

Domenichino 1581 - 1641

Rom, Palazzo Venezia, 10.10.1996 - 14.1.1997. Katalog hrsg. von Giovanna Grumo, Electa Mailand 1996. 593 S. mit vielen, überwiegend farbigen Abbildungen: 100.000 Lire

Classicismo e Natura. La lezione di Domenichino

Rom, Musei Capitolini, 15. 11.1996 - 2.2.1997. Katalog, Editoriale Giordano Mondadori, Rom 1996. 192 S. mit 44 farbigen und vielen Schwarzweiß-Abbildungen

Domenichino? »Pittor non nato, e fatto a forza di stento« (Alessandro Tiarini, zitiert bei Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1844, II, p. 234). Domenichino? »Après les trois grands peintres, Raphael, le Corrège et le Titien, je ne vois pas qui peut le disputer au Dominiquin« (Stendhal, *Promenades dans Rome*, Paris s. a., I [unter dem 29. August], p. 56): kaum sonst ein Künstler des Seicento ist sowohl von seinen Zeitgenossen als auch von der Nachwelt so brüsk abgelehnt und zugleich so leidenschaftlich verehrt worden wie Domenichino. Und obgleich ihm die Kunstgeschichtsschreibung innerhalb der römischen Barockmalerei eine wichtige Rolle zugesteht, vermochten seine Werke doch nie, die Sympathie einer breiten Öffentlichkeit zu gewinnen. Es ist wohl auch diese sehr ambivalente Einschätzung des gebürtigen Bolognesen, die mit dazu beigetragen hat, daß es ihm bislang (noch

dazu in Zeiten, in denen die Namen berühmter Künstler gerne als Publikumsmagneten für Ausstellungen eingesetzt werden) verwehrt blieb, durch eine monographisch angelegte Werkschau gewürdigt zu werden. Im Gefolge der Wiederentdeckung der bolognesischen Malerei kommt somit nach publikumswirksameren Malern wie Guido Reni, Giuseppe Maria Crespi, Guercino, und sogar nach dem sehr viel spröderen Ludovico Carracci, nun also erst die Reihe an Domenichino. Der Ausstellungsort — Rom, und nicht wie bisher Bologna — wirft dabei schon ein bezeichnendes Licht auf die organisatorischen Probleme des Vorhabens, besteht der überwiegende Teil des Domenichino-Ceuvres doch aus Freskendekorationen in Rom, Fano und Neapel, während die Zahl seiner Staffeleibilder vergleichsweise gering blieb; dies wurde zwar bereits von Bellori bemerkt (»*Pochi quadri pri-*

vati ad olio si trovano di questo maestro, havendo egli consumato li pennelli, e l'età sopra la calce à fresco»: Vite, Rom 1672, p. 352) und ist (wie Giovanna Perini in ihrem schier unermüdlichen Katalogbeitrag p. 81 erinnert) im 18. Jh. auch von europäischen Galerien als Stimulus zum Sammeln eben dieser Tafelgemälde verstanden worden; doch vergißt man diesen Umstand leicht: in ihrer Rezension der Monographie von Richard E. Spear (in: *Burlington Magazine* 1984, p. 166) äußerte z. B. Ann Sutherland-Harris ihr Erstaunen angesichts der Tatsache, daß Domenichino im Alter von 43 Jahren ausgeführtes Gemälde »Die letzte Kommunion des hl. Hieronymus« (Rom, Musei Vaticani: Kat. 20) des Künstlers erstes Altarbild war. Und da Domenichino in Bologna außer einem Gedenkmonument und einer, noch dazu in ihrer Zuschreibung nicht unumstrittenen Freskendekoration wenig an ortsgebundenen Werken hinterlassen hat, ist die ihm gewidmete Ausstellung somit wesentlich glücklicher in Rom untergebracht, wo sich die meisten seiner bedeutenden (und erst kürzlich restaurierten) Freskenzyklen befinden (vgl. z. B. die Ausstattungen im Palazzo Costaguti sowie den Kirchen S. Onofrio, S. Andrea della Valle, S. Carlo ai Catinari, S. Luigi dei Francesi, S. Maria della Vittoria, S. Silvestro al Quirinale und S. Maria della Concezione; das Andreas-Fresko in S. Gregorio Magno wird demnächst gleichfalls einer dringend erforderlichen Restaurierung unterzogen).

Der auch im begleitenden Katalog, p. 21 von Almamaria Mignosi Tantillo thematisierten Schwierigkeit, Domenichino als Schöpfer dieser Wandgemälde in die Ausstellung miteinzubeziehen, wurde durch die Erarbeitung eines »Domenichino a Roma« betitelten Itinerars zu begegnen versucht, das dem interessierten Besucher einen neun Stationen umfassenden, kommentierten Parcours durch Rom wies (leider verzögerten sich Anfertigung und Bereitstellung des entsprechenden Faltblattes bis lange nach Eröffnung der Ausstellung). In komplementärer Abstimmung zu diesen Fresken sowie den an ihrem jeweiligen Standort in S. Lorenzo in Miranda, S. Maria della Concezione und S. Maria degli Angeli belassenen Altargemälden wurde für den Besucher der Ausstellung in den repräsentativen Räu-

men des Palazzo Venezia eine Auswahl an Tafelbildern zusammengestellt, die — mit rund 50 Exponaten — bereits über die Hälfte des derzeit verfügbaren Staffelei-Ceuvres Domenichinos abdeckte (zusätzlich wurden die drei mythologischen »Blumen«-Fresken aus der »Loggia del Giardino« der Farnese ausgestellt: vgl. Kat. 8). Glücklicherweise handelte es sich dabei häufig (vgl. z. B. Kat. 8 bis, 23, 26, 27, 29, 39, 47, 48) um Gemälde, die, ebenso wie die Fresken in den Kirchen und Palästen Roms, von der kürzlich eröffneten systematischen Restaurierungskampagne der Werke Domenichinos in italienischem Besitz profitiert hatten: einem Unternehmen, dessen Durchführung auch überhaupt erst eines der wesentlichen Motive zur Organisation der Ausstellung geliefert hatte. Vor dem Hintergrund der dabei bereits gewonnenen wie noch zu erwartenden Ergebnisse ist daher auch der zu Beginn der Werkschau formulierte Anspruch zu verstehen, auf »ricerca piuttosto che (...) delle stabili conclusioni« abzielen. Diese Einladung anzunehmen, fiel dabei umso leichter, als sowohl die wohlüberlegte Auswahl der versammelten Werke als auch deren intelligente Präsentation und Hängung dem Besucher tatsächlich das Material zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Künstler an die Hand gab.

Mochten einen angesichts der an den Außenmauern des Palazzo Venezia auf die Ausstellung hinweisenden, lieblos-blaß in sehr unbarken Grau-Weiß-Tönen gehaltenen Stoffsegel noch Zweifel an der Sensibilität der Organisatoren befallen, so zerstreuten sich solche Vorbehalte sogleich beim Betreten der vorwiegend in dezenten Blaunuancen gehaltenen Ausstellungsräume. Da man zur Präsentation der 52 Bilder und 44 Zeichnungen von der Hand Domenichinos, denen 14 Werke von zeitgenössischen Meistern wie Annibale Carracci oder Guido Reni gegenübergestellt waren, über zwei Korridore und sieben Säle verfügte, konnten die Stücke in einer sehr angenehmen, großzügigen Hängung verteilt werden. Der damit schon jedem Gemälde eigens zugemessene Spielraum wurde in seiner Wirkung jedoch auch noch insofern verstärkt, als die Werke (in den Sälen I und II gelegentlich, durchgängig dann in den darauffolgenden Räumen) durch eine individuelle Beleuchtung gezielt aus dem ansonsten stimmungsvoll herabgedämpften Raumlicht herausgehoben wurden: ein das Studium der jeweiligen

Objekte sehr begünstigendes Arrangement, dessen Ausgewogenheit nur in Saal IV verunglückte, wo das Landschaftsbild aus der Sammlung Mahon (Kat. 49) zugunsten einer erhabenen Ausleuchtung der benachbarten »Pala di S. Petronio« (Kat. 47) leider in trübem Dämmerlicht belassen wurde.

Um sich möglichst vielen Problemen der Domenichino-Forschung zu stellen, arbeitete die Ausstellungskonzeption erfreulicherweise mit gleich mehreren thematischen Schwerpunkten, die jedoch nicht nach Raumabfolgen oder Chronologien scharf voneinander abgegrenzt wurden, sondern z. T. ineinander übergingen: so versammelte der in die Ausstellung geleitende Korridor I verschiedene Frühwerke der Jahre 1603/5, während der angrenzende Saal I im Zeichen der wohl schon um 1602 einsetzenden Zusammenarbeit Domenichinos mit seinem Lehrer Annibale Carracci stand. Die eingangs gezeigten Frühwerke gaben dabei von Anfang an Gelegenheit zur Einstimmung auf das erstaunliche Stilspektrum eines Künstlers, der sich schon während dieser Phase fähig zeigt, im gleichen Jahr 1603 so unterschiedliche Gemälde wie das Darmstädter Jünglingsportrait (Kat. 4) und den »Christus an der Geißelsäule« (Kat. 5) auszuführen (der Jüngling, entgegen Sutherland-Harris, s. o., p. 167 wohl kein Portrait des Landschaftsmalers Giovan Battista Viola, sondern angesichts der exakten Orts- und Zeitangaben sowie des dargestellten Gegensatzes von amorph-wilder Landschaft und stabiler Architektur eher das Ankunfts-bild eines unbekanntem Rom-Reisenden: vgl. in diesem Sinne auch Sybille Ebert-Schifferer in: *Il Gusto Bolognese*, Darmstadt 1994, No. 18; der Christus mit seinen »occhi umidi« [Spear unter Kat. 46] und seinem fliederfarbenen Lendentuch hingegen ein bislang nicht gewürdigter, eindrucksvoller Beleg dafür, daß Domenichinos Auseinandersetzung mit dem Künstlerfreund Reni lange vor dem Ende der 20er Jahre und in einer Zeit stattfand, in der er auch mit Reni und Albani zusammenwohnte).

Vier Gemälde Annibale Carraccis, die berühmte Aldobrandini-Lünette, die Londoner und die Pariser »Pietà« sowie das Altargemälde aus S. Maria in Monserrato zu Rom (Kat. 11, 95, 94 und 96), illustrierten sodann im anschließenden Saal I die vielfältigen Fragen, die sich sowohl an die Zusammenarbeit zwischen Domenichino und Annibale Carracci, als auch an dessen Funktion als künstlerisches Vorbild und Oberhaupt der Bologneser Malerschule überhaupt knüpfen.

An den vier Wänden des Saales ausgestellt, bildeten die Carracci-Bilder gleichsam die Hauptkoordinaten für die Werke seiner Schüler und Gehilfen (neben Domenichino hier vertreten: Albani, Lanfranco und Reni: Kat. 98 - 100). So erlaubte es die direkte Konfrontation zwischen Annibales Landschafts-Lünette (Kat. 11) und Domenichinos thematisch wie chronologisch benachbarter »Flucht nach Ägypten« (Oberlin, Ohio; Kat. 12), die von Spear anhand dieser beiden Werke stilkritisch begründete Zuschreibung der Marienfigur in dem Carracci-Gemälde an Domenichino endlich auch vor den Originalen zu überprüfen — eine Probe, die Spears Hypothese m. E. nicht bestand, lassen sich doch weder überzeugende stilistische noch maltechnische Parallelen zwischen den Gestalten der (mit Leinwand und Kupfer zusätzlich auch noch auf unterschiedlichen Bildträgern ausgeführten) Bilder beobachten. Der damit eröffnete Fragenkreis wurde anhand von Gemälden religiösen Sujets (vgl. Kat. 96: Annibales eventuell unter der Mithilfe Domenichinos vollendete Monserrato-Altartafel) weiter vertieft, die schließlich auch dazu genutzt werden konnten, beispielhaft die Rezeption, Weitervermittlung und Verarbeitung jener neuen Motive zu illustrieren, welche Annibale mit seiner Louvre-»Pietà« (Kat. 94) eingeführt hatte. In äußerster Verdichtung zu einer schönen und instruktiven Abfolge geordnet, legten der Prototyp Annibales, dessen autographe Londoner Variante (Kat. 95), Zeichnungs- und Gemäldekopien von der Hand Domeni-

chinos (Kat. 7, 56, 57) sowie die Interpretation Lanfrancos (Kat. 99) anschauliches Zeugnis von den Interaktionen innerhalb des Carracci-Kreises ab. Betrat man sodann eingedenk der hier vermittelten Lehren Korridor II mit den bereits erwähnten Farnese-Fresken (Kat. 8), so erkannte man in dem Eroten, der in der Adonis-Szene einer klagend herzutretenden Venus den toten Geliebten weist, unschwer eine anhand des rechten Puttos der Carracci-Pietà (Kat. 94 und 7) erarbeitete Schöpfung (da die Farnese-Fresken relativ verlässlich auf den Zeitraum 1603/04 datiert werden können, wäre somit auch der Vorschlag Donald Posners bestätigt, der für die Louvre-»Pietà« – vgl.: *Annibale Carracci*, London 1971, II, No. 136 – eine Entstehung um 1602 annimmt).

Die schließlich in Raum I ausgestellten Landschaftsgemälde Domenichinos gaben nicht nur einen gut dokumentierten Aufschluß über die ersten eigenständigen Schritte des Künstlers in diesem Genre während der ersten Jahre des 17. Jh.s (mit dem Madrider Triumphbogenbild, Kat. 16, wurde ansatzweise auch dem Architekten Domenichino gehuldigt); sie bereiteten zugleich auf den dann im nächsten Saal angegangenen Problemkreis einer Unterscheidung der Panoramen Domenichinos von denen seines Malerkollegen und Mitarbeiters Viola vor. Wie Spear in seinem sehr ehrlichen und vorsichtig gehaltenen Katalogbeitrag rekapituliert, kann eine solche mangels eindeutiger Dokumente häufig nur auf der Basis stilkritischer Erwägungen versucht werden. Einen Eindruck von den sich dabei ergebenden Schwierigkeiten bot eine in Raum II eingerichtete Sektion, die beispielhaft zehn Gemälde zu einem kleinen »Laboratorium« arrangierte, in dem mit Vergleichen und Zuschreibungen experimentiert werden durfte. Zwar konnten dabei zwei als Pendants angelegte und Domenichino zugeschriebene Kompositionen (Kat. Ia/Ib) sowie deren großformatige Wiederholungen durch Viola (Kat. IIa/IIb) erstmals je Seite an Seite präsentiert und deren jeweilige Zusammengehörigkeit somit bestätigt werden; um jedoch Auskunft über die qualitativen Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Bildgruppen zu erhalten, wäre es günstiger gewesen, ein Arrangement zu entwickeln, das es zudem erlaubt hätte, je Werke von der Hand Domenichinos denjenigen Violas direkt gegenüberzustellen. Wie fruchtbar ein solches Ordnungsprinzip ausgefallen wäre, wurde deutlich, wenn man jene Wand studierte, wo eine solche Hängung tatsächlich beabsichtigt war. Leider aber schien just das hier Domenichino zugeschriebene Gemälde aus dem Fitz-

william Museum (Kat. III) nur zu gut in der Nachbarschaft der Viola-Bilder (Kat. IIa/IIb) untergebracht, teilt es doch mit ihnen schon die von Spear (Katalog, p. 163) treffend beschriebenen »goffe figure, spesso sproportionate nei loro rapporti reciproci e rispetto alla loro ambientazione«. Über dieses Unvermögen hinaus begegnet man in dem Fitzwilliam-Gemälde aber auch dem für Viola so typischen, leeren und durch ungeschickt gehandhabte Tiefenperspektive flach erscheinenden Raum, so daß zu fragen ist, ob nicht doch der von Spear vorgeschlagenen (und unter Kat.No. III durch Clovis Whitfield widersprochenen) Zuschreibung des Gemäldes an Viola zuzustimmen ist (angesichts der Übereinstimmungen in Maßen und Stil könnte es sich um das Gegenstück zu der Viola zugeschriebenen Landschaft aus der New Yorker Feigen-Sammlung, Kat. V, handeln, während umgekehrt die qualitativ höherstehenden, kleinformatigen Zwillingstücke aus der Florentiner Galleria Palatina, unter Kat. IVa/IVb Viola gegeben, ihre heute bestrittene Domenichino-Abkunft vielleicht doch nicht zu Unrecht tragen).

Vertieft wurden diese und ähnliche Zuschreibungsfragen durch eine sekundierende, in den benachbarten Musei Capitolini abgehaltene Veranstaltung, wo unter der Überschrift »Classicismo e Natura – La lezione di Domenichino« über 40 Gemälde zu einer kleinen Ausstellung gruppiert wurden, die nicht nur, wie der Titel nahelegt, Umkreis und Rezeption des Bolognesen dokumentierte (vgl. z. B. die dort als No. 15 gezeigte »Grablegung« Sisto Badalochios mit einer Adaption des Josef von Arimathäa aus Domenichinos »Beweinung«: Kat. 7), sondern darüberhinaus auch bevorzugt (Landschafts-)Bilder zur Diskussion stellte, die, in ihrer Zuschreibung umstritten, ein mahnendes Zeugnis dafür ablegen, wie schwer die stilkritischen Grenzen zwischen Domenichino, Viola, Antonio Carracci und Pietro Paolo Bonzi zuweilen noch immer zu ziehen sind.

Eindeutiger Höhepunkt des Saales II im Palazzo Venezia (wenn nicht sogar der dortigen Ausstellung überhaupt) war jedoch die monumentale, ausnahmsweise vor grauem Hintergrund inszenierte Gegenüberstellung der beiden »Hieronymus«-Gemälde Agostino Carraccis und Domenichinos (Kat. 97 und 20). Von Lanfranco seinerzeit im Rahmen einer geschickt lancierten Kampagne als Plagiat und Zeugnis der Ideenarmut des Rivalen verlästert, sprach das hier dem direkten Vergleich mit seinem Vorbild ausgesetzte Gemälde Domenichinos seinen Schöpfer nicht nur vom Vorwurf des geistigen Diebstahls frei; in der direkten Konfrontation der beiden Werke

erwies sich im Gegenteil sogar die Originalität Domenichinos, der sich zwar (wie von ihm selbst auch eingestanden) Agostinos Komposition zum Ausgangspunkt genommen hatte, diese jedoch zu einer vollkommen anders aufgefaßten Szene umgestaltete: der Anekdotik des Carracci-Gemäldes mit seinen vielfältig ihre Aufmerksamkeit um den Heiligen verstreuten *certosini* antwortete er mit einer Bildfindung, welche die um Hieronymus versammelten Figuren streng auf den Protagonisten hin ausrichtet. Angesichts der durch diese Konzentration reduzierten, vage zwischen beiden Szenen vermittelnden Parallelen konnte man abschließend nur der Erkenntnis Belloris zustimmen, der im Anschluß an eine genaue Beschreibung des Domenichino-Gemäldes urteilte: »*Chi però considera rettamente non vi riconoscerà furto alcuno*« (Bellori, p. 309). Leider dokumentierten in der Ausstellung nur zwei der insgesamt 43 verfügbaren Zeichnungen (Kat. 58, 59) den langen, von Domenichino bei der Entwicklung der Komposition zurückgelegten Weg. Immerhin wurde hier, wie auch in den übrigen Teilen der Ausstellung, stets vorbildlich darauf geachtet, daß die Studien möglichst in Beziehung zu den entsprechenden Bildern gesetzt werden konnten, indem kleine, neben den Gemälden in die Ausstellungswände eingelassene Kammern die entsprechenden Zeichnungen zum Vergleich darboten. Wie ertragreich ein solches Nebeneinander von Gemälde und Zeichnung auch für die Einschätzung der so in Beziehung gesetzten Blätter ausfallen kann, wurde z. B. anhand der in Saal IV gezeigten »Hl. Magdalena« deutlich (Gemälde: Kat. 46, Zeichnung: Kat. 79). Ursprünglich als Vorstudie zu dem 1625/27 datierten Gemälde verstanden (vgl. John Pope-Hennessy, *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1948, p. 44, No. 209), wird das Blatt jetzt im Katalogeintrag viel distanzierter als lediglich »in relazione con il dipinto« angesprochen. Tatsächlich erweist es sich bei eingehenderer

Zusammenschau mit dem Gemälde als zu sicher und präzise für eine Vorstudie, als zu vage hingegen für eine getreue Kopie. Da auf dem Blatt der Akzent vornehmlich, unter Vernachlässigung von Kopf und Schmuckdetails, auf die Erfassung der Gewandstruktur gelegt ist, wäre es möglich, daß es sich um einen »ricordo« handelt, mit dem Domenichino sich den im Gemälde ausgeführten Faltenwurf im Hinblick auf eine spätere Wiederverwendung notieren wollte. Für diese Annahme spricht nicht zuletzt auch, daß man dem konkreten Beispiel eines solchen Rückgriffs auf bereits entwickelte Draperien auch in Saal II mit der »Jagd der Diana« (Kat. 26) begegnen konnte, wo der Jagdgöttin das Gewand des zwei Jahre zuvor ausgeführten »Schutzengels« (Kat. 21) angepaßt worden ist.

Daß solche Wiederholungen, und zwar nicht nur verstanden als Wiederverwendung einzelner Motive, sondern auch ganzer Kompositionen, innerhalb der Domenichino-Werkstatt geläufiger waren, als man bislang annahm, wurde sodann in Raum III anhand der beiden fast identischen »Rosenkranz-Madonnen« demonstriert. Das in Materialbeschreibung und Farbwahl überlegene Exemplar in Chatsworth (Kat. 30) lieferte dabei wohl m. E. die Vorlage für die (Werkstatt-?) Replik aus polnischem Privatbesitz (Kat. 29), welche die im Original kurios formulierte Inschrift berichtigt (das Selbstopfer des Jesuskinds wird dort, anstatt richtig als zukünftiges Ereignis, im Präsens formuliert). Einen bestätigenden Parallelfall hierzu stellen die beiden gleichfalls fast identischen »Cumäischen Sibyllen« dar, hält die Prophetin der früheren Fassung (Kat. 40) doch eine Schriftrolle mit einem orthographisch fehlerhaften Text, den, wie Röntgenaufnahmen gezeigt haben, die nach diesem Vorbild sehr viel gröber und flüchtiger gearbeitete »Sibylle« aus schottischem Privatbesitz (Kat. 41) zunächst auch eingekopiert bekam, ehe der Fehler entdeckt und korrigierend übermalt wurde. Leider traf just diese Version mit einigen Wochen Verspätung in der Ausstellung ein — dies eventuell ein letzter Schatten des Damokles-Schwertes, das zunächst über den Ausstellungsvorbereitungen geschwebt hatte: der spektakuläre (gescheiterte) Versuch der Mailänder Soprintendenza, einem aus englischem Besitz zu Ausstellungszwecken nach Padua geliehenen Bellotto-Bild im November 1995 von Rechts wegen die Rückgabe an seinen Besitzer zu verweigern (vgl. *Giornale dell'arte*, Dezember 1995, p. 1 und Januar 1997, p. 1), hatte im Ausland einige potentielle Leihgeber von italienischen Gemälden zunächst so nachhaltig verschreckt, daß sie ihre Beteiligung an dem Domenichino-Projekt aufkündigen wollten.

Ehe man in den letzten drei Sälen V, VI und VII anhand von Zeichnungen die Arbeiten des Künstlers an den Fresken von S. Andrea della Valle, S. Luigi dei Francesi und, in Neapel, S. Gennaro dokumentiert bekam (die ausgeführten Wandmalereien zum Vergleich mit Hilfe vergrößerter Reproduktionen sowie, im Fall von S. Andrea della Valle, einem die Restaurierungsergebnisse veranschaulichenden Videoprogramm illustriert), begegnete man zuvor noch einmal mit dem stilistisch erstaunlichen »Weg zum Kalvarienberg« (Kat. 17) der eingangs bereits konstatierten Stilvielfalt Domenichinos. Angesichts des für seine Kompositionen ungewöhnlich tiefgelegten Bildhorizontes sowie vor allem der zunächst unvergleichbar erscheinenden Figurentypen (William Young Ottley glaubte nicht umsonst, tatsächliche Personen hätten hierfür Modell gestanden: *Engravings of the Most Noble the Marquis of Stafford's Collection of Pictures in London*, London 1818, II, p. 58) mochte man zunächst Zweifel an der korrekten Zuschreibung des (undokumentierten) Werkes hegen. Ein Blick auf später ausgestellte Gemälde wie »Die Vision des hl. Ignatius von Loyola« (für die Physiognomie des Christuskopfes; Kat. 42), »Die Ermahnung Adams und Evas« oder »Die Darstellung Mariens im Tempel« (für die robusten Bärtigen; Kat. 43 u. 44) lehrte jedoch, daß diese Eigentümlichkeiten durchaus mit dem Stilidiom Domenichinos vereinbar sein können, wengleich sie lediglich in Werken der frühen 20er Jahre nachweisbar sind. Die von Spear vorgeschlagene Datierung des Gemäldes auf 1610 erscheint vor diesem Hintergrund als zu früh, zumal sich eine Entstehungszeit um 1622/23 auch sehr viel glaubwürdiger mit der sich in dem Werk manifestierenden Reife und Sicherheit deckte. Der von Spear (Kat. 17) für eine Frühdatierung ins Feld geführte Umstand, daß sich auf der Rückseite einer Entwurfsskizze für die 1608/1609 ausgeführten Grottaferrata-Fresken auch die Armstudie für den prügelnden Soldaten findet, ist nicht aussagekräftig, weil solche Blätter gerade im Seicento häufiger über einen langen Zeitraum hinweg Wiederverwendung fanden (eine weitverbreitete Praxis, die Spear dem Künstler noch immer nicht zugesteht, obgleich die ausgestellte Zeichnung Kat. 59 sogar einen Fall zu dokumentieren scheint, in dem Domenichino im Abstand von zehn Jahren Notizen auf derselben Seite eines Blattes vornahm: die dort fixierte Figurenstudie kann eindeutig mit dem »Hieronymus«-Gemälde von 1614 verbunden werden, während die nachträglich darüber hinweggezeichneten Skizzen nur den »Sibyllen«-Gemälden der Jahre 1623/25 zuzuordnen sind).

Wie angedeutet, verstand man es, durch eine reflektierte Werk-Zusammenstellung und kluge Hängung mit vergleichsweise wenig Exponaten (109, gemessen an Mammutveranstaltungen mit Gesamtzahlen wie, im Falle der Guido Reni-Ausstellung 1988: 218, oder etwa

Poussin 1994: 244) erstaunlich viel zu erreichen und aufzuzeigen. Angesichts der zugleich offenbar auch mit der Absicht getroffenen Auswahl, Domenichino neue Freunde zu gewinnen und alte Skeptiker zu überzeugen, fragte man sich tatsächlich, ob die dem Künstler in der Literatur entgegengebrachten widersprüchlichen Einschätzungen nicht zuweilen lediglich auf den Eindruck zurückzuführen sind, den die jeweiligen Autoren von einem gerade besichtigten einzelnen Werk zurückbehielten, dessen ästhetische Qualitäten oder Defekte sie verallgemeinerten (vgl. dazu schon die Erwägung Johann Fiorillos, der sich [in: *Geschichte der Künste und Wissenschaften*, II, Göttingen 1801, p. 589] angesichts des strengen Verdiktes von Raphael Mengs, Domenichino sei lediglich ein guter »*fanciulli*«-Maler [in: *Opere*, I, 1783, p. 277], wundert, »daß Mengs von dem Dominichino nicht mit der Hochachtung redet, die er doch in der That verdient. (...) Wenn sich dieses Urtheil auf die Arbeiten in Neapel gründet, so kann man ihn entschuldigen; aber Mengs hatte doch sehr lange in Rom Gelegenheit die Meisterwerke seines Pinsels (...) genau zu untersuchen.«).

Nur in einigen wenigen Punkten ließ die Ausstellung Wünsche offen: so fragte man sich, weshalb die beiden »Herkules«-Pendants (Kat. 36/37) über eine weite Distanz einander gegenüber gehängt werden mußten, oder warum die beiden »Sibyllen«-Gemälde (Kat. 25/40) nicht zusammen gezeigt werden konnten. Vor allem aber hätte man sich für den Problemkreis der Portraitkunst Domenichinos ein ebensolches »Laboratorium« gewünscht, wie es in der Ausstellung für die Landschaftsgemälde eingerichtet worden war.

Leider wurde die Anwesenheit der fünf gezeigten Bildnisse (Kat. 4, 8 bis, 22, 23, 24) nicht zur Erhebung stilkritischer Argumente genutzt, die bei der Überprüfung einer kürzlich von Sylvia Ginzburg (in: *Burlington Magazine* 1994, p. 4-14) formulierten Hypothese hilfreich sein könnten, derzufolge nicht Domenichino, sondern Annibale Carracci als Autor des berühmten Portraits Giovan Battista Agucchis (Kat. 24) anzusprechen sei: indem man die Gemälde über Korridor I sowie Säle I und II verstreute, vergab man diese wichtige Gelegenheit. Dennoch konnte man sich Einblick in die stilistische Vielfalt des Portraitkünstlers Domenichino verschaffen, angesichts derer Zweifel an der Zuschreibung Ginzburgs aufkamen: stützt diese sich



Abb. 1 Domenico, Vision des hl. Hieronymus. Rom, S. Onofrio (Kat. Domenico 1996, p. 185)

schon lediglich auf eine kurze Stichnotiz Malvasias, so trägt sie auch nicht der Tatsache Rechnung, daß der Dargestellte offenbar eher die *biretta* eines *nunzio* denn die eines *segretario dei brevi* trägt (John Ingamells, »Secondary evidence«, in: *Preview – City of York Art Gallery*, XXVIII, No. III, October 1975, p. 990, Anm. 8; Ingamells deutet auch den Austausch der von Agucchi zunächst noch in den Händen gehaltenen, dann übermalten und heute nur noch per Röntgenaufnahme sichtbaren Schreibutensilien gegen einen Briefbogen als Konsequenz dieses Ämterwechsels). Da Agucchi jedoch erst 1623 zum *nunzio* ernannt wurde, würde der vierzehn Jahre zuvor verstorbene Annibale mithin als Urheber *per se* ausscheiden. Schließlich stimmt nachdenklich, daß Ginzburg jenen 1649/51 notierten Passus aus Richard Symonds Tagebucheintrag undiskutiert beläßt, wo dieser das Original einer in der Sammlung Francesco Angelonis gesehenen Portraitkopie (»a churchman with a letter open... by Dominichino ye original, but this is by S.r Gio. Ang. Can[ini]«) Domenichino zuschreibt, wobei seine Kennzeichnung desselben genau in Worte faßt, wodurch sich

das Agucchi-Bildnis von eventuellen anderen Exemplaren dieses weitverbreiteten Gattungstyps unterscheidet: »his hand most rarely done [...] full face« (British Library, MS Egerton 1635, fol. 52v; alternative Lesarten vgl. in *Burlington Magazine* 1974, p. 666, Anm. 19, *Master Drawings* 1996, p. 69 sowie bei Luigi Spezzaferro in seinem Katalogbeitrag p. 144; für die hier zitierte Transkription s. den am 22.11.1996 auf dem Bellori-Kongreß zu Rom gehaltenen Vortrag Donatella Spartis, die in einem bislang unbekanntem Verkaufsinventar der Sammlung Angeloni von 1653 ein ebensolches, dort Domenichino zugeschriebenes Agucchi-Portrait nachweisen konnte: »Una Testa di Domenichino ritratto di Monsig.r Agucchi con una lettera in mano«; vgl. *Burlington Magazine* 1997, p. 109). Gerne hätte man daher nun auch die anderen Portraits Domenichinos zu einer stilkritischen Überprüfung dieser schwerwiegenden Einwände neben das Agucchi-Bildnis gestellt gesehen; doch während die Organisatoren erstere tatsächlich (in Korridor I und Saal II) nebeneinander zeigten, beschieden sie just dem umstrittenen Werk eine weit entfernte Anbringung in Saal I.

Die ansonsten sehr geschickt und sparsam verteilte Beschriftung der Exponate wies hin und wieder Fehler sowohl in faktischer (das Gemälde mit »Susanna und den beiden Alten«, Kat. 6, war z. B. zunächst als auf Leinwand gemalt ausgegeben, während es tatsächlich, wie erst einige Wochen nach Ausstellungseröffnung richtiggestellt wurde, auf Holz ausgeführt ist) als auch in ortho- und typographischer Hinsicht auf (fehlende Buchstaben sowie abrupte, ganze Worte zersetzende Schriftbildwechsel erschwerten zuweilen die Lektüre) — freilich reichten diese Kleinigkeiten nicht entfernt an jene Kuriosität heran, die den Besucher am Ausstellungseingang empfing, wo die Ausgabe von Kopfhörern im Englischen korrekt mit »earphones«, im Deutschen jedoch mit dem lexikalischen Mißgriff »Ohrenzeuge« angezeigt wurde.

Daß auch die Drucklegung des begleitenden Kataloges mit erheblichen Problemen gekämpft haben muß, wird angesichts einer ganzen Flut von Fehlern und Versäumnissen erkennbar, die simple Druckfehler (die Schreibweise »Nicholas Poussin« auf p. 580, obgleich vielleicht nur dem Rezensenten sofort ins Auge springend, ist jedoch freilich wohl kaum als solcher zu entschuldigen; fatalerweise wird u. a. auch bei Kat. 30, s. o., die Inschrift mit »reddet« statt »reddit« im falschen Tempus transkribiert), fehlende bzw. irrige Verweise (unter Kat. 12, 15, 26, 40 u. 52 z. B. wird nicht auf die respektiven Nummern Kat. 91ff., 98, 65f., 64 u. 51 verwiesen) und bibliographische Mängel umfaßt (unter Kat. 43 wird z. B. die Angabe versäumt, daß sich die — durch einen Druckfehler obendrein von 32 auf 23 entstellte — Kapitelangabe auf L. S. A. Wells, *The Book of Adam and Eve, in: The Apocrypha and Pseudepigrapha*, Oxford 1973 bezieht; des weiteren wird ein Fehler aus Spears Monographie (*Domenichino*, New Haven/London 1982) I, p. 172 weitergetragen, wenn unter Kat. 18 irrtümlich auf die Nummer 16, anstatt richtiger die Nummer 18 von Mauroners Katalog der Tizian-Holzschnitte verwiesen wird). Über diese, die Lektüre mitunter behindernden Textfehler hinaus ist eine zuweilen mehr als unbefriedigende Abbildungsqualität zu beklagen. Die Illustrationen sind teilweise (vgl. Kat. 13 und 24 sowie die Abbildungen zu dem Beitrag von Rosalba Cantone p. 271ff.) unscharf, zu hell und kontrastlos (vgl. Kat. 2 und 72) oder aber (vgl. Kat. 44, 45 und 98) vereinen gleich beide Übel in sich. Im letzten, die Vergleichswerke erfassenden Teil (Kat. 95-99) kommt es darüberhinaus zu einer permanenten Vertauschung von Abbildungen und nebenstehendem Text, welche die Organisatoren die Möglichkeit in Erwägung ziehen ließ, den Katalog kurz vor Ausstellungsbeginn wieder zur Korrektur zurückzuziehen. Angesichts des damit verbundenen Aufwandes verwarf man diese Idee jedoch wieder und lieferte den Band unverändert aus — unter Verzicht auf einen durchaus realisierbaren Errata-Zettel. In den Genuss eines solchen, lediglich fehlende Textportionen nachtragenden Blattes kamen erst die Käufer der vier Wochen nach der Eröffnung ausgegebenen Exemplare, bei denen dar-

überhinaus die oben angezeigten Inkongruenzen zwischen Abbildung und Text behoben waren.

Der Katalog wiederholt nicht einfach die Abfolge der Ausstellung, sondern sortiert die Exponate strikt nach Künstlern und Medium. Daß er auch ansonsten einer anderen Konzeption folgt, wird dort deutlich, wo er Vorschläge unterbreitet, die in der Ausstellung nicht eingelöst wurden (vgl. z. B. p. 382, wo dazu aufgefordert wird, Kat. 6 und 7 zu einem direkten Vergleich zu nutzen, der jedoch tatsächlich durch eine diagonal entgegengesetzte Anbringung der Gemälde verwehrt wurde). Da die Abfassung der einzelnen Katalognummern (zuweilen sogar innerhalb einer einzigen Sektion) unterschiedlichen Autoren anvertraut wurde, kommt es mangels Überblick immer wieder zu unnötigen Wiederholungen oder Verweislücken.

Angesichts der Tatsache, daß die einzelnen Einträge ohne Vergleichsabbildungen belassen wurden, wäre eine Koordination mit den in den Katalogbeiträgen eingestreuten Illustrationen umso wünschenswerter gewesen. Der Gesamtumfang dieser 24 Artikel übertrifft mit 367 Seiten im übrigen denjenigen des eigentlichen Katalogteiles um fast das Doppelte, wurde doch versucht, ein thematisches Spektrum auf 21 Autoren zu verteilen, das sämtliche Aspekte des künstlerischen Schaffens Domenichinos umgreift. Der resultierende Eindruck, man habe es mit den Akten eines imaginären Kongresses zu tun, täuscht insofern nicht ganz, als sich einige Beiträge tatsächlich dem am 26. April 1994 zu Rom veranstalteten Domenichino-Studententag verdanken, auf dem die jüngsten Ergebnisse der oben erwähnten Restaurierungskampagne vorgestellt wurden.

Es fällt auf, daß einige dieser Beiträge sowie vor allem die Katalogeinträge Spears ein anderes, antiquierteres Bild des Künstlers entwerfen als die neue Fragen formulierende Konzeption der Ausstellung selbst: wurde dem Besucher dort ein Künstler vorgeführt, dessen Souveränität und Originalität sich gerade vor dem Hintergrund konkret und in ihren Gren-

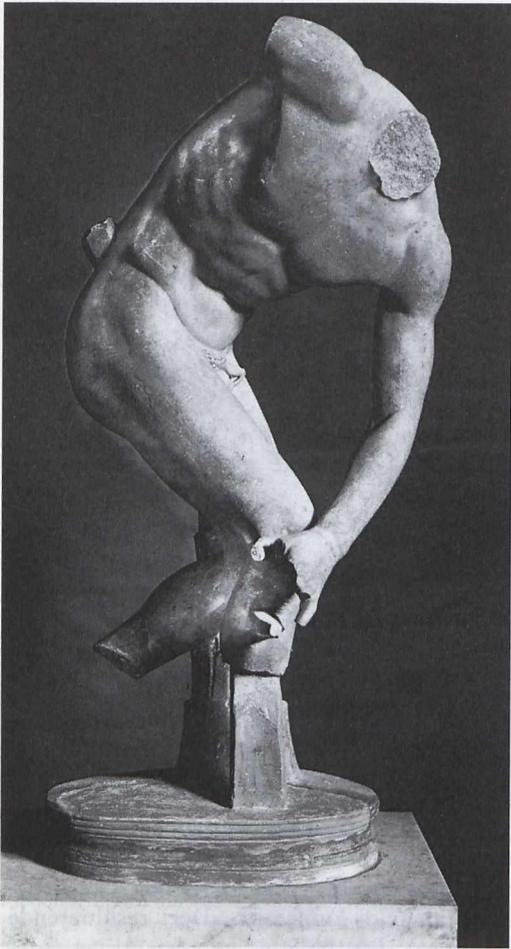


Abb. 2 Diskuswerfer von Castelporziano. Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 56039 (Rom, Ist. Centrale per il catalogo e la documentazione, Neg. No. E 1729)

zen klar bestimmbarer Übernahmen abhoben, so erweisen sich die entsprechenden Katalogtexte häufig als traditionelle Vertreter einer eklektischen Perspektive, die Domenichino stets nur als Abhängigen im Spannungsfeld von Künstlern wie Raffael, den Carracci oder Guido Reni begreift. Dementsprechend bricht sich in einigen Artikeln und Einträgen ein analytischer Übereifer Bahn, der jedes Gemälde Domenichinos fast zwanghaft auf

eventuelle Vorbilder hin zu zergliedern trachtet (vgl. besonders p. 304 und p. 332 sowie Kat. 3, 14, 44 und 48, wo die Tendenz offensichtlich wird, jede noch so vage, gelegentlich schlichtweg durch das Sujet bedingte Parallele zu fremden Vorgängerwerken als Rezeption auszulegen). So wichtig die darüber geführte Eklektizismus-Debatte während der in die 60er Jahre zurückreichenden Entstehungsphase von Richard Spears 1982 veröffentlichter Monographie gewesen sein mag (eine Zusammenstellung der entsprechenden Literatur vgl. *ibd.*, I, p. 33, Anm. 86), als so wenig adäquat hat sich mittlerweile die Beschränkung auf eine derartige Sichtweise erwiesen: schon in seinem Buch kam Spear (p. 251) zu dem Ergebnis, daß Domenichino, wie andere Künstler seiner Zeit auch, gelegentliche Entlehnungen produktiv verarbeitete, indem er sie seiner eigenen Sprache einverleibte. Will man im Interesse eines besseren Verständnisses des »Klassizisten« Domenichino nun aber unbedingt mit Vorbildern arbeiten, so erweist sich der neuerdings von einigen anderen Katalogautoren verfolgte Ansatz, nach seinem Bezug zur Antike zu fragen, als wesentlich aufschlußreicher denn die ausgetretenen Wege eines eklektizistischen Blickwinkels. Da Domenichino jedoch weder der antiken Malerei (vgl. die Beiträge von Almamaria Mignosi Tantillo, p. 35 und Kristina Herrmann-Fiore, p. 248) noch der Skulptur entlehnte Modelle (vgl. den Artikel Filippo Trevisanis, p. 188) einfach nur in seine Gemälde hineinkopiert hat, birgt freilich auch eine solche Fragestellung die Gefahr, vage Parallelen für Rezeptionsbelege zu nehmen (vgl. z. B. Trevisani, p. 188-193, dessen auf p. 191 geführtem Vergleich zwischen dem Niobiden-»Narkissos« und Domenichinos Hieronymus im Visionsfresko von Sant'Onofrio sehr viel glaubwürdiger der Rumpf eines »Discobolus« gegenübergestellt werden kann, wie er im Rom des 16. Jh.s bekannt war: vgl. *Abb. 1* und *2*; bezüglich des im 18. Jh. dann als Gladiator restaurierten »Discobolus« in den Musei Capitolini vgl.



Abb. 3 Domenichino, Sybille. Rom, Galleria Borghese, Inv. 55 (Rom, Ist. Centrale, Neg. No. 59275)

period of phantasmagoria in den unterschied observed is connected to). Sie glaubt also für



Abb. 4 Relief vom Trajansforum. Paris, Louvre, MA 3127 (Museum)

Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, New Haven/London 1981, No. 32; für die hier abgebildete Skulptur vgl. Antonio Giuliano, *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1, Rom 1979, p. 180, No. 117). Allerdings hatte bereits der von Spear und im Katalog diesbezüglich unerwähnte Joseph-Jérôme de La Lande in seiner *Voyage en Italie* (Vol. V, Yverdon 1787², p. 164) die hl. Francesca Romana in Domenichinos Kuppeldekoration der Abtei zu Grottaferrata (vgl. Spear I, p. 169, No. 35.xlii) glaubhaft auf die Brautfigur des antiken Gemäldes der »Nozze Aldobrandini« (Vatikan) zurückführen können: eine Ableitung, der im Katalog nun so überzeugende Gegenüberstellungen wie die zwischen Annibale Carraccis verlorener »Susanna« (Kat. 6) und einer Venus Pudica (Tantillo, p. 27), zwischen Domenichinos Cäcilie im Polet-Fresko und einer Venus Kallipygos (Trevisani, p. 179) sowie zwischen einer knieenden Nymphe aus der berühmten »Diana« (Kat. 26) und der Aphrodite Ludovisi (Herrmann-Fiore, p. 247) hinzugefügt werden.

Daß der Künstler sich in solcher Weise zuweilen selbst für Details bei antiken Modellen bediente, kann schließlich anhand der »Sibylle«

(Kat. 25, Abb. 3) gezeigt werden, deren Gewandsaum das Ornament eines antiken Reliefs ziert (Abb. 4; Paris, Louvre: MA 3127 — zu diesem vgl. Christoph F. Leon, *Die Bauplastik des Trajansforums*, Graz 1971, p. 68, Typ H). Möglicherweise hatte Agucchi auch derartige Finessen im Sinn, wenn er schrieb: »Di tali capricci Domenico, che ha osservato la maniera antica nell'anticaglie è copiosissimo inventore« (zit. bei Malvasia II, p. 234).

Die Fehler des Kataloges abgezogen, möchte man in Abwandlung der Spear-Rezension von Ann Sutherland-Harris schließlich über die Ausstellung urteilen: »Domenichino has at last been given a definitive exhibition, whose careful preparation and thoroughness he would have admired« (*Burlington Magazine* 1984, p. 166). Doch darüber hinaus verdient es diese Veranstaltung auch, als einer der Höhepunkte der vergangenen Jahre überhaupt gewürdigt zu werden; es ist mithin ein schönes Kompliment für Domenichino und die Veranstalter, wenn während der Ausstellungseröffnung immer wieder der dankbare Stoßseufzer zu hören war: »Finalmente Roma torna ad avere una mostra di livello!«

Henry Keazor