

I.1) Die Quellen und Zielsetzung der Arbeit

Camasseis Bedeutung als Künstler innerhalb des römischen Seicento zeichnet sich bereits anhand der im 17. Jahrhundert publizierten Stadtguiden, Biographien sowie auch Stichwerke ab, in denen sein Name konstant vertreten ist.

Zwei seiner wichtigsten Auftragswerke, das Altarbild mit der *Beweinung Christi* in S. Maria della Concezione (Kat.A.13) und die Supraporte mit der *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* in St. Peter (Kat.A.16), wurden bereits noch während seiner Lebzeiten in Tottis *Ritratto di Roma moderna* (1638) und Bagliones *Le nove chiese di Roma* (1639) aufgenommen.¹

Von besonderer Signifikanz für den Künstler und die Verbreitung seines Ansehens war aber die Veröffentlichung der 1642 erschienenen *Aedes Barberinae ad Quirinalem* des Girolamo Teti, eine der bedeutendsten Stichpublikationen des 17. Jahrhunderts, in denen Camasseis Deckenfresken im Palazzo Barberini, der *Parnass* und die *Erschaffung der Engelshierarchien* (Kat.A.10), neben Andrea Sacchis *Divina Sapiencia* und Pietro da Cortonas *Divina Providentia* in Form von großformatigen Stichen reproduziert und vom Autor selbst inhaltlich erörtert wurden. Darüber hinaus arbeitete Camassei an den 1640 erschienenen *Documenti d' amore* des Federico Ubaldini (Kat.C.5) mit, die zu den schönsten Buchpublikationen des 17. Jahrhunderts gezählt, und bereits 1642 in Bagliones *Le vite de' pittori, scultori et architetti* im Zusammenhang mit der Vita Francesco Crescenzi erwähnt wurden.²

Eine erste kurze kritische Beurteilung Camasseis geht auf Francesco Scannellis *Microcosmo di Pittura* von 1657 zurück, in dem der Künstler, „.. il quale operò cose laudabili in diversi luoghi della Città..“, von dem Autor auf die gleiche Rangstufe Pietro da Cortonas und Andrea Sacchis gestellt wurde.³

1674 zählte ihn Luigi Scaramuccia zusammen mit Nicolas Poussin, Guercino, Sacchi und Giovanni Francesco Romanelli sogar zu den „modernsten“ in Rom aktiven Künstlern: „Si sentiva però maggiormente risvegliare i spiriti lo studioso Girupeno [Perugino] quando si ritrovava avanti l' Opere d' alcun più novello moderno, cioè à dire à quelle di Nicolò Pusino Francese, del Guercino da Cento, del Sacchi, del Camassei, del Romanelli, e di molti altri, che vivevano.“⁴

Die beachtenswerte Tatsache, dass der große Kunsttheoretiker und Antikensammler

¹ Totti 1638, S.301; Baglione (1639), S.59.

² Baglione (1642), S.366. Francesco Crescenzi war einer der Mitarbeiter der *Documenti d' amore*.

³ Scannelli 1657, S.207-208.

⁴ Scaramuccia (1674), S.12.

Giovan Pietro Bellori Camassei in seinen 1672 veröffentlichten *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* aufnahm, wurde bis heute noch kaum richtig gewürdigt.⁵ Auch wenn Bellori dem Künstler, den er im Anschluss an Domenichinos Vita erwähnte, kein eigenes Kapitel widmete, und er auch nur eine unvollständige Auflistung seiner Werke lieferte, so ist die von ihm verfasste Kurzvita Camasseis, die zeitgleich zu Domenichinos Biographie in den 50er Jahren entstanden sein muss, im Hinblick auf seine Bewertung dennoch von fundamentaler Bedeutung. Unter den Schülern Domenichinos nannte Bellori neben Camassei sonst nur noch Antonio Barbalonga, auf den er ebenfalls in der Vita des Bolognesen zu sprechen kam, und Poussin, dem er als einen seiner bevorzugten Künstler und besten Freunde aber eine eigene Vita zukommen ließ.

Giovanni Battista Passeris Künstlerbiographien, die erst nach seinem Tod im Jahr 1770 veröffentlicht wurden, müssen in ihren Anfängen aber noch kurz vor oder zumindest gleichzeitig zu Belloris Ausgabe von 1672 datiert werden. Grund dafür liefert gerade die Vita Camasseis, in der der Biograph noch an Bagliones und nicht an Belloris Vitenbeschreibung anknüpft.⁶

Passeri war über Camasseis Oeuvre durchaus gut informiert, auch wenn sich seine Beschreibung lediglich auf die Werke in Rom konzentriert. Zum ersten Mal erfährt man bei ihm jedoch von Camasseis ungefährem Geburts- und Todesdatum sowie seiner engen Beziehung zu Taddeo Barberini, seinem wichtigsten Mäzen.

Zu einer vollständigeren Kenntnis über Camasseis Oeuvre trugen daraufhin die zwischen 1681 und 1728 verfassten *Notizie dei professori del disegno* von Filippo Baldinucci und die zwischen 1730 und 1736 publizierten Künstlerbiographien Lione Pascolis bei.⁷ Ihre Biographien sind insofern von Bedeutung, da sie zum ersten Mal auch Werke Camasseis in Bevagna nannten und da sie außerdem einen Überblick über die Werkstatt des Künstlers lieferten.

1880 wurde die *Vita ed opere del Pittore Andrea Camassei* von Attilio Presenzini publiziert, die am Ausgangspunkt meiner Dissertation die einzige Monographie des Künstlers darstellte. Der Autor lieferte darin einen ausführlichen Überblick über das Leben und Werk Andrea Camasseis, wobei er erstmals auch eine Reihe von Zeichnungen, Stichen und Dokumenten auflistete.

Die Beschäftigung mit Camassei setzte dann erst am Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts mit den Aufsätzen von Gemma di Domenico Cortese (im folgenden Text einfach: Cortese) und Ann Sutherland Harris wieder ein, die einen kurzen,

⁵ Bellori (1672), S.372-373.

⁶ Passeri (1772), S.168-173. Vgl. auch Hess 1995 (1932), S.XI-XII.

zusammengefassten Überblick über das Oeuvre des Künstlers lieferten, wobei sie auch einige Neuzuschreibungen vornahmen.

Nachdem bereits Pollak in seinem zweibändigen Werk *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.* von 1928-1931 einige wichtige Dokumente in Bezug auf Camasseis Altarbilder publiziert hatte, lieferte Aronberg Lavin mit den 1975 veröffentlichten Barberini-Inventaren eine grundlegende dokumentarische Quelle für Camasseis Wirken am Barberiniahof.

Weitere wichtige vereinzelte Beiträge zur Kenntnis von Camasseis Oeuvre lieferten dann in den folgenden Jahren Liliana Barroero, Eleonora Villa, Jennifer Montagu, John B. Scott und die Autoren der *Ricerche in Umbria*, darunter die schon erwähnte Barroero, und Bruno Toscano.

Seit 1971 kümmerte sich Silvestro Nessi, dessen Publikationen sich bisher ausschließlich auf die umbrische Kunst zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance konzentrierten, um eine neue Monographie Camasseis, die nun ein halbes Jahr vor Abgabe meiner Dissertation, im Mai 2005, erschienen ist. Diese Ausgabe ist jedoch kritisch zu betrachten, da Nessi eine Vielzahl von älteren Zuschreibungen, die in der Zwischenzeit längst aus dem Oeuvre des Künstlers gestrichen wurden, als authentische Werke im Katalog auflistet. Außerdem unternahm er eine Reihe von eigenen, nicht nachvollziehbaren Neuzuschreibungen, die er aber weder dokumentarisch noch stilistisch begründete.

Obwohl Camassei als Protegé Taddeo Barberinis aber auch von dessen Onkel Urban VIII. zu den primären Künstlern des Barberiniahofes zählte, steht seine Bekanntheit heute weit hinter den anderen für diese arbeitenden Künstlern zurück. So sind Namen wie Giacinto Gimignani und Giovanni Francesco Romanelli, die zur gleichen Zeit in Rom und im Palazzo Barberini arbeiteten wie Camassei, sich aber weniger selbstständig etablierten als er und die ihn auch nicht in der Bedeutung ihrer Aufträge übertrafen, heute den meisten weitaus mehr ein Begriff. Dies erklärt sich zum einen möglicherweise aus der Tatsache, dass einige der signifikantesten Werke Camasseis heute nur noch anhand von Zeichnungen, Stichen oder *modelli* überliefert sind, während andere der Öffentlichkeit verschlossen, seit langer Zeit im Depot aufbewahrt werden. Zum anderen lässt sich das größere Interesse an Romanelli und Gimignani damit erklären, dass sie Schüler Cortonas waren, der neben Bernini, Borromini und Sacchi immer wieder im Mittelpunkt der Barberiniforschung steht. So kam es auch, dass auf dem langtägigen Barberini-Convegno in Rom im Jahr 2004 nicht einmal auf die Tätigkeit Camasseis am Hof Urbans VIII. hingewiesen wurde.

⁷ Baldinucci (1681-1728), IV, S.579-585; Pascoli (1730-1736), I, S.38-44.

Die vorliegende Dissertation hat sich zum Ziel gesetzt, einen kompletten Werkkatalog Camasseis zu erstellen, der sich mit der bisher vernachlässigten stilkritischen Analyse und der chronologischen Einordnung seiner Arbeiten auseinandersetzt. Darauf aufbauend, sollen erstmals seine stilistische Entwicklung sowie seine Beziehungen zu Auftraggebern, Kunstsammlern, Literaten und Künstlern in Rom erörtert werden. Im Vordergrund werden dabei seine Arbeiten für die Barberini- Familie stehen, die hier zum ersten Mal auch unter ikonographischem Gesichtspunkt, der für das Verständnis der Bedeutung bestimmter Werke und der Beziehung Camasseis zu seinen Auftraggebern von fundamentaler Bedeutung ist, betrachtet werden.

Die Absicht der Dissertation ist es, Camasseis Rolle als Künstler des römischen Seicento neu zu bewerten und seine in Vergessenheit geratene Rolle als Protegé der Familie Papst Urbans VIII. ans Licht zu rücken.

I.2) Zum Ausgangspunkt Camasseis künstlerischer Entwicklung in Rom

Als der aus Bevagna stammende Camassei 1626 die römische Kunstszene betrat, traf er in der Stadt auf ein Künstlerumfeld, das sich aus verschiedensten Traditionssträngen zusammensetzte. Domenichino, dessen Werkstatt Camassei seit diesem Jahr für kurze Zeit frequentieren sollte, arbeitete mit Lanfranco noch an den Fresken in S. Andrea della Valle, die den künstlerischen Höhepunkt der beiden ehemaligen Carracci- Schüler in Rom kennzeichneten.

Auch die Bolognesen Francesco Albani und Guido Reni waren noch in der Stadt aktiv, während Guercino, der mit seinen Werken stilprägende Tendenzen in Rom hinterlassen hatte, bereits 1623 wieder in seine Heimatstadt zurückgereist war.

Neben den Künstlern aus der Generation der Spätmanieristen, wie dem Cavalier d'Arpino, Agostino Ciampelli, Domenico Passignano, Lodovico Cigoli, Andrea Comodi und Baccio Ciarpi, arbeiteten in Rom zu dieser Zeit auch noch Caravaggio- Nachfolger, wie Artemisia Gentileschi. Dazu kamen die seit dem zweiten Jahrzehnt neu angereisten jüngeren Künstler verschiedenster Provenienzen: die Vertreter des sich in der Folge entwickelnden Barockstils, Pietro da Cortona, Giovanni Lorenzo Bernini und Francesco Borromini, und der Protagonist des so genannten römischen Klassizismus, Andrea Sacchi. Von außerhalb Italiens kamen Simon Vouet, Valentin de Boulogne, Nicolas Poussin, François Perrier, François Duquesnoy sowie die „Bamboccianti“, Pieter van Laer und Jan Miel. Aus Neapel reisten für kurze Zeit Massimo Stanzione und Ribera an.⁸ Die Grundvoraussetzung für die Entwicklung dieser unterschiedlichen Künstler bildeten die Auftraggeber – der päpstliche Hof, die Kurie, Privatsammler und religiöse Orden, die zu dieser Zeit ein reges Interesse an den divergierenden nationalen und internationalen Kunstrichtungen demonstrierten.

Neben Kunstsammlern und Antiquaren wie Vincenzo Giustiniani und Cassiano dal Pozzo trat seit Beginn der 20er Jahre der Marchese Marcello Sacchetti als Mäzen in den Vordergrund. Um 1621 übertrug er zusammen mit seinem Bruder Giulio Sacchetti Lanfranco die Ausgestaltung der Familienkapelle in S. Giovanni dei Fiorentini. Zur gleichen Zeit förderte Marcello Sacchetti aber auch bereits den jungen Cortona, der spätestens seit der Mitte der 20er Jahre, als er vom Marchese mit der planerischen Ausführung seiner Villa in Castelfusano beauftragt wurde, zu seinem Künstlerfavoriten

⁸ Zu dem Künstlerumfeld in Rom der 20er und 30er Jahre vgl. Voss [1925]; Bonnefoy 1970; Casale 1973; Waterhouse 1976; Blunt [1982]; Schleier 1989, S.399-460; Lugano 1989 (E. Schleier), S. 60-89; Rom 1994/1995.

zählte.⁹ Die Innendekoration der Villa, an der unter der Leitung Cortonas ab 1628 auch Sacchi und Camassei mitwirkten, war für die Entwicklung der römischen Kunst von grundlegender Bedeutung, arbeiteten hier doch zum ersten Mal die drei Künstler zusammen, die kurz darauf zu den exponierten Protégés der Barberini-Familie gehören sollten.

1623 wurde Maffeo Barberini als Papst Urban VIII. zum Nachfolger Petri bestimmt. Noch im selben Jahr nahm er das größte Projekt seines Pontifikates, die Ausgestaltung von St. Peter, in Angriff, zu der Künstler verschiedenster Generationen und Formationen herangezogen wurden. So arbeitete der spätere Hauptvertreter des französischen „Klassizismus“, Poussin, neben florentinischen Spätmanieristen wie Roncalli oder Ciampelli, der Anhänger des römischen „Klassizismus“, Sacchi, neben dem Caravaggio-Nachfolger Boulogne und Vertretern der barocken Stilrichtung wie Lanfranco und Cortona. Auch Camassei wurde 1630 von Urban VIII. mit dem Auftrag für eine Supraporte an der Ausgestaltung von St. Peter beteiligt, was um so erstaunlicher ist, als der Künstler zuvor noch mit keinem öffentlichen Auftrag in Rom hervorgetreten war.

Das Jahr 1630 bildete den eigentlichen Ausgangspunkt von Camasseis Beziehung zu den Barberini und seiner damit verbundenen künstlerischen Laufbahn. Neben der Supraporte in St. Peter, erhielt er in diesem Jahr von Taddeo Barberini den Auftrag für zwei Deckenfresken im Familienpalast auf dem Quirinal, wo zur gleichen Zeit auch wieder Sacchi und Cortona beschäftigt waren.

Camasseis kontinuierlicher Kontakt zu erstrangigen Künstlern sollte sich seitdem grundlegend auf seine stilistische Entwicklung auswirken. Im Vordergrund stand für ihn die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Stilrichtungen: der barocken Formensprache der 20er Jahre von Bernini und Cortona und dem seit den 30er Jahren sich durchsetzenden „Klassizismus“ Poussins, Sacchis, Algardis und Duquesnoys. Diesen vier Künstlern ging es nicht einfach um eine direkte Fortsetzung des bolognesischen Klassizismus’ Domenichinos und Renis, sondern um eine „... versione riveduta, influenzata fino a un certo punto dai grandi maestri e, nella pittura, da un nuovo rapporto con il colorismo veneziano, che era condiviso dai principali artisti barocchi, Lanfranco, Cortona e Bernini. Confrontato con il classicismo del primo barocco, il nuovo classicismo fu dapprima piuttosto impetuoso e pittoresco; ha una fisionomia sua propria ed è questo stile che a buon diritto può essere denominato “il classicismo del barocco.”¹⁰

⁹ Zu Marcello Sacchettis Beziehungen zu Lanfranco und Cortona vgl. Merz 1991, S. 80-87, 93-103, 166-192; Parma 2001 (E. Schleier), S.38-43.

¹⁰ Casale 1973, S.109.

Als Schüler Domenichios, der aber während seiner künstlerischen Laufbahn weitaus häufiger mit Cortona und Lanfranco zusammentreffen sollte, stand Camassei im Mittelpunkt dieser neuen Bewegung.

Die zunehmende Bekanntheit Camasseis, die er den bedeutsamen Aufträgen der Barberini-Familie verdankte, zu denen nicht zuletzt auch die Beteiligung an wichtigen Stichpublikationen gehörte, eröffnete Camassei in den 30er Jahren den Kontakt zu anderen römischen Mäzenen, zu denen unter anderem Giulio Rospigliosi, der spätere Papst Clemens IX., gehörte sowie auch die Orsini und Mairalchini-Pamphili.

Zu klären bleibt die elementare Frage nach dem „Erfolgsrezept“ des Künstlers, der in der Mitte der 20 Jahre aus einem kleinen, unbekanntem Ort wie Bevagna nach Rom aufbrach und schon bald darauf zu den exponierten Künstlern in Rom gehörte.