

II) Zwischen Bevagna und Rom: Die frühen Werke bis 1630

Andrea Camassei wurde Ende November des Jahres 1602 in Bevagna, einer kleinen Stadt nahe bei Foligno, geboren.¹¹ Seine Eltern, Angelina d'Anton Maria Angeli und Lorenzo Camassei arbeiteten dort als Leinwandhändler, ein damals angesehener Beruf, auch wenn Passeri schreibt, dass Andrea Camassei eher in bescheidenen Verhältnissen aufwuchs: „Non aveva di sua casa molta comodità, sicche con buon sostenamento potessi attendere senza disagio agli studij necessarj.“¹²

Über den Beginn Camasseis künstlerischer Karriere geben heute nur noch wenige Dokumente und erhaltene Werke Aufschluss. Wie man aus den *Notizie antiche e moderni riguardanti Bevagna* des Fabio Alberti erfährt, begann Camassei seine frühe Ausbildung in der Werkstatt Ascensidonio Spaccas, der 1557 in Bevagna geboren wurde und auch unter dem Namen "il Fantino di Bevagna" bekannt war.¹³ Ein Bezug zu Spacca wird schon insofern wahrscheinlich, da er damals der einzige Künstler in Bevagna war, der es zu Erfolg und Ansehen gebracht hat. Seine Werke, die er fast ausschließlich in seiner Heimatstadt ausführte, zeugen noch von einer tiefen Verbundenheit mit der sakralen Malerei der umbrischen Frührenaissance, deren Impulse sich auch in den ersten Werken Camasseis widerspiegeln sollten.¹⁴ Die erst in den 90er Jahren Camassei zugeschriebenen zwei Tafelbilder des *Heiligen Josef* (Kat.A.1) und des *Heiligen Antonius von Padua* (Kat.A.1.1) zeigen eine auffallende stilistische Verwandtschaft mit Spaccas *Heiliger Chiara von Assisi* und dem *Heiligen Bonaventura von Bagnoregio* (Montefalco, Museo Comunale di S. Francesco). Analogien lassen sich dabei vor allem in Bezug auf die vereinfachte Komposition, die schwerfälligen Gewänder und die sterilen Figurentypen mit den großen braunen Augen konstatieren, die noch eng dem Formenrepertoire der umbrischen Frührenaissance verbunden sind. Als charakteristisches Merkmal Camasseis zeichnet sich bereits die Ausführung der zarten, weich modellierten Hände aus, die im Gegensatz zu den schmalen, kantigen Fingern der Figuren Spaccas steht.

Die beiden Tafelbilder hingen ursprünglich in der Kirche S. Domenico in Bevagna und

¹¹ Das genaue Geburtsdatum ist nicht bekannt, jedoch existiert die Taufurkunde, die auf den 1. Dezember 1602 datiert ist (Bevagna, Arch. Com., *Liber in quo annotabuntur parvuli venientes ad sacrum baptisma Ecclesiae S. Angeli de Mevania ecc.*“, f.131. Presenzini 1880, S.220 Nr.3). Pascoli nennt den 1. Dezember 1602 hingegen fälschlicherweise als Geburtsdatum. Pascoli (1730-1736), I, S.38.

¹² Passeri (1772), S.168.

¹³ Alberti 1788, S. 129.

¹⁴ Zu Ascensidonio Spacca vgl. Spoleto 1989 (F. Pansecchi), S.177-179; Ponti/Ponti 1998.

müssen aus stilistischen Gründen als einige der ersten Werke Camasseis betrachtet werden. Zur selben Zeit malte Camassei wohl auch das heute nicht mehr erhaltene Fresko mit dem *Mahl des Heiligen Dominikus* (Kat.F.1) in dem angrenzenden Refektorium.

Ein von Antonio Lanari entdecktes Dokument im Stadtarchiv von Bevagna könnte ein weiteres Indiz dafür liefern, dass Camassei ein Schüler Spaccas war. Es handelt sich dabei um das Testament des älteren Malers, das dieser bereits 1627, 19 Jahre vor seinem Tod aufsetzte, und in dem er seine gesamten Malutensilien an Camassei, Pietro Salvi und Innocenzo Vincenzo Olivero, deren Identität bis heute noch nicht weiter geklärt ist, vermachte.¹⁵

Als weiteres Frühwerk darf das Gemälde *Maria mit den Heiligen Katharina von Siena und Maria Magdalena und dem Bild des Heiligen Dominikus* (Kat.A.2) angesehen werden, das wahrscheinlich in Zusammenarbeit mit Giovanni Battista Pacetti entstand und sich heute noch in der Kirche S. Domenico in Bevagna befindet. Die Gesichtszüge der Maria sind noch eindeutig der Malerei der umbrischen Frührenaissance verpflichtet, wobei sich auch Bezüge zu Luca Signorelli konstatieren lassen, während die Behandlung der schlanken, länglichen Körper an den Einfluss der Spätmanieristen, wie Cristoforo Roncalli oder Antonio Pomarancio, denken lässt.

1626 ist Camassei zum ersten Mal in Rom nachweisbar, wo er in den *Stati d'Anime* von S. Andrea della Fratte zusammen mit seinem kleineren Bruder Carlo und Francesco Sanera (Zanera?) genannt wird.¹⁶ Nach Pascolis Aussage war es Camasseis Vater, der, von dem Talent seines Sohnes überzeugt, dafür sorgte, dass er das Studium der Malerei in Rom beginnen konnte. Ein Freund des Vaters, „...per sua ventura amichissimo di Domenico Zampieri..“, habe den jungen Camassei in die Werkstatt des großen bolognesischen Künstlers eingeführt, der zu diesem Zeitpunkt gerade in S. Andrea della Valle arbeitete.¹⁷ Camassei erreichte es durch seinen Fleiß, „...era il primo a farsi vedere e l'ultimo ad andarsene“, schnell, zu den besten Schülern Domenichinos zu gehören.¹⁸ Dennoch engagierte der Lehrer ihn nicht als Mitarbeiter für seine Werke, wie er es etwa mit anderen Schülern wie Giovanni Battista Viola, Giovanni Battista Ruggieri oder Antonio Barbalonga Alberti tat, woraufhin Camassei sich zurückgesetzt gefühlt habe und „si risolvè

¹⁵ Ponti/ Ponti 1998, S.20.

¹⁶ A.V.R., *Stati d' Anime, S. Andrea delle Fratte*, 1626, f.165 (Sutherland Harris 1970, S.68, Nr.1). Camasseis Name erscheint dann noch einmal in den *Stati d' Anime* von 1628 (f.273v).

¹⁷ Pascoli (1730-1736), I, S.38.

¹⁸ Pascoli (1730-1736) I, S.38.

di uscire dall'Obbedienza del Precettore, e farsi da se medesimo la strada all ventura."¹⁹

Passeri zufolge, habe ihn der Maler Filippo Napoletano, der wie Camassei ebenfalls 1626 in der Pfarrgemeinde von S. Andrea della Fratte wohnte, an den Marchese Enzo Bentivoglio weiter empfohlen, der gerade den neu erworbenen Familienpalast am „Monte Cavallo“ für sich und seinen Bruder ausgestalten ließ.²⁰ Filippo Napoletano, der zuvor dem Künstlerkreis des 1625 verstorbenen Kardinals del Monte angehörte, malte zu dieser Zeit zusammen mit Pietro Paolo Bonzi selbst Landschaftsfresken für einige Wohnräume des Marchese.²¹ Dass dieser den damals noch gänzlich unbekanntem jungen Camassei mit dem Deckenfresko von *Amor und Psyche* (Kat.F.7) in einem der Wohnräume seines Palastes beauftragte und ihm dazu noch „stanze [in quel palazzo] e provisione per vitto“ garantierte, erklärt sich im Hinblick auf sein Interesse an neuen, noch unentdeckten Künstlern.²² Es ist aber vorstellbar, dass der Marchese zuvor Zeichnungen, besonders Camasseis Kopien nach Raffaels *Amor und Psyche*-Zyklus in der Villa Farnesina gesehen hatte, die in der früheren Kunstliteratur sehr häufig gelobt wurden. So schrieb etwa Baldinucci: „nessun giovane in quel tempo disegnò meglio le cose di Raffaello, massime quelle della loggia de' Ghigi...“.²³

Das Fresko im Palazzo Bentivoglio (heute Pallavicini- Rospigliosi), das heute nicht mehr erhalten ist und uns nur noch aufgrund Belloris ausführlicher Beschreibung eine Vorstellung vermittelt, habe dem Künstler Passeri zufolge großen Ruhm eingebracht: „...et avendo hauto il pensiero alla Loggie de' Ghigi, incontrò assai il gusto di quel Marchese, e di ciascheduno, e si vedeva, ch'egli operava con qualche intelligenza, e buon gusto. Scoperta quest'Opera incominciò ad acquistare credito di Maestro.“²⁴

Die ersten bekannten Zahlungen an Camassei gehen auf das Jahr 1628 zurück. Im November diesen Jahres erhielt er von Marcello Sacchetti 25 *scudi* für einmonatige Arbeiten in der Villa Sacchetti in Castelfusano, die dieser sich kurz zuvor gemeinsam mit seinem Bruder Giulio Sacchetti als Sommersitz hatte errichten lassen.

Unter der Leitung Cortonas arbeitete Camassei zusammen mit Sacchi und anderen, unbekannteren Künstlern wie Alessandri Salucci, Sandrino Biondi und Antonio Calligai,

¹⁹ Passeri (1772), S.168. Zur Werkstatt Domenichinos vgl. Spear 1982, S.100-110.

²⁰ Passeri (1772), S.169. Der Palast, mit dessen Bau 1613 unter Scipione Borghese begonnen worden war, befand sich kurz darauf im Besitz des Giovanni Angelo Altemps, der ihn 1619 für 55.000 *scudi* an Enzo Bentivoglio verkaufte. Zur Geschichte des Palastes und der Bentivoglio Familie vgl. Southorn 1987, S.22-25; Southorn 1988, S.75-96; Waddy 2000, S.201-264.

²¹ Zur Vita Filippo Napoletanos vgl. Nappi 1984, S.33-43; Della Volpe 2000, S.24-42.

²² Passeri (1772), S.169. Zu Enzo Bentivoglios Beziehungen zu Künstlern vgl. Southorn (1987, S.23).

²³ Baldinucci (1681-1728), IV, S.579.

²⁴ Passeri (1772), S.169.

an dem historisch- mythologischen Deckenprogramm der Galerie im *piano nobile*.²⁵

Cortona stand zu diesem Zeitpunkt schon seit mehreren Jahren unter dem Patronat der Sacchetti. Sacchi, der die Fresken, das *Opfer Pans* und die *Allegorie der Vier Jahreszeiten* ausführte, und Salucci, der wahrscheinlich für das dekorative Gesamtsystem verantwortlich war, könnte Marcello Sacchetti an der Accademia di S. Luca kennen gelernt haben, wo beide Künstler seit 1624 Mitglied waren.²⁶ Sacchi stand seit dem Tod des Kardinals del Monte im Jahr 1625 außerdem unter dem Patronat von Cassiano dal Pozzo, der mit Sacchetti befreundet war und der ihn eventuell für die Fresken in Castelfusano vorgeschlagen haben könnte.²⁷ Da Camassei damals noch kein Mitglied der Accademia di S. Luca war und er auch noch keine öffentlichen Werke in Rom vorzuweisen hatte, kann man vermuten, dass Marcello Sacchetti das Deckenbild im Palazzo Bentivoglio bekannt war und er den Künstler daraufhin zur Mitarbeit an den Fresken in seiner neu erbauten Villa berief.

Von den beiden traditionell Camassei zugeschriebenen zwei Szenen, *Romulus bei den Hirten* (Kat.A.6) und *Cicinnatus wird zum Diktator berufen* (Kat.D.1), ist vor allem die letzte schwer zu beurteilen, da die schlechte Qualität des Freskos, die Resultat der späteren Übermalungen ist, eine genaue Lesung heute erschwert.²⁸ Möglich wäre es hinsichtlich der niedrigen Zahlung von 25 *scudi* auch, dass Camassei nur das erste Fresko ausführte.²⁹

Die Szene *Romulus bei den Hirten* wird durch ein pyramidiales Aufbauschema bestimmt, in das sich die sechs dargestellten Figuren, die unverkennbar Camasseis Handschrift erkennen lassen, gleichmäßig einordnen. Im Hintergrund zeichnen sich einige antike Gebäude ab, deren Arrangement sicherlich dem Einfluss Cortonas, der bereits mit seinen Fresken in S. Bibiana und im Palazzo Mattei sein Interesse an der Antike manifestierte, verpflichtet ist. Dass Cortona eventuell direkt in die Konzeption der Deckenfresken in der Galerie eingriff, könnte durch seine beiden Vorzeichnungen zum Fresko *Cicinnatus wird zum Diktator berufen* belegt werden.³⁰

Marcello Sacchetti, der aus einer angesehenen florentinischen Bankiersfamilie stammte, war seit 1623 Generaldepositor und Geheimer Schatzmeister der Apostolischen Kammer, ein Amt, das ihm von Urban VIII. kurz nach dem Beginn seines Pontifikates zugeteilt

²⁵ Zur Ausgestaltung der Villa Sacchetti in Castelfusano vgl. Merz 1991, S.165-192; Zirpolo 1994.

²⁶ Zu Marcello Sacchettis Beziehungen zur Accademia di S. Luca vgl. Merz 1991, S.87-90.

²⁷ Zur Beziehung zwischen Marcello Sacchetti und Cassiano dal Pozzo vgl. Guarino 2001, S.57-60.

²⁸ Zu diesem Fresko vgl. ausführlich Interpretation in Kat.A.6.

²⁹ Diese Annahme könnte auch durch die Zahlungen an Sacchi belegt werden, der für zwei Fresken 40 *scudi* erhielt. Vgl. Merz 1991, S.316.

³⁰ Vgl. Interpretation Kat.A.6.

worden war. Neben seiner toskanischen Herkunft und den beruflichen Tätigkeiten verband Sacchetti mit der Barberini- Familie aber auch sein Interesse an der Literatur und Kunst, das sich im Hinblick auf seine intensive Förderung vor allem von Cortona, wie aber auch durch seine umfangreiche Sammlung bestätigt, aus der er kurz vor seinem frühzeitigen Tod im Sommer 1629, jeweils ein Bild an die Neffen des Papstes vermachte. Zur Hochzeit Taddeo Barberinis und Anna Colonnas im Jahr 1627 verfasste er ein Gedicht und im Mai 1629 bereitete er dem jungen Paar einen großen Empfang in der Villa Sacchetti, wo der Papstneffe die soeben beendeten Freskoarbeiten besichtigen konnte.³¹ Es war somit sicherlich kein Zufall, dass Taddeo Barberini die dort hauptsächlich tätigen Künstler, Cortona, Sacchi und Camassei, in den folgenden Jahren in seinem Familienpalast auf dem Quirinal beschäftigte.

Die Monate zwischen den Fresken in Castelfusano und dem Beginn der Arbeiten im Palazzo Barberini im September 1630 sind ebenso wenig dokumentiert, wie die Jahre zwischen 1626 und 1628. Fest steht trotzdem, dass Camassei während einer dieser Intervalle nach Bevagna zurückkehrte, wo er den Auftrag zur Ausgestaltung der 1625 erbauten Cappella Spetia im Dom S. Michele (Kat.A.5) erhielt. Camassei führte sowohl die beiden Fresken auf den Seitenwänden mit der *Geburt Christi* und der *Anbetung der Könige* aus, als auch die darüber sich befindenden Landschaftsdarstellungen (Kat.A.5.2, 5.6) und die *Vier Evangelisten* in den Kuppelpendentifs (Kat.A.5.9). Ebenso lassen sich die vielen Figuren der Heiligen (Kat.A.5.11), die zwischen diesen Fresken verteilt sind, der Hand des Künstlers zuschreiben, auch wenn die seit dem letzten Erdbeben in Umbrien zurückgebliebenen Schäden eine genaue Lesung teilweise erschweren.

Dass die Fresken nach dem ersten Romaufenthalt Camasseis entstanden sein müssen, beweisen die deutlichen Bezüge der *Vier Evangelisten* (Kat.A.5.9) zu Domenichinos Ausführung der vier Heiligen in den Kuppelpendentifs in S. Andrea della Valle, die der bolognesische Künstler 1625, ein Jahr bevor Camassei nach Rom kam, beendet hatte.³²

Am auffälligsten treten die Analogien bei der Figur des *Heiligen Johannes* hervor, für deren Körper- und Kopfhaltung Camassei sich direkt an das Vorbild anlehnte. Für die Körpertorsion des *Heiligen Markus* scheint der Künstler sich hingegen an Domenichinos *Heiligem Lukas* inspiriert zu haben.

Von besonderer Bedeutung sind auch die beiden autonomen kleinen Landschaftsdarstellungen (Kat.A.5.2 und 5.6) in der Wölbung über den beiden Fresken der

³¹ Merz 1991, S.90.

³² Spear 1982, S.242-248.

Seitenwände. Beide zeigen eine Flusslandschaft, die auf der rechten Seite von einem Hügel mit einer Burg begrenzt wird, von der ein kräftiger Wasserstrom herunter fließt. Camassei, der bereits im Palazzo Bentivoglio mit Bonzis, und in der Villa Sacchetti mit Cortonas Landschaftsfresken in Berührung gekommen war, griff mit diesen Darstellungen eindeutig auf das Gestaltungsprinzip der Aldobrandini- Lünetten Annibale Carraccis und Domenichinos (Rom, Galleria Doria-Pamphili) zurück.³³

Pascolis Aussage nach, riefen die Fresken in der Cappella Spetia große Begeisterung hervor, weshalb Camassei auch nach seiner darauf folgenden Rückkehr nach Rom mit Aufträgen aus der Heimatstadt versehen wurde: “Sentitosi in patria l’applauso universale, che egli aveva, fu richiesto di qualche quadro; ma siccome ei bramava di tornarsene a Roma, si fece dare soggetti, e disse, che subito che vi fosse arrivato v’avrebbe messo mano...“.³⁴

Pascoli, der sich von den älteren Biographen am ausführlichsten mit Camasseis Schaffenszeit in Umbrien beschäftigte, erwähnte auch die sechs kleinen Tafelbilder mit *Geschichten aus dem Leben des Heiligen Filippo Neri* (Kat.A.4) in S. Margherita in Bevagna. Zusammen mit dem Altarbild der gleichen Kapelle, der *Vision des Heiligen Filippo Neri* (Kat.A.4.7), müssen diese Szenen um 1627 datiert werden, da die Kirche in diesem Jahr eine Reliquie des Heiligen Filippo Neri erhielt.

Sutherland Harris wies bei den sechs kleinen Bildern bereits auf die kompositorischen Parallelen zu Luca Ciamberlanos Stichserie mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Filippo Neri hin, die der Künstler 1609 nach Zeichnungen Guido Renis ausführte.³⁵ Ebenso wahrscheinlich ist es aber, dass Camassei sich an dem Bilderzyklus des Heiligen Filippo Neri von Cristoforo Roncalli in S. Maria in Vallicella orientierte, die noch vor der Stichserie zwischen 1596/1599, kurz nach dem Tod des Heiligen, entstand.³⁶ Dafür würden nicht nur die Übereinstimmung einiger Szenen, wie etwa die *Rettung eines Gläubigen aus dem Fluss*, sprechen, sondern auch die Tatsache, dass es sich bei Camasseis *Vision des Heiligen Filippo Neri* (Kat.A.4.7) um eine Kopie nach Renis Altarbild gleichen Sujets handelt, das sich ursprünglich zusammen mit Roncallis Szenen in der Camera di S. Filippo Neri in S. Maria in Vallicella befand.³⁷

Auch bei der Darstellung der *Heiligen Filippo Neri und Carlo Borromeo* (Kat.A.7), die

³³ Auf diesen Vergleich wies bereits Cortese (1968, S.281) hin.

³⁴ Pascoli (1730-1736), I, S.39.

³⁵ Zu der Stichserie vgl. Melasecchi 1995, S.34-49; Melasecchi/ Pepper 1998, S.596 – 603.

³⁶ Chiappini di Sorio 1975, S.119-121, Abb. S.158-159.

³⁷ Chiappini di Sorio 1975, S.121; Pepper 1984, Kat.42.

sich heute in der Pinacoteca Comunale in Bevagna befindet, griff Camassei auf ein Bildthema in der Kirche S. Maria in Vallicella zurück und zwar auf Giovanni Francesco Guerrieris Gemälde gleichen Sujets (Rom, S. Maria in Varicella), mit dem es in der Komposition und Ikonographie übereinstimmt.³⁸

Die tiefe, noch der nachtridentinischen Zeit verbundene Religiosität, die Camasseis Frühwerke bestimmt, macht sich auch auf zwei weiteren Gemälden bemerkbar, die aus stilistischen Gründen vor 1630 datiert werden müssen. Auf dem Altarbild der *Heiligen Bonaventura, Bernhard von Siena und Ludwig von Toulouse* in der Kirche S. Catarina in Raspecchiano bei Spello (Kat.A.3), zeigt sich der Künstler immer noch der Malerei der Vorgängerzeit verpflichtet. Das Figurenarrangement der drei Heiligen, das wie ihre Gesichtstypen und der steife Gewandstil noch an das Repertoire Peruginos erinnern, verleihen dem Bild noch einen der Renaissance verbundenen Charakter, den Camassei nach Barroeros Meinung absichtsvoll für die Darstellung gewählt hätte: „...come se in quest’opera, destinata alla propria regione d’origine, il pittore si fosse consapevolmente voluto riferire alla linea più propriamente ‘umbra’ di pittura religiosa.”³⁹ Gerade dieser Rückgriff auf die traditionelle sakrale Malerei war nach Toscanos Worten bestimmend für die Formensprache der umbrischen Seicento- Künstler: „Dunque, se si può parlare di peculiarità regionale in questi e in altri aspetti della pittura umbra del Seicento, essa risiede nel riferimento a un proprio asse di pittura religiosa: un asse proprio, perché appartenente a luoghi di ordinaria frequentazione.”⁴⁰

Im Gegensatz zu den Bildern des *Heiligen Antonius von Padua* (Kat.A.1.1) und des *Heiligen Josef* (Kat.A.1) zeichnet sich hier aber im Hintergrund das Interesse an der Landschaftsdarstellung ab, die mit den Fresken in der Cappella Spetia (Kat.A.5.2; 5.6) verglichen werden kann und wie dort auf den Einfluss Domenichinos zurückgeführt werden muss.

Das Gemälde in S. Catarina tritt in Bezug auf seinen sakralen Charakter zum einen, und seine Anlehnung an die umbrischen und bolognesischen Formenprinzipien zum andern, in enge Berührung mit dem Hauptaltarbild dieser Kirche, der *Immacolata mit den Heiligen Katharina und Franziskus von Assisi*, das der französische Künstler Noël Quillerier, der 1622 für kurze Zeit in Rom lebte, im Jahr 1627 ausführte.⁴¹

³⁸ Zu Guerrieris Bild vgl. Emiliani/ Cellini 1997, S.185, Kat.A1.

³⁹ Spoleto 1989 (L. Barroero), S.223.

⁴⁰ *Ricerche in Umbria* 2, 1980, S.67; Toscano 1989, S.329.

⁴¹ Spoleto 1989 (L. Barroero), Kat.60.2.

Die direkte Nähe Bevagnas zu Foligno, der Geburtsstadt Raffaels, ermöglichte Camassei bereits in jungen Jahren das Studium der Werke des großen Künstlers, das er dann, wie man unter anderem bei Pascoli erfährt, unter der Leitung Domenichinos in Rom noch intensivierete: „Quindi sentendo continuamente da lui [Domenichino] saltar l’opere di Raffaello, in cuor si pose di studiar sempre su queste, e di non lasciar mai la direzione di quello.“⁴² Die *Immacolata mit Heiligen* in S. Margherita in Bevagna (Kat.A.8), die hier um 1630 datiert wurde, zeigt in ihrem Kompositionsschema eine eindeutige Anlehnung an Raffaels *Madonna di Foligno* (Rom, Pinacoteca Vaticana), die bereits im 16. Jahrhundert von zahlreichen Künstlern vor Ort studiert wurde.⁴³ Camassei übernahm von Raffael die seitliche Anordnung der vier Heiligen, von denen die beiden Hinteren auch im Arm- und Blickgestus übereinstimmen. Die Heiligen, von denen der Heilige Bonaventura links im Vordergrund mit dem *Evangelisten Lukas* in der Cappella Spetia (Kat.A.5.9) verglichen werden kann, stehen aber hinsichtlich ihrer Monumentalität und Expressivität, wie auch der Landschaftshintergrund, schon unter dem Einfluss der römisch-bolognesischen Malerei.

III) Der Beginn einer Karriere: Die ersten Aufträge der Barberini (1630-1635)

Seit Beginn des 17. Jahrhunderts bildete sich in Rom ein neues nationales und internationales Künstlerumfeld. Grund dafür war zum einen das neu aufkommende Interesse an dem Studium der Antike und an Raffael, das durch die einige Jahre zuvor entstandenen Fresken der Carracci und ihrer Schüler im Palazzo Farnese hervorgerufen wurde, und das viele Künstler aus verschiedensten Regionen und Nationen in die Stadt führte.⁴⁴ Entscheidend war aber zum anderen auch die günstige Auftragslage in Rom, die seit Paul V. und dann ab Mitte der 20er Jahre unter dem Pontifikat Urbans VIII. neuen Aufschwung finden sollte. Neben dem Papst und seinen drei Neffen, Francesco, Antonio und Taddeo Barberini, traten in den 20er Jahren außerdem bedeutende private Mäzene hervor, die sich zunehmend an den internationalen Kunstströmungen interessierten, darunter in erster Linie Giulio Rospigliosi, Marcello Sacchetti, Cassiano dal Pozzo und

⁴² Pascoli (1730-1736), I, S.38.

⁴³ Toscano (1989, S.361) zitierte als Beispiel den Cavalier d’ Arpino, der zur Begründung seiner häufigen Besuche in Foligno dem Bischof geantwortet hätte, dass er sich Raffaels Bild, diese “gioia di pittura”, nicht entgehen lassen könnte.

⁴⁴ Vgl. dazu Bonnefoy 1970; Rom 1994/1995 (M. Fumaroli), S.53-82; Rom 2000a (E. Coquery), S.41.

Vincenzo Giustiniani.

Im Gegensatz zu anderen nicht-römischen Künstlern hat Camassei in Rom erstaunlich schnell Fuß gefasst. Poussin, der 1624 in Rom anreiste, brauchte, wie man bei Bellori und Passeri erfährt, in den ersten Jahren beispielsweise weitaus mehr Zeit, um einen Protegé zu finden und seinen Ruf als Künstler zu verbreiten: „andava trattenendo in dipingere e vendere per necessità di vivere come meglio poteva le opere sue che disse dopo haverne molte gettate per vilissimo prezzo con suo sommo ramarico, conoscendole di merito assai maggiore; e questa è la infelicità di chi non ha guadagnato posto anche nel nome, ancorche operi con qualche squisitezza.“⁴⁵

Auch wenn Camassei bis 1630 noch keinen öffentlichen Auftrag in Rom erhalten hatte, so konnte er sich zu diesem Zeitpunkt aufgrund seiner Freskoarbeiten im Palazzo Bentivoglio und der Villa Sacchetti schon zu den bekannteren Künstlern in Rom zählen. Sein damaliges Ansehen manifestiert sich durch die Tatsache, dass er im September 1630 von Urban VIII. an dem damals bedeutendsten Projekt in Rom, der Innendekoration von St. Peter, beteiligt wurde.

Bereits seit 1623 kümmerte sich der Papst zusammen mit der Kardinalskongregation der Fabbrica di S. Pietro um die Verteilung der Altargemälde für die neuen Seitenschiffkapellen, die unter dem Pontifikat Pauls V. zuvor errichtet worden waren. An keinem Ort zuvor waren so viele Künstler ersten Ranges und unterschiedlichster Herkunft und Ausbildung parallel an einem Ort beschäftigt gewesen.⁴⁶ Gleichzeitig mit den Carraccischülern Lanfranco und Domenichino, arbeiteten seit der zweiten Hälfte der 20er Jahre die Franzosen Simon Vouet, Valentin de Boulogne und Nicolas Poussin, die toskanischen Künstler Agostino Ciampelli und Domenico Passignano und die jüngeren Maler Sacchi und Cortona in St. Peter.

Bernini, einer der bevorzugten Künstler Urbans VIII., war seit 1624 ununterbrochen mit der Planung des Baldachins, sowie ab 1630 auch an den Arbeiten der *Cattedra Petri* und der Statue des *Heiligen Longinus* beschäftigt.

Gleichzeitig zu den Altarbildern in den Seitenschiffkapellen wurde ab 1628 die Vollendung des unter Clemens VIII. begonnenen Petruszyklus im Umgang des zentralen Kuppelraums geplant. Für die Ausführung der dafür bestimmten Fresko- Supraporten wurden Giovanni Baglione, Paolo Guidotti, Antonio Pomarancio und erneut auch Sacchi

⁴⁵ Passeri (1772), S.324. Vgl. auch Bellori (1672), S.424-426.

⁴⁶ Zur Ausgestaltung von Neu- St. Peter vgl. v.a. Rice 1997, aber auch: Preimesberger 1983; Schütze 1994, S.213-287; Schütze 1995, S.353-373.

und Cortona und ab 1630 auch Camassei berufen, dem Urban VIII. das Fresko mit der *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* (Kat.A.16) übertrug.

Mit Ausnahme von Camassei und Cortona, die den Auftrag von Urban VIII. direkt zugeteilt bekamen, wurden die anderen an dem Petruszyklus beteiligten Künstler von der Kardinalskongregation vorgeschlagen.⁴⁷ Wie die Zahlungsdokumente belegen, stellten Camassei und Cortona aber nur die zweite Wahl des Papstes dar. Ursprünglich war es nämlich der Plan Urbans VIII. gewesen, die ihnen später zugesprochenen Supraporten an Ciampelli und Bernini zu übertragen.⁴⁸ Doch da ersterer aber noch im Frühjahr 1630 starb und Bernini zu dieser Zeit noch in die anderen Arbeiten in St. Peter eingespannt war, kamen diese nicht mehr in Betracht. Es ist anzunehmen, dass Camassei und Cortona Urban VIII. von dem kunstsachverständigen Marcello Sacchetti vorgeschlagen wurden, der seit 1623 als Geheimer Schatzmeister und Generaldepositor der Apostolischen Kammer in engem Kontakt zu dem Barberini- Papst stand, und für den beide Künstler zuvor in der Villa Sacchetti gearbeitet hatten.

Wie die Zahlungsdokumente belegen, führte Camassei das Fresko, das eingehender in Kapitel III.2 behandelt wird, aber erst zwischen 1634 und 1635 aus, wahrscheinlich, da er in den folgenden Jahren von den Barberini in mehrere andere Aufträge involviert wurde.

III.1) Die Fresken im Palazzo Barberini

Noch im selben Monat der ersten Anzahlungen für das Fresko in St. Peter, im September 1630, wurde Camassei von Taddeo Barberini zur Mitarbeit an der malerischen Ausgestaltung des neuen Familienpalastes auf dem Quirinal gerufen, den sein Bruder Francesco Barberini 1625 von der Sforza- Familie erworben hatte.⁴⁹ Wie bereits in der Villa Sacchetti in Castelfusano, sollte Camassei hier erneut neben Sacchi und Cortona arbeiten.

Taddeo Barberini war der einzige der drei Papstneffen, dem keine kirchliche Laufbahn vorherbestimmt war. Während seine Brüder, Antonio und Francesco Barberini, bereits kurz nach Pontifikatantritt ihres Onkels in das Kardinalskollegium aufgenommen wurden, kümmerte sich Urban VIII. darum, Taddeo Barberini in kürzester Zeit eine weltliche

⁴⁷ Zur Vertragsverteilung der Supraporten vgl. Rice 1997, S.137-149.

⁴⁸ Rice 1997, S.273-274, 283, 307, Nr.18.

⁴⁹ Zur Baugeschichte des Palazzo Barberini vgl. Magnanini 1983; Waddy 1990, S.173-271.

Karriere zu garantieren, deren Höhepunkt in seiner Ernennung zum Präfekt von Rom im Jahr 1632 gipfelte. Nach der Heirat mit Anna Colonna im Jahr 1627 und dem Erwerb des Feudalbesitzes der Colonna Familie im Jahr 1630, erwarb Taddeo Barberini den Titel des Prinzen von Palestrina, auf den die Krone des in den folgenden Jahren abgebildeten Allianzwappens hindeutet.⁵⁰

Während Cortona bereits seit 1626 unter der Patronage des Kardinals Francesco Barberini stand, so fanden Camassei und Sacchi ihren Eintritt in die Barberinientourage letztlich durch den Prinz von Palestrina, dem, wie man heute weiß, neben der Planung der Innendekoration auch ein Großteil des architektonischen Projektes des Palazzo Barberini zugeschrieben werden muss.⁵¹

Wie Passeri schrieb, berief sich Taddeo Barberini bei der Wahl Camasseis auf den Ratschlag des Marchese Enzo Bentivoglio, für den der Künstler kurz zuvor das Deckenfresko von *Amor und Psyche* ausgeführt hatte: „Parlò di lui con encomj di molta lode il Bentivogli al Signor Taddeo Barberini allhora Nipote del Pontefice Urbano Ottavo, il quale mostrandosi sempre generoso amatore delle Virtù, e delle buone discipline, hebbe diletto, che nel suo Pontificato si rendessero cospicua all' aura del suo favore infinità d' huomini di lettere, ed' altri Professori di ameni exercizj. Gradì questo suo Nipote gli applausi di Andrea, raportatigli dalla feconda amorevolezza di quel Marchese.“⁵² Es ist aber auch möglich, dass der Papstneffe, wie zuvor auch sein Onkel, Camassei durch Marcello Sacchetti kennen lernte, mit dem Taddeo Barberini, wie zuvor bereits erwähnt, in enger Beziehung stand.⁵³

Nachdem die Umbauarbeiten des ehemaligen Sforza Palastes, die nach Plänen Madernos, Berninis und Borrominis durchgeführt wurden, abgeschlossen waren, kümmerte sich Taddeo Barberini um die Innendekoration des für ihn und seine Frau Anna Colonna bestimmten Nordflügels des Palastes. Francesco Barberini, der den Palast letztlich nie bewohnen sollte, beteiligte sich an der Renovierung und Ausgestaltung dennoch in finanzieller Hinsicht, während Urban VIII. die Arbeiten, wie man bei Sandrart erfährt, mit großem Interesse verfolgte.⁵⁴ Nicht selten, so schrieb hingegen Francesco Barberini in der Biographie seines Bruders Taddeo, kam es dazu, dass der Papst Veränderungen, „degli

⁵⁰ Zu Taddeo Barberini vgl. Pecchiai 1959, S.159-189. Das Wappen ist auf dem Frontispiz der Opernpartitur *Erminia sul Giordano* (Kat.C.2a) dargestellt.

⁵¹ Waddy 1990, S.283-290. Über Taddeo Barberinis architektonischen Pläne berichtete zum ersten Mal sein Bruder Francesco Barberini in der von ihm verfassten Biographie seines Bruders (Vgl. Waddy 1990, S.331-341).

⁵² Passeri (1772), S.169.

⁵³ Vgl. S.14-15.

⁵⁴ Pelzer 1925, S.287.

abbellimenti e delle perfettioni“, veranlasste.⁵⁵

Ab 1626 wurde bereits mit den ersten kleineren Dekorationsarbeiten begonnen, wobei man zunächst die alten Sforzawappen durch die heraldischen Barberini-Bienen ersetzte.⁵⁶ Die Deckenfresken aus der Vorgängerzeit blieben erhalten und wurden darüber hinaus zum Ausgangspunkt des neuen ikonographischen Programms, das im Erdgeschoss, dem Wohnbereich Taddeo Barberinis, mythologische Fresken, und im Appartement Anna Colonnas im *piano nobile*, religiöse Szenen vorsah. Zwischen 1628 und 1631 sind Zahlungen für Arbeiten im Palazzo Barberini an Giovanni Domenico Marziani überliefert, die sich auf dessen Fresken *Herkules am Scheidewege* und *Bellerophon siegt über die Chimera*, die er im Erdgeschoss ausführte, beziehen müssen.⁵⁷ Seit Dezember 1629 arbeitete Sacchi an dem Deckenfresko der *Divina Sapiencia* im *salotto* des *piano nobile*, das er etwa ein Jahr später beendete.⁵⁸

Wie fälschlicherweise von Villa und Nessi behauptet, war Camassei nicht der erste Künstler, der im Palast beschäftigt wurde.⁵⁹ Die früheste Zahlung an Camassei geht auf den 25. September 1630 zurück, als er eine Anzahlung von 18 *scudi* für die *Erschaffung der Engelshierarchien* (Kat.A.10.1) im Raum neben Sacchis *Divina Sapiencia* und den *Parnass* (Kat.A.10.2) im Erdgeschoss erhielt.⁶⁰ Der niedrige Betrag, der Camassei zwischen 1630 und 1631 noch zwei weitere Male ausgezahlt wurde, lässt annehmen, dass sich weitere Zahlungen an ihn möglicherweise in dem verloren gegangenen *Libro Mastro B* Taddeo Barberinis befanden. Cortonas Fresken, die er in der an Sacchis Raum angrenzenden Kapelle, sowie der Galerie und Kapelle des Garten-Appartements zusammen mit seinen Schülern ausführte, lassen sich zwischen 1631 und 1632 datieren.⁶¹ Spätestens 1632 muss ein Großteil der Freskoarbeiten im Nordflügel abgeschlossen gewesen sein, da Taddeo Barberini mit seiner Gemahlin in diesem Jahr in die neuen Wohnräume einzog.

Wie Sacchi, der ab 1629 im Palazzo Barberini arbeitete, trat Camassei nun, nachdem er zwei Jahre zuvor noch unter Cortonas Aufsicht mit kleineren Freskoarbeiten in der Villa Sacchetti in Castelfusano beschäftigt war, zum ersten Mal als selbstständiger Künstler in Erscheinung. Dieses zu einer Zeit, als Giovanni Francesco Romanelli und Giacinto Gimignani gerade ihre Mitarbeit in der Werkstatt Cortonas begannen.

⁵⁵ Waddy 1990, S.337 (aus der Biographie Taddeo Barberinis, 15r).

⁵⁶ Zum chronologischen Ablauf der Fresken vgl. Scott 1991, S.34-37.

⁵⁷ Scott 1991, S.37.

⁵⁸ Sutherland Harris 1977, S.58; Scott 1991, S.34-35.

⁵⁹ Das Missverständnis resultiert aus der falschen Transkription der Dokumente. Villa 1986, S.70; Nessi 2005, S.30.

⁶⁰ B.A.V., Arch. Barb., Ind.IV, f.13; Arch. Barb. Comp. 186, f.164r; Scott 1991, S.36, Anm.20.

⁶¹ Scott 1991, S.35.

Der *Parnass*, der von einem Stuckrahmen umgeben war, befand sich in einem Raum im Erdgeschoss, der als Empfangssaal diente, und zu dem man direkt vom Treppenaufgang her gelangte. Zuletzt wurde das Fresko, über dessen Verbleib heute keine genauen Dokumente mehr Auskunft geben, 1932 eventuell noch von Hess gesehen, der es in den Künstlerviten Passeris noch unter den erhaltenen Werken des Künstlers auflistete.⁶² Ein Brief Cornelia Costanza Barberinis aus dem Jahr 1782, auf den mich freundlicherweise Maria Giulia Barberini aufmerksam machte, könnte einen Hinweis dafür liefern, dass das Fresko durch einen Blitz, der am 3. Januar 1776 mehrere Löcher in die Wände des Erdgeschosses einriss, starke Schäden davontrug. Die schlechte Beschaffenheit des Freskos, auf die noch Presenzini 1880 hinwies, hat dann letzten Endes wohl zur gänzlichen Übermalung geführt.⁶³

Eine Vorstellung des Deckenfreskos verleiht heute noch der Stich in den 1642 veröffentlichten *Aedes Barberinae ad Quirinalem* des Girolamo Teti (Kat.C.8b), neben der *Galleria Giustiniana* Vincenzo Giustinianis und dem *Museo Cartaceo* Cassiano dal Pozzos eines der bedeutendsten graphischen Buchbände des 17. Jahrhunderts. Das Buch, das den Kindern Taddeo Barberinis gewidmet ist, liefert eine monographische Übersicht über die Statuensammlung und Fresken des Palazzo Barberini, wie sie nie zuvor für einen anderen Palast angefertigt worden war. Im Mittelpunkt stehen neben den zahlreichen großformatigen Stichabbildungen die ikonographischen Erläuterungen der Fresken Camasseis, Cortonas und Sacchis.

Der Stich des *Parnass* zeigt Apoll und die neun Musen, die sich vereinzelt oder in kleineren Gruppen um den Dichtergott verteilt haben, in der Mitte der Komposition. Rechts im Hintergrund sind drei schlafende Parzen zu erkennen, während sich links am Bildrand vier Männer in Rüstung befinden, die sich dem im Hintergrund aufragenden Tempel zuwenden. Nach der sehr freien Interpretation, die Teti in den *Aedes Barberinae* in Bezug auf diese vier Figuren und die Parzen ausführte, sicherte 1971 Jennifer Montagu die Quelle des ikonographischen Programms.⁶⁴ Sie wies auf eine Ode Maffeo Barberinis, dem späteren Papst Urban VIII., die dieser seinem Neffen Francesco widmete und die in den *Poemata*, der 1620 zum ersten Mal publizierte Gedichtesammlung des Papstes, veröffentlicht wurde. Die Ode „Exhortatio ad virtutem“ erhebt Apoll und die Musen auf dem Helikon zum Sinnbild der Tugend. Protagonist der Ode ist Apoll, der die Parzen in

⁶² Hess 1995 (1932), S.169, Anm.4.

⁶³ Presenzini 1880, S.49-50.

⁶⁴ Teti 1642, S.97-119; Montagu 1971, S.366-372.

den Schlaf musiziert, und die vier tugendhaften Helden- Theseus, Ulysses, Jason und Bellerophon- vor der Unterwelt, die durch die hinter den Parzen hervortretenden Flammen angedeutet wird, rettet und ihnen den Weg zum Tempel der Unsterblichkeit zeigt.

Das Thema der Ode, der Triumph der Tugend, das durch Apoll und die vier Helden zum Ausdruck gebracht wird, greift dann auch auf die Fresken der beiden angrenzenden Räume über, wo Marziani die Szenen *Herkules am Scheidewege* (Entscheidung zwischen Tugend und Laster) und *Bellerophon siegt über die Chimera* (Sieg der Tugend über das Laster) darstellte.

Diente die Ode dazu, den jungen Francesco Barberini auf den richtigen, tugendhaften Lebensweg zu führen, so sollten die Fresken im Erdgeschoss mit der zentralen Darstellung des *Parnass* die Tugendhaftigkeit der Barberini- Familie glorifizieren, wobei der die Dichtkunst liebende Urban VIII. die Rolle Apolls annahm. Dass der Papst sich mit dem Sonnengott assoziierte, geht bereits aus der Wahl seiner Impresen hervor, dem Lorbeer und der Sonne. Nicht selten wurde er auf Frontispizen zusammen mit Apoll dargestellt, so etwa in dem 1623 publizierten *Teatro d'Imprese* des Giovanni Ferro, wo sein Portrait in der Mitte von Apoll und den Musen abgebildet ist. Unterhalb lassen sich die beiden Impresen „Hic Domus“ und „Aliusque et item“ erkennen, die der Barberini- Papst bereits zu seiner Zeit als Kardinal ausgewählt hatte. Das letzte Motto, das im Zusammenhang mit einer aufgehenden Sonne dargestellt ist, stammt aus dem *Carmen Saeculare* des Horaz, in dem die Sonne, die immer wieder aufgeht, als eine andere und doch dieselbe („aliusque et item“), als Symbol des immer wiederkehrenden goldenen Zeitalters gedeutet wurde.⁶⁵ Nach Ferros Deutung habe Maffeo Barberini das Motto des Horaz deshalb für sich bestimmt, da es auf seine Person anspiele, die trotz der immer neuen Ämter und Ehren, die gleichen Tugenden beibehalte: „Alius dunque in quanto all' esterno, in quanto alla Porpora, Alius anco come Prefetto della Segnatura di Giustitia; Idem in quanto a i costumi, in quanto alle virtù, in quanto alle maniere...“.⁶⁶

Die Wahl der Sonnenimpresen Urbans VIII. lässt sich aber nicht nur im Hinblick auf den symbolischen Vergleich mit dem Sonnengott und den Horazischen Versen begründen, sondern, wie Scott erläuterte, auch hinsichtlich der Tatsache, dass der Papst unter dem Sonnen- Aszendenten geboren und zum Papst gewählt wurde.⁶⁷ Da auch Taddeo Barberini die gleichen astrologischen Verbindungen aufwies (er wurde ebenfalls unter dieser

⁶⁵ Vgl. dazu Lee 1993, S.134-137; Schütze 1994, S.247-248.

⁶⁶ Ferro 1623, II, S.652; Schütze 1994, S.247.

⁶⁷ Scott 1991, S.76-87.

Sternkonstellation geboren und außerdem zum Präfekt von Rom ernannt), übernahm auch er die Sonne als seine persönliche Imprese, wie man auf seinem Portrait Carlo Marattas sehen kann, auf dem der von ihm getragene Hut des Präfekten in der Mitte das Sonnensymbol zeigt.⁶⁸ Das Interesse des Papstneffen an der Astrologie, das vor allem mit den Fresken im *piano nobile* evoziert wird- dabei allen voran mit Sacchis *Divina Sapientia*-, erklärt somit, warum Urania, die Muse der Astrologie, auf dem *Parnass* so deutlich hervorgehoben wurde. Sie sitzt isoliert von den anderen Musen direkt im Vordergrund vor Apoll und wendet sich als einzige von ihnen wie dieser nach vorn zum Betrachter. Lucia Faedo, die zum ersten Mal auf die Bedeutung der Urania im Kontext der Barberini- Ikonographie zu sprechen kam, führte eine Ode des Abramo Remmio auf, den dieser zur Hochzeit Taddeo Barberinis und Anna Colonnas im Jahr 1627 verfasste, und in dem er die Muse neben Astrea und Themis als Nährmutter des Papstneffen bezeichnete.⁶⁹ Auch nennt sie noch weitere Hochzeits-Verse, die Taddeos große astrologischen Kenntnisse glorifizieren. Wie man den Strophen Giovanni Ciampolis oder Girolamo Bartolommeis entnehmen kann, in denen Urania als „Wegweiserin“ des langen glücklichen Lebens Urbans VIII. bezeichnet wird, muss die Muse auch für den Papst eine besondere Rolle gespielt haben.

Faedo wies außerdem auf eine Statue hin, die in Carlo Barberinis Inventar von 1692/1704 genannt wird und bei der es sich nach ihrer Meinung aufgrund der dieser zugeschriebenen Attribute, „una boccia“ und ein „bastoncello curto“, die als Sphäre und Radius zu interpretieren seien, um Urania handeln könnte. Auch die von Niccolò Menghini, dem „statuario di casa“, 1640 genannte „statua di una Donna qual tiene una palla in mano“, die sich auf der ehemals zu Anna Colonnas Appartement führenden Treppe befand, ist nach Faedos Meinung mit der Muse der Astrologie zu identifizieren.⁷⁰

Wie bereits Waddy erläuterte, wollten die Barberini mit der neuen Familienresidenz einen Bezug zum Vatikanpalast herstellen.⁷¹ Grundlegend war dabei schon die Wahl des Ortes für den Palast auf einer Anhöhe, von der aus man direkt zum „mons vaticanus“ hinüberblicken konnte. Einer antiken Tradition zufolge, habe sich auf dem „mons vaticanus“ einst ein Apollotempel befunden. So steht auch im *Liber Pontificales*, dass Petrus „in templum Apollinis“ begraben worden sei, und Kaiser Konstantin an dieser Stelle die Basilika

⁶⁸ Zum Portrait von Maratta vgl. Mochi Onori 2000, S.322-325.

⁶⁹ Faedo 2001, S.150-151.

⁷⁰ Faedo 2001, S.142-143, 149-150.

⁷¹ Waddy 1990, S.218-220.

errichtete.⁷²

Unter Julius II. della Rovere, Papst der Wissenschaften und der Künste, wurde dieser mit dem Vatikan assoziierte apollonische Aspekt wieder aufgegriffen. Während seines Pontifikates führte Raffael das Fresko des *Parnass* in den päpstlichen Privatgemächern aus, und gleichzeitig wurde die Statue des *Apoll* im Cortile del Belvedere aufgestellt, womit gleichsam der Grundstein für die Vatikanischen Museen gelegt war.

Urban VIII., der sich als „Apollo christianorum“ bereits mit der Errichtung des lorbeerumkränzten Bronzeziboriums über dem Grab des Apostels Petrus in St. Peter ein ehrwürdiges Denkmal gesetzt hatte, wollte nun mit der Errichtung der Familienresidenz auf dem Quirinal einen dem Vatikanspalast ebenbürtigen Ort schaffen, der sein Interesse an der Kunst und Literatur symbolisch verherrlichen sollte.⁷³ Neben den vielen, von Sebastian Schütze erwähnten Kopien nach Raffaels Fresken in den Stanzen in der Barberini- Sammlung, nahm die Darstellung von Camasseis *Parnass* dabei natürlich eine zentrale Bedeutung an.⁷⁴

Dass Camassei Raffaels Fresken während seiner Lehrzeit bei Domenichino intensiv studierte, wird von den früheren Biographen übereinstimmend berichtet: „...diede speranza di dover divenire uno de' migliori maestri che avesse la sua età, non solamente perchè nessun giovane in quel tempo disegno meglio le cose di Raffaello.“⁷⁵ Konzentriert man sich bei einer Gegenüberstellung der beiden Parnass- Darstellungen alleine auf die Gruppe von Apoll und den Musen, dann fällt auf, dass sich Camassei von der traditionellen reliefartigen Anordnung der Musen neben Apoll entfernte und diese stattdessen vereinzelt in kleineren Gruppen mehr im Raum verteilte. Ein Vergleich zu Sacchis *Divina Sapiencia*, die wahrscheinlich im Frühjahr 1631 vollendet war, legt die Vermutung nahe, dass Camassei das Fresko während der Arbeiten am *Parnass* wohl schon im nahezu vollendeten Zustand gesehen hat, jedenfalls lassen sich hinsichtlich der Figurendisposition deutliche Analogien konstatieren. Die Allegorie des „Scharfsinns“ rechts vom Thron der „Göttlichen Weisheit“ erinnert in ihrer Arm- und Kopfhaltung an die allein stehende Muse rechts von Apoll, bei der es sich um Euterpe handeln könnte. Die davor sitzende Urania ist in der Haltung und dem Blick mit der Allegorie der „Höflichkeit“ im roten Kleid links auf dem Fresko Sacchis vergleichbar, sowie die links von dieser stehenden zwei

⁷² Schütze 1994, S.243-245. Zu einer ausführlichen stilgeschichtlichen Untersuchung des Parnassthemas vgl. Schröter 1977.

⁷³ Die Ikonographie des Hochaltarziboriums in St. Peter wurde ausführlich von Schütze (1995, S.353-373) behandelt.

⁷⁴ Schütze 1997, S.92.

⁷⁵ Baldinucci (1681-1728), IV, S.579.

Personifikationen des „Adels“ und der „Ewigkeit“ an Camasseis zwei Musen im Hintergrund (Clio/ Polymnia), links von Apoll denken lassen.

Im Gegensatz zu Sacchis Fresko, auf dem der Versuch einer illusionistischen Darstellung schon anklingt, ist Camasseis Parnass aber noch weit von der frühbarocken Deckenmalerei entfernt, was nicht zuletzt durch die Lösung des *quadro riportato* und der damit verbundenen bildparallelen Anordnung der Figuren erreicht wird.

Das Deckenfresko der *Erschaffung der Engelshierarchien* (Kat.A.10.1) im Wohnbereich Anna Colonnas, wurde von Camassei ebenfalls in einem längsformatigen *quadro riportato* ausgeführt. Diese Lösung erwies sich aber als problematischer als beim *Parnass*, da Camassei hier die von dem Thema geforderte Vielzahl von Figuren auf engem Raum zusammendrängen musste. Auch wenn die Anordnung der Engelsfiguren auf den ersten Blick noch etwas archaisch wirkt, so macht sich doch der Versuch einer perspektivischen Darstellung bemerkbar, die vor allem in der Gestalt Gottvaters, dessen Monumentalität und wehendes Gewand schon an eine frühbarocke Lösung denken lässt, suggeriert wird. Während der *Parnass* in kompositorischer Hinsicht mit Sacchis *Divina Sapientia* verglichen werden konnte, so lassen sich Parallelen zu Sacchis Fresko und der *Erschaffung der Engelshierarchien* in Bezug auf die Wahl der reichen Farbpalette konstatieren. Die symmetrische Verteilung von Rot- Grün- und Blautönen auf den Gewändern der Engel, diente dem Künstler zu einer besseren Akzentuierung und Differenzierung der Gruppen, wobei die Farbtintensität mit dem Ziel einer perspektivischen Bildstrukturierung, sich nach hinten hin abschwächt.

Die Wahl für das ikonographische Programm, auf das bereits Scott näher einging, wird leicht ersichtlich, bedenkt man die Bedeutung der Engelssymbolik für die Barberini-Familie.⁷⁶ Nach seiner Wahl zum Papst am 6. August 1623 wählte Urban VIII. als Datum seiner offiziellen Krönung den 29. September, an dem man traditionell das Fest zu Ehren des Erzengels Michael und auch aller anderen Engel zelebrierte. Die symbolische Verbindung dieses Ereignisses ist auf einer Münze aus dem Jahr 1640 festgehalten, auf der Urban VIII. dargestellt ist, der von dem Erzengel Michael gerade die Tiara überreicht bekommt.⁷⁷ Die Strahlen, die den Engel auf der Münze umgeben, weisen auf seine seit der Antike festgelegten Bedeutung als Lenker des Sonnenplaneten hin. Da die Sonne, wie hinsichtlich des *Parnass* schon erwähnt wurde, für Urban VIII., aber auch für seinen Neffen Taddeo Barberini astrologische Wichtigkeit besaß, erklärt sich die zentrale

⁷⁶ Vgl. dazu Scott 1991, S.98-99.

⁷⁷ Scott 1991, Abb.147.

Disposition des Erzengels Michael auf dem Fresko, der links unter den anderen Engeln mit Helm und Rüstung hervortritt. Dass auch Taddeo Barberini an einen persönlichen Schutzengel glaubte, manifestiert die Darstellung eines „Angelo Custode“, den Camassei 1631 wahrscheinlich für seine Privatkapelle ausführte.⁷⁸ *Die Erschaffung der Engelshierarchien* muss aber auch in enger ikonographischer Verbindung mit Sacchis *Divina Sapiencia* im angrenzenden Raum, und Cortonas später entstandenem Fresko der *Divina Providentia* in der *Sala Grande* betrachtet werden, da alle drei das von Gott bestimmte Schicksal der Barberini zelebrieren. Die *Erschaffung der Engelshierarchien* sollte dabei speziell auf den Schutz der von Gott erschaffenen Engel über die Mitglieder der päpstlichen Familie anspielen.

Da sich keine Abschlusszahlungen für den *Parnass* und die *Erschaffung der Engelshierarchien* erhalten haben, kann man nur annehmen, dass die Arbeiten bereits im März 1631 abgeschlossen waren, da Camassei in diesem Monat von Urban VIII. den Auftrag für das Hochaltarbild in S. Egidio (Kat.A.11) erhielt. Kurz darauf war er aber wieder im Palazzo Barberini beschäftigt, denn am 9. Juli zahlte der Papstneffe ihm 21.82 *scudi* für die bereits erwähnte Darstellung eines *Schutzengels* (Kat.F.9) und eine *Sala dei Chiaroscuro* (Kat.F.9), beides Werke, die heute nicht mehr erhalten sind. Die 200 *scudi*, die Camassei am 28. Juli 1631 von Taddeo Barberini für nicht weiter bestimmte Arbeiten erhielt, sind dabei sicherlich auf seine bis dahin ausgeführten Werke im Palast zu beziehen.⁷⁹

Am 6. August 1631 wurde Taddeo Barberini von Urban VIII. in der Cappella Paolina des Palazzo Quirinale offiziell zum Präfekt von Rom ernannt.⁸⁰ Am Höhepunkt seiner Karriere angelangt, begann er damals mit der Planung der Deckendekoration des bedeutendsten Raumes im Familienpalast, der im Mittelflügel gelegenen *Sala Grande*.

Da Sacchi, Cortona und Camassei nach Beendigung ihrer Freskoarbeiten im Nordflügel keinen immanenten größeren Auftrag in Aussicht hatten, wären alle drei für die Ausführung des Projektes in Frage gekommen. Nach Passeris Aussage stimmten den Papstneffen und die anderen Mitglieder der Barberini-Familie die Fresken Camasseis aber besonders zufrieden, so dass sie ihm schließlich den großen Auftrag übertrugen: “Soddisfatto à gran segno Don Taddeo, e tutti i Sig.ri Barberini del suo fare, gli assegnarono il voltone della sala grande, nella quale haveva da dipingere Andrea alcuni

⁷⁸ Vgl. Kat.F.9.

⁷⁹ B.A.V., Arch. Barb., Comp.192, f.50r; B.A.V., Comp.200, f.74r; Scott 1991, S.36.

⁸⁰ Schütze 1998, S.92-93.

concetti poetici, con allusioni alle imprese, et eroiche azioni del Pontefice Urbano, espressi con la penna gloriosa del Signor Francesco Bracciolini dell'Api."⁸¹

Die Tatsache, dass Cortona zusammen mit seinen Gehilfen bis zu diesem Zeitpunkt nur kleinere Fresken im Palast ausgeführt hatte, mochte dazu beigetragen haben, dass er für Taddeo Barberini, dem das Projekt anfangs in erster Linie unterstand, nicht in Betracht kam. Außerdem gehörte Cortona während seiner Arbeiten im Nordflügel bereits zu den bevorzugten Künstlern Francesco Barberinis, der auch für seine Arbeiten in den Räumen Anna Colonnas aufkam.⁸²

Es bleibt aber, sich die Frage zu stellen, warum nicht Sacchi, der bis dahin das größte Deckenfresko im Palast vollendet hatte, von Taddeo Barberini für den Auftrag bestimmt wurde. Dies ließe sich vielleicht dadurch erklären, dass Sacchi bereits seit 1631 von Antonio Barberini gefördert, und somit in neue Aufträge eingespannt wurde, während Camassei als einziger nach Abschluß seiner Freskoarbeiten neben Taddeo Barberini keinen neuen Auftraggeber besaß.⁸³

Dennoch konnte der Papstneffe sein Vorhaben nicht durchsetzen, denn bereits im Herbst 1632 wurde der Auftrag von Papst Urban VIII., der sich nach Passeris Aussage dabei auf den Rat des Kardinals Giulio Sacchetti, Francesco Barberinis, sowie eines nicht weiter bestimmten Jesuitenvaters bezog, an Cortona übertragen.⁸⁴

Wann und ob überhaupt Camassei mit dem Deckenfresko in der *Sala Grande* begann, ist bis heute ungeklärt. Eine unbestimmte Zahlung über 200 *scudi*, die Camassei am 16. Juni 1632, nur ein paar Tage nach der Aufstellung des Gerüsts in der *Sala Grande*, erhielt, könnten eventuell an eine erste Rate für das Deckenfresko denken lassen, zumal er diese Summe 1633, als der Auftrag mittlerweile an Cortona übergegangen war, an Taddeo Barberini wieder zurückzahlen musste.⁸⁵

Sutherland Harris machte in einem Aufsatz von 1988 zum ersten Mal auf eine unter dem Namen Romanellis geführte Zeichnung in Chatsworth (Kat.B.3) aufmerksam, die ihrer

⁸¹ Passeri (1772), S.169-170.

⁸² Scott 1991, S.212-215.

⁸³ Sutherland Harris 1977, S.13.

⁸⁴ Passeri (1772), S.169-170; 378-379. Bei dem Jesuitenvater handelt es sich möglicherweise um Giovanni Domenico Ottonelli (Scott 1991, S.127, Anm.10).

⁸⁵ Zahlungsanweisung von Taddeo Barberini an Camassei vom 16. Juni 1632: "Prov. piacciali pagare ad Andrea Camassei pittore scudi doicento dim.ta per ricognit.ne di fatighe straoro. Fatte pernro. Serv. che non [...], 16 Giug. 1632....200." (B.A.V., Arch. Barb., Comp.192, f.153. Merz 1991, S.237, Anm.21). Die Rückzahlung in: B.A.V., Arch. Barb., Comp. 182D, f.157 (Villa 1986, S.70, Nr.4): „Andrea Camassei pittore di S. Ecc.za p. danari pag.ti a buon conto dei suoi lavori deve dare scudi doicento m.ta di tanti era debotore nel n.ro libro C del 149 posto hav.re p. spoglio In q.s...200.“

Meinung nach Camassei zugeschrieben und als Vorstudie für das Deckenfresko in der *Sala Grande* angesehen werden kann. Obwohl die mehrfarbig lavierte Federzeichnung für Camassei, der Kompositionsstudien hauptsächlich in Röteln ausführte, untypisch ist, so kann der Zuschreibung von Sutherland Harris dennoch zugestimmt werden. Für Camassei sprechen nicht nur die langsame, detaillierte Ausführung der Zeichnung und die zarten Konturen, sondern auch die Figurentypen mit den großen braunen Augen, die sich vergleichsweise auf anderen seiner Zeichnungen wieder finden.⁸⁶

Die Zeichnung zeigt den Ausschnitt einer Deckenkomposition, die durch drei Karyatiden akzentuiert wird, zwischen denen sich die Personifikationen der „Prudentia“ und des Tibers, und eine weitere weibliche Tugendallegorie mit einer Kugel in der rechten erhobenen Hand, einfügen. Flankiert von der letzten Figur und dem Flussgott ragt in der Ecke ein unausgeführtes Wappen hervor, das lediglich eine Sonne und einen vertikalen Strich in der Mitte, der auf ein Allianzwappen hindeuten könnte, erkennen lässt. Oberhalb des Wappens wird eine Krone von einem heranschwebenden Putto gehalten, die nach Meinung von Sutherland Harris auf Taddeo Barberini als Prinz von Palestrina anspielt, während die zweigeteilte Gliederung des Wappens das Allianzwappen Taddeo Barberinis und Anna Colonnas erahnen lässt.⁸⁷ Da es sich dabei aber auch um ein beliebiges anderes Allianzwappen des 17. Jahrhunderts handeln könnte, ist diese Begründung nicht ausschlaggebend, während die Sonne, als heraldisches Symbol der Barberini einen wichtigen Hinweis liefern könnte. Ein weiteres wäges Indiz könnten die Lorbeerranken, die von den beiden Karyatiden neben der „Prudentia“ gehalten werden, liefern, in deren Mitte sich ein von Sonnenstrahlen umkränzter Kopf einfügt, der an die zahlreichen Apolloköpfe und Sonnendarstellung im Palazzo Barberini erinnert. Ob schließlich, wie Sutherland Harris behauptet, auf dem Feston unterhalb der „Prudentia“ wirklich die Barberinibienen dargestellt sind, lässt sich nicht genau erkennen.

Bedenkt man die großen Ausmaße der *Sala Grande*, dann bleibt die Komposition als Vorzeichnung für dieses Projekt aber sehr fraglich, da die einzelnen Figuren wohl kaum den Raum eingenommen hätten, den Cortona später für seine vielfigurigen Szenen ausnutzte. Möglich wäre es höchstens, die Zeichnung als eine erste Idee zu betrachten, die die realen Ausmaße des großen Raumes noch unbeachtet lässt.

1634 wurde Camassei im Familienpalast noch einmal mit einem Deckenfresko heute nicht mehr nachweisbaren Sujets beauftragt, das er im *salotto* von Anna Colonnas

⁸⁶ Vgl. dazu Kat.B.14 und Kat.B.18.

⁸⁷ Vgl. dazu das Wappen auf dem Frontispiz der Partitur zur Oper *Erminia sul Giordano* (Kat. C.2a).

Gartenappartement ausführen sollte, wozu es aber nicht mehr kam, da das Ehepaar noch in diesem Jahr wieder in den alten Familienpalast, der Casa ai Giubbonari, zurückzog. Da das Gerüst, wie die Zahlungsdokumente belegen, aber schon aufgestellt war, ist anzunehmen, dass Camassei bereits mit den vorbereitenden Zeichnungen begonnen hatte.⁸⁸ Die Zeichnung in Chatsworth aber mit diesem Projekt in Verbindung zu bringen, ist ausgeschlossen, da die Decke wie im Fall des *Parnass* auch hier durch einen Rahmen eingegrenzt war, der sich nicht im geringsten mit der Eckkomposition der Zeichnung in Einklang bringen lässt. Außerdem waren bereits seit 1631 die Wände des Raumes mit Landschaftsfresken bemalt, die keine ikonographische Verbindung zur Zeichnung herstellen lassen.⁸⁹

Trotz seiner vielen bedeutenden Aufträge im Palazzo Barberini wird Camassei anders als Sacchi nicht auf dem *Rolo* Taddeo Barberinis genannt.⁹⁰ Dies erscheint erstaunlich, wenn man Passeris Äußerung ernst nimmt, dass der Papstneffe Camassei einige Wohnräume im Palast überließ: „Et animandolo con provisioni, stanza nel suo Palazzo, e con altri regali, gli fece col tempo sentire il beneficio della sua protezione.“⁹¹

Nach Pascolis und Balduccis Aussage wurde Camassei nach Beendigung seiner Fresken im Palazzo Barberini durch Francesco Barberini mit einem Monatsgehalt von 10 *scudi* der Posten des Kustoden der Sixtinischen Kapelle zugeteilt „...carica nobile [...] solita darsi ad eccellentissimi pittori.“⁹² Im November 1633 erschien er daraufhin auf dem *Rolo della famiglia di Urbano VIII.* in der Abteilung *Cappella Pontificia*: „Andrea da Bevagna alla Cura di nettar le pitture.“⁹³ Im *Rolo de companatrici del Palazzo Apostolico* vom Januar 1634 wird er als „scopatore delle pitture“ geführt.⁹⁴

Wie bedeutungsvoll das Amt des Kustoden der Sixtinischen Kapelle war, lässt sich der Tatsache entnehmen, dass es unter dem Pontifikat Innozenz XI. und Innozenz XII. von Maratta ausgeführt wurde, der, wie im Folgenden noch erläutert werden soll, auf Camasseis Empfehlung nach Rom kam.⁹⁵

Francesco Barberini, der sicherlich in erster Linie dafür verantwortlich war, dass die Ausführung des Deckenfreskos in der *Sala Grande* seinem Lieblingskünstler Cortona zugesprochen wurde, übertrug Camassei, soweit sich nachweisen lässt, als einziger der drei

⁸⁸ Vgl. Scott 1991, S.106.

⁸⁹ Scott 1991, S.106.

⁹⁰ Völkel 1993, S.254-257.

⁹¹ Passeri (1772), S.169.

⁹² Balducci (1681-1728), IV, S.580.

⁹³ A.S.R., Camerale I, Giust. Tes., Vol.71, Fasc. 10, Int. 6. (Merz 1991, S.236, Anm.12).

⁹⁴ A.S.R., Camerale I, Vol. 1388, f.3v (Merz 1991, S.236, Anm.12).

⁹⁵ Bellori 1695, S.2.

Papstneffen nie einen Gemälde- oder Freskoauftrag. Dafür engagierte er sich für den Künstler, wie die Übertragung des Amtes des Kustoden der Sixtinischen Kapelle unter Beweis stellt, in finanzieller und privater Hinsicht. Laut Pascoli war er es auch, der dem jungen Maler die vermögende Giovanna Baratelli vorstellte, die Camassei noch im Jahr 1634 heiratete.⁹⁶

III.2) Die ersten kirchlichen Auftragswerke in Rom

Camasseis Mitgliedschaft in der Accademia di S. Luca lässt sich spätestens auf das Jahr 1631 zurückführen, als er zusammen mit Alessandro Turchi zu den *festaroli*, den Organisatoren des Lukasfestes, gezählt wurde.⁹⁷ Dass Cortona und Sacchi bereits seit den frühen 20er Jahren in der Akademie aktiv waren, erklärt sich durch den Einfluss ihrer früheren Mäzene. Zusammen mit Simon Vouet, zu dieser Zeit *principe* der Akademie, Antiveduto Grammatica und Filippo Napoletano, gehörte Sacchi zu den bevorzugtesten Künstlern des Kardinals Francesco Maria del Monte, der bis zu seinem Tod im Jahr 1626 Protektor der Akademie war.⁹⁸ Cortonas Aufnahme in die Akademie war sich sicherlich dem Einfluss Marcello Sacchettis zu danken, der den Künstler bereits seit 1620 förderte. 1624 wurden beide zusammen zur Leitung des sonntäglich stattfindenden Zeichenunterrichts für Nachwuchskünstler eingeteilt, wobei Sacchetti die Rolle des *rettore*, des Ausbildungsleiters, und Cortona die des *provveditore*, des Ausbildungsassistenten, zugeteilt wurde. Nach dem Tod des Kardinals del Monte übernahm Francesco Barberini das Amt des Protektors und sicherlich geschah es auf seine Initiative hin, dass Camassei nach Beendigung der Freskoarbeiten im Palazzo Barberini als Mitglied in die Akademie aufgenommen wurde.

1631 führte Camassei auch seinen ersten öffentlichen Auftrag in Rom aus. Am 16. März diesen Jahres erhielt er von Urban VIII. 27 *scudi* für das Hauptaltarbild, *Der Heilige Simone Stock empfängt das Skapulier von Maria*, in S. Egidio (Kat.A.11).

Das diagonale Kompositionsschema des Gemäldes, mit dem Camassei auf seinen späteren Altarbildern immer wieder operieren sollte, knüpft an die Visionsbilder des frühen 17. Jahrhunderts an, wie er vor allem seit Ludovico Carracci und Giovanni Lanfranco

⁹⁶ Pascoli (1730-1736), I, S.41.

⁹⁷ A.S.R., 30 *notai capitolini*, Uff.XV, vol.129, f.595v; vol. 133, f.685v; Nessi 2005, S.33, 43, Anm.33.

⁹⁸ Noehles 1969, S.83; Sutherland Harris 1977, S.2; Merz 1991, S.88.

Verbreitung fand.⁹⁹ Der Heilige kniet im rechten Vordergrund des Bildes vor einer weiten, kargen Landschaft. Sein Körper ist in Dreiviertelansicht gezeigt, während sein Blick diagonal zu der auf einer Wolkenbank sitzenden Maria mit Kind führt, neben der auch der Heilige Josef sitzt. Die Wolkenbank ist dabei so dicht nach unten gerückt, dass der Heilige sie mit seinen Händen fast zu berühren scheint. Der gleiche Bildaufbau findet sich exemplarisch auch auf Lanfrancos *Vision des Heiligen Laurentius* im Palazzo del Quirinale in Rom und auf der *Vision des Heiligen Carlo Borromeo* in Varese wieder.¹⁰⁰ Während Lanfranco die Szenen aber vor einem dunklen Hintergrund arrangiert, öffnet sich bei Camassei der Blick auf die Landschaft, die einen Großteil der Bildhälfte bestimmt. Anregungen dafür könnte Camassei von Sacchis *Vision des Heiligen Isidor* (S. Isidoro), die der Künstler zwischen 1621/1622 für die Kirche S. Isidoro in Rom ausführte, übernommen haben, auf der sich das Visionsgeschehen ebenfalls vor einer kargen Landschaft abspielt.

Der Verlust des Auftrags für das Deckenfresko in der *Sala Grande* im Jahr 1632, den Camassei nach Passeris Aussage mit „gran virtù di tolleranza“ hinnahm, sollte die frühe berufliche Karriere des umbrischen Künstlers aber nicht negativ beschatten: „Con la protezione, e col favore del Signor Principe Barberini acquistò un’ aura riguardevole di buon Maestro, e sempre si vide avvantaggiato nelle occasioni, facendo di molte opere così in Roma, come per diverse Città.“¹⁰¹ Noch zur gleichen Zeit wurde Camassei in ein weiteres bedeutendes Projekt einbezogen. Parallel zur Ausgestaltung von St. Peter kümmerte sich der Papst damals zusammen mit seinen Neffen um die Innendekoration der Kapuzinerkirche S. Maria della Concezione, die 1626 ganz in der Nähe des Familienpalastes erbaut wurde. Wie bereits Passeri berichtet, unterlag die Auftragsverteilung alleine den Mitgliedern der Barberini-Familie: „..dispensarono a ciaschedun Pittore da loro protetto le Tavole degl’Altari...“.¹⁰² Wie in St. Peter arbeiteten auch hier die primären Künstler aus der älteren und jüngeren Generation zusammen: Lanfranco, Ciarpi, Reni und Domenichino, die sicherlich vom Papst vorgeschlagen wurden, sowie die jüngeren Maler Alessandro Turchi, Mario Balassi, Sacchi, Cortona und Camassei, die damals bereits jeder der Protektion einer der drei Papstneffen unterstanden. Mit der monumentalen Ausstattung der Kirche, die noch heute zu den wichtigsten Kunstdenkmälern Roms gezählt werden darf, manifestierten die Barberini wie im

⁹⁹ Briganti 1962, S.129-130, Anm.25; Parma 2001 (E. Schleier), S.166.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Parma 2001 (E. Schleier), Kat.34, 49.

¹⁰¹ Passeri (1772), S.170.

¹⁰² Passeri (1772), S.297 (in der Vita Andrea Sacchis).

nahegelegenen Familienpalast ihre große Bedeutung als Mäzenen.

Da bis heute nur wenige Zahlungen bekannt sind, lässt sich für die meisten Altarbilder in S. Maria della Concezione nur der Entstehungszeitraum zwischen 1628, dem Beginn von Lanfrancos Hochaltarbild, und 1636, der Einweihung der Seitenaltäre, bestimmen.¹⁰³

Camassei erhielt von Taddeo Barberini den Auftrag für die *Beweinung Christi* (Kat.A.13) für den dritten Seitenaltar links, die sicherlich zeitgleich mit Sacchis *Wunder des Heiligen Antonius von Padua* angesetzt werden muss, das Sutherland Harris zwischen 1632 und 1633 datierte.¹⁰⁴

Die *Beweinung Christi* manifestiert einen wichtigen Wendepunkt in der stilistischen Entwicklung Camasseis. Wie auf keinem Werk zuvor, zeichnet sich seine persönliche Auseinandersetzung mit dem dargestellten Thema ab, wobei er zwar auf Vorbilder zurückblickte, diese aber seinen eigenen Ideen nach verarbeitete. Auffällig tritt dabei zum ersten Mal die Beschäftigung mit der venezianischen Malerei hervor, die in der Anwendung kräftiger Farbakkorde und der Expressivität des stimmungsvollen Abendhimmels zum Tragen kommt. Ausgangspunkt der Komposition war, wie die Vorzeichnung in Windsor Castle noch deutlicher belegt, Annibale Carraccis *Pietà* (Paris, Musée du Louvre), die sich damals in S. Francesco in Ripa befand und die bereits um 1603 von Domenichino in einer kopieähnlichen Variante verarbeitet wurde.¹⁰⁵ Wie die Zeichnung dokumentiert, sah Camassei zunächst ein ähnliches, wenn auch weniger prononciertes, diagonales Aufbauschema vor wie Carracci, wobei er Maria, Maria Magdalena und Nikodemus nebeneinander hinter dem Leichnam Christi anordnete. Mit Ausnahme der Beinhaltung, stimmt dieser weitestgehend mit dem Christus auf Carraccis Bild überein. Weitere Analogien zu der *Pietà* lassen sich auch hinsichtlich der Arm- und Handhaltung von Maria und Christus, sowie den links vorn am Bildrand liegenden Nägeln auf dem Gemälde Camasseis konstatieren. In der ausgeführten Komposition sind die Figuren im Vordergrund in zwei ineinanderlaufenden Diagonalen angeordnet, deren Mittelpunkt von Maria, die sich mit ihrem leidensvoll nach oben gerichteten Blick deutlich an Renis Mariendarstellungen anlehnt, bestimmt wird.¹⁰⁶ Im Gegensatz zu der Zeichnung tritt ihre Gestalt nun deutlicher hervor, was zum einen dadurch bewirkt wird, dass sie von den anderen Figuren isoliert wird und sich zum anderen hinter ihr der Blick auf den Golgathahügel öffnet.

¹⁰³ Pollak 1928-1931, I, S.170-172.

¹⁰⁴ Sutherland Harris 1977, S.70-71.

¹⁰⁵ Carraccis Bild befindet sich heute im Musée du Louvre. Zu Domenichino vgl. Spear 1982, Kat.9.

¹⁰⁶ Vgl. dazu v.a. Renis *Pietà dei Mendicanti*, Bologna, Pinacoteca Nazionale (Pepper 1984, Abb.73).

Auf Carraccis Bild wird die Trauer um den toten Christus durch die expressiven, schmerz erfüllten Gesten zum Ausdruck gebracht sowie durch das grelle Licht, das die Figuren gleichsam plastisch hervorhebt und voneinander im Sinne eines akkuraten „disegno“ differenziert. Camassei hingegen verleiht seiner Szene eine eher melancholische Stimmung, die durch die ruhigen Gebärden sowie durch die weiche Modellierung und das atmosphärische Wechselspiel von Licht- und Schatten, das besonders eindrucksvoll am Abendhimmel hervortritt, evoziert wird. Der in den Licht- und Farbwerten deutlich hervortretende Bezug zur venezianischen Malerei sollte sich auf Camasseis späteren Werken, nicht zuletzt bedingt auch durch den Einfluss Poussins, noch konkreter abzeichnen.

Der Auftrag für die *Beweinung Christi* stellte Camassei ohne Zweifel vor eine noch größere Herausforderung als die Fresken im Palazzo Barberini, da er sich hier nicht nur mit Cortona und Sacchi, sondern auch mit den wichtigsten Künstlern der älteren Generation messen musste, nicht zuletzt auch mit seinem ehemaligen Lehrer Domenichino. Auch wenn das Altarbild in S. Maria della Concezione deutliche Rückschlüsse auf das Studium in der Werkstatt des Bolognesen liefert, so manifestiert Camassei durch die persönliche Umsetzung des carracesken Bildaufbaus und die Anwendung der Farbpalette doch bereits seine persönliche Formensprache, die so explizit erst auf seinen Galeriebildern der späten 30er Jahre wieder hervortreten sollte.

Die Patronage der Barberini Familie brachte Camassei nicht nur in Kontakt mit erstrangigen Künstlern, sondern sie eröffnete ihm auch die Bekanntschaft mit Literaten und Kunstsammlern. Eine besondere Rolle am Barberiniahof nahm seit Beginn der 30er Jahre Giulio Rospigliosi ein, der wie die Barberini aus der Toskana stammte. Nach beendetem Studium in Pisa, kam Rospigliosi um die Mitte der 20er Jahre nach Rom, wo er seine kirchliche Laufbahn, die ihn später zur Papsttiara führen sollte, zunächst im Dienst des Kardinals Antonio Barberini d.Ä. antrat. Neben der Ausführung seiner kirchlichen Ämter, pflegte Rospigliosi aber auch intensiv sein Interesse an Poesie und Literatur, das ihn schnell mit den anderen Mitgliedern der päpstlichen Familie, und vor allem mit Urban VIII. selbst, in Verbindung brachte.¹⁰⁷ Rospigliosis selbst verfassten literarischen Texte bildeten die Grundlage für Opernlibretti, die seit 1632 im neu errichteten Theater des Palazzo Barberini zur Aufführung gebracht wurden.¹⁰⁸ Im Februar 1633, ein Jahr nach der

¹⁰⁷ Zu Giulio Rospigliosi vgl. Negro 1999, S.15-76.

¹⁰⁸ Das Theater wurde, wie Francesco Barberini in der Biographie seines Bruders Taddeos schrieb, von diesem in einem Raum im Südflügel des Palastes arrangiert: „Ne lasciò di metter in opera una delle sale

Einweihung des Theaters mit seiner Oper *S. Alessio*, fand die von Taddeo Barberini in die Wege geleitete Inszenierung von Rospigliosis zweiter Oper, *Erminia sul Giordano*, statt, für die Camassei die Bühnenentwürfe lieferte: “Ebbe la cura un anno di formare un teatro per le vacanze carnevalesche e di varie apparenze diede gran gusto, e vi dipinse paesi, prospettive, ed apparati di rege, superbe, fece vedere su l’alto nuvole con deità, nel basso aperture d’inferno e il Regno di Plutone, con tutto quello, che fu necessario per gl’ intramezzi, e nel Prologo: e fu questa l’Erminia opera del Monsignor Rospigliosi che fu poi Cardinale, e dopo Papa, musica di Miche’ Angelo de Rossi del Violino.¹⁰⁹ Einen Monat später wurden Camassei für die Arbeiten von Taddeo Barberini 60,85 *scudi* ausgezahlt. Von dem Erfolg der Bühnenentwürfe, von denen heute noch die Stiche François Collignons in der 1637 veröffentlichten Partitur (Kat.C.2) eine Vorstellung verleihen, berichtete auch Francesco Barberini: “...facendovi il Carnevale seguente rappresentare l’ Erminia sul Giordano con scene cosi varie, moti, e voli di figure, apparenze, e lontananze, con sontuosità, e vaghezza di abiti, che non solo non si sono viste le più belle, ma gl’ istessi abiti, e machine servirno gl’anni seguenti...”.¹¹⁰

Auch wenn sich kein Inventar von Giulio Rospigliosis privater Sammlung erhalten hat, so lassen sich seine bedeutenden mäzenatischen Aktivitäten noch anhand des regen Briefwechsels mit seinem Bruder Camillo rekonstruieren.¹¹¹ Rospigliosis Interesse galt in erster Linie den Künstlern des römischen und französischen „Klassizismus“, darunter vor allem Poussin und Giacinto Gimignani, Sacchi, Claude Lorrain, aber auch Cortona und Bernini.¹¹²

Fest steht, dass die Gemälde Giulio Rospigliosis zu Beginn des 18. Jahrhunderts in den Besitz seines Neffens Camillo übergangen, darunter auch Camasseis kleinformatige Darstellung der *Lukas-Madonna* (Kat.A.14), die möglicherweise zur Zeit ihrer Zusammenarbeit an der Oper *Erminia sul Giordano* entstand.

Spätestens seit seinem Eintritt in die Accademia di S. Luca musste Camassei die zu diesem Zeitpunkt noch Raffael zugeschriebene *Lukas-Madonna* bekannt gewesen sein, die nach 1622 in einem der Räume der Akademie hing, heute aber einem seiner Schüler zugewiesen

minore stata adoperata per la rappresentatione di S. Alessio, facendoci il Carnevale seguente rappresentare l’ Erminia sul Giordano...“ (B.A.V., Arch. Barb., Ind. IV, 1254, 15v). Zum Theatersaal vgl. Waddy 1990, S.57-89, 246-247.

¹⁰⁹ Passeri (1772), S.170.

¹¹⁰ Waddy 1990, S.337 (aus der Biographie Taddeo Barberinis). Zu den Stichen Collignons und Camasseis Mitarbeit an der Ausgabe der Partitur vgl. S.74-75.

¹¹¹ Negro 1999, S.24.

¹¹² Zur Kunstsammlung Giulio Rospigliosis vgl. Negro 1999, S.24-75.

wird (Rom, Accademia di S. Luca).¹¹³ Das parallel zum Bildrand erhobene Antlitz der Maria, sowie das Gewand des Lukas und der von ihm in der linken Hand gehaltene Farbtopf, lassen deutliche Analogien zu dem Vorgängerbild erkennen. Camassei entfernte sich jedoch von der klaren Farbgebungen des Raffael- Schülers und arrangierte seine Szene hingegen in einen Raum, in dessen Hintergrund sich in starken Hell-Dunkelkontrasten einige Statuen und Bücher erkennen lassen. Die von Federico Zeri erwähnten Bezüge zu der Malerei der Bamboccianti lassen sich nachvollziehen, vergleicht man Camasseis Gemälde etwa mit Michelangelo Cerquozzis *Hieronymus* in der Galleria Rospigliosi.¹¹⁴ Die gleichaltrigen Künstler konnten sich in der Pfarrgemeinde von S. Andrea della Fratte kennen gelernt haben, wo Cerquozzi seit 1624 nachgewiesen ist, oder spätestens in den 30er Jahren in der Accademia di S. Luca.¹¹⁵

Von der *Lukas-Madonna* in der Accademia di S. Luca differenziert sich Camasseis Gemälde aber auch in ikonographischer Hinsicht. Während der Heilige Lukas auf dem Gemälde des Raffael- Schülers die Madonna nach dem vor ihm stehenden Modell portraitiert, zeigt die Leinwand des Evangelisten auf Camasseis Gemälde eine Madonnenikone, die dem Typ der „Hodegetria“ entspricht, dessen bedeutendstes Beispiel, die *Madonna Salus Populi Romani*, sich damals in S. Maria Maggiore befand.¹¹⁶ Da diese Ikone lange Zeit als authentisches Madonnenportrait des Heiligen Lukas betrachtet wurde, und Giulio Rospigliosi nach Moronis Aussage seit 1632 Kanoniker von S. Maria Maggiore war, ist die ikonographische Darstellungsweise möglicherweise darin begründet.¹¹⁷

Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das Thema der Lukas- Madonna wieder vermehrt aufgegriffen. Häufig diente die Darstellung dem Auftraggeber als privates Andachtsbild.¹¹⁸ Dass Camasseis *Lukas-Madonna* für Giulio Rospigliosi die gleiche Funktion ausüben mochte, wird nicht zuletzt durch das kleine, für Andachtsbilder typische Format belegt.

Auch wenn Rospigliosi nur ein Gemälde von Camassei besaß, so äußert sich sein Interesse an dem Künstler in dem 1646 datierten Brief an seinen Bruder Camillo, in dem er

¹¹³ Ein Dokument vom 14. November 1622 belegt, dass das Gemälde, das sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Hauptaltar der Kirche SS. Luca e Martina befand, in diesem Jahr in die Akademie transportiert werden sollte: „...tutti assieme congregati nel sopradetto loco, dove fu corso bussola, et fù notato che il quadro di S. Luca dell' Altare Maggiore fatto per mano di Raffaello si debbia copiare, et portar l' originale in Accademia per voti otto in favore, e due contra.“ (Noehles 1969, S.46, Anm.95; S.334-336, Dok.9). Vgl. auch Rom 2000 (G. Perini), S.154-155.

¹¹⁴ Zeri 1959, Kat.87.

¹¹⁵ Cerquozzi war seit 1634 Mitglied der Akademie. Zu seiner Vita vgl. Laureati 1983, S.133-194.

¹¹⁶ Wimböck 2002, S.97.

¹¹⁷ Moroni 1840-1879, XIV, S.54.

¹¹⁸ Wimböck 2002, S.89-103.

Camassei zusammen mit Pierre Lemaire, Pierre Mignard und Juste de Pape für ein Altarbild empfahl, das für die Familie Gatteschi in Pistoia entstehen sollte: „Per la Pittura dell’ Altare che desidera il Sig. Cav. Gatteschi sentirò il Sig. R. Can. Co Fedele raccomandandogli a provederne con una e rimettendomi in ciò che più precisam.te gli significherà V.S. la quale potrà avvicinarli, che stimerei a proposito ch fecesse fare al. Sig. Andrea Camassei che era Pittore del Sig.r Principe Prefetto o al Sig.r Luigi Gentile o Monsù Lomer, o Monu Mognard e Monsù Giusto perchè spero danno molta sodisfazione e a prezzo ragionevole e massime parlandogliene in mio nome.“¹¹⁹

Im Januar 1633, wahrscheinlich kurz nachdem Camassei das Amt des Kustoden der Sixtinischen Kapelle übertragen worden war, schlug man ihn zusammen mit Francesco Mochi, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi und Francesco Fiammingo zum *principe* der Accademia di S. Luca vor, zu dem schließlich Mochi ernannt wurde.¹²⁰ In den darauf folgenden Dokumenten wird Camassei dann als *stimatore de’ Pittori* geführt, während er im November 1633 erneut unter den Kandidaten des neu zu wählenden *principe* aufgezählt ist.¹²¹ Diesmal sollte er den Posten erhalten, doch lehnte er aus unbestimmten Gründen ab, weshalb die Aufgabe am 8. Januar 1634 an Cortona überging.

Im Frühjahr des Jahres 1633 führte Camassei im Auftrag Urbans VIII. für 150 *scudi* das Hauptaltarbild mit dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* für die Kirche S. Sebastiano al Palatino aus (Kat.A.15), die kurz zuvor auf Kosten Taddeo Barberinis renoviert worden war. Das Interesse an der Neugestaltung der Kirche, die sich über dem Ort erhob, an dem der Heilige sein zweites Martyrium erlitt, erklärt sich aus der Verehrung Urbans VIII. für diesen Stadtpatron, die er bereits mit dem Bau der Familienkapelle in S. Andrea della Valle zum Ausdruck gebracht hatte. Diese ließ er noch während seiner Zeit als Kardinal über der Stelle errichten, an der der Leichnam des Heiligen aus der Cloaca Maxima gezogen wurde.¹²² Ein weiteres Zeugnis seines Interesses an dem Sebastianskult legt das von ihm ebenfalls noch als Kardinal verfasste *Epigramma In Sancti Sebastiani Imaginem* ab, das in Anlehnung an ein heute nicht mehr nachweisbares Bild entstand und Bernini, nach Schützes Meinung, Anregungen für die Statue des *Heiligen Sebastian* (Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza) geliefert hätte.¹²³

¹¹⁹ Brief vom 28. November 1646, zitiert bei Negro 1999, S.68-69, Anm.59.

¹²⁰ A.S.R., 30 *notai capitolini* (Not. Salvatorius), Uff.15, vol.135, f.79 (Noehles 1969, S.363, Dok.163).

¹²¹ A.S.R., Vol.43 (Camassei *stimatore de’ pittori*). Zur 2. Ernennung zum *principe* vgl. Nessi 2005, S.33, 43, Anm.35 (A.S.R., 30 *notai capitolini*, Uff. 15, vol.135, f.79v, vol.138, f.462r).

¹²² Rom 1998 (S. Schütze), S.92.

¹²³ Rom 1998 (S. Schütze), S.78-95. Die Statue, die sich ursprünglich im Palazzo Barberini ai Giubbonari befand, ist heute Bestandteil der Sammlung Thyssen- Bornemisza in Madrid.

Im Mittelpunkt dieses Epigramms steht die Vorstellung eines Devotionsbildes, das den Heiligen in einem transitorischen Zustand zwischen Leben und Tod, isoliert von der restlichen Erzählung, darzustellen hätte.¹²⁴

Wie die Statue des *Heiligen Sebastian* von Bernini demonstriert, steht für den Bildhauer die Wiedergabe des athletischen Körpers des Heiligen im Vordergrund, dessen Haltung zwar Leblosigkeit verrät, aber dennoch nicht spannungslos wirkt. Sein nach oben gerichteter Kopf mit den geschlossenen Augen scheint schon ins Jenseits entrückt zu sein, während die leicht geöffneten Lippen noch auf einen lebenden Zustand hindeuten.

Inwieweit Urban VIII. in die Konzeption von Camasseis Altarbild eingriff, lässt sich nicht nachvollziehen, dennoch ist der devotionale Charakter des Bildes hervorzuheben.

Obwohl Camassei den Moment darstellte, in dem der Heilige von den Schergen gefoltert wird, so scheint dieser davon, wie auch von den Pfeilen in seiner Brust, keine Notiz zu nehmen. Die ganze Konzentration des Bildes richtet sich auf den devotionalen Ausdruck des Heiligen, während die Schergen mit ihren statuarischen Bewegungen zu Assistenzfiguren der Szene werden. Camassei unterließ die Darstellung jeglicher „affetti“ und „moti umani“, die Bellori in der Malerei Domenichinos lobte, zugunsten einer Idealisierung der Figuren, für die er sich von der Formensprache Renis inspiriert haben wird.¹²⁵ Neben den vielen Darstellungen des Heiligen Sebastian des bolognesischen Künstlers sei hier auch das *Martyrium der Heiligen Katharina* (Conscente, S. Alessandro) als Vergleich hervorgehoben, auf dem das eigentliche Martyrium aufgrund des im Vordergrund stehenden ekstatischen Zustandes der Heiligen zur Nebensächlichkeit wird.¹²⁶

Camassei arrangierte die Figuren vor einem Architekturensemble, das sich im Gegensatz zur Zeichnung, auf dem auch die Kirche S. Sebastiano al Palatino dargestellt ist, aus dem Kolosseum und einer Säule zusammensetzt. Der architektonische Hintergrund lässt dabei erste Bezüge zu Bildkompositionen Cortonas erkennen, wie zum Beispiel dem *Martyrium der Heiligen Bibiana* (Rim, S. Bibiana), die sich aber später noch deutlicher abzeichnen sollten.

Das Jahr 1634 bezeichnet eine der produktivsten Perioden in Camasseis künstlerischer Laufbahn. Im Februar übertrug Urban VIII. ihm ein Altarbild für die Kirche S. Caio mit der Darstellung der *Vision des Heiligen Bernhard von Siena* (Kat.F.12), die aber bereits zu

¹²⁴ Rom 1998 (S. Schütze), S.92.

¹²⁵ Bellori (1672), S.307.

¹²⁶ Zu Renis Sebastians- Darstellungen vgl. Pepper 1984, Abb.75, 222.

Pascolis Zeiten verloren war.¹²⁷

Im Juni des gleichen Jahres nahm Camassei die Vorbereitungen für das Fresko in St. Peter wieder auf. Gleichzeitig arbeitete er seit Oktober auch an dem Altarbild der *Berufung der Apostel Petrus und Andreas* (Kat.A.17) für die Kirche der SS. Re Magi im Palazzo Propaganda Fide. Der Palast, der ursprünglich der Familie Ferratini gehörte, wurde 1624 von Giovanni Battista Vives, römischer Resident der spanischen Infantin Isabella Clara Eugenia, erworben, der ihn daraufhin zum Sitz der Kardinalskongregation der Propaganda Fide, sowie des von ihm 1609 gegründeten *Collegio* zur Ausbildung von Missionaren, bestimmte.¹²⁸ 1626 schenkte Vives den Palast Urban VIII., der sich zusammen mit seinem Bruder Antonio Barberini, Präfekt der Propaganda, in den folgenden Jahren um den Umbau und die Innendekoration des Palastes kümmerte. 1627 richtete Antonio Barberini in dem Palast das von Urban VIII. im selben Jahr institutionalisierte *Collegio Urbano* ein, in dem wie bereits in dem von Vives gegründeten *Collegio*, Priester zu Missionaren ausgebildet wurden.

Das wichtigste planerische Vorhaben war dabei die Errichtung der Kirche der SS. Re Magi an der westlichen Seite des Palastes, deren Konzeption Urban VIII. Bernini anvertraute. Parallel zum Abschluss der Bauarbeiten um 1634/1635 arbeiteten im Auftrag Antonio Barberinis Camassei, Giacinto Gimignani und Carlo Pellegrini an ihren Altarbildern, deren Sujets im Kontext der Geschichte der Propaganda Fide zu betrachten sind.¹²⁹

Gimignanis Hauptaltarbild zeigt die *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, die auf das Gründungsdatum der Kongregation am 6. Januar 1622, dem Tag der Heiligen Drei Könige, Bezug nimmt. Pellegrinis *Bekehrung des Heiligen Paulus* und Camasseis *Berufung der Apostel Petrus und Andreas* schildern hingegen den Beginn der Missionstätigkeit der beiden Apostel Petrus und Paulus, der Patrone der Kongregation.

Auf Giovanni Battista Vives' Initiative ist in diesem Zusammenhang auch eine wichtige urbanistische Veränderung zurückzuführen. In einem an Urban VIII. gerichteten *memoriale* von 1626 bat er zusammen mit allen „habitanti della Piazza SS.ma Trinità dei Monti“ um die Säuberung und Regulierung der seitlich sich zum Palazzo Propaganda befindlichen *piazza*, für die er unter anderem die Errichtung von Brunnenanlagen vorschlug.¹³⁰

Möglicherweise ist die Entstehung der Fontana della Barcaccia vor der Scalinata Trinità

¹²⁷ Pascoli (1730-1736), I, S.40.

¹²⁸ Zur Geschichte des Palazzo Propaganda Fide vgl. Antonazzi 1979; Stalla 1994, S.291-341.

¹²⁹ Pollak 1928-1931, I, S.217.

¹³⁰ Antonazzi 1979, S.25.

dei Monti (Spanische Treppe), die Gian Lorenzo Bernini zwischen 1627/1629 im Auftrag Urbans VIII. zusammen mit seinem Vater Pietro Bernini ausführte, also auf Vives *memoriale* zurückzuführen. Die ikonographische Signifikanz der Barcaccia, auf die bereits Hibbard und Jaffe in einem Aufsatz von 1964 ausführlich zu sprechen kamen, basiert auf der seit den Kirchenvätern vertrauten Deutung des Schiffes als Symbol der Kirche.¹³¹ Die in der christlichen Kunst diesbezüglich am häufigsten aufgegriffene Szene, die so genannte *Navicella*, die von Petrus erzählt, der auf stürmischer See das Boot der von Christus ausgesandten Apostel dirigiert (Matthäus, 14, 22-36), sei nach Hibbards und Jaffes Meinung mit dem Barcaccia- Brunnen und seinem Auftraggeber, auf den die dargestellten emblematischen Motive, die Bienen und die Sonne, verweisen, in Verbindung zu bringen: „This complex icon, fountain and symbol, must refer to the Church, to Peter, and to Peter’s successor Urban VIII, who was even then pushing the Holy War like a new Crusade against the heretics.“¹³² Stalla äußerte weiterführend dazu: „So wie hier [auf der Navicella] Petrus am Ruder des Schiffes die Geschicke seiner Mitstreiter beim Sturm auf dem See Genzareth in Händen hält, so lenkt sein Nachfolger Urban VIII. – wie in der Barcaccia deutlich vor Augen geführt- die Geschicke der Missionstätigkeit der sturmgebeutelten Kirche.“¹³³

Auch wenn Camasseis Bildsujet mit der *Berufung der Apostel Petrus und Andreas* sich in den Kontext des ikonographischen Bildprogramms der Kirche einfügt, so bleibt noch unklar, warum er dabei eine Kopie von Vasaris Altarbild in der Badia della SS. Flora e Lucilla in Arezzo lieferte. Dass der Künstler das Thema ursprünglich wahrscheinlich auf andere Weise darzustellen beabsichtigte, demonstriert die ihm zugeschriebene Zeichnung im Louvre, die sicherlich mit diesem Projekt in Verbindung zu bringen ist. Da die ansatzweise in die Diagonale gestaffelte Figurenanordnung der Komposition auf Vasaris Gemälde aber bereits sehr ähnlich ist, könnte ursprünglich eine „Verarbeitung“ und noch keine Kopie von dem Vorgängerbild die Absicht gewesen sein.

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, erhielt Camassei im September 1630 eine erste

¹³¹ Hibbard/Jaffe 1964, S.159-178.

¹³² Hibbard/Jaffe 1964, S.166. Das bedeutendste Beispiel einer Navicella- Darstellung ist Giotto's Mosaik in St. Peter, das der Künstler im Auftrag Jacopo Gaetano Stefanichis für Alt- St. Peter ausführte. Während der Rekonstruktion der Basilika ließ Paul V. es über dem Eingangportal des Papstpalastes aufhängen, wo es bis 1628 blieb, als Urban VIII. seine Aufhängung über das innere Eingangportal in Neu- St. Peter anordnete. Der Transport fand zur gleichen Zeit der Entstehung des Barcaccia- Brunnens statt. (Zur Geschichte von Giotto's *Navicella* vgl. Cascioli 1916). 1625 führte Lanfranco ebenfalls im Auftrag Urbans VIII. das Fresko mit der *Navicella* im rechten Chorumgang von St. Peter, gegenüber von Camasseis zehn Jahr später entstandenen Supraporte mit der *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* (Kat.A.16) aus. (Vgl. dazu Rice 1997, S.252-256).

¹³³ Stalla 1994, S.325.

Anzahlung für das Fresko der *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* in St. Peter (Kat.A.16), mit dem er aber wahrscheinlich aufgrund der vielen anderen daraufhin folgenden Aufträge nicht gleich beginnen konnte. Wie die Zahlungsdokumente belegen, nahm Camassei die Arbeiten an dem Fresko im Sommer 1634 wieder auf.¹³⁴

Die *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* gehörte zu einer Sequenz von fünf weiteren Fresken aus dem Leben des Apostels Petrus, mit deren Ausführung im Umgang des zentralen Kuppelraums 1628 begonnen wurde.¹³⁵ Giovanni Baglione, Antonio Pomarancio und Paolo Guidotti führten ihre Arbeiten alle noch im Jahr 1629 aus, während Sacchi und Cortona, die wie Camassei zu dieser Zeit bereits in viele andere Aufträge eingespannt waren, gar nicht erst mit den Entwürfen begannen, weshalb der Zyklus letztlich unvollständig blieb. Da die für die Fresken bestimmten Wandabschnitte gegenüber der Vierungspfeiler, an deren Außenseite bereits die Gemälde des unter Clemens VIII. begonnenen Petruszyklus' hingen, durch Türen unterbrochen waren, mussten die Fresken als Supraporten geplant werden.¹³⁶ Camasseis Fresko, für das ihm im Jahr 1635 die beträchtliche Gesamtsumme von 800 *scudi* ausgezahlt wurde, befand sich ursprünglich im rechten Chorumgang, gegenüber von Lanfrancos *Navicella*.¹³⁷ Wie auch die Supraporten Bagliones und Pomarancios, wurde Camasseis *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* Opfer der im 18. Jahrhundert errichteten Papstgrabmäler.¹³⁸ Camasseis Fresko wurde zuletzt noch von Vasi gesehen, der es in seinem 1791 veröffentlichten *Itinerario istruttivo di Roma* erwähnte, wobei er aber bereits das Grabmal Clemens XIII. Rezzonico ankündigte: „Incontro si vede in una pittura a fresco d'Andrea Camassei, il medesimo Apostolo in atto di battezzare i SS. Processo e Martiniano, e questo è il sito dove in breve sarà collocato il deposito di Clemente XIII. Rezzonico, opera dell'eccelente scultore Antonio Canova.“¹³⁹ Ein Jahr später, in der 1792 publizierte *Lettera sul deposito di Clemente XIII nella basilica Vaticana* des Giovanni Gherardo de Rossi wird statt des Freskos Camasseis nur noch eine „spaziosa nicchia fiancheggiata da due colonne“ erwähnt.¹⁴⁰

Eine Vorstellung des ehemaligen Freskos verleihen heute noch die drei *modelli*, die zugleich einen Einblick in den intensiven Vorbereitungsprozess gewähren.

¹³⁴ Pollak 1928-1931, II, S.572, Nr.2309, 2310.

¹³⁵ Vgl. dazu Rice 1997, S.118-133, 271-283.

¹³⁶ Zu dem Petruszyklus Clemens VIII. vgl. Rice 1997. S.27-34.

¹³⁷ Camasseis Supraporte ist noch schlecht erkennbar auf einem Stich Piranesis abgebildet (Rom, Calcografia Nazionale, Inv.V.I.C. 1400/690).

¹³⁸ Rice 1997, S.280-281.

¹³⁹ Vasi 1791, II, S.659.

¹⁴⁰ De Rossi 1792, S.VI.

Als frühester *modello* dürfte derjenige in der Petithory Collection in Levallois (Kat.A.16.1) angesehen werden, da das dicht gedrängte Arrangement der großen Figuren im Vordergrund noch an frühere Bildformeln, wie etwa auf der *Beweinung Christi* (Kat.A.13) oder auf dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15), erinnert. Einige Details der Komposition, wie die zwei Stufen im Vordergrund aus denen der Quell entspringt, der links am Bildrand stehende Mann sowie die zwei hinter ihm sich befindenden Figuren, und nicht zuletzt auch das Fenster im linken Hintergrund, lassen den *modello* mit einer Zeichnung Ciampellis im Nationalmuseum in Stockholm (Inv. 513/1863) vergleichen, deren Bestimmung bis heute noch nicht weiter erläutert wurde.¹⁴¹ Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, übertrug Urban VIII. die Supraporte mit der *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* anfangs an Ciampelli, der den Auftrag aber aufgrund seines frühzeitigen Todes nicht mehr ausführen konnte. Die Zeichnung in Stockholm, die bisher allgemein als „Taufender Petrus“ betitelt wurde, ist aus ikonographischen Gründen definitiv mit dem Projekt in St. Peter in Verbindung zu bringen und belegt somit, dass der Künstler, der am 8. Juni 1628 noch eine erste Anzahlung über 50 *scudi* erhielt, bereits mit den Planungen begonnen hatte.¹⁴²

Ciampelli komponierte die Szene in einen gewölbten Innenraum, der auf der linken Seite durch ein Fenster markiert wird und im Hintergrund durch eine Treppe mit einem höher gelegenen Bodenniveau verbunden wird, von dem einige, an einer Balustrade sich versammelnde Figuren, auf das Geschehen nach unten blicken. In der Mitte einer dicht gedrängten Menge männlicher Figuren, die einfache Umhänge tragen, stehen Petrus, der zwei vor ihm kniende Männer in Rüstung tauft, und Paulus, der in einem großen Buch liest. Der rechts im Vordergrund am Boden hervorspringende Wasserquell, der von einigen Männern mit Bewunderung wahrgenommen wird, liefert letzten Endes die entscheidende Bestätigung dafür, dass es sich bei der Szene um die in der *Passio* der Heiligen Processus und Martinianus berichtete Legende handelt, in der Petrus während seiner Gefangennahme mit Paulus im Marmertinischen Kerker einen Quell entspringen ließ, mit dem er die beiden Gefängniswärter taufte.¹⁴³

Auch wenn Camassei die Zeichnung möglicherweise gekannt haben mochte, so hat seine Komposition, abgesehen von den zuvor angesprochenen Details, nichts mehr mit der toskanisch- cinquecentesken Bildformel Ciampellis gemeinsam. Statt der Figuren auf der

¹⁴¹ Bjurström/Magnusson 1998, Kat.659.

¹⁴² Pollak 1928-1931, II, S.573.

¹⁴³ B.S. [1960-1970], X, S.1138-1140.

Balustrade im Hintergrund füllt Camassei die obere Bildfläche mit einer breiten Lichtaureole, in deren Mitte Christus und einige Putten erscheinen, die an die gleichen Figuren auf der der Supraporte einstmals gegenüberliegenden *Navicella* Lanfrancos erinnern.

Auf den anderen beiden *modelli* (Rom, Pinacoteca Vaticana, Kat.A.16.2; USA, Privatsammlung, Kat.A.16.3) lassen sich im Hinblick auf die Komposition und Farbgebung einige Veränderungen notieren. Besonders deutlich zeichnet sich auf diesen Beispielen das Interesse an der Licht- und Schattenbehandlung ab. Die Anwendung dominierender Blau-Rot- und Gelbtöne auf dem *modello* in der Pinacoteca Vaticana, lässt dabei an Poussins Werke der 20er Jahre denken, wie beispielsweise ein Vergleich zum *Martyrium des Heiligen Erasmus* zeigt, das der französische Künstler 1628 für einen Altar im rechten Querhaus von St. Peter, in direkter Nähe zu Camasseis später ausgeführten Supraporte, realisierte.

In kompositorischer Hinsicht zeigt der *modello* in den USA die fortschrittlichste Lösung, weshalb man annehmen darf, dass er dem Fresko in St. Peter direkt vorausging.¹⁴⁴ Während auf den anderen beiden *modelli* Vorder- und Hintergrund durch die dicht nebeneinander gereihten Figuren im *primo piano* rigoros voneinander getrennt waren, so verbindet der Künstler das Geschehen beider Bildteile auf dieser Komposition, indem er zwischen den Figuren den Blick auf eine Treppe freilässt, die zu dem in der Bildtiefe sich abzeichnenden Fenster führt.

Für das Kompositionsprinzip mit dem zwischen den Figuren bewusst gewählten Blick in die Tiefe, könnte Camassei sich an Sacchis *Wunder des Heiligen Antonius* in S. Maria della Concezione oder Domenichinos *Kommunion des Heiligen Hieronymus* (Rom, Pinacoteca Vaticana) inspiriert haben.

Mit der Realisierung der Supraporte in St. Peter war der entscheidende Grundstein für die Verbreitung von Camasseis Ruf als Künstler in und außerhalb Roms gelegt. Durch die bis dahin gut bezahlten Aufträge sowie sein Amt als Kustode der Sixtinischen Kapelle, für das Francesco Barberini ihm monatlich 10 *scudi* zahlte, konnte er sich sicherlich zu den vermögendsten Künstlern der Stadt zählen, wobei auch seine Hochzeit mit Giovanna Baratelli „...che gli fece dare semila scudi di dote nell stipulazion del contratto“, für seine finanzielle Lage entscheidend war.¹⁴⁵ Eine Vorstellung von Camasseis gehobenem Status liefert auch ein Dokument vom Juli 1634 in der Accademia di S. Luca, das ihn zu den

¹⁴⁴ Vgl. dazu auch die Erörterung in Kat.A.16.3.

¹⁴⁵ Pascoli (1730-1736), I, S.41.

Künstlern zählte, die im Hinblick auf ihr Einkommen den höchsten Steuerbetrag für die Renovierung der Kirche SS. Luca e Martina abgeben mussten.¹⁴⁶

Die dicht aufeinander folgenden Aufträge, die Camassei gleich zu Beginn der 30er Jahre erhielt, lassen annehmen, dass der Künstler sich seitdem ununterbrochen in Rom aufhielt. Zwar arbeitete Camassei zur gleichen Zeit auch an Gemälden für Bevagna, doch führte er diese nach Aussagen Pascolis in Rom aus: „...si fece dare i soggetti, e disse, che subito che vi fosse arrivato v'avrebbe messo mano...“¹⁴⁷ Am 26. Juni wurden Camassei von einem gewissen Virginio Ciccoli 28 *scudi* für drei Bilder bezahlt „... farsi circa le Beatf. del n.ro Beato Giacomo, cioè di scudi ventiotto per li tre quadri fatti fare in Roma...“.¹⁴⁸

Trotz seiner Abwesenheit wurde Camassei gleich zweimal zum Konsul von Bevagna ernannt. Das erste Mal im Juli-August 1632 und ein weiteres Mal in den Monaten November-Dezember 1635.¹⁴⁹ Aufgrund seiner guten Beziehungen zum päpstlichen Hof konnte Camassei aber seinen kommunalen Aufgaben nachkommen, so, als es darum ging, vom Papst ein Breve zu erhalten, dass die Ziegenzucht in Bevagna verbieten sollte.¹⁵⁰ Ein anderes Mal konnte er mit Hilfe Taddeo Barberinis, General der Päpstlichen Armee, Unstimmigkeiten, die sich zwischen den Soldaten und der Gemeinde Bevagnas gebildet hatten, beheben.¹⁵¹

Während Camassei in der ersten Hälfte der 30er Jahre fast ausnahmslos für die Barberini arbeitete, so erweiterte sich für ihn in den folgenden Zeit die Auftragslage. Neben privaten Mäzenen traten jetzt auch bedeutende religiöse Orden auf ihn zu, die aber immer in engem Kontakt mit der Barberini- Familie standen. Für die Papstfamilie, vor allem für Taddeo Barberini, führte Camassei seit der zweiten Hälfte der 30er Jahre hauptsächlich mythologische Bilder und Stichvorlagen aus.

¹⁴⁶ Fagiolo dell' Arco 1996, S.267-268 (A.S.L., Vol.166, Nr.68, f.10r-12v, 17 r).

¹⁴⁷ Pascoli (1730-1736), I, S.39.

¹⁴⁸ Presenzini 1880, S.267 (Bevagna, Arch. Com., Lib.Ref.An 1632, 33,34,35).

¹⁴⁹ Presenzini 1880, S.167; Spetia, 1972, S.277, Anm.8.

¹⁵⁰ Am 18. Oktober 1632 erhielt Camassei von Gerardo Cattanei 17 *scudi* und 35 *baiocchi* für die Ausgaben des Breve (Presenzini 1880, S.269; vgl. auch S.161-163).

¹⁵¹ Presenzini 1880, S.163-166.

IV) Die künstlerische Reife: Öffentliche und private Aufträge ab 1635

Dass Camassei spätestens ab der Mitte der 30er Jahre zu den gefragtesten Künstlern in Rom zählte, wird unter anderem durch die Erzählung Belloris belegt, der berichtet, dass Camassei um 1636, „in quel tempo uno de' migliori Professori a Roma“, für die Begutachtung einer Zeichnung des jungen Carlo Maratta, der daraufhin auf seinen Ratschlag nach Rom kam, herangezogen wurde.¹⁵²

Es ist sicherlich nicht ausreichend, Camasseis rasche künstlerische Entwicklung allein vor dem Hintergrund seiner Beziehungen zur Barberini-Familie zu betrachten. Entscheidend waren auch die zeitgleichen Ereignisse, die seine Karriere ab 1630 explizit begünstigten: im April 1630 starb Agostino Ciampelli, der neben Bernini und Lanfranco zu den favorisierten Künstlern Urbans VIII. zählte. Erst nach seinem Tod wurde die ihm anvertraute Supraporte in St. Peter, wie bereits erörtert, an Camassei übertragen. 1631 fuhr Domenichino nach Neapel, wo er, mit Ausnahme eines kleinen Zwischenaufenthaltes in Frascati, bis zu seinem Tod im Jahr 1641 wohnen blieb. Da Camassei zum Zeitpunkt seiner Übersiedlung nach Neapel bereits zu den renommiertesten ehemaligen Schülern des Bolognesen zählte, ist es plausibel, dass er mehr als zum Beispiel Ruggieri, Canini oder Barbalonga das Interesse von Auftraggebern weckte.

1634 verließ auch Lanfranco Rom um, wie Domenichino, in Neapel zu arbeiten. Cortona, der seit 1633 kontinuierlich an dem Deckenfresko der *Sala Grande* im Palazzo Barberini beschäftigt war und somit kaum Zeit für andere Aufträge hatte, fuhr vier Jahre später nach Florenz. Sacchi hingegen hielt sich zwischen 1635 und 1636 in Norditalien auf und arbeitete seit seiner Rückkehr intensiv unter der Patronage des Kardinals Antonio Barberini.

Die kurze Übersicht macht deutlich, dass ab der zweiten Hälfte der 30er Jahre kaum einer der bis dahin von den Barberini geförderten Künstler für die Ausführung öffentlicher Altargemälde zur Verfügung stand. Gimignani und Romanelli, die noch zu Beginn des Jahrzehntes als Schüler Cortonas im Palazzo Barberini arbeiteten, und sich in den folgenden Jahren längst nicht so selbstständig etablierten wie Camassei, mochten vor allem für die religiösen Orden, die gern ein Altargemälde eines exponierten Barberiniprotégés besessen hätten, aufgrund ihrer relativen Unbekanntheit nur die zweite Wahl darstellen.

¹⁵² Bellori 1731, S.150.

Romanelli war außerdem seit 1637 zusammen mit Giovanni Battista Speranza und Guido Abbatini an einem Freskenzyklus im Palazzo Apostolico beschäftigt, während Gimignani, der sich nie besonders eng an den Barberiniahof binden sollte, damals in mehrere Aufträge für seine Heimatstadt Pistoia einbezogen war.

Nach Beendigung seiner Supraporte in St. Peter war Camassei der einzige in Rom verbliebene Künstler des päpstlichen Hofes, der in keine neuen Projekte eingespannt war.

Das seit der Mitte der 30er Jahre zunehmende Interesse der Orden an seinen Werken erklärt sich abgesehen von seiner Bekanntheit und Beziehungen zu den Barberini aber wahrscheinlich auch noch dadurch, dass seine Bilder in ikonographischer Hinsicht mit ihren Vorstellungen korrespondierten.

Gleichzeitig wandte sich der Künstler zu diesem Zeitpunkt aber auch vermehrt der profanen Malerei zu, die er im Auftrag neuer privater Mäzene ausführte.

Kennzeichnend für diese Periode ist die Annäherung an eine zunehmend klassizistische Formensprache, die durch die Anwendung zarter Figuren, länglicher Proportionen sowie fließender Gewandstoffe und antiker Modelle evoziert wird.

Die chronologische Einordnung der Gemälde aus der zweiten Hälfte der 30er Jahre, für die sich kaum Zahlungsdokumente erhalten haben, basiert auf einer stilistischen Analyse. Die einzigen exakt datierbaren Werke, die *Mystische Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi* (Kat.A.24, 1637) in Florenz sowie das Galeriegemälde *Diana und Aktaeon* (Kat.A.31,1639) für die Sammlung Taddeo Barberinis, bilden dabei den Anhaltspunkt der Untersuchungen.

IV.1) Die Altarbilder

Mit Ausnahme des *Martyriums des Heiligen Agapitus* (Kat.A.19) und der Lünettenbilder in Florenz (Kat.A.24) erhielt Camassei in der zweiten Hälfte der 30er Jahre keinen kirchlichen Auftrag mehr von der Barberini-Familie. Dennoch blieb ihre Präsenz für den Künstler von fundamentaler Bedeutung, denn wie sich im Folgenden zeigen wird, stammten die Aufträge in diesen Jahren hauptsächlich von religiösen Orden, die auf besondere Weise mit Urban VIII. oder seinen Neffen in Beziehung standen.

Visions- und Martyriumsszenen stellen das häufigste Sujet auf Camasseis Altarbildern seit der zweiten Hälfte der 30er Jahre dar. Dabei griff der Künstler immer wieder auf das gleiche diagonale Kompositionsschema zurück, das er bereits auf dem Gemälde *Der*

Heilige Simone Stock empfängt das Skapulier von Maria (Kat.A.11) und dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) angewandt und für das er prägnante Anregungen von Lanfranco empfangen hatte. Dass man die folgenden Bilder trotzdem als spätere Werke ansehen darf, lässt sich anhand stilistischer Details festmachen.

Zwischen 1635/1637 ist das *Martyrium der Heiligen Eufemia* (Kat.A.18) zu datieren, das sich heute in der Kapelle des Conservatorio di S. Eufemia befindet und zu dem eine kleinere Replik im Palazzo Barberini (Kat.A.18.1) existiert. In Auftrag gegeben wurde es wahrscheinlich von den Klarissenschwestern von S. Eufemia, deren ehemalige Kirche und Konservatorium am Trajansforum aber im 19. Jahrhundert abgerissen wurden.¹⁵³

Dargestellt ist die Heilige Eufemia, die mit nach oben gewandtem Antlitz frontal im Vordergrund kniet. Hinter ihr ragen Säulen eines Tempels, die von dem hochgelegenen Horizont zur Hälfte verdeckt werden, hervor, während von rechts oben ein Engeln mit einem Palmenzweig herabschwebt.. Die Komposition knüpft noch deutlich an die des *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) von 1633 an. Noch artikuliertere Analogien zu diesem Gemälde zeigt die Vorzeichnung zum Eufemia- Bild, auf der noch die Figur eines Schergen und ein klassischer Architekturhintergrund erscheinen. Den Unterschied zum früheren Altarbild, auf dem die Figuren noch etwas robuster erscheinen, bestimmen die länglichen Proportionen, die zarten Hände und Füße, die zum Teil mit Weißhöhlungen überdeckt sind, und das porzellanweiße Inkarnat – Merkmale, die das 1637 datierbare Lünettenbild mit der *Mystischen Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi* (Kat.A.24) und die Darstellung *Diana und Aktaeon* (Kat.A.31) von 1639 charakterisieren. Parallelen zu dem Lünettenbild in Florenz lassen sich auch hinsichtlich der Figur des Putto mit den großen braunen Augen und den blonden Haaren konstatieren, während das ovale Gesicht der Heiligen mit den ebenfalls tiefbraunen Augen dem Frauentypus auf den Gemälden der *Taufe des Heiligen Hippolytus* (Kat.A.21), *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20), *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23) und *Juno auf dem Pfauenwagen* (Kat.A.41) entspricht.

Wenn man die Vorzeichnung zum *Martyrium der Heiligen Eufemia* noch einmal mit dem ausgeführten Gemälde vergleicht, dann treten die Veränderungen evident hervor. Das Gemälde lässt die auf der Zeichnung dargestellten Schergen weg und entfernt sich somit von der Darstellung des eigentlichen Martyriums, das nur noch durch die beiden im Vordergrund liegenden Löwen angedeutet wird. Vielmehr konzentriert sich der Künstler

¹⁵³ Vgl. dazu Lombardi 1960, S.60.

auf den Moment der Vision der Heiligen, die sich mit erhobenem Haupt und weit aufgerissenen Augen dem von oben herab schwebenden Engel mit Palmenzweig zuwendet. Während im 16. Jahrhundert Darstellungen von Martyrien, auf denen die Heiligen als wehrlose Opfer auftreten, verbreitet waren, trifft man seit Beginn des 17. Jahrhunderts vermehrt auf Bilder, die sich auf die Ekstase oder die Vision der Heiligen konzentrieren. Grund dafür waren die theologischen Schriften der nachtridentinischen Zeit, wie etwa Gabriele Paleottis *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* von 1592, in denen die Funktion des religiösen Bildes neu definiert wurde. Grundlage dieser Schrift waren natürlich die dogmatischen Beiträge des Konzils von Trient (1545-63), das am 3.12.1563 das „Dekret über die Anwendung, die Verehrung und die Reliquien der Heiligen und über die heiligen Bilder“ verabschiedete. Wie Paleotti im 13. Kapitel seines Buches schreibt, das sich mit den Bildnissen der Heiligen befasst, sollte es das Ziel des Künstlers sein, die inneren Gefühle der Heiligen zum Ausdruck zu bringen, die schließlich den Gläubigen zur Frömmigkeit und zum Glauben an Gott bewegen sollten: „E se questi santi si potessero dipingere non solo non i loro reali lineamenti, ma addirittura nel modo in cui Aristotele ci dice che dipingesse Polignoto, il qual col pennello riusciva ad esprimere gli affetti interiori dell'anima, sarebbe sicuro che tali ritratti colmerebbero ogni persona di riverenza e meraviglia, e commuoverebbero il cuore di chi ammira.“¹⁵⁴

Das Altarbild der *Taufe des Heiligen Hippolytus* in S. Lorenzo in Fonte (Kat.A.21) muss aufgrund seiner baroccesken Farbgebung und dem Figurenstil, sowie der zarten Modellierung in zeitliche Nähe zum *Martyrium der Heiligen Eufemia* gesetzt werden, also etwa um 1636. Stilistische Bezüge lassen sich unter anderem zu den um 1637 datierten Prado-Gemälden konstatieren, so etwa die Mutter-Kind-Gruppe, die in ähnlicher Weise auf dem *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23) erscheint, oder der im Vordergrund kniende Hippolytus, dessen Physiognomie dem mittleren Luperkalienpriester auf dem *Luperkalienfest* (Kat.A.22) ähnelt.

Die im Mittelalter errichtete kleine Kirche S. Lorenzo in Fonte, die sich überhalb des Brunnenraums befindet, in dem der antiken Tradition zufolge der gefangen gehaltene Heilige Laurentius den Zenturion Hippolyt taufte, fand erst seit dem Pontifikat Urbans VIII. zu seiner eigentlichen Bedeutung zurück.¹⁵⁵ 1628 überließ der Pontifex die Kirche der von ihm selbst gegründeten „Congregazione dei Nobili Aulici“, eine höfische

¹⁵⁴ Paleotti (1582), S. 160-163. Vgl. auch Wimböck 2002, S.20-30.

¹⁵⁵ Zur Geschichte der Kirche vgl. Krautheimer 1937-1977,2, S.154-60; Buchowiecki 1970, 2, S.263-66; Barroero 1982, 3, S.62-66.

Kongregation, die sich aus Adligen und Angestellten des päpstlichen Hofes zusammensetzte. In ihrem Auftrag führte Domenico Castelli zwischen 1628/1630 die Renovierungs- und Umbauarbeiten der Kirche durch, wobei er die einschiffige Kirche durch eine Sakristei und einen Chor mit Apsis, die direkt oberhalb des Brunnenraums geplant wurde, erweiterte. Giovanni Battista Speranza hatte bereits zu Beginn der 30er Jahre ein Hauptaltarbild mit der *Taufe des Heiligen Hippolytus* ausgeführt, das zur Kennzeichnung des historischen Ortes in der Apsis aufgestellt wurde.

Speranza, der seine Lehrzeit wie Sacchi bei Albani begann, wurde seit Anfang der 30er Jahre von den Barberini mit mehreren kleinen Freskoarbeiten beauftragt.¹⁵⁶ 1631 übertrug Urban VIII. ihm das Hauptaltarbild für die Kirche S. Caio, in der drei Jahre später auch Camassei arbeiten sollte, und 1634 wurde er Mitglied der Accademia di S. Luca.¹⁵⁷

In S. Lorenzo in Fonte führte Speranza auch noch eine kleine Freskenreihe aus, die heute aber nicht mehr erhalten ist. Sein Altarbild, das sich heute in Fiuggi befindet, wurde wahrscheinlich bereits kurz nach seiner Fertigstellung durch das Bild gleichen Themas von Camassei ersetzt.¹⁵⁸

Der in kürzester Zeit erfolgte Austausch der Altargemälde könnte möglicherweise darauf zurückzuführen sein, dass die Kongregation auf ihrem Altar gern ein Gemälde eines exponierten Barberini- Künstlers sehen wollten. Da Camassei zu Beginn des Ausstattungsprojektes der Kirche aber noch in viele andere Aufträge für die Barberini eingespannt war, kam er erst zu einem späteren Zeitpunkt in Betracht.

Bedingt durch die ikonographischen Parallelen lehnte sich der Künstler weitestgehend noch an die Komposition auf den *modelli* für die *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* (Kat.A.16.1-16.3) an. Im Unterschied dazu sind die Figuren jetzt aber nicht mehr im *primo piano* angeordnet, sondern staffeln sich dicht gedrängt diagonal in die Tiefe des Raumes. Dieses Kompositionsschema erinnert noch an Bildwerke des späten Cinquecento, wie etwa Baroccis *Tempelgang Mariens* in S. Maria in Vallicella, findet sich aber zur gleichen Zeit auch auf Werken Sacchis und Giacinto Gimignanis wieder.¹⁵⁹ Der sakrale Ausdruck des Bildes, der durch die ruhigen Gesten und Gebärden, sowie durch das sanfte Licht hervorgehoben wird, setzt die Darstellung in stilistische Nähe von Sacchis Werken, lässt aber in diesem Fall auch konkrete Bezüge zu Jan Miels *Wunder des Heiligen*

¹⁵⁶ Zu Speranza vgl. Falsetti 2000, S.359-380.

¹⁵⁷ Pollak 1928-1931, I, S.34. Zu Camasseis Bild in S. Caio vgl. Kat V.11.

¹⁵⁸ Barroero 1979, S.29.

¹⁵⁹ Vgl. dazu Gimignanis *Quellwunder* in S. Lorenzo in Lucina und Sacchis Altarbilder für die Kapelle unterhalb des Hauptaltars von S. Peter, die von Posse aufgrund der „malerischen Massen in der Tiefendiagonale“ als „unklassisch“ bezeichnet wurden (Posse 1925, S.56).

Antonius von Padua in S. Lorenzo in Lucina herstellen.

1637 wurden Camassei von Taddeo Barberini 37 *scudi* und 82 ½ *baiocchi* für zwei Lünettenbilder ausgezahlt, bei denen es sich um die Darstellungen der *Mystischen Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi* (Kat.A.24) und die *Heilige Maria Magdalena von Pazzi empfängt das Herz Christi* (Kat.A.24.1) handelt. Die Gemälde, von denen heute nur noch das erste erhalten ist, gehörten zu einer Reihe von acht Lünetten, die im Auftrag von Don Carlo Barberini und seiner Frau Costanza Magalotti im selben Jahr dem Karmeliterkloster von S. Maria Maddalena de Pazzi in Florenz übergeben wurden.¹⁶⁰

Die Barberini-Familie spielte eine primäre Rolle bei der Verbreitung des Kultes dieser 1607 verstorbenen Heiligen. Camilla und Clarice Barberini, Töchter Don Carlo Barberinis und Nichten Urbans VIII., gehörten seit Beginn der 20er Jahre dem Konvent von S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz an. Auf ihr Betreiben hin wurde die Karmeliterin Maria Magdalena von Pazzi 1626 von Urban VIII. selig gesprochen, und dem Orden kurz darauf ein größeres Kloster gestiftet, das auf Kosten des Papstes, seines Neffen Francesco Barberini und Costanza Magalottis restauriert wurde. Neben den Lünettenbildern erhielten die Karmeliterinnen in Florenz von Urban VIII. als Dank für eine von ihnen überreichte Reliquie der Heiligen, bereits 1634 das Gemälde der *Drei Magdalenen* von Sacchi.¹⁶¹

Von den acht Lünettenbildern mit Szenen aus dem Leben der Heiligen, die ursprünglich das Oratorium des Karmeliterinnenklosters schmückten, sind heute nur noch die Darstellungen der *Mystischen Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi* von Camassei und Sacchis *Heilige Maria Magdalena empfängt die Dornenkrone Christi* erhalten. Beide hängen seit 1928 in dem Ordenskloster in Careggi. Die auffälligen stilistischen Analogien der beiden Bilder, die sich in der Farbgebung, der weichen Modellierung, sowie den Figurentypen und dem konventionellen Bildaufbau manifestieren, lassen vermuten, dass Sacchi und Camassei die Werke in enger Zusammenarbeit ausführten. Im Gegensatz zu seinen früheren Werken, verfeinerte Camassei die Gesichtszüge und Hände der Figuren und lockerte die Texturen der Gewänder, die jetzt fließender erscheinen, auf. Auch die Gestalt des Puttos ist anmutiger ausgeführt als auf den vorherigen Gemälden, wie etwa auf dem *Martyrium des Heiligen Sebastian*. Die gleiche Puttofigur ist auch auf dem *Martyrium der Heiligen Eufemia* (Kat.A.18) und der *Vision des Heiligen Augustinus* (Kat.A.25) dargestellt, eine der Gründe dafür, diese Werke in zeitliche Nähe zu setzen.

¹⁶⁰ Zu dem Zyklus der Lünettenbilder vgl. Pacini 1988, S.209-212.

¹⁶¹ Vgl. dazu Sutherland Harris 1977, S.68.

Das andere von den Barberini möglicherweise in diesem Zeitraum in Auftrag gegebene Altarbild, das *Martyrium des Heiligen Agapitus* (Kat.A.19), das im Dom S. Agapito von Palestrina aufbewahrt wird, befindet sich in einem sehr schlechten Zustand und lässt daher heute kaum noch eine stilistische Untersuchung zu. Welchen Bestimmungsort das Gemälde, das erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Dom gebracht wurde, ursprünglich hatte, lässt sich heute ebenso wenig erfassen.¹⁶²

Auch wenn die Barberini Camassei direkt keine weiteren Altarbilder mehr übertrugen, so war ihr Einfluss für die nächsten drei Aufträge doch weiterhin bestimmend.

Für die Augustinerinnen- Kirche S. Lucia in Selci, die 1604 von Carlo Maderno an der Stelle erbaut wurde, an der bereits seit dem Mittelalter eine kleinere Kirche zu Ehren der Heiligen Lucia stand, führte Camassei in der 2. Hälfte der 30er Jahre die Altarbilder der *Vision des Heiligen Augustinus* (Kat.A.25) und der *Kommunion der Jungfrau Maria* (Kat.A.26) aus. Die Planung der Innenausstattung der Kirche wurde laut Bruzio von den Ordensschwwestern persönlich ausgeführt, die neben Camassei auch Baccio Ciarpi, den Cavalier d' Arpino, Lanfranco, Bernini und Borromini involvierten. Die Aufträge für Camasseis Altarbilder, die sich auf dem rechten und linken Seitenaltar der einschiffigen Kirche gegenüber hängen, wurden dem Künstler, wie man ebenfalls bei Bruzio erfährt, von den Ordensschwwestern Isabella Melchiorri und Maria Antonia und Maria Celeste Cerri übertragen.¹⁶³ Die Verbindung zu Urban VIII. ergab sich in diesem Fall durch die Schwestern Maria Antonia und Maria Celeste Cerri, Töchter des Antonio Cerri, dem persönlichen Anwalt und juristischen Berater Papst Urbans VIII. „dal quale adoperato fu in molte principali consulte.“¹⁶⁴

Barroeros Datierung der beiden Altarbilder Camasseis zwischen 1636/1637 kann aus stilistischen Gründen zugestimmt werden, da die Figur des Christus auf der *Vision des Heiligen Augustinus* sowie der rechts am Bildrand schwebende Putto in fast identischer Weise auf der 1637 datierbaren *Mystischen Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi* (Kat.A.24) auftreten.¹⁶⁵ Die diagonal nach vorn gewandte Haltung des Heiligen sowie sein erhobener Blick und die dicht an ihn angrenzende Gruppe von Maria und Christus auf Wolken zitiert das Bildschema von Lanfrancos *Krönung Mariens und die Heiligen Augustinus und Wilhelm von Aquitanien* in S. Agostino. Während Lanfranco seine Szene aber durch die naturalistischen, individuellen Gesichtszüge der Heiligen

¹⁶² Vgl. dazu ausführlicher Kat.A.19.

¹⁶³ Bruzio, *Chiese conservatori e monasteri...*, [1655-1697], f.214v.

¹⁶⁴ Bruzio, *Chiese conservatori e monasteri...*, [1655-1697], f.214v.

¹⁶⁵ Barroero 1979a, S.74; Barroero 1979, S.68-69.

belebt, wirkt Camasseis Vision aufgrund der Darstellung der für ihn charakteristischen Stereotypen sehr statisch und ausdruckslos. Die weit in die Diagonale ausgestreckten Arme des Heiligen, die Camassei auch auf dem *Martyrium des Heiligen Agapitus* (Kat.A.19) und der *Himmelfahrt Mariens* im Pantheon (Kat.A.29) wiederholte, erinnern an Berninis Statue des *Heiligen Longinus* (Rom, S. Pietro in Vaticano), deren *modello* bereits seit Beginn der 30er Jahre im zentralen Kuppelraum von St. Peter, ganz in der Nähe von Camasseis 1634/1635 ausgeführten Supraporte, aufgestellt war.¹⁶⁶

Das Altarbild der *Kommunion der Jungfrau Maria*, das Camassei neben der Kapelle mit Lanfrancos *Martyrium der Heiligen Lucia* ausführte, lässt sich zeitlich sicherlich in direkte Nähe der *Vision des Heiligen Augustinus* ansetzen. Die Physiognomie des Heiligen Johannes lässt sich mit den Gesichtszügen des Heiligen Hippolyt auf dem Altarbild in S. Lorenzo in Fonte (Kat.A.21) sowie denen des im Vordergrund laufenden Priesters auf dem *Luperkalienfest* (Kat.A.22) vergleichen. Das zehr blasse und zarte Antlitz der Maria griff der Künstler in analoger Weise auf der *Himmelfahrt Mariens* im Pantheon (Kat.A.29) auf, das um 1638 datiert wird.

Den wichtigsten Auftrag in der zweiten Hälfte der 30er Jahre bedeutete aber das Altarbild des *Heiligen Gaetano Thiene* (Kat.A.28), das Camassei im Auftrag der Theatiner für den Hauptaltar der linken Querschiffkapelle in S. Andrea della Valle ausführte. Die Signifikanz des Auftrags liegt zum einen darin begründet, dass der Altar sich an einer prominenten Stelle in der Kirche, in direkter Nähe der um 1628 in der Kuppel und Apsis beendeten Freskoarbeiten Domenichinos und Lanfrancos befand. Zum anderen spiegelt er das hohe Ansehen, das Camassei damals immer noch bei den Barberini, deren Einfluss bei der Auftragsverteilung in S. Andrea della Valle von fundamentaler Bedeutung war, genoss. Die engen Beziehungen zwischen Urban VIII. und dem Theatinerorden gehen bereits auf das Jahr 1604 zurück, als der Papst, damals noch Maffeo Barberini, mit den Planungen seiner Familienkapelle in der Kirche begann. Zwischen 1624 und 1629 sprach er die beiden Ordensgründer, Andrea Avellino und Gaetano Thiene, selig, woraufhin die Theatiner zwei Gemälde mit der Darstellung dieser beiden Patrone anfertigen ließen.¹⁶⁷ Die *Vision des Heiligen Andrea Avellino* in der rechten Querhauskapelle wurde durch den Abt Francesco Peretti Montalto, dessen Onkel für den Bau und die Kuppelfresken von S. Andrea della Valle verantwortlich war, um 1629 an Lanfranco übertragen, der damals noch

¹⁶⁶ Der *bozzetto* wurde 1638 durch das Marmororiginal ersetzt, an dem Bernini bereits seit 1635 arbeitete. Zu der Statue vgl. Wittkower 1990, S.251, Kat.28; Preimesberger 1999, S.97-111.

¹⁶⁷ Costamagna/Ferrara/Grilli 2003, S.102-105, 130-134.

zu den favorisierten Künstlern Urbans VIII. gehörte.¹⁶⁸ Gleichzeitig führte auf dem gegenüberliegenden Altar ein bis heute nicht bekannter Künstler die *Vision des Heiligen Gaetano Thiene* aus, die dann im Jahr 1637 durch Camasseis Bild ersetzt wurde „...e si mise nel suo altare levato quel di prima per non esser così bello...“¹⁶⁹

Die Tatsache, dass Camasseis *Heiliger Gaetano Thiene* ab diesem Zeitpunkt als Pendant zu dem Altarbild Lanfrancos diente, unterstreicht seine damalige Rolle als einer der führenden Künstler im Pontifikat Urbans VIII. Zu erinnern ist an diesem Punkt, dass Camassei die *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* in St. Peter und die *Vision des Heiligen Augustinus* in S. Lucia in Selci auch schon in direkter Nähe von Lanfrancos Werken ausgeführt hatte.

Wie man bei Pascoli erfährt, wurde das Altarbild in S. Andrea della Valle aus Anlass der Heiligsprechung Gaetano Thienes unter Clemens X. im Jahr 1671 durch eine Blumendekoration Laura Bernasconis erweitert: „Fece il quadro di S. Gaetano in S. Andrea della Valle [...] Opera veramente di molta espressione, e teneramente dipinta, ma assai maltrattata coll' aggiunta di largo di festoni di fiori da altra mano dipintivi in tempo di sua canonizzazione.“¹⁷⁰ 1770 wurde das Gemälde aus unbestimmten Gründen durch ein Bild gleichen Themas von Matteo de Mare ersetzt, das sich noch heute in der Kirche befindet, während Camasseis schlecht erhaltenes Altarbild in einer Privatsammlung in Rom aufbewahrt wird.

Die engen Verbindungen des Papstes zum Theatinerorden kommen auch durch das *Portrait Urbans VIII* in der Sakristei von S. Andrea della Valle (Kat.A.40) zum Ausdruck. Das Bild zeigt Urban VIII. mit leicht gedrehtem Oberkörper auf einem Thronstuhl sitzend, hinter dem an einer Wand ein Bild mit den Halbportraits Gaetano Thienes und Andrea Avellinos hängt. Das Gemälde wurde zum ersten Mal von Ortolani der Schule Camasseis zugeschrieben, woraufhin Von Pastor es in kompositorischer Hinsicht mit Greuters Stich in den *Aedes Barberinae ad Quirinalem* (Kat.C.8a) verglich, der auf Camasseis zeichnerischer Vorlage basiert. Die Analogien, die vor allem die Haltung und die Physiognomie des Papstes betreffen, sich aber auch auf den Bildaufbau ausweiten lassen, sind unverkennbar.

Die hohe Qualität des Bildes macht es nötig, das Portrait in das Oeuvre von Camassei

¹⁶⁸ Parma 2001 (A. Costamagna), S.72.

¹⁶⁹ Michel 1972, S.1, Anm.1.

¹⁷⁰ Pascoli (1730-1736), I, S.39.

selbst aufzunehmen.¹⁷¹ Dafür sprechen abgesehen von den Übereinstimmungen mit dem Stich auch stilistische Details, wie die zarten Hände, die von einer transparent wirkenden Farbschicht überzogen sind, sowie die Gewandtexturen. Möglich wäre es jedoch auch, dass Camassei das Bild zusammen mit einem anderen Künstler ausführte, der für die dekorativen Details zuständig war. Dafür würde das in Bartolomeo Barzis Inventar aufgelistete Portrait Urbans VIII. sprechen, das Camassei und Fioravanti zugeschrieben wurde: Un Ritratto intiero di Papa Urbano 8° vestito alla Pontificale à sedere [cancellato:alto pm] con sua cornice dorata in tela di 12 et 8 del Fioravanti con testa, e mani del Camasei.”¹⁷²

Der Auftrag für das Altarbild der *Himmelfahrt Mariens* (Kat.A.29) in S. Maria ad Martyres (Pantheon) wurde Camassei mit Sicherheit von Pompilio Zuccarini übertragen, der 1636 von Urban VIII. zum Kanoniker der Kirche ernannt wurde. Anna Lo Bianco datierte das Altarbild in das Jahr 1638, als Zuccarini mit den Planungen für sein Grabmal in der Kirche begann.¹⁷³

Die Darstellung, die von späteren Künstlern mehrfach kopiert wurde, zeigt die von Putten getragene Maria, die parallel zur Bildfläche dem Sarkophag, der ihrer Bewegung entgegen diagonal in die Tiefe des Bildes gestellt ist, entschwebt.¹⁷⁴ Zwar versucht der Künstler, der Szene anhand des in die Tiefe weisenden Sarkophages und dem frontal nach vorn schwebenden Putto eine tiefenräumliche Darstellungsweise zu verleihen, doch wird diese aufgrund der dominierenden bildparallelen Haltung Mariens aufgehoben. Diese Bildkomponente, wie auch das weiße Inkarnat der Figuren, die länglichen Proportionen und die kühle Farbgebung, sind Ausdruck der reifen klassizistischen Formensprache Camasseis und lassen sich diesbezüglich mit Poussins *Himmelfahrt Mariens* (Washington, National Gallery of Art) in Washington vergleichen. Die gleichen Merkmale charakterisieren auch das Bild der *Heiligen Katharina* (Kat.A.30), das sich heute im Kloster von S. Catarina in Foligno befindet.

Nach Pascolis und Baldinuccis Aussage kehrte Camassei nur noch einmal, nach dem Tod Urbans VIII. im Jahr 1644, für einen Sommer nach Bevagna zurück.¹⁷⁵ Die lückenhaften Eintragungen in den *Stati d' Anime* von S. Lorenzo in Lucina, die Camassei zusammen mit seiner Frau Giovanna Baratelli nur 1636 und dann erneut zwischen 1645 und 1648 in

¹⁷¹ Nessi (2005, S.89) listete das Bild in seinem Katalog unter den an Camassei zugewiesenen Werken auf, ohne seine Zuschreibung aber stilistisch zu begründen.

¹⁷² Safarik 1999, S.80, Anm.2. Vgl. auch Inv.2.1.

¹⁷³ Lo Bianco 1987, S.95-98.

¹⁷⁴ Zu zwei Kopien vgl. Kat.A.5, A.14.

¹⁷⁵ Pascoli (1730-1736), I, S.42; Baldinucci (1681-1728), IV, S.582.

der Via Frattina wohnhaft nennen, schließen es nicht aus, dass sich Camassei in der Zwischenzeit für weitere kürzere Intervalle zurück in seine Heimatstadt begab.¹⁷⁶

Das *Martyrium der Heiligen Margaretha* in S. Margherita in Bevagna (Kat.A.33) könnte gleichzeitig mit der Renovierung der Kirche im Jahr 1640 entstanden sein. Möglicherweise ersetzte dies Gemälde Camasseis *Immaculata mit Heiligen* (Kat.A.8), die der Künstler etwa zehn Jahre zuvor für die Augustinerinnenkirche ausgeführt hatte.

Im Gegensatz zu den früheren Martyriumsdarstellungen komponierte Camassei die Szene hier vor einem sich in die Weite öffnenden Landschaftshintergrund. Der Bildaufbau, der die Martyriumsszene im Vordergrund, und einige Zuschauer auf einem niedrigeren Bodenniveau im Hintergrund zeigt, erinnert, wie die partielle Anwendung kräftiger Rottöne, an Lanfrancos *Martyrium der Heiligen Lucia* in S. Lucia in Selci, das Camassei aufgrund seiner dort ausgeführten Arbeiten gut kannte.

Während der Folterknecht sich auf Lanfrancos Bild aber gewaltsam seinem Opfer nähert, so scheint er bei Camassei, abgelenkt von dem Erscheinen der Engel, an seinem Opfer vorbeizulaufen, wodurch die Szene an Dramatik verliert und die Konzentration des Betrachters sich ausschließlich auf den ruhigen Gesichtsausdruck des Heiligen richtet.

Für die Kirche S. Lorenzo in Spello fertigte Camassei zwei kleine Gemälde aus. Die *Geburt Christi* (Kat.A.12), die aufgrund ihrer Übermalungen heute kaum noch eine stilistische Analyse zulässt, sowie die heute nicht mehr nachweisbare *Heilige Familie mit Johannesknaben* (Kat.A.35), die mir nur noch anhand einer Fotografie bekannt ist. Von dieser Komposition, die sich an Tizians Gemälde *Madonna mit Johannesknaben und der Heiligen Katharina* anlehnt, das sich seit 1621 zusammen mit den *Bacchanalien* des venezianischen Künstlers in der Ludovisi Sammlung in Rom befand, führte Camassei auch einen Stich (Kat.A.35a) aus, der sich heute als einziger eigenhändiger Stich im Oeuvre des Künstlers nachweisen lässt.¹⁷⁷

IV.2) Die privaten Aufträge und die neuen Mäzene

Wie im vorherigen Kapitel dargestellt wurde, übertrugen die Barberini Camassei in der zweiten Hälfte der 30er Jahre nur noch zwei kirchliche Aufträge. Um so mehr kümmerte sich Taddeo Barberini in diesen Jahren um die Erweiterung seiner Sammlung, in der

¹⁷⁶ A.V.R., *Stati d' Anime, S. Lorenzo in Lucina*, 1636, fol.5/ 1646, f.5v; 1647, f.5/ 1648, f.5 (Sutherland Harris 1970, S.68).

¹⁷⁷ Zu Tizians Gemälde vgl. Merz 1991, S.302-303.

Camassei mit insgesamt elf Gemälden vertreten war.¹⁷⁸

Die Tatsache, dass Camasseis Werke sich damals bereits in einigen der bedeutendsten Kirchen Roms befanden, war Ausgangspunkt dafür, dass sich im Laufe des Jahrzehntes zunehmend private Auftraggeber an ihn wandten, wobei sich, wie im Fall der Altarbilder, zeigt, dass diese meistens in Beziehung zur Papstfamilie standen. Diese Aufträge lassen sich heute aber zum größten Teil nur noch anhand der Inventarlisten rekonstruieren, da die meisten Bilder verloren sind.

Mit den großen kirchlichen Aufträgen hatte Camassei sich, wie auch Sacchi und Reni zu seiner Zeit, den Ruf eines „Pictor christianus“ geschaffen, dessen Werke dem nachtridentinischen Bildgedanken entsprechend von tiefer Devotion und Religiosität geprägt waren. Dass er sich in den folgenden Jahren weitaus mehr als Sacchi mit profanen Bildthemen auseinandersetzte wird damit zu erklären sein, dass er sich konkreter mit der antiken Formensprache sowie mit der Kunst Domenichinos, Cortonas und Poussins auseinandersetzte.

Da sich auch für die Galeriegemälde mit Ausnahme der Darstellung von *Diana und Aktaeon*, für die Camassei im März 1639 24.30 *scudi* erhielt, keine Zahlung erhalten haben, basiert ihre chronologische Einordnung wie die der Altarbilder auf einer stilistischen Untersuchung. Wie diese deutlich macht, müssen die ersten großen Bilder zeitlich erst nach 1635 angesetzt werden, als Camassei sich zunehmend dem klassizistischen Formenrepertoire zuwandte.

Zwei der wichtigsten Persönlichkeiten aus dem Barberinikreis waren Angelo Giori und Gian Maria Roscioli. Giori, der 1586 in Capodacqua, einem kleinen Ort in den Marken, geboren wurde, kam Anfang des 17. Jahrhunderts auf den Rat seines Onkels Cesareo Giori, der bereits seit mehreren Jahren im Dienst der Barberini-Familie stand, nach Rom.¹⁷⁹

Nach Abschluss seines Philosophiestudiums wurde er von Carlo Barberini, dem Bruder Papst Urbans VIII., als Hauslehrer seiner Söhne Francesco und Taddeo Barberini engagiert. 1623 teilte der Papst ihm den Posten des persönlichen Kammermeisters zu, auf den kurz darauf die Ernennung zum „coppiere“ und zum Kanoniker von St. Peter folgte. Während dieser Jahre wurde er unter anderem mit der „cura e soprintendenza“ des Grabmal-Projektes Urbans VIII. in der Tribuna betraut.¹⁸⁰ 1643, ein Jahr vor dem Ende des Barberini-Pontifikats, ernannte der Papst ihn zum Kardinal. Über die bis zu Gioris Tod

¹⁷⁸ Vgl. dazu Inv.1, Nr. 2 ,3, 6, 7, 9, 12, 15 und Kat.A. 19, 31, 32, 16.3.

¹⁷⁹ Zur Person des Angelo Giori vgl. Corradini 1977, S.83-84.

¹⁸⁰ Schütze 1994, S.257.

im Jahr 1662 zusammengetragene Sammlung gibt heute noch das Inventar Aufschluss, das 1669 von seinem Neffen Cesareo Giori erstellt wurde. Dominierend treten dabei Werke religiösen Sujets hervor, die zum Großteil von der Hand Sacchis stammten. An zweiter Stelle werden dann die Namen Poussins, Claude Lorrains, Romanellis, Lanfrancos, Berninis und Camasseis, dem ein *Heiliger Sebastian* und eine *Geburt Christi* zugeschrieben wird, genannt.¹⁸¹

Gian Maria Roscioli, der zwei Jahre nach Camassei in Foligno, ganz in der Nähe von Bevagna geboren wurde, kam wie dieser um die Mitte der 20er Jahre nach Rom, um sein Theologiestudium zu Ende zu führen.¹⁸² Die guten Beziehungen seines Onkels Angelo Giori zu den Barberini ermöglichten ihm bereits 1629, das Amt des Kanonikers von St. Peter anzutreten. Außerdem wurde er zum „coppiere“ des Papstes ernannt. Mit Gioris Ernennung zum Kardinal 1643 ging das Amt des Kammermeisters auf ihn über, das er bis zu seinem frühzeitigen Tod 1644 ausübte. Aufgrund eines von ihm eigens angefertigten Manuskriptes, lässt sich heute noch die Sammlungstätigkeit Rosciolis zwischen 1631 und 1643 nachvollziehen. Im Gegensatz zu seinem Onkel, interessierte sich Roscioli nicht nur für religiöse Sujets, sondern auch für Landschaftsdarstellungen, Stilleben und mythologische Bilder. Die Tatsache, dass Roscioli zwischen 1637 und 1642 insgesamt sieben Gemälde von Camassei und dazu noch zwei Kopien nach seinen Werken erwarb, lässt annehmen, dass er den Künstler spätestens seit seinem Eintritt in die Barberinentourage persönlich kannte.¹⁸³ Neben Camassei sammelte Roscioli dann vorwiegend Werke von Poussin, Romanelli, Claude Lorrain, Pietro Paolo Bonzi und Jan Both.

Nach Pascolis Aussage sandte Camassei auch viele seiner Werke ins Ausland: „Sò bene, che molti [quadri] ne mandò anche in Francia, in Ispagna, in Inghilterra, ed in Germania.“¹⁸⁴

Außerhalb Italiens lassen sich heute aber nur noch drei Bilder nachweisen: der *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23) und das *Luperkalienfest* (Kat.A.22) im Prado in Madrid und *Juno auf dem Pfauenwagen* (Kat.A.41) im Kunsthistorischen Museum in Wien.

Das letzte Gemälde, das Sutherland Harris Sacchi zuschrieb, befand sich ursprünglich in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in dessen Inventar es bis

¹⁸¹ Zur Sammlung Gioris vgl. Corradini 1977, S.84-94. Zu Camasseis Werken vgl. auch Inv.5.

¹⁸² Zur Person und Sammlung Rosciolis vgl. Corradini 1979, S.192-196.

¹⁸³ Zu den Werken Camasseis vgl. auch Kat.F.15-F.18, F.22-F.23 und Kat.A.16.2 (S.138, Anm.410).

¹⁸⁴ Pascoli (1730-1736), I, S.42.

1659 unter dem Namen Camasseis geführt wurde.¹⁸⁵ Für die Autorschaft Camasseis spricht abgesehen von dem Inventareintrag aber auch die charakteristische Physiognomie der Juno, die sich am ehesten mit der links am Bildrand sitzenden Frau auf dem Gemälde *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20) vergleichen lässt, sowie die Ausführung der zarten Hände.

Das *Luperkalienfest* und eventuell auch der *Kampf der Gladiatoren* gehörten zu dem großen Gemäldezyklus mit Szenen aus der römischen Antike, die Graf Manuel de Fonesca y Zúniga von Monterrey für die Ausstattung des 1633 neu eingeweihten Palacio del Buen Retiro in Madrid in Auftrag gab.¹⁸⁶ Monterrey, Schwager des Herzogs von Olivares, Premierminister König Philip IV., lebte zwischen 1628 und 1631 als spanischer Botschafter in Rom. Die verwandtschaftlichen Beziehungen zu Olivares verhalfen ihm dazu, dass er im Anschluss an diesen Aufenthalt von Philip IV. zum Vizekönig von Neapel ernannt wurde, wo er bis zu seiner Rückkehr nach Madrid im Jahr 1638 lebte. Dass die von ihm in Auftrag gegebene Gemäldereihe zwischen 1633 und 1638 entstanden ist, belegen die von ihm in diesen Jahren organisierten Bildtransporte von Neapel nach Madrid.¹⁸⁷

Die Wahl der Künstler dürfte Monterrey schon während seiner Zeit als spanischer Botschafter in Rom getroffen haben, denn mit Ausnahme von Massimo Stanzione zog er keine neapolitanischen Maler heran, dafür aber Domenichino, Lanfranco, Romanelli und Camassei. Nach Belloris Aussage hatte Monterrey Lanfranco während seiner Zeit als spanischer Botschafter in Rom (1628-1631) kennen gelernt, und ihn kurz darauf, nachdem er zum Vizekönig von Neapel ernannt worden war, für die Kuppelausmalung der Kirche Il Gesù in Neapel vorgeschlagen.¹⁸⁸ Das Interesse Monterreys an dem bolognesischen Künstler manifestiert sich unter anderem darin, dass er ihn neben Stanzione und Giuliano Finelli an der Ausstattung des 1636 von ihm errichteten Konvents in Salamanca beteiligte und dass er ihm für die Bilderreihe im Buen Retiro die Ausführung von insgesamt sieben Bildern übertrug.¹⁸⁹ Mit dem ersten begann Lanfranco wahrscheinlich gleich nach seiner Ankunft in Neapel im Juni 1634.

Der Auftrag zur Ausmalung der Cappella del Tesoro führte Domenichino bereits 1631, im selben Jahr wie Monterrey, der ihn gleich bei seiner Ankunft für den Bilderzyklus des

¹⁸⁵ Wickhoff 1898, S.348; Sutherland Harris 1977, S.52-53.

¹⁸⁶ Zu einer ausführlichen Geschichte des Buen Retiro und dessen Kunstsammlung vgl. Madrid 2005 (A. Übeda de los Cobos); Brown/Elliot 1980.

¹⁸⁷ Brown/Elliot 1980, S.123.

¹⁸⁸ Bellori (1672), S.389.

¹⁸⁹ Zu der Ausstattung des Konvents in Salamanca vgl. Schütze/ Willette 1992, S.204-205. Zu Lanfrancos Gemälden für den Buen Retiro vgl. Parma 2001 (E. Schleier), S.298.

Buen Retiro gewinnen wollte, nach Neapel. Der in den folgenden Jahren schnell wachsende Druck, mit dem Domenichino von Seiten seiner Auftraggeber zur Fertigstellung seiner Werke in Neapel aufgefordert wurde, sowie die Drohungen der missgünstigen neapolitanischen Künstler, sorgten dafür, dass er 1635 nach Frascati floh, wo er nach Passeris Erzählungen eines der Bilder für den Zyklus ausführte: „Si trattenne il Giampieri in Roma tutto il residuo di quell anno 1635, facendo anche venire la moglie, e la sua figliuola: e combattendo tutto quel tempo con lettere, e con favori per la sua richiesta proroga, nelle quali istanze incontrava grandissime durezza. Ma per non istare in otio, si pose à terminare uno di quelli Quadri incominciati pel Vice Rè, cagione de' suoi disturbi.“¹⁹⁰ Es ist naheliegend, dass Domenichino damals für die Ausführung der anderen Bilder Camassei vorschlug, der sich unter seinen ehemaligen Schülern zu diesem Zeitpunkt schon am weitesten etabliert hatte, was demnach nach 1635, nach dem Aufenthalt Domenichinos in Frascati geschehen sein muss. Da der nächste Bildtransport von Neapel nach Madrid erst 1638 organisiert wurde, lässt sich für Camasseis Gemälde somit ein Entstehungszeitraum zwischen 1635/1638 festlegen.

Romanellis Teilnahme an dem Bilderzyklus ließe sich vielleicht damit erklären, dass Monterrey ursprünglich Cortona für den Zyklus vorgesehen hatte, doch da dieser zwischen 1633/1637 mit der Ausgestaltung des großen Deckenfreskos im Palazzo Barberini beschäftigt war und er kurz darauf nach Florenz abfuhr, griff er, wie im Falle Domenichinos, auf seinen besten Schüler zurück.

Massimo Stanzione, der einzige neapolitanische Künstler, gehörte spätestens seit der Ausgestaltung der Cappella di S. Bruno in S. Martino zu Beginn des Jahres 1630 zu den führenden Künstlern in Neapel.¹⁹¹ Monterreys persönliches Interesse an Stanzione wird durch seine private Gemäldesammlung bestätigt, in der die Werke des Künstlers neben denen von Ribera am häufigsten vertreten waren.¹⁹² Außerdem arbeitete Stanzione, wie schon erwähnt, zusammen mit Lanfranco und Giuliano Finelli an der Ausstattung des 1636 von Monterrey errichteten Augustiner- Konvents in Salamanca mit.¹⁹³

Das Luperkalienfest, das bei Ovid und Plutarch beschrieben wird, fand in der Antike zu Ehren des Gottes Faunus (auch Lupercus) jährlich am 15. Februar statt. Die Priester dieses Gottes, die so genannten „Luperci“, liefen zu diesem Anlass mit dem Fell eines Ziegenbocks bekleidet um den Palatin, auf dem sich die heilige Grotte des Gottes befand,

¹⁹⁰ Passeri (1772), S.64.

¹⁹¹ Schütze/ Willette 1992, S.69.

¹⁹² Zur Sammlung Monterreys vgl. Pérez Sánchez 1977, S.417-459.

¹⁹³ Schütze/Willette 1992, S.204-205.

und schlugen mit den Riemen aus diesem Fell die Hände der Frauen, die dadurch fruchtbar werden sollten.¹⁹⁴

Camassei arrangierte die Szene vor einer Architekturkulisse, die in ihrer Komposition von Obelisk, Kolosseum und Tempel wie bereits auf dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) und noch deutlicher auf der Vorzeichnung zum *Martyrium der Heiligen Eufemia* (Kat.A.18) an Cortonas *Martyrium der Heiligen Bibiana* (Rom, S. Bibiana) denken lässt. Die Figuren sind aber wie auf dem Altarbild in S. Sebastiano oder auf Cortonas Fresko nicht mehr reliefartig im *primo piano* angeordnet, sondern verteilen sich, ähnlich wie auf der *Taufe des Heiligen Hippolyt* (Kat.A.21), dicht gedrängt diagonal in die Tiefe.

Auch wenn sich auf der Komposition zum ersten Mal konkrete Bezüge zur Antike abzeichnen, so scheint der Künstler diese nicht direkt zitiert, sondern vielmehr von zeitgenössischen Motiven übernommen zu haben. Die Bewegung des im Vordergrund laufenden „Luperci“ findet ihren Ursprung zwar in der Statue des *Apoll vom Belvedere*, jedoch manifestieren der weite Ausfallschritt sowie die Armbewegung deutlichere Parallelen zu Berninis Apoll der Statuengruppe von *Apoll und Daphne* in der Borghese Galerie, der seinerseits das antike Vorbild verarbeitete. An der Figur der Daphne, die in entgegengesetzter Beinhaltung vor Apoll zu fliehen versucht, könnte sich Camassei in diesem Zusammenhang für die Bewegung des vorderen Luperkalienpriesters inspiriert haben.

Ein Anklang an die Antike manifestiert sich, abgesehen von dem Architekturhintergrund, auch in der Opferszene rechts im Hintergrund, die sich an historische römische Reliefs anlehnt. Deutlich wird aber auch bei diesem Beispiel, dass Camassei die Antike nicht direkt rezipierte, sondern sich durch antikische Komponenten anderer Bilder Anregungen verschaffte. Die Priesterin mit der weißen Toga ist eine nahezu wörtliche Wiedergabe von Cortonas Figur auf dem Fresko *Die Heilige Bibiana verweigert den Götzendienst* (Rom, S. Bibiana), die ihrerseits von Merz mit der Priesterin auf dem antiken Wandbild der *Aldobrandinischen Hochzeit* in Verbindung gebracht wurde.¹⁹⁵ Auch die typische Figur des Opferdieners mit Lorbeerkranz hinter dem Dreifuß könnte Camassei von Cortonas Fresko übernommen haben, während sich der „victimarius“ in gleicher Weise auf Lanfrancos *Auspizien* (Madrid, Museo del Prado) wiederfindet, die ebenfalls zu der

¹⁹⁴ Ovid erzählt die Geschichte in dem *Fasti* (II, 267-474) besonders ausführlich. Die Szene, in der die „Luperci“ die Hände der Frauen schlagen, stammt aber von Plutarchs *Vita di Cesare* (Caes.61). Vgl. dazu auch: Barbagli 1998, S.207-219; Ferrari 1999, S.431-432.

¹⁹⁵ Merz 1991, S.133.

Gemäldereihe des Buen Retiro gehörte.

Dass Camassei die Madrider Bilder Lanfrancos kannte, lässt außerdem ein Vergleich zwischen dem *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23) und dem *Begräbnis eines römischen Kaisers* (Madrid, Museo del Prado) und dem *Bankett mit Kampf der Gladiatoren* (Madrid, Museo del Prado) vermuten, auf denen die kämpfenden und die zu Boden gefallenen Gladiatoren in gleicher Haltung dargestellt sind.

Diese Analogien zu Lanfrancos Kompositionen waren sicherlich der Grund dafür, dass Pérez Sánchez den *Kampf der Gladiatoren* 1965 noch dem bolognesischen Künstler zuschrieb, während Anthony Blunt es zwei Jahre später in das Oeuvre Poussins aufnahm.¹⁹⁶ Parallelen zu den Gemälden des französischen Künstlers manifestieren sich in der Figur des mit dem Kopf nach unten liegenden Gladiators mit dem bleichem Inkarnat, die sich an der im Vordergrund liegenden Frau der *Pest in Ashod* inspiriert, die Poussin 1631 an Fabrizio Valguarnera verkaufte.¹⁹⁷

Für den Tempel im Hintergrund mit den korinthischen Säulen, zwischen denen sich einige Figuren bewegen, könnte Camassei hingegen auf Poussins *Plünderung des Tempels in Jerusalem* (Wine, Kunsthistorisches Museum) geblickt haben, die in der Mitte der 20er Jahre für Kardinal Francesco Barberini entstand.¹⁹⁸ Trotz der stilistischen Annäherung an Poussin und Lanfranco, lassen die unverwechselbaren Physiognomien der Figuren, die besonders deutlich bei der Frau mit Kind links am Bildrand oder dem dahinter sich befindenden Jüngling zum Vorschein kommen, die erstmals von Sutherland Harris unternommene Zuschreibung des Gemäldes an Camassei ohne Zweifel korrekt erscheinen. In zeitliche Nähe der Pradobilder muss das Gemälde *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20) datiert werden, das zum ersten Mal im Inventar von Carlo Barberini (1692-1704) genannt wird. Die Architekturkulisse sowie der Dreifuß und die Statue auf dem Podest erinnern an Bildelemente auf dem *Luperkalienfest* (Kat.A.22). Während sich die Erzählung dort aber auf den Vorder- und Hintergrund verteilt, stellte Camassei die Hauptszene hier im *primo piano* dar, wodurch wie auf Cortonas Fresken in S. Bibiana oder im Palazzo Mattei der Effekt einer Bühnenszenerie hervorgerufen wird. Die Arm- und Kopfhaltung des älteren Mannes in der Mitte der Komposition, die den Blick diagonal in die Bildtiefe leiten, zeigen deutliche Bezüge zu der mittleren weiblichen Figur auf Cortonas Fresko *Die heilige Bibiana verweigert den Götzendienst* (Rom, S. Bibiana).

¹⁹⁶ Pérez Sánchez 1965, S.160; Blunt 1967, S.175. Auch Ûbeda de los Cobos setzte das Werk 2005 wieder in den Umkreis Lanfrancos, bzw. der Neapolitanischen Schule. Vgl. Kat.A.23).

¹⁹⁷ Paris 1994/1995, Kat.43.

¹⁹⁸ Paris 1994/1995, Kat.18, Kat.77.

Ebenso lassen sich diesbezüglich Vergleiche zu Domenichinos Fresko mit dem *Tod der Heiligen Cäcilie* (Rom, S. Luigi die Francesi) aufstellen, auf das möglicherweise auch der Marmorfußboden und die Frau mit Kind am linken Bildrand zurückzuführen sind. Letztere Gruppe findet sich in abgewandelter Weise auf vielen Bildern Camasseis der zweiten Hälfte der 30er Jahre wieder, wie zum Beispiel auf dem *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23), der *Taufe des Heiligen Hippolytus* (Kat.A.21) oder dem *Opfer an Diana* (Kat.A.38).

Die einzigen der insgesamt elf Gemälde Camasseis aus Taddeo Barberinis Sammlung, die sich heute noch mit Sicherheit nachweisen lassen, sind die Darstellungen von *Diana und Aktaeon* (Kat.A.31) und der *Tod der Niobiden* (Kat.A.32). Dass es sich bei diesen Bildern zugleich auch um die bedeutendsten Werke der Sammlung des Papstneffen handelt, wird durch ihre großen Ausmaße und ihren ikonographischen Kontext belegt.

Um 1648/1649, zur Zeit, als das Inventar Taddeo Barberinis erstellt wurde, befanden sich die Gemälde in zwei unterschiedlichen Räumen im alten Familienpalast der Barberini, der Casa ai Giubbonari, in den Taddeo Barberini 1634 mit seiner Frau Anna Colonna zurückgezogen war.¹⁹⁹ 1692 überführte Taddeos Sohn Carlo Barberini die beiden Gemälde in den Familienpalast auf dem Quirinal, wo sie zusammen im ersten Vorzimmer des Winterappartements aufgehängt wurden.²⁰⁰ Dass die beiden Bilder aber von vornherein als Pendants bestimmt waren, belegen ihre gleichgroßen Ausmaße sowie ihr ikonographisches Sujet. Da auf beiden Kompositionen die Göttin Diana auftritt, ist es vorstellbar, dass sie als Geschenk für Anna Colonna gedacht waren, die in der panegyrischen Poesie häufig mit der Göttin der Jagd assoziiert wurde.²⁰¹

Die Darstellung *Diana und Aktaeon*, für die Camassei im März 1639 von Taddeo Barberini 24,30 *scudi* ausgezahlt wurden, führte Camassei zunächst zurück zu Domenichinos *Jagd der Diana* in der Galleria Borghese. Von diesem Bild übernahm er das pyramidale Kompositionsschema, das durch die kniende Nymphe links im Vordergrund, die stehende Diana in der Mitte und die sich rechts davon befindende Nymphe mit Hund gebildet wird. Während Domenichino die zeitliche Abfolge des Geschehens aber durch die Gestensprache und Bewegungen der Nymphen evozierte und der Szene damit Lebendigkeit verlieh, setzte Camassei die Figuren ohne fortlaufenden Erzählrhythmus in die Landschaft. Obwohl die bei Ovid erzählte Szene dargestellt ist, in der Aktaeon die

¹⁹⁹ Vgl. S.118, Anm.355.

²⁰⁰ Aronberg Lavin 1975, S.443, Nr.400, 401.

²⁰¹ Rice 1998, S.197, 200, Anm.46 (B.A.V., Arch. Barb. 1853, f.1).

Nymphen bei ihrer Rast stört, scheinen diese von dem Eindringling keine Notiz zu nehmen. Nur die Nymphe mit dem Hund, auf dessen Halsband die Barberinibienen dargestellt sind, wendet sich ihm zu, wobei ihre Gesten und Gebärden aber keinerlei Absicht zeigen, Aktaeon zu vertreiben. Trotz der großen Ausholbewegungen wirkt die Figur Aktaeons wie die der Schergen auf dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) oder dem *Martyrium der Heiligen Margaretha* (Kat.A.33) spannungslos und statisch.

Die reich differenzierte Farbpalette macht den Einfluss der venezianischen Malerei mehr als zuvor evident. Dass Camassei sich wie viele Künstler des frühen 17. Jahrhunderts dabei von Tizians *Bacchanal* (Madrid, Museo del Prado) anregen ließ, wird über die Farbgebung hinaus auch durch einige Bildkomponenten, wie die zwei im Hintergrund liegenden weiblichen Halbfiguren und die kleine Nymphe mit dem erhobenen gerundeten Arm rechts von Diana, die sich in ähnlicher Weise auf der Komposition des venezianischen Künstlers wiederfinden, bestätigt. Tizians Gemälde, auf das Camassei später immer wieder zurückgreifen sollte, wurde 1598 zusammen mit anderen Werken des venezianischen Künstlers vom Kardinal Pietro Aldobrandini aus der D'Este Sammlung in Ferrara nach Rom gebracht.²⁰² 1621 gelangte das *Bacchanal* gemeinsam mit der *Anbetung der Venus* in die Sammlung des Kardinals Ludovico Ludovisi. Nach dessen Tod wurden die Gemälde 1637 von Niccolò Ludovisi, Prinz von Piombino, König Philip IV. von Spanien geschenkt. Die Ankunft der Bilder in Madrid, deren Transport durch den Grafen Monterrey organisiert wurde, lässt sich durch einen Brief des englischen Botschafters Sir Arthur Hopton in das Jahr 1638 datieren. Am 26. Juli diesen Jahres schrieb er: „They [der König und die Königin von Spanien] are now become more judicious in & more affectiond unto the Art of Paynting, then they have beene, or then the world imagines. And the King w. th in this 12 moneth, hath gotten an increible numb.r of ancient & of the best moderne hands & over w.th the Conde de Monte Rey, came the best of Otalye, particulery the Baccanalien of Titian & in his Town eis not a peece worth any thing but the King takes & payes very well for thema & in his imitation the Admirate Don Lewis de Faro, and many others are making Collections...“²⁰³

Wie bereits zuvor erwähnt, wurden auch Camasseis *Luperkalienfest* (Kat.A.22) und der *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23) von Monterrey wahrscheinlich in diesem Jahr nach

²⁰² Zu der Geschichte der Gemälde, darunter auch Tizians *Bacchus und Ariadne* und das mit Bellini zusammen ausgeführte *Götterfest* vgl. Wethey 1975, S.29-41, 143-153.

²⁰³ Walker 1956, S.77-78.

Madrid geschickt, möglicherweise also zusammen mit Tizians Gemälden.²⁰⁴

Der *Tod der Niobiden* (Kat.A.32) stellte Camassei ikonographisch und stilistisch vor eine weitaus größere Herausforderung als das Pendantbild *Diana und Aktaeon*. Zum ersten Mal sah Camassei sich nämlich vor die Aufgabe gestellt, sich direkt mit der Antike auseinanderzusetzen, denn unverkennbar tritt die Absicht Taddeo Barberinis hervor, mit dem Gemälde ein Gegenstück zu der antiken Niobidengruppe in der Villa Medici zu entwerfen. Die Niobiden als Gruppe von zwölf Figuren wurden 1583 im Garten der Familie Tommasini, in der Nähe vom Lateran, aufgefunden und daraufhin von Ferdinando de' Medici, dem Bruder des Großherzogs Francesco I., gekauft und im Garten seiner Villa auf dem Pincio aufgestellt.²⁰⁵

Nach Giovanni Battista De Cavalleriis, der bereits 1594 einzelne dieser Skulpturen in seinem *Antiquarium statuarum urbis Romae* veröffentlichte, lieferte François Perrier in seinen 1638 publizierten *Segmenta nobilium signorum et statuarum* auch eine Gesamtdarstellung der Statuen, die der Aufstellung im Garten der Villa Medici entsprochen haben mag.

Die zeitliche Nähe von Perriers Stichserie und Camasseis Gemälde, das wie *Diana und Aktaeon* im Jahr 1639 entstanden sein dürfte, legt die Vermutung nahe, dass Taddeo Barberini die Idee für das Bildsujet gekommen war, nachdem das Buch des französischen Künstlers, in dem dieser auch eine Vielzahl weiterer bedeutender antiker Skulpturen illustrierte, erschienen war.

Von der antiken Niobidengruppe, die Camassei entweder *in natura* oder nach den Stichillustrationen Perriers studierte, übernahm der Künstler aber lediglich die Niobe mit dem Kind, die gleichzeitig auch an die Mutter-Kind- Gruppe auf Domenichinos *Martyrium des Heiligen Andreas* in S. Gregorio Magno erinnert, und das springende Pferd.

Auffallend ist hingegen die enge Anlehnung an den Text Ovids (*Metamorphosen*, VI, 215-305), der den Tod der einzelnen Niobiden genauso schildert, wie ihn Camassei später darstellte. Ausgangspunkt ist die Geschichte der Niobe, die die thebanischen Frauen dazu aufforderte, sie anstelle der Latona, der Mutter von Apoll und Diana, zu verehren. Darüber erbost, wandte sich Latona an ihre Kinder, die die anmaßende Latona und ihre 12 Kinder zur Strafe mit Pfeilen töteten.

Die Antikenrezeption Camasseis tritt auf dem Gemälde explizit mit der Figur des im Vordergrund liegenden sterbenden Niobiden hervor, bei der es sich um eine Verarbeitung

²⁰⁴ Vgl. S.59.

²⁰⁵ Zu der Statuengruppe vgl. Mandowsky 1953, S.251-264.

der *Sterbenden Amazone* (Neapel, Museo Nazionale) handelt, mit der einzigen Abweichung, dass der rechte Arm nach unten angewinkelt ist. Der skulpturale Effekt der Niobide wird zudem durch die beträchtlichen Ausmaße des Bildes, die die Figur fast lebensgroß erscheinen lassen, evoziert, sowie durch das weiße, marmorartige Inkarnat. Wie auch für Poussin stellte die *Sterbende Amazone*, die sich damals im Palazzo Medici-Madama befand, für Camassei, der sie auch auf dem *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23), der *Verurteilung Kains* (Kat.A.36) und dem *Tod des Orpheus* (Kat.A.37) verarbeitete, ein beliebtes Motiv dar. Ein Vergleich zu Poussins Gemälde mit dem *Tod des Adonis* (Caen, Musée des Beaux-Arts), das 1669 zusammen mit mehreren Werken Camasseis in der Sammlung Angelo Gioris aufgelistet werden sollte, lässt annehmen, dass Camassei dieses Bild kannte. Dafür sprechen nicht nur der sterbende Niobide und seine hinter ihm in Ohnmacht fallende Schwester, die die Venus zitieren zu scheint, sondern auch die dominierende Anwendung der Rot-, Blau- und Brauntöne.

Wie auf keinem anderen Werk zuvor, geht es Camassei hier um die Darstellung dramatischer Affekte, die zur Steigerung des Erzählcharakters führten. Diese treten besonders deutlich bei der kleinen Niobide hervor, die sich mit ängstlichem Gesichtsausdruck an die Mutter schmiegt. Diese legt beschützend ihren linken Arm um ihre kleinste Tochter, während sie mit der anderen Hand und mit bittendem Gestus Apoll und Diana um Gnade anfleht. Ihr voluminöses, fast guercineskes Gewand, das durch reiche Farbnuancierungen akzentuiert wird, stellt ihre Figur neben dem sterbenden Niobiden in den Vordergrund des Geschehens.

Die artikulierte Formensprache und der Anklang an die Antike sowie die reich differenzierten Farbakkorde und die weiche Modellierung des Landschaftshintergrundes, die auf Poussin und die venezianische Malerei zurückblicken, bilden die Komponenten von Camasseis künstlerischer Reife, die auf den großen Leinwandbildern in der Barberinisammlung, ihre höchste Ausprägung findet.

Die Auseinandersetzung mit den Werken Poussins, den Camassei spätestens seit seiner Mitarbeit an den *Documenti d' Amore* (Kat.C.5) auch persönlich gekannt haben muss, bildet einen wesentlichen Faktor in Camasseis weiterer künstlerischer Entwicklung.

Die *Verurteilung Kains* (Kat.A.36), die zum ersten Mal im Inventar des Kardinals Antonio Barberini von 1644 genannt wird, zeigt in kompositorischer Hinsicht Analogien zu Poussins Gemälde *Diana und Endymion* (Detroit, The Detroit Institute of Arts). Übereinstimmend ist die weit ausgestreckte kniende Haltung Kains und Endymions, sowie die Anordnung der im Hintergrund vor einem Baum liegenden Figur, deren Ursprung

möglicherweise auf Tizians *Bacchanal* (Madrid, Museo del Prado) zu finden ist.

Die Darstellung des *Tod des Orpheus* (Kat.A.37), deren genauer Standort heute unbekannt ist, fügt sich in eine lyrisch-romantische Landschaftsszenerie ein, die wie der weiche Pinselduktus, sowohl an Poussin als auch an Mola, dem das Werk ursprünglich zugeschrieben war, erinnert. Auf den französischen Künstler verweist außerdem das Kompositionsschema, das die Hauptfiguren vor eine Baumgruppe in den linken Vordergrund setzt, während sich rechts der Blick auf die Landschaft öffnet, in der einzelne weitere Figuren sitzen.²⁰⁶

Das *Opfer an Diana* (Kat.A.38), das zum ersten Mal im Inventar Maffeo Barberinis von 1672 genannt wird, lehnt sich hinsichtlich seiner weichen Modellierung, der Morphologie der Bäume und Wolken und der venezianischen Chromatik eng an den *Tod des Orpheus* an, während einige Bildkomponenten, wie der Dreifuß mit dem Opferdiener und die Diana-Statue auf dem Podest, dem Gemälde *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20) und dem *Luperkalienfest* (Kat.A.22) entnommen sind. Das reliefartige Kompositionsschema greift hingegen bereits den zwischen 1647/1649 ausgeführten Friesdarstellungen mit Szenen von *Bacchus und Ariadne* im Palazzo Pamphili (Kat.A.44) voraus, die Camassei zu Annibale Carracci und dem Studium antiker Sarkophagreliefs zurückführte.

Die *Schlacht des Heraklius* (Kat.A.43), die sich ursprünglich in der Rondinini-Sammlung befand und die von Vasi noch 1771 in deren Familienpalast in der Via del Corso gesehen wurde, ist heute nur noch durch einen Stich Faccendas (Kat.C.14) überliefert.²⁰⁷ Das Gemälde, das erst im 1807 erstellten Inventar der Familie aufgelistet wird, entstand möglicherweise im Auftrag Paolo Emilio Rondininis, der 1643 von Urban VIII. zum Kardinal der Diakonie S. Maria in Aquiro ernannt wurde.²⁰⁸ Die kompositorischen Parallelen zu der *Schlacht auf der Milvischen Brücke* im Lateransbaptisterium (Kat.A.42.2) sprechen für eine Datierung um 1644/1646.

Wie aus der Sammlung Gian Maria Rosciolis, über die bereits zu Beginn dieses Abschnitts gesprochen wurde, hervorgeht, fertigte Camassei auch Gemälde in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern an, wobei er für die figürliche Darstellung zuständig war. Im November 1639 zahlte Roscioli Camassei 47 *scudi* für ein Bild „...con diversi puttini ed fiori fatti

²⁰⁶ Zu Poussins Werken vgl. Paris 1994/1995, Kat.23, 35, 38, 49.

²⁰⁷ Vasi 1771, I, S.44. Er betitelte das Bild irrtümlicherweise als „Schlacht des Maxentius“.

²⁰⁸ Salerno 1965, S.32. Ein Inventar der Sammlung Paolo Emilio Rondininis ist nicht bekannt. Dass die Rondinini-Familie den Barberini verbunden waren, beweist außerdem das Thesenblatt Bonaventura Rondininis, dem Bruder Paolo Emilios, dass dieser von Cortona ausführen ließ und Kardinal Antonio Barberini widmete (Rice 1997, S.192-193).

dallo Stanca e pagateli scudi trentadui, le figure fattedal Camassei e datali scudi quaranta sette.“²⁰⁹ 1642 ist eine Zahlung an Jan Both und Camassei über 13 *scudi* überliefert “...per un paesino del Botti di 3 et 2 ½ con la Santa Rosalia del Camassei.“²¹⁰ Im Inventar von Bartolomeo Barzi treten hingegen einige Werke auf, die Camassei unter der Mitarbeit Fioravantis anfertigte, darunter das bereits erwähnte Portrait Urbans VIII.²¹¹ Dieses Bild könnte möglicherweise um 1642, zeitgleich mit dem Stich Greuters in Girolamo Tetis *Aedes Barberinae ad Quirinale* (Kat.A.8a) und dem *Portrait Urbans VIII.* in der Sakristei von S. Andrea della Valle (Kat.A.40) entstanden sein. Von der Zusammenarbeit Camasseis und Fioravantis würden nach Safarik's Meinung auch drei weitere Bilder zeugen, die mir aber nicht bekannt sind.²¹²

Girolamo Teti, der Camassei spätestens während der Vorbereitung der *Aedes Barberinae ad Quirinalem* kennenlernte, besaß, wie aus seinem 1645 verfassten Inventar hervorgeht, auch ein Bild des Künstlers, das die *Geburt Christi* darstellte. Diese wird zusammen mit einem *Madonnenbildnis* Cortonas, einer *Pietà* des Cavalier d' Arpino, einer *Dornenkrönung* von Romanelli und einem unbestimmten Bild Giovanni Cerrinis in der Privatkapelle des Wohnhauses Tetis genannt, das sich gegenüber von der Kirche S. Ignazio befand.²¹³ Die Mitarbeit an Tetis großem Stichwerk, sowie an anderen Buchpublikationen seit Beginn der 40er Jahre brachte Camassei in den Kontakt mit weiteren Mäzenen. So lässt sich in der Sammlung des bedeutenden Antiquars und späteren Kardinals Camillo Massimo, mit dem Camassei, wie unter anderem auch mit Poussin, an der 1640 erschienenen Neuauflage der *Documenti d'Amore* (Kat.C.5) zusammenarbeitete, eine Zeichnung Camasseis mit der *Schlacht auf der Milvischen Brücke* nachweisen, bei der es sich sicherlich um eine vorbereitende Studie für das Fresko im Lateransbaptisterium (Kat.A.42.2) handelte, mit dem Camassei spätestens 1644 begann.²¹⁴

Wie später noch einmal vertieft werden soll, gehörte Camillo Massimo wie auch Poussin zu den regelmäßigen Besuchern des Kunstsammlers Francesco Angeloni. Dass auch Angeloni, enger Freund Domenichinos und Belloris, ein Gemälde Camasseis in seiner Sammlung besaß, ist im Hinblick auf die umfassenden Beziehungen des Künstlers zu den damaligen Mäzenen von großer Bedeutung.²¹⁵

²⁰⁹ Corradini 1979, S.194, Nr.75.

²¹⁰ Corradini 1979, S.195, Nr.94.

²¹¹ Vgl. S.54 und Safarik 1999, S.80, Anm.2; S.75.

²¹² Vgl. Kat.D.2, D.5-D.6.

²¹³ Spezzaferro 1996, S.245.

²¹⁴ Pomponi 1996, S.109, Nr.237. Vgl. auch S.73, Anm.236.

²¹⁵ Vgl. dazu Kap.VII.

IV.3) Stichvorlagen: Thesenblätter, Frontispize und Buchillustrationen für die Barberini

„Cominciò fin da giovanetto col continuo disegnar colla penna le figure de' frontispizzi de' libri a dar segni cortissimi del genio particolare, che aveva verso questa nobilissima professione.“²¹⁶

Nach Pascolis Aussage wäre anzunehmen, dass Camassei bereits in jungen Jahren in Bevagna, noch bevor er an den Barberiniahof gelangte, Frontispiz- Vorlagen zeichnete.

Davon lassen sich jedoch keine Beispiele mehr nachweisen.

Die 30er und 40er Jahren des 17. Jahrhunderts sind in Rom durch eine intensive Buch- und Stichproduktion gekennzeichnet, die eng mit dem neu aufkommenden Interesse an der Antike, sowie der Entstehung bedeutender Kunstsammlungen in Verbindung stand. Der wichtigste Stichband der 30er Jahre war die von dem Antiquaren und Mäzenen Vincenzo Giustiniani herausgebrachte *Galleria Giustiniana*, eine umfangreiche Reproduktion der Antikensammlung des Marchese, an der unter der Leitung Joachim von Sandrarts unter anderem Giovanni Lanfranco, François Perrier, Claude Mellan, Johann Friedrich Greuter, François Duquesnoy, Francesco Ruggieri und Charles Audran mitarbeiteten. Von ebenso großer Bedeutung war das etwa gleichzeitig entstandene *Museo Cartaceo* Cassiano dal Pozzos, eine im Sinne einer Enzyklopädie zusammengestellte Sammlung von Zeichnungen nach der Antike und der Malerei des 16. Jahrhunderts sowie naturwissenschaftlicher Illustrationen, an der dal Pozzos Freund Poussin mitarbeitete, sowie auch Künstler wie Mellan, Ruggieri, Testa, Canini und Cortona.²¹⁷ Wie Cassiano dal Pozzo selbst schrieb, beauftragte er für die Anfertigung des *Museo Cartaceo* „giovani ben intendenti del disegno“, wobei er gleich vier Schüler seines Freundes Domenichino (Ruggieri, Testa, Canini und Poussin) heranzog.²¹⁸ Nicht aber Camassei, dessen Lehrzeit bei Domenichino zu diesem Zeitpunkt schon am längsten zurücklag und der außerdem schon einen von seinem Lehrer weitaus unabhängigeren Weg gegangen war als die anderen ehemaligen Schüler.²¹⁹

Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des Buchdrucks war im Seicento aber die

²¹⁶ Pascoli (1730-1736), I, S.38.

²¹⁷ Zu der *Galleria Giustiniana* vgl. Rom 2001. Zum *Museo Cartaceo* vgl. Herklotz 1992, S.81-125; Solinas 1996, S.215-240.

²¹⁸ Vgl. dazu Solinas 1996, S.215-240.

²¹⁹ Wie man bereits bei Passeri erfährt, blieben Canini, Poussin und Testa in Domenichinos Werkstatt, bis dieser 1631 nach Neapel abreiste. Vgl. Passeri (1772), S. 183, 326, 338. Zur Werkstatt Domenichinos vgl. Spear 1982, S.100-110.

Figur des Kardinals Francesco Barberini, der sich bereits seit Mitte der 20er Jahre um die Finanzierung verschiedenster Publikationen kümmerte.²²⁰ Neben theologischen und klassischen Schriften interessierten den Kardinal vor allem die Veröffentlichungen, die dazu verhalfen, die Bedeutung seiner Familie hervorzuheben. Dazu zählten die Manuskripte aus der eigenen Bibliothek und naturwissenschaftliche und literarische Bücher, sowie die *Poemata*, die Sammlung von Gedichten Urbans VIII. Außerdem Textvorlagen von Opern, die im Theater des Palazzo Barberini aufgeführt, und Abhandlungen über Kunst- und Bauwerke, die auf Kosten der Papstfamilie restauriert wurden. Der Posten als Leiter der Apostolischen Bibliothek, den Kardinal Francesco Barberini bis 1636 innehatte, lieferte die Grundlage für die Entstehung einer eigenen umfangreichen Büchersammlung, die bereits in Tottis Romführer von 1638 und dann von Carlo Cartari 1665 begeistert hervorgehoben wurde: „Si puol dunque conchiudere, che dandosi il primato, senza dubbio, alla Vaticana, questa in secondo luogo sia la più bella e la più copiosa libreria di Roma.“²²¹ Die Planungen des Kardinals, einen eigenen Verlag nach dem Vorbild der Tipografia Vaticana zu errichten, scheiterte aber wahrscheinlich aufgrund der zu hohen Kosten.²²²

Die mit den Illustrationen der Bücher beauftragten Künstler wurden zum Teil vom Kardinal oder anderen Mitgliedern der Barberini-Familie bestimmt, konnten aber von dem Herausgeber oder Autor des Buches auch selbst vorgeschlagen werden, wie das Beispiel der *De Florum Cultura* des Jesuitenpaters Giovanni Battista Ferrari beweist: „l’opera sua de’ Fiori [...] co’ primi pittori del secolo, fra quali in capite poneva il gran Guido Reni.“²²³ Das Buch, „...che fa stampare l’eminentissimo Signore Cardinale Padrone“, diente als botanisches Sachbuch, für das Cortona, Reni und Sacchi die Zeichnungen, und Greuter und Mellan die Stiche lieferten.²²⁴

Anfang der 40er Jahre übertrug Francesco Barberini Federico Ubaldini den Auftrag für die Neuauflage der zwischen 1309 und 1313 entstandenen *Documenti d’Amore* des toskanischen Dichters Francesco da Barberino.²²⁵ Sein Interesse an dem Text erklärt sich

²²⁰ Vgl. dazu Petrucci Nardelli 1985, S.133-198.

²²¹ Waddy 1990, S.360, Anm.22. Zur Bibliothek im Palazzo Barberini vgl. Waddy 1990, S.55-57.

²²² Petrucci Nardelli 1985, S.144-147.

²²³ Rom 1997a (L. Ficacci), S.85.

²²⁴ Geissler 1978, S.28-42.

²²⁵ Von der Ausgabe da Barberinos existieren zwei Versionen in der Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. Lat. 4076, Barb. Lat. 4077). Vgl. auch Partsch 1981, S.79-93 (Tafel 108-132; Nardi 1993, S.75-92). Federico Ubaldini wurde in Siena geboren und lernte 1628 Francesco Barberini in Rom kennen, möglicherweise in der Accademia S. Basilio, wo er Mitglied und der Kardinal zwischen 1625 und 1640 Schutzherr war. (Petrucci Nardelli 1985, S.162). Zu Ubaldini und seiner Ausgabe der *Documenti d’Amore* vgl. Barberini 1993, S.125-148.

aus der Tatsache, dass er sich wie auch Urban VIII., gern als Nachkomme des toskanischen Dichters bezeichnete.²²⁶ So deutete bereits Ferro die von Urban VIII. noch als Kardinal gewählte Imprese „Hic Domus“, auf die im folgenden noch ausführlicher eingegangen werden soll, mit den Worten: „Vuole dunque dire HIC DOMUS, questa casa, che in Roma fiorisce dall’addotto tempo fin’hora è quella medesima, che in Fiorenza si truova, e ch’è quivi antichissima, dove hebbe in ogni tempo huomini principali on ogni sorte di mangeggio, e di lettere [...] e solo basterà per mostrare essere quivi antica la stirpe, & è Francesco Barberino commendato dal Boccaccio...“²²⁷

Bei den *Documenti d’Amore* handelt es sich um ein moralisierendes Liebespoem, das in zwölf Kapiteln (Documenti) die Tugenden vorstellt, anhand derer der Mensch die göttliche Liebe (Amor) erlange. Die Hauptaufgabe Federico Ubaldinis bestand darin, die alten Illustrationen, die jeweils einem Kapitel vorangestellt waren, durch neue zu ersetzen. Die Vorlagen für die Stiche Cornelis Bloemaerts und Johann Friedrich Greuters lieferten Zeichner, die aber mit Ausnahme Camasseis und Poussins keine Künstler im engeren Sinne waren, sondern so genannte Dilettanten, Personen aus der römischen Adelsschicht, die die Kunst als Zeitvertreib ausübten: „in Roma non ha dubbio che altre nobili famiglie danno opera al disegno, come si vedono in quelle che sono per entro il libro del poeta Francesco da Barberino.“²²⁸

Treffpunkt dieser Künstler oder Dilettanten waren die römischen Akademien, an denen sie Zeichenunterricht erhielten oder aber sich auch nur zu Diskussionen trafen. Eine solche Akademie wurde laut Baglione auch von Francesco Barberini unterhalten: „...nel Palagio della Cancelleria tal volta fa fare quantità di Virtuosi e di Nobiltà, e vi portano diversi disegni di giovani che a concorrenza figurano varij soggetti, e questo virtuoso Principe li honora di regali, e da loro animo di avanzarsi nelle virtù, e anche vi si fanno varie lettioni da huomini letterati, i quali a questa professione alludono.“²²⁹

Die Zeichner, die an den *Documenti d’amore* mitwirkten, stammten also entweder aus angesehenen Familien oder waren der Barberini- Familie, speziell Francesco Barberini, verbunden. Zu diesen zählten Alessandro und Lodovico Magalotti, Cousins des Kardinals, Malatesta Albani, Fabio della Cornia, der aufgrund seiner literarischen Interessen mit

226 Francesco da Barberino wurde 1264 in Barberino in der Val d’Elsa geboren. In Florenz arbeitete er als Notar der bischöflichen Kurie und als Dichter. Zu seiner Figur und Beziehung zu den Barberini vgl. Pecchiai 1959, (Teil 1) S.1-67. „...pur mancando la notizia documentata dell’attacco, il ramo dei Da Barberino donde uscì papa Urbano VIII. derivò dal medesimo tronco che generò il ramo del poeta Francesco.“ (Pecchiai 1959, Teil 3, S.12).

²²⁷ Ferro 1623, II, S.74-75.

²²⁸ Baglione (1642), S.366 [268] (Vita Crescenzi).

²²⁹ Baglione (1642), S.180 [182].

Francesco Barberini in Beziehung stand, Giovanni Battista Muti und Niccolò Pucci.²³⁰

Zu den wichtigsten Namen gehören neben Camassei aber Francesco Crescenzi, Camillo Massimi und Poussin. Der erstere war der Bruder des weitaus bekannteren Giovanni Battista Crescenzi, der seit Beginn des 17. Jahrhunderts eine der wichtigsten Akademien in Rom unterhielt, an der auch Francesco Crescenzi unter den Anweisungen Cristoforo Roncallis das Zeichnen erlernte.²³¹ Zusammen mit Giovanni Battista Muti und Marcello Sacchetti gehörte Francesco Crescenzi 1625 zu den *festaroli*, den Organisatoren der Feste in der Accademia di S. Luca.²³²

Camillo Massimo, der 1670 unter Clemens X. den Purpur erhielt, gehörte einem der ältesten Adelsgeschlechter in Rom an.²³³ Sein Interesse an der Kunst, das ihn schon in frühen Jahren als einen der bedeutendsten Sammler und Antiquare Roms hervortreten ließ, führte ihn in den kulturellen Kreis um Francesco Barberini, durch den er mit Künstlern wie Poussin, Cortona und Camassei in Kontakt kam.

Massimo gehörte unter den so genannten Dilettanten sicherlich zu den talentiertesten Zeichnern, „...principe non solo intelligente del buon disegno ma erudito ed efficace all’operazione di quello.“²³⁴ Bei Nicola Pio erfährt man, dass Massimo das Zeichnen bei Poussin, seinem bevorzugten Künstler, dem er eine Reihe von Aufträgen übergab, erlernte: „Camillo cardinale...hebbe sempre un gran genio et inclinatione alle altre virtù e specialmente alle arti liberali...Et elettosi per maestro Niccolo Pusino si diede a disegnare in figure et ornamenti...“²³⁵

Massimo führte drei Zeichnungen für Ubaldinis Ausgabe der *Documenti d’Amore* aus, wobei er eine, den *Triumph der Liebe*, wie Vitzhum zum ersten Mal erörterte, in Zusammenarbeit mit Poussin entwickelte, von dem sich eine Vorzeichnung ursprünglich in der Sammlung Massimos befand.²³⁶ Die Tatsache, dass diese Sammlung auch eine Zeichnung Camasseis auflistet, könnte darauf schließen lassen, dass Camassei auch über die Arbeiten an den *Documenti d’Amore* hinaus mit Massimo in engerem Kontakt stand.²³⁷

Camassei führte zwei Stichvorlagen für Ubaldinis Buch aus: die *Rocca Amoris* (Kat.C.5b), die dem Vorwort Francesco da Barberinos vorausgeht und die aufgrund ihrer vielfigurigen

²³⁰ Zu den Künstlern vgl. Barberini 1993, S.132-142.

²³¹ Barberini 1993, S.132. Zur Akademie Crescenzis vgl. Spezzaferro 1985, 26, S.50-74.

²³² Merz 1991, S.89.

²³³ Zu Camillo Massimo vgl. Pomponi 1996.

²³⁴ Passeri (1772), S.106-107 (in Vita Duquesnoys).

²³⁵ Pio (1724), S.140-141.

²³⁶ Vitzhum 1962, S.262-264. Die Zeichnung Poussins befindet sich heute in Windsor Castle (Inv. 11967). Vgl. auch Blunt 1976, S.3-31; Beaven 2003, S.15-24.

²³⁷ „La battaglia di Costantino. Disegno del Camassei larga p.mi 3.“ (Pomponi 1996, S.109, Nr.237).

Szene sicherlich zu den komplexesten Illustrationen gehört, und das Frontispiz (Kat.C.5a). Wie bereits Ubaldini in seinem Vorwort schrieb, basiert die Darstellung des Frontispiz auf einer Ode Anacreons, in der von Amor die Rede ist, der von Bienen gestochen wurde, nachdem er sie im Rosenbeet geweckt hatte: „...fù da poeta composto questo libro per ricondurre il Mondo sui atto dietro al mal’ esempio alla vera gentilezza [...] cercando con salutevole inganno d’allear gli animi ad imbeversi diottimi insegnamenti e considerato che qua giù si volge il tutto sopra due Amori, l’un buono, al’altro reo; acciò questo restasse trafitto dal suo stile, diede i Documenti di quello, lande, come s’allude nella fronte del libro, qui si verificano i versi già scritti da Anacreonte, ne quali Amore si compianghe d’esser ferito da un’ Ape: poiche mentre studia questa nostr’Ape Barberina con i suoi Documenti d’Insinuare le virtù figliuole del buono, s’industria di suellere dal cuore i vizi, che sono dal non buono Amore partoriti: il che s’esplica maggiormente ne due versi che si scorgono nell’istesso frontespizio, dettati da chi sommo nella dignità e nell’eloquenza, s’inalza sopra tutti nella Christiana poesia.”

Vor einem großen Tuch, das an einem Lorbeerbaum befestigt, und auf dem der Titel und Autor des Buches geschrieben sind, steht Amor, der erbost zu drei Bienen, von denen ihm eine in den Finger sticht, hinaufblickt. Hinter ihm zeichnet sich das Rosenbeet ab, in dem er die Bienen weckte, die sein untugendhaftes Verhalten daraufhin bestrafen. In Verbindung mit der Darstellung reihen sich am unteren Blattrand die Worte “Dum documenta probi tradit Franciscus Amoris Me ferientis acu percusit ictus Apis” an, die den Leser der *Documenti d’amore* zum Erlernen der Tugend auffordern.

Die Darstellung der drei Bienen und des Lorbeerbaums sind aber gleichzeitig auch als Anspielung auf die Imprese Urbans VIII. zu verstehen, die einen Lorbeerbaum zeigt, auf den drei Bienen zufliegen, und die von dem Motto “Hic Domus” unterlegt wird. Das Motto entstammt dem siebten Kapitel von Vergils *Aeneis* (115-127), in dem erzählt wird, dass ein Bienenschwarm in den Lorbeerbaum des lateinischen Königs flog, ein Ereignis, das einen neuen Herrscher prophezeite, der von weit her kam. Die Vorahnung wurde durch die Ankunft des Aeneas in Latium erfüllt, dessen Soldaten bei der Landung “Hic Domus haec patria est” ausriefen.²³⁸ Wie schon anfangs erwähnt, wollte Urban VIII. mit dieser Imprese auf seine Herkunft aus Florenz hinweisen, denn wie auch Aeneas, der von weit her kam, um die königliche Nachfolge in Latium anzutreten, siedelte er nach Rom über, wo ihn die Ernennung zum Papst erwartete. Indem die Imprese des Papstes in modifizierter Weise

²³⁸ Vgl. dazu Lee 1993, S.147-158; Schütze 1997, S.86.

auch auf dem Frontispiz der *Documenti d'amore* integriert wurde, und die Barberini somit ihre Abstammung aus Florenz bekundeten, wurde der Bezug zu dem Autor, Francesco da Barberino, dessen literarische Tätigkeiten durch Urban VIII. als „Apollo christianorum“ fortgesetzt werden sollten, sinnbildlich hervorgehoben.²³⁹

Die *Rocca Amoris* (Kat.C.5b) zeigt die in dem Vorwort Francesco da Barberinos beschriebene Szene, in der Amor, gesandt von der „Curialitas“ („Höflichkeit“) und der „Eloquentia“ („Beredtsamkeit“) sich von der Festung der Liebe („rocca amoris“) zu den zwölf schlafenden Tugenden („Docilitas“, „Industria“, „Constantia“, „Discretio“, „Patientia“, „Spes“, „Prudentia“, „Gloria“, „Justitia“, „Innocentia“, „Gratitudo“, „Eternitas“) aufmacht. Auf seinem Weg wird Amor von „Crudelitas“ („Grausamkeit“) mit Feuerpfeilen bedroht, die die „Pietas“ („Frömmigkeit“) zur Rettung Amors mit Blumen abwehrt, so dass er seinen Weg zu den Tugenden fortsetzen kann, um an sie die göttliche Liebe weiterzuleiten.²⁴⁰ Wie auch die anderen Künstler hielt Camassei sich bei der Darstellung der *Rocca Amoris* ziemlich genau an die Illustration der älteren Ausgabe, die möglicherweise von Francesco da Barberino selbst gezeichnet wurde.²⁴¹

1634 zahlte Francesco Barberini 100 *scudi* „nella stampa della rappresentazione di ‚S. Alessio‘ in musica, con l’intaglio delle prospettive in rame dedicateci da Stefano Landi.“²⁴²

Die Oper *S. Alessio*, die auf dem Libretto Giulio Rospigliosis, dem späteren Papst Clemens IX. basiert, gehörte zu den bekanntesten musikalischen Darbietungen des 17. Jahrhunderts.²⁴³ Am 18. Februar 1632 wurde sie mit Bühnenentwürfen, die heute allgemein Cortona zugeschrieben werden, im neu errichteten Theater des Palazzo Barberini aufgeführt, das sich im Südflügel befand, „nella sala dove si facevano le comedie.“²⁴⁴ Bis 1637 wurden hier, vor allem während der Karnevalszeit, Opernstücke aufgeführt, die in den meisten Fällen auf den Textvorlagen Giulio Rospigliosis, der in den 1633 publizierten *Apes Urbanae* aufgrund seiner aktiven Tätigkeit zu den „produttrici di cultura dei Barberini“ gezählt wurde, basierten.²⁴⁵ Ein Jahr nach der Aufführung von *S. Alessio*, im Februar 1633, folgte auf Vorhaben Taddeo Barberins die Repräsentation von Rospigliosis Oper *Erminia sul Giordano*, für die Camassei, wie schon erwähnt, die

²³⁹ Vgl. dazu auch Schütze 1994, S.244-245.

²⁴⁰ Zu den einzelnen Tugenden vgl. auch Partsch 1981, S.80-82.

²⁴¹ Nardi 1993, S.75.

²⁴² Petrucci Nardelli 1985, S.143.

²⁴³ Zu dieser Oper vgl. Franchi 1993, S.164-168.

²⁴⁴ Waddy 1990 S.360 Anm.34 (B.A.V., Comp. 268, fol. 96). Zum Barberinitheater vgl. Waddy 1990, S.57-58.

²⁴⁵ Allacci 1633, S.172. Zur Figur Giulio Rospigliosi vgl. Pistoia 2000/2001 (S. Mamone), S.37-78.

Bühnenentwürfe lieferte.²⁴⁶ Eine Vorstellung der Szenen, die Camassei in Zusammenarbeit mit Francesco Guitti, der für die technischen Effekte zuständig war, realisierte, liefern die sechs Stiche von François Collignon in der 1637 veröffentlichten Partitur (Kat.C.2b), die Anna Colonna gewidmet war, und für die Camassei auch die zeichnerische Vorlage für das Frontispiz (Kat.C.2a) lieferte. Dieser zeigt die in Rüstung gekleidete Erminia vor einem Baum schlafend, hinter dem der Flussgott Jordan sitzt. Vor Erminia ist Amor zu sehen, der mit Bogen, Köcher und Flamme bewaffnet, zu ihr emporblickt. Am oberen Bildrand tragen zwei in der Luft schwebende Putten das Wappen Taddeo Barberinis und Anna Colonnas heran.

Die Liebesgeschichte von Erminia und Tankred gehört aufgrund ihrer tragischen Handlung neben der Erzählung von Rinaldo und Armida und Olindo und Sofronia zu den am häufigsten dargestellten Dramen in der bildenden Kunst und auf der Bühne des Seicento: „La scelta di storie amoroze piuttosto che di storie guerriere risponde di certo ad una necessità scenica (...) ma anche al desiderio di offrire un tributo a due generi alla moda: la tragicommedia e la *favola boschereccia*.“²⁴⁷ Textgrundlage aller Episoden ist die *Gerusalemme Liberata* Torquato Tassos, die sich im Fall der Oper Rospigliosis aber auch mit Tassos Hirtenspiel *Il fiume Giordano* verknüpft. Das zentrale Thema ist die Liebe der heidnischen Erminia zum christlichen Tankred, die sich vor dem historischen Hintergrund des ersten Kreuzzuges und der Eroberung Jerusalems abspielt.

Die sechs Bühnenszenen sind alle auf gleiche Weise strukturiert und differenzieren sich daher kaum voneinander, weshalb man annehmen kann, dass es vor allem die technischen Bühneneffekte Guittis waren, die für den Erfolg der Oper sorgten. Alle Szenen spielen sich in einer Waldlandschaft ab, die in ihrer strikten Gliederung der Bäume auf der rechten und linken Seite noch an die Bühnenentwürfe der kurz zuvor aufgeführten Oper *S. Alessio* erinnert.

Der größte Auftrag bestimmte in den folgenden Jahren die Mitarbeit an den Illustrationen der 1642 publizierte Ausgabe der *Aedes Barberinae ad Quirinalem* des Girolamo Teti, die neben der *Galleria Giustiniana* zu den bedeutendsten Stichproduktionen des 17. Jahrhunderts zählte. Das Buch, das den Kindern Taddeo Barberinis gewidmet ist und eine monographische Übersicht über die Statuensammlung und Fresken im Palazzo Barberini liefert, war im Hinblick auf ihre zahlreichen Stichabbildungen und ikonographischen Erläuterungen damals einzigartig.

²⁴⁶ Vgl. S.36-37.

²⁴⁷ Rom 2000a (E. Hénin/O. Bonfait), S.29.

Im Vordergrund stehen die Beschreibungen der Fresken Cortonas, Sacchis und Camasseis, die selbst die Vorlagen für die Stichreproduktion ihrer Fresken, die von Cornelis Bloemaert, Johann Friedrich Greuter, Michael Natalis und Camillo Cunigo ausgeführt wurden, lieferten.

Neben den Vorzeichnungen für den *Parnass* (Kat.C.8b) und die *Erschaffung der Engelshierarchien* (Kat.C.8c), lieferte Camassei für dieses Buch auch die Vorlage für einen Stich Greuters, der einem den Großneffen des Papstes gewidmeten Vorwort vorausgestellt ist. Dargestellt ist Urban VIII., der in einem seiner Privatgemächer, das im rechten Hintergrund den Blick durch ein Fenster gewährt, und das rechts einen Tisch mit Büchern und Blumen sowie ein Bild mit der *Kreuzigung Christi* zeigt, auf einem Thronstuhl sitzt. Sein Oberkörper ist nach rechts gewandt, von wo drei höfisch gekleidete Knaben, bei denen es sich um die Großneffen handelt, auf ihn zutreten, von denen der vordere ihm ein Buch mit Sonnenimprese überreicht.

Interessant ist im Vergleich zu diesem Stich Camasseis *Portrait Urbans VIII.* in der Sakristei von S. Andrea della Valle (Kat.A.40), das den Papst in der gleichen Haltung in einem ähnlichen Raum zeigt.

Die *Aedes Barberinae ad Quirinalem* wurden wie auch schon die *Documenti d' Amore* von Vitale Mascardi gedruckt „...un tipografo a cui si debbono forse i migliori prodotti dell'arte tipografica romana dell'epoca barocca.“²⁴⁸ Mascardi kümmerte sich auch um den Druck der 1641 veröffentlichten Neuauflage der *Annales Ecclesiastici* des Kardinals Cesare Baronio, der sehr wahrscheinlich von Francesco Barberini, der das Buch seinem Onkel Urban VIII. widmete, in die Wege geleitet worden war. Das Frontispiz für das kleinformatige Buch wurde von Cornelis Bloemaert nach zeichnerischer Vorlage Camasseis ausgeführt. Dargestellt ist eine weibliche allegorische Figur auf einem mit Lorbeerkranz dekorierten Thronstuhl, die in ihrer rechten Hand eine Feder und in der linken eine Tafel hält, auf der der Titel des Buches, *Annales Eccl.ci in epitomen redacti*, geschrieben steht. Auf ihrem Schoß liegen eine Tiara und eine Glocke, während hinter ihr ein Gebäude aufragt, auf dem eine Sonnenuhr mit der Inschrift *Annus in Augusto*, und das Wappen der Barberini zu sehen sind.

Zwei weitere Frontispize im Kunstmuseum Düsseldorf nach Zeichnungen Camasseis weisen eine Verbindung zur Barberini-Familie auf, wobei ihre genaue Bestimmung sich heute aber nicht mehr erfassen lässt.

²⁴⁸ Petrucci Nardelli 1985, S.159.

Das erste Frontispiz (Kat.C.9) zeigt das Wappen des Kardinals Antonio Barberini d.J., das auf jeweils einer Seite von einer allegorischen weiblichen Figur flankiert wird. Bei der linken, mit Krone und Zepter ausgestatteten Figur, handelt es sich um die „Fortezza“. Ihr zu Füßen befindet sich ein Adler, der einen Blitz in seinen Klauen hält – Symbole des Gottes Jupiter. Auf der gegenüberliegenden Seite des Wappens steht die Personifikation der „Musica“, die durch Notenblätter und Musikinstrumente gekennzeichnet wird. Vor ihr sitzt ein kleiner Junge, der ein Gefäß in seiner linken Hand hält, aus dem Honig entrinnt. Sein rechter Oberkörper ist auf den Kopf eines Löwen gelehnt, der unterhalb des Wappens liegt und dessen Maul ein Schwarm Bienen entschwebt – ein Motiv, das Ferro mit der „Beredtsamkeit“ verknüpfte: „Furono già l’Api nella bocca à Pindaro, à Platone, ad Ambrosio Santo sanciuilli prodigio della loro futura eloquenza; a Giove piccolino del monte Ida, ad Enea...“²⁴⁹ Der von Ferro erwähnte griechische Dichter Pindaros, und Jupiter, die laut Vergil (*Georgica*, IV, 149-152) und Philostratus (*Imagines*, II.12) von Bienen groß gezogen wurden, sind auf dem Stich durch den Adler auf der linken Seite und dem kleinen Knaben auf der rechten Seite, den man aufgrund des Honiggefäßes, wie bereits Sutherland Harris anmerkte, ohne Zweifel mit Pindaros identifizieren kann, symbolisch dargestellt. Die damit intendierte Anspielung auf die Barberini-Familie wird evident, wenn man auf einen Stich Charles Audrans nach Sacchi blickt, der die Geburt Urbans VIII., der von Bienen umschwirrt wird, darstellt: „...an allegory based on the birth of Urban VIII., which is compared to that of Zeus, nursed by the nymphs Adrasteia and Io, and that of the poet Pindar, allusion’s to Urban’s power as Pope and his great interest in poetry.“²⁵⁰

Oberhalb des Wappens schweben drei Putten mit der Papsttiara heran, über der sich ein Schriftband mit der Aufschrift *Et Patriam Solae, Et Certos Novere Penateis* bewegt. Der Spruch stammt aus dem 4. Kapitel von Vergils *Georgica* (IV.155), in dem von den Tugenden der Bienen die Rede ist. Eine davon, ihre Verbundenheit zu ihrer Heimat, die auf dem Spruchband aufgegriffen wird, steht in dezidierter Verbindung zum Motto Urbans VIII, «Hic Domus».²⁵¹

Die Glorifizierung Urbans VIII. als Dichter ist auch das zentrale Thema auf einem Stich

²⁴⁹ Ferro 1623, II, S.77. In den *De Florum Cultura* bemüht Giovanni Battista Ferrari in Bezug auf eine Widmung an Francesco Barberini einen ähnlichen Vergleich: „Tu nel vero, ò Francesco, fosti un Ape reale verso i miei fiori, il quale non isdegnasti in prò loro d’inchinare la tua porpora, e le tue ricchezze. Questo all’oro tuo la deono, se hanno punto di luce: e a bocche aperte, con insolita eloquenza, ti si professano obbligati.“ Vgl. Rom 1997a (L.Ficacci), S.84. Der Löwe, aus dessen Maul Bienen herausfliegen, ist auch auf dem Frontispiz der 1634 publizierten *Poemata* Urbans VIII. dargestellt (vgl. Scott 1991, Abb.143)

²⁵⁰ Sutherland Harris 1977, S.102, Kat.84, Abb.166.

²⁵¹ Zu dem Motto vgl. S.72.

von Michael Natalis (Kat.C.10). Auf einer am Boden liegenden Säule sitzt die „Ecclesia“, der ein von rechts heranschwebender Putto gerade die Tiara überreicht. Am oberen Blattrand sind vier Engel dargestellt, von denen der mittlere eine Schriftrolle mit der Inschrift „Dotalis eloquentia verbi sponsi“ hält. Der links davon sich befindende Engel trägt eine Wabe heran, über der die drei Bienen des Barberiniwappens, die sich zur Schriftrolle hinbewegen, schweben. Das von Strahlen umgebene Antlitz der „Ecclesia“ lässt motivisch deutlich eine Anspielung auf Urbans VIII. Imprese „Aliusque et idem“ erkennen.²⁵² Der Bezug zum Barberinipapst wird dann noch durch das Wappen zur Linken der „Ecclesia“, das von einem Engel gehalten wird, hergestellt. Dass es sich bei dem Stich, wie bereits von Presenzini vermutet, möglicherweise um ein Urban VIII. gewidmetes Thesenblatt handelt, könnte durch den Stein mit der Kette im Vordergrund des Stiches erklärt werden, der als Symbol der Accademia Parthenia verwendet wurde.²⁵³

Im 17. Jahrhundert bestimmte die Herstellung von Thesenblättern einen Großteil der graphischen Produktion.²⁵⁴ Diese entstanden im Zusammenhang mit der Disputatio eines Studenten, der in den meisten Fällen einer medizinischen, juristischen oder philosophischen Fakultät angehörte, und wurden in größerer oder kleinerer Form als Programmhefte an die Zuhörer verteilt. Weitaus wichtiger als die darauf abgedruckten *Conclusiones* des Studenten war aber die Darstellung eines komplex ausgearbeiteten ikonographischen Programms, das nichts mit dem eigentlichen Inhalt der These zu tun hatte, sondern sich auf einen wichtigen Protektor des Studenten bezog.

Die ikonographische sowie kompositorische Konzeption eines Thesenblatts konnte sich, wie die zeitgenössische Aussage eines Universitätsprofessors überliefert, oft über Monate hinziehen: „...Non è possibile di credere quanto tempo perdono, e quante occasioni cercano di andare qua e là per il disegno, per la piastra, per l’intagliatore, per sollecitare, per mutare, per emendare, per veder la prova...e mai finisce...Mentre stanno in questa aspettativa, non pensano ad altro se non far comparire bene l’esteriore della disputa, e così passano due o tre mesi senza studiar niente.“²⁵⁵

Von den großformatigen Thesenblätter, die aus mehreren zusammengefügt Blättern bestanden, sind heute nur noch wenige vollständige Exemplare erhalten.

Von großer Bedeutung ist daher das noch in seiner Ganzheit existierende Thesenblatt des

²⁵² Zu dem Motto vgl. S.24 .

²⁵³ Presenzini 1880, S.121; Maylender 1926-1930, 4, S.218-219; Kerber 1973, S.150-151; Rice 1998, S.192-194. Zur genaueren Interpretation vgl. auch Kat. C.10.

²⁵⁴ Vgl. dazu: Tongiorgi Tomasi 1988, S.372-382; Rice 1998, S.189-200; Rice 1999, S.148-169.

²⁵⁵ Rice 1999, S.166, Anm.5.

bekannten Jesuitenstudenten Ghiberti Borromeo, das Giovanni Luigi Valesio Mitte der 40er Jahre nach Camasseis zeichnerischer Vorlage ausführte. Der Stich, der trotz seiner reichen ikonographischen Bezüge zu den Barberini bis heute inhaltlich ungedeutet blieb, fand in der früheren Kunstliteratur mehrfach Erwähnung, so auch bei Mariette, der den Stich zu den schönsten Kompositionen Camasseis zählte.²⁵⁶

Ghiberti Borromeo, Urenkel des Heiligen Carlo Borromeo, wurde 1615 in Mailand geboren.²⁵⁷ Nach seinem Philosophie- und Theologiestudium in Mailand, kam er nach Rom, wo er 1638 von Urban VIII., dem das Thesenblatt gewidmet ist, den Posten des Vizelegaten von Ferrara und Mailand zugeteilt bekam.²⁵⁸

Der Stich Valesios folgt dem für ein Thesenblatt typischen Aufbau: der obere Teil wird allein von der figürlichen Darstellung eingenommen, während in der Mitte die Widmungsinschrift und darunter die *Conclusiones* abgebildet sind.²⁵⁹ Die Widmung lautet: „Urbano VIII. P.O.M. Distichon. Magni Poetae gemmam veterem Barberinam illustrantis figuris mutae poeseos expressum, ad theses suas philosophicas et theologicas, veluti veri Apollinis insignibus laureatas. Ghibertus Borromeus supplici ad pedes osculo Consecrabat.“

Die Verherrlichung Urbans VIII. als „Magni Poetae“ findet ihre Fortsetzung gleich überhalb dieser Widmungsinschrift, wo das Emblem Urbans VIII. dargestellt ist: zwischen den Flussgöttern „Arno“ und „Tiber“ und der Figur der „Roma“ ist eine Kartusche angebracht, die drei Bienen zeigt, die einen Pflug ziehen. Unterhalb dieser Szene verläuft ein Schriftband, auf dem die Worte „Supremum Regimen, cultae sata iugera terrae. Mellis opus, tria sic tres potiora notant“ stehen. Das relativ selten dargestellte Emblem, das sich, wie die Widmungsinschrift (*Magni Poetae gemmam veterem Barberinam...*) bereits andeutete, an eine antike Gemme in der Sammlung Francesco Barberinis anlehnt, bezieht sich auf Plinius *Naturalis Historiae* (XI, IV.11-X.26), in der der Autor die Tätigkeit der Bienen als perfektes Modell für die Organisation und Regierung eines Staates exemplifizierte.²⁶⁰ Ihre Tätigkeiten ordnet Plinius dabei nach drei Kategorien („tria sic tres

²⁵⁶ Mariette (1717), S.548.

²⁵⁷ Zur Vita Borromeos vgl. Moroni 1840-1879, VI, S.62; Lutz 1971, S.51-52. Unter Innozenz X. wurde Borromeo 1652 zum Kardinal ernannt. Er starb 1672 in Nettuno.

²⁵⁸ Die Akademie wurde Ende des 16. Jahrhunderts zusammen mit der Accademia degli Animosi (oder Partenia minore) von den Jesuiten im Collegio di Brera (auch Collegio Braydenses) gegründet. Vgl. dazu Maylender 1926-1930, I, S.195-197, 338-339. Der Name des Collegio findet sich abgekürzt auf dem Thesenblatt unterhalb der *Conclusiones Theologicae*.

²⁵⁹ Zum Vergleich zu zwei weiteren noch erhaltenen großformatigen Thesenblättern nach Zeichnungen Romanellis und Cortonas vgl. Kerber 1983, S.37-38, Abb.4,5; Rice 1998, S.189-191.

²⁶⁰ Scott 1991, S.140; Lee 1993, S.106.

potiora notant“): die höchste Regierung („Supremum Regimen“), die Befruchtung des Ackerbaus („cultae sata iugera terrae“), und die Produktion von Honig („mellis opus“).²⁶¹ Zum ersten Mal wurde das Emblem auf dem Frontispiz von Urban VIII. 1620 publizierten Gedichtsammlung der *Poemata* dargestellt: „There it refers to the sweet labor of the poet and the moral guidance of the ‚supreme rule‘, which are combined in the poetry of Urban, the poet-pope. In his versifying the pope thus combines poetic beauty with moral didacticism.“²⁶²

Später stellte Cortona das Emblem auf dem Deckenfresko in der *Sala Grande* des Palazzo Barberini, unterhalb der allegorischen Tugenden der „Weisheit“, „Frömmigkeit“ und „Keuschheit“ dar. Damit sollten die Tugenden Urbans VIII. hervorgehoben werden, die sich sowohl in seiner Regierung als Papst („Supremum Regimen cultae sta iugera terrae“), als auch in seiner literarischen Produktion („mellis opus“) widerspiegelten.²⁶³

Die Bienen, als heraldisches Motiv der Barberini, treten auf dem Stich noch im Zusammenhang mit zwei weiteren Szenen auf. In Anlehnung an die zuvor erwähnte Textstelle bei Vergil, die erzählt, dass Jupiter von Bienen großgezogen wurde, ist unten links eine Nymphe dargestellt, die den kleinen Gott mit Honig, den sie aus dem hinter ihr befindlichen Bienennest entnommen hat, nährt.²⁶⁴ Wie bereits auf dem angesprochenen Stich Charles Audrans, der den neu geborenen, späteren Papst Urban VIII. umschwirrt von Bienen zeigt, wird mit der Szene des Thesenblatts die Verbindung zu dem Barberini-Pontifex suggeriert, der sich mit Jupiter und dem griechischen Dichter Pindaros, die wie er von den Bienen groß gezogen wurden, verglich.

Rechts im Hintergrund, unterhalb der *Conclusiones Theologicae*, liegt eine Kuh, aus deren Bauch ein Schwarm Bienen herausfliegt. In Verbindung mit dieser Szene steht der rechts im Vordergrund sitzende Jüngling, bei dem es sich um den Hirten Aristaeus, dem Patron der Bienenzucht („inventor mellis“) handelt, dessen Geschichte ebenfalls in Vergils *Georgica* (IV, 281-558) erzählt wird. Einst bestrafte Aristaeus die Schwestern der Dryade Eurydice, die auf der Flucht vor dem verliebten Hirten, von einer Schlange tödlich gebissen worden war, indem sie seine Bienen töteten. Daraufhin schlachtete der Hirte vier Stiere und Kühe als Sühneopfer. Am 9. Morgen danach fand er ihre Leiber unwimmelt

²⁶¹ Lee 1993, S.106. Vgl. dazu auch Giovanni Battista Ferraris *De Florum Cultura* (1633, S.519), in dem er die drei Papstneffen aufgrund ihrer „soavità de’ costumi“, „sapienza“ und „l’impero“ mit den drei Barberinibienen verglich: „...a noi sia lecito di rimarare, amare, e riverire ne’ tre fratelli, Francesco, e Antonio Cardinali, e Tadeo Prefetto di Roma e Principe di Palestrina, raccolte insieme le rare perti, e pregiati ornamenti de’ lor maggiori; e di riconoscere i medesimi tre fratelli, quasi le tre Api dell’ Arme loro.“

²⁶² Scott 1991, S.140. Zu den *Poemata* vgl. Salierno 1984, 21, S.35-42.

²⁶³ Scott 1991, S.140; Lee 1993, S.106-107.

²⁶⁴ Vgl. S. 75-76.

von Bienen.

Die Darstellung einer Kuh oder aber eines Löwen, aus deren Bauch Bienen herausfliegen, ist in der Barberini-Ikonographie vor allem auf Stichen mehrmals anzutreffen.²⁶⁵ Im zweiten Fall nimmt die Szene auf eine Bibelstelle aus dem Buch der Richter Bezug (14, 8), in der von Simson die Rede ist, der einen Löwen tötet. Am darauf folgenden Tag findet er den verwundeten Leib umringt von Bienen vor, deren Honig er zu seinen Eltern mitnimmt, ohne ihnen etwas von seiner Tat zu erzählen. Auf seinem Hochzeitsgelage stellt er dann dreißig Gesellen ein Rätsel: „Speise ging aus vom Fresser und Süßigkeit vom Starken.“ Die Verbindung zwischen dem Süßen (Biene-Honig) und dem Starken (Löwe) ist dabei als allegorische Anspielung auf Urban VIII. zu verstehen, den starken Papst und „süßen“ Dichter. Ähnliches lässt sich auch auf die Szene mit der Kuh übertragen, Symbol der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, die wie schon auf dem Emblem mit den drei Bienen, die den Pflug ziehen, auf die Tätigkeit Urbans VIII. als Papst („cultae sata iugera terrae“), sowie als Dichter („mellis opus“ – Bienen /Honig) hindeuten soll.

Die Verherrlichung Urbans VIII. findet im oberen Teil des Stiches durch eine Vielzahl weiterer allegorischer Figuren ihren Abschluss, die im Halbkreis auf einer Wolkenbank sitzen. In der Mitte befindet sich eine weibliche Figur mit Lorbeerkranz und einem Globus, über der drei Puten die Tiara des Papstes und das Schriftband *SUPREMUN REGIMEN* halten. Die Figuren zu ihrer Rechten, darunter die Gestalt des Papstes, spielen auf die Rolle Urbans VIII. als Pontifex Maximus an, während der sich gegenüber befindende Kaiser und die Justitia ihn als weltlichen Herrscher glorifizieren. Urban VIII. erklärt sich damit automatisch zum Nachfolger des römischen Kaiserreichs bzw. zum Nachfolger Konstantins, des ersten christlichen Kaisers.

Eine Zeichnung Camasseis in der Eremitage (Kat.B.14) könnte aufgrund ihrer Größe und ihres Kompositionsschemas, das mit der oberen Hälfte des soeben besprochenen Stiches verglichen werden kann, ebenfalls mit einem Thesenblatt in Verbindung gebracht werden. Ikonographische Gründe würden dafür sprechen, das Blatt mit einer Zeichnung zu identifizieren, die bei Mariette als Vorlage für einen Stich Valérien Regnards genannt wird, dessen Aufbewahrungsort aber nicht nachgewiesen werden konnte: „Similmente armato di folgore fece un giovane in atto di scagliarlo contro l’Invidia ed altri vizi, con una infinità di figure che simboleggiano tante virtù; e in mezzo a loro, in alto la Chiesa che tiene l’arma

²⁶⁵ Darstellungen dazu von Coriolano (TIB 1978-1999, 41, S.162) und Romanelli (Kerber 1983, S.36). Wie man bei Petrasancta (1634, S.418) erfährt, wurde die Darstellung des Stiers, aus dessen Bauch Bienen herausfliegen, in Verbindung mit dem Motto *Alieno funere vitam* von der Accademia dei Ravviati in Fermo als Emblem benutzt.

d'un Cardinale, probabilmente di un Barberini.²⁶⁶

Die Komposition verteilt sich auf zwei Ebenen. Die untere Hälfte zeigt eine junge männliche Figur, die von links zur Bildmitte läuft und mit einem Blitzbündel drei vor sich am Boden liegende Gestalten vertreibt, bei denen es sich um die bei Mariette beschriebenen „Laster“ handeln könnte. Die mit dem Rücken am Boden liegende Gestalt im Vordergrund mit Schlangenhaaren läßt außerdem an Ripas Personifikation der „Sünde“ oder „Häresie“ denken. Die männliche Figur, die neben dem Blitzbündel noch einen mit Lorbeer bekränzten Helm mit Hermelin (?) und ein Sonnensymbol auf der Brust trägt, könnte mit Ripas „Schnelligkeit“, „Geißel Gottes“ oder der „Tugend“ verglichen werden. Weitere Tugenden sind auf der oberen Bildhälfte nebeneinander auf einer Wolkenbank angeordnet, in deren Mitte eine Allegorie des Papstes oder allgemein die „Ecclesia“ auf einem Thron sitzt. Neben diesem wird von zwei Putten ein unausgeführtes Wappen gehalten, das von einem Kardinalshut mit Malteserkreuz bekrönt ist, das an Kardinal Antonio Barberini d.J. denken lassen könnte. Halb verdeckt tritt hinter dem Thron die Figur eines Mannes mit Turban hervor, dessen rechter Arm auf einem Aeskulapiusstab ruht. Sein Blick richtet sich zu dem vor ihm sitzenden jungen Mann mit Krone und Schwert, der seinen rechten Arm um einen Strauss gelegt hat und nach vorn zur Allegorie des Papstes, bzw. der „Ecclesia“, blickt. Die Attribute weisen die Figur als „Justitia“ aus. Die Figur des Straußenvogels, die bereits Horapollo mit der „Justitia“ in Verbindung brachte, wurde von dem Künstler dann in der unteren Blatthälfte noch zweimal neben der Szene der „Vertreibung der Laster“ dargestellt.²⁶⁷

Links neben dem Wappen sitzt eine allegorische Frauenfigur mit einem Monddiadem. In der linken Hand hält sie einen Zügel, und auf ihrem Schoß liegt eine Schlange, Attribute, die sie als „Prudentia“ oder „Temperantia“ identifizieren. Unter ihren Füßen ist eine Schildkröte dargestellt, die möglicherweise als Symbol ihrer Tugend verstanden werden darf.²⁶⁸ Links neben ihr sitzt eine weitere weibliche bewaffnete Frauengestalt in Rüstung, bei der es sich sicherlich um Minerva handelt. Unter dieser Figur und dem Mann mit Krone sind weitere Putten mit einem Wappen zu erkennen, das aber ebenfalls nicht ausgeführt ist.

²⁶⁶ Mariette (1717), S.548. Vgl. auch Presenzini 1880, S.106, 111.

²⁶⁷ In seinen *Hieroglyphica* verglich Horapollo den Strauss mit einem Menschen, der allen das gleiche Recht gibt, da er als einziger unter allen Vögeln gänzlich gleiche Federn besitzt (Vgl. Weingärtner 1997, S.136-137). Die gleiche Deutung wurde auch von Valerian (Quednau 1979, S.245-246) und Ripa (1618), I, S.188 übernommen. Vgl. auch: Von Moeller 1903, S.75-88; Götzmann 2002, S.279-298.

²⁶⁸ In Alciatis *Emblemata* ist die Schildkröte unter den Füßen der Venus dargestellt, ein Symbol ihrer Tugend: „...perchè stia in Casa, e sia tacita ogn'ora.“ Vgl. dazu Daly 1985, 2, Nr.196.

Die bisher vertretene Meinung, dass es sich hierbei um eine Allegorie des Pontifikats Urbans VIII. oder der Barberini-Familie im Allgemeinen handelt, ist sicherlich naheliegend. Nassis Verbindung der Zeichnung zum Deckenprojekt der *Sala Grande* im Palazzo Barberini ist aufgrund des Kompositionsschemas zurückzuweisen. Die relativ großen Ausmaße des vorliegenden Blattes, sowie die Figurenanordnung und Allegorien, die wie schon erwähnt, ähnlich auf dem oberen Teil des Thesenblattes des Ghiberti Borromeo (Kat.C.1) anzutreffen sind, lassen vermuten, dass es sich auch hierbei um eine Vorlage für ein Thesenblatt handelt, das eventuell dem Kardinal Antonio Barberini gewidmet war, für den der Kardinalshut mit Malteserkreuz sprechen würde.

Das Thema, der Sieg der Tugend über das Laster, wurde im Rahmen der Barberini-Ikonographie oft wiederholt. So findet man es nicht nur auf zahlreichen ihnen gewidmeten Thesenblättern, sondern auch im Freskoprogramm des Palazzo Barberini wieder. Als „Einleitung“ zu Camasseis *Parnass*, auf dem Apoll mit den Musen als Sinnbild der Tugend erscheint, führte Marziani im angrenzenden Raum die Szene *Bellerophon siegt über die Chimera*, die den Triumph der Tugend über das Laster symbolisiert, aus. Den Höhepunkt bestimmte diesbezüglich aber Cortonas Deckenfresko in der *Sala Grande*, das zum Teil auf Bracciolinis 1628 publiziertem Versepos *L'elezione di Urbano VIII.* basiert, das die Wahl Urbans VIII. zum Papst im erzählerischen Kontext einer Auseinandersetzung zwischen Tugenden und Lastern beschreibt.²⁶⁹ Dass auch Camassei die Strophen Bracciolinis bekannt waren als er das Deckenfresko in der *Sala Grande* ausführen sollte, lässt sich Passeris Aussage entnehmen: „...assegnarono il voltone della sala grande, nella quale haveva da dipingere Andrea alcuni concetti poetici, con allusioni alle imprese, et eroiche azioni del Pontefice Urbano, espressi con la penna gloriosa del Signor Francesco Bracciolini dell' Api.“²⁷⁰

V) Die letzten Werke (ca. 1640-1649)

Zwischen 1640 und 1642 führte Camassei das Apsisfresko mit der *Himmelfahrt Mariens* in S. Maria in Via Lata (Kat.A.39) aus, das ihm von dem Cavalier Francesco d' Aste in Auftrag gegeben wurde. Da das Fresko 1865 aber gänzlich von Traversari übermalt wurde,

²⁶⁹ Vgl. dazu auch Lee 1993, S.26-41.

²⁷⁰ Passeri (1772), S.169-170.

kann es heute keiner stilistischen Analyse mehr unterzogen werden.

Neben dem Apsisfresko von S. Maria in Via Lata erhielt Camassei in den 40er Jahren noch drei weitere große Freskoaufträge: einen nicht mehr erhaltenen Fries im Palazzo Caracciolo Santobuono (Kat.F.29), der ihm möglicherweise von Flavio Orsini übertragen wurde, die *Schlacht auf der Milvischen Brücke* und den *Triumphalen Einzug des Kaisers Konstantin* im Lateransbaptisterium (Kat.A.42), und einen Fries mit Geschichten von *Bacchus und Ariadne* in der *Sala Grande* des Palazzo Pamphili (Kat.A.44).

Die Renovierung und Ausgestaltung des Lateransbaptisteriums gehörte zu den langwierigsten Projekten des Pontifikats Urbans VIII. 1625, bereits zwei Jahre nach seiner Wahl zum Nachfolger Petri, ließ der Barberinipapst zusammen mit den Kanonikern von S. Giovanni in Laterano erste Restaurierungsarbeiten an dem Bau vornehmen.²⁷¹ Die Bauarbeiten, die der planerischen Durchführung Domenico Castellis und Berninis unterlagen, waren endgültig erst 1639 abgeschlossen, als Sacchi mit der malerischen Ausgestaltung begann. Urban VIII. sah dabei zunächst vor, Sacchi sowohl die Ausführung des Konstantinszyklus auf den Seitenwänden, als auch die Szenen aus dem Leben Johannes des Täuflers in der Kuppellaterne zu übertragen.²⁷² Da sich das Programm aber schon bald als zu umfangreich erwies, berief der Künstler, der seine Arbeiten zunächst in der Kuppellaterne begann, für die Ausführung des Konstantinszyklus einige Mitarbeiter heran: “Egli, che fu sempre innamorato della comodità per sfuggire la fatica, dispensò [ad altri] le I storie maggiori da dipingersi a fresco d’intorno...”²⁷³ Sacchis Wahl fiel dabei zunächst auf Gimignani, Romanelli und Camassei, Künstler, die wie er zu Beginn der 30er Jahre im Palazzo Barberini beschäftigt waren. Später, nach dem Tod Urbans VIII. im Jahr 1644, kamen dann noch sein Schüler Carlo Maratta und Carlo Magnone hinzu.

Da sich, mit Ausnahme von Zahlungsbelegen für Sacchi und Camassei keine Rechnungen für die Innenausstattung des Baptisteriums erhalten haben, lässt diese sich nur ungefähr zwischen 1644, als Camassei die erste Anzahlung erhielt, und dem Jahr 1648, das oberhalb der *Allegorie Innozenz X.* von Maratta geschrieben steht und möglicherweise den Abschluss der Arbeiten kennzeichnet, datieren. Spätestens seit diesem Jahr arbeiteten Camassei und Gimignani außerdem im Palazzo Pamphili.

Nach Passeris Aussage wollte Sacchi die Darstellung der *Schlacht auf der Milvischen Brücke* zuerst an Romanelli übertragen, der den Auftrag aber ablehnte: “rinunziò al

²⁷¹ Zur Baugeschichte des Lateransbaptisteriums vgl. Sutherland Harris 1977, S. 85-86.

²⁷² Sutherland Harris 1977, S.84-86.

²⁷³ Passeri (1772), S.299.

medesimo Sig. Andrea Sacchi di farla, et egli l'allogò mediamente al Camassei, che viene contigua à quella del Trionfo, ma non gli riuscì di quella perfezione, come nella prima, o per la scomodità del sito, ovvero per la difficoltà del soggetto.”²⁷⁴ Romanellis Absage hing, wie Sutherland Harris bereits vermutete, möglicherweise mit seiner bevorstehenden Abreise nach Paris im Jahr 1646 zusammen, was bedeuten würde, dass Camassei noch in diesem Jahr im Baptisterium tätig war.²⁷⁵

Auch wenn Sacchi letzten Endes kein Fresko für den Konstantinszyklus selbst ausführte, so ist ihm doch mit Sicherheit die generelle Planung und Konzeption der Episoden zuzuschreiben, die die Einheitlichkeit der einzelnen Szenen erklärt.

Die fünf Szenen aus dem Leben des Kaisers Konstantin verteilen sich auf die seitlichen Wandabschnitte, die im unteren Bereich durch jeweils eine Tür unterbrochen werden. Der Zyklus beginnt rechts vom Eingang mit der *Vision des Kaisers Konstantin*, auf die Camasseis *Schlacht auf der Milvischen Brücke* und der *Triumphale Einzug des Kaisers Konstantin* folgt. Auf der linken Seite schließen dann die Szenen *Konstantin gründet das Christentum und befiehlt die Zerstörung der heidnischen Idole* von Maratta und die *Zerstörung der heidnischen Schriften auf dem Konzil von Nizza* von Magnone an.

Für das Gesamtprogramm orientiere sich Sacchi in erster Linie an den Fresken der Raffaelschule in der Sala di Costantino im Vatikan sowie an den Querhausmalereien in der Lateransbasilika, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter der Leitung des Cavalier d'Arpino ausgeführt wurden.

Bereits Passeri wies bei seiner Beschreibung der *Schlacht auf der Milvischen Brücke* auf die "scomodità del sito" hin, die durch die besonders hochaufragende Tür, die bis in den oberen Wandabschnitt hineinragt, gegeben war. Diese räumliche Vorgabe erwies sich insofern als problematisch, als die Szene eine Vielzahl von Figuren forderte, die man nur schwer auf dem eingeengten Wandabschnitt unterbringen konnte. Der große Maßstab der Figuren, der Camassei sicherlich im Hinblick auf die anderen Fresken vorgegeben war sowie die Tatsache, dass er sich wahrscheinlich möglichst eng an die *Schlacht auf der Milvischen Brücke* in der Sala di Costantino zu orientieren hatte, erschwerte darüber hinaus die Konzeption des Bildaufbaus, der dadurch überladen und inkohärent erscheint.

Zahlreiche Zitate lassen sich von Giulio Romanos Fresko in der Sala di Costantino ableiten. Camassei übernahm zunächst genau den Bildaufbau, der zur Linken von der Schlachtszene, und rechts von dem Fluss, der sich bis zur Milvischen Brücke im

²⁷⁴ Passeri (1772), S.172; Sutherland Harris 1977, S.86.

²⁷⁵ Sutherland Harris 1977, S.86.

Hintergrund erstreckt, bestimmt wird. Beide Teile werden durch das Ufer getrennt, von dem aus verletzte Krieger in den Fluss stürzen, darunter der besiegte Kaiser Maxentius, der auf beiden Fresken im rechten Vordergrund erscheint. Aus dem Schlachtengetümmel tritt triumphierend Konstantin auf einem weißen Pferd hervor, das sich im Galopp nach vorn bewegt. In leicht abgewandelter Weise im Verhältnis zu Giulio Romano, der diese Gruppe parallel zum Bildrand darstellte, ist auf Camasseis Fresko der Oberkörper und das Antlitz Konstantins, wie auch dessen Pferdes, für das er auf den *Tod der Niobiden* (Kat.A.32) zurückgeblieben wird, nach vorn gerichtet.

In ähnlicher Weise wie Giulio Romano verarbeitete Camassei die am Boden kämpfenden Soldaten, die aber auch, wie die parallele Ausholbewegung der zwei Soldaten am rechten Flussufer, an Poussins Figuren auf *Josuas Kampf gegen die Amoriter* (Moskau, The Puschkina State Museum of Fine Arts) denken lassen.

Der *Triumphale Einzug des Kaisers Konstantin* wurde in der Sala di Costantino nur auf einem kleinen, kaum sichtbaren *Chiaroscuro*-Medaillon dargestellt. Ein Vergleich zu Bernardino Cesaris Fresko gleichen Themas im Querhaus der Lateransbasilika demonstriert, dass sich Camassei hinsichtlich des Figurenarrangements von dieser Komposition inspirierte. Auf beiden Fresken zieht sich der Triumphzug, der von mehreren Soldaten angeführt wird, reliefartig vom rechten zum linken Bildrand, an dem einige Frauen und Männer aus dem Volk knien, die den Kaiser mit ausholenden Armbewegungen zujubeln.

Während Cesari seinen Kaiser aber auf einem schmucklosen hölzernen Fahrgestell darstellte, so griff Camassei, dem Vorbild antiker Reliefs folgend, auf die Darstellung eines dekorativen Triumphwagens zurück. Weitere Unterschiede lassen sich in der Hintergrundarchitektur konstatieren. Cesaris Triumphzug findet vor einer architektonischen Kulisse statt, die sich aus einem Renaissance-Zentralbau, mittelalterlichen Wohnhäusern und dem Kolosseum zusammensetzt, während rechts am Bildrand, direkt hinter dem Kaiser vier monumentale Marmorsäulen hervortreten, die wahrscheinlich auf einen Triumphbogen anspielen sollen. Zur Betonung des historischen Momentes konzentrierte Camassei sich hingegen explizit auf die Darstellung des Triumphbogens, der mehr als die Hälfte des oberen Freskos einnimmt. Dass es sich hierbei um den Triumphbogen des Kaisers Konstantins in Rom handelt, wird durch die kanellierten Pilaster aus gelbem Marmor evoziert, die in dieser Art einzigartig waren. Die in dem Mittelfeld des Triumphbogens schlecht zu erkennende Szene sollte möglicherweise auf das Relief *Viktoria krönt Kaiser Trajan* auf dem Innenfeld des Konstantinbogens

anspielen, auch wenn es mit diesem nur ungefähr hinsichtlich der zwei links am Rand stehenden Figuren verglichen werden kann.

Für einzelne Figuren blickte Camassei aber auch hier auf die Fresken Raffaels in den Stanzen zurück: der rechts im Vordergrund vorwärts schreitende Soldat ist dem Fresko *Das Treffen zwischen Leo I. und König Attila* entnommen; die Frau mit Kind im linken Vordergrund, sowie die sich um eine Säule bewegende männliche Figur sind eine Verarbeitung der gleichen Figuren auf der *Vertreibung Heliodors aus dem Tempel*.

Die engen stilistischen Verbindungen zu den Fresken in den Stanzen im Vatikan, die auch auf Gimignanis *Vision des Kaisers Konstantin* und Marattas *Zerstörung der heidnischen Idole* zum Vorschein kommen, müssen unter ikonographischem Aspekt betrachtet werden. Unverkennbar tritt die Absicht des Auftraggebers hervor, mit den Fresken eine Verbindung zwischen dem Lateransbaptisterium, in dem der *Acta Silvestri* zufolge, Kaiser Konstantin zum ersten christlichen Kaiser getauft wurde, und dem Vatikan, dem Zentrum der Kirche und des Papstes, herzustellen. Urbans VIII. Interesse an der Legende des ersten christlichen Kaisers wird auch durch den Tapesseriezyklus Konstantins belegt, der in der eigenen Webfabrik der Familie zwischen 1630 und 1641 nach Kartons Cortonas angefertigt wurde, und dessen Aufhängung wahrscheinlich in der *Sala Grande* geplant war.²⁷⁶

Wie die Teppichserie, so konnte der Papst aber auch die Fresken im Lateransbaptisterium, mit denen er einen letzten Akzent seines Herrschaftsanspruchs als "Sovrano Pontefice" sowie als Nachfolger Petri setzte, aufgrund seines 1644 eintretenden Todes nicht mehr vollendet sehen.

Nach Baldinuccis Aussage erhielt Camassei nach dem Tod Urbans VIII. den Auftrag für die Kuppelausmalung des Doms in Foligno "...che poi non effettuò per non aver concordato nel prezzo e modo del pagamento."²⁷⁷

Es ist bekannt, dass Innozenz X. zunächst eine große Abneigung gegenüber den Künstlern der Barberinientourage empfand, die ihn unter anderem dazu veranlaßte, Bernini kurzfristig durch Borromini als primären Architekt in Rom zu ersetzen. Außerdem entzog er Camassei noch im gleichen Jahr seines Pontifikatsantritts den Posten des Kustoden der Sixtinischen Kapelle, der ihm seit mindestens zehn Jahren unterstand und ihm ein

²⁷⁶ Die Teppichserie entstand im Anschluss an die Schenkung der sieben Konstantin-Tapissereien nach Rubens Vorlagen, die der französische König Ludwig XIII. Francesco Barberini bei seinem Besuch in Paris 1625 vermachte. Vgl. dazu: De Strobel 1989, S.11- 24.

²⁷⁷ Baldinucci (1681-1728), IV, S.582.

Monatsgehalt von 10 *scudi* einbrachte.²⁷⁸ Erst zu Beginn der 50er Jahre änderte der Papst seine Meinung, als er doch wieder auf Bernini zurückgriff, dem er das Projekt des Vier-Ströme- Brunnens auf der Piazza Navona anvertraute, und Cortona die Ausmalung der großen Galerie im Familienpalast überließ.²⁷⁹

1644, noch im selben Jahr seiner Wahl zum Papst, begann Innozenz X. Pamphili mit den Plänen, seinen Familienpalast an der Piazza Navona durch den Ankauf angrenzender Häuser nach Norden hin zu erweitern.²⁸⁰ Bereits ein Jahr später schenkte er den Palast seiner Schwägerin Donna Olimpia Maidalchini, Witwe Pamphilio Pamphilis, und deren Sohn Camillo Pamphili, die sich zusammen mindestens für ein weiteres Jahr um die Erweiterung, den Umbau und die Innenausstattung des Palastes kümmerten. Nach Camillo Pamphilis Vermählung mit Olimpia Aldobrandini im Jahr 1646, die zu großen Mißstimmungen zwischen ihm und seiner Mutter, die ihn gern mit der Tochter Taddeo Barberinis, Lukrezia, liiert gesehen hätte, führte, bewohnte Donna Olimpia Maidalchini den Palast alleine.²⁸¹ Im Gegensatz zu ihrem Schwager war sie offensichtlich an keinem einschneidenden Bruch mit den ehemaligen Papstneffen interessiert. Ganz im Gegenteil, berief sie für die Ausstattung ihres Palastes neben Gasparre Dughet und Giacinto Brandi auch Künstler aus dem Barberinikreis, darunter Giacinto Gimignani und Camassei, die gerade kurz zuvor ihre Arbeiten im Lateransbaptisterium abgeschlossen hatten.

Passeri, Baldinucci und Pascoli berichteten übereinstimmend von einem Zwischenfall in Bevagna, der Camassei kurz vor oder während der Arbeiten im Palazzo Pamphili in einen Streit unter Verwandten verwickelte, der ihn schließlich ins Gefängnis führte: “ricevé una sera (essendosi portato alla patria) alcune ferite, dalle quali guarito alquanto, si risolse di tornarsene a Roma, per più assicuramento; ma venendo più che mai inquietato da suoi parenti nemici, si ricorse alla giustizia; e reiterando fra loro querele, il Camassei fù carcerato, et alquanti mesi sofferse lo strazio d’una prigionia, dalla quale sentendosi aggravato, prese partito, col mezzo de suoi Amici, di ricorrere a’ Padroni acciò il togliessero da questi affanni.”²⁸² Nur Baldinucci und Pascoli schrieben weiter, dass Camassei auf das Einwirken Olimpia Maidalchins hin aus dem Gefängins entlassen wurde: “...ed avrebbe avuti de’ guai, se donn’ Olimpia, che il proteggeva, non l’avesse

²⁷⁸ Baldinucci (1681-1728), IV, S.582; Pascoli (1730-1736), I, S.42.

²⁷⁹ Preimesberger 1976, S.169-187; Wittkower 1990, S.269.

²⁸⁰ Zur Baugeschichte des Palazzo Pamphili vgl. Salerno 1970, S.145-155.

²⁸¹ Russel 1996, S.112.

²⁸² Passeri (1772). S.172. Vgl. auch Baldinucci (1681-1728), IV, S.582; Pascoli (1730-1736), I, S.42.

fatto uscire.”²⁸³ Von den Erzählungen beider Biographen lässt sich lediglich entnehmen, dass die gewaltsame Auseinandersetzung nach 1644, dem Todesjahr Urbans VIII., stattfand, als der Künstler für einen ganzen Sommer in seine Heimatstadt zurückkehrte.²⁸⁴ Nach Presenzinis Meinung ereignete sich der Zwischenfall zwischen 1646, dem Todesjahr von Camasseis Vater und dem Februar 1647, als der Künstler nachweislich noch einige Ankäufe in Bevagna unternahm.²⁸⁵

Camasseis Tätigkeiten im Palazzo Pamphili lassen sich hinsichtlich der Zahlungsdokumente spätestens in das Jahr 1648 datieren.²⁸⁶ Ungeachtet der Erzählung, dass Olimpia Maidalchini Camasseis Entlassung aus dem Gefängnis bewirkt hätte, spricht die Tatsache, dass sie ihn mit der Ausgestaltung der *Sala d’udienza* in einem der wichtigsten Räume arbeiten ließ, dafür, dass sie dem Künstler eine besondere Wertschätzung beimaß.

Der Saal befindet sich in der Mitte der zur Piazza Navona gelegenen Räume, die in Anbindung an die Freskomalereien des alten Familienpalastes unterhalb der Decke mit einer Friesdekoration abschließen.²⁸⁷ Gleichzeitig zu Camassei, der in der *Sala d’udienza* oder auch *Sala di Bacco* den Ariadnemythos darstellte, arbeiteten im Auftrag Donna Olimpias auch Giacinto Gimignani in der *Sala delle donne illustri* und der *Sala della Storia Romana*, und Giacinto Brandi in der *Sala di Ovidio*.

Die Tatsache, dass der Ariadnemythos in keiner zusammenhängenden literarischen Form überliefert ist, wird der Grund dafür sein, dass er nur selten Grundlage für Fresken- oder Gemäldezyklen bildete. Im Zuge des in der Renaissance neu aufkommenden Interesses an der Antike, wurde die Ariadneerzählung zwar wiederholt aufgegriffen, wobei man sich aber meistens auf die bereits seit der Antike häufig dargestellte Szene des Triumphzugs von Bacchus und Ariadne konzentrierte.²⁸⁸ Exemplarisch dafür ist das Freskoprogramm in der Galleria Farnese von Annibale Carracci und seinen Schülern, das von dem *Triumphzug von Bacchus und Ariadne* auf dem Deckenplafond dominiert wird, während auf den umlaufenden Wandfeldern andere mythologische Themen dargestellt sind.

Ein beliebtes Motiv bildete seit der Renaissance auch die hellenistische Statue der *Schlafenden Ariadne* im Cortile des Belvedere.²⁸⁹ Seltener als die bei Ovid erzählte

²⁸³ Pascoli (1730-1736), I, S.42; Baldinucci (1681-1728), IV, S.582.

²⁸⁴ Pascoli (1730-1736), I, S.42; Baldinucci (1681-1728), IV, S.582.

²⁸⁵ Presenzini 1880, S.192-195, 279, Anm. CIII.

²⁸⁶ Diese Zahlungen gingen dann an seinen Sohn Giuseppe, vgl. Kat.A.44

²⁸⁷ Zu den Fresken des alten Palastteils vgl. Russel 1997b, S.171-177.

²⁸⁸ Vgl. dazu Köhn 1999, S.200-211.

²⁸⁹ Zur Rezeptionsgeschichte dieser Statue vgl. Wolf 2002.

Auffindung der schlafenden Ariadne durch Bacchus, wurde sie häufig im Vordergrund bacchantischer Szenen verarbeitet, wie ein Vergleich zu Tizians *Bacchanal* (Madrid, Museo del Prado) oder auch Carraccis Deckenbild im Palazzo Farnese demonstriert.

Dem Bacchus- und Ariadnezyklus Camasseis liegen verschiedene Texte zu Grunde, darunter Ovids *Metamorphosen* (VIII, 170-180), *Liebeskunst* (I, 526-564) und *Festtage* (I, 391-440, III, 471-505) sowie auch die Genealogie des griechischen Historikers Pherekydes.

Der Zyklus beginnt auf der kurzen Nordwand mit der Szene der *Auffindung Ariadnes* (Kat.A.44.1): nachdem Ariadne von dem untreuen Theseus allein auf der Insel Naxos zurückgelassen wurde, findet Bacchus, der von seinem Gefolge begleitet wird, sie schlafend an einem Felsen. Dass Camassei sich für diese Figur an der Statue der *Schlafenden Ariadne* im Cortile des Belvedere inspiriert haben könnte, lässt die Haltung des auf dem angewinkelten Arm ruhenden Kopfes vermuten. Bacchus zeigt in seiner Kontrapoststellung hingegen Parallelen zum *Apoll vom Belvedere*.

Der chronologischen Reihenfolge nachgehend, folgt dann auf der gegenüberliegenden Wand die Darstellung von *Ariadne, Bacchus und Venus* (Kat.A.44.2): als Zeichen seiner Liebe lässt Bacchus die Krone Ariadnes, die sie von Venus erhalten hatte, am Himmel in Sterne verwandeln, wodurch er ihr Unsterblichkeit verspricht (Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 175-180).

Die Figurendisposition entspricht weitestgehend der auf dem vorherigen Fries, nur dass die Gestalt der Venus auf ihrem Triumphwagen hinzugefügt wurde. Der im Hintergrund wegtretende Satyr, der eine Amphore über seinen Schultern trägt, ist ein genaues Zitat von Tizians gleicher Figur auf dem *Bacchanal* (Madrid, Museo del Prado). Von diesem Gemälde übernahm Camassei auch den kleinen trinkenden Satyr auf dem *Triumphzug von Bacchus und Ariadne* (Kat.A.44.4) auf dem Fries des zur Piazza gelegenen längeren Wandabschnitts, so wie möglicherweise auch die auf der Seite liegende, nach oben blickende männliche Figur in der Mitte des *Opfers des Bacchus* (Kat.A.44.3), die sich auf Tizians Gemälde in ähnlicher Weise hinter den im Vordergrund lagernden Figuren wiederfindet.

Am prägnantesten zeichnen sich aber stilistische Bezüge zu dem Deckenfresko Annibale Carraccis in in der Galleria Farnese ab. Auf dem *Opfer des Bacchus* (Kat.A.44.3) sind der betrunkene Silen auf dem Esel, der in Rückenansicht dargestellte liegende Satyr im rechten

Vordergrund, sowie der kleine Junge, der den Ziegenbock zieht und der dahinter sich befindliche Satyr mit gedrehtem Oberkörper direkte Zitate von Carracci. Auf dem *Triumphzug von Bacchus und Ariadne* (Kat.A.44.4) griff Camassei in der Darstellung des Triumphwagens, der nach vorn gedrehten Haltung des Bacchus sowie dem davor knienden Satyr in Rückenansicht, dessen Haltung genau mit dem des kleinen Bacchanten, der die Tiger des Triumphwagens auf dem Fresko von Carracci anführt, übereinstimmt, auf das Deckenfresko zurück. Die intensive Farbgebung, die dunkle Rot- und Blautöne dominierend hervorleuchten lässt, steht jedoch im Gegensatz zu den hellen, klar definierten Farbakkorden des bolognesischen Künstlers und lehnen sich, wie bereits erwähnt, an Tizian aber auch Poussin an.

Der *Triumphzug von Bacchus und Ariadne* bildete den krönenden Abschluß des Freskozyklus in der Galleria Farnese, der noch vor Belloris ausführlicher Ekphrasis, die in den Viten von 1672 publiziert wurde, zu den meist kopierten Werken des frühen 17. Jahrhunderts zählte.²⁹⁰ John Rupert Martin stellte zum ersten Mal eine Verknüpfung zwischen den Fresken und der Farnese-Familie her. Nach seiner Meinung müsse das Deckenbild Carraccis als Allusion auf die militärischen Triumphe Alessandro Farneses, dem Herzog von Parma, verstanden werden, sowie auf dessen Vermählung mit der Prinzessin Maria von Portugal im Jahr 1565.²⁹¹

Susan Russel vertrat die Ansicht, dass Camillo Pamphili anfangs noch an der ideellen Konzeption des Freskoprogramms im Palazzo Pamphili beteiligt gewesen war. Angenommen, dass sich auf ihn auch ein Teil der Friesdekoration in der *Sala di Bacco* zurückführen ließe, dann könnte man die Szene des *Triumphzugs von Bacchus und Ariadne*, die dem Besucher beim Eintreten in den Saal als erstes entgegentritt, wie im Fall der Galleria Farnese möglicherweise als Anspielung auf seine 1646 vollzogene Hochzeit mit Olimpia Aldobrandini verstehen. Die Wahl des mythologischen Themas könnte sich außerdem dadurch begründen, dass sich in Olimpia Aldobrandinis Sammlung zu diesem Zeitpunkt Tizians berühmtes Gemälde *Bacchus und Ariadne* befand.²⁹²

Die von Russel vorgelegte, weitaus komplexere Interpretation von Camasseis Freskenzyklus lässt aber vermuten, dass das Programm in der *Sala di Bacco* auf die Planung Olimpia Maidalchinis zurückzuführen ist. Im Vordergrund des Freskoprogramms steht Russels Ansicht nach die Allusion auf die bedeutungsvolle Genealogie der Pamphili-

²⁹⁰ Bellori (1672), S.57-76; Rom 2000, II (C. Dempsey), S.229-257.

²⁹¹ Martin 1965, S.125-126; Russel 1996, S.113, 114.

²⁹² Wethey 1975, Kat.14.

und Moidalchini- Familie, mit der Donna Olimpia sich in diesen Jahren intensiv auseinandersetzte.²⁹³ Mehrfach treten auf den Fenster- und Türleibungen die Wappenelemente beider Familien hervor: Die Taube mit Olivenzweig und die Lilie der Pamphili, und die mit Zinnen versehene Wand der Moidalchini, über der drei Sterne aufragen (Kat.A.44.5)

Die Taube, der Olivenzweig und die Lilie wurden in einem von Baldassare Bonifacio verfassten Traktat, das er Giambattista Pamphili bei seiner Ernennung zum Papst schenkte, als Attribute der drei größten weiblichen Gottheiten beschrieben: Venus (Taube), Minerva (Olivenzweig) und Juno (Lilie). Zwei dieser Göttinnen, Venus und Juno, sind zusammen mit Jupiter auf einer Fensterleibung unter dem *Triumphzug von Bacchus und Ariadne* dargestellt. Die Verbindung zu dem Fresko erklärte Russel damit, dass Venus die Personifikation der Liebe, und das Götterpaar Juno und Jupiter Symbol der harmonischen Vereinigung sind.

Die Bedeutung der Darstellung der Venus liegt, wie Russel schrieb, aber auch bei Ovid begründet, der die Göttin als Mutter des Aeneas bezeichnete, den die Pamphili- Familie, wie Cortonas Deckenfresko in der Galerie akzentuierte, gern als ihren Urahn betrachtet.²⁹⁴

Als ikonographische Quelle für das Gesamtprogramm der *Sala di Bacco* definierte Russel das 15. Buch von Ovids Metamorphosen. Am Anfang dieses Buches fragt sich der Autor, wer wohl der Nachfolger von Romulus, dem Gründer der Stadt Rom, sein würde. Die Antwort wird ihm von Fama überbracht, die Numa Pompilius, als dessen Nachfahren sich die Pamphili ebenfalls betrachteten, als nächsten König Roms vorhersagt. Mit dieser Textstelle verwies Russel auf die Darstellung der Fama über der Tür der nördlichen Wand (Kat.A.44.6), die im übertragenen Sinne Innozenz X. vorausahnend als neuen Herrscher und Papst prophezeit. Wie es bei Ovid weiter heißt, setzte Numa Pompilius sich mit den Studien des Pythagoras auseinander, deren Ausgangspunkt die Lehre der Natur bildete. Diesbezüglich lässt sich die Darstellung der Diana von Ephesus auf den Fensterleibungen (Kat.A.44.5) erklären, die als Göttin der Natur auf ähnliche Weise schon von der Raffaelsschule in den Loggien dargestellt wurde. Im Mittelpunkt der Naturlehre des Pythagoras steht das Konzept des Wandels und der Unsterblichkeit der Natur, das Russel plausibel mit der Geschichte der Ariadne, die von Bacchus zur Göttin verwandelt und

²⁹³ Zur folgenden Interpretation vgl. Russel 1996, S.111-120.

²⁹⁴ Russel 1996, S.111-112. Die Geschichte des Aeneas und seiner Aufnahme in den Olymp ist das zentrale Thema von Cortonas Deckenbild in der Galerie. Vgl. dazu Redig de Campos 1970, S.173-181; Preimesberger 1976, S.169-187.

damit unsterblich gemacht wurde, verknüpfte. In der Ideologie des Pythagoras liegt auch die Absicht Donna Olimpias begründet, den genealogischen Wandel ihrer Familie, die bereits seit Aeneas und Numa Pompilius existiert, hervorzuheben: “L’importanza del testo di Ovidio per i Pamphili sta nella natura delle origini e della loro antichità, e nei connessi concetti di rigenerazione, continuazione e prefigurazione che esso inoltre contiene [...]. L’associazione fra Numa ed Enea rafforza la pretesa dei Pamphili di origini antiche ed elevate, mentre la filosofia pitagorica ha diretta attinenza con le idee di trasformazione e di vita eterna evidenti negli episodi bacchici del fregio affrescato della Sala di Bacco.”²⁹⁵

Die Dekorationen der Fenster- und Türleibungen wurden sicherlich von einem Schüler oder Nachfolger Camasseis ausgeführt.

Camassei starb kurz nach, oder vielleicht auch schon während seiner Arbeiten im Palazzo Pamphili, plötzlich im Alter von nur 47 Jahren. Die ihm für die Friesdekorationen zugesprochenen 300 *scudi* wurden 1654 an seinen Sohn Giuseppe ausgezahlt.

Wie Baldinucci schrieb, wurde Camasseis Leichnam einen Tag nach seinem Tod am 18. August “con accompagnatura di tutti i professori e accademici del disegno, portato alla chiesa di Sant’ Agostino [...], e quivi ebbe sepoltura.”²⁹⁶ Nur sechs Tage später starb auch, wie man bereits bei Pascoli erfährt, seine Frau Giovanna Baratelli, die neben ihm beigesetzt wurde.

VI) Camassei als Zeichner

Die älteren Biographen berichten übereinstimmend, dass Camassei sich bereits in jungen Jahren im Zeichnen übte. Eine große Gewichtung nahmen seine Studien für Frontispize, sowie seine Zeichnungen nach den Fresken Raffaels ein, die bereits von Passeri, Pascoli und Baldinucci mit lobenden Worten hervorgehoben wurden: „nessun giovane in quel tempo disegnò meglio le cose di Raffaello, massime quelle della loggia de’ Ghigi, di quello che egli con matita rossa e nera si fece.“²⁹⁷

Die wenigen Zeichnungen, die Camassei heute zugeschrieben werden können, bilden wohl nur einen kleinen Teil seines ursprünglichen Oeuvres.

Einen großen Bestand von Camasseis Zeichnungen muss in der zweiten Hälfte des 17.

²⁹⁵ Russel 1996, S.114.

²⁹⁶ Baldinucci (1681-1728) IV, S.583. Rom, A.V.R., *Libro dei morti*, Sant’ Agostino, 1649, f.39v. (Sutherland Harris 1970, S.69).

²⁹⁷ Baldinucci (1681-1728), IV, S.579. Vgl. auch Passeri (1772), S.168; Pascoli (1730-1736), I, S.38.

Jahrhunderts Jean Baptiste Boyer, Marchese von Aguilles, besessen haben, in dessen Sammlung nach Presenzinis Aussage 35 Studien Camasseis aufgezählt waren, darunter verschiedene Kompositionen und Akademien.²⁹⁸

Akademie- und Kompositionsstudien lassen sich heute noch am häufigsten im Oeuvre des Künstlers nachweisen. Die letzteren, die durch eine weiche Modellierung, dünne Konturen und vor allem eine sehr detaillierte Ausführung charakterisiert sind, fertigte Camassei in schwarzer oder roter Kreide an. Die Federtechnik lässt sich hingegen nur selten im Oeuvre des Künstlers erfassen.

Die akkurate Realisierung der Kompositionsstudien verweist ohne Zweifel auf seine Lehrzeit bei Domenichino, der, wie man bei Bellori erfährt, seinen Vorstudien viel Zeit widmete. So erzählte der Biograph von dessen Freskoarbeiten in S. Andrea della Valle, mit denen der Künstler einen Monat nach Zahlungsbeginn noch immer nicht begonnen hatte. Auf die Frage der erstaunten Auftraggeber, was er denn in der Zwischenzeit getan hätte, habe Domenichino geantwortet: „Io vi ho operato del continuo con la mente, con la quale dipingo.“²⁹⁹ Wie wichtig Domenichino das Studium der Zeichnung erachtete, tritt auch in einem Brief hervor, den er an seinen engen Freund und Antiquar Francesco Angeloni schrieb: „Non so se sia il Lomazzo che scriva che il disegno è la materia ed il colore la forma della pittura; a me pare tutto il contrario, mentre il disegno dà l' essere, e non vi è niente che abbia forma fuori de' suoi termini precisi; né intendo del disegno in quanto è semplice termine e misura della quantità; ed in fine il colore senza il disegno non ha sussistenza alcuna.“³⁰⁰

Die von Domenichino mit der zeichnerischen Vorbereitung angestrebte Perfektion des Kunstwerks- die Suche nach der „bellezza ideale“-, die in Agucchis und Belloris Kunsttraktaten zum bestimmenden Argument erhoben wurde, scheint auch auf Camasseis Zeichenstil gewirkt zu haben. Wie sich am Beispiel des *Martyriums des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) oder des *Martyriums der Heiligen Eufemia* (Kat.A.18) aufzeigen lässt, setzte sich der Künstler so intensiv mit der Komposition auseinander, dass er selbst schon bis ins Detail ausgeführte Vorzeichnungen im Endstadium noch einmal variierte.

Hinsichtlich der weichen Modellierung und der Figurentypen mit tiefliegenden dunklen Augen weisen Camasseis Zeichnungen aber auch enge Bezüge zu Sacchi auf, der seine Lehrzeit ebenfalls bei einem Bolognesen, Francesco Albani, begann.

²⁹⁸ Presenzini 1880, S.100-101.

²⁹⁹ Bellori (1672), S.359.

³⁰⁰ Bellori (1672), S.371-372.

Vor allem die Akademiestudien lassen stilistische Parallelen zu Sacchi ziehen. Während die Aktstudien Domenichinos gedanklich bereits auf eine größere Komposition hinführen, bilden die Akademien Sacchis und Camasseis, auch aufgrund ihrer sorgfältigen Ausführung, meistens in sich abgeschlossene Studien. Mit diesen Zeichnungen stilistisch eng verwandt, sind die Akademiestudien der Künstler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie etwa von Maratta, Paolo Naldini und Carlo Cesio, die diese anlässlich der Wettbewerbe an der Accademia di S. Luca ausführten.³⁰¹

1624 wurde Sacchi in der Accademia di S. Luca, wie auch Cortona, zum *provveditore dello studio* ernannt, das heißt, dass er einmal wöchentlich jüngere Künstler im Zeichnen zu unterrichten hatte.³⁰² Dass Sacchi aber auch eine private Zeichenschule unterhielt, in der speziell Aktstudien ausgeführt wurden, erfährt man zunächst bei Bellori: „La diligenza e `l finimento che dalla giovanezza usò ne' suoi disegni, ritenne appressi in tutta l'età sua, come si può avvertire dagl' ignudi delle sue accademie, che sono in tanta stima tratteggiate e sfumate amorosamente, al qual fine per molti anni tenne aperta nella sua casa l'accademia del nudo, nella quale non pochi si avvanzarono, li quali poi uscirono maestri di nome.“³⁰³ Zu den Schülern Sacchis gehörte nach Aussage Passeris auch Poussin, nachdem dessen früherer Lehrer, Domenichino, 1631 nach Neapel abgereist war: „Si esercitava Nicolò anche nello studio delle Accademie che si costumano l' inverno in diverse case, e perche cessò quella del Domenichino per la sua partenza da Roma per Napoli alla quale andava volentieri per la stima che faceva di quel grande huomo, andò a quella di Andrea Sacchi nella quale si spogliava il Caporal Leone il qual fu uno de modelli migliori per lo spirito che dava all'attitudini nelle quali veniva posto.“³⁰⁴

Einige der früheren Biographen, darunter Pio und Lanzi, behaupten, dass auch Camassei nach der Abreise Domenichinos in die Werkstatt Sacchis übergetreten sei.³⁰⁵ Auch wenn diese Aussage in der neueren Forschung revidiert wurde, so kann man hinsichtlich der übereinstimmenden zeichnerischen Techniken und der Figurentypen durchaus die Möglichkeit erwägen, dass Camassei für eine kürzere Periode Zeichenunterricht bei Sacchi nahm. Dieses muss sich dann aber vor Camasseis Freskoarbeiten im Palazzo Barberini, möglicherweise kurz nach seiner Zusammenarbeit mit Sacchi in der Villa Sacchetti in Castelfusano, ergeben haben.

³⁰¹ Vgl. dazu Cipriani/ Valeriani 1988, S.163-171.

³⁰² Merz 1991, S.88.

³⁰³ Bellori (1672), S.555-556.

³⁰⁴ Passeri (1772), S.326.

³⁰⁵ Pio (1724), S.14; Lanzi (1809), I, S.362.

Ein schönes Beispiel für Camasseis Akademien liefert das Blatt mit einem sitzenden, nach vorn gebeugten bärtigen Mann im Teylers Museum in Haarlem, das sich durch die präzise Ausführung der Konturen, sowie durch eine nuancenreiche Licht- und Schattenbehandlung des Inkarnats auszeichnet (Kat.B.7). Das Blatt wird zum ersten Mal in der Sammlung Sebastiano Restas nachgewiesen, einem der bedeutendsten Zeichnungssammler in Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.³⁰⁶ Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich die Zeichnung noch zu Lebzeiten Camasseis in Belloris Sammlung befand, die nach dem Tod des Kunsttheoretikers in den Bestand Restas überging.³⁰⁷ Dass Bellori Camassei als Zeichner schätzte, geht aus der Vita Carlo Marattas hervor, in der er berichtet, dass Camassei um 1636 „in quel tempo uno de’ migliori Professori a Roma...“, zu einer Begutachtung einer Zeichnung des damals elfjährigen Künstlers herangezogen wurde.³⁰⁸ Diese habe Camassei so überzeugt, dass er Maratta empfahl, nach Rom zu kommen, wo er in den folgenden Jahren in engen freundschaftlichen Kontakt zu Bellori trat.

Nach Passeris Aussage unterhielt Camassei seit den frühen 30er Jahren selbst eine eigene Zeichenakademie: „Nelle stanze, che haveva haute dal Signor D. Taddeo alle quattro fontane, per suo trattenimento, fù solito di far l’Accademia, che si costuma nel tempo del Verno da Professori; e concorrendovi gran quantità di giovani studiosi, guadagnò molti seguaci al suo stile di disegnare, il quale haveva assai grazioso, e di dolce maniera.“³⁰⁹

Über die Namen der Schüler Camasseis erfährt man hingegen zuerst etwas bei Pascoli und Baldinucci. Letzterer erzählt in diesem Zusammenhang eine Episode, in der zehn Schüler Camasseis ihrem Meister eine Zeichnung vorgelegt hätten, woraufhin er „...senza gran cose dire, più che dar loro d’insolenti, malcreati e bricconi, tutti gli cacciò di sua scuola, nella quale restarono solo Giov. Grisostomo Ciamberlano da Terni, Monsù Francese, e Giovanni Carboni da Tolentino...“³¹⁰ Giovanni Battista Carboni, der wie Baldinucci behauptet, nicht aus Tolentino, sondern aus San Severino in den Marken stammte, war seit 1666 Mitglied der Accademia di San Luca. Die verschiedenen ihm zugeschriebenen Altarbilder in Rom machen ihn zum bedeutendsten der drei aufgezählten Schüler Camasseis, da von den anderen beiden heute nichts weiter bekannt ist.³¹¹

³⁰⁶ Neben den Namen Andrea Camassei liest man: „scol^o. del Domenichino al Nudo diferente dall’ istoria.“. Wie man bei Meijer lesen kann, lassen sich diese Art der biographischen Notizen häufig auf Restas Zeichnungen finden. Vgl. dazu Meijer 1985, S.73,95, 201. Zu der Sammlung Restas und seiner Auflösung vgl. Warwick 2000, speziell S.52-53.

³⁰⁷ Rom 2000 (S. Prospero Valenti Rodinò), S.524.

³⁰⁸ Bellori (1672), S.575.

³⁰⁹ Passeri (1772), S.170.

³¹⁰ Baldinucci (1681-1728), IV, S.584.

³¹¹ Bei dem Monsù Franzese könnte es sich um Basilio Francesce handeln. Vgl. AKL (K. Sagner), VII, 1993,

Giacinto Camassei, der Neffe Andreas, wird von den früheren Biographen lediglich von Pascoli erwähnt, ohne dass er ihn aber explizit als einen seiner Schüler bezeichnet.³¹² Dabei erhielt dieser zweifelslos die erste zeichnerische Praxis bei seinem Onkel. Als Beispiel lässt sich ein Blatt mit der Darstellung der *Auffindung von Romulus und Remus* nennen, mit dem Giacinto Camassei 1663 den ersten Preis beim Wettbewerb der Accademia di S. Luca erhielt, und das hinsichtlich seiner weichen, sorgfältigen Modellierung und den Figurentypen mit den großen braunen Augen deutlich im Einklang mit Camasseis Kompositionsstudien steht.³¹³ Die enge Beziehung zu seinem Onkel führte dazu, dass Giacinto Camassei 1678 von Francesco Barberini mit einem Deckenfresko im Nordflügel des Familienpalastes, dem ehemaligen Wohnbereich Taddeo Barberinis, beauftragt wurde. In dem an Camasseis *Parnass* angrenzenden Raum ließ Kardinal Francesco Barberini Marzians Fresko *Herkules am Scheidewege* durch Giacinto Camasseis Darstellung *Ulyss und die Sirenen* ersetzen, die ebenfalls einen stilistischen Hinweis auf seine frühe Lehrzeit bei seinem Onkel liefert.³¹⁴

VII) Camassei und Bellori

Wie Bellori in dem Vorwort seiner 1672 publizierten *Vite de' pittori scultori et architetti moderni* schrieb, wollte er nur die Biographien der Künstler behandeln, die nach seiner Ansicht „servino a' posteri d' incitamento al bene operare.“ Grundvoraussetzung dafür, war für Bellori die Imitation und die perfekte Darstellung der Natur, die er zum grundlegenden Konzept seiner *Idea*, die er 1664 zum ersten Mal in der Accademia di S. Luca vortrug, bestimmte: „Cosi l'idea costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verosimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al meraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fatti alla natura...“³¹⁵ Die Grundvoraussetzung für dieses Konzept bildete das Studium der Natur und der Werke Raffaels und der Antike, die der Künstler nicht einfach imitieren, sondern durch eigene „invenzione“ und „grazia“ und durch die Anwendung von „colore“ und „affetti“ zur absoluten Perfektion bringen sollte.

S.362. Über diesen sowie über Giovanni Grisostomo Ciamberlano (*AKL*, XIX, 1998, S.129) ist heute so gut wie nichts mehr bekannt. Zu Carboni vgl. *AKL* (G. Wiedmann), XVI, 1997, S.336.

³¹² Pascoli (1730-1731), I, S.44.

³¹³ Ciprani/Valeriani, S.17-18, Abb. 1.

³¹⁴ Montagu 1971, S.366-371; Scott 1991, S.119, 186, Abb.73.

³¹⁵ Bellori (1672), S.14-15.

Die zwölf Künstler, die Bellori in seinen *Vite* vorstellte, waren die Maler Agostino und Annibale Carracci, Anton van Dyck, Federico Barocci, Giovanni Lanfranco, Caravaggio, Poussin und Rubens, sowie die Bildhauer Alessandro Algardi und Francesco Fiammingo und der Architekt Domenico Fontana. Zu den wichtigsten Künstlern proklamierte er dabei Annibale Carracci und Poussin, da sie die Kunst Raffaels nach seiner Ansicht als einzige zur absoluten Perfektion führten. Für eine weitere Ausgabe der *Viten*, die aber zu seinen Lebzeiten nicht mehr publiziert wurde, plante Bellori die Biographien von Ludovico und Antonio Carracci, Francesco Albani, Guido Reni, Guercino, Andrea Sacchi und Carlo Maratta.³¹⁶

Camassei widmete Bellori zwar keine eigene Biographie, aber dennoch ist die Tatsache, dass er ihn in der ersten Ausgabe im Anschluss an Domenichinos *Vita* vorstellte, von großer Relevanz: „Andrea Camassei da Bevagna sua patria si trasferì à Roma, & eruditosi ne gl' insegnamenti di Domenico, sorse frà i primi giovini, che dassero speranza di riuscire nella pittura.“³¹⁷

Camassei ist der jüngste in den *Viten* von 1672 vorgestellte Künstler, und neben Antonio Barbalonga, der ebenfalls in der *Vita* Domenichinos genannt wird, und François Perrier (Schüler Lanfrancos) der einzige, den Bellori neben den genannten Protagonisten noch erwähnenswert fand. Die Tatsache, dass Bellori gleich drei Schüler Domenichinos aufzählte, allen voran dabei natürlich Poussin, bezeugt den engen Kontakt zu dem bolognesischen Künstler, dessen *Vita* Bellori zwischen 1650 und 1660 als erste beendete. Belloris Bekanntschaft mit Domenichino, von dem er nach Aussagen Sebastiano Restas Anfang der 30er Jahre auch für kurze Zeit im Zeichnen unterrichtet wurde, entstand durch den engen Kontakt zu dem Antiquar und Kunstsammler Francesco Angeloni, den beide regelmäßig frequentierten.³¹⁸ Durch Domenichino lernte Bellori auch Giovan Battista Agucchi kennen, dessen theoretische Schriften grundlegende Impulse für seine *Idea* lieferten.

Am ausführlichsten ging Bellori in der kurzen *Vita* Camasseis auf das heute nicht mehr erhaltene Deckenfresko von *Amor und Psyche* im Palazzo Bentivoglio ein. Daraufhin folgt nur noch eine knappe Auflistung der Hauptwerke in Rom, im Palazzo Barberini (der Auftrag für die *Sala Grande* wird nicht erwähnt), in S. Maria della Concezione, St. Peter

³¹⁶ Die Manuskripte der *Viten* Renis, Sacchis und Marattas wurden 1942 zum ersten Mal von Michelangelo Piacentini veröffentlicht und daraufhin zusammen mit den anderen zwölf *Viten* bei Evelina Borea. Vgl. in der Bibliographie: Bellori (1672).

³¹⁷ Bellori (1672), S.372.

³¹⁸ Spear 1982, S.105.

und im Lateransbaptisterium, außerdem „altri quadri a Roma, e fuori che lo rendono degno del nome di ottimo pittore.“ Die Aufzählung nur weniger Werke legt die Vermutung nahe, dass Bellori keinen Überblick über das gesamte Oeuvre des Künstlers besaß oder, dass er nur die Werke auflistete, die seines Erachtens den Wert des Künstlers manifestierten.

Den größten Eindruck muß auf ihn, wie man der längeren Beschreibung entnehmen kann, das Deckenfresko im Palazzo Bentivoglio ausgeübt haben, das sich, wie man Passeris Worten entnehmen kann, eng an Raffaels *Götterversammlung* in der Villa Farnesina angelehnt haben muß: „Col maggiore studio, che potette, dipinse Andrea quel finto Cielo delle antiche Deità de’ Gentili, et havendo hauto il pensiero alle Loggie de’ Ghigi, icontrò assai il gusto di quel Marchese...“³¹⁹

Das intensive Studium Raffaels, das Camassei nach Aussagen der älteren Biographen während seiner Lehrzeit bei Domenichino betrieb, sollte sich dann, wie in den vorherigen Kapiteln erörtert wurde, auch auf die Entstehung des *Parnass* im Palazzo Barberini, sowie die Fresken im Lateransbaptisterium auswirken.

Wichtiger noch als die Antikennachahmung erachtete Bellori für einen Künstler das Studium Raffaels, wie er zusätzlich zur *Idea* noch einmal in der 1695 publizierten *Descrizione delle imagine dipinte da Raffaella d’Urbino* zum Ausdruck brachte: „rarissimi sono li buoni pittori che ottenghino alcune parti eminenti non dico di quella ultima perfezzione che più in Raffaella s’ammira.“³²⁰ Sicherlich war der enge stilistische Bezug Camasseis zu Raffael, neben der Tatsache, dass er Schüler Domenichinos war, einer der elementaren Gründe dafür, dass Bellori seine Erwähnung in den Viten erachtenswert fand. Außerdem wird Camassei für ihn deshalb von Bedeutung gewesen sein, da er, wie bereits erwähnt, das Talent des jungen aus den Marken stammenden Maratta entdeckte, mit dem er später eng befreundet sein sollte: „Sodisfece Carlo nell’ uno, e l’altro modo per quanto gli fu possibile, e riuscì in giustezza e diligenza; tano che il fratello communicando il fatto con Andrea Camassei in quel tempo uno de’ migliori Professori a Roma, Andrea approvando il disegno, e l’inclinazione, consigliò, che Carlo venisse a Roma.“³²¹ 1636 im jungen Alter von 11 Jahren kam Maratti auf Camasseis Ratschlag nach Rom und „...quasi dal primo ingresso di Carlo nella scuola di Andrea Sacchi, aveva [Bellori] osservato la sua buona indole, e’l progresso grande da riuscire nella pittura, onde lo giudicò il migliore a

³¹⁹ Passeri (1772), S.169.

³²⁰ Bellori (1672), S.6; Bellori 1695, S.93-100.

³²¹ Bellori 1731, S.150.

quell' impiego, e ne seguì fra di loro un virtuoso legame d'amicizia.“³²² Nach Belloris Aussage war es dann der Stiefbruder Marattas, Bernabeo Francioni, der den jungen Künstler in die Werkstatt Sacchis einführte.

Die Tatsache, dass Camassei zu Beginn der 40er Jahre an zwei der wichtigsten Buchpublikationen des 17. Jahrhunderts, den *Aedes Barberinae ad Quirinalem* (Kat.C.8) und den *Documenti d'amore* (Kat.C.5), beteiligt war, wird für Belloris Beurteilung des Künstlers von großer Bedeutung gewesen sein. Besonders beeindruckt haben müssen ihn im ersten Buch die großformatigen Stichreproduktionen Cornelis Bloemaerts und Camillo Cungis' nach Camasseis, Sacchis und Cortonas Fresken im Palazzo Barberini, die zu einer Verbreitung der Kenntnis dieser Werke beitrugen.

Die *Documenti d'amore* wurden zu den schönsten Büchern des 17. Jahrhunderts gezählt.³²³ Wie in Kapitel IV.3. dargelegt wurde, arbeitete Camassei an den Illustrationen dieses Werkes unter anderem mit Camillo Massimo und Poussin zusammen, Künstler, die eng mit Bellori befreundet waren. Da Massimo, der im 17. Jahrhundert eine der bedeutendsten Antikensammlungen in Rom besaß, wie schon erwähnt, auch über eine Zeichnung Camasseis verfügte, ist anzunehmen, dass die beiden auch über ihre Zusammenarbeit an den *Documenti d' Amore* hinaus in Kontakt standen.

Mit Bellori trafen Massimo und Poussin regelmäßig im Hause des Antiquars Francesco Angeloni zusammen, wo sich Künstler und Literaten, wie auch Errat, Dufesnoy und Canini trafen.³²⁴

Aus dem Notizbuch des englischen Reisenden Richard Symonds, der während seines römischen Aufenthaltes eine Liste von Gemälden im „Museo Angeloni“ erstellte, kann man entnehmen, dass Angeloni auch ein Gemälde Camasseis besaß, dessen Sujet aber nicht beschrieben wird.³²⁵ Auch wenn Camassei nachweislich nicht dem kulturellen Kreis Angelonis angehörte, so ist es dennoch möglich, dass er mit ihm über Massimo und Poussin bekannt war.

Belloris und Camasseis gemeinsame Beziehungen zu Domenichino, Maratta, Massimo, Poussin und vielleicht auch Angeloni, machen es darüber hinaus wahrscheinlich, dass auch sie sich persönlich kannten.

Der um 1599 geborene Sacchi lebte etwa zwölf Jahre länger als Camassei. Wie die Vita

³²² Bellori 1731, S.156.

³²³ Salierno 1984, S.36.

³²⁴ Spezzaferro 1994, S.246-250.

³²⁵ Das Notizbuch befindet sich in London, British Library (Ms. Egerton 1635, fol. 50v-55v). Zu der Transkription der Gemäldeliste vgl. Spezzaferro 1994, S.253-255. (Zu Camassei S.255).

Sacchis, die Bellori für die zweite Ausgabe der *Vite* vorsah, manifestiert, war der Kunsttheoretiker sehr gut über das Oeuvre des Künstlers informiert. So nannte er neben sämtlichen Werken in Rom auch Altarbilder in Umbrien und außerhalb Italiens. Dass ihn und Sacchi eine freundschaftliche Beziehung verband, manifestiert Sacchis Grab-Epitaph in S. Giovanni in Laterano, dessen lateinische Inschrift von Bellori verfasst wurde.³²⁶

VIII) Schlusswort

Von 1625 bis zu seinem Tod im Jahr 1649 lebte Camassei ohne größere Unterbrechungen in Rom. Vor allem seit 1630, als der Künstler von den Barberini kontinuierlich mit neuen Aufträge bedacht wurde, sollte er nur noch zur Ausführung kleinerer Werke in seine Heimatstadt Bevagna zurückkehren.

Die konstante Zusammenarbeit mit Künstlern ersten Ranges, die sich, um nur einige zu wiederholen, an bedeutenden Orten, wie dem Palazzo Barberini, S. Maria della Concezione, St. Peter, S. Andrea della Valle und dem Lateransbaptisterium ereignete, waren für Camasseis künstlerische Entfaltung von fundamentaler Bedeutung.

Der Künstler blickte aufmerksam auf die ihn umgebenden Stil Tendenzen. Je nach Sujet griff er in eklektizistischer Weise vorwiegend auf Bildelemente derjenigen Künstler zurück, mit denen er am gleichen Ort zusammenarbeitete: Domenichino, Cortona und Sacchi sowie auch Poussin, Bernini und Lanfranco. Wahrscheinlich aufgrund der Tatsache, dass Camassei ein Schüler Domenichinos war, wurde bisher nie eine Verbindung seiner Werke zur Malerei Lanfrancos hergestellt, die sich aber deutlich auf den Altarbildern, aber auch auf den Gemälden für den Buen Retiro in Madrid (Kat.A.22, 23) abzeichnet. Unbeachtet blieb bisher auch die Tatsache, dass Camassei in zwei der wichtigsten Kirchen in Rom, in St. Peter (Kat.A.16) und in S. Andrea della Valle (Kat.A.28), seine Arbeiten direkt gegenüber von Lanfrancos Werken ausführte. Ihre Altarbilder hingen darüber hinaus seit den 30er Jahren auch in S. Maria della Concezione (Kat.A.13) und in S. Lucia in Selci (Kat.A.25, 26) zusammen.

Auch wenn Camassei sich immer wieder an Kompositionen barocker Vorbilder, so auch Cortonas, anlehnte, so tritt doch im Verlauf der 30er Jahre seine „klassizistische“ Grundhaltung evident in den Vordergrund. Basierend auf dem Studium Domenichinos und Raffaels wandte er sich bald zunehmend der Formensprache Poussins zu, den er spätestens

³²⁶ Zur Beziehung zwischen Bellori und Sacchi vgl. Rom 2000 (A. Sutherland Harris), I, S.442-444.

seit seiner Mitarbeit an den *Documenti d'amore* auch persönlich gekannt haben wird.

Die Tatsache, dass Camassei von Giulio Rospigliosi neben Pierre Lemaire und Pierre Mignard in den 40er Jahren für ein Altarbild in Pistoia vorgeschlagen wurde, ist kennzeichnend für seine stilistische Einordnung.³²⁷

Mit Ausnahme der *Beweinung Christi* (Kat.A.13) lassen Camasseis kirchliche Auftragswerke kaum eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Bildsujet erkennen. Bedingt sicherlich auch durch die Vorgabe der zu realisierenden Themen, die sich immer wieder auf Visions- oder Martyriumdarstellungen konzentrierten, griff der Künstler häufig auf schon bekannte Kompositionsschemata zurück. Passeri, der sich von den älteren Biographen am kritischsten zu Camassei äußerte, schrieb dem Künstler zwar eine gute Auswahl der Bildkomponenten zu, bemängelte aber gleichzeitig deren persönliche Umsetzung: „e se nelle opere fosse stato più risentito, e risoluto (perche non era privo del gusto buono nella elezione), haveria con molto vantaggio riportato maggior lode; ma riusciva alquanto debole e freddo.“³²⁸

Die Tatsache, dass Camassei sich je nach Bildsujet dem jeweiligen Geschmack des Auftraggebers anpassen konnte, wird für seinen künstlerischen Erfolg grundlegend gewesen sein. Dass seine Altarbilder dem Geiste der Zeit und vor allem dem Geschmack der Barberini Familie entsprachen, beweisen die bedeutsamen Orte, an denen Camassei arbeitete. Wie anhand des Altarbildes in S. Sebastiano (Kat.A.15) erörtert wurde, war es wahrscheinlich gerade die schlichte Bildkonzeption von Camasseis Altarbildern, die sich nicht weit von Renis und Lanfrancos religiösen Gemälden entfernte, die mit den Vorstellungen Urbans VIII. sowie den kirchlichen Orden, für die das Altarbild im Sinne der gegenreformatorischen Richtlinien als Vermittler zwischen dem Gläubigen und der Kirche zu agieren hatte, korrespondiert haben. Die Tatsache, dass Reni und Lanfranco ursprünglich die erste Wahl des Papstes darstellten, begründet das Interesse an Camassei.

Während Sacchi, mit dem Camassei zu Beginn und gegen Ende seiner Karriere zusammenarbeitete, hauptsächlich auf religiöse Bildthemen spezialisiert war, fertigte Camassei seit der 2. Hälfte der 30er Jahre auch vermehrt Bilder profanen Sujets aus.

Auf diesen Gemälden, denen wahrscheinlich kaum so definierte Richtlinien vorgegeben waren wie den Altarbildern, konnte Camassei sich weitaus selbständiger entfalten. Auch wenn er dabei wiederholt auf die gleichen Motive zurückgriff, die er vorrangig von Cortona, Poussin, Domenichino und Tizian übernahm, so brachte er auf ihnen zunehmend

³²⁷ Vgl. S.38.

³²⁸ Passeri (1772), S.170.

seine persönliche Formensprache zum Ausdruck, die nicht zuletzt auch durch die Anwendung eines kräftigen Kolorites charakterisiert wird. Das Antikenstudium, das Künstler wie Poussin und Lemaire zur Grundlage ihrer Bildkompositionen bestimmten, war für Camassei jedoch nicht von primärer Bedeutung. Zwar verarbeitete er, vor allem auf seinen Galeriebildern, antikische Motive, doch übernahm er diese, wie die Beispiele gezeigt haben, eher von zeitgenössischen Bildkompositionen.

Der „klassizistische“ Charakter seiner Bilder erklärt die Präsenz seiner Werke in Sammlungen wie denjenigen von Giulio Rospigliosi, Gian Maria Roscioli, Francesco Angeloni und Camillo Massimi.

Eine große Bedeutung ist den zeichnerischen Stichvorlagen beizumessen, mit denen Camassei sich laut Pascoli bereits seit seinen frühen Jahren beschäftigte.³²⁹ Kompositionen, wie das von Luigi Valesio gestochene Thesenblatt des Ghiberti Borromeo (Kat.C.1) oder die Zeichnung in der Eremitage (Kat.B.14), die möglicherweise einem Stich Valerien Regnards als Vorlage diente, manifestieren die Fähigkeit Camasseis, komplexe thematische Vorlagen auf kreative Weise zu verarbeiten.

Dass Camassei als Zeichner eine vorrangige Rolle spielte, bekunden nicht nur die vielen nach seinen Vorlagen angefertigten Stiche, sondern auch die Worte der älteren Vitenschreiber, die übereinstimmend sein zeichnerisches Talent, sein von Pascoli so bezeichnetes „genio particolare“ hervorheben.³³⁰

Nach Passeris Aussagen wurde das Leben des Künstler am Ende vermehrt durch feindschaftliche Beziehungen erschwert „...le quali mai non cessarono (essendo sempre le più fiere quelle, che nascono tra parenti) il ridussero ad una inquietissima vita...“³³¹ Dass Camassei wahrscheinlich von einer gewissen Melancholie begleitet wurde, erfährt man bei Pascoli und Baldinucci, von denen der letztere ihn wie folgt beschrieb: „Fu il Camassei d’ alta statura, magro di persona, di carni ulivastre, di pelo nero, occhi piccoli, di temperamento malinconico anzi che nò, fisso ne’ suoi pensieri; ma in quelli, che all’ arte appartenevano, stava si fermo che fino nell’ andare camminando a diporto, vi so profondeva; e qualunque ben concetto partoriva la sua fantasia, non avendo pronto la carta, disegnava per le mura.“³³²

Camasseis Name ist, wie der Cortonas und Sacchis, unabdingbar mit den Barberini verbunden. Anders als diese beiden Künstler, die auch noch unter den nächsten beiden

³²⁹ Pascoli (1730-1736), I, S.38.

³³⁰ Pascoli (1730-1736), I, S.38.

³³¹ Passeri (1772), S.173.

³³² Baldinucci (1681-1728), IV, S.583.

Pontifikaten weiterwirkten, verstarb Camassei 1649, im jungen Alter von 47 Jahren, nur kurze Zeit nach Urban VIII. und Taddeo Barberini.

Hätte Camassei, wie ursprünglich geplant, Anfang der 30er Jahre anstelle von Cortona das große Deckenfresko in der *Sala Grande* im Palazzo Barberini ausgeführt, dann hätte seine Karriere sicherlich noch einen ganz anderen Weg eingeschlagen.

Während sich der Verlust des Auftrags für das große Deckenfresko im Palazzo Barberini sicherlich auf das Einwirken Francesco Barberinis zurückführen lässt, so scheint unklar, warum Camassei die Ernennung zum *principe* der Accademia di S. Luca, ein Amt, das in der Folge ebenfalls an Cortona übergang, ablehnte. Die Tatsache, dass der Künstler zu dieser Zeit bereits in seine Aufgaben als Kustode der Sixtinischen Kapelle und als Konsul von Bevagna eingespannt war, kann als mögliche Antwort in Betracht gezogen werden.

Cortona starb 20 Jahre nach Camassei. Hätte der umbrische Künstler noch länger gelebt, dann wäre ihm sicherlich eine noch weitaus größere Resonanz zuteil geworden. Bezeichnend dafür ist die Aussage Belloris, der Camassei zu den „*primi giovani*“ zählte, „*che dassero speranza nella pittura.*“³³³ Nach Belloris Ansicht, wäre Camassei also verstorben, bevor sich seine vielversprechende künstlerische Persönlichkeit entfalten konnte.

1675, drei Jahre nach Belloris Veröffentlichung der *Vite de' pittori scultori ed architetti moderni* wurde Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* publiziert, in der Camassei exemplarisch nur mit einem Satz erwähnt wird: „Ingleichen war allda zu selben Zeit der sehr wol aufsteigende [Andreas] Camase, welcher in dergleichen wie Corton und Sachy sich beflissen, aber gar zu früe in erster Blühte seiner Jahren Todes verblichen.“³³⁴

³³³ Bellori (1672), S.372.

³³⁴ Peltzer 1925, S.288.