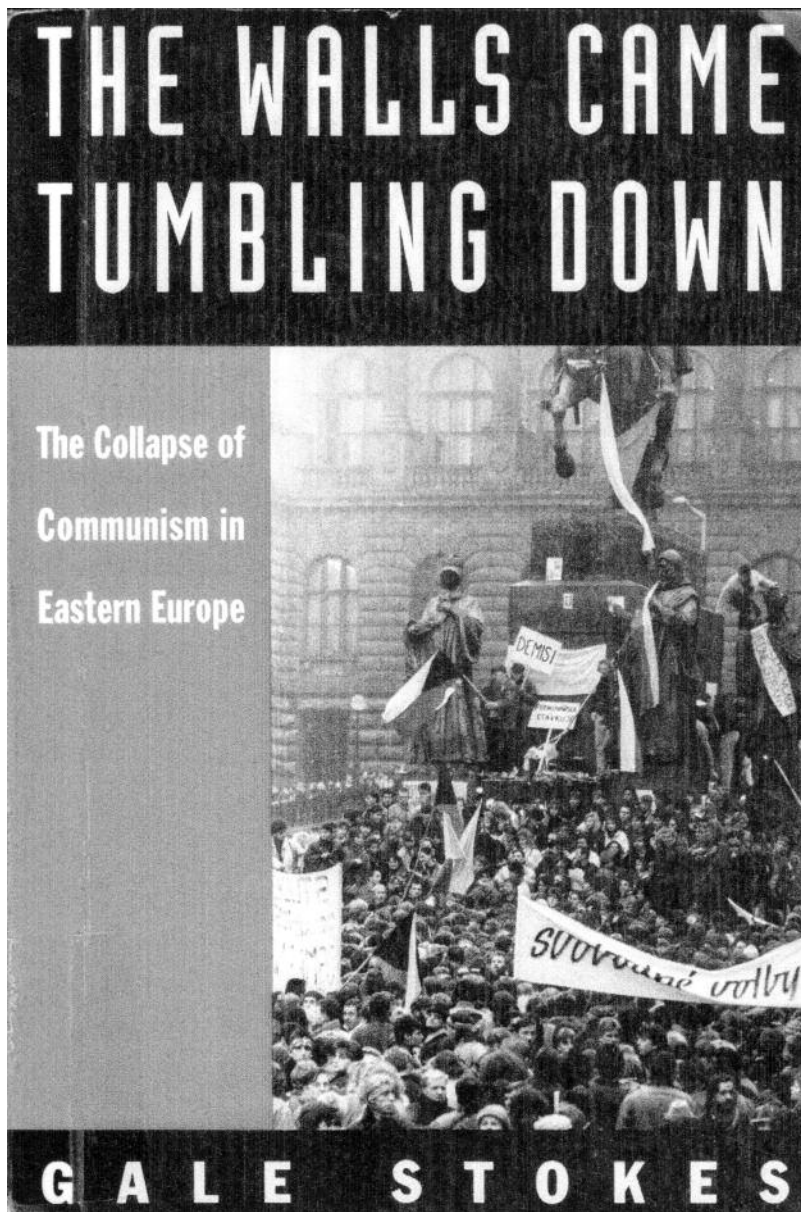


Abb. 5 Die Samtene Revolution, 1989, Wenzelsplatz, Prag. Schutzumschlag der Publikation: Gale Stokes, *The Walls Came Tumbling Down: The Collapse of Communism in Eastern Europe*, Oxford, Oxford University Press 1993. Foto: AP/Wide World Photos; Coverdesign: David Tran (Murawska-Muthesius, S. 184)

PROTEST HINTER DEM „EISERNEN VORHANG“

Auf die zwei Kapitel, welche die historische Tiefe der visuellen Konstruktion osteuropäischer Andersheit ausloten, folgen zwei weitere, die sich neueren visuellen Topoi des östlichen Europa widmen. „Mr Punch Draws Eastern Europe“ weitet die Thematik des osteuropäischen Körpers auf die Analyse visueller Topoi in Karikaturen aus. Die englische Satirezeitschrift *Punch* entwickelt in den 1920er Jah-

ihrer Objekte macht (als einziges Kunstwerk und zugleich als einziges Beispiel für bewegte Bilder) und ein Standbild aus dieser Arbeit für das Cover ihres Buches wählt. Sie verdeutlicht damit schon beim ersten Blick auf die Publikation den selbstbewussten Umgang der Osteuropäer*innen mit ihrem Image und zugleich die Stoßrichtung ihrer Untersuchung: Es handelt sich dabei nicht um eine larmoyante Anklageschrift an den Westen, sondern um eine Untersuchung von wechselseitigen Prägungen, in denen die Osteuropäer*innen eine aktive Rolle spielen.

ren nach den Versailler Verträgen, in denen einige osteuropäische Länder ihre Unabhängigkeit erlangten, das erwähnte Gruppenporträt der Region als unreife Kinderbande. Neben dieser erfolgreichen Bildformel gewinnt zudem seit den späten 1940er Jahren eine andere an Prominenz im *Punch*: die Visualisierung der verbalen Metapher des Eisernen Vorhangs und der dichotomen politischen Weltordnung des Kalten Krieges. Interessant sind dabei weniger die naheliegenden Motive des Vorhangs bzw. der Mauer als die Charakterisierungen der Räume davor bzw. dahinter. Wäh-

rend die westliche Zone als Bereich heimeliger Sicherheit vorgestellt wird, erscheint der Osten meistens als ein unheimlicher, dunkler Raum, der Unbekanntes und Gefahren birgt. Die Zeichner rekurren dabei wiederum auf ältere visuelle Metaphern aus den Reisebildern, in denen die Landschaften Osteuropas als wild und undurchdringlich vorgeführt werden.

Das Kapitel „The Battle of the Dust Jackets“ skizziert schließlich in groben Zügen die Ablösung der Karikatur als Leitmedium in der visuellen Identitätskonstruktion Osteuropas durch die zunehmend bildlich gestalteten Schutzumschläge und Einbände von Büchern über die Region nach 1989. Auch wenn die Buchcover eine große Breite an Motiven und Bildformeln in Umlauf bringen, hat sich auch in diesem Medium ein *master image* etabliert. Die häufig gewählten Fotos betonen Diszens anstelle von Unterwerfung, die alte Bildformel für das osteuropäische Gruppenporträt, die gemäßregelten Schulkinder, wird durch ihr Gegenteil ersetzt: das omnipräsente Bild protestierender Körper in öffentlichen Räumen und gestürzter Stauen von kommunistischen Führern (Abb. 5). Auch dieses neue Bild der Region wurde in den letzten Jahren mit zusätzlichen Bedeutungsaspekten angereichert, vermischt es sich doch zunehmend mit Darstellungen von Aufmärschen rechter Gruppierungen und von Protesten liberaler und linker Oppositioneller.

REFLEXION ÜBER BILDER

Die skizzenhafte Wiedergabe der Argumente, die Murawska-Muthesius in ihrem Buch ausarbeitet, kann der Vielfalt des besprochenen visuellen Materials sowie der Differenziertheit seiner Diskussionen nicht gerecht werden. Die Autorin schafft den schwierigen Balanceakt zwischen genauen Einzelbetrachtungen und verallgemeinernden Schlüssen, zwischen der Darstellung historischer und kultureller Kontexte und der Diskussion exemplarischer Bilder – und nicht zuletzt zwischen methodologischen Überlegungen und der Entwicklung ihrer Thesen. Als Beispiel für eine Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen sowie über die kulturelle Bedeutung bildlicher Dar-

stellungen – eine Reflexion, die zugleich im eigenen Text konsequent umgesetzt wird – ist das Buch auch für diejenigen Leser*innen ein Gewinn, die nicht vorrangig am Thema interessiert sind. *Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc* verfolgt neben seiner thematischen Fragestellung nämlich ein zweites Ziel: „By putting images centre stage, [the book] subscribes to the belief that cognition is not ‚dominantly and aggressively linguistic‘, and that images, including non-art images, have contributed substantially not only to the representation of eastern Europe, but also to the construction of the region as a geo-political and socio-cultural entity. It examines the ways in which diverse visual technologies not only frame the visual representation of the eastern European space and the eastern European body, but also become the mechanisms of carving the space and fashioning the body [...]“ (10f.)

Diese bildtheoretische Prämisse der spezifischen Funktionsweise von Bildern, mithin ihres medialen Unterschieds zur verbalen Sprache, wird in Murawska-Muthesius' Buch nie aus den Augen verloren, sondern bildet im Gegenteil ein Leitmotiv ihrer Studie. Dies zeigt sich nicht nur daran, dass die Autorin die visuelle Konstruktion Osteuropas noch vor der Entstehung des Terminus nachweist und immer wieder bildliche Motive und deren Bedeutungen thematisiert, die in reinen Sprach- und Textanalysen unbemerkt blieben (wie etwa das zentrale Bild des ethnischen Körpers in Reiseberichten). Sie zeigt zudem, wie Reisebuchillustrationen und Buchcover die Deutung der Texte, in die sie eingebunden sind, noch vor deren Lektüre in bestimmte Richtungen lenken, zum Teil sogar auf thematische Aspekte hinweisen, die in den Texten selbst unerwähnt bleiben, und so die Textinterpretation beeinflussen. Immer wieder weist sie auf Widersprüche zwischen Texten und Bildern hin; auf die intrinsische Opazität der Bilder, die ihre Bedeutungen je nach Kontext erhalten, variieren oder gar umkehren können; auf die Ambiguität und vielfache Konnotationen der Bilder; auf die mehr oder weniger subtile Rhetorik selbst der als objektiv realitätsabbildend geltenden Landkarten und Fotos.

Sie verdeutlicht die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen visuellen Medien und untersucht die je spezifischen Mechanismen der Verbildlichung, etwa in Ausführungen zu Ähnlichkeiten zwischen den Darstellungsmodi von Landkarten und Karikaturen oder in Überlegungen zu den Bedeutungskonstruktionen im paratextuellen Medium des Bucheinbands. Murawska-Muthesius' Studie behauptet nichts weniger als die Autonomie der visuellen Medien gegenüber den vorab

verbal formulierten „Wahrheiten“ und die transformative Macht visueller Technologien im Hinblick auf das Denken und Handeln ihrer Rezipient*innen.

PROF. DR. MAGDALENA NIESLONY
 Institut für Kunstgeschichte
 Universität Wien
magdalena.nieslony@univie.ac.at

Desubleo! Chi era costui?

Stefania Girometti
**„In Italien Karriere machen“.
 Der flämische Maler Michele
 Desubleo zwischen Rom, Bologna
 und Venedig (ca. 1624–1664).**

Heidelberg, arthistoricum.net
 2022. 466 S., Ill.

ISBN 978-3-98501-045-5. € 64,90.

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.922>

Una certa perplessità se non addirittura espressioni interrogative si scorgono ancor oggi sui volti di molti storici dell'arte all'imbattersi nel nome di Michele Desubleo (Maubeuge, 1601–Parma, 1676). Complici le sentenze lapidarie di una critica storiografica miope (si legga Carlo Cesare Malvasia), che di gran lunga ha influito sulla sua *damnatio memoriae* o lo ha intrappolato nelle strette maglie di etichette riduttive quali „scolaro e imitatore di Guido Reni“, la personalità di Desubleo, artista fiammingo originario di Maubeuge, è per lungo, troppo tempo, rimasta relegata come un nome fra i tanti nell'affollatissima schiera di forestieri che popolarono l'Italia nel Seicento.

Gli studi pionieristici di Lucia Peruzzi (Per Michele Desubleo fiammingo, in: *Paragone. Arte* 37, 1986, 85–92) e le decennali ricerche di Alberto Cottino, confluite nella monografia e nel catalogo delle opere del 2001, hanno contribuito a sottrarre il pittore da quel cono di ombra che lo avvolgeva da secoli. Che sull'articolata vicenda umana e professionale di Desubleo, svoltasi nell'arco di quarant'anni (ca. 1624–1664) fra Roma, Bologna e Venezia, non fosse tuttavia ancora giunto il momento di far calare il sipario l'ha intuito Stefania Girometti. Al pittore fiammingo la studiosa ha dedicato la sua tesi di dottorato, che è stata discussa fra l'Università di Heidelberg e l'École du Louvre. Il libro, di cui è prevista la traduzione in lingua italiana, è disponibile anche in open access.

LA CREAZIONE DEL MARCHIO DI FABBRICA „DESUBLEO“

Nel volume l'autrice si propone di ragionare sulle dinamiche e sulle strategie dell'ascesa professionale di Desubleo nel vibrante e variegato panorama dell'Italia del Seicento, nonché sul suo lascito artistico, tramite osservatori d'indagine inediti, che corrispondono ai vari capitoli del libro. In un percorso cronologico, parallelo alla biografia del pittore, vengono dapprima scandagliati i tre teatri principali d'azione di Desubleo (Roma, Bologna e Venezia), con l'obiettivo di mettere a fuoco le condi-