

Claudia Lindenlaub-Sauer

Federico Baroccis zweite Fassung der
"Flucht des Aeneas aus Troja" in der Galleria
Borghese in Rom

Magisterarbeit

BEI GRIN MACHT SICH IHR WISSEN BEZAHLT



- Wir veröffentlichen Ihre Hausarbeit, Bachelor- und Masterarbeit
- Ihr eigenes eBook und Buch - weltweit in allen wichtigen Shops
- Verdienen Sie an jedem Verkauf

Jetzt bei www.GRIN.com hochladen
und kostenlos publizieren



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Impressum:

Copyright © 2013 GRIN Verlag
ISBN: 9783346430601

Dieses Buch bei GRIN:

<https://www.grin.com/document/1026137>

Claudia Lindenlaub-Sauer

Federico Baroccis zweite Fassung der "Flucht des Aeneas aus Troja" in der Galleria Borghese in Rom

GRIN - Your knowledge has value

Der GRIN Verlag publiziert seit 1998 wissenschaftliche Arbeiten von Studenten, Hochschullehrern und anderen Akademikern als eBook und gedrucktes Buch. Die Verlagswebsite www.grin.com ist die ideale Plattform zur Veröffentlichung von Hausarbeiten, Abschlussarbeiten, wissenschaftlichen Aufsätzen, Dissertationen und Fachbüchern.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.grin.com/>

<http://www.facebook.com/grincom>

http://www.twitter.com/grin_com

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Einleitung.....	2
Erstes Kapitel: Einführung	3
Zweites Kapitel: Ikonographische Analyse.....	23
Drittes Kapitel: Visuelle Referenzen und sprachliche Verknüpfungen.....	74
Literarische Verweise bezüglich Baroccis „Flucht aus Troja“	98
Bibliographie	100
Abbildungen	109

Vorwort und Einleitung

Spemque metumque inter dubii - Schwankend zwischen Furcht und Hoffnung¹.

Dieses Zitat aus der Aeneis von Vergil beschreibt auf den ersten Blick treffend die Gefühle und Wünsche der dargestellten Protagonisten auf Federico Baroccis Bild (Abb. 1).²

Es waren glückliche Umstände die es den verzweifelte trojanischen Flüchtlingen ermöglichten, ein neues Leben fernab der Heimat und der zerstörten Stadt Troja zu führen.³ Nach jahrelangen Irrfahrten quer durch Meere, Länder und Städte gelang es ihnen eine neue Stadt zu gründen und ein neues Zeitalter beginnen zu lassen. Die Hoffnung auf ein friedliches Leben blieb während der langen, heimatlosen Jahre bestehen und wurde letztendlich erfüllt.

In diesem Sinne möchte ich die vorliegende Arbeit zur Erlangung des Magistergrades beginnen und wenn auch die Umstände der Entstehung dieser nicht vergleichbar mit den Fahrten des Aeneas sind, so waren es dennoch widrige Begebenheiten welche die Forschungsarbeit begleiteten. Zunächst möchte ich Professor Doktor Michael Thimann für sein Verständnis und seine Geduld, sowie für hilfreiche Ratschläge und konspirative Treffen danken. Weiter war Diplom-Kulturwirtin Christine Hübner eine wichtige Stütze und Hilfe bei Abbildungs- und Fotografie-Fragen. Auch Sebastian Sauer möchte ich für seine Unterstützung und Rücksichtnahme danken.

Im Folgenden soll nun die Magisterarbeit ihren Raum bekommen, den sie auch benötigen wird, denn dem Gemälde Federico Baroccis steht eine wissenschaftliche Würdigung zu, welche in der Vergangenheit selten ausführlich hervorgebracht wurde.

¹ Vergil: Aeneis, I, 218.

Übersetzung nach Büchmann, Georg: Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes, Berlin 1972³², S. 540.

² Diese Worte beziehen sich auf einen Hexameter aus einer Stelle im ersten Buch der Aeneis, wo nach einem Seesturm die Flotte des Aeneas die libysche Küste erreicht und die Trojaner angstvoll an ihre verlorenen Gefährten dachten, von denen sie nicht wussten, ob sie noch lebten.

³ Um 1250 v. Chr. soll sich eine Koalition der mächtigsten archaischen Städte in Thessalien, Böotien, der Argolis, Messenien und Lakonien gegründet haben. Dieser Gruppe gelang es scheinbar die Gegner zu besiegen, der trojanische Krieg und damit verbundene Sieg über Troja bildet den Höhepunkt dieses Zusammenschlusses, bevor Seevölker die Länder des Mittelmeerraumes eroberten. Siehe hier u.a. Durando, Furio: Griechenland. Wiege der westlichen Kultur, Erlangen 1997, S. 26; 38f.

Erstes Kapitel: Einführung

Im Zentrum der Überlegungen und Untersuchungen der vorliegenden Arbeit steht Federico Baroccis Werk „Die Flucht des Aeneas aus Troja“ von 1598, welches heute in der Galleria Borghese in Rom zu sehen ist. Es stellt die zweite Fassung eines Gemäldes dar, welches ursprünglich 1589 in Urbino entstand.

Ziel der Arbeit ist es, einen Überblick und eine Analyse des Gemäldes im Kontextzusammenhang zu erstellen und auf einzelne, ausgewählte Aspekte des Bildaufbaus näher einzugehen, um dem eigentlichen Gehalt des Kunstwerkes näher zu kommen und diesen in Beziehung zu den historischen Gegebenheiten und Situationen zu setzen. Abschließend folgt eine Zusammenfassung und kritische Bewertung des Erarbeiteten.

I. Vorgehensweise

Die folgende Arbeit setzt sich aus mehreren Teilen zusammen.

Beginnend mit der Darlegung der verschiedenen Fassungen des Gemäldes und der Frage nach der Betitelung und der Provenienz, folgt eine Zusammenfassung des aktuellen Forschungsstandes bezüglich des Gemäldes Baroccis. Diesen Gedanken schließt sich eine detaillierte Beschreibung des Bildes und eine knappe Vorstellung der Biographie des Künstlers an, um dem Ganzen einen weiteren Rahmen zu geben und das Gemälde verorten zu können.

Ein wichtiger Aspekt ist in jedem Fall die Betrachterperspektive, es ist jedoch nicht vordergründig der Standort des Betrachters vor dem Werk gemeint, sondern die kognitiven Fähigkeiten einer Gruppe von Personen, welche hier durch eine Schnittmenge mit mehreren Variablen gekennzeichnet ist.⁴ Hierfür wird unter anderem der klassische Bild-Text Vergleich verwendet, es sollen aber auch visuelle Einflüsse hinsichtlich der Erstellung einerseits, andererseits der Wahrnehmung und hiermit verbundenen Autorenintention untersucht werden.

⁴ Hier wird in der Literatur auch des Öfteren von einem gemeinsamen Gedächtnis gesprochen, was bedeutet, dass eine bestimmte Gruppe ähnliche Erinnerungen und Verknüpfungen von deren Bedeutungen besitzt. Das „kulturelle Gedächtnis“ ist im Laufe der Zeit gewachsen und hat sich geformt, es ist jedoch an verschiedene Bedingungen gekoppelt, welche unter anderem auch die Herkunft und soziale Stellung des einzelnen Individuums berücksichtigen. Für das Mittelalter ist festzuhalten, dass der „Troja-Mythos als Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses unserer abendländischen Gesellschaft zu sehen ist, ohne dass dies eine bewusste Kenntnis bestimmter Erinnerungen bei jedem einzelnen Individuum voraussetzt.“ Der Begriff „kulturelles Gedächtnis“ wurde von Jan Assmann geprägt und wird in der Forschungsliteratur durchaus kritisch bewertet. Wolf, Kordula: Troja - Metamorphosen eines Mythos. Französische, englische und italienische Überlieferungen des 12. Jahrhunderts im Vergleich, Berlin 2009, S. 56.

Als Methode dieser Arbeit gilt der kunstgeschichtliche, hermeneutische Ansatz, den vor allem Oskar Bätschmann in einem Aufsatz geprägt hat, wobei der Schritt der Kreativen Abduktion keinen gesonderten Aspekt darstellt, sondern in die Arbeitsweise verflochten ist.⁵

II. Versionen

Zu Beginn der Arbeit wird zunächst die Geschichte des Bildes geklärt werden, um eine Standortverankerung und somit weitere interpretatorische Ansätze ermöglichen zu können. Im Falle der „Flucht aus Troja“ von Federico Barocci entstanden mindestens zwei Versionen desselben Themas, jedoch für unterschiedliche Auftraggeber und zu unterschiedlichen Zeiten.⁶ Im Laufe der Arbeit werden die beiden gesicherten und Federico Barocci sicher zugeschriebenen Gemälde vorgestellt und zum Hauptaugenmerk der Untersuchungen gemacht werden.⁷

1.1. Erste Fassung

Im September 1586 äußerte Rudolph II. von Habsburg, Kaiser (seit 1564)⁸ und Kunstsammler (Abb. 8), gegenüber dem herzoglichen Botschafter in Venedig, Girolamo Nucci, den Wunsch, ein Bild des Hofmalers von Francesco Maria II. della Rovere (1490 – 1538), Herzog von Urbino, Federico Barocci zu besitzen.⁹ Barocci fertigte bereits einige Jahre zuvor eine

⁵ Bätschmann, Oskar: Anleitung zur Interpretation: Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Belting, Hans / Dilly, Heinrich / Kemp, Wolfgang, u.a. (Hrsg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 19965, S. 192-222.

⁶ 1. Version, 1586- 1589, unauffindbar, 2. Version 1598, heute Galleria Borghese.

⁷ Beide Gemälde müssen gesondert betrachtet werden, denn unterschiedliche Auftraggeber, die Aktualität des Dargestellten und die Stellung im Werk des Künstlers spielen eine maßgebliche Rolle bei der Analyse.

⁸ Zur Geschichte der Habsburger siehe: Pieper, Dietmar / Saltzwedel, Johannes (Hg.): Die Welt der Habsburger. Glanz und Tragik eines europäischen Herrscherhauses, München 2010.

Auch Vocelka, Karl: Die Familien Habsburg und Habsburg – Lothringen. Politik – Kultur – Mentalität, Wien / Köln / Weimar, 2010.

Oder Die Habsburger. Aufstieg und Fall der mächtigsten Familie Europas (DER SPIEGEL, Geschichte, Nr. 6, 2009).

⁹ Innerhalb der Jahre 1587 bis 1588 zahlte der Herzog 400 scudi in vier Raten.

Olsen, Harald: Federico Barocci, Kopenhagen 1962, S. 180f.

Bellori, Pietro: Le Vite De' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni: Co' Loro Ritratti Al Naturale, Rom, 1728.
Günther, Hubertus: Federico Barocci, die Flucht des Aeneas aus Troja. Zur Geschichte eines Bildes, in: Weltkunst, Bd. 47 (1977), H. 19, S. 1859.

Zitat aus dem Schreiben: “[...]ma bisogna che sappiate che l’imperatore non uorebbe opera die deuotione , ma di alter gusto et bisogna che sia cosa da poter comparire in mano d’un Principale tale [...]”.

Gillgren, Peter: Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic (visual culture in early modernity, Farnham, Surrey 2011, S. 163.

Abdrucke des Briefes von Francesco Maria della Rovere an G. Graziosi (Anhang XX) zeigen deutlich den Ausschluss eines religiösen Bildes von Seiten des Kaisers.

Gillgren, Federico Barocci, 2011, S. 163 (wie Anm. 9).

Verkündigungsdarstellung für den Herzog von Urbino in der Basilika von Loreto an (seit 1820 im Besitz der Vatikanischen Pinakothek, Rom) und gilt als bedeutender und geschätzter Künstler am Hofe des Herzogs in Urbino (Abb. 9).¹⁰

Die Themenwahl blieb anscheinend Barocci überlassen, es sollte sich lediglich nicht um ein Andachtsbild handeln. Als Anregung wurden daher vermutlich die Aeneiden von Vergil genannt.¹¹ Auf die Wahl des Themas hatte unter Umständen auch der Herzog von Urbino einen gewissen Einfluss, denn als sein Hofmaler repräsentierte Federico Barocci die Kunstauffassung des Hofes von Urbino. In Zusammenarbeit mit dem führenden Humanisten Urbinos und Freund Baroccis, Bernerdo Baldi, soll das Motiv relativ leicht gefunden worden sein.¹² Erwähnenswert ist jedoch, dass Federico Barocci bisher neben einigen Porträts, ausschließlich Bilder mit religiösen Sujets gemalt hatte und malen würde, er gilt als Vertreter gegenreformatorischer Bestrebungen (Abb. 29, 39).¹³ Diese Hervorhebung seines Könnens seitens des Kaisers und des Herzogs scheint bedeutend, auch wenn der damalige Künstler nicht immer und überall einen hohen Stellenwert bei Hofe inne hatte (siehe das Beispiel des spanischen Malerkollegen Diego Velázquez, 1599 – 1660), war es dennoch eine Auszeichnung für den Kaiser malen zu dürfen.

Gronau, Giorgio: Documenti artistici urbinati, Florenz 1936, S. 163f., Emiliani, Andrea: Federico Barocci (Urbino 1535-1612), Bologna 1985, S. 231.

Günther, Federico Barocci, Weltkunst 1977, S. 1558 (wie Anm. 9).

Torsini, Patrizia: Federico Barocci „Fuga di Enea da Troia“, in: Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli (Ausstellungskatalog) Siena, Santa Maria della Scala 11. Oktober 2009-10. Januar 2010, Mailand 2009, S. 144f.

Baldinucci dagegen schreibt, dass Rudolf II. Federico Barocci für keinen Auftrag gewinnen konnte, und dieser lediglich eine Kopie der Version besäße, welche heute in der Galleria Borghese aufbewahrt wird. Das scheint jedoch eher unwahrscheinlich, denn es ist unklar, in welchem Maße sich der Künstler weigern konnte einen kaiserlichen Auftrag anzunehmen.

Siehe weiter: Tovey, Brian/Gáldy, Andrea / Hunt, Hilary: The Pouncy Index of Baldinucci's Notizie, Florenz 2005, S. 42f.

¹⁰ In den Tagebuchaufzeichnungen des Herzogs von Urbino nennt dieser Federico Barocci lediglich vier Mal. Die ersten drei Erwähnungen werden bezüglich der Besuche des Herzogs in dem Atelier Federico Baroccis gemacht, der letzte Eintrag der Barocci betrifft, berichtet am 01. Oktober 1612 vom Tod des Künstlers im Alter von 79 Jahren. Zitat aus den Aufzeichnungen Francesco Maria II. della Rovere: „mori Federico Barocci da Urbino, pittore eccelente, d'anni 79, nella quale età l'occhio e la mano il servivano come facevano quando era giovane“, Olsen, Harald: Relazioni tra Francesco Maria II Della Rovere e Federico Barocci, in: Cleri, Bonita / Eiche, Sabine / Law, John / Paoli, Feliciano (Hrsg.): Luoghi e opera d'arte. I della Rovere nell'Italia delle Corti, Bd. 2, Urbino 2002, S. 195.

Dennoch schätze der Kaiser den Hofkünstler sehr, er bot diesem sogar eine eigene Wohnung innerhalb des Palastes an, worauf Federico Barocci jedoch verzichtete. Stattdessen fühlte er sich durch die Besuche des Herzogs bedeutend. Der Herzog selbst behielt nur wenige Gemälde Baroccis selbst, er verschickte die meisten Werke an andere Herrscherhäuser Europas. Karsten, Arne: Der Künstler am Frühneuzeitlichen Hof zwischen formaler Einbindung und informeller (Selbst-) Inszenierung, in: Butz, Reinhardt / Hirschbiegel, Jan: Informelle Strukturen bei Hof. Dresdner Gespräche III zur Theorie des Hofes, Bd. 2, Berlin 2009, S. 189.

¹¹ Richards, Louise S.: Federico Barocco, a study for Aeneas' Flight from Troy, in: The bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1961, Bd. 48, S. 65.

¹² Pietro Bellori (1613–1696) geht jedoch davon aus, dass das Motiv wie der Künstler vorgegeben worden waren, jedoch geht er weder darauf ein, noch ist es belegbar. Siehe hierzu: Bellori, Le Vite, Rom, 1728, S. 115 (wie Anm. 9).

¹³ „Federico Barocci(o)“ in: Lexikon der Kunst, Bd. I, Leipzig 2004, 407.

Pescio, Claudio: Uffizien, neuer vollständiger Führer, Florenz 1992, S.130ff.

Über den Grund, weshalb Kaiser Rudolf II. explizit ein Werk Baroccis bestellte, ist in der Wissenschaftlichen Literatur nichts geschrieben worden. Hubertus Günther beschreibt zwar 1977 die herausfordernde Beharrlichkeit welcher der Regent an den Tag legte um Bilder der italienischen Fürsten zu erwerben, doch geht er nicht auf dessen Wahl ein.¹⁴ Eine Erklärung wäre hierfür möglicherweise die Bekanntheit und Berühmtheit Baroccis als Maler religiöser Sujets. Warum sollte der Kaiser ihn dann gerade für ein Profanbild, der Flucht des Aeneas aus Troja, erwählen? Gerade hier liegt jedoch ein möglicher Grund für die Wahl Federico Baroccis. Weil eben er, der Kaiser, etwas Besonderes war, wollte er natürlich auch besondere Dinge um sich wissen. So wäre doch das einzige Profanbild eines religiösen Malers etwas herausragendes, vor allem da Barocci zu seiner Zeit recht bekannt gewesen war.¹⁵

Das Bild für den Kaiser wurde nach vier Jahren Arbeitszeit im Jahr 1589 nach Prag gesandt, wo es in einem Inventar der kaiserlichen Sammlung von 1621 erscheint.¹⁶ Doch hier war die Reise des Gemäldes noch nicht zu Ende, denn 1648/1649 gelangte es bei dem sogenannten „Schwedenraub“ (auch „Prager Kunstraub“) zusammen mit anderen Kunstwerken Rudolph II. durch Prinz Karl Gustav nach Schweden. Diese wurden teilweise in den Besitz Kristinas von Schweden (1626 - 1689) integriert, wobei ein Teil später wiederum nach Rom umgelagert wurde, unter anderem Federico Baroccis „Flucht des Aeneas“ für Kaiser Rudolf II. Danach erwarb es die Familie Odescalchi, 1721 wurde das Werk aus dem Palazzo Odescalchi in Bracciano in die Galerie d'Orlèans nach Paris gebracht.¹⁷ Bei der Versteigerung der Odescalchi

¹⁴ Günther, Federico Barocci, *Weltkunst* 1977, S. 1858 (wie Anm. 9).

¹⁵ Vielleicht ist dem Kaiser Barocci auch in Rom empfohlen worden, denn zu dieser Zeit hielt sich Rudolf II. wegen Amtsgeschäften in der ewigen Stadt auf und hatte somit auch die Möglichkeit unter anderem Werke Baroccis kennen zu lernen.

Rudolf II. gilt als „fanatischer Sammler“, der sogar ausschließlich Künstler für seine Sammlungserweiterung beschäftigte, z.B. arbeitete die berühmte Mailänder Familie Saracchi für Rudolf II. (Gefäße aus Bergkristall, Jaspis oder Werke der Steinschmiedekunst), später berief Rudolf II. sogar eine eigene Edelsteinschneiderfamilie nach Prag. Teilweise beschäftigte er gleichzeitig bis zu 40 Maler und Bildhauer aus Italien, den Niederlanden und Deutschland.

Siehe hierzu: Vocolka, *Die Familien Habsburg und Habsburg*, 2010, S. 185 (wie Anm. 8).

Leick, Romain: *Fürst der Schwermut*, in: Pieper, Dietmar / Saltzwedel, Johannes (Hg.): *Die Welt der Habsburger. Glanz und Tragik eines europäischen Herrscherhauses*, München 2010, S. 96.

¹⁶ Die Kernresidenz der Habsburger war Wien, 1526 erwarben sie Böhmen mit Prag. Rudolf II. zog 1583 mit dem Hof ganz nach Prag in den Hradschin um, vorher pendelte die Familie zwischen Wien und Prag hin- und her. Zur Geschichte der Habsburger: Vocolka, *Die Familien Habsburg und Habsburg*, 2010, S. 160f., 163 (wie Anm. 8).. Rudolf II. lebte sehr zurückgezogen, er empfing kaum Besuch. Er verschanzte sich regelrecht im Prager Schloss. Leick, *Fürst der Schwermut*, 2010, S. 92f (wie Anm. 15).

Gillgren, Federico Barocci, 2011, S. 163 (wie Anm. 9).

Günther, Federico Barocci, *Weltkunst* 1977, S. 1558 (wie Anm. 9).

Torsini, Federico Barocci, 2009, S. 144f (wie Anm. 9).

Jahrbuch der Kunstthi. Samml. Des Allerh. Kaiserhauses, XXV, 1905, S. 6, pl. XLIII, nr. 1067. Zitiert nach Olsen, Federico Barocci, 1962, S. 181 (wie Anm. 9).

¹⁷ 1720/1722 wird der schlechte Erhaltungszustand in den Inventarbeschreibungen der Odescalchi von Jonathan Richardson erwähnt. Ausführliche Darstellung der Provenienzzgeschichte in: Dorotheum Kunstabteilung - 616. Kunstauktion, 14.-17.Juni 1977, Wien 1977, S. 15f.

Kunstwerke (Collection d'Orléans) um 1800 in London erzielte das fast komplett schwarze Gemälde lediglich 14 Guineen (britische Goldmünze 17. – 19. Jahrhundert, ein Guinee entsprach ca. 20 Schilling) und gilt seitdem als verschollen.¹⁸

Ein Stich Agostino Carraccis (1557-1602) zeigt die „Flucht des Aeneas“ nach Federico Barocci und stammt aus dem Jahr 1595, was durch Signatur sowie Datierung in einem, dem Bild unten angehängten Textfeldkasten, bestätigt wird (Abb. 15).

1.2. Zweite Fassung

Zwölf Jahre nachdem Kaiser Rudolph II. das Bild Baroccis erhalten hatte, schuf der Maler eine weitere Version, welche heute in den Besitz der Galleria Borghese, und somit zum römischen Staatsbesitz, gehört (Abb. 1). Im Jahr 1598 fertigte Barocci eine Replik des ersten Gemäldes an, diesmal soll, nach Bellori, Giuliano della Rovere, Abt von San Lorenzo in Campo, der Auftraggeber gewesen sein, womöglich stellte es ein Geschenk für Scipione Borghese dar.¹⁹

Nach Peter Gillgren, 2011, wurde das Gemälde tatsächlich für Scipione Borghese (1577 -1633) geschaffen.²⁰ Doch bisher ist Gillgren der einzige, der direkt auf den Kardinal Borghese zu sprechen kommt, in der Regel wird der Kleriker Giuliano della Rovere (1559-1621) als Auftraggeber angenommen,²¹ was durch die Tatsache unterstrichen wird, dass Federico Barocci zur Zeit seines Romaufenthaltes bei diesem wohnte und unter anderem auch dessen Portrait

Richardson: „Baroccio, Enée qui porte Anchise, peint par Baroccio: ce Tableau est si mal conditionné, qu'il est devenu presque entierement noir, à la reserve de quelques petits endroits de la Carnation, qui ont encore de l'éclat; de forte qu'il est impossible de bien juger de ce qu'il a été.", Zitat aus: Richardson, Jonathan: *Traité De La Peinture Et De La Sculpture. Description De Divers Fameux Tableaux, Desseins, Statues, Bustes, Bas-reliefs &c. Qui se trouvent en Italie. Avec des Remarques (Revue, Corrigé & considérablement augmentée dans cette Traduction par les Auteurs)*; Bd.3,1, Amsterdam 1728, S. 282f.

¹⁸ Gillgren, Peter: *Siting Federico Barocci and the Renaissance Aesthetic (visual culture in early modernity)*, Farnham, Surrey 2011, S. 163.

Günther, Federico Barocci, *Weltkunst* 1977, S. 1559 (wie Anm. 9).

Bartsch, Eva Katharina: *- Kontrollierte Kreativität - Eine Analyse der Zeichnungen Federico Baroccis*, Wien 2009, 8f.

Ein reger Sammler von Kunstwerken Baroccis war unter anderem Lord John Somers, Lord Chancellor of England (1615-1716). Er kaufte Zeichnungen bei Padre Sebastiano Resta (1635-1714), welcher ein Liebhaber von Baroccis Zeichnungen gewesen war, ein. Deshalb besteht die Möglichkeit, dass seine Familie im 18. /19. Jahrhundert die Barocci Sammlung erweiterte und das Kunstwerk erwarb. Vgl. Warwick, Genevieve: *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, in: *Master Drawings*, Band 34, Nr.3, 1996, S. 239-278, hier S. 239. Zu sehen bei: Bartsch, *Kontrollierte Kreativität*, 2009, 8f (wie Anm. 18).

Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection, in: *Master Drawings*, Band 34, Nr.3, 1996, S. 239-278, hier S. 239.

¹⁹ Bellori, *Le Vite*, 1976 [1672], S. 192f.

²⁰ Gillgren, Federico Barocci, 2011, S. 163 (wie Anm. 9).

²¹ U.a. Günther, Federico Barocci, *Weltkunst* 1977, S. 1858-1859 (wie Anm. 9).

anfertigte.²² Auch scheint der Entstehungszeitraum (1598) des Gemäldes nicht mit der damaligen Lebenssituation Borgheses übereinzustimmen.

Bereits 1613 wurde das Gemälde von Francucci in der römischen Malerei Sammlung von Kardinal Scipione Borghese registriert, auch wenn der Übergang von della Rovere zu Borghese nicht dokumentiert, bzw. bekannt ist.²³ Bislang vergab Kardinal della Rovere jedoch tatsächlich einige Aufträge an Barocci,²⁴ und da die erste Version für einen Kaiser bestimmt war, scheint es nicht unmöglich, dass der Kardinal ein Gemälde bei dem, bisher ausschließlich religiöse Bilder malenden Künstler, bestellte, welches dann später in Scipione Borgheses Besitz übergang, und seitdem in der Galleria Borghese beheimatet ist. Die Tatsache dass der Kardinal der Cousin des Herrschers war, bestätigt diese Annahme.²⁵

Dass es sich bei Kardinal Scipione Borghese um den Auftraggeber handelte, konnte an dieser Stelle nicht bewiesen werden, es scheint sich jedoch auch im möglichen Falle eines indirekten Adressaten um einen interessanten Aspekt zu handeln, welcher im Verlauf der Arbeit noch einmal angesprochen werden soll.

Federico Barocci fertigte mindestens zwei Versionen seines Gemäldes mit dem Thema der Flucht des Aeneas an.²⁶ Davon ist eines verloren, das andere befindet sich scheinbar nahezu seit seiner Entstehungszeit in der Galleria Borghese in Rom. Es sollen jedoch mindestens noch vier weitere Versionen derselben Darstellung gegeben haben, allerdings wurde lediglich eine davon Federico Barocci selbst zugeschrieben.²⁷

²² Tovey / Gáldy / Hunt, *The Pouncy Index*, 2005, S. 42f. (wie Anm. 9).

²³ Torsini, *Federico Barocci*, 2009, S. 144f. (wie Anm. 9).

²⁴ U.a. „Noli me tangere“ (Sammlung des Viscount Allendale, Bywell Hall, um 1590) und eine Darstellung der „Verkündigung“ (Vatikan, Pinakothek, 1582-84).

Ruhwinkel, Stephanie: *Die Zeichnungen Federico Baroccis im Martin-von-Wagner-Museum Würzburg*, Bestandskataloge der Graphischen Sammlung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg (Stefan Kummer, Hrsg.), Bd. 3: *Die Zeichnungen Federico Baroccis im Martin-von-Wagner-Museum Würzburg*, Weimar 2010, S. 257.

²⁵ Richards, *Federico Barocco*, 1961, S. 65 (wie Anm. 11).

²⁶ Ferrara, Luciana: *Die Galerie Borghese in Rom*, Novara 1917, 47.

Della Pergola, Paola: *Die Galleria Borghese in Rom*, Rom 1971⁸, S. 43.

²⁷ Diese wurde auf einer Kunstauktion im Juni 1977 (Kat. Nr. 4) von dem Dorotheum in Wien als Werk Federico Baroccis angeboten, wohingegen die drei anderen Versionen von unbekannten Künstlern stammen sollen. Günther, *Federico Barocci*, *Weltkunst* 1977, S. 1859 (wie Anm. 9).

Im Laufe der Rechercharbeiten wurden jedoch anhand Versteigerunglisten drei weitere Gemälde gefunden (eventuell die oben bereits erwähnten), welche an jeweiliger Stelle Federico Barocci selbst zugeschrieben wurden. Zum einen wurde am 19.12.2006 in Amsterdam von Sothebys ein Gemälde mit den Maßen 116.00 x 95.00 cm, Öl auf Leinwand, Nr. 118 versteigert, welches die Flucht aus Troja zeigt, vermutlich aber nicht aus der Hand des Künstlers stammt. Weiter wurde im selben Jahr in Oxford vom Versteigerungshaus Mallams ein Werk angeboten, welches jedoch auch nach Federico Barocci gestaltet worden sein soll (Nr. 415, 68.58 x 109.22 cm, Leinwand). Im April 2007 wurde von Sotheby's Olympia ein weiteres Gemälde versteigert (103 x 110 cm, Nr. W07725), welches dagegen oftmals Federico Barocci selbst zugeschrieben wurde. Keine der zugewiesenen Zuschreibungen kann an dieser Stelle bestätigt oder abgewiesen werden und die Thesen bedürfen genauerer Untersuchung.

III. Provenienz des Gemäldes von 1598

Der nun folgende Exkurs über die Geschichte der heutigen Villa Borghese in Rom, dient dazu, einen besseren Überblick über die Vergangenheit des betreffenden Werkes von Federico Barocci zu bekommen, vor allen da die Provenienzgeschichte der „Flucht aus Troja“ immer wieder gewisse Diskrepanzen aufzuweisen scheint.

Kardinal Scipione Borghese ließ 1613-15 von dem niederländischen Baumeister Jan van Santen („Giovanni Vasanzio“) das Casino Borghese, auch als „Lustschloss“ bezeichnet, im größten öffentlichen Park Roms errichtet.²⁸ Der Park wurde Anfang des 17. Jahrhunderts vom Nepoten des Papstes Pauls V.²⁹ angelegt, im Laufe der Jahrhunderte mehrfach verändert und 1902 von König Vittorio Emanuele III. der Stadt Rom geschenkt.³⁰ Bereits im 17. Jahrhundert diente das Casino Borghese der Aufnahme von Kunstgegenständen der fürstlichen Familie und wurde unter anderem als „Königin der Privatsammlungen der ganzen Welt“ bezeichnet.³¹ Im Laufe der Jahre wurde die Sammlung stetig erweitert. 1807 mussten allerdings mehrere Gegenstände das Museum auf Wunsch Napoleons verlassen und wurden zum Teil nach Paris gebracht (z.B. der „Borghesische Fechter“, heute im Louvre in Paris).³² Seit 1902, als die Familie Borghese zum Teil aufgrund falscher Spekulationen in finanzielle Schwierigkeiten geriet, wurde das Casino Borghese ein staatliches Museum („Museo e Galleria Borghese“).³³ Die Sammlung im Parterre umfasst im Wesentlichen Skulpturen, unter anderem drei Jugendarbeiten Berninis, „Der Raub der Proserpina“ (1622), Apoll und Daphne (1624), sowie „David“ (1624).³⁴ In den anderen Ebenen sind die Gemälde beheimatet. Hier findet sich nun auch eine Version des Brandes und der Flucht aus Troja von Federico Barocci.

²⁸ Rosendorfer, Herbert: Rom, München 1993, 99f.

Campitelli, Alberta: Villa Borghese, Roma, Roma 1997, S.3ff., S. 6. Ausführliche Darstellung der Geschichte der Villa Borghese.

²⁹ Kardinal Scipione Borghese war von Juli 1605 bis Januar 1621 Kardinal-Nepot Pauls V. Mehr zu finanziellen Angelegenheiten, sowie Auflistung einiger Einnahme Quellen des Kardinals, sowie zu temporären Goldpreisen in Rom, bei: Reinhardt, Volker: Kardinal Scipione Borghese (1605-1633). Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papstnepoten (Bibliothek des deutschen historischen Instituts in Rom, Bd. 58), Tübingen 1984, S. 3.

³⁰ Rosendorfer, Rom, 1993, 99f. (wie Anm. 28).

³¹ Rosendorfer, Rom, 1993, S. 100 (wie Anm. 28).

Fischer, Heinz Joachim, Rom. Ein Reisebegleiter, Köln 1986, S. 279f.

³² Rosendorfer, Rom, 1993, S. 100 (wie Anm. 28)..

Fischer, Rom, 1986, S. 279f. (wie Anm. 31).

³³ Rosendorfer, Rom, 1993, S. 100 (wie Anm. 28)..

³⁴ Rosendorfer, Rom, 1993, S. 100 (wie Anm. 28)..

Die Version des Gemäldes, welches heute in der Galleria Borghese beheimatet ist, befand sich ursprünglich im Palazzo Borghese³⁵ und kam vermutlich 1891 bei der Zusammenlegung der beiden borghesischen Sammlungen in das ehemalige Casino (Galleria Borghese), welches ursprünglich die Antikensammlung Scipione Borgheses beherbergte.³⁶ So jedenfalls sehen es Paola della Pergola (1972⁸) sowie Joachim von Sandrart (1675)³⁷. Eine Art Rom Reiseführer aus dem Jahr 1700 jedoch beschreibt ausführlich die einzelnen Räume der Villa Borghese in Rom, inklusive jeglicher Dekoration und Ausstattung, auch werden zum Teil literarische Quellen angegeben.³⁸ In diesem Fall wird auf den Seiten 238 bis 245 Raum Nummer 51 beschrieben, wobei dieser „camera di dafne“ genannt wird, das hier unter anderem die beiden Marmor Gruppen Berninis, seine Version der „Flucht des Aeneas“³⁹ (1618–1619) und die „Apoll und Daphne“-Gruppe⁴⁰ (1622–1625) untergebracht waren. Neben einigen Büsten⁴¹ werden auch Gemälde genannt, unter diesen ebenfalls Baroccis „L'incendio di Troja“. Lediglich unter dieser Voraussetzung, dass die Beschreibung der Wahrheit entspricht, was jedoch an ihrer Fülle und offenbar Detailgetreuen literarischen Wiedergabe deutlich zu werden scheint, und ihrer Kongruenz mit Belloris Traktat, kann angenommen werden, dass Baroccis Gemälde mit der Darstellung des fliehenden Aeneas aus Troja bereits im 17. Jahrhundert in der heutigen Galleria Borghese untergebracht war. Für diese Behauptung spricht auch die Tatsache,

³⁵ Von Sandrart, Joachim: Teutsche Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste, TA 1675, II, Buch 2 (italienische Künstler), S. 184, linke Spalte.

Della Pergola, Die Galleria Borghese, 1971⁸, 3f. (wie Anm. 26).

Della Pergola ist eine der meist zitiertesten Quellen, wobei hier bereits Eingangs ein Widerspruch deutlich wird, S.3f.: Della Pergola spricht einerseits von den Gemälden in der Galleria Borghese, aber andererseits von Gemälden im Palazzo, welche dann bei der Zusammenlegung vereint wurden. Auf S. 43 wird das Werk „Aeneas flieht aus dem brennenden Troja“ behandelt, jedoch wird an dieser Stelle behauptet, dass die Version in der Galleria Borghese die erste Version darstellt und die zweite anschließend für Kaiser Rudolph II. angefertigt worden sei. Dies ist jedoch neben Joachim von Sandrart die einzige Quelle mit dieser Behauptung und da bereits eine Beschreibung aus dem Jahre 1700 das Gemälde erwähnt und es in dem gleichen Raum wie Berninis David lokalisiert, ist diese Vermutung bestätigt, dass Gemälde und Skulptur sich in einem gemeinsamen Raum befanden. Hieraus kann weiter ein „Wettstreit der bildenden Künste“ zwischen Federico Barocci und Gian Lorenzo Bernini, zwischen Malerei und Bildhauerei abgeleitet werden, jedoch ohne direkte, beabsichtigte Anteilnahme Federico Baroccis, da Bernini seine „Aeneas, Anchises und Ascanius“ (1618-19) Gruppe 20 Jahre nachdem Barocci seine zweite Version des Gemäldes schuf, fertigstellte.

³⁶ Della Pergola, Die Galleria Borghese, 1971⁸, S. 3f (wie Anm. 26).

Campitelli, Villa Borghese, 1997, S. 3 -5 (wie Anm. 28).

Fischer, Rom, 1986, S. 279 (wie Anm. 31).

³⁷ Aus der Feder Joachim von Sandrarts soll weiter eine Zeichnung aus dem Jahre 1650 existieren, welche einen Ausschnitt der Fluchtgruppe zeigt und Federico Barocci als Vorbild aufweist, was u.a. an der Tragesituation des Anchises deutlich wird. Die Versteigerung des 199x185 mm großen Blattes findet am 14. Juni 2012 in Florenz statt und wird vom Versteigerungshaus Gonnelli Casa d'Aste durchgeführt.

<http://www.artfact.com/auction-lot/enea-e-anchise.-5-u-af76ac926e>

³⁸ Montelatici, Domenico DNB: Villa Borghese Fvori Di Porta Pinciana : Con l'ornamenti, che si osseruano nel di lei Palazzo, E con le figure delle Statue più singolari, Buagni, 1700.

Digitalisiert einsehbar: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/1502868>, zuletzt gesehen am 19.10.2011, 21.50 Uhr.

³⁹ Montelatici, Villa Borghese, 1700, S. 238 (wie Anm. 38).

⁴⁰ Montelatici, Villa Borghese, 1700, S. 239-242 (wie Anm. 38).

⁴¹ Montelatici, Villa Borghese, 1700, S. 242 – 244 (wie Anm. 38)..