

ELIZABETH CROPPER

The Domenichino Affair. Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-Century Rome

New Haven und London, Yale University Press 2005. 266 S., Abb., ISBN 978-0-300-10914-6

Wie Elizabeth Cropper in der Einleitung erklärt, gehen die Anfänge ihrer Beschäftigung mit Domenichinos »Letzter Kommunion des hl. Hieronymus« in der Vatikanischen Pinakothek (*Abb. 1*) auf die späten 1970er Jahre

zurück. Unter dem Eindruck der damals aktuellen Theorien zur Intertextualität kam ihr der Gedanke, das Bild Domenichinos zum Ausgangspunkt einer Studie über den von ihr postulierten Konflikt zwischen Nachahmung



Abb. 1 Domenichino, *Letzte Kommunion des hl. Hieronymus*, Gemälde, Pinacoteca Vaticana (Cropper, Abb. 2)

und Neuheit in der Kultur des römischen Seicento zu machen. Das einstige Prestige des von Domenichino 1614 für S. Girolamo della Carità in Rom gemalten Bildes bedarf heute der Erläuterung. Es war Nummer 2 auf der Liste der napoleonischen Kommission zur Verschleppung römischen Kunstguts nach Paris, gleich hinter Raffaels »Verklärung«. Im Louvre hingen beide Bilder einander gegenüber. Laut Bellori (*Le Vite*, Rom 1672, S. 309) hatte Nicolas Poussin die beiden Werke als »le due più celebri tavole per gloria del pennello« bezeichnet; seinem Urteil schloß sich die Kunstliteratur an.

In Poussins wohl in den 1640er Jahren entstandenen Notizen zur Kunst, die Bellori aus-

zugsweise zitiert, findet sich noch ein weiterer Verweis auf Domenichinos »Hieronymus« in dem Zusammenhang, daß Neuheit in der Malerei nicht an ein nie zuvor gesehenes Sujet gebunden sei, sondern auch durch eine gute und neue »dispositione & espressione« zu erzielen sei, so daß selbst ein altes Thema ungewohnt und neu erscheinen könne (S. 462). In diesem Zusammenhang sei besonders Domenichinos Bild zu nennen, welches die »affetti« und »moti« ganz anders darstelle als dasjenige von Agostino Carracci. In Croppers Zusammenstellung von Schriftquellen ist dies der älteste Hinweis auf eine Diskussion, die spätestens damals um Domenichinos Bild und um das in den 1590er Jahren von Agostino Carracci für die Kartäuser von Bologna gemalte Werk gleichen Themas (Abb. 2) geführt worden sein muß – Croppers »Domenichino Affair«. Auch Carraccis Bild wurde übrigens 1797 nach Paris geholt.

Die Diskussion scheint nicht unmittelbar nach der feierlichen Enthüllung von Domenichinos Gemälde aufgekommen zu sein. Man nimmt vielmehr seit längerem an, daß erst um die Mitte der 1620er Jahre Giovanni Lanfranco, wohl im Gefolge der Konkurrenz beider Künstler um die Ausmalung von S. Andrea della Valle, die Kontroverse angestoßen hat, um Domenichino durch einen Plagiatsvorwurf zu diskreditieren. Er ließ seinen Schüler François Perrier eine Radierung (Abb. 3) anfertigen, auf der – seitenverkehrt – die Komposition des Bologneser Bildes zu sehen ist mit der Unterschrift »Aug. Caracci. pinxit Bononiae.« Laut Baldinucci liegt der undatierten Radierung eine eigenhändige Zeichnung Lanfrancos zugrunde. Auch wenn es Cropper so deutlich nicht sagt, ist der Druck das einzige unmittelbare Zeugnis der »Domenichino Affair« (vgl. die von Cropper nicht herangezogenen Überlegungen zur Datierung von Alvin L. Clark Jr., *François Perrier. Reflections on the Earlier Works from Lanfranco to Vouet*, Paris, Galerie Coatalem 2001, S. 14 und 50, Anm. 33; freundlicher Hinweis von Peter Fuhling).

Pellegrino Antonio Orlandi hat später darin eine Verteidigungsmaßnahme des Opfers sehen wollen: Perrier habe die Radierung geschaffen »inviandolo per tutte le parti d'Europa, per liberare il Domenichino dalla calunnia impostagli d'averlo [= den ‚Hieronymus‘ von Carracci] rubato di peso nel suo S. Girolamo dipinto nella Chiesa di S. Girolamo della Carità in Roma« (*Abecedario pittorico*, Venedig 1753, S. 198, unerwähnt bei Cropper). Dies ist schon deswegen wenig wahrscheinlich, weil der Druck in hohem Maß manipuliert: Die Axialdrehung des Carracci-Bildes macht die zum Bologneser Original seitenverkehrte Hauptgruppe des knienden Heiligen und des stehenden Priesters bei Domenichino »vergleichbar«. Perrier hat aber auch, worauf weder Cropper noch die vorgängige Forschung hinweisen, fast das gesamte von Carracci oberhalb des Bogens dargestellte Gebälk weggelassen und die beiden schwebenden Engel entsprechend tiefer gesetzt. Tatsächlich zeigt Domenichinos Bild nicht einmal den vorderen Bogenscheitel, geschweige denn ein Gebälk. Hier werden kompositorische Bezüge zwischen beiden Gemälden suggeriert, die so gar nicht vorhanden sind. Aus gutem Grund ist das Blatt nicht in der in Rom für die Abbildung von Malerei während der 1620er Jahre noch weithin üblichen Technik des Kupferstichs ausgeführt: Wäre die mangelnde Korrektheit der Darstellung kritisiert worden, hätte Perrier wohl den skizzenhaften Charakter der Radierung hervorgehoben. Diese perfide »Reproduktion« des Carracci-Bildes war jedenfalls nur nach genauem Studium des Werks von Domenichino möglich und lieferte Munition für die Kampagne Lanfrancos. Zwar sieht man dem »crude print« (Cropper) die Anfängerarbeit an, doch zeigt ein Vergleich mit den annähernd zeitgleichen, qualitativ bescheidenen Wiedergaben von Gemälden Guercinos und Renis durch Giovanni Battista Pasqualini (Prisco Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, Rom 1988, S. 8-86) das ästhetische Potential des Blattes.

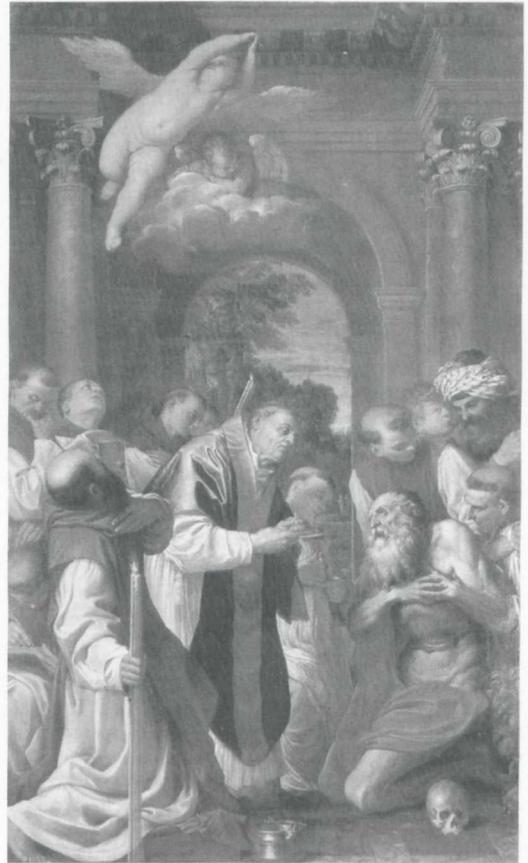


Abb. 2 Agostino Carracci, *Letzte Kommunion des hl. Hieronymus*, Gemälde, Pinacoteca nazionale Bologna (Cropper, Abb. 3)

Wie im einzelnen sich der Disput zwischen Lanfranco und Domenichino gestaltete, welche Argumente gewechselt wurden und warum die bis dato übliche schöpferische Nachahmung eines älteren Werks plötzlich als Problem erschien – dies alles muß Cropper aus späteren Quellen erschließen; darunter sind neben einer Radierung von Giovanni Cesare Testa mit Unterschrift nach dem Bild in S. Girolamo della Carità immerhin auch die Zeilen des Giambattista Passeri, der als Schüler Domenichinos über die elementaren Fakten unterrichtet gewesen sein dürfte.

Schon Croppers erster Überblick über die Weiterungen der Debatte zeigt jedenfalls, daß seit der Mitte des Seicento bis weit ins 19. Jh. Gesetze und Grenzen der künstlerischen Imitation und Kriterien für Neuheit vorzugsweise an diesem Beispiel erörtert wurden.

Bevor die Autorin auf diese Aspekte zurückkommt, widmet sie je ein Kapitel der Untersuchung von Stil und Ikonographie der »Hieronymus«-Bilder von Carracci und Domenichino. Das Thema der »Letzten Kommunion des hl. Hieronymus« war selten; zeitlich nächster Vorläufer ist Botticellis Bildchen im Metropolitan Museum of Art aus den 1490er Jahren. Das Fehlen solcher Gemälde im Cinquecento hat es später Passeri leicht gemacht, Carracci als Schöpfer eines ikonographischen »Archetypen« zu feiern und doch Domenichino vor Plagiatsvorwürfen mit dem Argument in Schutz zu nehmen, daß sich dieser auf die einzige mögliche Weise von dem unvermeidbaren Vorbild distanziert habe, nämlich durch Variationen im Detail. Malvasia weist in seiner Erörterung des Bildes von Agostino auf dessen besondere Angemessenheit hin, da dieser den »geschmacklosen« Moment vermieden habe, in welchem der Priester Hieronymus die Oblate reiche, also seinen Arm ausstrecken müsse. Vielmehr habe Carraccis Zelebrant gerade das *Ecce Agnus Dei* gesprochen und warte nun auf die Bitte des Kirchenvaters um Vergebung. Cropper demonstriert am Beispiel von gemalten »Kommunionen« anderer Heiliger aus dem 16.-18. Jh., daß es durchaus üblich war, die mit der Oblate ausgestreckte Hand des Priesters zu malen. Agostino habe sich bewußt gegen eine solche Lösung entschieden, dazu angeregt womöglich durch eine »Letzte Kommunion des hl. Franziskus« von Dionisio Calvaert (Accademia Albertina, Turin), die er selbst mit einigen Variationen kopiert hatte (Dulwich College Picture Gallery, London). Während aber Calvaerts Bild und Carraccis Imitation noch einen Augenblick zeigten, in dem der Priester rede, spreche in Carraccis Bologneser Gemälde Hieronymus nun selbst sein »*Domine non sum dignus*«, das, notiert durch den Mönch links unten, von dieser historischen Situation aus Eingang in den kirchlichen Ritus fand.

Carraccis Darstellung, so Cropper, spiegelt ihre Entstehungszeit: Hauptquelle für die Umstände des Todes von Hieronymus ist der von Erasmus 1516 als Fälschung der Zeit um 1300 entlarvte Brief *De morte Hieronymi* des Pseudo-Eusebius. Das Fehlen von Visualisierungen der »Letzten Kommunion des Hieronymus« zwischen der Zeit Botticellis und dem Werk Agostinos wird nicht zuletzt auf das Verdikt des Erasmus zurückzuführen sein. Carracci und seine Auftraggeber berufen sich nun aber, in typisch gegenreformatorischer Attitüde, erneut auf die Autorität der Quelle. Dafür stellt Cropper neben der Bologneser Herkunft von Giovanni d'Andrea, einem Propagator der Hieronymus-Verehrung im 14. Jh., in Rechnung,

daß die Hieronymus-Vita von Fray José de Sigüenza, 1595, zwar die Unechtheit des Textes einräumt, doch unterstreicht, daß der Autor echte Informationen aus der Zeit des Eusebius besessen haben müsse. Sie erkennt in dem Carracci abgebildeten Schreiber Eusebius und findet noch weitere Details des Bildes von dem Brief angeregt. Die Kleidung der Kerngruppe Umgebenden jedoch bestimmt sie als Habit der spanischen Hieronymiten, denen die Kartäuser Bolognas sich offenbar so sehr verbunden fühlten, daß sie diesen Anachronismus in Auftrag gaben.

In der Datierung des Bologneser Bildes geht Cropper über den traditionellen Ansatz »1592« hinaus, der sich aus der von Malvasia angegebenen Entstehungszeit der als Gegenstück und vermeintliches stilistisches Korrektiv konzipierten »Johannespredigt« des Ludovico Carracci ergeben hatte. Mit ihrer Neudatierung auf ca. 1595 stellt sie das Bild als Manifestation der innovativen Stilsynthese Agostino Carraccis zu einer Zeit dar, als dessen Bruder Annibale seine Tätigkeit dauerhaft nach Rom verlagerte. Für Cropper begründet sich der hohe qualitative Rang des Gemäldes auch dadurch, daß – abgesehen vom Figurenzitat des Paulus aus Raffaels Bologneser »Cäcilie« – »no models for Agostino's compositional invention« (S. 65) auszumachen sind. Dazu sei angemerkt, daß die von den Carracci betriebene Selbststilisierung als Erneuerer der italienischen Malerei mittels historisch-systematischer Stilreflexion und Naturstudium auch in diesem Fall kritischer als bisher gesehen werden muß. Für den »Hieronymus« wies Cropper bereits selbst den richtigen Weg, als sie zum Vergleich Darstellungen von »Letzten Kommunionen« anderer Heiliger heranzog. Nur hat sie dabei die Bildpublizistik der kirchlichen Orden im späteren Cinquecento außer Acht gelassen, die sich zur Steigerung des eigenen Prestiges einen regelrechten Wettbewerb der Bildviten ihrer Gründer lieferten. Typisches Beispiel für diese visuelle Öffentlichkeitsarbeit ist das illustrierte »Benediktsleben« des Angelo Sangrino mit Kupferstichen von Aliprando Caprioli nach Vorlagen des Bernardino Passeri (*Speculum & Exemplar Christicolarum, vita Beatissimi Patris Benedicti [...]*,

Rom 1587). Einer der Drucke Capriolis zeigt die »Letzte Kommunion des hl. Benedikt« (Abb. 4): Auch wenn der Arm des Priesters hier ausgestreckt ist und die Kleidung der Anwesenden abweicht, erscheint doch die Komposition der Gruppe (und sogar der Kontext einer Bogenarchitektur) so ähnlich, daß die Anregung Agostinos durch diesen oder einen ähnlichen Druck erwogen werden sollte. Was die Vorbildwirkung angeht, hatten diese weit verbreiteten Stiche einen mindestens ebenso starken normativen Einfluß wie die Gemälde in den Kirchen und Kapellen.

Somit ist Carracci nicht allein durch Lektüre historischer Texte, sondern auch über die Adaption passender Vorlagen zu seiner Formulierung der »Kommunion des hl. Hieronymus« gelangt. Indem sich Domenichino 1614 seinerseits auf seinen Lehrer bezog und dessen Modell gemäß seinen und den Vorstellungen seiner Auftraggeber umformte, hat er auch das Nachahmungsverhalten Agostinos übernommen. Er verzichtete auf Details wie den schreibenden oder den gen Himmel blickenden Mönch und »korrigierte« das Bologneser Gemälde, etwa indem er den jungen Mann, der den Heiligen stützt, einen traurigen Blick mit einem anderen Anwesenden wechseln läßt, während bei Carracci ein stehender Mönch, der Hieronymus in ähnlicher Weise hilft, ohne erkennbares Ziel nach rechts starrt.

Laut Cropper hat Domenichinos Priester das *Ecce Agnus Dei* noch nicht vollendet. Wie sie zeigt, ermöglicht ein Blick auf den Auftraggeber, die 1519 von Kardinal Giulio de' Medici, dem späteren Papst Clemens VII., gegründete Compagnia (später Arciconfraternita) di S. Girolamo della Carità, ein tieferes Verständnis der Darstellung. Die Kirche dieser sozial engagierten Laienbruderschaft stand nach alter Überlieferung an der Stelle des Hauses, in dem Paula und ihre Tochter Eustochium im Jahre 382 Hieronymus beherbergt hatten. Als Filippo Neri ab 1558 bei S. Girolamo della Carità sein erstes Oratorium einrichtete, in dem u. a. Cesare Baronio Vorträge zur Kirchengeschichte hielt, wurde die Kirche zu einem wichtigen Ort gegenreformatorischer Frömmigkeit. Domenichinos Altarbild war Teil einer Renovierungsaktion, mit der die Arciconfraternita 1611-15 die Bedeutung des Ortes auch nach dem Umzug der Oratorianer an ihren neuen Hauptsitz S. Maria della Vallicella herausstrich. Zuerst war ein



Abb. 3 François Perrier nach Giovanni Lanfranco (frei nach Agostino Carracci), Letzte Kommunion des hl. Hieronymus, Radierung, The Metropolitan Museum of Art New York (Cropper, Abb. 5 S. 7)

»Carlo Borromeo« geplant; womöglich sollte gezeigt werden, wie dieser gerade erst kanonisierte Heilige Pestopfern die Kommunion spendet. Cropper hält es für eine verlockende Idee, daß Domenichino selbst für die Themenänderung verantwortlich gewesen sei, räumt aber ein, daß Hieronymus den Entscheidungsträgern aufgrund des Titels der Kirche und ihrer Geschichte angemessener erschien. Mindestens Pietro Aldobrandini, der vormalige Kardinallegat in Bologna und Protektor der Arciconfraternita, müsse auch das Bild Carraccis gekannt und als anregend begriffen haben.

Domenichino trägt der Verfaßtheit der Hieronymus-Bruderschaft in vielen Details Rechnung: Die beiden sich anblickenden Männer sind durch Kleidung und Frisur als »Padri di S. Girolamo« bezeichnet, und die Frau, historisch als Paula von Rom, eine Enkelin der gleichnamigen Hausbesitzerin am Ort der Kirche, zu deuten, könnte auf die weiblichen Mitglieder der Vereinigung verweisen. Ungewöhnlicherweise entsprechen die liturgischen Gewänder teilweise dem römischen, teilweise dem griechischen Ritus. Elemente wie das in

der Gegenwart des Künstlers üblich weite und reiche Maßgewand unterstreichen laut Cropper den historischen Charakter der gezeigten rituellen Handlung und der Prinzipien, auf die sich die Bruderschaft gründete. Indem der Subdiakon römisch, der Diakon griechisch/orientalisch gewandet sei, seien sowohl die beiden geographischen Bereiche bezeichnet, in denen der Heilige wirkte, als auch West- und Ostkirche aufeinander bezogen. In der Betonung liturgischer Details sieht sie zu Recht Reflexe der im Aldobrandini-Pontifikat in Rom mit großem Aufwand publizierten Handbücher zum kirchlichen Zeremoniell (sie schreibt in diesem Zusammenhang zwar von den »woodcuts« des *Caeremoniale episcoporum Clementis VIII* von 1600, bildet aber leider die qualitativ bescheidenen Kupferstiche der Ausgabe von 1651 ab). Die in der späteren Kunstliteratur teilweise mißverstandenen Anachronismen im Bild seien vom Künstler mit Geschick konzipiert worden, um Vergangenheit, Gegenwart und religiösen Anspruch der auftraggebenden Institution zu betonen. Auch Agostino habe für seinen »Hieronymus« zwar anachronistische Gewänder und Frisuren verwendet, doch stammten alle aus einer einzigen Zeit. Selbst in dieser Hinsicht haben beide Bilder also wenig gemein.

Im folgenden Kapitel widmet sich Cropper dem ästhetischen Diskurs der Epoche. Fragen der *imitatio* und *aemulatio* spielten im literarischen Betrieb seit der Antike eine Rolle und waren im Kreis der Carracci Kategorien der künstlerischen Theorie und Praxis. Sie verweist darauf, daß gemäß den damaligen Standards von »creative imitation« beim Leser wie beim Betrachter von Kunst ein Impuls angesprochen wurde, den Petrarca »stilles Aufspüren des Verstandes« (*tacita mentis indago*) nennt. Domenichinos Nachteil war nun, daß sein Modell den meisten Römern unbekannt war: Lanfrancos Angriff hat bei der Unfähigkeit des Publikums angesetzt, die originelle Imitations- und Interpretationsleistung Domenichinos, die ironischerweise den Auffassungen ihrer beider Lehrer entsprach, nachzuvollziehen. Wie auch Poussins Verteidigung Domenichinos zeige, sei die durch Perriers Radierung suggerierte mangelnde Fähigkeit zur Innovation Kern der Vorwürfe gewesen. Poussins Argumentation bezieht Cropper, wie bereits Blunt, auf Torquato Tassos 1594 publizierte *Discorsi del poema eroico*, worin es heißt, die Neuheit eines Gedichtes liege nicht im Material, sondern in der Form. Tassos

Ästhetik habe mit dieser Anbindung des Neuen an das Überkommene dem Grundtenor einer Zeit entsprochen, die, zumal in der religiösen Kunst, allzu vielen inhaltlichen Innovationen kritisch gegenüberstand, und die Carracci stark beeinflusst. Andererseits könne nicht übersehen werden, daß sich durch graphische Serien wie die *Nova reperta* des Giovanni Stradano (1600) das Interesse einer breiten Öffentlichkeit immer mehr auf Neuerfundenes richtete.

»Tempting« (S. 121) nennt Cropper die Vorstellung, daß sich das Aufkommen des Urheberrechtes als Recht an den eigenen Ideen und ihrer künstlerischen Ausarbeitung gegen Domenichino gewendet habe, auch wenn sich entsprechende juristische Dokumente durchweg auf den Schutz von Zeit, Mühe und Geldern erstreckten, die in ein bestimmtes Werk investiert worden waren, und nicht auf die künstlerische Idee, die damals keinen Schutz genoß. Dies ist wenig erforscht, doch durchaus diskutabel, zumal sich die Autorin nur auf Untersuchungen bezieht, in denen es nicht oder nur am Rande um das Kunstrecht der Carracci-Zeit geht; hinzuziehen bleibt z. B. Christopher Witcombe, *Copyright in the Renaissance. Prints and the Privilegio in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Leiden 2004. In Rom wurde in den 1590er Jahren erstmals die systematische Zensur gedruckter Bilder instituiert und verordnet, daß jeder Druck mit dem Namen des dafür Verantwortlichen (Künstlers oder Verlegers) zu versehen sei; vgl. E. Leuschner, »The Papal Printing Privilege«, *Print Quarterly* 15, 1998, S. 359-70. Wenn man nach Gründen für einen »Bewußtseinswandel« im Umgang des Kunstpublikums mit gekennzeichneten und ungekennzeichneten Imitationen sucht, wäre auch nach dem Einfluß solcher Zensurpraktiken zu fragen.

Das vierte Kapitel resümiert die literatur- und kunsttheoretische Situation der 1620er Jahre. Verkürzt gesagt, begründet Cropper die im Vergleich zur Vergangenheit neuartigen Vorwürfe gegen Domenichino mit einem Wechsel der literarischen, wissenschaftlichen und künstlerischen Maßstäbe hin zum Ideal einer absoluten *novità*, die nicht mehr mit dem konservativen Neuheits-Begriff von Tasso übereinstimmte, und als deren bekannteste Inspiratoren ihr Giambattista Marino, Galileo Galilei und Caravaggio gelten. Die zunehmenden Dispute um vermeintliche oder tatsächliche Plagiate in der Literatur häuften sich bei Marino, der den etablierten Wert von Stilvorbildern in

Frage stellte und trotzdem (oder gerade deshalb) aus einer so großen Zahl älterer Quellen schöpfte, daß er Kritikern sein kapriziöses Imitationsverhalten entgegenhalten konnte. Gleichwohl machte er auch Unterschiede zwischen (läßlichen) Anleihen bei verstorbenen Autoren und (inakzeptablen) Diebstählen bei Lebenden. Selbst Merkur sei von Battus angezeigt worden, als er die Herden Apolls stahl (Cropper übersetzt S. 141 »armenti« fälschlich mit »weapons«). Im Gefolge solcher Diskussionen im Rom der 1620er Jahre habe man Domenichino für ein ähnliches »Vergehen« angefeindet, dieser aber habe nicht das Talent oder den Willen besessen, zum Gegenangriff überzugehen und – wie der selbstbewußte Marino – sogar aus dem Plagiatsvorwurf noch Publicity zu schlagen. 1631 sei der Maler womöglich auch deswegen aus Rom nach Neapel gegangen, weil er den anhaltenden Vorwürfen ausweichen wollte.

In den Umkreis Galileis gehörte Ludovico Cardi genannt Cigoli, welcher laut Baldinucci bereits um 1610 Opfer einer Intrige seiner Konkurrenten Cherubino Alberti und Gaspare Celio geworden sein soll, die fatal an die »Domenichino Affair« erinnert: Beide gaben bei einem »ausländischen« Stecher einen Druck in Auftrag, der vorspiegeln sollte, Cigoli habe für die Komposition seines bejubelten Gemäldes »Der hl. Petrus heilt einen Verküppelten« für St. Peter auf eine fremde Invention zurückgegriffen. Der Stich sei noch dazu auf vergilbtes Papier gedruckt worden, um sein Alter zu betonen. Nicht zuletzt weil ein solcher Druck bis heute nicht bekannt ist (wenn Baldinucci sich nicht irrtümlich auf Callots frühe, schwache Reproduktion des Cigoli-Gemäldes bezog), beurteilt Cropper die Geschichte mit kluger Zurückhaltung: Sie könnte als Vorläufer der Ereignisse um Domenichinos Bild konstruiert worden sein. Gewißheit wird man nur gewinnen können, wenn man die bislang vernachlässigte Graphikproduktion Roms zwischen ca. 1570 und 1630 in einer Art Censur erfaßt. Auch der Gebrauch von Druckgraphiken als visuelle Argumente in Debatten um die Kunst der Carracci-Zeit, zu denen u. a. die teils manipulativen »Reproduktionen« von Zuccaris »Gregorsprozession« für Bologna gehören (vgl. Tristan Weddigen, »Federico Zuccaro zwischen Michelangelo und Raffael: Kunstideal und Bilderkult zur Zeit Gregors XIII.«, in: *Federico Zuccaro. Kunst zwischen Ideal und Reform*, hg. von T. W., Basel 2000, S. 195-268, bes. 225-259), müßte systematisch erschlossen werden.



Abb. 4 Aliprando Caprioli nach Bernardino Passeri, Letzte Kommunion des hl. Benedikt, Kupferstich, Privatsammlung (Archiv des Autors)

Im letzten Kapitel verfolgt Cropper das lange Nachleben der »Domenichino Affair« in Kunst und Kunstliteratur. Das fortwährende Interesse im Rom der zweiten Hälfte des Seicento am »Hieronymus« begründet sie u. a. mit Ressentiments gegenüber den Bamboccianti. Deren vorgeblicher Erneuerung der Kunst aus einer von Kritikern als krude empfundenen Nachahmung der Wirklichkeit habe Bellori eine konzeptuell geprägte Neuheit gegenübergestellt, für die Domenichinos Kunst als Muster dienen konnte. Die Terminologie in der Auseinandersetzung um die Plagiatsvorwürfe gegen den Künstler sei, auch bei Malvasia, den Literatenkriegen um Marinos »Originalität« entlehnt. Als sich das 18. Jh. um die Inhalte der kunstakademischen Ausbildung kümmerte, nahte die endgültige Rehabi-

litation des Bolognesen: Unter Verweis auf das unausweichliche Vorbild Raffaels, der nie des Plagiats beschuldigt worden war, obwohl er sich (wie schon Vasari kritiklos einräumt) durchaus von Masaccio oder Michelangelo hatte »inspirieren« lassen, wurde Domenichinos Nutzung des Modells von Carracci sanktioniert. Speziell im Klassizismus wurde Raffael zum Eckpfeiler eines Kanons, in den man – im Bewußtsein der historischen Debatte – Domenichino aufnahm.

Croppers Epilog fragt nach der Lektion der Affäre und ihrer Langzeitwirkung in Kunstgeschichte und Kunstliteratur. Sie bezeichnet sie als wesentlichen Ausgangspunkt für die Tradition der »Quellenstudien«, mit denen die Kunstgeschichte sich so lange identifiziert hat. Es verstehe sich heute aber, daß man über den simplen Nachweis von »Quellen« oder Stilentwicklungen hinauskommen müsse, um im Sinne von Amedeo Quondam »classicism through classicism« zu verstehen, ohne dabei fälschlich von der Kontinuität des *ancien régime* auszugehen (S. 195). Die historischen Werke seien nur zu ergründen, wenn man in jede Richtung nach den Regeln ihrer Entstehung forsche. Vor diesem Hintergrund habe auch sie versucht, einen »entire critical context« zu rekonstruieren, nämlich die »Marinesque culture of novelty«, vor deren Hintergrund Domenichino sein Meisterwerk geschaffen habe und deren Opfer er geworden sei. Gerade ein solcher Konflikt sei von hohem Nutzen für die Ermittlung der ästhetischen Grundbedingungen einer Epoche. Wenig hilfreich findet sie die auf Michel Foucault zurückgehende Beschäftigung mit dem Autor als Produkt der frühneuzeitlichen Institutionengeschichte: Für Maler galten andere Bedingungen als für Schriftsteller oder Verleger, da Privilegien vorerst nur mit Begründungen wie Zeitaufwand oder Mühe zu erhalten waren, nicht aber für die »aesthetic persona« (S. 200) des Künstlers. Es sei verfehlt, eine »history of representation« so schreiben zu wollen, als wäre sie nur eine »history of the (reproduc-

tible) image.« Im Sinne von Walter Benjamins Schrift über das Kunstwerk im Zeitalter der »mechanical reproduction« habe eben nur das Einzelbild jene Aura, die sich aus seinem Kultwert herleite. Daß Cropper ausgerechnet das Schlüsseldokument der Affäre, den Druck von Perrier (Abb. 3), so knapp diskutiert, mag mit ihrem von Benjamin geprägten Verständnis solcher Graphik als Produkt »mechanischer Reproduktion« zu tun haben (tatsächlich lautet der Titel dieses Klassikers in den gängigen englischen Übersetzungen *The work of art in the age of mechanical reproduction*). Dabei hat Benjamin eigentlich über »technische Reproduktion« geschrieben. Für ihn fielen unter diesen Begriff Photos und Filme, aber nicht ohne weiteres Kupferstiche oder Radierungen, die ja noch von der Hand des Künstlerindividuums und nicht von einer Kamera hervorgebracht wurden. Perriers Druck entfaltete manipulative Wirkung gerade dank seiner Zwitterstellung zwischen einer scheinbar sachlichen »Reproduktion« und einer vervielfältigten Zeichnung.

Die »Domenichino Affair« mag zu ihrer Zeit »nur« eine Künstlerintrige von geringer öffentlicher Resonanz gewesen sein. Cropper vermag diese Einschätzung Richard E. Spears (*Domenichino*, New Haven und London 1982, S. 34) nicht endgültig zu revidieren, weil sie für den Zeitpunkt des Konflikts, wohl 1624-25, keine direkten neuen Quellen vorweisen kann. Ihr Buch diskutiert auf hohem Niveau, wie und warum sich die Ereignisse zugetragen haben *könnten*, falls die späteren Quellen tatsächlich das Umfeld der ursprünglichen Auseinandersetzung beschreiben. Fraglos aber demonstriert sie, welche Bedeutung die an Domenichinos Bild festgemachten Diskussionen zum Thema »Imitatio« seit Mitte des Seicento für die Geschichte der Kunstgeschichte gewannen. Als ertragreich erweisen sich daneben ihre Beobachtungen zu Stil und Ikonographie der »Hieronymus«-Bilder Carraccis und Domenichinos. Croppers methodenkritischer Epilog fordert eine Kunstge-

schichte ein, die das Feld der Entstehungsbedingungen eines Werks in seiner vollen Weite erkundet und sich doch nicht unter den Primat von »legal, medical, social or economic history« (S. 200) stellt. Genau solche um den »Kontext« bemühte Forschungstendenzen haben momentan fatale Auswirkungen, da sie die Entstehung und Wirksamkeit von Kunst jedweder Art auf »consumption and demand«, anthropologische »Rahmen« oder gesellschaftliche Machtverhältnisse reduzieren. Die Wirklichkeit der Werke verschwindet zunehmend

im Nebel kulturwissenschaftlicher Metadiskurse. Cropper, die dort am besten ist, wo sie sich auf die Evidenz der Bilder einläßt, proklamiert vor diesem Hintergrund das Gegenprogramm einer »recovery of uniqueness within tradition.« Selbst wenn sie ihrem Anspruch nicht in jedem Punkt gerecht wird, ist *The Domenichino Affair* als Manifest einer Kunstgeschichte, die das Werk in seiner ästhetischen Einmaligkeit ernst nehmen will, überaus anregend.

Eckhard Leuschner