

Federico Barocci (1526-1612), Vorstudie zur Flucht des Aeneas, Tusche und Feder, 45,5 x 42 cm; Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Florenz.

Rudolf II. war wohl der leidenschaftlichste Kunstsammler der Spätrenaissance. Allein über 300 Gemälde waren nach seinem Tod auf der Prager Burg zu finden. Wenn es galt, seine Galerie zu vergrößern, scheute der Kaiser vor kaum einem Mittel zurück. Den schwachen italienischen Fürsten jagte er begehrlche Stücke mit aufdringlicher Beharrlichkeit ab; notfalls erpreßte er sie mit diplomatischem Druck. Vor dem Hintergrund seiner gefährdeten Erbfolge ist es denn zu sehen, daß Francesco Maria II. von Urbino die größte Beflissenheit an den Tag legte, als Rudolf II. den Wunsch äußerte, ein Werk von der Hand seines Hofmalers zu besitzen, des Federico Barocci, der zu den bedeutendsten Künstlern seiner Zeit gehörte.

Am 28. September 1586 setzte Francesco Maria seinen Geschäftsträger G. Graziosi davon in Kenntnis, daß Barocci ein Bild für den Kaiser malen sollte, „ma bisogna che sappiate che l'imperatore non uorebbe opere die deuotione, ma di altro gusto et bisogna che sia cosa da poter comparire in mano d'un Principe tale“. Es entsprach sicher den gegebenen Umständen, wenn der Herzog ein religiöses Sujet ausdrücklich ausschloß – aber seinem Hofmaler wurde er damit durchaus nicht gerecht. Barocci hatte sich doch praktisch ausschließlich auf religiöse Malerei spezialisiert. Dort lag sein Talent, dort besaß er Erfahrung. Der Brief des Herzogs erweckt denn auch nicht direkt den Eindruck, als ob der Maler den Auftrag wirklich gern angenommen hätte.

FEDERICO BAROCCI

„DIE FLUCHT DES AENEAS AUS TROJA“

Zur Geschichte eines Bildes

Bei der Suche nach einer angemessenen Thematik – die ihm anscheinend überlassen war – mag sich Barocci an seinen Freund Bernardino Baldi gewandt haben, den bedeutenden Humanisten in Urbino. Die Flucht des Aeneas aus Troja wird von Vergil ausführlich in der Aeneis (II, 707-725) geschildert. Baldi wird das Sujet als Huldigung an Rudolf II. verstanden haben, denn Aeneas verpflanzte die trojanischen Penaten nach Italien und begründete damit nach allgemeinem Verständnis der Zeit die Tradition des Römischen Reiches, die der Kaiser noch formell weiterführte.

Die Flucht des Aeneas ist oft seit dem ausgehenden Mittelalter dargestellt worden. Es gab einen traditionellen Bildaufbau für das Thema, der für die Maler vor Barocci allgemein obligatorisch war: Vor dem Hintergrund einer Landschaft, an deren Horizont die brennende Stadt liegt, eilt die Familie des Aeneas. Sie wird gewöhnlich im Profil gezeigt. Die Anordnung der Fluchtgruppe folgt stets dem gleichen Schema: Aeneas trägt den greisen Vater, der die Penaten hält, auf dem Rücken oder auf dem Nacken, seinen kleinen Sohn Askanius führt er an der rechten Hand. Im allgemeinen ist auch Kreusa, seine Frau, dargestellt; sie folgt dann immer hinter Aeneas. Die Anordnung der Gruppe geht in allen einzelnen Zügen, die hier aufgeführt sind, auf Vergil zurück, der sie ausdrücklich zweimal nacheinander beschreibt. Kreusa freilich wurde nach den Worten der Aeneis bereits innerhalb der Stadt der Erde entrückt.

Ob Barocci die traditionelle Bildauffassung gekannt hat, ist durchaus fraglich. Jedenfalls hat sie keinerlei Spuren in seinem Werk hinterlassen. Deren epischer Kleinteiligkeit gegenüber entwickelt er einen neuen Bildtyp von zeitloser Monumentalität. In zahlreichen Entwürfen hat er um die neue Form gerungen (Ohlsen, 1962, Kat.-Nr. 39). Die Fluchtgruppe rückt nah in den Vordergrund und steht dem Betrachter frontal gegen-

über. Gerahmt von Askanius und der leicht abgerückten Kreusa, steht Aeneas auf einem Sockel antiker Spolien in geradezu denkmalhafter Pose.

Barocci's Darstellung der Gruppe weicht nicht nur von der Bildtradition ab, sondern auch vom Text der Aeneis. Nach Vergil trug Aeneas den Vater auf den Schultern – an diese Anordnung hat sich sogar Raffael im „Borgobrand“ ohne direkten Bezug auf die Aeneis gehalten. Tatsächlich ist es wohl auch die einzig überzeugende Art, in der ein solches Tragemotiv überhaupt vorzustellen ist. Die Haltung, die Barocci erfindet, ist jedenfalls nicht wirklich praktikabel. Sie ist offenbar aus einem sehr unterschiedlichen Bildtyp heraus entwickelt worden: aus der Madonna mit dem Kind. Die Gestalt der Kreusa nimmt die typische Haltung der Magdalena ein.

Auch die Komposition des gesamten Hintergrundes weicht von der Bildtradition ab. An die Stelle der früheren Landschaftsdarstellungen tritt eine feierliche Architekturkulisse, deren Bogen die Fliehenden rahmt und hervorhebt. Im Hintergrund versammeln sich klassische Bauten: Bramantes berühmter Tempietto, die Trajanssäule und eine Loggia. Barocci hat eine strenge Architekturkulisse dieser Art sonst nie verwendet; die klassischen Bauten, nicht minder ungewöhnlich in seinem Oeuvre, wiederholte er später in der „Madonna Albani“ noch einmal wörtlich.

Die Anregung für die klassischen Bauten im Hintergrund gab anscheinend der Entwurf von Taddeo Zuccari für eine Fayenceplatte des Tafel-services, das Guidobaldo II. von Urbino anlässlich der Hochzeit seiner Tochter in Auftrag gab (J. A. Gere, 1969, Kat.-Nr. 185, Taf. 120). Diesen Entwurf hat die Manufaktur von Urbino auch in späteren Zeiten noch benutzt; Barocci war mit den Zuccaris in Rom gut bekannt geworden. Während aber Zuccaris Hintergrund entsprechend dem Zweck seines Entwurfes nur recht grob skizziert ist, malte Barocci die Bauten



Federico Barocci (1526-1612), Die Flucht des Aeneas aus Troja, sign. und dat. 1598, Öl/Lwd., 179 x 253 cm; Galleria Borghese, Rom.



Federico Barocci (1526-1612), Studie zur Flucht des Aeneas, Tusche und Feder, weiß gezeichnet und laviert, 28 x 43 cm; Museum of Art, Cleveland.

mit der größten Genauigkeit aus. Als Vorlage für seine Darstellungen diente das dritte Buch des Sebastiano Serlio (H. Günther, in: Mitt. d. KH Institutes in Florenz 14, 1969). Vermutlich wurde dieses Architekturtraktat dem Maler zugänglich in der Bibliothek des Bernardino Baldi, der selbst einen Vitruv-Kommentar verfaßte.

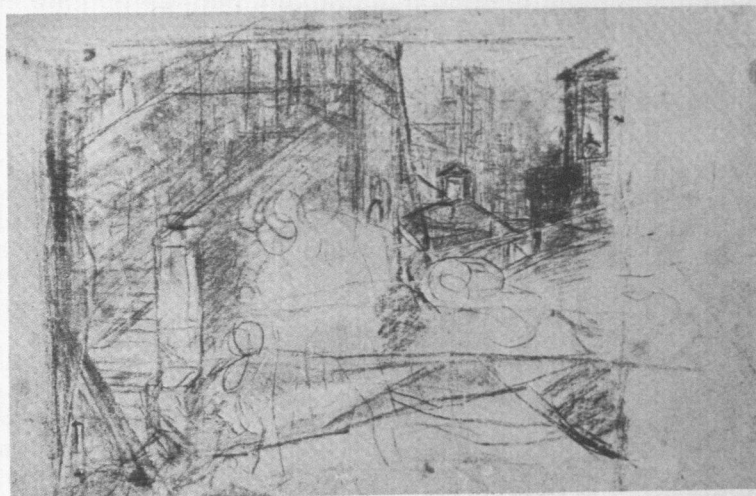
Baroccis übliches Vorgehen bei der Bildplanung ist gut überliefert. Gewöhnlich entwarf er zuerst die Figuren und feilte sie bis ins Detail durch. Den Hintergrund durchdachte er erst danach und schenkte ihm allem Anschein nach gewöhnlich wenig Beachtung. Nur drei Landschaftsstudien stehen einer gewaltigen Fülle von Figurenzeichnungen gegenüber (A. Schmarsow, 1909/13, Bd. II, S. 13). Dieser Methode folgte Barocci bei der „Flucht des Äneas“ offenbar nicht. Das ungewohnte Thema und die Notwendigkeit, den Hintergrund erheblich aufwendiger als in seinen sonstigen Werken zu gestalten, mögen ihn dazu veranlaßt haben, in dem besonderen Fall andere Wege einzuschlagen.

Barocci bereitete den Hintergrund aufs sorgfältigste vor. Drei Studien – auch für minutiöse Details – sind erhalten: Studie für die Kämpfenden im Hintergrund, Uff. 11642, Skizze zum Tempietto in Urbania, Bibl. Communale, und eindrucksvoll ausgearbeitete Zeichnung des Baus, Uff. A. 135 (Günther, a.a.O., Abb. 5–6). Die Planung des Hintergrundes scheint hier dem Entwurf der Personengruppe ausnahmsweise parallel gegangen zu sein. Dafür spricht die Studie für die gesamte Komposition in Cleveland (L. S. Richards, in: Bull. of the Cleveland Mus. of Art, 1961). Während die Gestaltung der Fluchtgruppe in diesem Blatt noch nicht zur endgültigen Form gereift ist, entspricht der Hintergrund bereits im wesentlichen der ausgeführten Lösung, auch wenn er nur flüchtig skizziert ist. Andererseits zeigt eine große Studie für das Bild, die in einem Inventar von Baroccis Atelier als „cartone del incendio, alquanto differente dall'opera“ bezeichnet wird, zwar die Figurengruppe in der ausgeführten Form, aber der Hintergrund ist noch völlig anders aufgefaßt, sehr viel „realistischer“ als Blick durch eine Gasse auf einen Platz (R. Bacou, 1974, Nr. 14, Abb. 9). Eine Studie zu diesem „Karton“, die sich ganz auf den Hintergrund konzentriert, befindet sich in den Uffizien (L. S. Richards, a.a.O., Abb. 3).

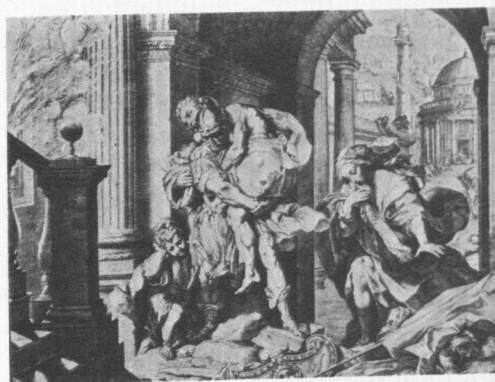
1589 lieferte Barocci das Bild ab, im März des Jahres sandte es der Herzog nach Prag. Es erscheint im Inventar der kaiserlichen Sammlungen von 1621. Durch den Schwedenraub 1648 gelangte es in den Besitz der Königin Christina, die es nach Rom brachte. Nach deren Tod erwarben es die Odescalchi. In einer Beschreibung von deren Kunstgegenständen (1722) wird sein schlechter Erhaltungszustand hervorgehoben – es sei fast völlig schwarz geworden. Als die Sammlung der Odescalchi 1800 in London versteigert wurde, erzielte es nur 14 Guineen. Seitdem ist es verschollen.

Auf Wunsch des Kardinals Giuliano della Rovere wiederholte Barocci die „Flucht des Äneas“. Dieses Bild hängt heute in der Galleria Borghese in Rom. Es ist signiert und 1598 datiert. Mehrere Dokumente ermöglichen den Vergleich der erhaltenen mit der verlorenen Version und erweisen, daß sie im wesentlichen identisch waren. Viele der erhaltenen Vorzeichnungen stimmen mit dem Bild der Galleria Borghese überein. 1595 fertigte Agostino Carracci einen Kupferstich von Baroccis „Flucht des Äneas“ an (R. Wittkower,

Federico Barocci
(1526–1612),
Studie zur Vorzeichnung im Louvre,
schwarze Kohle,
26 x 41 cm;
Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe,
Florenz.



1952, Nr. 99). Da die erste Version sich zu dieser Zeit bereits in Prag befand, die zweite aber erst drei Jahre später entstand, muß man annehmen, daß Caracci als Vorlage den Karton benutzte. Sein Stich stimmt ebenfalls mit dem Bild in der Galleria Borghese genau überein.



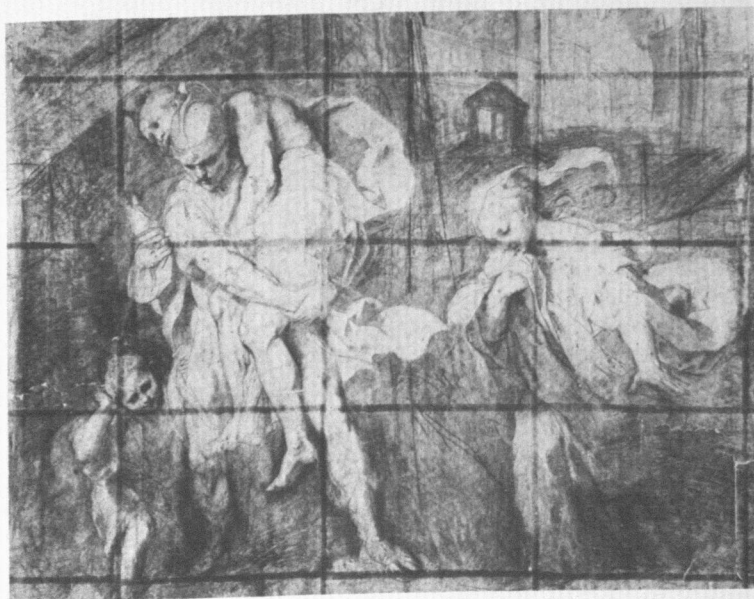
Agostino Carracci (1557–1602), **Die Flucht des Äneas aus Troja nach Barocci,** sign. und dat. 1595, Kupferstich,
40 x 53 cm; Pinacoteca Nazionale, Bologna.

Ein Inventar der Bilder im Besitz der Königin Christina (ca. 1689) führt die erste Version der „Flucht des Äneas“ auf. Es berichtet, daß sie wie die zweite Version auf Leinwand gemalt war und überliefert ihre Maße: „... longa dieci p.^{mi} e un terzo, alta p.^{mi} otto meno un terzo con cornice liscia dorata alla romana ...“ (G. Campori, 1870, S. 346; bei Ohlsen ungenau wiedergegeben). Als Einheiten sind (römische) palmi angegeben (0,2234 m). Daraus ergeben sich die Maße

von 171 x 231 cm für das verschollene Bild. Im alten Inventar der Galleria Borghese sind die Maße der „Flucht des Äneas“ mit 167 x 230 cm angegeben, nach dem neuen Katalog (1959, Nr. 99) betragen sie 179 x 253 cm. Entsprechende Abweichungen zwischen alten und modernen Vermessungen sind nicht ungewöhnlich. Das bestätigt auch die Prüfung anderer Bilder im Inventar der Königin Christina, deren Maße übrigens auffallend oft etwas zu klein angegeben sind.

Die „Flucht des Äneas“ wurde sogleich berühmt. Der Herzog bezeichnete sie als das schönste Bild, das der Maler je geschaffen habe. B. Baldi widmete ihr eine begeisterte Eloge. Im Inventar der Prager Kunstkammer von 1621 wird sie eigens als „ein fürnembes stuckh“ hervorgehoben. Auch Carraccis Stich und der Wunsch Giulianos della Rovere nach einer eigenhändigen Kopie bezeugen ihren Ruhm. Ohlsen führt darüber hinaus drei weitere Kopien von fremden Händen auf (zwei von diesen in kleinerem Format). Das Dorotheum in Wien bot auf seiner 616. Kunstauktion (Juni 1977, Kat.-Nr. 4) eine weitere kleine Version der „Flucht des Äneas“ an, die mit einer mutigen Argumentation Barocci selbst zugeschrieben wurde. Verschiedene italienische Künstler übernahmen einzelne Elemente aus dem Bild in ihre Kompositionen (Domenichino, L. Ciamberto, Fr. Fontebasso), Adriaen de Vries ließ sich 1609 von ihm anregen bei der Arbeit für sein bekanntes Relief „Rudolf II. fördert die Künste“.

Hubertus Günther



Federico Barocci
(1526–1612),
Vorzeichnung zur Flucht des Äneas,
schwarze Kohle,
148 x 190 cm;
Cabinet des Dessins du Louvre, Paris.