

Einleitung zum Katalog

Im ersten Teil des Katalogs (Kat.A) sind in chronologischer Reihenfolge die autographen, noch erhaltenen Werke Camasseis vorgestellt. Zeichnungen, die als vorbereitende Studien für die einzelnen Werke identifiziert werden konnten, werden gemeinsam mit diesen im ersten Abschnitt erörtert.

Außerdem werden in diesem Teil die verloren gegangenen Fresken und Gemälde behandelt, die noch anhand von Quellen (Stadtguiden, Zahlungsdokumente) und Zeichnungen/ Stichen/ *modelli* nachgewiesen sind.

Im Katalog II (Kat.B) sind, alphabetisch nach Museen geordnet, die eigenhändigen Zeichnungen Camasseis aufgelistet, die mit keinem ausgeführten Fresko oder Gemälde in Verbindung gebracht werden konnten.

Der Katalog III (Kat.C) behandelt die Stiche, die nach zeichnerischen Vorlagen Camasseis ausgeführt wurden. Zeichnungen des Künstlers, die als Vorbereitung für die Stiche dienten, werden mit diesen zusammen diskutiert.

Die Gemälde und Fresken, die im Katalog IV (Kat.D) aufgelistet sind, konnten nicht mit Sicherheit Camassei zugeschrieben werden. Grund dafür ist zum einen, dass mir die Werke, die in anderen Quellen genannt werden, nur durch eine Schwarz-Weiß-Kopie bekannt waren. Zum anderen, erschwerten teilweise spätere Übermalungen ein kritisches Urteil.

Der Katalog V (Kat.E) listet diejenigen Werke auf, die meiner Ansicht nach aus dem Katalog des Künstlers ausgeschieden werden müssen. Die Vielzahl der Abschreibungen erklärt sich aus der bisher unkritischen Analyse der Werke, die zuletzt bei Nessi zu einer „Verdoppelung“ von Camasseis Oeuvre geführt hat.

In Katalog VI (Kat.F) werden in annähernd chronologischer Reihenfolge die verlorenen Werke genannt, die nur noch anhand von biographischen Quellen, Stadtguiden oder Zahlungsdokumenten nachzuweisen sind und zu denen aber keine vorbereitenden Studien mehr existieren wie in Katalog I.

Im letzten Abschnitt (Katalog VII) werden hingegen Sammlungsinventare aus dem 17. und 18. Jahrhundert genannt, in denen Camasseis Werke auftauchen. Im Anhang dieser Liste (Inv.11) steht auch das Inventar Andrea Camasseis, das nach seinem Tod, am 24. August 1649, erstellt wurde, und dessen Werke sich sicherlich zum Großteil dem Künstler selbst zuschreiben lassen.

A) Eigenhändige Werke

A.1.) *Heiliger Josef*

A.1.1) *Heiliger Antonius von Padua*

Bevagna, Pinacoteca Comunale

Öl auf Tafel, jeweils 160,5 x 63 cm (Abb. 1 und 1.1)

Provenienz: Bevagna, S. Domenico

Die beiden Tafelbilder befanden sich ursprünglich in der Kirche S. Domenico in Bevagna, wo sie sicherlich als Pendants konzipiert waren. Von der früheren Kunstliteratur unbeachtet, wurde 1959 von Pietrangeli lediglich das Tafelbild mit dem *Heiligen Josef*, das er einem anonymen Künstler aus dem 16. Jahrhundert zuschrieb, in der Pinacoteca Comunale erwähnt. 1999, vier Jahre nach ihrer Restaurierung, wurden beide Tafelbilder dann von Mancini unter dem Namen Camasseis publiziert.

Der schlichte Bildaufbau sowie die einfachen, noch ganz dem Geist der umbrischen Frührenaissance verbundenen Figurentypen, die Camasseis frühe Lehrzeit bei Ascensidonio Spacca bekunden, lassen beide Tafelbilder in die frühen Jahre datieren, wahrscheinlich sogar noch vor seine Abreise nach Rom im Jahr 1626. Als typische Merkmale des Künstlers treten aber bereits die zarte Ausführung der Hände, die weiche Modellierung, sowie die Physiognomien mit den großen braunen Augen hervor. Die stoffliche Gewandbehandlung ist noch etwas schwerfällig und lässt sich am ehesten mit den Draperien der Fresken in der Cappella Spetia im Dom von Bevagna vergleichen.

Bibliographie: Pietrangeli 1959, S.36; Mancini 1999, S.37-38; Nessi 2005, S.80.

A.2) Maria mit den Heiligen Katharina von Siena und Maria Magdalena und dem Bildnis des Heiligen Dominikus

Bevagna, S. Domenico

Öl auf Leinwand, 232 x 168 cm (Abb.2)

Die Darstellung bezieht sich auf ein Ereignis, das sich einer Legende zufolge im Jahr 1530 in Soriano nel Cimino begab: Maria sei demnach in Begleitung der Heiligen Katharina von Siena und Maria Magdalena einem Domenikanermönch erschienen und habe ihm das Bildnis des Heiligen Dominikus gezeigt, der daraufhin wie durch ein Wunder zum Leben erwachte.

Um einen goldenen Rahmen, der das Bildnis des Heiligen Dominikus einfasst, gruppieren sich drei weibliche Figuren: Maria, Maria Magdalena und die Heilige Katharina von Siena. Die Autoren der *Ricerche in Umbria 2* nahmen die Darstellung der drei weiblichen Heiligen in das Oeuvre Camasseis auf, schrieben das Bildnis des Heiligen Dominikus aber dem um einige Jahre älteren Künstler Giovan Battista Pacetti zu.

Die zarten, länglichen Proportionen, die vor allem die Gestalt der Maria und der Katharina von Siena charakterisieren, erinnern noch an die Formensprache der römisch-umbrischen Spätmanieristen wie Antonio Circignani, Cristoforo Roncalli oder Cesare Sermei-Künstler, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts an der Ausgestaltung von S. Maria degli Angeli in Assisi beteiligt waren. Ebenso lassen sich Parallelen zu Camasseis Heiligendarstellungen in der Cappella Spetia im Dom von Bevagna (Kat.A.5.11) konstatieren, die zeitlich wahrscheinlich kurz darauf, um 1627 angesetzt werden müssen.

Bibliographie: Ricerche in Umbria 2, 1980, S.420, Nr.331; Lanarai 1997, S.60; Nessi 2005, S.77.

A.3) *Die Heiligen Bonaventura, Bernhard von Siena und Ludwig von Toulouse*

Raspecchiano (Spello), S. Catarina

Öl auf Leinwand, 246 x 170 cm (Abb.3)

Das Gemälde, für das wie auch im Fall der anderen Frühwerke Camasseis in Umbrien, keine Dokumente überliefert sind, wurde zum ersten Mal von den Autoren der *Ricerche in Umbria 2* publiziert, die es aus stilistischen Gründen korrekterweise der Hand Camasseis zuwiesen.

Die Kirche, deren Fundamente auf das 14. Jahrhundert zurückgehen, wurde im 18. Jahrhundert im Inneren tiefgreifend restauriert. Von der im Seicento unternommenen Ausstattung der Kirche zeugen heute nur noch die Altarbilder der *Immacolata mit Heiligen* von Noël Quillerier sowie das Gemälde Camasseis. Das 1627 datierte und signierte Gemälde Quilleriers könnte Anhalt dafür geben, Camasseis Werk in das gleiche Jahr zu datieren. Jedenfalls spricht der perugineske Charakter des Bildaufbaus und des Figurenarrangements explizit für eine Datierung in die Mitte der 20er Jahre. Die Physiognomien der Heiligen erinnern noch an den *Heiligen Antonius von Padua* (Kat.A.1) und den *Heiligen Josef* (Kat.A.1.1) in Bevagna, während die Ausführung der Cherubine auf das Altarbild in S. Domenico (Kat.A.2) verweisen.

Neben einem großen Kreuz, das den Mittelpunkt des Bildes markiert und über dem deutlich sichtbar das Symbol der Franziskaner hervortritt, sind drei bedeutende Vertreter des Ordens gruppiert: der Heilige Bernhard von Siena kniet vor dem Kreuz, das er mit beiden Armen umgreift, während er seine bischöfliche Mitra vor sich abgelegt hat. Neben dieser liegt eine Krone, Attribut des Heiligen Ludwig von Toulouse, der mit einem Lilienzweig am rechten Bildrand steht. Ihm gegenüber befindet sich der Heilige Bonaventura, der durch den vor sich liegenden Kardinalshut gekennzeichnet ist. Weniger plausibel erscheint hingegen das Kirchenmodell, das er in seiner rechten Hand hält.

Hinter den drei Heiligen öffnet sich der Blick auf einen nuancenreichen Landschaftshintergrund, der bereits an einen ersten Kontakt mit der Malerei Domenichinos denken lässt.

Bibliographie: Ricerche in Umbria 2, 1980, S.476, Nr.742; Spoleto 1989 (L. Barroero), S.222-224; Nessi 2005, S.96-97.

A.4) *Szenen aus dem Leben des Heiligen Filippo Neri*³³⁵

Bevagna, S.Margherita, 1. rechte Seitenkapelle, Wand rechts

A.4.1) *Almosen für einen Armen, der sich daraufhin in einen Engel verwandelt*

A.4.2) *Ein Engel rettet den in ein Loch gefallenen Heiligen*

A.4.3) *Rettung eines Gläubigen aus dem Fluss*

A.4.4) *Das Treffen mit Carlo Borromeo*

A.4.5) *Hilfe für den sterbenden Pius IV.*

A.4.6) *Heiliger Filippo Neri in Ekstase*

Öl auf Leinwand, jeweils 85 x 92 cm

A.4.7) *Vision des Heiligen Filippo Neri*

Bevagna, S.Margherita, 1. rechte Seitenkapelle, mittlerer Altar

Öl auf Leinwand, 192 x 119 cm (Abb.4)

Die sechs kleinen Bilder wurden zum ersten Mal von Pascoli erwähnt, dessen Vita unter den früheren Biographien des Künstlers die aufschlußreichste Quelle in Bezug auf Camasseis Arbeiten in Umbrien liefert.

Pascolis Zuschreibung der sechs kleinen Gemälde an Camassei ist insofern von Bedeutung, als die häufig übermalte Farbschicht der einzelnen Szenen eine genaue Analyse heute substanziell erschwert.

Die sechs kleinen Szenen sind zusammen mit der *Vision des Heiligen Filippo Neri*, bei der es sich um eine Kopie nach Renis Altarbild in S. Maria in Vallicella in Rom handelt, wahrscheinlich 1627 entstanden, da die Kirche in diesem Jahr eine Reliquie des Heiligen erhielt. In kompositorischer Hinsicht lehnen sich die einzelnen Darstellungen an Luca Ciamberlanos Stichserie mit Szenen aus dem Leben des Heiligen Filippo Neri an, die zwischen 1609 und 1614 nach Entwürfen Renis entstanden sind und damals große Verbreitung inner- und außerhalb des Ordens fanden.³³⁶ Camassei übernahm die Eingliederung der Figuren in eine Architekturlinse, wobei er die mittelalterlichen Häuser aber durch antike Bauwerke ersetzte und diese gleichsam in eine Landschaft einfügte. Da die Gemälde Camasseis wahrscheinlich nach seinem ersten Romaufenthalt entstanden sind, könnte er sich auch an dem zwischen 1596 und 1599 entstandenen Zyklus

³³⁵ Die sechs kleinen Bilder lassen sich aufgrund der Dunkelheit in der Kapelle nur sehr schwer fotografieren, weshalb nur das Altarbild (Kat.A.4.7) abgebildet werden konnte.

³³⁶ Vgl. dazu: Melasecchi/Pepper 1998, S.596-603.

Cristoforo Roncallis in S. Maria in Vallicella orientiert haben, zu dem sich, wie die Szene der *Rettung eines Armen aus dem Fluss* demonstriert, ebenfalls kompositorische Analogien aufzeigen lassen.

Bibliographie: Pascoli (1730-1736), I, S.42; Presenzini 1880, S.189-190; Pietrangeli 1959, S.28; Sutherland Harris 1970, S.51; Vasco 1974, S.80; *Ricerche in Umbria* 2, 1980, S.422, Nr.351; Villa 1992, S.106, Anm.21; Nessi 2005, S.78.

A.5 Fresken der Cappella del Carmine³³⁷

Bevagna, S. Michele

5.1) *Anbetung der Hirten* (Wand rechts)

5.2) *Landschaftsdarstellung*; 5.3) *Heilige Cäcilie* (Abb.5); 5.4) *Heilige Franziska Romana* (Wand rechts, Bogenfeld, Abb.6)

5.5) *Geburt Christi* (Wand links);

5.6) *Landschaftsdarstellung*; 5.7) *Heilige Lucia*; 5.8) *Heilige Eufrosia* (Wand links, Bogenfeld)

5.9) *Vier Evangelisten* (Kuppelpendentifs)

5.10) *Die Heiligen Elias, Eliseo, Albert* (seitlich des Hauptaltars auf einzelnen Feldern)

5.11) *Die Heiligen Theresa von Avila* (Abb.7), *Chiara von Montefalco, Maria Magdalena, Katharina von Alexandrien, Katharina von Siena, Julia* (?), *Dominikus, Franziskus von Assisi, Petrus, Paulus* (auf den Lisenen der Seitenwände auf einzelnen Feldern)

Die kurz nach 1463 von der Familie Spetia in S. Michele errichtete Familienkapelle wurde im 17. Jahrhundert mit dem Erbe Giulia Pucciattis, der Gemahlin Emporio Spetias, vollständig erneuert. Eine auf der linken Seitenwand angebrachte Datumsinschrift, die das Jahr 1625 nennt, hat in der Forschung zu unterschiedlichen Deutungen geführt, die dieses Jahr mit der Vollendung des Kapellenbaus oder der malerischen Ausgestaltung Camasseis in Verbindung bringen. Da sich Camasseis Fresken stilistisch aber nach seinem ersten Romaufenthalt datieren lassen, scheint sich das Datum, das möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde, auf die Fertigstellung des Kapellenbaus zu beziehen.

³³⁷ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Fresken und der kürzlich begonnenen Restaurierungsarbeiten in der Kapelle, die aufgrund der Aufstellung von Gerüsten die Sicht auf die Fresken verhindern, konnten nicht alle Szenen fotografiert werden.

Während Baldinucci in der Vita Camasseis nur von der „cupoletta“ sprach, so schrieb Pascoli ihm auch die „diversi santi, e sante carmelitane“ zu, nicht aber die beiden Fresken auf den Seitenwänden. Die *Geburt Christi* und die *Anbetung der Könige* wurden hingegen von Presenzini, der die Kapelle einer ausführlichen Deskription unterzog, richtigerweise in das Oeuvre des Künstlers aufgenommen. Die Fresken, deren Zustand bereits von Presenzini bemängelt wurde, fielen in weiten Bereichen dem Erdbeben von 1832 und dann erneut von 1997 zum Opfer, weshalb eine genaue Analyse der Wandmalereien in großen Teilen erschwert wird.

Für eine Datierung der Fresken nach 1625 spricht die Darstellung der *Vier Evangelisten* in den Kuppelpendentifs (Kat.A.5.9), die deutliche Bezüge zu Domenichinos Fresken in S. Andrea della Valle, deren Vollendung Spear in das Jahr 1625 datierte, aufweisen.³³⁸

Übereinstimmungen zu Domenichinos Pendentifs, die Camassei ohne Zweifel während seiner 1626 begonnenen Lehrzeit bei dem bolognesischen Künstler studierte, lassen sich vor allem in der Gestalt des *Heiligen Johannes* konstatieren. Camasseis Fresken müssen zeitlich also im Anschluss an seinen ersten Romaufenthalt, um 1627, angesetzt werden.

Bibliographie: Baldinucci (1681-1728), IV, S.579; Pascoli (1730-1736), I, S.38-38; Gori-Gandellini 1771-1816, VII, S.264; Bragazzi 1864, S.262; Presenzini 1880, S.28-32; Urbini 1913, S.84-85; Pietrangeli 1959, S.54; Di Domenico Cortese 1968, S.281; Sutherland Harris 1970, S.52; Vasco 1974, S.80; *Ricerche in Umbria* 2, 1980, S.423-424, Nr.364-368; Mencarelli 1980, S.44-46; Spear 1982, S.245; Villa 1992, S.103, Anm.4; Nessi 2005, S.77-78.

³³⁸ Spear 1982, S.242-248.

A.6) *Romulus bei den Hirten*

Castelfusano, Villa Sacchetti, Galerie

Fresko (Abb.8)

Die Villa wurde zwischen 1624 und 1628 im Auftrag der Brüder Giulio und Marcello Sacchetti in der Nähe von Ostia erbaut, auf einem Grundstück, das die Florentiner Bankiersfamilie bereits 1620 für 16.000 *scudi* erworben hatte.³³⁹ Als Architekten der Villa werden heute allgemein Bernardino Radi und Cortona genannt, auch wenn ihre Mitarbeit bisher noch nicht genau dokumentiert wurde.³⁴⁰ Mehr Gewissheit herrscht hingegen über die malerische Ausgestaltung der Villa, die unter der Leitung Cortonas 1627 in Angriff genommen wurde und für die neben dem favorisierten Sacchetti- Protegé auch Camassei, Sacchi, Alessandro Salucci, Antonio Zalli, Sandrino Biondi und Antonio Galigai heranberufen wurden.

Die Sacchettibrüder gehörten zu den engsten Vertrauten der Barberinifamilie. Bereits kurz nach seiner Ernennung zum Papst, teilte Urban VIII. Marcello Sacchetti, mit dem ihm vor allem auch das gemeinsame Interesse an der Literatur verband, das vertrauensvolle Amt des Geheimen Schatzmeisters der Apostolischen Kammer zu, während Giulio Sacchetti 1626 von ihm in den Kardinalsstand erhoben wurde.

Marcello Sacchetti war der Auftraggeber der Fresken historischen und mythologischen Sujets in der Galerie des zweiten Obergeschosses. Die Ausgestaltung des *piano nobile* mit religiösen Szenen ist hingegen wahrscheinlich auf seinen Bruder Giulio Sacchetti zurückzuführen.

Dass Sacchi und Camassei an dem Zyklus in der Galerie beteiligt waren, wird durch die an sie überwiesenen Zahlung konkretisiert. Am 24. November 1628 erhielt Camassei 25 *scudi* „per havere lavorato un mese in dipingere nella Galleria per il Casal d’Ostia.“ Sacchi entgegen wurden im April des gleichen Jahres 40 *scudi* für „istorie fatte nella Galleria d’ Ostia.“ ausgezahlt.³⁴¹ Während Sacchi heute mit Sicherheit die Ausführung des mittleren Deckenfreskos mit der Darstellung der *Vier Jahreszeiten* und das *Opfer Pans* auf

³³⁹ Zur Geschichte und zum Bau der Villa vgl. Zirpolo 1996, S.44-97.

³⁴⁰ Über Cortonas Tätigkeit als Architekt der Villa berichten Pascoli (1730-1736), I, S.8, und der Biograph Marcello Sacchettis, Erythraeus (Vgl. Merz 1991, S.167). Eine von den Sacchetti an Cortona überwiesene unbestimmte Zahlung über 100 *scudi* am 7. September 1626 könnte sich möglicherweise auf seine architektonischen Entwürfe beziehen. Radi wurden am 7. Oktober 1628 60 *scudi* für seine Arbeiten als Architekt ausgezahlt (Merz 1991, S.167).

³⁴¹ Merz 1991, S.316, 318. Die von Zirpolo Camassei zugeschriebenen Szenen in der Kapelle des *piano nobile* müssen im Hinblick auf die Zahlungsdokumente, die eindeutig belegen, dass Camassei in der Galerie arbeitete, zurückgewiesen werden (1996, S.108-109).

einem der Gewölbefelder zugeschrieben werden können, stellt die Identifizierung der von Camassei ausgeführten Szenen ein größeres Problem dar.

Sutherland Harris nannte in Bezug auf Camassei lediglich das Dekorationswerk, das Merz aber überzeugend Salucci zuschrieb. Für ihn steht hingegen fest, dass Camassei die zuvor von Posse Sacchi zugewiesenen Szenen *Cicinnatus wird zum Diktator berufen* (Kat.D.1) und *Romulus bei den Hirten* ausführte, da sie sich stilistisch mit den Arbeiten des Künstlers vergleichen lassen. Gleicher Meinung war in Bezug auf das zweite Fresko bereits Incisa della Rocchetta gewesen.

Die Tatsache, dass Camassei für seine Mitarbeit deutlich weniger bezahlt wurde als Sacchi, erklärte Merz damit, dass der letztere damals bereits sehr viel selbstständiger arbeitete. Grund zu dieser Annahme lieferten ihm zwei Zeichnungen Cortonas im Cooper Hewitt Museum in New York, die er mit dem Fresko *Cicinnatus wird zum Diktator berufen* in Verbindung brachte, und die somit belegen würden, dass Camassei sein Fresko nach den Entwürfen Cortonas konzipierte, während Sacchi seine Szenen selbstständig realisierte. In der Tat, könnte vor allem die zweite Zeichnung, die wie das Fresko zwei in Rückenansicht dargestellte Kühe zeigt sowie einen Mann, der von einer Gruppe Abschied zu nehmen scheint, als Vorbereitung für die Szene angesehen werden.

Turner hingegen schrieb die Szenen *Romulus bei den Hirten* und *Cicinnatus wird zum Diktator berufen* Sacchi zu. Eine Zeichnung des Künstlers im British Museum (Inv. 1963-11-9-24) lasse sich nach seiner Meinung als vorbereitende Studie für die zweite Szene bestimmen.

Auch wenn sich die Komposition der Zeichnung, wie er selbst bestätigte, grundlegend von dem Fresko unterscheidet, so erkenne man deutlich die Szene, in der der Bauer Cicinnatus seine Familie verlässt, um seiner Berufung zum Diktator zu folgen. Falls Turners Hypothese stimmt, dann hätte Sacchi und nicht Camassei, wie Merz behauptete, mit Cortona, dessen Zeichnungen in New York Sacchis Entwurf letztlich noch einmal umgeändert haben könnten, zusammengearbeitet.

Eine Begründung für die Zuschreibung der Szene *Romulus bei den Hirten* an Sacchi, liefert Turner aber nicht. Die Physiognomien der rundlichen Gesichter mit den großen braunen Augen lassen das Fresko in diesem Fall aber ohne Zweifel mit dem Oeuvre Camasseis verbinden. Da das andere Fresko auffälliger unter den späteren Übermalungen gelitten hat, muss die Frage der Autorschaft zunächst offen bleiben. Gegen eine Zuschreibung an Camassei aber auch Sacchi würde in diesem Fall die Ausführung der robusten Körper wie auch der Gesichtszüge sprechen, die sich stilistisch eher mit den

Gestalten auf zwei anderen Gewölbefresken in der Galerie - *Soldaten huldigen Scipio und Silla beim Fischfangen*-, die Merz allgemein der Cortona- Schule zuschrieb, vergleichen lassen.

Bibliographie: Incisa della Rocchetta 1924, S.60-61; Posse 1925, S.13, 28; Briganti 1962, S.179; Di Domenico Cortese 1968, S.283; Sutherland Harris 1970, S.50; Waterhouse 1976, S.60; Merz 1991, S.167-179, 318; Zirpolo 1996, S.108-109; Turner 1999, Kat.279; Nessi 2005, S.81.

Dokumentation:

1. 24. November 1628: „- 25 ad Andrea Camasei Pittore per havere lavorato un mese in dipingere nella Galleria per il Casal d’Ostia.“ (Arch. Sacchetti, *Libro Mastro E*, 1627-29, f.73. Merz 1991, S.318).

A.7 Die Heiligen Filippo Neri und Carlo Borromeo

Bevagna, Pinacoteca Comunale

Öl auf Leinwand, 78 x 106 cm (Abb.9)

Provenienz: Bevagna, S. Filippo Neri, Sakristei

Das Bild, das zum ersten Mal von Alberti mit einer Zuschreibung an Camasei in der Sakristei von S. Filippo Neri erwähnt wurde, befindet sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts in der Pinacoteca Comunale von Bevagna. Wie eine Inschrift auf der Rückseite der Leinwand bekundet, wurde das Gemälde von der Familie Mattioli aus Bevagna in Auftrag gegeben, die es daraufhin dem Filippiner Orden vermachte.

Presenzini übernahm die Zuschreibung an Camasei, auch wenn er die Qualität des Gemäldes bemängelte: „Conciossiachè, sebbene non manchi di certa naturalezza, pure non possa dirsi condotto secondo tutte le ragioni dell’arte, considerato che per soverchia vaghezza del caratteristico siasi tenuto lungi dall’ideale; per modo che, oscillando tra la fedeltà del ritratto e la libertà dell’invenzione, finisce che non soddisfa all’una nè all’altra, e lascia molto a desiderare.“ Explizite Zweifel an einer Zuschreibung des Gemäldes an Camasei äußerte zum ersten Mal Nessi, der es ohne weitere Begründung seiner Werkstatt zuwies.

Die Qualität des mittlerweile restaurierten Gemäldes lässt sich aber ohne Einschränkungen mit dem Oeuvre Camasseis verbinden. Typisch für ihn ist die Ausführung der zarten Hände sowie die weiche Modellierung und Strukturierung der Gewandtexturen. Eine Datierung in zeitliche Nähe der *Geschichten des Heiligen Filippo Neri* (Kat.A.4) um 1627-28 ist wahrscheinlich.

In ikonographischer und kompositorischer Hinsicht leitet sich die Darstellung der beiden Heiligen von Giovan Francesco Guerrieris 1613 entstandenem Gemälde in S. Maria in Vallicella in Rom ab, das Camassei während seines ersten Romaufenthaltes studiert haben konnte, oder das ihm durch Stichreproduktionen bekannt war.³⁴² Im Vergleich zu Guerrieri, der die Szene durch eine expressive, caravaggeske Lichtgebung belebte, konzentrierte sich Camassei, ohne sich dabei innovativ zu erweisen, lediglich auf die kompositorische Wiedergabe des ihm vorgegebenen Sujets.

Bibliographie: Alberti 1788, S.129; Bragazzi 1864, S.263; Guardabassi 1872, S.36; Presenzini 1880, S.154-55; Urbini 1913, S.67; Pietrangeli 1959, S.36; Di Domenico Cortese 1968, S.296, Anm.5; *Ricerche in Umbria* 2.,1980, S.424, Kat.379; Lanari 1997, S.54; Mancini 1999, Kat.17; Nesi 2005, S.197.

A.8) *Immacolata mit den Heiligen Andreas, Bonaventura, Vinzenz von Bevagna, Nikolaus von Tolentino*

Bevagna, S. Margherita

Öl auf Leinwand, 295 x 190 cm (Abb.10)

Das Gemälde, das Pascoli und Alberti noch in S. Margherita erwähnten, wurde 1812, nachdem es kurzfristig zu den von den Franzosen beschlagnahmten Kunstgütern gehört hatte, in die Kirche S. Nicolò in Foligno überführt. Zur Zeit Presenzinis befand es sich im Palazzo Comunale in Bevagna, wo es wahrscheinlich bis 1921 blieb, als man es an seinen Ursprungsort nach S. Margherita zurückbrachte.

Nach Pascolis Aussage hat Camassei den Auftrag für die *Immacolata mit Heiligen* gemeinsam mit dem *Martyrium der Heiligen Margaretha* (Kat.A.33) erst nach dem Tod Urbans VIII. für die Augustinerinnenkirche, die im Jahr 1640 restauriert worden war, bekommen. Da beide Gemälde ungefähr die gleichen Ausmaße besitzen, nahm Sutherland

³⁴² Zu dem Gemälde Guerrieris vgl. Emiliani/Cellini 1997, Kat. A.1.

Harris hingegen an, dass die *Immaculata mit Heiligen* bereits vor den Erneuerungsarbeiten in der Kirche als Altarbild diente. Um 1640 wurde es dann nach ihrer Meinung durch das *Martyrium der Heiligen Margaretha* ersetzt.

Die Darstellung geht auf den im 16. Jahrhundert entstandenen Bildtypus zurück, der die Immaculata zusammen mit männlichen Heiligen und der Gestalt Gottes zeigte.³⁴³

Maria ist im Mittelpunkt des Bildes dargestellt. Auf der Mondsichel stehend, schwebt sie zum Himmel empor, wo sich Gottvater umgeben von einer Vielzahl von Engeln befindet.

Als Zeugen sind rechts und links am Bildrand symmetrisch jeweils zwei Heilige angeordnet: links vorne kniet der Heilige Bonaventura, der in ein Buch die Worte *Tota pulchra es Maria* schreibt. Hinter ihm steht der Heilige Andreas, der den Blick nach vorn zum Betrachter richtet und seine Attribute, das Kreuzes und den Fisch, in seinen Händen hält. Auf der anderen Seite blickt der Stadtpatron und erste Bischof von Bevagna, der Heilige Vinzenz, zur Maria hinauf, wie auch der Heilige Nikolaus von Tolentino, der mit vor der Brust überkreuzten Armen vor ihm kniet. Bei der symmetrischen Disposition und dem Bewegungsmotiv der Heiligen inspirierte sich Camassei ohne Zweifel an Raffaels *Sacra Conversazione* (Rom, Pinacoteca Vaticana), die er damals aufgrund der Nähe des Ortes zu Bevagna intensiv studieren konnte. Der Marienotypus weist hingegen deutliche Bezüge zu Renis Immaculata- Darstellungen auf.³⁴⁴

Während sich das Bildschema durchaus noch in die umbrische Formation des Künstlers einordnen lässt, so zeigen die monumentalen naturalistischen Figurentypen der Heiligen und der deskriptive Landschaftshintergrund schon die Formensprache Domenichinos. Die Gestalt Gottvaters greift hingegen der gleichen Figur auf der *Erschaffung der Engelshierarchien* im Palazzo Barberini von 1630 voraus. Der von Sutherland Harris vorgenommenen Datierung kurz vor 1630 ist somit aus stilistischen Gründen zuzustimmen.

Bibliographie: Pascoli (1730-1736), I, S.42; Bragazzi 1864, S.265; Guardabassi 1872, S.56-57; Presenzini 1880, S.187-189; Urbini 1913, S.67; Pietrangeli 1959, S.28; Sutherland Harris 1970, S.52; *Ricerche in Umbria* 2, 1980, S.422, Kat.351; Lanari 1997, S.55-56; Gasparini 2004, S.39; Nessi 2005, S.78-79.

³⁴³ Vgl. dazu: Beissel 1910, S.252; Wimböck 2002, S.246-247.

³⁴⁴ Vgl. insbesondere die *Immaculata* in S. Biagio in Forlì (Pepper 1984, Abb.149).

A.9) *Kopf eines Heiligen*

Bevagna, Pinacoteca Comunale

Öl auf Leinwand, 32 x 30 cm (Abb.11)

Der *Kopf eines Heiligen* wurde zum ersten Mal in den *Ricerche in Umbria 2* Camassei zugeschrieben und mit dem Evangelisten *Matthäus* in der Cappella Spetia im Dom von Bevagna (Kat.A.5.9) verglichen.

Es ist wahrscheinlich, dass es sich bei der Darstellung um ein Fragment eines größeren Altarbildes handelt, das aber bisher nicht weiter identifiziert werden konnte. Die naturalistischen Gesichtszüge lassen an eine Datierung um 1630 denken.

Bibliographie: Ricerche in Umbria 2, 1980, S.424, Nr.376; Lanari 1997, S.54; Mancini 1999, S.39, Kat.16; Nessi 2005, S.80.

A.10) Fresken im Palazzo Barberini in Rom

A.10.1) Erschaffung der Engelshierarchien

A.10.2) Parnass

Am 18. Dezember 1625 erwarb Francesco Barberini für 55.000 *scudi* den Palast der Sforza-Familie am Abhang des Quirinalhügels, der in den folgenden Jahren von Maderno, Bernini und Borromini umgebaut werden sollte.³⁴⁵ Gemeinsam mit seinem Bruder Taddeo Barberini sollte Francesco, der noch im selben Jahr als sein Onkel als Papst Urban VIII. die Nachfolge Petri antrat, von diesem in den Kardinalsstand erhoben wurde, die neuen Wohnräume beziehen, da man die alte „Casa ai Giubbonari“ als nicht mehr repräsentativ genug erachtete. Taddeo Barberini, der seit Beginn des Pontifikates seines Onkels auch mit neuen wichtigen Ämtern betraut wurde (1626 Generalleutnant der Kirche und 1630 Präfekt von Rom), war am aktivsten an der Planung und Neugestaltung des Familienpalastes beteiligt, wobei er seine Konzentration in erster Linie auf den Umbau des alten Sforzpalastes richtete, der für ihn und seine Gemahlin Anna Colonna bestimmt war. Der für Francesco Barberini neu angebaute Südflügel sollte jedoch nie von dem Kardinal bewohnt werden, da er bereits zu Beginn der 30er Jahre in den Palazzo della Cancelleria zog.

Nach den ersten Restaurierungsarbeiten wurde im Dezember 1628 systematisch mit der Planung des Umbaus im Erdgeschoss, dem Wohnbereich Taddeo Barberinis, sowie im *piano nobile*, dem Appartement Anna Colonnas, begonnen. In beiden Räumen, in denen die gleiche Raumdisposition anzutreffen ist, wurde die *Sala Grande* durch eine Wand in zwei separate Räume aufgeteilt. Angrenzend an einen dieser neu entstandenen Räume, dem *salotto*, wurde eine Kapelle errichtet. Da Annas Appartement zum Teil auch von den Kindern mitbenutzt wurde, wurde ihr Wohnbereich östlich vom *salotto* noch weiter ausgebaut und bot außerdem den Zugang zum Garten.

1628 wurde im Nordflügel mit der malerischen Ausgestaltung begonnen. In diesem Jahr erhielt Giovanni Domenico Marziani eine erste Überweisung, die sicherlich auf seine Fresken *Herkules am Scheidewege* und *Bellerophon siegt über die Chimera* im Erdgeschoss zu beziehen sind.³⁴⁶ Für die Ausführung der anderen Fresken berief Taddeo Barberini drei Künstler, deren gemeinsame Arbeiten er kurz zuvor in der Villa Sacchetti in Castelfusano besichtigt hatte: Pietro da Cortona, Andrea Sacchi und Andrea Camassei.³⁴⁷

³⁴⁵ Zum Bau des Palastes vgl. Waddy 1973; Magnanimiti 1983; Waddy 1990, S. 173-271.

³⁴⁶ Scott 1991, S. 37.

³⁴⁷ Vgl. Zirpolo 1994, S. 32; Merz 1991, S. 224. Vgl. auch Kap.II, S. 15.

Am 22. Dezember 1629 erhielt Sacchi von Taddeo Barberini eine erste Anzahlung über 50 *scudi* für das Deckenfresko der *Divina Sapientia*, das er im *salotto* Anna Colonnas ausführte.³⁴⁸ Villas Behauptung, Camassei habe mit seinen Fresken noch vor Sacchi begonnen, erklärt sich aus ihrer ungenauen Lesung der Zahlen im *Libro Mastro A* Taddeo Barberinis.³⁴⁹ Die ersten Zahlungen an Camassei resultieren hingegen in den Monaten September und Oktober 1630, als der Künstler jeweils 18 *scudi* für die Fresken der *Erschaffung der Engelshierarchien* und des *Parnass* erhielt. Auch wenn aus den Dokumenten nicht hervorgeht, mit welchem der beiden Deckenbilder Camassei begann, so ist es wahrscheinlich, dass die *Erschaffung der Engelshierarchien*, die direkt im Raum neben Sacchis *Divina Sapientia* geplant war, zuerst in Angriff genommen wurde. Beide Fresken bilden ein gemeinsames ikonographisches Programm, das sich auf die angrenzende Kapelle des *salotto* sowie auf die älteren Fresken aus der Sforza-Zeit, die die thematische Grundlange der Zyklen beider Stockwerke bestimmten, bezieht.³⁵⁰

Die Arbeiten Cortonas und seiner Schüler in der Kapelle und Galerie des *piano nobile* sind den Zahlungsdokumenten zufolge zwischen 1631 und 1632 datierbar.³⁵¹

Camasseis Fresken waren sicherlich schon im Frühjahr 1631 beendet, denn bereits im März diesen Jahres wurde er für das Altarbild in S. Egidio (Kat.A.11) bezahlt.

Einige Monate später war der Künstler aber wieder im Palast beschäftigt. Am 9. Juli 1631 erhielt er 21.82 *scudi* für einen *Schutzengel* und eine *Sala dei Chiaroscuri* (Kat.F.9) im Wohnbereich Taddeo Barberinis, Werke, die aufgrund der bisher unbekanntem Zahlungen von 1630 lange Zeit als früheste Arbeiten Camasseis im Palast bezeichnet wurden.³⁵²

Am 28. Juli 1631 wurden Camassei von Taddeo Barberini 200 *scudi* ausgezahlt, die sich sicherlich auf den Abschluss seiner bis dahin geleisteten gesamten Freskoarbeiten im Palast beziehen.

Wann die übrigen Arbeiten im Nordflügel beendet waren, lässt sich aufgrund fehlender Zahlungsdokumente, die sich möglicherweise in dem verloren gegangenen *Libro Mastro B* Taddeo Barberinis befinden, nicht genau bestimmen. Sicherlich waren die Fresken aber im Mai 1632 ausgeführt, da Taddeo Barberini in diesem Monat mit seiner Familie in den

³⁴⁸ B.A.V., Arch.Barb., Comp. 181, f.149, f.156. Vgl. auch Sutherland Harris 1977, S.58.

³⁴⁹ Villa 1992, S.61,70. Die von ihr publizierte Zahlung vom 10. April 1629 muss richtig gelesen werden als 10. Oktober 1630. Auch die von ihr genannte darauf folgende Zahlung vom 31. August 1630 muss auf den 31. Oktober 1630 korrigiert werden (vgl. Dokumentation im Anschluss der Katalognummer). Die irrtümlichen Zahlungsdaten wurden von Nessi übernommen (2005, S.30,92).

³⁵⁰ Zu den Fresken aus der Sforza-Zeit vgl. Scott 1991, S.19-30.

³⁵¹ Vgl. Merz 1991, S. 225-233; Scott 1991, S. 35, 212.

³⁵² Pollak 1928-1931,II, S.330; Briganti 1962, S. 195; Di Domenico Cortese 1968, S. 283; Sutherland Harris 1970, S.50,54; Magnanini 1983, S.97-98, 106.

Palast umsiedelte.³⁵³

Camassei erhielt nach der Zahlung vom 28. Juli 1631 von Taddeo Barberini noch zwei weitere Freskoaufträge im Palast, die er aber aus verschiedenen Gründen nicht ausführte: das Deckenfresko in der *Sala Grande*, dessen Auftrag 1632 durch Francesco Barberini und Urban VIII. schließlich an Cortona übertragen wurde, und ein weiteres Fresko für den *salotto* des Gartenappartements Anna Colonnas, für das im Dezember 1634 schon das Gerüst aufgebaut worden war.³⁵⁴ Letzteres wurde wahrscheinlich nicht mehr ausgeführt, das das Ehepaar noch im selben Jahr in den alten Familienpalast, der Casa ai Giubbonari, zurückzog.³⁵⁵

A.10.1) *Die Erschaffung der Engelshierarchien*

Nordflügel

Deckenfresko (Abb.12)

Das Deckenfresko, das im Sinne eines *quadro riportato* von einem Stuckrahmen eingefasst wird, befindet sich im *piano nobile* des Nordflügels, dem Wohnbereich Anna Colonnas, zwischen dem *salotto* mit der *Divina Sapiencia* von Andrea Sacchi und dem ehemaligen Empfangsraum mit der *Erschaffung der Welt* von Laurent Pècheux, von dem aus man heute den Saal mit Camasseis Fresko betritt.³⁵⁶ Die Tatsache, dass sowohl Camasseis, wie auch Pècheux Fresko dem Betrachter beim Eintreten in den Raum heute über Kopf erscheinen, erklärt sich damit, dass der ursprüngliche Zugang zu den Räumen von dem *salotto* her gedacht war, in dem, wie Scott ausführlich schildert, auch die thematische Abfolge der Malereien beginnt.³⁵⁷ Sowohl Sacchis, wie auch Camasseis Zimmer dienten also als Vorzimmer des Empfangsraumes mit dem Deckenfresko der *Erschaffung der Welt*.³⁵⁸

Das Thema der *Erschaffung der Engelshierarchien* basiert auf dem Werk *De coelesti*

³⁵³ Scott 1991, S.36; Waddy 1991, S.243-244.

³⁵⁴ Ein von Scott erwähntes Dokument von 1634 erwähnt den Aufbau des Gerüsts „nel salotto dove dovea dipingere il Camassei.“ (Scott 1991, S.106 Anm. 5; A.S.R., *Congregazioni Religiosi Maschili, Teatini, S. Andrea della Valle*, 2200, 229, f.2; 70). Zu dem Deckenfresko in der *Sala Grande* vgl. Kap.III.1, S. 29-31.

³⁵⁵ Ein „avviso“ vom 14. Oktober 1624 berichtet, dass Taddeo mit seiner Familie aufgrund der hohen Feuchtigkeit im Palazzo Barberini in die Casa ai Giubbonari zurückgezogen war (vgl. Waddy 1991, S.244; Ademollo 1888, S.8). Taddeos jüngerer Bruder Antonio, der daraufhin den Palast bewohnte, hatte kein Interesse an der weiteren malerischen Ausstattung. Stattdessen kümmert er sich in diesen Räumen um die Unterbringung der Kunstsammlung der Familie (vgl. Waddy 1991, S.244-245).

³⁵⁶ Pècheux ersetzte 1774 das stark zerstörte Fresko Antonio Vivianis gleichen Sujets aus der Sforza-Zeit. (Vgl. dazu Scott 1991, S.27-28).

³⁵⁷ Scott 1991, S.102-104.

³⁵⁸ Vgl. Waddy 1991, S. 189. (B.A.V., Arch. Barb., Comp. 268, f.114, 118; B.A.V., Ind. II, 2439, f.7: “la stanza dell’ audienza”).

hierarchia des so genannten Pseudo-Dionysos Areopagita aus dem 5. Jahrhundert, der die entscheidende Neuerung einer festen hierarchischen Ordnung der himmlischen Chöre einführte.³⁵⁹ Die bereits in der Bibel vorgenommene Differenzierung der verschiedenen Engel wurde in dem Werk des Pseudo-Dionysos noch weiter strukturiert, indem er sie ihren Aufgaben als Vermittler zwischen Gott und den irdischen Geschöpfen nach ordnete. Trotz des Interesses der Kirche an der Engelsikonographie, das besonders mit der Gegenreformation neu auflebte, wurde die *Erschaffung der Engelshierarchien* wahrscheinlich aufgrund ihrer Komplexität nur selten in der Kunst dargestellt. Die Wahl dieses Themas im Palazzo Barberini lässt sich durch die persönliche Verehrung Taddeo Barberinis aber auch seines Onkels Urban VIII. für die Schutzengel erklären, die unter anderem auch durch Camasseis verloren gegangenes Fresko in der Privatkapelle des Papstneffen hervorgehoben wurde.³⁶⁰ Das Fresko der Erschaffung der Engelshierarchien stellte somit symbolisch den Schutz der drei Engelshierarchien für die Mitglieder der Barberini-Familie dar, deren taten von den einzelnen Engeln geleitet und bewacht wurden.³⁶¹

Die drei Engelshierarchien sind dem Text des Pseudo-Dionysos entsprechend, in ihrer Rangstufe von oben nach unten in Gruppen eingeteilt, wobei sie in den meisten Fällen durch ihre unterschiedlichen Attribute kenntlich gemacht sind:

- 1.) *Seraphim*: Köpfe mit Flammen und Flügeln; *Cherubim*: Köpfe mit Flügeln; *Throne*: Engel mit Flügeln ohne weiteres Attribut
- 2.) *Herrschaften*: Engel mit Tiara; *Tugenden*: Engel mit Palmenzweig, Lorbeerkrone; *Mächte*: Engel mit Zepter
- 3.) *Fürstentümer*: Engel mit Krone; Erzengel: mit einzelnen persönlichen Attributen: *Michael*: Schwert, usw.; *Engel*: ohne Attribute

Im Gegensatz zu Sacchis Lösung, die die dargestellten Figuren auf dem Fresko der Divina Sapiencia ohne limitierende Rahmenbegrenzung auf die Decke projiziert und sich damit der barocken Formensprache nähert, ist Camasseis Fresko, das von einem monumentalen Stuckrahmen begrenzt wird, noch in auffälliger Weise der Deckenmalerei des Cinquecento verpflichtet.

Die Lösung des so genannten *quadro riportato* erwies sich für die Darstellung der

³⁵⁹ Heil 1986. Zur Ikonographie vgl. auch Scott 1991, S.95-101; Bruderer Eichberg 1999, S.36-39, 57-92.

³⁶⁰ Vgl. Kat.F.9.

³⁶¹ Vgl. dazu auch Kap.III.1 und ausführlich Scott 1991, S.95-101.

Erschaffung der Engelshierarchien aufgrund der Vielzahl der erforderlichen Figuren darüber hinaus als problematisch. Camassei arrangierte die Engel parallel zur Bildfläche, wobei er auf illusionistische Verkürzungen verzichtete. Um die Bildfläche aber dennoch räumlich zu strukturieren, verringerte er die Größe der Figuren der hinteren Engel sowie die farbliche Intensität ihrer Gewänder. Die eigentliche Spannung wird auf dem Fresko durch die monumentale Gestalt Gottvaters hervorgerufen, dessen wehendes Gewand und entschiedene Armbewegung an Michelangelos Gottvater auf der *Trennung zwischen Licht und Finsternis* in der Sixtinischen Kapelle denken lassen.

A.10.2) *Parnass*

Ehemals Nordflügel, Erdgeschoss

Deckenfresko

Zeichnungen: 1. Studie zu Apoll. Schwarze und weiße Kreide auf graugrünem Papier, 359 x 230 mm (Windsor Castle, Royal Library, Inv. 4909). (Abb.13)

2. Studie zu Apoll. Schwarze und weiße Kreide auf graugrünem Papier, 359 x 237 mm (Windsor Castle, Royal Library, Inv. 4960). (Abb.14)

Das Deckenfresko, das spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts übermalt wurde, befand sich ehemals in einem Raum des Erdgeschosses im Nordflügel, dem Wohnbereich Taddeo Barberinis.³⁶² Es lag direkt ein Stockwerk unter dem Saal mit dem Fresko der *Erschaffung der Welt* von Pécheux und diente wie dieser wahrscheinlich auch als Audienzsaal.³⁶³

Presenzini hat den *Parnass* noch vor Ort gesehen, auch wenn er bereits den schlechten Zustand der Farben bemängelte.³⁶⁴ Während in Anna Colonnas Appartement fast alle originalen Fresken erhalten geblieben sind, wurden die Malereien in Taddeos Räumen aufgrund ihres schlechten Zustandes zum Teil bereits im späten 17. Jahrhundert durch

³⁶² Wann genau das Fresko übermalt wurde, ist nicht dokumentiert. Scott (1991, S.114, Anm.54) glaubt, dass es nur bis zum späten 19. Jahrhundert erhalten geblieben ist, während Hess in seiner ersten Ausgabe der Künstlerbiographien Passeris (1934) behauptete, es zu diesem Zeitpunkt noch gesehen zu haben (Hess 1995, S.169, Anm.4). In Düsseldorf (Inv. FP 2590) existiert eine Nachzeichnung Passeris nach dem Fresko, die er wahrscheinlich 1678 während seiner Arbeiten im Palazzo Barberini anfertigte. Die Tatsache, dass er die linke Hälfte des Freskos wegließ, könnte möglicherweise darauf hindeuten, dass dieser Teil sich damals schon in einem schlechten Zustand befand. (Zu der Zeichnung vgl. Graf 1995, Kat.1149).

³⁶³ Scott 1991, S.113. Waddy (1991, S.245) hält es aus ikonographischen Gründen für möglich, dass er auch als Musikzimmer gedient haben könnte.

³⁶⁴ Presenzini 1880, S.49-50: "Peccato che l'intonaco abbia fatto delle screpolature e che le tinte, o per l'azione del tempo, o per qualunque altra cagione abbiano alquanto perduto."

neue Fresken ersetzt. Grund dafür könnte die hohe Feuchtigkeit im nördlichen Palast gewesen sein, die sich aufgrund geringeren Sonneneinfalls sicherlich mehr im Erdgeschoss bemerkbar machte als im *piano nobile*. Wie in einem *avviso* Roms von 1634 bekannt gegeben wurde, war es gerade die „umidità“, die Taddeos Familie schon zwei Jahre nach ihrem Einzug in den neuen Palast veranlasste, in die Casa ai Giubbonari zurückzukehren.³⁶⁵ Die schlechte Kondition der Fresken im Erdgeschoss wird außerdem auf einen Blitzschlag zurückzuführen sein, der am 3. Januar 1776 nach Aussage Cornelia Costanza Barberinis große Löcher in den Wänden der ehemaligen Wohnräume Taddeo Barberinis zurückließ.³⁶⁶

Eine Vorstellung des Freskos ist heute noch durch den Stich in Girolamo Tetis *Aedes Barberinae ad Quirinalem* von 1642 (Kat.C.8.b) erhalten, der von einer ausführlichen Interpretation des Autors begleitet wird.³⁶⁷

Zu einer ausführlichen stilistischen und inhaltlichen Analyse des ehemaligen Freskos vgl. Kap.III.1.

Bibliographie: Teti 1642, S.101-119; Barri 1671, S.20; Bellori (1672), S.360; Malvasia (1678), II, S. 242; Baldinucci (1681-1728), IV, S. 580-581; *Descrizione di Roma moderna...*1697, S. 350; Pascoli (1730-1736). I, S.41; Titi (1763), S.332; Passeri (1772), S.159; Presenzino 1880, S.44-58; Posse 1925, S.38; Pollak 1928-1931, I, S.330; Von Pastor 1950-1963, XIII, S.969; Briganti 1962, S.195-198; Di Domenico Cortese 1968, S.283-84; Sutherland Harris 1970, S.54-55; Montagu 1971, S. 366-372; Waterhouse 1976, S.61; Haskell 1980, S.50; Scott 1982, S.33-34, 38, 42-43; Magnanimiti 1983, S.97, 99, Anm.21, 106; Villa 1986, S.60-61; Scott 1991, S.95-104; Merz 1991, S.224; Villa 1992, S.106, Anm.16; Schütze 1998, S.90-95; Nessi 2005, S.92-93; Faedo/Frangenberg, S. 30-37, 141, 154-157,344-530.

³⁶⁵ Waddy 1990, S.244.

³⁶⁶ Auf diesen Vorfall machte mich freundlicher Weise Maria Giulia Barberini aufmerksam, die die Information aus einem Brief Cornelia Costanza Barberinis von 1782 entnommen hat.

³⁶⁷ Teti 1642, S.108-155. Vgl. auch Presenzini 1880, S.44-50.

Dokumentation:

1. 25 September 1630: “25 7bre 1630 un mandato di sc. Diciotto mta pagabili ad Andrea Camassei che sono per...spesi da lui in colori carte penelli et altro per le pitture fatti da lui nella nove fabbrica alle quattro fontane cioè l’opera della creatione degl’angioli e quella del Monte Parnaso...sc.18.” (B.A.V., Arch. Barb., Ind. IV, f.13; B.A.V., Arch. Barb., Comp 186, f.164r. Scott 1991, S.36, Anm. 20).
2. 10. Oktober 1630: „Adi 10 ott. Scudi 18 m.ta in cro’ a Sacchetti [...] pagati con m.ta 1238 ad Andrea Camassei Pittore per tanti spesi da lui in Coli, Carta, pennelli, et altro per le pitture della Creation delli Angeli e del M.te Parnaso fatte in detto Palazzo come alg.e 164, et in q.o...166...18.” (B.A.V., Arch. Barb., Comp.181, f.144r; Comp.186, f.164r. Merz 1991, S.225, Anm. 171).
3. 31. Oktober 1630: “Adi 31 detto e si alli 7 scudi 18 mta a spesa di detta fabrica per Andrea Camassei, come alg.r 164, et in q...144...18.” (B.A.V. Arch. Barb., Comp.181, f.166v).
4. 28. Juli 1631: “Provisori piacciali pagare ad Andrea Camassei pittore scudi duecento mta suo conto delli lavori chi fa p.nr servizio [...], luglio 1631...200.” (B.A.V., Arch. Barb., Comp. 192, f.50r; Comp.200, f.74r. Scott 1991, S.36).

A.11) *Der Heilige Simon Stock empfängt das Skapulier von Maria*

Rom, S. Egidio

Öl auf Leinwand, 320 x 220 cm (Abb.15)

1628 überließ Urban VIII. dem Orden der Unbeschulten Karmeliterinnen die im 12. Jahrhundert errichtete Kirche S. Biagio delle Velli in Trastevere, die zwei Jahre später auf Kosten Filippo Colonnas, dessen Töchter Vittoria und Ippolita dem Orden angehörten, restauriert wurde.³⁶⁸ Nach Beendigung der Umbauarbeiten wurde die Kirche 1632 vom Papst dem neuen Titelheiligen Egidio offiziell geweiht. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war das Hauptaltarbild Camasseis vollendet, für das der Künstler am 16. März 1631 von Taddeo Barberini 27 *scudi* erhielt, die sicherlich als Anzahlung verstanden werden dürfen. Sutherland Harris, der diese Zahlung, sowie diejenige für die ersten Fresken im Palazzo Barberini von 1630 nicht bekannt waren, nahm in ihrem Aufsatz daher an, dass das Altarbild in S. Egidio das erste Werk des Künstlers in Rom sei, während Cortese, die es noch vor seiner Restaurierung im Jahr 1969 gesehen hat, es einem Schüler Camasseis zuschrieb.

Bei der Darstellung handelt es sich um eine der verbreitetsten ikonographischen Themen des Karmeliterordens: der Heilige Simone Stock wurde im 12. Jahrhundert in Kent geboren und lebte dort bis zur Ankunft des Karmeliterordens (1237), dem er noch im selben Jahr beitrug, als Einsiedler in einem Baumstamm (daher der Name „Stock“). 1242 wurde er selbst zum General des Ordens ernannt, ein Amt, das er bis zu seinem Tod 1265 innehatte. Das Bildthema bezieht sich auf ein wundersames Ereignis im Leben des Heiligen, dem in der Nacht zum 17. Juli 1251 die Jungfrau Maria erschien, die ihm mit der Übergabe des Skapulier die Zusicherung gab, dass jeder, der es trage, für immer unter ihrem Schutz lebe.³⁶⁹

Der Heilige kniet in seinem braun-weißen Ordensgewand am rechten Bildrand. Seine Augen und Arme sind nach links oben gerichtet, wo Maria mit dem Kind und dem Heiligen Josef auf einer von Puttenköpfen umgebenden Wolkenbank sitzt. Auf der linken Bildhälfte erstreckt sich bis weit in die Ferne eine karge Landschaft, für die Camassei sich von Sacchis *Vision des Heiligen Isidor* inspirieren ließ, die der Künstler zwischen 1621 und 1623 für die Kirche S. Isidoro in Rom ausgeführt hatte.

³⁶⁸ Zur Geschichte der Kirche vgl.: Moroni 1840-1879, X, S.49-50; Gigli 1979, S.54-65; Kuhn-Forte 1997, S.425-436.

³⁶⁹ Zur Ikonographie vgl.: B.S. [1960-1970], XI, S.1188-1191. Außerdem: Künstle 1926, II, S.539-549; Emond 1961, S.141-147.

Das Kompositionsschema, das den Heiligen Josef, dessen Präsenz eigentlich in keiner direkten Relation zum Bildthema steht, neben der Madonna auf Wolken zeigt, findet sich in ähnlicher Weise auf Lanfrancos *Vision des Heiligen Carlo Borromeo* in S. Antonio alla Motta in Varese wieder, sowie auf der *Vision der Heiligen Theresa von Avila*, die der Künstler zwischen 1615 und 1618 für die Karmeliterkirche S. Giuseppe a Capo le Case in Rom ausführte und die bereits im 17. Jahrhundert von Biographen wie Bellori und Passeri zu den schönsten Werken des Malers gezählt wurde.³⁷⁰

Auf Lanfranco geht auch das diagonale Kompositionsprinzip zurück, das der Künstler, wie später auch Camassei, immer wieder auf seinen Altarbildern aufgriff.³⁷¹

Bibliographie: Barri 1671, S.15; Titi 1674, S.47; Baldinucci (1681-1728), IV, S.581-582; *Descrizione di Roma...* 1697, S.134; Titi 1721, S.44; Pio (1724), S.3; Pascoli (1730-1736), I, S.39; Titi, (1763), S.43; Melchiorri 1834, S.389; Nibby, 1838-1841, 2.1, S.212; Moroni 1840-1879, X, S.49; Presenzini 1880, S.76-77; Di Domenico Cortese 1968, S.298 Anm.28; Rom 1970, S.26; Sutherland Harris 1970, S.52-53; Vasco 1974, S.80; Waterhouse 1976, S.60; Gigli 1979, S.60; Villa 1992, S.103, Anm.6; Kuhn-Forte 1997, S.433; Nessi 2005, S.89.

Dokumentation:

1. “Provvisori piacciali pagar’ ad Andrea Camassei pittore scudi ventisett’ di m.p. sono rimborso di altri spesi in colori, et altro p. far’ un quadro monache di S. egidio di mio ordine che...Di casa, 16 Marzo 1631...” (B.A.V., Arch. Barb., Comp.192, f.17r; Comp.200, f.21r).

³⁷⁰ Bellori (1672), S.380-381; Passeri (1772), S.143.

³⁷¹ Vgl. dazu z.B. die *Vision des Heiligen Laurentius* (Rom, Palazzo del Quirinale) und die *Krönung Mariens und die Heiligen Augustinus und Wilhelm von Aquitanien* (Rom, S. Agostino).

A.12) *Geburt Christi*

Rom, Galleria Pallavicini

Öl auf Leinwand, Durchmesser: 39,5 cm

Provenienz: Sammlung Lazzaro Pallavicini (Testament 1679, 2, Nr.95. Zeri 1959, S.66); Sammlung Rospigliosi (*Inventario della Guardaroba in Roma*, 1708, 5, Nr.357. Zeri 1959, S.66); Inventar Giovan Battista Rospigliosi 1713 : “EP. Un tondo in tela di p. 1 ½ rappresenta il Presepio con S. Gius. diversi Angeli d ‘*Andrea Camassei* (Archivio Pallavicini, Vol. A-5-1, c. 404, Nr.268. Negro 1999, S.316).³⁷²

Das kleinformatige Bild wird zum ersten Mal 1679 im Testament Lazzaro Pallavicinis genannt. Nach seinem Tod im Jahr 1680 ging es zusammen mit seiner übrigen Sammlung in den Besitz seines Schwiegersohnes Giovan Battista Rospigliosis über, der mit seiner Frau Maria Camilla Pallavicini kurz zuvor in den Palazzo Montecavallo am Quirinal (daraufhin Palazzo Pallavicini-Rospigliosi) gezogen war.³⁷³

Die Darstellung zeigt Maria, die rechts am Bildrand vor einer offenen Landschaft kniet und das Christuskind vor sich auf einem Tuch hält. Rechts von ihr blicken neugierig drei kleine Putten auf das neugeborene Kind, während ein Engel den am linken Bildrand schlafenden Josef aufweckt.

Camasseis *Geburt Christi* geht in der Komposition eindeutig auf die heute verlorene *Anbetung der Hirten* von Annibale Carracci zurück, von der Domenichino in seiner frühen Schaffenszeit noch eine Kopie anfertigte.³⁷⁴ Zu den vielen Künstlern, die sich damals von Carraccis Bild, das hauptsächlich wegen seiner neuen, von Correggio herkommenden Lichtgebung gefiel, inspirierten, ist auch Lanfranco zu zählen, dessen *Anbetung der Hirten* für den Kardinal Jacopo Sannesesi in Rom sich hinsichtlich des links im Vordergrund liegenden Josefs mit Camasseis Gemälde vergleichen läßt.³⁷⁵

Bibliographie: Zeri 1959, S.65-66; Di Domenico Cortese 1968, S.290; Sutherland Harris 1970, S.56, Anm.11; Vasco 1974, S.82; Negro 1999, S.46-47, 316; Nessi 2005, S.94.

³⁷² In dem 1713 von Giovan Battista Rospigliosi erstellten Inventar werden die Bilder ihrer Herkunft nach gekennzeichnet: EP (Eredità Pallavicini) und EC (Eredità Rospigliosi). Vgl. Negro 1999, S.316.

³⁷³ Negro 1999, S.39-40.

³⁷⁴ Das Gemälde Domenichinos befindet sich heute in der National Gallery of Scotland in Edinburgh.

Vgl. Spear 1982, Kat.30.

³⁷⁵ Das Gemälde befindet sich heute in Alnwick Castle, Northumberland. Vgl. Parma 2001 (E. Schleier), S.96.

A.13) *Beweinung Christi*

Rom, S. Maria della Concezione

Öl auf Leinwand, 325 x 200 cm (Abb.16)

Zeichnung: Kompositionsstudie. Rötel auf Papier, Weißhöhungen, 395 x 289 mm.

(Windsor Castle, Royal Library, Inv. 4351). (Abb.17)

Zu Beginn des Jahres 1626 wurde unter Urban VIII. und seinem älteren Bruder Antonio Barberini, Kardinal von S. Onofrio, ein neuer Ort für den wachsenden Kapuzinerorden gewählt, dessen Konvent S. Bonaventura sich bis dahin auf dem Quirinal befand. Der neue Bau entstand auf dem Gebiet der Kirche S. Antonio da Padova, die von Urban VIII. durch ein Breve an die Kapuziner übergeben worden war. Nach der Grundsteinlegung am 16. März 1626 durch Antonio Barberini, der bereits seit 1592 Mitglied des Ordens war, wurde am 4. Oktober des Jahres unter Urban VIII. offiziell mit dem Bau der Kirche begonnen.³⁷⁶ Am 8. November 1630 wurde die Kirche der Immacolata geweiht, und ein halbes Jahr später zogen die Kapuziner endgültig in das neue Kloster um.

Die Verwirklichung der Innenausstattung von S. Maria della Concezione, die Urban VIII. und seinen Neffen unterlag, entfaltete sich neben der von St. Peter zu einem der wichtigsten Projekte des Barberinipontifikates. Wie dort arbeiteten auch in dieser Kirche, die nicht zuletzt aufgrund ihrer bewusst gewählten Nähe zum Familienpalast, als wahres Statussymbol der Barberini verstanden werden muss, die bedeutendsten Künstler der damaligen Zeit zusammen, wobei die Auftraggeber „...dispensarono a ciaschedun Pittore da loro protetto le Tavole degl' Altari...“³⁷⁷

Maffeo und Antonio Barberini beriefen die Künstler aus der älteren Generation, wie Reni, Lanfranco und Domenichino. Camassei, Sacchi und Cortona malten in der Kirche hingegen im Auftrag der Neffen, die sich für die Förderung jüngerer Künstler engagierten.³⁷⁸

Da nur wenige Dokumente für die Bilder erhalten sind, lässt sich die Ausstattung der Kirche zeitlich nur ungefähr in die Jahre zwischen 1628, der ersten Anzahlung für Lanfrancos Hauptaltarbild mit der *Immacolata*, und 1636, dem Jahr der Einweihung der

³⁷⁶ Zur Geschichte der Kirche vgl. Da Isnello 1923.

³⁷⁷ Passeri (1772), S.297 (in der Vita des Andrea Sacchi).

³⁷⁸ Vgl. Haskell 1980, S.42-43.

Seitenaltäre, bestimmen.³⁷⁹ 1631 wurde Lanfranco von Urban VIII. für eine *Geburt Christi* bezahlt, und ein Jahr später erhielt Baccio Ciarpi für sein Gemälde *Jesus im Garten Gethsemane* vom Papst 150 *scudi*.³⁸⁰

Da auch die Werke Domenichinos, Cortonas und Renis aus stilistischen Gründen in diese Zeit angesetzt werden, nahm Briganti an, dass die meisten Bilder zwischen 1630 und 1631 vollendet in der Kirche hingen.³⁸¹

Merz und Sutherland Harris, die die beiden Altarbilder Sacchis, das *Wunder des Heiligen Antonius* und die *Vision des Heiligen Bonaventura*, zwischen 1633 und 1636 datierte, sind hingegen der Ansicht, dass sich die Innenausstattung der Kirche noch bis zur Weihung der Seitenaltäre am 31. August 1636 hingezogen habe.³⁸² Für Camasseis *Beweinung Christi*, die zeitlich bisher zwischen 1630 und 1635 angesetzt wurde, lässt sich wahrscheinlich eine konkretere Datierung in die Jahre 1632/1633 bestimmen, das heißt, zwischen den Arbeiten im Palazzo Barberini und dem Altarbild für die Kirche S. Sebastiano al Palatino.

Der Corpus Christi liegt, von einer hellen Lichtquelle gänzlich beleuchtet, diagonal in die Bildtiefe gestreckt. Sein Oberkörper ist leicht angehoben, und sein Kopf ruht zur Seite geneigt auf dem Schoß der Maria, die hinter ihm sitzt und den Blick ihres ebenfalls hell beschienenen Antlitzes schmerzerfüllt nach oben richtet. Auf dem Boden in der linken Bildecke liegen die Nägel des Kreuzes. Auf gleicher Höhe von Maria kniet rechts der Heilige Nikodemus mit dem Salbgefäß in einem braunroten Gewand. Auf der anderen Seite hinter Maria steht der Heilige Johannes mit einem orangefarbenen Umhang, die Dornenkrone haltend. Hinter ihm rückt Maria Magdalena mit einem Salbgefäß heran. Hinter Nikodemus bereiten zwei Figuren, wahrscheinlich Josef von Arimathäa und eine Mariengestalt, das Grab vor, während sich weiter in der Ferne, nahezu auf der Mittelachse des Bildes, das Kreuz auf dem Golgathahügel vor einem dunklen Himmel abhebt. Hinsichtlich des diagonalen Aufbauschemas orientierte sich Camassei an Annibale Carraccis *Pietà* (Paris, Musée du Louvre), die sich damals in S. Francesco in Ripa befand und bereits um 1603 von Domenichino verarbeitet wurde.³⁸³ Ein Vergleich zu der Kompositionszeichnung im British Museum zeigt, dass Camassei letzten Endes noch Veränderungen vornahm, die hauptsächlich dazu führten, die Wehklage

³⁷⁹ Pollak 1928-1931, I, S.171.

³⁸⁰ Pollak 1928-1931, I, S.172.

³⁸¹ Briganti 1962, S.193. Zu den Datierungen der einzelnen Werke vgl. Spear 1982, S.282 (Domenichino); Pepper 1984, Kat 154 (Reni); Merz 1991, S.199 (Cortona).

³⁸² Sutherland Harris 1977, Kat.35,45; Merz 1991, S.199.

³⁸³ Spear 1982, Kat.9.

Mariens um den toten Christus stärker zu betonen.³⁸⁴ Im Gegensatz zur Zeichnung wird Maria auf dem Gemälde deutlicher von den umstehenden Personen isoliert, wodurch sich direkt hinter ihr der Blick auf den Golgathahügel öffnet. Ihr Kopf ist nicht mehr nach unten zu Christus geneigt, sondern richtet sich nun mit schmerz erfülltem Gesichtsausdruck, der deutliche Bezüge zu Renis Madonnendarstellungen gewahrt lässt, nach oben. Die letzten Endes vorgenommenen Modifikationen, die Maria deutlich in den Bildmittelpunkt rücken, sind möglicherweise auf den Einfluss des Kapuzinerordens zurückzuführen, bedenkt man, dass die Kirche selbst der Maria geweiht ist, und dass die Heilige für die Franziskaner eine besonders wichtige Rolle spielte.³⁸⁵ Naglers Aussage zufolge fertigte Joseph Bergler einen Stich nach der Komposition an, der mir aber nicht bekannt ist.³⁸⁶

Bibliographie: Totti 1638, S.301; Barri 1671, S.9; Bellori (1672), S.373; Titi 1674, S.368; Baldinucci (1681-1728), IV, S.581; *Ritratto di Roma moderna...* 1697, S.388; Titi 1721, S.361; Pio (1724), S.3; Pascoli (1730-1736), I, S.40; Titi (1763) S.337; Rossini 1771, S.212; Gori Gandellini (1771-1816), VII, S.264; Passeri (1772) S.171; Vasi 1791, I, S.270; Lanzi (1809), I, S.362; Melchiorri 1834, S.369; Nibby 1838-1841, 2.1, S.179; Presenzini 1880, S.70-71; Urbini 1913, S.67; Voss [1925], S.513; Von Pastor 1950-1963, XIII, S.958; Blunt/Lester Cooke 1960, S.29; Di Domenico Cortese 1968, S.290; Bonnefoy 1970, S.175; Sutherland Harris 1970, S.51, 55; Vasco 1974, S.80; Waterhouse 1976, S.61; Villa 1992, S.103, Anm.8; Lanari 1997, S.55-56; Nessi 2005, S.90-91.

³⁸⁴ Nessi nannte eine weitere Kompositionsstudie in Paris, bei der es sich aber ohne Zweifel um eine Nachzeichnung des Gemäldes handelt (Vgl. Kat.E.49). Auch die von ihm in diesem Zusammenhang aufgelistete Zeichnung in Wien (Kat.E.59) ist nicht mit dem Künstler in Verbindung zu bringen.

³⁸⁵ Die Verehrung des Franziskanerordens für Maria demonstriert sich in erster Linie in ihrem festen Glauben an die unbefleckte Empfängnis der Gottesmutter, der nicht zuletzt auch die Kirche S. Maria della Concezione geweiht war. Vgl. dazu: Mâle 1984, S.419.

³⁸⁶ Nagler 1879-1920, I, Nr.1015.

A.14) *Lukas-Madonna*

Rom, Galleria Pallavicini

Öl auf Leinwand, 68,7 x 50,8 cm

Provenienz: Sammlung Rospigliosi (*Inventario della Guardaroba in Roma*, 1708, 5. Nr.406. Zeri 1959 S.66); Inventar Giovan Battista Rospigliosi 1713: „EC. Un quadro in tela di p. 3 rappresenta la Madonna col Bambino, e una Santa in piedi con S. Luca inginocchiato e diversi Angeli...opera del *Camassei*.“ (Arch. Pallavicini, Vol. A-5-1, c. 381, Nr.54. Negro 1999, S.312).

Das Gemälde befand sich wahrscheinlich ursprünglich in der Sammlung Giulio Rospigliosis, seit 1667 Papst Clemens IX., der seine Kunstgüter kurz vor seinem frühzeitig eintretenden Tod im Jahr 1669 an seinen Bruder Camillo vermachte.³⁸⁷ Als auch dieser nur einige Monate später verstarb, gingen die Gemälde in den Besitz Giovan Battista Rospigliosis, dem Sohn Camillos, über.³⁸⁸

Auch wenn Giulio Rospigliosi zu Lebzeiten keine Auflistung seiner Gemäldesammlung unternahm, so zeugt doch heute noch der intensive Briefwechsel mit seinem Bruder Camillo von seiner bedeutenden Tätigkeit als Mäzen. 1600 in Pistoia geboren, siedelte Giulio Rospigliosi während des Theologie-Studiums zuerst nach Pisa und dann nach Rom über, wo er Francesco und Antonio Barberini d.Ä. kennen lernte. Sein persönliches Interesse an der Literatur und Oper führten dazu, dass er 1624 Mitglied von Francesco Barberinis literarischer Akademie, und 1632 zum offiziellen Librettisten des Barberini-Theaters ernannt wurde. Auf einer von ihm arrangierten Textgrundlage wurde 1633 die Oper *Erminia sul Giordano* mit Bühnenentwürfen Camasseis (Kat. C.2) im Palazzo Barberini uraufgeführt.

Das Gemälde zeigt den Heiligen Lukas, der, dem Betrachter den Rücken zugekehrt, in seinem Atelier vor der Leinwand sitzt, auf der er in letzten Zügen das Portrait der Madonna vollendet, das jedoch nicht dem vor ihm stehenden Modell der Gottesmutter entspricht. Ihre links am Bildrand aufragende Gestalt, die durch eine über ihr befindliche Lichtaureole beschienen wird, erinnert an den idealisierten Madonnentypus Raffaels, wobei sich konkrete Analogien zu der *Lukas-Madonna* in der Accademia di S. Luca konstatieren

³⁸⁷ Zur Person und Kunstsammlung Giulio Rospigliosi vgl. Negro 1999, S.15-75.

³⁸⁸ Negro 1999, S.39-40.

lassen, die heute einem seiner Schüler zugeschrieben wird.

Das Staffeleibild hingegen zeigt eine Verarbeitung der „Madonna Hodegetria“, einem der verehrtesten Gnadenbilder, das seit dem 13. Jahrhundert als authentisches Portrait dem Evangelisten Lukas zugeschrieben wurde.³⁸⁹ Dennoch ist ihre Darstellung in Verbindung mit dem Lukasmaler in der Kunst nur selten aufgegriffen worden. Camasseis Bildthema könnte möglicherweise von Giulio Rospigliosi mitbestimmt worden sein, der 1632 laut Moroni von Urban VIII. zum Kanoniker und Vikar von S. Maria Maggiore in Rom ernannt wurde, in der sich damals eine der berühmtesten Hodegetria-Ikonen, die „Madonna Salus Populi Romani“, befand.³⁹⁰

Der genreartige Hintergrund, der einen im Schatten liegenden Innenraum mit Statuen und Bücherregalen zeigt, erinnert an die Malerei der Bamboccianten, wie etwa ein Vergleich zu dem *Heiligen Hieronymus* Michelangelo Cerquozzis, der sich ebenfalls in der Galleria Rospigliosi befindet, demonstriert.³⁹¹

Sutherland Harris verglich den Evangelisten Lukas mit dem Heiligen Andreas der *Immaculata mit Heiligen* in Bevagna (Kat.A.8) und datierte das Gemälde um 1630. Noch deutlicher lassen die Physiognomien des Heiligen aber Vergleiche zu den Gesichtszügen des in der Mitte stehenden Soldaten auf dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) von 1633 aufziehen.

Eine mit den Bühnenentwürfen für Rospigliosis Opernstück *Erminia sul Giordano* zeitgleiche Datierung des Bildes um 1633 ist aus stilistischen Gründen anzunehmen.

Bibliographie: Zeri 1959, S.66; Di Domenico Cortese 1968, S.290; Sutherland Harris 1970, S.56; Vasco 1974, S.82; Negro 1999, S.47-48, 312; Nessi 2005, S.94.

³⁸⁹ Kirschbaum 1968-1976, 3, S.167; Wimböck 2002, S.89-103.

³⁹⁰ Moroni 1840-1879, XIV, S.54. Zur Ikone vgl. Jung-Inglessis 1989, S.145-147; Wolf 1990, S.13-106.

³⁹¹ Zeri 1959, Kat.87.

A.15) *Martyrium des Heiligen Sebastian*

Rom, S. Sebastiano al Palatino

Öl auf Leinwand, 220 x 150 cm (Abb.18)

Zeichnung: Kompositionsstudie. Rötel auf Papier, 460 x 305 mm (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 65-137). (Abb.19)

Die Kirche S. Sebastiano al Palatino, genannt auch „alla polveria“ oder „in pallara“, wurde in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts auf den Fundamenten eines antiken Tempels errichtet.³⁹² Im 17. Jahrhundert wurde das Gebiet, das fortan als „vigna Barberini“ bezeichnet wurde, von der Familie Papst Urbans VIII. gekauft, die sich in der folgenden Zeit um die Renovierung der Kirche, die von Taddeo Barberini finanziert wurde, kümmerte. Aus unbestimmten Gründen wurden dabei die mittelalterlichen Fresken, die mit Szenen aus dem Leben Christi und des Heiligen Sebastian die Seitenwände der einschiffigen Kirche schmückten, abgenommen.³⁹³ Das Hauptaltarbild mit dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* entstand im Auftrag Urbans VIII., der bereits einige Jahre zuvor mit dem Bau der Familienkapelle in S. Andrea della Valle sein Interesse an dem Sebastianskult unter Beweis gestellt hatte.³⁹⁴ Das Gemälde, für das Camassei 1633 150 *scudi* ausgezahlt wurden, befand sich noch bis 1965 auf dem Hauptaltar, bis man es auf die linke Seitenwand umhängte. Leider hat die hohe Feuchtigkeit in der Kirche zu einem beträchtlichen Verlust der Farben geführt, wodurch eine konkrete Analyse des Objektes erschwert wird.

Die Darstellung bezieht sich nicht auf das weitaus bekanntere Sebastiansmartyrium, das den Heiligen an einen Baum gefesselt mit Pfeilen in der Brust zeigt, sondern auf die darauf folgende Episode, bei der der Heilige von Schergen mit Stöcken geschlagen wird.³⁹⁵ Die Wahl dieses Bildsujets erklärt sich aus der Verbindung mit dem Ort der Kirche, einst „hippodromo Palatii“, an dem laut der *Passio* dieses zweite Martyrium des Heiligen stattgefunden hatte.³⁹⁶

Der Heilige Sebastian kniet im Vordergrund des Bildes umgeben von drei Schergen, von

³⁹² Zur Geschichte der Kirche vgl. Gigli 1975.

³⁹³ Die Fresken wurden 1630 kurz vor ihrer Abnahme im Auftrag Urban VIII. von Antonio Eclissi in Aquarell nachgezeichnet. Zunächst im Besitz der Barberini, wurden diese Zeichnungen später von Gaetano Marini erstanden, der sie in den ersten Band seiner *Raccolta Epigrafica* einfügte (B.A.V., Vat. Lat. 9071).

³⁹⁴ Vgl. dazu ausführlich Kap. III.2, S.39.

³⁹⁵ B.S. [1960-1970], XI, S.776-801.

³⁹⁶ B.S. [1960-1970], XI, S.781. Vgl. auch Von Hadeln 1906, S.14.

denen zwei mit Stöcken auf ihn einschlagen, während ein weiterer, am Boden Kniender, Fesseln an seinen rechten Arm legt. Ganz rechts am Bildrand schaut ein Soldat mit Helm dem Martyrium zu. Der Blick des Heiligen ist sehnsuchtsvoll nach oben gerichtet, von wo zwei Putten mit Palmen und Lorbeerzweigen herabschweben. Zur Kennzeichnung des historischen Ortes ist im Hintergrund das Kolosseum dargestellt, das sich ganz in der Nähe des antike „hippodromo Palatii“ befand, sowie eine Säulenruine. Wie sich bereits im Falle der *Beweinung Christi* gezeigt hat, modifizierte Camassei auch für dieses Bild die so detailliert ausgeführte Kompositionszeichnungen. Indem er die Gestalt des Soldaten am rechten äußeren, und die Kirche am linken Bildrand wegließ, konzentrierte er die Szene konkreter auf das Hauptgeschehen. Die Schergen und der Soldat sind in einer prononcierten Diagonale angeordnet, in deren Mittelpunkt der Heilige Sebastian deutlich hervortritt. Durch diese gänzlich bildparallel konzipierte Diagonale und die statuarischen Bewegungen der Figuren, wird die Dramatik des Geschehens allerdings zurück gedrängt. Der ekstatische Gesichtsausdruck des Heiligen Sebastian lässt an den Einfluss von Renis idealisierten Darstellungen des Märtyrers denken.³⁹⁷

Bibliographie: Barri 1671, S.7; Baldinucci (1681-1728), IV, S.582; Titi 1721, S.221; Pio (1724), S.3; Pascoli (1730-1736), I, S.39-40; Titi (1763), S.206; Passeri (1772), S.161-162; Vasi 1791, I, S.155; Melchiorri 1834, S.421; Nibby 1838-1841, 2.1, S.712; Moroni 1840-1879, XIII, S.37; Presenzini 1880, S.68-69; Pollak 1928-1931, I, S.193-95; Florenz 1967, S.16 (Zeichnung als Camassei); New York 1967, S.56, Kat.74 (Zeichnung als Falcone); Di Domenico Cortese 1968, S.292; Sutherland Harris 1970, S.55; Gigli 1975, S.97-98; Waterhouse 1976, S.61; Bean 1979, S.50, Kat.75; Florenz 1997, S.207; Nessi 2005, S.88-89, 217.

³⁹⁷ Vgl. dazu Pepper 1984, Kat.48, 79, 155, 194.

Dokumentation:

1. Zahlungsanweisung von Urban VIII. an Camassei vom 6. April und 2. Juli 1633: “Ad Andrea Camasei Pittore scudi 100 e 50 a compimento per il pezzo d’un quadro del martirio di San Bastiano.” (A.S.R., Arch. Cam., *Libro della Depositeria generale Di Urbano VIII, 1633*, f.84, 170. Pollak 1928-1931, I, S.195, Nr.686).

2. Zahlungsanweisung von Urban VIII. an Camassei vom 16. Mai 1633: “Monsignor Durazzi ordinarete a Marcello Sacchetti nostro Depositario Gen. Che di qualunque denaro della nostra camera paghi a detto Antonio Camassei pittor scudi 150 di moneta per il prezzo di un quadro di 10 palmi con l’istoria del martirio di S.Sebastiano con otto figure a tutte sue spese di tela colore e azzurri da lui fatto di nostro ordine et consegnato nella Chiesa di S.Sebastiano in Campo Vaccino ultimamente restaurata a spese di Taddeo Barberini prefetto di Roma nostro nepote alla quale chiese ne facciamo libero dono etc.“ Data nel nostro Palazzo Apostolico in Vaticano li 16 magio 1633. Urbanus Papa VIII.” (A.S.R., Arch. Cam., *Registro de’ Chirografi, VIII, 1632-1635*, f.79. Pollak 1928-1931, I, S.195, Nr.685).

A.16) Taufe der Heiligen Processus und Martinianus

Ehemals Rom, St. Peter

Fresko

Kurz nachdem Maffeo Barberini 1623 als Papst Urban VIII. zur Nachfolge Petri bestimmt worden war, begann er mit der Planung der Innenausstattung von St. Peter, mit der er sich ein ehrwürdiges Denkmal seines langen Pontifikates setzen sollte. Gemeinsam mit der Congregazione della Fabbrica di S. Pietro kümmerte er sich zunächst um die Ausstattung der Seitenkapellen, für deren Altarbilder in der folgenden Zeit die bedeutendsten Künstler aus der älteren und jüngeren Generation heranberufen wurden, darunter Simon Vouet, Domenico Passignano, Gaspare Celio, Domenichino, Lanfranco, Cortona, Poussin und Valentin de Boulogne.³⁹⁸

Neben der Dekoration der Seitenkapellen wurde zu dieser Zeit auch die Fortsetzung des unter Clemens VIII. begonnenen Petruszyklus geplant, der bis dahin mit insgesamt sechs

³⁹⁸ Zur Geschichte der Altarbilder in St. Peter vgl. Rice 1997, S.61-77; 104-117.

Altarbildern drei der Vierungspfeiler in den *navi piccoli* schmückte.³⁹⁹ Die sechs neuen Szenen in Freskotechnik sollten ihren Anbringungsort direkt gegenüber dieser Gemälde, an den Wänden der Nebenkuppelräume finden. Da diese Wandabschnitte aber jeweils durch eine Tür unterbrochen waren, die zu einem kleinen Nebenraum führte, mussten die Bilder als Supraporten geplant werden.

Die Auftragsverteilung der Supraporten unterlag einem komplexen Auswahlverfahren. Während Sacchi (*Pasce Oves Meas*) und Paolo Guidotti (*Petrus heilt mit seinem Schatten*) aufgrund ihrer Beziehungen direkt von der Congregazione als Künstler vorgeschlagen wurden, mussten Giovanni Baglione (*Fußwaschung*) und Antonio Pomarancio (*Schlüsselübergabe*) sich in Form eines Bittbriefes an den Ausschuss wenden, um den Auftrag zu erhalten.⁴⁰⁰

Nur Cortona (*Berufung der Apostel Petrus und Andreas*), Ciampelli und Camassei aber wurden vom Papst direkt vorgeschlagen. Ciampelli, der zwischen 1624-26 im Auftrag des Papstes die *Geschichten der Heiligen Bibiana* für die Kirche S. Bibiana in Rom ausführte, erhielt am 8. Juni 1628 die erste Anzahlung für die Supraporte mit der Darstellung der *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus*, die auf der Wand, die als Verbindung zum nordwestlichen Nebenkuppelraum dient, gegenüber von Lanfrancos *Navicella* realisiert werden sollte.⁴⁰¹ Doch viele andere Aufträge zu dieser Zeit hinderten den favorisierten Barberini-Künstler, mit dem Werk zu beginnen, so dass, als er am 22. April 1630 starb, ein Ersatz gefunden werden musste. Erstaunlich ist die Wahl Urbans VIII., Camassei diesen Auftrag zu überschreiben, hatte der Künstler doch sein Können zur Zeit der ersten Zahlungen im September 1630 noch mit keinen anderen öffentlichen Auftrag in Rom unter Beweise gestellt. Die Arbeiten gingen aber auch hier schleppend voran, denn nach den ersten 50 *scudi*, die Camassei am 7. September erhielt, folgte die nächste Zahlung erst im Jahr 1634. Ein Jahr später war die Supraporte, für die Camassei insgesamt die beträchtliche Summe von 800 *scudi* gezahlt wurde, fertig gestellt.

Da Sacchi und Cortona ihre Supraporten wahrscheinlich aus Zeitgründen bis zum Tod Urbans VIII. im Jahr 1644 noch nicht einmal begonnen hatten, übertrug die Congregazione della Fabbrica di S. Pietro die Aufträge an Mattia Preti und Gian Domenico Cerrini. Die Urban VIII. auf dem Stuhl Petri folgenden Päpste zeigten jedoch kein Interesse an der Fortsetzung des Petruszyklus, weshalb er letzten Endes unvollendet blieb. Seit dem Pontifikat Alexander VII. wurde zugunsten der Errichtung der Papstgrabmäler im Umgang

³⁹⁹ Zu dem alten Petruszyklus vgl. Rice 1997, S.27-33.

⁴⁰⁰ Rice 1997, S.271, 276.

⁴⁰¹ Pollak 1928-1931, II, S.573.

des zentralen Kuppelraums sogar mit der Zerstörung des Petruszyklus begonnen. Einzig erhalten blieben zunächst die Supraporte Romanellis, die 1635 das Fresko Guidottis ersetzte, und Camasseis. Romanellis Fresko, das dem Grabmal Alexanders VII. im Wege stand, wurde auf Wunsch des Kardinals Francesco Barberini sorgsam abgenommen und an eine Wand neben der Cappella Clementina übertragen.⁴⁰² Camasseis Supraporte, die noch schlecht erkennbar auf einem Stich Giovanni Battista Piranesis (Rom, Calcografia Nazionale, Inv. V.I.C. 1400/690) abgebildet ist, existierte bis kurz nach 1791 an ihrer ursprünglichen Stelle, bis sie dem Grabmal Papst Clemens XIII. (1758-1769) von Canova, das Vasi in seinem *Itinerario istruttivo di Roma* bereits ankündigte, weichen musste: „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 Clemente XIII. Rezzonico, opera dell’eccelente scultore Antonio Canova.“⁴⁰³

Die Tatsache, dass Maratta bereits 1695 ein Bild gleichen Sujets für den Petersdom in Auftrag erhielt, lässt vermuten, dass man bereits damals plante, das Fresko Camasseis abzunehmen und statt dessen ein neues Bild mit gleichem Sujet in der Taufkapelle aufzuhängen. Das Gemälde wurde schließlich 1710 von Passeri ausgeführt, der seinerzeit auch eine Zeichnung nach Camasseis Komposition anfertigte (Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 2517).⁴⁰⁴

Wahrscheinlich hatte Camasseis Fresko zum Zeitpunkt der Errichtung des Grabmals bereits so sehr unter der Feuchtigkeit in der Kirche gelitten, dass man eine Abnahme und Aufbewahrung, wie im Falle von Romanellis Supraporte, nicht mehr für lohnenswert erachtete.⁴⁰⁵

Mit der Wiederaufnahme des Petruszyklus setzte Urban VIII. die Idee Clemens VIII. fort, ein Bildprogramm um das Grab des Apostels entstehen zu lassen. Das Zentrum dieses Programms bildete der Baldachin von Bernini, der direkt über dem Grab des Apostels emporrage und der mit seinen heraldischen Verzierungen der Bienen und Lorbeerzweige zugleich Symbol des unter Urban VIII. eingeleiteten „Saeculum Aureum“ war.⁴⁰⁶

⁴⁰² Rice 1997, S.281.

⁴⁰³ Vasi 1791, I, S.659.

⁴⁰⁴ Schaar 1966; Graf 1995, S.100, 230, Kat.1149. Das Bild Passeris wurde zur Zeit Clemens XI. ebenfalls durch ein Mosaik ersetzt und befindet sich seitdem in S. Francesco in Urbino. Zu der Zeichnung vgl. auch S.139-140.

⁴⁰⁵ Aufgrund der zu hohen Feuchtigkeit in der Kirche wurden im 18. Jahrhundert auch die Altarbilder der Seitenschiffkapellen abgenommen und durch Mosaik ersetzt. Die Altarbilder Poussins und Boulognes hängen heute in der Pinacoteca Vaticana, während Domenichinos *Martyrium des Heiligen Sebastian* in die Kirche S.Maria degli Angeli transportiert wurde. Vgl. dazu ausführlich: Di Federico 1983.

⁴⁰⁶ Schütze 1997, S.291. Dass Urban VIII. die Tribuna zu einer Familienkapelle umfunktionieren wollte, beweist ein *avviso* vom 16. Dezember 1628: „...volendo sua Beatitudine come dicono, far detta Tribuna di San Pietro, capella et di Patronato della casa propria.“ (Schütze 1997, S.291). Vgl. dazu auch Preimesberger

Die Geschichte der Heiligen Processus und Martinianus findet sich in ihrer *Passio* aus dem 6. Jahrhundert geschrieben.⁴⁰⁷ Unter Kaiser Nero erhielten die beiden Gefängniswärter die Aufgabe, die Apostel Petrus und Paulus bis zu ihrem Martyrium im Marmertinischen Kerker gefangen zu halten. Petrus jedoch ließ auf wundersame Weise einen Quell aus dem Fußboden der Gefängniszelle entspringen, mit dem er die beiden Wächter, die die beiden Apostel daraufhin frei ließen, taufte.

Der Ort für Camasseis Supraporte in St. Peter wurde sicherlich nicht zufällig bestimmt, bedenkt man, dass sie sich zwischen dem Grab des Apostels Petrus und den Reliquien der Heiligen Processus und Martinianus, die bereits im 9. Jahrhundert nach St. Peter gelangten, befand.⁴⁰⁸ Die Reliquien der beiden Heiligen wurden seit dem 17. Jahrhundert im rechten Querhaus unterhalb des Altars mit Boulognes *Martyrium der Heiligen Processus und Martinianus* aufbewahrt.

Auch wenn Camasseis Supraporte leider nicht mehr erhalten ist, so liefern doch die erhaltenen Zeichnungen und vor allem *modelli*, die im Folgenden erörtert werden, eine Vorstellung von dem ausgeführten Fresko.

Bibliographie: Baglione (1639), S.59; Barri 1671, S.2; Bellori (1672), S.373; Titi 1674, S.17; Baldinucci (1681-1728), IV, S.580; Fontana 1694, S.400; *Descrizione di Roma moderna...* 1697, S.31; Pio (1724), S.3; Pascoli (1730-1736), I, S.40; Roiseco 1745, I, S.45; Sidone/Martinetti 1750, 2, S.149; Chattard 1762-1767, I, S.71; Titi (1763), S.13; Rossini 1771, S.150; Gori Gandellini 1771-1816, VII, S.264; Passeri (1772), S.161; Vasi 1791, II, S.659; Lanzi (1809), I, S.362; Pistolesi 1829, S.138; Nibby 1838-1841, 2.1, S.620; Presenzini 1880, S.72-74; Urbini 1913, S.67; Pollak 1928-1931, II, S.55, 573-574; Von Pastor 1950-1963, XIII, S.947-948; Di Domenico Cortese 1968, S.285-286; Sutherland Harris 1970, S.50, 53, Anm.5; Vasco 1974, S.80; Waterhouse 1976, S.61; Spear 1982, S.108; Graf 1995, S.230, Kat.1149; Rice 1997, S.121, 126-127, 133, 144, 155, 273-275; Nessi 2005, S.189.

1999, S.97-111.

⁴⁰⁷ B.S. [1960-1970], X, S.1138-1140.

⁴⁰⁸ Vgl. dazu Rice 1997, S.233.

modelli:

A.16.1) Levallois (Seine), Sammlung Petithory

Öl auf Leinwand, 101 x 76 cm (Abb.20)

Nachdem Cortese und Sutherland Harris diesen *modello* bereits mit Camasseis Fresko in St. Peter in Verbindung gebracht hatten, schrieb Rosenberg ihn 1997 Pierre Puget zu. In der Tat könnten einige, für Camassei untypische Details, wie der pastose Farbauftrag oder die schnelle Pinselführung, zunächst an eine Autorschaft des französischen Künstlers denken lassen. Da die Komposition sich aber logisch in die Abfolge der anderen beiden *modelli* einreihet, und die Physiognomien der Figuren sich auf anderen Kompositionen Camasseis wiederfinden, muss die Zuschreibung von diesem *modello* an Camassei als gesichert gelten.

Das Kompositionsschema, das die großen Figuren dicht nebeneinander im Vordergrund arrangiert, erinnert noch an den Bildaufbau der *Beweinung Christi* (Kat.A.13) und des *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15). Die Heiligen Processus und Martinianus knien am rechten Bildvordergrund und werden von Petrus getauft, hinter dem sich einige neugierig hervorblickende Gefangene versammelt haben. Am oberen Bildrand erscheint Gottvater, umgeben von Putten in einer hell leuchtenden Lichtaureole.

Die Physiognomie des Petrus läßt sich mit den Gesichtszügen des alten, bärtigen Mannes auf dem Gemälde *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20) vergleichen, das kurz darauf entstanden sein dürfte.

Für die Gruppe der links am Bildrand versammelten Gefangenen könnte Camassei sich auf eine Zeichnung Agostino Ciampellis (Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 513/1863) berufen haben, die hier zum ersten Mal im Zusammenhang mit dem Auftrag der Supraporte, der ursprünglich dem toskanischen Künstler zugeteilt worden war, in Verbindung gebracht werden konnte.⁴⁰⁹

Bibliographie: Di Domenico Cortese 1968, S.286; Sutherland Harris 1970, S.53; Vasco 1974, S.80; Princeton 1980, S.32; Ferrari 1990, S.101; Rosenberg 1997, S.102-103, Kat.Nr.117 (Pierre Puget); Rice 1997, S.274; Nessi 2005, S.86.

⁴⁰⁹ Bjurström/ Magnusson 1998, Kat.659 (Stockholm, Nationalmuseum, Inv. 513/1863; Feder auf Papier, laviert, 520 x 350 mm) Vgl. Kap.II.2, S.43.

A.16.2) Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40820

Öl auf Leinwand, 80 x 55,5 cm (Abb.21)

Provenienz: Rom, Sammlung Colonna (1783)?; Antonina/Rom 1935, Nr. 262; Sammlung Ellis K. Waterhouse 1935; Vatikanische Pinakothek (Schenkung Waterhouse) 1937 .

Die Frage nach der Provenienz der drei *modelli* wurde von Sutherland Harris, Rice und Nessi bereits eingehend diskutiert. Die unterschiedlichen Meinungen resultieren dabei aus der Tatsache, dass die Sammlungen Colonna, Barberini und Roscioli jeweils ein *modello* für die Supraporte in St. Peter auflisten, ohne es aber näher zu beschreiben, wodurch die exakte Identifizierung der einzelnen Werke erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht wird.⁴¹⁰

Die Gruppe mit Petrus und den Getauften auf der vorliegenden Komposition stimmt genau mit der auf dem vorherigen *modello* überein. Die links am Bildrand neugierig zuschauenden Männer wurden hingegen etwas umgestellt, während das Fenster nun auf der rechten Seite erscheint. Da Camassei die Figur des Christus und die ihn umgebende goldene Lichtzone im oberen Bildrand wegließ, fügte er an dieser Stelle im Hintergrund ein weiteres Fenster hinzu, vor dem ein Mann in rotem Gewand sitzt.⁴¹¹

Die wichtigste Veränderung betrifft aber die Licht- und Farbgebung. Wie auf Poussins einige Jahre zuvor entstandenem *Martyrium des Heiligen Erasmus* in St. Peter, das sich in unmittelbarer Nähe der Supraporte mit der *Taufe der Heiligen Processus und Martinianus* befand, benutze Camassei in erster Linie kräftige Rot- und Blautöne, denen er nicht zuletzt auch anhand des artikulierten Wechselspiels von Licht und Schatten Intensität verlieh.

Bibliographie: Di Domenico Cortese 1968, S.286; Sutherland Harris 1970, S.53; Princeton 1980 (J.T. Spike), S.32; Ferrari 1990, S.33; Rice 1997, S.274; Pietrangeli 1999, S.27; Nessi 2005, S.96.

⁴¹⁰ Zu den *modelli* in den Sammlungen vgl. Colonna: *Catalogo dei quadri, e pitture...* 1783, Nr. 579: „...rappresentante S. Pietro in Carcere, che battessa I SS. Processo e Martiniano-bozzetto d’ un quadro nella Chiesa di S. Pietro- Andrea Camassei scolare di Andrea Sacchi.“ Barberini: Aronberg Lavin 1975, S.193, Nr.89; S.378, Nr.382; S.404, Nr.232: „Un Quadro con S. Pietro quando Battezza il Centurione con diverse figure e Glorie di Angeli alto p.mi 2 ½ e largo 1 ½ in Circa e mezzo Tondo con Cornice tutta Intagliata.“ Roscioli: Corradini 1979, S. 193, Nr. 26: “12 Dicembre per un quadretto del Battesimo de SS. Processo e Martiniano del Camassei [fu dato a N:S: Urbano VIII. Per lassita fattale da Sr Patre.”

⁴¹¹ Dieses Detail lässt sich aufgrund der leicht verdunkelten Farben nur schwer erkennen.

A.16.3) USA, Privatsammlung

Öl auf Papier (auf Leinwand übertragen), 76, 2 x 50,8 cm (Abb.22)

Provenienz: Rom, Sammlung Taddeo Barberini (1648/49)?; Christie`s/London 1962, Nr. 26.

Bei dem letzten *modello*, der an vielen Stellen noch *pentimenti* aufweist, hat Camassei die Komposition noch einmal leicht abgewandelt. In den linken Vordergrund ist wie auf dem Bild in Levallois wieder eine männliche Figur gerückt, die jetzt aber mit gefesselten Armen am Boden sitzt. Auch die Gestalt des Christus ist am oberen Bildrand wieder hinzugefügt. Neu hingegen ist die Haltung des knienden Processus, der seinen Arm nicht mehr zur Seite ausstreckt, sondern ihn auf sein nach vorn angewinkelt Bein aufstützt.

Die wichtigste Veränderung betrifft aber die Anordnung der Figuren im Raum. Zwischen der linken und der rechten Gruppe wurde ein Freiraum gelassen, der den Blick auf eine kleine Treppe freigibt, die zu einem Gitterfenster am hinteren Bildrand hinaufführt. Durch das Fenster kann man noch eine Arkadenarchitektur erkennen und eine Figur, die am Fenster mit zwei der Gefangenen spricht. Möglicherweise inspirierte sich Camassei für die zwischen den Figuren arrangierte Raumflucht an dem Kompositionsschema von Domenichinos *Kommunion des Heiligen Hieronymus* (Rom, Pinacoteca Vaticana) oder Sacchis *Wunder des Heiligen Antonius* (Rom, S. Maria della Concezione), das dieser etwa gleichzeitig zu Camasseis *Beweinung* in S. Maria della Concezione ausführte. Von Sacchis Bild könnte er dabei auch die neugierig zum Geschehen blickende Figur mit erhobenen Händen links am Bildrand übernommen haben.

Obwohl die vielen *pentimenti* und vor allem die nicht fertig ausgeführte rechte Hälfte des Bildes noch auf eine vorläufige Lösung schließen lassen, handelt es sich bei diesem *modello* sicherlich um den letzten in der Reihe.

Von Giuseppe Passeri existiert eine Zeichnung in Düsseldorf (Inv. FP 2517), die kompositorisch genau mit dem *modello* in den USA übereinstimmt.⁴¹² Auch wenn nicht sicher ist, ob es sich bei diesem um den 1648/1649 im Inventar Taddeo Barberinis aufgelisteten *modello* handelt, den Passeri somit während seiner Arbeiten im Palast um 1678 gezeichnet haben konnte, so ist die von Sutherland Harris und Graf aufgestellte These, dass Passeri die Zeichnung nach dem Fresko und nicht nach dem *modello*

⁴¹² Düsseldorf, Kunstmuseum, FP 2517, Rötel, Papier (weiß), 365x243 mm. Vgl. Graf 1995, S.230, Kat.1149.

anfertierte, weitaus wahrscheinlicher.⁴¹³ Der Künstler hatte nämlich kurz vor 1710 mit einem Bild des gleichen Sujets für die Taufkapelle in St. Peter begonnen, und es ist somit naheliegend, dass er Camasseis Supraporte aus diesem Anlass studierte.

Rice, die die Zeichnung Passeris nicht erwähnt, ist sicher, dass der *modello* in den USA dem Fresko nicht direkt vorausging. Grund zu der Annahme liefert ihr ein Bild Francesco Boldrinis im Studio dei Mosaici im Vatikan, bei dem es sich ihrer Meinung nach um eine Kopie nach Camasseis verlorenem Fresko handelt, wobei sie sich, um die schlecht ausgeführte Perspektive im Bild zu erklären, auf einen Abschnitt Passeris stützte, der das Fresko mit den Worten „...non troppo ben’ intesa quanto alla prospettiva, havendovi assegnati due punti improprij differenti, e senza ragione“ kritisierte.

Da Boldrini bis 1791, als Camasseis Supraporte durch das Grabmal Clemens XIII. ersetzt wurde, als Schüler Canovas in Rom arbeitete, wäre es in der Tat auch vorstellbar, dass er Camasseis Fresko kopierte. Die Lösung der Perspektive auf Boldrinis Gemälde, die sich noch am ehesten mit der auf dem *modello* in der Pinacoteca Vaticana vergleichen lässt, macht es im Hinblick auf die hier erläuterte Sequenz der *modelli*, die eine deutliche Entwicklung des Innenraumes und der Figurendisposition zeigt, aber wahrscheinlicher, dass es sich hierbei um eine freie Verarbeitung und nicht um eine Kopie nach Camasseis Fresko handelt.

Bibliographie: Di Domenico Cortese 1968, S.286; Sutherland Harris 1970, S.53; Princeton 1980 (J.T. Spike), S.30-32; Ferrari 1990, S.101-102; Rice 1997, S.274; Nessi 2005, S.86.

Zeichnungen:

1. Stehende männliche Gewandfigur

Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. 2224

Schwarze Kreide auf grünem Papier, Weißhöhungen, quadriert, 401 x 213 mm

Die bisher nur bei Coleman erwähnte Zeichnung lässt sich als Vorstudie für den links am Bildrand stehenden Mann auf dem *modello* in Levallois identifizieren.

Bibliographie: Coleman 2002, Kat. 4520.

⁴¹³ Sutherland Harris 1970, S.53, Graf 1995, S.230, Kat.1149.

2. Kompositionsskizze

Neapel, Museo di Capodimonte, Inv. 687

Rötél auf Papier, 292 x 250 mm (Abb.23)

Die Zeichnung wurde zum ersten Mal von Muzii mit Camassei und der Supraporte in St. Peter in Verbindung gebracht. Auch wenn die skizzenhafte Zeichnung keine Parallelen im Oeuvre des Künstlers findet, so sichert der Vergleich mit den drei *modelli* die Zuschreibung an Camassei. Die deutlichsten Analogien treten dabei zu dem *modello* in der Pinacoteca Vaticana hervor, mit dem die Anordnung der rechts im Hintergrund am Fenster stehenden Gefangenen, die Puttenglorie ohne Christus, sowie die Haltung des knienden Processus, übereinstimmt.

Bibliographie: Muzii 1987, S.70, Abb.37, S.92, Anm.74; Nessi 2005, S.216.

3. Kniende Figur (*Processus*)

Oxford, Ashmolean Museum, Inv.828

Schwarze Kreide auf Papier, Weißhöhungen, quadriert, 345 x 201 mm

Eine Inschrift auf dem verso bestimmt die Zeichnung als Vorstudie für Cortonas *Ananias heilt den Apostel Paulus* in S. Maria della Concezione. Parker, der diese Verbindung richtigerweise zurückwies, sprach sich dennoch für eine Zuschreibung an Cortona aus. Hugh Macandrew ordnete das Blatt korrekterweise in das Oeuvre Camasseis ein, wobei er die Figur mit dem vorderen Zenturion auf den *modelli* in der Pinacoteca Vaticana und in Levallois sowie auf der Zeichnung in Neapel verglich.

Bibliographie: Parker 1956, S.431, Nr.828; Macandrew 1980, S.295-96, Nr.828.

Dokumentation:

1. Zahlungsanweisung von Urban VIII. an Camassei am 7. September 1630: „Ad Andrea Camasei da Bevagna Pittore [scudi] 50 a bon conto del sopraporto che deve fare de SS. Processo e Martiniano, primo mandato.“ (S.P.C., Nr.252, f.28. Pollak 1928-1931, II, S.572, Nr.2309).
2. Zahlungsanweisungen von Urban VIII. an Camassei vom 10. Juni bis 16. Dezember 1634 über 300 *scudi*, die in fünf Raten ausgezahlt wurden:”a conto dell’historia di fresco che dipinge incontro l’altare della navicella.” (S.P.C., Nr.272, f.1-13. Pollak 1928-1931, II, S.572, Nr.2310).
3. Zahlungsanweisungen von Urban VIII. an Camassei am 2. April und 12. Mai 1635 über 150 *scudi* :„a conto del sopraporto che fa“ (S.P.C., Nr.272, f. 23, 25. Pollak 1928-1931, II, S.574, Nr.2311).
4. Zahlungsanweisung von Urban VIII. an Camassei am 9. August 1635 über 100 *scudi*: ”a conto di [scudi] 300 che resta havere di [scudi] 800 stimato il sopraporto che lui ha fatto in S.Pietro (S.P.C., Nr.272, f.31. Pollak 1928-1931, II, S.574, Nr.2313).
5. Zahlungsanweisung von Urban VIII. an Camassei am 13. Oktober 1635 über 100 *scudi*: “a conti di [scudi] 200 che resta ad havere di [scudi] 800 stimato il sopraporto che lui ha fatto in S. Pietro.” (S.P.C.,Nr. 272, f. 35. Pollak 1928-1931, II, S.574, Nr.2314).
6. Zahlungsanweisung von Urban VIII. an Camassei vom 20.Dezember 1635 über 100 *scudi*: “per resto di [scudi] 800 per il sopraporto fatto di S.Processo e Martiniano.“ (S.P.C., Nr.272, f.40. Pollak 1928-1931, II, S.574, Nr.2315).

A.17) *Berufung der Apostel Petrus und Andreas*

Rom, SS. Re Magi (Kapelle des Palazzo Propaganda Fide)

Öl auf Leinwand (Abb.24)

Zeichnung: Kompositionszeichnung. Rötel auf Papier, 250 x 195 mm (Paris, Musée du Louvre, Inv. 14021).

Der Palazzo Propaganda Fide, ehemals Palazzo Ferratini, wurde im Jahr 1624 von Giovanni Battista Vives, dem spanischen Residenten der Infantin Isabella Clara Eugenia, gekauft, der ihn noch im selben Jahr der unter Gregor XV. eingerichteten Kardinalskongregation der Propaganda Fide, der er selbst als Prälat angehörte, stiftete. Gleichzeitig richtete er in dem Palast auch das von ihm 1609 gegründete Collegio di Propaganda Fide ein, in dem Missionare ihre Ausbildung erfahren sollten.⁴¹⁴ 1626 schenkte der Prälat den ehemaligen Palazzo Ferratini Urban VIII., dessen Bruder Antonio Barberini, Präfekt der Kongregation, hier ein Jahr später die Einrichtung des Collegio Urbano vornahm. Die beiden Barberinibrüder kümmerten sich in den folgenden Jahren um den Umbau des Palastes sowie um die Errichtung und Innenausstattung der Chiesa dei SS. Re Magi, die an die westliche Seite des Palastes nach Plänen Berninis im Jahr 1634 angebaut wurde. Etwa gleichzeitig mit dem Bauabschluss waren auch schon die Altarbilder Camasseis, Carlo Pellegrinis und Giacinto Gimignanis ausgeführt, die von Antonio Barberini zwischen 1634 und 1635 bezahlt wurden.⁴¹⁵ Unter dem Pontifikat Alexanders VII. wurde die Kirche Berninis abgerissen und durch einen Neubau Borrominis ersetzt, mit dessen Plänen bereits zur Zeit Papst Innozenz X. begonnen worden war.

Camasseis *Berufung der Apostel Petrus und Andreas* befindet sich auf dem ersten Seitenaltar links. Die Wahl des Themas, wie auch die der *Bekehrung Pauli* von Pellegrini auf dem gegenüber liegenden Altar, ist unter dem Aspekt der Missionstätigkeit der Kongregation zu betrachten, die die beiden Apostel Petrus und Paulus zu ihren Patronen bestimmt hatte.⁴¹⁶ Weniger einsichtig ist hingegen, warum Camassei mit seiner Darstellung eine Kopie von Vasaris Gemälde, das sich heute in der Badia di Santa Flora e Lucilla in Arezzo befindet, lieferte.⁴¹⁷ Die Übereinstimmungen mit Vasaris Version haben dazu

⁴¹⁴ Zur Geschichte der Kongregation und des Palastes vgl. Buchowiecki 1974, 3, S.718-724; Antonazzi 1979; Stalla 1994, S.291-302.

⁴¹⁵ Pollak 1928-1931, I, S.217.

⁴¹⁶ Zur weiterführenden Interpretation der Gemälde vgl. Kap.III.2, S.40-41.

⁴¹⁷ Das Gemälde Vasaris entstand 1551 für Papst Julius III. Vgl. dazu Baldini 1994, S.180-185.

geführt, dass die Autorschaft von Camasseis Gemälde, das in den älteren Stadtguiden lediglich als „copia del Vasari“ genannt wird, lange Zeit ignoriert wurde. Nachdem Pollak die Zahlungen an Camassei für das Gemälde veröffentlicht hatte, schrieben Cortese und Waterhouse das Werk noch immer dem Künstler ab und ordneten es hingegen seiner Werkstatt zu.⁴¹⁸ Wie Sutherland Harris aber richtig bemerkte, liefert das Bild bestimmte Charakteristika, wie zum Beispiel die Ausführung der zarten Hände und die weiche Modellierung, die die Zuschreibung an Camassei neben den Zahlungsüberweisungen sichern.

Da kein anderer Auftrag an Camassei zu diesem Bildsujets dokumentiert ist, muss die ihm zugeschriebene Zeichnung im Louvre mit der Entstehung des Altarbildes in der Kirche der SS. Re Magi in Zusammenhang gebracht werden. Da sich die Komposition der Zeichnung aber von der des Gemäldes unterscheidet, ist es vorstellbar, dass Kardinal Antonio Barberini erst im letzten Moment den Auftrag zu einer Kopie nach Vasari erteilte.

Bibliographie: Titi 1674, S.377 („copia del Vasari“), Melchiorri 1834, S.636 (“copia del Vasari”); Pollak 1928-1931, I, S.217; Di Domenico Cortese 1968, S.293 (Werkstatt); Sutherland Harris 1970, S.55-56; Vasco 1974, S.81; Waterhouse 1976, S.61; Antonazzi 1979, S.29, 32, Anm.48; Nessi 2005, S.88.

Dokumentation:

1. 20. Okt. 1634: „Ad Andrea Camasei pittore sc. 15 per un quadro di Nro.Sign e S.Pietro che fa per la Chiesa de Prop.fide.“ (A.P.F., *Quaderni de Sign'ri Barberini 1633-1634*, f.146. Pollak 1928-1931, I, S.217, Nr.758).
2. 28. Apr. 1635: “sc. 35 sono a conto del Quadro che lui fa d'ord. Di Sua Emin. [i.e. Card. Di S.Onofrio] nella pescasione di S.Pietro per la Ch. di Prop.fide.“ (A.P.F., *Registro de'Mandati al Banco de Sign.ri Siri a debito e credito di Sua Em.za (card.S.Onofrio) 1635*, f. 46. Pollak 1928-1931, I, S.217, Nr.759).
3. 22. Sept. 1635.: “sc. 30 a Pittore del Sign. Principe Prefetto, il Quadro della Pescagione di S.Pietro depinto del medesimo per servizio della Ch.di Prop.fide di Roma.” (A.P.F., *Regsitro de'Mandati al Banco de Sign.ri Siri a debito e credito di Sua Em.za (card.S.Onofrio) 1635*, f. 52. Pollak 1928-1931, I, S.217, Nr.760).

⁴¹⁸ Di Domenico Cortese 1968, S.293; Waterhouse 1976, S.61.

A.18) *Martyrium der Heiligen Eufemia*

Rom, Conservatorio di S. Eufemia, Kapelle

Öl auf Leinwand, 250 x 160 cm

Zeichnung: Kompositionsstudie. Rötel auf Papier, 244 x 187 mm (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 7324 F). (Abb.26)

Bevor Liliana Barroero 1982 das Altarbild Camasseis in der Kapelle des Conservatorio di S. Eufemia zum ersten Mal publizierte, war nur die kleinere Version im Palazzo Barberini bekannt, die im Familieninventar von 1686 aufgelistet und dann zum ersten Mal von Vasi genannt wurde.

Nach Barroero hat Camasseis Altarbild sich ursprünglich in der Kirche S. Eufemia, die in der Nähe des Trajans Forums gelegen war, befunden. 1595 war diese Kirche von Clemens VIII. den „zitelle sperse“ übergeben worden, obdachlosen Frauen und Mädchen, die in dem angrenzenden Konservatorium auf Initiative des Papstes aufgenommen und unter der Direktion von Kardinälen „...che devono tutti essere Sacerdoti de' più virtuosi, & esemplari dell Città...“ erzogen wurden.⁴¹⁹ Mit den im Jahr 1812 einsetzenden Ausgrabungen der Basilica Ulpia auf dem Trajans Forum, wurde mit dem Abriss der Kirche und dem dazugehörigen Konservatorium begonnen.⁴²⁰ Dreimal mussten die „zitelle sperse“ daraufhin ihre Herberge wechseln, bis sie 1848 ein neues Konservatorium erhielten, das an die von den Klarissenschwestern geleitete Kirche S. Urbano angegliedert wurde. Ab 1868 übernahmen die „Suore del Preziosissimo Sangue“ die Leitung der Kirche und des Konservatoriums, mit dem sie 1932, als auch diese beiden Gebäude den Ausgrabungsarbeiten an der Via dei Fori Imperiali zum Opfer fallen sollten, erneut umziehen mussten. Der neue Sitz in einer Liberty-Villa im modernen Viertel Nomentano wird heute noch von den Ordensschwestern bewohnt.

Da das Bild Camasseis in keinen früheren Stadtguiden erwähnt wird, ist anzunehmen, dass es sich nicht in der Kirche S. Eufemia, sondern, wie auch heute noch, in einer kleinen Privatkapelle des Konservatoriums befand, die der Öffentlichkeit verschlossen war. Diese Vermutung wird durch ein von Bruzio zwischen 1655 und 1667 verfasstes Manuskript gestützt, das auf dem Hauptaltar der Kirche zu diesem Zeitpunkt bereits eine andere Darstellung der Heiligen Eufemia erwähnt: „Immagine di S. Eufemia ai cui piedi si mira

⁴¹⁹ Piazza 1679, S.155.

⁴²⁰ Zur Geschichte der Kirche vgl. Lombardi 1996, S.60.

un' orsa, ed essa tiene da una mano un libro, o più tosto carta, e dall' altra una palma, intorno alla quale stanno genuflesse con mani giunte molte zitelle.“⁴²¹

Wie ein Vergleich zu der Vorzeichnung in den Uffizien demonstriert, änderte Camassei die Komposition seines Altarbildes noch in der Ausführung. Anstelle der Enthauptung zeigte er nun die dieser vorangegangene Episode aus der Passionsgeschichte der Heiligen Eufemia von Chalzedon, in der sie auf Befehl des Kaisers Diokletian wilden Löwen vorgeworfen wurde, die sich in ihrer Präsenz aber auf wundersame Weise friedlich stellten.⁴²² Die thematische Modifikation geht sicherlich auf die Vorstellung der Ordensschwester zurück, die es vorzogen, ein Wunder aus dem Leben der Heiligen darzustellen, statt ihre gewaltsame Hinrichtung.

Die Heilige Eufemia, die fast Dreiviertel der vertikalen Bildfläche einnimmt, kniet in einem kräftig orange-braunen Gewand im Vordergrund zwischen zwei Löwen, die sich friedlich neben ihr zur Ruhe gelegt haben. Oberkörper und Kopf der Heiligen sind leicht zurückgeneigt und ihr Blick ist nach rechts oben zu einem Putto gerichtet, der aus dichten Wolken mit einem Palmenzweig zu ihr nach unten schwebt. Die Haltung und diagonal nach oben verlaufende Blickrichtung der Heiligen erinnern an die des Heiligen Sebastian auf dem Altarbild in S. Sebastiano al Palatino (Kat.A.15). Auch der sehr hoch gelegene Horizont, der nur zum Teil den Blick auf eine antike Säulenarchitektur gewährt, lässt die beiden Bilder miteinander vergleichen.

Während Barroero und Cortese die Entstehung des Gemäldes zeitlich zwischen 1631 und 1633 ansetzten, schlug Sutherland Harris eine Datierung um 1640 vor. Trotz der zuvor angesprochenen Ähnlichkeit mit dem Altarbild in S. Sebastiano al Palatino, muss das *Martyrium der Heiligen Eufemia* aber etwas später als dieses datiert werden. Die Ausführung der Hände und Füße sind sehr viel zarter gestaltet und können, wie auch die Farbgebung und der Pinselduktus mit der *Taufe des Heiligen Hippolytus* in S. Lorenzo in Fonte (Kat.A.21) verglichen werden. Auch die Stoffbehandlung wirkt sehr viel freier und großzügiger als auf den vorherigen Bildern. Das ovale Gesicht mit den großen Augen erinnert an die weiblichen Physiognomien auf den Gemälden *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20), die *Taufe des Heiligen Hyppolitus* (Kat.A.21) und der *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23). Der Putto erscheint in gleicher Weise auf der *Vision des Heiligen Augustinus* in S. Lucia in Selci (Kat.A.25) und auf der *Mystischen Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi* in Florenz (Kat.A.24). Da sich auch die

⁴²¹ Bruzio, G.A., *Chiese conservatori e monaster di Monache in Roma* [M.S. ca. 1655-1679], fol.1. (B.A.V., Vat. Lat. 11884).

⁴²² Zur Ikonographie der Heiligen vgl. B.S. [1960-1970], V, S.154-162.

Vorzeichnung des Florentiner Lünettenbildes hinsichtlich der dünnen Konturen und der leicht angedeuteten Schraffierungen mit der Kompositionsstudie des vorliegenden Gemäldes vergleichen lässt, ist eine Datierung zwischen 1635-1637 anzunehmen.

Bibliographie: Barroero 1982, S.10-12; Barroero 1983, S.184, 186-187; Villa 1992, S.107, Anm.27; Lombardi 1996, S.60; Rom 1996 (L. Barroero), S.173-175; Nessi 2005, S.87-88.

Version

A.18.1) *Martyrium der Heiligen Eufemia*

Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini (Depot), Inv. 2240

Öl auf Leinwand, 137 x 96 cm (Abb.25)

Beischrift unten rechts: *F.117* (Nr. des Fideikommiss der Barberini von 1817. Vgl. Mariotti 1892, S.129)

Provenienz: Rom, Sammlung Maffeo Barberini (1686)

Die in der früheren Literatur weitaus bekanntere Version im Palazzo Barberini stimmt bis auf ihre Ausmaße genau mit dem Altarbild im Conservatorio di S. Eufemia überein.

Zum ersten Mal wird es 1686 mit einer Zuschreibung an Camassei im Inventar Maffeo Barberinis aufgelistet: „Un quadro p alto, con depinta una santa con due leoni alli piedi, et un Angelo p l’Aria con un palmo alto p.i 4 1/2 , è largo p.i 3 1/2 incirca, mano del med.o Camassei, con cornice liscia dorata.“⁴²³.

Bibliographie: Vasi 1791, I, S.275; Presenzini 1880, S.66; Mariotti 1892, S.129, Nr.117; Di Domenico Cortese 1968, S.290; Sutherland Harris 1970, S.58-59; Vasco 1974, S.82; Waterhouse 1976, S.60; Bean 1979, S.50; Barroero 1982, S.10-12; Florenz 1997 (U.V. Fischer Pace), S.105-107; Barroero 1983, S.184, 186-187; Villa 1992, S.107, Anm.27; Rom 1996-1997 (L. Barroero), S.173-175; Nessi 2005, S.93.

⁴²³ Aronberg Lavin 1975, S. 396, Nr. 48.

A.19) *Martyrium des Heiligen Agapitus*

Palestrina, S. Agapito

Öl auf Leinwand

Zeichnungen: 1. Kompositionsstudie. Rötel und Feder in Braun auf Papier, laviert, Weißhöhungen, quadriert, 310 x 200 mm (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 7325 F). (Abb.27)

2. Studie zum Heiligen Agapitus. Rötel auf Papier, 298 x 180 mm (Rom, Istituto Nazionale per la Grafica, Inv. FC 129808). (Abb.28)

Provenienz: Rom, Sammlung Taddeo Barberini (1648/1649)?; Sammlung Maffeo Barberini (1655, 1672+)?.

Die Verbindungen der Barberini zu der ca. 30 km südlich von Rom gelegenen kleinen Stadt Palestrina gehen auf das Jahr 1630 zurück, als die Familie den Feudalbesitz des hoch verschuldeten Francesco Colonna, dessen Tochter Anna sich drei Jahre zuvor mit Taddeo Barberini vermählt hatte, erwarb.⁴²⁴

Nachdem die Idee des Papstes, das neu erworbene Fürstentum seinem Bruder Carlo zu übergeben, aufgrund des frühzeitigen Todes desselben aufgegeben werden musste, ging der Besitz an seinen Neffen Taddeo Barberini über, dem kurz darauf neben seiner Ernennung zum Präfekten von Rom auch der Titel des Prinzen von Palestrina zugesprochen wurde.

Nach dem triumphalen Einzug der Barberini Familie in Palestrina im Oktober 1630, der mit einer Messe Urbans VIII. im Dom S. Agapito abschloss, kümmerte sich der Papstneffe sofort um zwei wichtige Bauprojekte, die die Stadt fortan mit der Familie verbinden sollten: den Umbau des ehemaligen Palazzo Colonna und die Errichtung der angrenzenden Familienkapelle S. Rosalia.

Da das Thema von Camasseis Gemälde, das den Heiligen Agapitus, Patron von Palestrina, während seines Martyriums darstellt, unmittelbar mit der Geschichte der Stadt in Verbindung steht, scheint es zunächst wahrscheinlich, dass es als Altarbild von Anfang an für die Kirche S. Agapito, in der es noch heute aufbewahrt wird, bestimmt war. Dagegen spricht jedoch die Tatsache, dass sich zur Zeit Taddeo Barberinis bereits ein anderes

⁴²⁴ Zur Geschichte der Barberini in Palestrina vgl. Tomassi 1992.

Gemälde gleichen Sujets von Carlo Saraceni auf dem Hauptaltar der Kirche befand, das nach Aussage Moronis erst 1651 durch Camasseis Gemälde ersetzt wurde.⁴²⁵ Entgegen der Angabe Moronis, behaupteten Borzi und Aronberg Lavin, dass sich Camasseis *Martyrium des Heiligen Agapitus* in Palestrina mit dem Gemälde gleichen Sujets identifizieren lässt, das zwischen 1648 und 1672 in den Inventaren Taddeo und Maffeo Barberinis aufgelistet wird.⁴²⁶ Da das folgende Inventar Maffeo Barberinis von 1686 keinen Hinweis mehr auf das Bild liefert, scheint es vorstellbar, dass das Bild kurz zuvor nach Palestrina überführt wurde.

Aufgrund der engen ikonographischen Verbindung des Bildthemas zu Palestrina und des großen Formates ist es jedoch unwahrscheinlich, dass Taddeo Barberini das Bild ursprünglich für seine Sammlung in Auftrag gegeben hat, weshalb ein anderer Bestimmungsort des Bildes in Betracht gezogen werden muss. Die Tatsache, dass Francesco Barberini 1634 eine Reliquie des Heiligen Agapitus, die 1437 bei der Zerstörung der Kathedrale vom Kardinal Giovanni Vitelleschi nach Corneto überführt worden war, nach Palestrina zurückbrachte und diese laut Petrini in der Familienkapelle von S. Rosalia unterbringen wollte, könnte vermuten lassen, dass auch Camasseis Gemälde für diesen Ort vorgesehen war.⁴²⁷ Da mit dem Bau der Kirche aber erst 1640 unter Taddeo Barberini begonnen wurde und länger zur Vollendung benötigte als vorgesehen, wurde das Bild nach seiner Fertigstellung eventuell zwischenzeitlich in Tadeos Sammlung aufbewahrt.⁴²⁸

Nach dessen Tod gelangte es in den Besitz seines Sohnes Maffeo, der es dann, möglicherweise entgegen den Vorstellungen seines Vaters, in S. Agapito aufstellen ließ.

Das Gemälde lässt sich aufgrund des sehr schlechten Erhaltungszustandes und der sichtbaren Übermalungen heute in stilistischer Hinsicht kaum noch beurteilen.⁴²⁹

Dargestellt ist die Szene, in der der Heilige Agapitus aufgrund des von ihm verweigerten Götzendienstes im Auftrag des Kaisers Aurelian den wilden Löwen vorgeworfen wird, die

⁴²⁵ “L’altare maggiore era in mezzo al coro con quadro donato da Curzio Castrucci, il quale dal Sicciolante vi fece esprimere la decollazione di S. Agapito, indi trasferito in sagrestia, quando nel 1651 il cardinal Queva trasportò l’ altare in fondo della tribuna con quadro del martire dipinto da Camassei.” (Moroni 1840-1879, LI, S.28. Die Erwähnung Sicciolantes beruht auf einem Irrtum des Autors, der ohne Zweifel das Altarbild Saracenis meinte).

⁴²⁶ “Un Quadro per alto di un S. Agapito con leoni alli Piedi et alter figure che Stanno a Vedere et un Angelo che li Sporge la Palma alto p. 16 e largo 10 incirca (Aronberg Lavin 1975, S.363, Nr.23. Vgl. auch S.194, Nr.133, S.265, Nr.25).

⁴²⁷ Petrini 1793, S.40; vgl. auch Cecconi 1756, S.362.

⁴²⁸ Die Kirche Santa Rosalia wurde erst unter Tadeos Sohn, Maffeo Barberini, im Jahr 1660 fertiggestellt. Zum Bau der Kirche vgl. Gampp 1994, S.343-368.

⁴²⁹ Der schlechte Zustand des Bildes wird der Grund dafür sein, dass es schon seit längerer Zeit von der Wand abgehängt ist. Es befindet sich heute zusammen mit Saracenis Gemälde in der Kapelle rechts von der Apsis, wo es gegen die Wand gelehnt ist.

ihn aber auf wundersame Weise unversehrt ließen.⁴³⁰ Die Haltung des Heiligen, der mit weit ausgebreiteten Armen im Vordergrund des Bildes kniet, stimmt weitestgehend mit der der Heiligen Eufemia auf dem Altarbild im Conservatorio di S. Eufemia (Kat.A.18) überein. Die Kompositionszeichnung in Florenz ist entgegen der geläufigen Praxis Camasseis zum größten Teil in Feder und nicht in Rötel ausgeführt, eine Technik, die er sonst nur noch auf der Vorzeichnung für die *Rocca Amoris* der *Documenti d' amore* (Kat.C.5a) von 1640 anwandte. Die in schwarzer Kreide ausgeführte Studie zum Heiligen Agapitus in Rom lässt sich hingegen mit der Vorzeichnung zum knienden Processus (1634) für die Supraporte in S. Peter (Kat.A.16) vergleichen.

Bibliographie: Moroni 1840-1879, LI, S.28; Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.10; Sutherland Harris 1970, S.59, 58-59; Vasco 1974, S.82; Aronberg Lavin 1975, S.471; Borzi 1984, S.105; Lo Bianco 1987, S.111-112; Villa 1992, S.107 Anm. 27; Rom 1996-1997 (L. Barroero), S.173; Florenz 1997 (U.V. Fischer Pace), S.107; Nessi 2005, S.85-86, 209, 220.

A.20) *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst*

Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini (Depot), Inv. 2538

Öl auf Leinwand, 178 x 232,5 cm

Beischrift unten links: *F.118* (Nr. des Fideikomiss der Barberini von 1817. Vgl. Mariotti 1892, S.129).

Provenienz: Rom, Sammlung Carlo Barberini (1692-1704); Sammlung Barberini 1817 (Fideikomiss); Kunstmarkt (1971)

Das Gemälde erscheint zum ersten Mal im Inventar Carlo Barberinis von 1692-1704: "...un S. Giovinetta che detesta l'adoration. De Dei del Camassei al p'mi 8:1:X l'uno Cornice noce, e oro."⁴³¹ Nachdem das Bild im 19. Jahrhundert verloren gegangen war, wurde es 1971 von der Galleria Nazionale d'Arte Antica auf dem Auktionsmarkt zurückerworben. Die Szene ist in einem antiken Tempel arrangiert, der durch einen kostbaren Marmorfußboden und monumentale Säulen im Hintergrund ausgezeichnet ist. Rechts im Vordergrund ist die Heilige Agnes dargestellt, die von den sie umstehenden Männern zur

⁴³⁰ Zur Ikonographie vgl.: B.S. [1960-1970], I, S.314-315.

⁴³¹ Aronberg Lavin 1975, S.443, Nr.405.

Anbetung der Götterstatue aufgefordert wird, die ihr gegenüber auf einem Podest aufragt. Vor dieser Statue blickt eine sitzende Frau mit Kind zur Heiligen hinüber, während eine an dem Geschehen nicht weiter interessierte Figurengruppe im linken Hintergrund sich von der Gruppe im *primo piano* abwendet.

Die Komposition der großen Figuren, die sich im Vordergrund parallel zur Bildfläche bewegen, lehnt sich noch an das Bildschema im *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) an. Neuartig ist auf dem Gemälde in der Barberini Sammlung aber die Inszenierung des Innenraums, in dem die Figuren im Vordergrund wie auf einer Bühne agieren. Diese kompositorische Lösung lässt sich am ehesten mit Cortonas *Xenophons Opfer an Diana* (ehemals Rom, Palazzo Barberini) vergleichen, auf dem eine ähnliche Raum- und Figurendisposition anzutreffen ist. Deutliche Parallelen lassen sich in figurativer und kompositorischer Hinsicht auch zu Domenichinos *Martyrium der Heiligen Cäcilie* in S. Luigi dei Francesi erschließen, auf das auch das Arrangement der Mutter-Kind- Gruppe am linken Bildrand sowie der Marmorfußboden zurückgehen könnten.

Bibliographie: Mariotti 1892, S.129, Nr.118; Di Domenico Cortese 1968, S.290; Sutherland Harris 1970, S.59-60; Safarik 1972, S.22-23; Aronberg Lavin 1975, S.443, Nr.406; Waterhouse 1976, S.60; Villa 1986, S.65, 69, Anm.24; Villa 1992, S.107, Anm.27; Nessi 2005, S.94.

A.21) *Taufe des Heiligen Hippolytus*

Rom, S. Lorenzo in Fonte

Öl auf Leinwand (Abb.29)

Die im späten Mittelalter errichtete Kirche S. Lorenzo in Fonte trägt ihren Namen nach dem Brunnen (ital. „fonte“), der sich unterhalb ihrer Apsis befindet und in dem der Heilige Laurentius kurz vor seinem Martyrium gefangen gehalten wurde.⁴³² Wie in der *Passio Polychronii* des 4. Jahrhunderts steht, wurde der Heilige im Auftrag des Kaisers Valerian von dem Zenturion Hippolyt bewacht, bis er auf wundersame Weise einen Quell in dem Brunnenraum hervortreten ließ, mit dem er den Zenturion und dessen 19

⁴³² Der Brunnenraum wird zum ersten Mal in Nikolaus Muffels *Beschreibung der Stadt Rom* von 1450 beschrieben: „Item zu sand Lorentzen im Kerker do er gefangen und sand Yppolitum tauft hat ist gar in einem bilden loch als ein zistern und hat ein langen eingangk...und ist ein prun entsprungen...“ (Krautheimer 1937-1977, 2, S.152, Anm.7).

Familienangehörige taufte und zum christlichen Glauben bekehrte.⁴³³

Die einschiffige kleine Kirche, an deren Längsseiten sich jeweils eine Seitenkapelle öffnet, erhielt ihr heutiges Aussehen hauptsächlich während der Umbauarbeiten im 17. Jahrhundert, kurz nachdem Urban VIII. die davor gelegene Via Urbana (ehemals Vico Patricio) als Erweiterung des Stadtzentrums nach Osten hin ausbauen ließ.

Am 16. Juni 1628 überließ der Barberinipapst die Kirche der „Congregazione dei Nobili Aulici“, auch „Congregazione Urbana“ genannt, eine Kongregation, die sich aus Adligen und hohen Bediensteten des Heiligen Stuhls, darunter Sekretäre, Kammerdiener, Schatzmeister und Edelmänner, zusammensetzte.⁴³⁴ Noch im selben Jahr wurde durch den Papst und die Kongregation mit den Umbauarbeiten der Kirche begonnen, die systematisch darauf abzielten, die Bedeutung des Brunnenraumes neu aufleben zu lassen.⁴³⁵ Zwischen 1628-1630 erweiterte der Architekt Domenico Castelli den einschiffigen Kirchenraum durch eine Sakristei und einen Chor, wobei die Apsis direkt über dem 5, 50 m darunter liegenden Brunnenraum errichtet wurde. Der lange Korridor, der durch einen separaten Eingang von der Via Urbana (Vico Patricio) schon als Zugang zu dem historischen Ort existierte, wurde zu dieser Zeit neu gestaltet und außerdem durch eine Treppe direkt an die Kirche angebunden. Ein Pamphlet eines anonymen Autors aus dem Jahr 1632 beweist, dass die Arbeiten spätestens bis dahin abgeschlossen waren, denn er beschreibt, wie bequem man nun von der Kirche in den neuen Gang hinuntersteigen konnte „corritore accomodo nuouamente per lo quale...si descende agiatamente...“⁴³⁶ Da das Pamphlet auch einen Stich zeigt, auf dem ein Fackelträger einem bürgerlich gekleideten Mann den Brunnenraum zeigt, ist es anzunehmen, dass zu dieser Zeit auch dieser Ort schon restauriert war.⁴³⁷ Dafür sprechen auch die auf dem Stich illustrierten zwei kleinen ionischen Säulen und das Relief mit der Darstellung der *Taufe des Heiligen Hippolytus*, die sich noch heute in dem Brunnenraum befinden und nach Buchowieckis Meinung erst im 17. Jahrhundert hinzugefügt wurden.⁴³⁸

Nach Beendigung der Bau- und Renovierungsarbeiten wurde in der Kirche mit der malerischen Ausgestaltung begonnen. Giovanni Battista Speranza, der zunächst die zwei

⁴³³ B.S. [1960-1970], VII, S.868-879.

⁴³⁴ Vgl. dazu: Moroni 1840-1879, XXIII, S.136-138.

⁴³⁵ Krautheimer 1937-1977, 2, S.156.

⁴³⁶ Krautheimer 1937-1977, 2, S.155.

⁴³⁷ Krautheimer 1937-1977, 2, S.153, Fig.128. Der Stich trägt eine Widmungsinschrift an Maria Angelica Aldobrandini, Nichte des Kardinals Ippolito Aldobrandini (1591-1638), der ab 1629 „Protectore“ der „Congregazione Urbana“ war. (Martinello 1629, S.29; Amayden 1910, I, S.27-28).

⁴³⁸ Buchowiecki (1970, 2, S.266). Die Säulen sind, wie das Relief, heute noch zu sehen, jedoch sind sie zur Hälfte unter dem Fußboden versteckt, den man wahrscheinlich wegen der häufigen Überschwemmungen angehoben hat.

kleinen Seitenkapellen mit Freskomalereien ausstattete, bekam schließlich den Auftrag für das Altarbild mit der *Taufe des Heiligen Hippolytus*.⁴³⁹ Nach Falsetti's Meinung hat Speranza die Arbeiten in der Kirche bis 1632 vollendet, jedoch wurde das Altarbild, wie Barroero zuerst erkannte, schon kurz nach seiner Vollendung durch das Bild gleichen Themas Andrea Camasseis ersetzt.⁴⁴⁰ Wann dieser Austausch tatsächlich stattfand, kann aufgrund fehlender Dokumente nicht mehr genau erfasst werden, dennoch muss er vor 1642 erfolgt sein, da Baglione, der Speranzas Fresken sowie ein unbestimmtes Gemälde in der linken Seitenkapelle in S. Lorenzo in Fonte beschreibt, nicht mehr dessen Bild auf dem Hauptaltar erwähnt.⁴⁴¹ Camasseis *Taufe des Heiligen Hippolytus* wird dann zum ersten Mal in einem Manuskript Bruzios, das zwischen 1655 und 1679 datiert wird, genannt: "Oleata Camasei tabula aram maximam nobilitat, Sanctum Laurentium exhibens, qui Sanctum Hippolytum cum familia sacro baptisate profuit."

Eine Gegenüberstellung der beiden Bilder lässt vermuten, dass ihr Austausch ikonographische Gründe hatte. In reliefartiger Zusammenstellung setzt Speranza die Figuren vor einen Hintergrund mit antiken Bauruinen. Der Ort, an dem sich die Taufe abspielt, hat also nicht annähernd etwas mit dem Brunnenraum zu tun. Anstelle des Quells, den der Heilige Laurentius der *Passio* zufolge am Boden hatte entspringen lassen, entnimmt er das Taufwasser einer vor ihm stehenden Schüssel. Die seitlich zur Taufszene stehenden sechs Figuren, die in ihrer symmetrischen Aufstellung an Baccio Ciarpis Komposition der *Taufe des Heiligen Konstantin* in S. Silvestro in Aquila erinnern, verfolgen die Taufe mit sehr teilnahmslosen Gesichtern.

Camassei verdoppelte die Anzahl der an der Taufe teilnehmenden Familienmitglieder (wobei er auch nicht an die in der *Passio Polychronii* erwähnten 19 Familienmitglieder heranreichte) und staffelte sie dicht gedrängt in die Tiefe eines dunklen Raumes, bei dem es sich um den Brunnenraum unter S. Lorenzo in Fonte handeln könnte, zumal im Hintergrund eine der zuvor erwähnten ionischen Säulen sichtbar ist.

Der Heilige Hippolyt, der in ähnlicher Weise vor dem nach vorn gerichteten Taufenden kniet wie bei Speranza, wird diesmal durch das Wasser eines Quells getauft, der rechts im Vordergrund erkennbar ist.

Die Frau mit dem Kind im Arm, die auch auf den Werken Domenichinos ein

⁴³⁹ Von den Fresken ist heute nur noch der "Segnende Christus" in der rechten Kapelle erhalten.

⁴⁴⁰ Falsetti 2000, S.366; Barroero 1979, S.65. Speranzas Altarbild befindet sich heute in S.Biagio in Fiuggi. Mit Ausnahme von Bruzio und Barri wurde Camasseis Altarbild in S.Lorenzo in Fonte bis in die Neuzeit allgemein noch Speranza zugeschrieben, bis Barroero es wieder in das Oeuvre des umbrischen Künstlers aufnahm.

⁴⁴¹ Baglione (1642), S.358.

wiederkehrendes Motiv darstellt, ist in ähnlicher Weise auf dem Bild *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20) und dem *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23) anzutreffen. An die *modelli* für die Supraporte in St. Peter erinnert noch der Bildaufbau mit den dicht gruppierten Figuren, wobei sie hier aber deutlich mehr in die Bildtiefe verteilt sind. Da sich die Bildthemen in St. Peter und in S. Lorenzo in Fonte sehr ähnlich sind, ist es vorstellbar, dass Camassei den Auftrag für die *Taufe des Heiligen Hippolytus* kurz nach der Fertigstellung der Supraporte erhalten hat. Für eine Datierung zwischen 1635/1636 sprechen neben den zuvor erwähnten Stilvergleichen auch die Anwendung kräftiger Rot- und Orangetöne, die das Gemälde in zeitliche Nähe zum *Martyrium der Heiligen Eufemia* (Kat.A.18) rücken.

Bibliographie: Bruzio, *Regio Montium*, [1655-1679], 2, Buch 7, f.396; Barri 1671, S.15; Barroero 1979, S.65-76; Lo Bianco 1987, S.97; Rom 1995 (C. Strinati), S.29-30; Nessi 2005, S.88.

A.22) *Luperkalienfest*

Madrid, Museo del Prado, Inv. 122

Öl auf Leinwand, 237 x 365 cm

Provenienz: Madrid, Palacio del Buen Retiro (1700+1701): als Römische Schule (“Pintura de quatro varas de largo y dos y media de alto, de los sacrificios del Dios Pan, de manera romana, con marco negro, tasado en sesenta doblones”); Madrid, Palacio Nuevo (1772): als Andrea Sacchi.

Das Gemälde wird zum ersten Mal im Buen Retiro Inventar von 1700 genannt, wo es allgemein der Römischen Schule zugewiesen und thematisch als *Opfer Pans* beschrieben wird. Die Zuschreibung an Sacchi, die zum ersten Mal im Inventar des Palacio Nuevo von 1772 erscheint, wurde von Pérez Sánchez noch im Jahr 1965 übernommen. Nachdem Cortese zum ersten Mal eine Autorschaft Camasseis in Erwähnung gezogen hatte, nahm Sutherland Harris das Gemälde 1970 definitiv in den Katalog des Künstlers auf.

Das *Luperkalienfest* gehörte, wie eventuell auch der *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23), zu der großen Gemäldereihe antik-römischer Sujets, die für die Ausstattung des im Dezember 1633 eingeweihten Palacio del Buen Retiro in Madrid unter König Philip IV. in Auftrag

gegeben wurde. Die Pläne zur Durchführung der Innenausstattung des Neubaus wurden durch den Premierminister des Königs, Graf-Herzog von Olivares, geleitet, der die Auftragsverteilung und den Ankauf der Gemälde an ihm vertraute Kunstagenten übertrug.⁴⁴²

Graf Manuel de Fonesca y Zúñiga von Monterrey, Schwager Olivares' und Vizekönig von Neapel, und sein Nachfolger, der Herzog Medina de la Torres, bestellten zwischen 1633 und 1644 eine Reihe von ungefähr zwanzig neuen Gemälden: „...d'ordine di quel Re, il quale pose in gara dodici migliori pittori che vivevano allora in varie città d'Europa, ma più in Italia, ordinando un quadro per ciascuno sui fatti degli antichi Romani.“⁴⁴³

Der Graf von Monterrey, der neben Olivares zu den wichtigsten Personen am spanischen Hofe gehörte, zeigte bei der Verteilung der Aufträge ein besonderes Interesse an Künstlern aus dem römischen Kreis, die er während seines dortigen Aufenthaltes als spanischer Botschafter (1628-1631) kennen gelernt haben dürfte. Neben Lanfranco, dem er mit sieben Bildern einen Großteil der Ausführung überließ, beauftragte er auch Domenichino, Romanelli und Camassei, während er unter den Neapolitanern nur Stanzione auswählte. Sein Nachfolger hingegen griff hauptsächlich auf neapolitanische Künstler zurück, darunter Viviano Codazzi, Aniello Falcone, Paolo Domenico Finoglia, Andrea del Lione und Micco Spadaro.⁴⁴⁴

Da keine Zahlungen des Grafen Monterrey überliefert sind, kann man die von ihm in Auftrag gegebenen Bilder nur ungefähr zwischen 1633 und 1638 datieren, da zu dieser Zeit zwei von ihm organisierte Bildtransporte nach Madrid stattfanden, wobei aber unklar ist, welche Bilder bei den jeweiligen Ladungen dabei waren.⁴⁴⁵

Nach Passeris Aussage, wurde Domenichino kurz vor seiner Flucht aus Neapel im Jahr 1634 von dem Grafen mit einigen Themen für den Bilderzyklus beauftragt, von denen er aber nur eines bei seiner Rückkehr nach Neapel 1635 ausführte.⁴⁴⁶

Sutherland Harris, Spear und Schleier stimmten in der Annahme darin überein, dass Camassei der Auftrag für das *Luperkalienfest* und den *Kampf der Gladiatoren* durch die Mithilfe seines ehemaligen Lehrers zugesprochen wurde, der die Arbeiten für Monterrey aus Zeitgründen alleine nicht ausführen konnte. Dies muss demzufolge nach der Ausführung seines ersten Gemäldes, nach 1635 geschehen sein. Ein Großteil der 28 noch erhaltenen Gemälden des Buen Retiro-Zyklus lässt sich

⁴⁴² Brown/Elliott 1980, S.118. Zur Geschichte des Zyklus vgl. auch Úbeda de Los Cobos 2005, S.169-189.

⁴⁴³ De Dominici 1742-1745, III, S.59. Vgl. auch Schütze/Willette 1992, Kat.A 27.

⁴⁴⁴ Brown/Elliott 1980, S.123-124; Zu den Gemälden Lanfrancos vgl. auch Parma 2001 (E. Schleier), S.298.

⁴⁴⁵ Brown/Elliott 1980, S.123.

⁴⁴⁶ Passeri (1772), S.61, 64. Vgl. auch Kap. IV.2, S.59.

ikonographisch und stilistisch in drei große Gruppen aufteilen. Da also mehrere Bilder ungefähr die gleichen Ausmaße aufweisen (155 x 360 mm; 235 x 355 mm; 335 x 488 mm) und darüber hinaus noch ähnliche Sujets behandeln (Sport/Spiel/Kampf; Mythologie/Kultszenen; Tod/Begräbnis), ist anzunehmen, dass die Aufhängung der Gemälde nach Größe und Bildthema vom Auftraggeber in verschiedenen Räumen geplant war. Zu einigen Gemälden, wie zum Beispiel zu Camasseis *Kampf der Gladiatoren* oder Lanfrancos *Begräbnis eines römischen Kaisers* sind keine Gegenstücke gleicher Maße bekannt, weshalb ihre Bestimmung innerhalb des Zyklus sowie ihre damit verbundene Aufhängung im Palast unklar bleibt.

Dem Buen Retiro Inventar von 1701 zufolge, hing das *Luperkalienfest* zusammen mit dem *Begräbnis eines römischen Kaisers*, das Spear Domenichino zuschreibt, und zwei Szenen eines Triumphzugs in der „Pieza de Consultas de Muerte.“⁴⁴⁷ Ob das *Luperkalienfest* und das *Begräbnis eines römischen Kaisers* aber ursprünglich als Pendants gedacht waren, ist zu bezweifeln. Zwar weisen die Gemälde die gleichen Maße auf, doch spricht die unterschiedliche Bildkomposition gegen ein einheitliches Konzept. In stilistischer und ikonographischer Hinsicht könnte man eher eine Pendant- Beziehung zu Stanziones gleichgroßem *Bacchanal* in Erwähnung ziehen, das aber später entstanden ist und das sich zumindest ab 1700 mit Riberas Gemälde gleichen Themas in einem anderen Raum befand.⁴⁴⁸

Die „Lupercalia“, deren Historie von Ovid und Plutarch erzählt wird, waren in der Antike die Bezeichnung für das Fest zu Ehren des Gottes Faunus (auch Lupercus), das jährlich am 15. Februar stattfand. Der Ritus wollte es, dass die Priester dieses Gottes, die „Luperci“, an diesem Tag in einem Ziegenbock- Fell um den Palatin liefen, auf dem sich die heilige Grotte des Gottes befand. Dabei sollten sie mit den Riemen aus diesem Fell die Hände der Frauen schlagen, die dadurch fruchtbar werden sollten.⁴⁴⁹

Die Hauptszene des *Luperkalienfestes* stellt Camassei in der linken vorderen Bildhälfte dar. Zwei parallel zur Bildfläche laufende „Luperci“, die ein Fell über ihren Schultern und einen Ziegenbock-Riemen in ihrer rechten Hand tragen, bewegen sich zu einer Gruppe von Frauen am linken Bildrand, die ihnen ihre Arme und Hände entgegenstrecken. Rechts, etwas in den Hintergrund verschoben, spielt sich eine Opferszene ab, wobei sich eine

⁴⁴⁷ Die letzten beiden Bilder wurden von Marshall Viviano Codazzi und Domenico Gargiulo zugewiesen. (Vgl. Marshall 1993, S.81). Das Gemälde Domenichinos wurde von Cortese und Nessi fälschlicherweise Camassei zugeschrieben (Vgl. Kat.E.9).

⁴⁴⁸ Schütze/Willette 1992, S.199. Auch Paolo Domenico Fignolias *Triumph des Bacchus* weist ungefähr die gleichen Maße auf (231 x 360 mm)

⁴⁴⁹ Ovid, *Fasti* (II, 267-474). Die bei Ovid nicht erzählte Szene der „Luperci“, die die Hände der Frauen schlagen, stammt von Plutarch (*Caesar*, 61). Vgl. auch: Barbagli 1998, S.207-219; Ferrari 1999, S.431-432.

große Menschenmenge um einen Altar und die rechts am Bildrand sitzende Statue des Faunus bewegt. Camassei setzt die ganze Szene vor einen architektonischen Hintergrund, auf dem links das Kolosseum und ein vom Bildrand abgeschnittener Obelisk, und rechts Teile eines Palastes zu erkennen sind. Einen ähnlichen Aufbau des Hintergrundes, der sicherlich auf den Einfluss Cortonas zurückzuführen ist, wandte der Künstler auch auf dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) und der Vorzeichnung zum *Martyrium der Heiligen Eufemia* (Kat.18) an.

Die Differenzierung der Farbpalette, die wie auf Poussins frühen Gemälden durch Braun-, Blau- und Rottöne dominiert wird, greift der Farbgebung der späteren Galeriebilder voraus, wie vor allem ein Vergleich mit dem *Tod der Niobiden* (Kat.A.32) illustriert. Hinsichtlich der Opferszene im Hintergrund lassen sich hingegen deutliche Bezüge zu Lanfrancos *Auspizien* (Madrid, Museo del Prado) für den gleichen Gemäldezyklus und Cortonas Fresko *Die Heilige Bibiana verweigert den Götzendienst* in S. Bibiana in Rom determinieren. Die bisher angenommene Datierung um 1637 scheint aus stilistischen Gründen akzeptierbar.

Bibliographie: Voss [1925], S.531 (Sacchi); Pérez Sánchez 1965, S.324-325 (Sacchi); Di Domenico Cortese 1968, S.290-291 (Camassei?); Sutherland Harris 1970, S.63-64; Madrid 1970, S.102-103; Sutherland Harris 1977, S.109; Barroero 1979, S.68-69; Brown/Elliot 1980, S.123; Spear 1982, S.304-305; Lugano 1989 (E. Schleier), S.66; Villa 1992, S.106, Anm.23; Bettagno/Brown/...1996, S.270-273; Nessi 2005, S.84, Madrid 2005 (A. Ûbeda de los Cobos), S. 176, 180-181, Fig.57.

A.23) *Kampf der Gladiatoren*

Madrid, Museo del Prado, Inv. 2315

Öl auf Leinwand, 182 x 235 cm

Möglicherweise handelt es sich um das Gemälde, das im Buen Retiro Inventar 1701 der Schule Guido Renis zugeschrieben wurde: „Una pintura de dos varas y tercia de largo y dos varas de alto, con una palestra de gladiadores, de la escuela de Guido, con marco tallado y dorado, en quarenta doblones.“⁴⁵⁰

Wie auch das *Luperkalienfest* wurde der *Kampf der Gladiatoren* erstmals von Sutherland Harris in den Katalog Camasseis aufgenommen, nachdem das Gemälde zuvor unter den Namen Poussin, Testa, Lanfranco und Perrier publiziert worden war. Im Ausstellungskatalog des Buen Retiro von 2005, wurde das Gemälde von dem Herausgeber, Andrés Òbeda de los Cobos, mit der Neapolitanischen Schule (Umkreis Lanfranco?) in Beziehung gesetzt. Die vorliegende Arbeit nimmt das Werk aus stilistischen Gründen aber in das Werkverzeichnis Camasseis auf.

Ob auch dieses Werk, wie das *Luperkalienfest*, zu Monterreys großer Gemäldereihe für den Buen Retiro gehörte, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Auch wenn es thematisch mit dem Zyklus verknüpft werden kann, so würde die Tatsache dagegen sprechen, dass Romanelli für den Buen Retiro ebenfalls einen *Kampf der Gladiatoren* ausführte, der in seinen Maßen außerdem noch mit den anderen dazugehörigen Gemälden übereinstimmt.⁴⁵¹

Der Kampf spielt sich auf einem weiten Vorfeld ab, das im Hintergrund durch einen hoch aufragenden Tempel begrenzt wird, neben dem sich der Blick auf die Landschaft öffnet. Zwischen den Säulen des Tempels, sowie zu beiden Seiten des Kampffeldes, haben sich neugierige Zuschauer versammelt, die den Gladiatoren, von denen bereits zwei zu Boden gefallen sind, zusehen. Ein Kaiser verfolgt das Geschehen hingegen von seinem Thron am rechten Bildrand. Die alten Zuschreibungen des Gemäldes an Poussin und Lanfranco sind aufgrund der von ihren Werken übernommenen Motive nachvollziehbar, auch wenn die Physiognomien der Figuren deutlich Camasseis Handschrift erkennen lassen. Die kämpfenden sowie leblos am Boden liegenden Gladiatoren finden sich identisch auf Lanfrancos *Begräbnis eines römischen Kaisers* (Madrid, Museo del Prado) und den *Auspizien* (Madrid, Museo del Prado) wieder, die zum Monterrey- Zyklus gehörten und die Camassei daher sicherlich bekannt waren.

Die monumentale Tempelarchitektur im Hintergrund, die mehr als je zuvor das

⁴⁵⁰ Pérez Sánchez 1965, S.160.

⁴⁵¹ Zu Romanellis Gemälde vgl. Pérez Sánchez 1965, S.321.

Antikenstudium des Künstler dokumentiert, wurde in ähnlicher Weise von Domenichino auf dem *Martyrium des Heiligen Andreas* (Rom, S. Gregorio Magno – Oratorio di S. Andrea) und von Poussin auf der *Zerstörung des Tempels in Jerusalem* (Wien, Kunsthistorisches Museum), das er 1638 im Auftrag Francesco Barberinis ausführte, verarbeitet.⁴⁵² Auf das letzte Gemälde könnte auch die rechts am Bildrand stehende Figur des Soldaten zurückgehen. Für eine Zuschreibung an Camassei sprechen also, wie schon erwähnt, in erster Linie die Physiognomien der Figuren mit den ovalen Gesichtern und den großen Augen, die wir ähnlich auch auf dem Pendantbild im Museo del Prado, auf der *Taufe des Heiligen Hippolyt* (Kat.A.21) und auf dem *Tod der Niobiden* (Kat.A.32) antreffen können.

Bibliographie: Pérez Sánchez 1965, S.160 (Lanfranco); Blunt 1967, S.175 (Poussin); Schleier 1968, S.52, Anm.5 (Perrier); Di Domenico Cortese 1968, S.292 (Camassei?); Sutherland Harris 1970, S.63-64; Schleier 1972, S.39-40 (Perrier); Spear 1982, S.291-292; Lugano 1989 (E. Schleier), S.66; Villa 1992, S.106 Anm.23; Bettagno/Brown/... 1996, S.270; Nesi 2005, S.83; Madrid 2005 (A. Ûbeda de los Cobos), S. 170, 177, 179, Fig. 56.

A.24) *Mystische Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi*

Careggi (Florenz), Monastero di S. Maria Maddalena de'Pazzi, Kapitelsaal

Öl auf Leinwand, Breite: 320 cm (Abb.30)

Zeichnung: Kompositionsstudie. Rötel auf Papier, quadriert, 150 x 270 mm (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv. 17227 F).

Die Lünette mit der *Mystischen Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi* wurde 1988 zum ersten Mal von Piero Pacini publiziert, der sich eingehend mit dem Kult der 1669 heilig gesprochenen Karmeliterin auseinandersetzte.⁴⁵³

Cortese wies zwar bereits 1968 auf die vorbereitende Zeichnung für die Lünette in den Uffizien hin, ohne sie jedoch mit einem ihr bekannten Gemälde in Verbindung bringen zu können. Ebenso erwähnte sie eine Kompositionsstudie zu *Die Heilige Maria Magdalena von Pazzi empfängt das Herz Christi* (Kat.A.24.1), zu der heute aber kein Lünettenbild

⁴⁵² Zu Poussins Gemälde vgl. Paris 1994/1995, Kat.77.

⁴⁵³ Pacini 1988, S.174-235. Vgl. auch Pacini 1992, S.129-202.

mehr existiert.⁴⁵⁴

Beide Darstellungen beziehen sich ohne Zweifel auf die von Taddeo Barberini an Camassei 1637 überwiesene Zahlung „per prezzo di due quadri a lunetta fatti da lui per servizio della S.a D.a Costanza come per conto del S. Principe Prefetto.“⁴⁵⁵

Die beiden Gemälde gehörten zu einer Reihe von acht Lünettenbildern, die laut den von Pacini publizierten Dokumenten des Ordens, von den Barberini im April 1637, einen Monat vor den Zahlungen an Camassei, den Karmeliterinnen von S. Maria Maddalena de Pazzi in Florenz übersandt wurden: „A di 9 aprile 1637. Dagli Ecc.mi Barberini fu mandato n.o. 8 quadri per mettere nelle lunette del suo oratorio ne quali vè dipinto la Beata con vari doni e grazie come si vede ne sua Ratti.“⁴⁵⁶ Von den anderen Lünetten ist heute sonst nur noch die Darstellung *Die Heilige Maria Magdalena von Pazzi empfängt die Dornenkrone Christi* von Sacchi bekannt, die sich zusammen mit Camasseis Bild im Kapitelsaal von S. Maria Maddalena de' Pazzi in Careggi befindet.⁴⁵⁷

1628, zwei Jahre nach der von Urban VIII. vorgenommenen Beatifikation der Karmeliterin Maria Magdalena von Pazzi, kümmerte sich der Papst zusammen mit seinem Neffen Francesco Barberini und seiner Mutter Costanza Magalotti um die Reorganisation des florentinischen Karmeliterinnenklosters. Ihr Interesse an dem Orden begründete sich dadurch, dass zwei Töchter Costanza Magalottis, Camilla und Clarice Barberini, als Suor Maria Grazia und Suor Innocenza zu Beginn der 20er Jahre den Schleier genommen hatten. Sie waren es schließlich auch, die ihren Bruder, Kardinal Francesco Barberini, auf den schlechten Zustand ihres Kloster S. Maria degli Angeli aufmerksam machten, woraufhin in Abstimmung mit Urban VIII. eine Umsiedlung in das ehemalige Zisterzienserkloster im Borgo Pinti durchgeführt wurde.⁴⁵⁸

Wie in den zuvor zitierten Dokumenten geschrieben steht, wurden die acht Lünettenbilder im Oratorium der neuen Kirche aufgehängt, das direkt an das Sterbezimmer der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi grenzte, und wie dieses nur von den Ordensschwwestern betreten werden durfte. Auch wenn die Schriften keine Künstlerzuschreibungen liefern, so

⁴⁵⁴ Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.10. (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Inv. 17228 F, Rötel auf Papier, 150 x 275 mm).

⁴⁵⁵ Vgl. Dokumentation im Anschluss dieser Katalognummer.

⁴⁵⁶ Pacini 1988, S.209.

⁴⁵⁷ Zwei weitere Lünetten, die in ein Kloster nach Montiglio (Asti) gebracht wurden, sind nach Pacinis Aussage sehr zertört und daher kaum noch zu identifizieren. Vgl. Pacini 1988, S.210-11.

⁴⁵⁸ 1888 zogen die Karmeliterinnen kurzfristig in ein neues Kloster an der Piazza Savonarola, wo sie bis 1928 lebten, als man ihnen den heutigen Sitz in Careggi zuteilte. (Zur Geschichte der Kirche und des Klosters von S. Maria Maddalena de'Pazzi vgl. Paatz 1940-1954, IV, S.90-121; Pacini 1988, S.173-235. Die Nichten von Urban VIII. zogen bereits 1639 auf Wunsch ihres Onkels in das neu errichtete Karmeliterinnen- Kloster nach Rom um, das daraufhin auch „Le Barberine“ genannt wurde. (Sutherland Harris 1977, S.68).

bezeichnen sie doch die einzelnen thematischen Darstellungen sowie die Abfolge ihrer Aufhängung im Oratorium.⁴⁵⁹ Die Bilder behandeln verschiedene Wunder aus dem Leben der Heiligen, die zum ersten Mal 1609, kurz nach ihrem Tod, von dem florentinischen Karmelitermönch Vincenzo Puccini publiziert wurden.⁴⁶⁰ Ein Jahr später entstanden die 87 Rötelzeichnungen des Francesco Curradi, die das Leben der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi illustrieren, und die in Kopien und Stichserien schnell Verbreitung fanden.⁴⁶¹

Dass Camassei und Sacchi diese Zeichnungen kannten, zeigt die Übernahme des einfachen Bild- und Figurenschemas, das fast gänzlich mit dem von Curradis Zeichnungen übereinstimmt. Auf allen Blättern kniet die im Profil erscheinende Heilige auf dem Boden vor Christus, der zusammen mit anderen Heiligen auf einer dicht über dem Boden sich erhebenden Wolkenbank hervortritt. Während Sacchi dem Beispiel Curradis folgte und die Figuren in die Bildtiefe staffelte, ordnete Camassei sie nebeneinander im Vordergrund an. Dargestellt ist der Moment, in dem Christus der Heiligen erscheint und ihr den Ring zur Vermählung auf den Finger steckt. Zeugen dieses Augenblicks sind die Heilige Katharina von Siena, die hinter der Braut mit einem Lilienzweig in der Hand steht, sowie der Heilige Augustinus, der links im Vordergrund in einem blaurosa Gewand kniet. Entgegen Curradi hielt Camassei sich aber nicht genau an die Ikonographie der Heiligen, bei deren mystischer Vermählung neben Christus, Augustinus und Katharina von Siena auch die Jungfrau Maria anwesend war.⁴⁶²

Die stilistischen Analogien zu Sacchis Lünette, die sich vor allem in der Weichheit des Pinselduktus, der warmen Farbgebung sowie den Physiognomien abzeichnen, zeigen, wie sehr Camassei damals unter dem Einfluss des nur um einige Jahre älteren Künstlers stand. Christus, der Heilige Augustinus sowie der Putto lassen sich mit den gleichen Figuren auf der *Vision des Heiligen Augustinus* in S. Lucia in Selci (Kat.A.25) vergleichen, die hier in das gleiche Jahr datiert wurde.

Bibliographie: Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.10 (Zeichnungen); Sutherland Harris 1970, S.64 Anm. 35 (Zeichnungen); Villa 1986, S.62, 69, Anm.17 (Zahlungsdokumente); Pacini 1988, S.210, 212, 249; Spoleto 1989 (L. Barroero), S.221; Nessi 2005, S.82, 210.

⁴⁵⁹ Pacini 1988, S. 210.

⁴⁶⁰ Pacini 1988, S.173-174.

⁴⁶¹ Zu den Zeichnungen Curradis vgl. Pacini 1984, S.279-350.

⁴⁶² Maggi 1998, S.89.

Dokumentation:

1. “Adì 3 Maggio 1637 Al S.re Andrea Camassei Pittore del Principe Prefetto scudi trentasette baiocchi 82 ½ m.ta sono per prezzo di due quadri a lunetta fatti da lui per servitio della S.a D.a Costanza come per conto del S. Principe Prefetto che con richiesta di Palazzo li 30 Apr.le 1637...37:82 ½ .” (A.P.F., *Registro de' Mandati al Banco de Sign.ri Siri a debito e credito di Sua Em.za (card. S.Onofrio), 1635-39*, f.43. Villa 1986, S.70, Nr.5).
2. “ Adì 4 Maggio 1637 scudi 37: 82 m.ta pagati ad Andrea Camassei Pittore per resto di pitture...37:82.” (A.P.F., *Incontro con il Bancho de S.ri Siri di Credito e Debito dell'Em.mo S.re Card.le Onofrio Prin.do de Mesi di Genn.ro 1635*, f. 112. Villa 1986, S.70, Nr.6).
3. “Adì 8 Maggio 37: 82 m.a ad Andrea Camassei In g.to a.c. ...37:82.” (A.P.F., *Card.Antonio Barberini S.Onofrio. Entrata-Uscita 1628-1639*, f.82. Villa 1986, S.70, Nr.7).

A.25) *Vision des Heiligen Augustinus*

Rom, S. Lucia in Selci

Öl auf Leinwand (Abb.31)

Die einschiffige Kirche S. Lucia in Selci wurde im Jahr 1604 von Carlo Maderno in einer Klosteranlage der Augustinerinnen errichtet, an deren Stelle sich bereits zur Zeit Onorius I. (625-638) eine kleine Basilika zur Verehrung der Heiligen Lucia befunden hatte.⁴⁶³

Bereits zwanzig Jahre später wurde die Kirche im Auftrag der Ordensschwwestern durch Borromini restauriert und mit neuen Altarbildern von Baccio Ciarpi, Giuseppe Cesari, Lanfranco und Camassei ausgestattet.

Die beiden Altarbilder Camasseis, die *Vision des Heiligen Augustinus* und die *Kommunion der Jungfrau Maria* (Kat.A.26), wurden erstmals in Bruzios Manuskript *Chiese Conservatori e Monasteri di Monache in Roma* unter dem Namen des Künstlers erwähnt. In den darauf folgenden Stadtguiden wurden sie hingegen irrtümlicherweise immer Speranza zugeschrieben, bis Barroero sie 1979 wieder in das Oeuvre des umbrischen Künstler einordnete.

⁴⁶³ Zur Geschichte der Kirche vgl. Krautheimer 1937-1977, 2 S.188-192; Buchowiecki 1970, 2, S.299-306.

Neben der Zuschreibung an Camassei, erfährt man bei Bruzio auch, dass die Bilder von den Ordensschwwestern Isabella Melchiorri und Maria Antonia und Maria Celeste Cerri in Auftrag gegeben wurden. Bei den letzteren handelte es sich um die Töchter des Antonio Cerri, dem Kuriennotar und juristischen Berater Papst Urban VIII. „... dal quale adoperato fu in molte principali consulte...“

Von den Cerri Schwestern erhielt Camassei den Auftrag für die *Vision des Heiligen Augustinus*, die sich auf dem dritten Seitenaltar rechts befindet.

Das Bildthema geht auf die im Mittelalter verfassten *Meditationes S. Augustini* des Dominikaners Johannes de Fécamp (990-1078) zurück. Darin ist von dem Heiligen Augustinus die Rede, dem eines Tages Christus und Maria erschienen. Als Christus ihm sein Blut und Maria ihm ihre Milch darreichen wollen, wusste er nicht, wofür er sich entscheiden sollte, da er doch an beide zugleich glaubte: „Positus in medio, quo me vertam nescio; hic pascor vulnere, hic lactor ab ubere.“⁴⁶⁴

Der diagonale Bildaufbau des Bildes lässt auf den ersten Blick sofort Bezüge zu Lanfrancos frühen Kompositionen ablesen, wie etwa der *Krönung Mariens und die Heiligen Augustinus und Wilhelm von Aquitanien* in S. Agostino in Rom. Der Heilige kniet mit weit ausgestreckten Armen, wie auf den vorherigen Altarbildern nicht mehr frontal, sondern diagonal im Bildraum. Seitlich wird er von zwei Engeln gestützt, die wie er nach oben zu Maria und Christus blicken, die von einer Vielzahl von Engeln umgeben sind. Für das Motiv der neben dem Heiligen knienden Engel, das Camassei in variiert Weise auch auf der *Kommunion der Jungfrau Maria* anwandte, könnte der Künstler von Sacchis *Vision des Heiligen Bonaventura* in S. Maria della Concezione inspiriert worden sein, die Sutherland Harris zwischen 1635/1636 datiert.

Camasseis Altarbilder in S. Lucia in Selci wurden zeitlich bisher zwischen 1636, dem Beginn der Umbauarbeiten Borrominis, und 1639, dem Jahr der Fertigstellung von Ciarpis *Trinität mit den Heiligen Monika und Augustinus* für den Altar der Cappella Landi, angesetzt.⁴⁶⁵ Aufgrund der stilistischen Analogien zu anderen Werken aus dieser Zeit, ist die Datierung plausibel. Die Figur des Christus sowie der am rechten Bildrand schwebende Engel treten fast identisch auf der 1637 entstandenen *Mystischen Vermählung der Heiligen Maria Magdalena von Pazzi* (Kat.A.24) auf, während die weit in die Diagonale ausgebreiteten Arme des Heiligen Augustinus auf den Altarbildern der *Himmelfahrt Mariens* (Kat.A.29) und dem *Martyrium des Heiligen Agapitus* (Kat.A.19), die zwischen 1636 und 1638 datiert werden müssen, wiederkehren.

⁴⁶⁴ Zur Ikonographie vgl. Aurenhammer 1959-1967, S.264-265.

⁴⁶⁵ Zu den Zahlungen an Ciarpi und Borromini vgl. Barroero 1979, S.75, Anm.16.

Bibliographie: Bruzio, *Chiese conservatori e monasteri di Monache in Roma* [M.S. ca. 1655-1697], f.214v (B.A.V., Vat. Lat. 11884); Titi (1763), S.242 (Speranza); Melchiorri 1834, S.356 (Speranza); Pistolesi 1841, S.299 (Speranza); Aurenhammer 1959-1967, S.265 (Speranza); Barroero 1979a, S.74; Barroero 1979, S.68-69, 75-76; Nessi 2005, S.90.

A.26) *Kommunion der Jungfrau Maria*

Rom, S. Lucia in Selci

Öl auf Leinwand (Abb.32)

Das Gemälde befindet sich gegenüber der *Vision des Heiligen Augustinus* auf dem dritten Seitenaltar links und wurde wie diese in der früheren Guidenliteratur, mit Ausnahme von Bruzio und Barri, Speranza zugeschrieben. 1979 nahm Barroero das Werk schließlich überzeugend in das Oeuvre Camasseis auf, indem sie unter anderem Bruzio zitierte, der die Ordensschwester Isabella Melchiorri als Auftraggeberin von Camasseis Gemälde nannte: „Alterum ordine sacellum surgit Sti Evangelistae, qui Caelorum Reginae Christi Regis corpus impartit. Pinxit Camaseus Eques sumptibus monialis Isabellae Melchiorriae.“ Die Geschichte der Kommunion Marias durch den Evangelisten Johannes wird weder im Evangelium des Heiligen oder an einer anderen Stelle in der Bibel, noch in irgendwelchen Apokryphischen Schriften erwähnt.⁴⁶⁶ In der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine (1230-1298), die den in der Bibel nicht geschilderten Tod Marias beschreibt, wird berichtet, Maria habe sich Johannes kurz vor ihrem Tod mit den Worten anvertraut: „Siehe, nun ruft mich der Herr, denn ich soll sterben; und befehle meinen Leib in deine Hut.“ Von einer Kommunion aber wird nicht gesprochen.⁴⁶⁷

Das Thema hat sich vor allem mit den seit der Gegenreformation entstandenen Schriften verbreitet, die die Kommunion Marias durch Johannes zum ersten Mal direkt erwähnen.⁴⁶⁸ Die Szene der Kommunion spielt sich im Mittelpunkt des Bildes vor einem Altar ab. Maria ist als junge Frau mit blassem Gesicht kniend im linken Vordergrund dargestellt und blickt empor zu Johannes, der rechts von ihr steht und ihr die Oblate reicht. Rechts im

⁴⁶⁶ Vgl. Mâle 1932, S.81-82.

⁴⁶⁷ Tetzl 1894-1896, I, S.504-506; De Voragine (Benz) 1921, II, S.3.

⁴⁶⁸ Gratiano 1613, S.118: „Di Maria si dice, che fu battezzata, e che San Giovanni Evangelista gli soleva dal' il santissimo Sacramento del l' Eucharistia.“ Vgl. dazu auch Mâle 1932, S.81-82.; Vloberg 1946, S.288-289.

Vordergrund kniet ein Engel mit einer Fackel, während ein weiterer mit gefalteten Händen hinter der Maria hervorblickt. Die gesamte Szene schließt am oberen Bildrand mit schwebenden Putten und Engeln in einer Lichtaureole ab.

Die kräftig leuchtenden roten und blaulila Gewänder der Maria und des Johannes sind wahrscheinlich Resultat der später durchgeführten Restaurierungen. Der Effekt der kräftigen Farbtöne lässt das Bild zunächst etwas fremdartig erscheinen, doch fallen bei näherer Betrachtung eindeutig stilistische Charakteristika Camasseis auf, wie die zarten Hände, die Behandlung der Gewandtexturen und die Physiognomien.

Das Gemälde, zu dem wie für die *Vision des Heiligen Augustinus* keine Zahlungen bekannt sind, ist ebenfalls um 1637 zu datieren, da sich die Physiognomien der Figuren mit denen auf den anderen zu dieser Zeit entstandenen Werken, wie *Maria mit den Heiligen Ignatius von Loyola und Francesco Borgia* in Spoleto (Kat.A.27), und der *Himmelfahrt Mariens* (Kat.A.29) im Pantheon, vergleichen lassen.

Bibliographie: Bruzio, *Chiese conservatori e monaster di Monache in Roma* [M.S. ca. 1655-1679], f.214 v (B.A.V., Vat. Lat. 11884); Barri 1671, S.15; Titi (1763), S.242 (Speranza); Melchiorri 1834, S.356 (Speranza); Mâle 1932, S.81-82 (Speranza); Barroero 1979a, S.74; Barroero 1979, S.68-69, 75-76; Mâle 1984, S.381-382 (Speranza); Nessi 2005, S.89-90.

A.27) *Maria mit den Heiligen Ignatius von Loyola und Francesco Borgia*

Spoleto, Pinacoteca (Depot)

Öl auf Leinwand, 270x160 cm (Abb.33)

Das Gemälde, über dessen Bestimmung heute keine Dokumente mehr Auskunft geben, wurde zum ersten Mal in den *Ricerche in Umbria I* von 1976 Camassei zugeschrieben. In der Rezension dieses Buches stellte Strinati, der eher die Hand Ludovico Gimignanis zu erkennen glaubte, diese Zuschreibung in Frage.

Barroero, die die Autorschaft Camasseis 1983 noch einmal betonte, verglich die Figuren stilistisch mit denen der *Kommunion der Jungfrau Maria* (Kat.A.26) und der *Vision des Heiligen Augustinus* (Kat.A.25), die sie zwischen 1636-1639 datierte. Auch wenn der schlechte Erhaltungszustand eine genaue Lesung des Gemäldes erschwerte, so sichern die überzeugenden Stilvergleiche die Zuschreibung an Camassei.

Bibliographie: Ricerche in Umbria 1, 1976, S.32; Strinati 1978, S.160; *Ricerche in Umbria 2*, 1980, S.494, Nr. 217. 217; Spoleto 1983 (L. Barroero), S.130-131; *Ricerche in Umbria 3*, 2000, S.136; Nessi 2005, S.199.

A.28) *Heiliger Gaetano Thiene*

Rom, Privatsammlung

Öl auf Leinwand (zusammengefügt in vier Teilen)

Das sehr schlecht erhaltene Bild des *Heiligen Gaetano Thiene* befand sich ursprünglich auf dem Altar der linken Querhauskapelle von S. Andrea della Valle, gegenüber von Lanfrancos *Vision des Heiligen Andrea Avellino*.

Gaetano Thiene, der Patron des Theatinerordens, wurde 1629, fünf Jahre nach dem anderen Ordensgründer Andrea Avellino, von Urban VIII. selig gesprochen. Wie sehr der Papst den Theatinern verbunden war, wird außerdem durch die Tatsache bezeugt, dass er bereits während seiner Zeit als Kardinal die Erbauung seiner Familienkapelle in S. Andrea della Valle in Angriff nahm.⁴⁶⁹ Dass gerade Camassei neben Lanfranco einen der bedeutendsten Aufträge in der Kirche erhielt, bestätigt erneut seine enge Verbindung zum Barberinipapst.

Das Gemälde des *Heiligen Gaetano Thiene*, das heute nur noch anhand von zusammengesetzten Fragmenten existiert, wurde zum ersten Mal ausführlich bei Passeri beschrieben: „L’artista rappresentò in esso S. Gaetano fondatore dell’ordine de’Teatini in atto di scrivere il più essenziale articolo degli statuti per la congregazione da lui fondata; questi stando ginocchione tiene gli occhi rivolti al cielo, ove gli apparisce Gesù Cristo in candida veste, accompagnato da un gruppo di angeli; egli tiene con la destra il globo; da piedi sul pavimento è un angelo che sostiene una tavola, sulla quale il Santo ha scritto: *Respicite volatilia coeli et considerate lilia agri*; volendo significare con questo la provvidenza divina; i fiori intorno al quadro sono di Laura Bernasconi ...“ Der von Passeri erwähnte Blumenrahmen Laura Bernasconis wurde kurz vor der Heiligsprechung Gaetano Thienes im Jahr 1671 hinzugefügt.

Pascoli äußerte sich zu dem Bild später hingegen mit den Worten: “Opera veramente di molta espressione, e teneramente dipinta, ma assai maltrattata coll’aggiunta di largo giro

⁴⁶⁹ Vgl. dazu auch Kap.IV.1, S.53-54.

di festino di fiori da altra mano dipintivi in tempo di sua canonizzazione.“

Auch wenn keine Zahlungsdokumente für das Gemälde nachzuweisen sind, so läßt es sich doch Gemälde anhand eines Eintrags im *Diario di Sant' Andrea della Valle* in das Jahr 1637 datieren. Ohne Zweifel kann man es mit dem im *Diario* genannten Gemälde identifizieren, das 1637 anstelle eines anderen Altarbildes, dessen Autor nicht genannt wird, in der linken Querhauskapelle von S. Andrea della Valle aufgehängt wurde: “ A di 5 Agosto 1637 si fece un quadro nuovo del Beato Gaetano e si mise nel suo altare levato quel di prima per non esser cosi bello, si celebrò poi la sua festa con solennità musica e frequenza di popolo e celebrò la messa il P.re Generale [F.M. Guadagni] e i vespri.“⁴⁷⁰

Zwischen 1764/1770 wurde die Kapelle restauriert und aus unbestimmten Gründen ersetzte man zu dieser Zeit Camasseis Altarbild durch das Gemälde gleichen Sujets von Mattia de Mare, das in späteren Stadtguiden fälschlicherweise immer noch unter dem Namen Camasseis erwähnt wurde.

Bibliographie: Barri 1671, S.12; Baldinucci (1681-1728), IV, S.581; *Ritratto di Roma moderna...*, 1697, S.507; Pascoli (1730-1736), I, S.39; Roisecco 1745, II, S.186; Titi (1763), S.139; Passeri (1772), S.162; Lanzi (1809), I, S.362; Nibby 1838-1841, 2.1, S.91; Melchiorri 1834, S.283-284; Moroni 1840-1879, LXXIII, S.43; Pistolesi 1841, S.448; Presenzini 1880, S.74-76; Ortolani o.D.[1924], S.11-12; Fig.18; Di Domenico Cortese 1968, S.298, Anm.39; Sutherland Harris 1970, S.50, 67; Michel 1972, S.1-3; Vasco 1974, S.80; Fagiolo dell' Arco 1982, Abb.306; Spear 1982, S.103; Villa 1992, S.103, Anm.5; Costamagna/Ferrara/Grilli 2003, S.102, 105; Nessi 2005, S.92.

⁴⁷⁰ Michel 1972, S.1-3. (Rom, Archivio generale die Teatini, Ms. 10, fol. 56v).

A.29) *Himmelfahrt Mariens*

Rom, S. Maria ad Martyres (Pantheon)

Öl auf Leinwand (Abb.34)

Mit Ausnahme des ersten Kircheninventars von 1686 und der 1895 publizierten *Memoria succinta sul Pantheon Romano* von Erolì, in denen die *Himmelfahrt Mariens* unter dem Namen Sacchis genannt ist, wurde das Gemälde übereinstimmend Camassei zugeschrieben.⁴⁷¹

Das Gemälde befindet sich auf dem ersten Altar, links vom Eingang. Bei dem Auftraggeber handelt es sich sicherlich um Pompilio Zuccarini, der 1636 von Urban VIII. zum Kanoniker der Kirche ernannt wurde und der daraufhin Antonio Barberini zum „protettore dei suoi erredi“ bestimmte. 1638, lange Jahre vor seinem Tod, ließ sich Zuccarini auf der gegenüberliegenden Wand, neben der Kapelle, wo sich heute das Fresko Melozzo da Forlìs, befindet, sein Grabmal errichten, das heute aber nicht mehr existiert.⁴⁷²

Es ist anzunehmen, dass Camasseis Altarbild, auch wenn es in keinem konkreten Bezug zur Grabkapelle stand, im gleichen Jahr entstanden ist. Dafür spricht auch die Tatsache, dass Gian Maria Roscioli 1639 einen unbekanntem Künstler für eine Kopie nach Camasseis *Himmelfahrt Mariens* bezahlte, bei der es sich nur um diejenige im Pantheon handeln kann.⁴⁷³

Umgeben von einer Gruppe von Putten ist Maria soeben dem Sarkophag entschwebt, der sich diagonal in die Tiefe des Bildes erstreckt. Ihr Oberkörper ist leicht nach vorn gedreht, während Kopf und Beine im Profil, parallel zur Bildoberfläche gezeigt sind. Die langen Gliedmaßen, sowie das blasse Antlitz und das weiß leuchtende Inkarnat der Putten und die allgemein kühlen Farben entfernen das Bild von den Werken Domenichinos und Sacchis und führen es in die Richtung eines reifen „Klassizismus“, der sich an Poussin und Lemaire orientiert. Hinsichtlich der bildparallelen Haltung Marias, für die der Künstler keine illusionistischen Verkürzungen anwenden musste, lässt sich die Darstellung mit Poussins *Himmelfahrt Mariens* (Washington, National Gallery of Art) vergleichen, die Olivier Bonfait während des römischen Aufenthaltes des französischen Künstlers um 1630 datierte.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Erolì 1895, S.39, 43, 248.

⁴⁷² Lavin 1970, S.142, Anm.69.

⁴⁷³ Corradini 1979, S.149, Nr.68. Eine Kopie nach dem Gemälde existiert heute in der Chiesa dell' Assunta in Cave und eine weitere befand sich ursprünglich in S. Marco in Rom (Vgl. Kat. A.5, Kat A.14).

⁴⁷⁴ Paris 1994/1995 (O. Bonfait), S.108.

Bibliographie: Titi 1674, S.395; Malvasia 1678, II, S.340; Baldinucci (1681-1728), IV, S.581; Titi 1721, S.363; Pio (1724), S.3; Pascoli (1730-1736), I, S.40; Titi (1763), S.363; Lanzi, (1809), I, S.362; Nibby 1838-1841, 2.1, S.413; Presenzini 1880, S.79-80; Erolì 1895, S.39, 43, 248; Di Domenico Cortese 1968, S.293-294, 298 Anm.29; Sutherland Harris 1970, S.50, 57, Anm.14; Schleier 1972, S.61; Vasco 1974, S.81; Waterhouse 1976, S.61; Villa 1986, S.64; Lo Bianco 1987, S.95-98, 109; Villa 1992, S.103, Anm.9; Nessi 2005, S.90.

A.30) *Heilige Katharina von Alexandrien*

Foligno, Monastero di S. Caterina

Öl auf Leinwand, 229 x 156 cm (Abb.35)

Das Gemälde wurde zum ersten Mal von den Autoren der *Ricerche in Umbria 2* erwähnt, nach deren Aussage es sich ursprünglich in der Kirche S. Caterina in Foligno befand.

Der Bildaufbau sowie vor allem die kühle Farbgebung und das blasse zarte Antlitz der Heiligen, lassen das Gemälde zeitlich in die Nähe der *Himmelfahrt Mariens* im Pantheon ansetzen. Für eine Datierung um 1638/39 spricht auch die voluminöse Strukturierung des Gewandes, die sich ähnlich auf dem *Tod der Niobiden* (Kat.A.32) wiederfindet.

Bibliographie: *Ricerche in Umbria 2*, 1980, S.437 Nr.448; Spoleto 1989 (L. Barroero), S.223-224; Nessi 2005, S.82-83.

A.31) *Diana und Aktaeon*

Rom, Galleria d'Arte Antica, Palazzo Barberini (Depot), Inv. 2425

Öl auf Leinwand, 293 x 403 cm (Abb.36)

Provenienz: Rom, Sammlung Taddeo Barberini (1648/1649); Sammlung Carlo Barberini (1692/1704); Sammlung Barberini (Fideikommiss 1817).

Zusammen mit dem *Tod der Niobiden* (Kat.32) wird das Gemälde zum ersten Mal im Inventar Taddeo Barberinis von 1648-1649 ohne Zuschreibung genannt. Erst ab 1692 werden beide Gemälde dann unter dem Namen Camasseis aufgeführt.

Für *Diana und Aktaeon* wurden Camassei im März 1639 von Taddeo Barberini 24,30 *scudi* bezahlt. Zur gleichen Zeit muss auch das Niobidenbild entstanden sein, das aufgrund seiner identischen Größe und thematischen Verbindung – beide handeln von der Jagdgöttin Diana- ohne Zweifel als Pendant gedacht war, auch wenn beide Gemälde erst seit 1692 zusammen in einem Raum genannt werden.

In den Stadtguiden werden die beiden großen Leinwandbilder zum ersten Mal von Vasi aufgezählt, ohne aber eine Beschreibung ihres Sujets zu geben. Auch Manazzale erwähnte im Palazzo Barberini 1817 „due gran quadri di Camassei“, wobei er nur die Darstellung *Diana und Aktaeon* explizit benannte. Außerdem erfährt man bei Manazzale, dass sich Camasseis Bilder zu diesem Zeitpunkt zusammen mit *Xenophons Opfer an Diana* von Cortona in einem Raum befanden. Dass die Barberini die Göttin Diana besonders verehrten, beweisen die zahlreichen anderen ihr gewidmeten Bilder und Statuen, die noch in einem Romführer von 1697 in den Räumen des Kardinals Antonio Barberini erwähnt werden.⁴⁷⁵ Rice wies in Bezug auf das Gemälde Cortonas darauf hin, dass Anna Colonna in der panegyrischen Poesie häufig mit der Jagd- und Mondgöttin assoziiert wurde: „nothing could be more appropriate than that Anna Colonna should be associated with the goddess of the moon, the feminine equivalent and counterpart to the *Sole Urbano*.“⁴⁷⁶ Es scheint somit wahrscheinlich, dass Taddeo Barberini die Gemälde, die zu einem Zeitpunkt entstanden, als er mit seiner Familie vom Palast auf dem Quirinal wieder in die „Casa ai Giubbonari“ zurückgezogen war, als Geschenk für seine Gemahlin anfertigen ließ.

Das Bildthema wurde bis heute noch nicht konkret erfasst, obwohl eindeutig die Geschichte von Diana und Aktaeon dargestellt ist, die sich in diesem Fall an der

⁴⁷⁵ *Descrizione di Roma moderna...*, 1697, S.347, 349.

⁴⁷⁶ Rice 1998, S.197, 200, Anm.46. (B.A.V., Barb. Lat. 1853, f.1).

Beschreibung Griechenlands von Pausanias orientiert. Darin wird erzählt, dass Diana und ihre Nymphen während ihrer Rast von Aktaeon bedroht wurden, woraufhin die Jagdgöttin dem Eindringling eine Hirschhaut um den Körper band, damit er von ihren Hunden angegriffen und getötet werden konnte.⁴⁷⁷ Die Tatsache, dass das Gemälde bisher nur als *Diana mit ihren Nymphen* bezeichnet wurde, erklärt sich daher, dass die Gestalt Aktaeons an den äußersten rechten Bildrand platziert wurde. Die Göttin und ihr Gefolge, die den Eindringling außerdem gar nicht wahrzunehmen scheinen, verteilen sich, jede in ihre persönliche Aktivität vertieft, hingegen über Dreiviertel der Bildfläche. Das pyramidale Aufbauschema sowie die Figuren Dianas und der Nymphen mit Hund am rechten und linken Bildrand sind eindeutige Zitate nach Domenichinos *Jagd der Diana* in der Villa Borghese.

Aktaeon, dessen statische Ausholbewegung noch an den Soldaten auf dem *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) zurück denken läßt, trägt um seinen Körper bereits den toten Hirsch, während sich auf seiner Schulter auch ein Hase niedergelassen hat, dessen ikonographischer Zusammenhang nicht eindeutig zu erfassen ist.

Die intensiven Farbakkorde, die von nun an systematisch von Camassei aufgegriffen wurden, lassen sich auf den Einfluss der venezianischen Malerei, spezieller auf Tizians *Bacchanal* (Madrid, Museo del Prado) zurückführen, das sich seit 1621 in der Sammlung des Kardinals Ludovisi in Rom befand, und das aufgrund seiner innovativen Farbgebung damals von vielen in Rom lebenden Künstlern studiert wurde. Dass auch Camassei dieses Gemälde, das er auch gesehen haben könnte, als es 1637 möglicherweise zusammen mit seinen Bildern für Phillip IV. (Kat.A.22, 23) vom Graf Monterrey nach Neapel transportiert wurde, kannte, beweisen in kompositorischer Hinsicht die beiden im mittleren Hintergrund liegenden weiblichen Figuren, sowie die Haltung der neben Diana stehenden Nymphe, die sich in ähnlicher Weise auf dem *Bacchanal* wiederfinden.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Pausanias (1959-1961), 4, S.179. Ovid schreibt in seinen *Metamorphosen* (III, 138-252) hingegen, dass Diana Aktaeon zur Strafe in einen Hirsch verwandelte.

⁴⁷⁸ Zu Tizians Gemälde vgl. Wethey 1975, S.147-148, 151-153.

Bibliographie: Vasi, 1791, I, S.195; Manazzale, 1817, I, S.140; Mariotti 1892, S.129, Nr.115; Di Domenico Cortese 1968, S.288; Sutherland Harris 1970, S.59; Vasco 1974, S.82; Aronberg Lavin 1975, S.194, 443; Waterhouse 1976, S.60; Villa 1986, S.62; 70, Nr.8; Villa 1992, S.107, Anm. 27; Nessi 2005, S. 93.

Dokumentation:

1. 22.März 1639:“ Adi detto scudi ventiquattro 30 di moneta buoni a Siri pagati ad Andrea Camassei Pittore p. tanto spesi in diversi colori p.un quadro del riposo di Diana dipinto da lui In gle 48 In q.o....24.30.“ (B.A.V., Arch. Barb., Comp.183, f.223r.)⁴⁷⁹

A.32) *Tod der Niobiden*

Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini (Depot), Inv. 2426

Öl auf Leinwand, 300 x 410 cm (Abb.37)

Zeichnung: Studie zur sterbenden Niobide. Schwarze und farbige Kreide auf grauem Papier, 221 x 350 mm (Windsor Castle, Royal Library, Inv. 4905).(Abb.38)

Obwohl der *Tod der Niobiden* im Inventar von Carlo Barberini von 1692 zusammen mit *Diana und Aktaeon* im Vorzimmer des „Appartamento d'Inverno“ erwähnt wird, beschreibt ein fünf Jahre später veröffentlichter Romführer in diesem Raum neben einigen Statuen lediglich das erste Gemälde: „Vedonsi dunque nella prima grand' Anticamera [...] le statue d' un Amazzone con un delicato panneggiamento, d' una giovane allestita in corso, d'un Ercole, di Bruto [...]; essendosi fra questi la Niobe del Camassei, unritratto al naturale del Cardinal Antonio all' ora giovane, fatto da Andrea Sacchi.“

Auch wenn der *Tod der Niobiden*, wie in der vorherigen Katalognummer gesagt wurde, zusammen mit *Diana und Aktaeon* sicherlich von Taddeo Barberini als Geschenk für seine Gemahlin in Auftrag gegeben wurde, so ist die thematische Auswahl dieses Gemäldes noch unter einem anderen Aspekt zu betrachten.

Zur selben Zeit, als Camassei an dem *Tod der Niobiden* arbeitete, wurden François Perriers *Segmenta nobilium signorum et statuarum* in Rom publiziert, in der er unter den vielen bedeutenden antiken Statuen der Stadt auch die berühmte Niobidengruppe in der Villa

⁴⁷⁹ Aufgrund einer falschen Transkription nannte Villa (1986, S.70, Nr.8) das Jahr 1638.

Medici illustrierte. Diese imposante Statuengruppe wurde 1583 in der Nähe des Lateran im Garten der Familie Tommassini aufgefunden und kurz darauf von Ferdinando de Medici, dem Bruder des Großherzogs Francesco I., gekauft und im Garten seiner Villa auf dem Pincio aufgestellt.⁴⁸⁰ Einige Jahre später wurden die Statuen dann zum ersten Mal in dem Werk *Antiquarium statuarum urbis Romae* von De Cavalleriis publiziert. Das besondere an Perriers Veröffentlichung ist die Tatsache, dass er die Niobiden zum ersten Mal als Gruppe in ihrer Gesamtheit darstellte, wodurch ihr thematischer Bezug und ihre Aufstellung im Garten der Villa Medici erfasst wurde.

Auch wenn sich nur wenige kompositorische Parallelen zwischen Camasseis Gemälde und Perriers Stich oder der Niobidengruppe in der Villa Medici ziehen lassen, so tritt doch die Absicht Taddeo Barberinis explizit hervor, mit dem Gemälde einen Gegenpart zur antiken Statuengruppe zu entwerfen. Dafür sprechen nicht nur die Wahl des relativ selten dargestellten Themas, sondern auch die beträchtlichen Maße der Leinwand, auf der die Figuren fast lebensgroß wie Statuen erscheinen.

Nur die Niobe mit Kind und das springende Pferd lassen direkte Parallelen zu der Statuengruppe erschließen. Genauer lehnte sich Camassei hingegen an die Textstelle in Ovids *Metamorphosen* (VI, 215-305) an, die von Niobe erzählt, 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.

Der deskriptive Charakter von Camasseis Darstellung, die sich in den einzelnen Handlungen genau auf die Textvorlage Ovids bezieht, stellt im Oeuvre des Künstlers ein einmaliges Beispiel dar. Von besonderer Qualität ist die Ausführung der Niobe, die rechts am Bildrand ihre kleinste Tochter beschützend umarmt indem sie ihren um Gnade bittenden Blick nach oben zu Amor und Diana richtet: „Die Mutter bedeckte sie mit ihrem ganzen Körper, mit ihrem ganzen Kleid und schrie: Lass mir eine, lass mir die Kleinste!“ (VI,288-289)

Die neuartigen Ausdrucksgebärden, die vor allem in dem ängstlichen Gesicht der kleinen Niobide hervortreten, lassen an die Affektfiguren Domenichinos denken, wobei sich konkrete Analogien zu der Frau mit Kind auf dem *Martyrium des Heiligen Andreas* im Oratorium von S. Gregorio Magno in Rom konstatieren lassen. Die fließenden, farblich nuancenreichen Gewandstoffe sowie das blasse, im Profil erscheinende Antlitz der Niobe erinnern hingegen an Guercinos Sybillendarstellungen.

⁴⁸⁰ Zu der Statuengruppe vgl. Mandowsky 1953, S.251-264.

Am auffälligsten tritt auf dem Gemälde die Figur des sterbenden Niobiden im linken Vordergrund hervor, bei der es sich um eine Verarbeitung der antiken Statue der *Sterbenden Amazone* (Neapel Museo Nazionale) handelt, die sich im 17. Jahrhundert noch in Rom befand, und auch Poussin wiederholte Male als Modell diente, wie beispielsweise ein Vergleich mit dem *Tod des Adonis* (Caen, Musée des Beaux-Arts) aufzeigt.⁴⁸¹ Mit diesem Gemälde korrespondiert auch die dominierende Anwendung von Blau-, Rot- und Brauntönen sowie der weich modellierte Landschaftshintergrund. Da Poussins *Tod der Adonis* sich ursprünglich zusammen mit zwei Gemälden von Camassei in der Sammlung Angelo Gioris befand, ist anzunehmen, dass Camassei das Bild kannte.

Die Vorzeichnung zum sterbenden Niobiden, die Blunt und Cooke 1960 noch an Sacchi zugeschrieben, wurde von Sutherland Harris zum ersten Mal in Verbindung mit dem Gemälde publiziert.

Bibliographie: *Descrizione di Roma moderna...*, 1697, S.348-349; Roisecco 1745, II. S.110; Vasi 1791, I, S.275; Manazzale 1817, I, S.140; Presenzini 1880, S.65; Mariotti 1892, S.129, Nr.114; Blunt/Cooke 1960 (Zeichnung: Sacchi); S.101, Nr.857; Di Domenico Cortese 1968, S.288; Sutherland Harris 1970, S.59, Kat.22; Schleier 1972, S.42; Vasco 1974, S.82; Aronberg Lavin 1975, S.195, 443; Waterhouse 1976, S.60; Villa 1986, S.64-65; Villa 1992, S.207, Anm.27; Nessi 2005, S.94.

⁴⁸¹ Bober/Rubinstein 1986, Kat.143. Die Statue befindet sich heute im Museo Capodimonte in Neapel. Zu Poussins Gemälde im Musée des Beaux-Arts in Caen vgl. Paris 1994/1995, Kat.17. Zu Camasseis Gemälden vgl. Inv.5.

A.33) *Martyrium der Heiligen Margaretha*

Bevagna, S. Margherita

Öl auf Leinwand, 315 x 190 cm (Abb.39)

Nach der *Immaculata mit Heiligen* (Kat.A.8) und den *Geschichten des Heiligen Filippo Neri* (Kat.A.7) war dies das dritte Gemälde, das Camassei für die Kirche S. Margherita in Bevagna ausführte. Wie die *Immaculata mit Heiligen* wurde auch das *Martyrium der Heiligen Margaretha* unter Napoleon beschlagnahmt und daraufhin bis 1921, als es in die Kirche zurückgebracht wurde, im Palazzo Comunale in Bevagna aufbewahrt.⁴⁸²

Nach Pascolis Ansicht wurden beide Gemälde nach dem Tod Urbans VIII. ausgeführt. Während für die *Immaculata mit Heiligen* aber aus stilistischen Gründen eine Datierung um 1630 bestimmt werden konnte, lässt sich dieses Bild zeitlich sicherlich zehn Jahre später einordnen. Dafür spricht unter anderem die von Urbini erwähnte Renovierung des Hauptaltars im Jahr 1640, anlässlich derer das neue Altarbild mit dem Martyrium der Patronin der Kirche, die unter Diokletian enthauptet wurde, in Auftrag gegeben worden sein könnte.⁴⁸³

Im Gegensatz zu den Martyriumbildern aus den 30er Jahren kniet die Heilige nicht mehr frontal, sondern diagonal zum Bildrand. Anstelle des zuvor angewandten hochgelegenen Horizontes, öffnete Camassei den Blick im linken Hintergrund auf eine Landschaft, vor der sich, auf einem niedrigeren Bodenniveau, eine Gruppe von Zuschauern versammelt hat. Das Kompositionsschema sowie die Darstellung der Heiligen lassen vermuten, dass Camassei sich von Lanfrancos *Martyrium der Heiligen Lucia* inspirieren ließ, das der Künstler um 1632 für die Kirche S.Lucia in Selci in Rom ausführte, in der ungefähr fünf Jahre später auch Camassei arbeitete.

Die Heilige Margaretha ist durch die gleichen an Reni erinnernden Gesichtszüge charakterisiert wie die Maria der *Beweinung Christi* (Kat.A.13) und der *Geburt Christi* in Spello (Kat.A.12).

Die Figur des Henkersknechtes tritt wie die des Aktaeon auf dem Galeriebild im Palazzo Barberini (Kat.A.31) etwas zurück. Anstatt sich dem Opfer zu nähern, scheint er an ihm, abgelenkt durch die mit Palmenzweigen herabschwebenden Engel, vorbeizulaufen. Wie auch auf den anderen Martyriumsszenen richtet sich die ganze Konzentration auf die Heilige, die sich schon in einem Zustande der Ekstase befindet.

⁴⁸² Gasparrini 2004, S.39.

⁴⁸³ Zur Ikonographie der Heiligen vgl. B.S. [1960-1970], VIII, S.1150-65.

Bibliographie: Pascoli (1730-1736), I, S.42; Alberti 1788, S.129; Bragazzi 1864, S.265; Guardabassi 1872, S.37; Presenzini 1880, S.186-187; Urbini 1913, S.38, 70; Pietrangeli 1959, S.28; Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.5; Sutherland Harris 1970, S.51, 57; Vasco 1974, S.81, *Ricerche in Umbria* 2, 1980, S.422, Nr.350; Lo Bianco 1987, S.98-88; Gasparini 2004, S.39; Nessi 2005, S.79.

A.34) *Geburt Christi*

Spello, S. Lorenzo

Öl auf Leinwand, 242 x 147 cm

Laut Urbini wurde die *Geburt Christi* von Taddeo Donnola, Prior der Kirche S. Lorenzo in Spello, in Auftrag gegeben. Das Gemälde, das man zu einer späteren Zeit auf eine größere Leinwand auflegte, könnte, wie bereits Cortese bemerkte, in Zusammenarbeit mit der Werkstatt entstanden sein, da sich bis auf die Physiognomien von Maria und Josef keine Analogien zu Camasseis Werken aufdecken lassen. Eine eingehende Analyse wird aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes und die deutlich sichtbaren Übermalungen erschwert.

Bibliographie: Urbini 1895, S.52-53; Urbini 1897, S.31; Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.5; Vasco 1974, S.82, *Ricerche in Umbria* 2, 1980, S.470, Nr.699; Nessi 2005, S.96.

A.35) *Heilige Familie mit dem Johannesknaben*

Ehemals Spello, S. Lorenzo

Öl auf Leinwand, 60 x 65 cm

A.35.a) *Heilige Familie mit Johannesknaben*

Kupferstich, 220 x 170 cm

Rom, Calcografia Nazionale delle Stampe, Inv. 242.

Beischrift unten links: *AC sc̄lpt*

Das kleinformatische Gemälde, das sich ehemals in S. Lorenzo in Spello befand, wurde 1980 zum ersten Mal in den *Ricerche in Umbria 2* erwähnt. Da es kurz darauf leider gestohlen wurde, ist es mir heute nur noch anhand einer Fotografie bekannt, anhand derer sich aber unverkennbar die Handschrift Camasseis ablesen lässt. Für eine Zuschreibung an den umbrischen Künstler sprechen eindeutig die rundlich ovalen Gesichtszüge mit den großen braunen Augen von Maria und dem Johannesknaben, die vergleichsweise auf dem *Kampf der Gladiatoren* (Kat.A.23) oder dem ehemaligen Altarbild des *Heiligen Gaetano Thiene* (Kat.A.28), auftreten.

Laut den Autoren der *Ricerche in Umbria 2* befindet sich eine Version des Bildes in der Sammlung Örtel in München, die mir aber nicht bekannt ist. Auch Nessi nennt eine Version dieses Bildes, deren Zuschreibung an Camassei hier aber in Frage gestellt wird (Kat.D.3).

Camassei fertigte einen Stich nach dem Gemälde (Kat.A.35a) an, der heute als einziger im Oeuvre des Künstlers nachzuweisen ist.

Bibliographie: Gori Gandellini 1771-1816, VII, S.265; Brulliot 1832-1834, 2, Nr.320; Presenzini 1880, S.129; Nagler 1879-1920, I, S.930; Petrucci 1953, S.33, 140; Sutherland Harris 1970, S.56; Vasco 1974, S.82; TIB (1978-1999), 41, S.358, Nr.72; *Ricerche in Umbria 2*, 1980, S.470, Nr.703; Nessi 2005, S.196, 234.

A.36) *Verurteilung Kains*

Standort unbekannt

Öl auf Leinwand, 100 x 175 cm (Abb.40)

Provenienz: Rom, Sammlung Antonio Barberini (1644); Sammlung Antonio Barberini (1671); Sammlung Carlo Barberini (1692/1704); Finarte/ Mailand, 24.11 1983, Nr.79.

Das Gemälde erschien zum ersten Mal auf einer Auktion in Mailand im Jahr 1983 und wurde daraufhin von Erich Schleier publiziert. Sicherlich handelt es sich dabei um das Bild, das bereits seit 1644 in den Barberini- Inventaren mit Zuschreibung an Camassei genannt wird: "Un quadro dove la giustizia divina mostra il sangue di Abel ucciso da Caino, con Caino ginocchione con cornice dorata tutta dorata di mano di *Andrea Camassei*."

Die Verurteilung Kains wird im vierten Kapitel der Genesis (Kap. 4, 9-16) erzählt. Nachdem Kain seinen Bruder Abel getötet hatte und er die Tat zu verheimlichen versuchte, näherte sich ihm Gott mit den Worten: „Was hast Du getan! Höre, das Blut deines Bruders schreit zu mir von der Erde. Und nun: Verflucht seist du, verbannt von dem Ackerboden...“ (10-12)

Camassei setzte die Szene in ein flaches horizontales Bildformat, das im Hinblick auf die Ikonographie und die Größe der Figuren ungewöhnlich ist, da es ihm nicht erlaubte, die Figuren der himmlischen und irdischen Sphäre auf deutlich unterschiedlicher Ebene agieren zu lassen.

Kain kniet im Vordergrund des Bildes. Sein Blick und sein rechter Arm zeigen nach oben zu dem auf einer Wolkenbank erscheinenden Gottvater. Die Wolke, die von mehreren Putten umgeben wird, ist so tief an den unteren Bildrand gesetzt, dass sie sich fast auf gleicher Ebene befindet wie Kain. Links von Gottvater kniet die Justitia, die ihm gerade das Blut Abels überreicht, dessen Leichnam wahrscheinlich mit der rechts im Hintergrund unter einem Baum liegenden Figur zu identifizieren ist.

Typisch für Camassei ist die Figur Gottvaters mit den großen braunen Augen und den weiß gehöhten Haaren. Schleier vergleicht die Technik, speziell den fließenden Pinselstrich, der sich vor allem im Landschaftshintergrund bemerkbar macht, mit Mola, in dessen Ausstellungskatalog er Camasseis Bild auch veröffentlichte.

Am auffälligsten ist aber eine Affinität zu Poussin, die sich in Camasseis Formensprache seit Mitte der 30er Jahre bemerkbar macht. Die kniende Figur des Kains mit der rechten

erhobenen Hand erinnert an Endymion auf dem Bild *Diana und Endymion* in Detroit (The Detroit Institute of Arts), das in die späten 20er Jahre datiert ist.⁴⁸⁴ Auch das Motiv der im Hintergrund liegenden Figur, bei der es sich wieder um eine Verarbeitung der *Sterbenden Amazone* (Neapel, Museo Nazionale) handeln könnte, bekundet Analogien zu Poussins Gemälde aber auch zu Tizians *Bacchanal* (Madrid, Museo del Prado).

Bibliographie: Aronberg Lavin 1975, S.175, Nr.494, S.298, Nr.140, S.434, Nr.160; Katalog Finarte/ Mailand, 24. November 1983, Nr.79; Lugano 1989 (E. Schleier), S.66-67; Nessi 2005, S.84.

A.37) *Tod des Orpheus*

Schweiz, Privatsammlung

Öl auf Leinwand, 99 x 137 cm

Provenienz: Schweiz, Privatsammlung (1976), Galerie Motte/Genf, 15. Juni 1978, Nr.31.

Das Gemälde mit dem typisch horizontalen Format „a tela imperatore“ erschien zum ersten Mal 1978 bei einer Auktion in Genf unter dem Namen Pier Francesco Molas. Für eine Zuschreibung an Camassei sprach zum ersten Mal Schleier, der es im Katalog der Mola- Ausstellung von 1989 publizierte, wobei er auch den Titel korrigierte. Wie er richtig äußerte, handelt es sich bei der Darstellung nämlich nicht um den *Tod des Adonis*, sondern um den *Tod des Orpheus*. Eine Bestätigung für das ikonographische Sujet liefert die kleinere Version dieses Bildes (Kat.A.37.1), auf der die am Boden liegende, sterbende Figur einen Lorbeerkranz, das Attribut des Orpheus, trägt. Die Geschichte vom Tod des Orpheus, der bei einer bacchantischen Orgie von Thrakerinnen in Stücke gerissen wurde, wird ausführlich in Ovids Metamorphosen (XI, 1-84) geschildert.

Entgegen der grausamen Erzählung, stellte Camassei die Szene aber auf sehr friedliche Weise dar. Um den bereits leblos am Boden liegenden Orpheus, dessen Körper keine Spuren eines gewaltsamen Angriffs erkennen lässt, sind halbkreisförmig mehrere Maenaden, ein Hirte und ein Satyr versammelt. Eine von ihnen hält triumphierend die Lyra des appolinischen Sängers empor, während zwei weitere mit einem Thyrsstab, den sie aber, wie bei Ovid beschrieben, nicht gegen ihr Opfer werfen, herantreten. Parallel zu

⁴⁸⁴ Paris 1994/1995, Kat.37. Das Bild wird zum ersten mal im Inventar Mazarins von 1653 erwähnt.

dem im Vordergrund auf der Seite liegenden Satyr in Rückenansicht arrangierte der Künstler im Hintergrund die Figur eines Flussgottes, der inmitten einer arkadischen Landschaft sitzt.

Die weiche Modellierung sowie die venezianischen Farbakkorde verleihen dem Gemälde eine stimmungsvolle Atmosphäre, die die frühere Zuschreibung an Mola erklären könnte. Die Farbpalette und die liegende Haltung des Orpheus, die wieder auf die *Sterbende Amazone* verweist, legen aber auch den Vergleich zu Poussins *Tod des Adonis* (Caen, Musée des Beaux-Arts) nahe.

Bibliographie: Katalog Galerie Motte/ Genf, 15. Juni 1978 (Mola), Nr.31; *Collezioni Private Bergamasche* 1980-1983, I, Tafel XXXI (Mola); D'Amico 1982, S.94, Lugano 1989 (E. Schleier), S.309, Kat.IV.6; Safarik 1999, S.75; Nesi 2005, S.97.

Version

A.37.1) *Tod des Orpheus*

Standort unbekannt

Öl auf Leinwand, 103 x 80 cm (Abb.41)

Provenienz: Galerie Jean-Max Tassel/Paris 1988

Diese kleinere Version wurde bereits 1988 unter dem Namen Camasseis publiziert. Im Gegensatz zu dem vorherigen Gemälde ist die Darstellung auf ein Hochformat komponiert, wodurch der rechts am Bildrand sich befindende Hund sowie der Flussgott im Hintergrund weggelassen wurden. Da mir das Gemälde nur anhand einer schlechten Schwarz-Weiß Kopie bekannt ist, muß eine genauere stilistische Untersuchung ausbleiben.

Bibliographie: *The Burlington Magazine*, 130.1, 1988; Lugano 1989 (E. Schleier), S. 309; Nesi 2005, S.97.

A.38) *Opfer an Diana*

Rom, Galleria Nazionale d' Arte Antica, Palazzo Barberini (Depot), Inv. 2596

Öl auf Leinwand, 89 x 200 cm

Provenienz: Rom, Sammlung Maffeo Barberini 1672+ und 1686; Rom, Guido Tavazzi 1932; Sotheby's/Florenz, 20. Oktober 1977, Nr.46.

Liliana Barroero, die das Gemälde 1979 zum ersten Mal konkret mit Camasseis Oeuvre in Verbindung brachte, identifizierte es mit dem Bild gleichen Sujets, das seit 1672 in den Barberini- Inventaren aufgelistet ist: „Un Quadro p lungo con il Sagreficio a Diana longo p.mi 8 e alto p.mi 4 Incirca con Cornice Intagliata Color di Noce e Oro mano di And. Camassei.“⁴⁸⁵

Für eine Autorschaft des Künstlers sprechen neben dem Inventareintrag auch einige Figurentypen, wie zum Beispiel die Frau mit Kind im Vordergrund, die in ähnlicher Weise auf dem *Luperkalienfest* (Kat.A.22) und dem Gemälde *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20) in Erscheinung tritt, und die Bacchantin mit den erhobenen Armen, die an die Maenade auf dem *Tod des Orpheus* (Kat.A.37) denken lässt.

In kompositorischer Hinsicht inspirierte Camassei sich wie bei diesen soeben genannten Beispielen auch wieder an Werken Domenichinos, Cortonas und Poussins. Die reliefartige Anordnung der Figuren greift bereits Camasseis Friesdekorationen mit der Geschichte von *Bacchus und Ariadne* im Palazzo Pamphili in Rom voraus (Kat.A.44)

Bibliographie: Sutherland Harris 1970, S.67 Nr.27; Aronberg Lavin 1975, S.386, Nr.579, S.399, Nr.115; Barroero 1979, S.68, 75, Anm.12; Villa 1986, S.66; Nessi 2005, S.94.

⁴⁸⁵ Aronberg Lavin 1975, S.386, Nr.579; S. 399, Nr. 115.

A.39) *Himmelfahrt Mariens*

Rom, S. Maria in Via Lata, Apsis

Fresko (Abb.42)

Das Apsisfresko, das Camassei wie man bereits bei Pascoli lesen kann, von dem Cavaliere Francesco d' Aste in Auftrag bekam, wurde 1865 aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes von einem heute nicht weiter bekannten Künstler namens Traversari fast gänzlich übermalt, weshalb eine stilistische Untersuchung des Werkes heute nicht mehr vornehmbar ist.

Bevor Camassei der Auftrag für die *Himmelfahrt Mariens* zugesprochen wurde, befand sich auf der Apsiswand noch das Fresko gleichen Sujets von Daniele da Volterra, das noch im Jahr 1638 in Tottis Romführer genannt wird. Allgemein wird das Fresko Camasseis, das Hess aufgrund der Übermalungen zu den nicht mehr existierenden Werken des Künstlers zählte, heute um 1642 datiert, als Kardinal Antonio Barberini Diakon der Kirche war.

Die Familie d'Aste entstammte einem aristokratischen Geschlecht, das ursprünglich in Castiglione d'Aste im Piemont ansässig war. Seit der Heirat mit Clarice Margana im Jahr 1580 ist die Familie in Rom nachweisbar und trat fortan als „Wohltäter“ der Kirche S. Maria in Via Lata hervor. Vor allem Giovanni Battista und sein Sohn Francesco, *camerlengo* dieser Kirche, kümmerten sich im 17. Jahrhundert um die Finanzierung und Realisierung verschiedener Umbauarbeiten. Neben der Renovierung des Innenraums, bezahlten die d'Aste auch die Ausgaben für die Fassade, die 1658 unter dem Pontifikat Alexander VII. von Pietro da Cortona neu gestaltet wurde.⁴⁸⁶

Bibliographie: Barri 1671, S.10; Titi 1674, S.350, Baldinucci (1681-1728), IV, S.581; *Descrizione di Roma moderna...*, 1697, S.371; Titi 1721, S.343; Pio (1724), S.3; Pascoli (1730-1736), I, S.40; Titi (1763), S.318; Passeri (1772), S.172; Vasi 1791, I, S.81; Melchiorri 1834, S.247; Nibby 1838-1841, 2.1, S.522; Pistolesi 1841, S.102; Presenzini 1880, S.78-79; Cavazzi 1908, S.145; Salerno 1961, S.248; Di Domenico Cortese 1968, S.294; Sutherland Harris 1970, S.58, Nr.19; Garms 1972, S.120 Nr.502; Vasco 1974, S.81; Waterhouse 1976, S.60; Villa 1992, S.104, Anm.13; Hess 1995, S.172, Anm.2;

⁴⁸⁶ Zur Familie d'Aste und ihrer Beziehung zur Kirche S. Maria in Via Lata vgl. Cavazzi 1908, S.127-131.

Nessi 2005, S.91.

40) *Portrait Urbans VIII.*

Rom, S. Andrea della Valle, Sakristei

Öl auf Leinwand (Abb.43)

Obwohl bereits Ortolani und Von Pastor auf das Gemälde, das sie dem Umkreis Camasseis zuschrieben, aufmerksam machten, ist es von der späteren Guiden- und Kunstliteratur mit Ausnahme von Costamagna und Nessi nicht mehr beachtet worden.⁴⁸⁷

Die hohe künstlerische Qualität des Portraits lässt das Gemälde aber ohne Zweifel als eigenhändiges Werk Camasseis bestimmen. Einen Hinweis auf seine Autorschaft liefert dabei in erster Linie der nach seiner Zeichnung angefertigte Stich Greuters in den *Aedes Barberinae ad Quirinalem* (Kat.C.8.a) von 1642, der den Papst in gleicher Haltung auf seinem Thronstuhl zeigt. Auch die Positionierung des Stuhls, sowie die Komposition des Innenraums und der sich rechts im Hintergrund öffnende Blick auf die Landschaft stimmen mit dem Gemälde und Stich überein.

Stilistische Merkmale, wie die Draperiebehandlung und die zarten, weich modellierten Hände lassen die Autorschaft Camasseis gewiss erscheinen. Es könnte aber auch in Erwähnung gezogen werden, dass Camassei das Gemälde zusammen mit einem anderen Künstler anfertigte, dem möglicherweise die Ausführung der Gegenstände im Raum zuzuschreiben ist. Grund zu der Annahme liefert ein weiteres Portrait Urbans VIII., das 1645 im Inventar Bartolomeo Barzis unter den Namen Camasseis und Fioravantis aufgelistet wird: "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."⁴⁸⁸

Die auffälligen Analogien zu Berninis Büstenportraits Urbans VIII., die den Papst ebenfalls in Mozzetta und Camauro zeigen, machen es wahrscheinlich, dass Camassei sich an dem von dem Bildhauer verbreiteten Prototyp orientierte.

Das kleine Bild mit der Kreuzigung Christi, das auf dem Stich hinter dem Thron Urbans VIII. zu sehen ist, ersetzte Camassei auf dem Gemälde durch die Darstellung der Heiligen Gaetano Thiene und Andrea Avellino, Patrone des Theatinerordens von S. Andrea della

⁴⁸⁷ Costamagna schrieb dem Umkreis Camasseis auch das sich in der Sakristei befindende Portrait Paul IV. Caraffa zu, obwohl der Papst bereits 1555 verstarb. (Costamagna/Ferrara/Grilli 2003, S.172) Abgesehen davon, steht die schlechte Qualität der Ausführung in keinem Verhältnis zu dem *Portrait Urbans VIII.*

⁴⁸⁸ Vgl. Inv.2, Nr.1.

Valle, die von Urban VIII. zwischen 1624-1629 selig gesprochen wurden. Der Auftrag für das *Portrait Urbans VIII.* wurde Camassei wahrscheinlich von dem Orden selbst erteilt, der ihm bereits 1637 die Ausführung eines Altarbildes mit der Darstellung des *Heiligen Gaetano Thiene* in S. Andrea della Valle (Kat.A.28) übertrug. Möglicherweise entstand das *Portrait Urbans VIII.* aber erst um 1642, zeitgleich mit dem Stich Greuters in den *Aedes Barberinae ad Quirinalem.*

Bibliographie: Ortolani [1924], Fig.31; Von Pastor 1950-1963, XIII, S.253-254, Anm.4; Costamagna/Ferrara/Grilli 2003, S.172; Nessi 2005, S.89.

41) *Juno auf dem Pfauenwagen*

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. GG142

Öl auf Leinwand, 34 x 59 cm

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, in der es aber nur bis 1659 unter dem Namen Camasseis geführt wird.

Nachdem Cortese das Gemälde 1968 noch zu den verlorenen Werken des Künstlers zählte, erwähnt Sutherland Harris es zwei Jahre später zum ersten Mal im Kunsthistorischen Museum in Wien, wobei sie es aus stilistischen Gründen aber Sacchi zuschrieb. Zu ihrer Begründung führte sie in dem Sacchi-Katalog von 1977 ein Portraitmedaillon des Erzherzogs auf, das sich in Sacchis Privatbesitz befand und das ihrer Meinung nach eine Bestätigung der Beziehung zwischen Künstler und Mäzen liefert.

Auch wenn eine stilistische Differenzierung beider Künstler manchmal schwer fällt, so lässt sich dieses Gemälde, wie Nessi richtig unterstrich, doch mit Gewißheit in das Oeuvre Camasseis einordnen. Typisch für ihn sind die weichen Konturen des rundlich-ovalen Gesichtes, sowie die Form der Augen, die in analoger Weise auf den Gemälden *Die Heilige Agnes verweigert den Götzendienst* (Kat.A.20) und *Diana und Aktaeon* (Kat.A.31) anzutreffen sind.

Der Wagen wird von dem Künstler in ähnlicher Weise auf dem *Triumphzug von Bacchus und Ariadne* im Palazzo Pamphili (Kat.A.44.4) verarbeitet.

Bibliographie: Wickhoff 1898, S.344, 348; Di Domenico Cortese 1968, S.298, Anm.39; Sutherland Harris 1970, S.68; Sutherland Harris 1977, S.52-53; Nessi 2005, S.97.

A.42) Die Fresken im Lateransbaptisterium

Das Lateransbaptisterium, auch S. Giovanni in Fonte genannt, ist ein oktagonaler Bau aus dem 4. Jhd., der sich an die Nord-West-Seite der Basilika S. Giovanni in Laterano anschließt. Ursprünglich wurde der Bau durch eine Kuppel gekrönt, die aber, wie auch ein Großteil der Dekoration, während der Plünderung Roms im Jahr 1527 zerstört wurde. Paul III., unter dem die Restaurierungsarbeiten des Baptisteriums begonnen hatten, ließ die Kuppel durch eine oktagonale Flachdecke, zu deren Mitte hin sich eine Laterne öffnete, ersetzen. Die nächsten größeren Baumaßnahmen wurden von Urban VIII. kurz nach Beginn seines Pontifikats im Jahr 1623 vorgenommen. Neben weiteren Restaurierungsarbeiten ordnete der Papst die Rekonstruktion der Laterne und der sie stützenden Säulen im Innenraum an, die unter der Leitung Castellis und Berninis durchgeführt wurden.⁴⁸⁹ Nach Abschluss der Bauarbeiten wurde Sacchi mit der malerischen Ausgestaltung des Innenraums betraut. Obwohl die Zahlung über 400 *scudi* vom Mai 1639 deutlich macht, dass Sacchi mit der Freskierung der Seitenwände hätte beginnen sollen, kümmerte er sich zunächst um die Dekoration der Kuppellaterne mit Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers, auf die dann die nächste Zahlung von 1641 explizit Bezug nimmt.⁴⁹⁰

Wie Bellori berichtete, wollte Sacchi neben den Bildern in der Kuppellaterne auch den Freskenzyklus Konstantins des Großen auf den Seitenwänden des Baptisteriums allein ausführen, doch zwangen ihn wahrscheinlich die Ausmaße der zu bemalenden Wandflächen dazu, einige Mitarbeiter heranzuziehen. Dabei griff er auf Künstler zurück, die er vorwiegend aus dem Barberinikreis kannte: Camassei, Gimignani und Romanelli. Später kamen dann noch sein Schüler Carlo Maratta und Carlo Magnone hinzu.

Wann diese Künstler ihre Arbeit in Angriff nahmen, lässt sich heute nicht mehr genau nachvollziehen, da sich im Hinblick auf die Wandfresken nur ein Zahlungsdokument an Camassei erhalten hat. Dieser erhielt am 24. Juli 1644 25 *scudi* für „...fatighe fatte sino al corrente Giorno per servitio di S. Gio. in fonte...“⁴⁹¹ Es ist anzunehmen, dass zu diesem Zeitpunkt auch die anderen Künstler bereits im Baptisterium arbeiteten. Dass der Konstantinzyklus spätestens 1648 vollendet war, lässt die Datumsinschrift oberhalb des Freskos Marattas mit der *Allegorie Innozenz X.* vermuten sowie die Tatsache, dass

⁴⁸⁹ Zur Baugeschichte des Lateransbaptisteriums vgl. Sutherland Harris 1977, S.85-86.

⁴⁹⁰ Pollak 1928-1931, I, S.141-142.

⁴⁹¹ Pollak 1928-1931, I, S.143.

Camassei und Gimignani zu diesem Zeitpunkt bereits im Palazzo Pamphili arbeiteten.⁴⁹²

Die Seitenwände des achteckigen Lateransbaptisteriums werden durch einen horizontalen Trompe-l'oeil-Fries in zwei Zonen eingeteilt, wobei die untere größere Hälfte die Szenen des Konstantinszyklus zeigt, während der obere Bereich mit Putten dekoriert ist. Dem Rhythmus der Architektur sich anpassend, sind auf den acht Ecken zwischen den Wandflächen fiktive Doppelpilaster aufgetragen, die dazu verhelfen, die einzelnen Szenen deutlicher voneinander zu trennen. Fünf Wände werden durch jeweils eine Tür unterbrochen, von denen vier in die angrenzenden Oratorien und eine als Eingangsportal auf den Vorplatz führen. Da diese letztere wie die ihr gegenüberliegende Tür fast die gesamte untere Wandfläche bestimmt, konnten hier keine größeren Szenen ausgeführt werden. Der Konstantinszyklus, der sich auf fünf Wandflächen verteilt, beginnt rechts neben der Eingangstür. Auf einem weiteren Wandabschnitt, genau in der Mitte des Zyklus, ist die *Allegorie Innozenz X.* von Maratta dargestellt, unter dessen Pontifikat die Arbeiten im Lateransbaptisterium beendet wurden.

Der Konstantinszyklus setzt sich aus folgenden Szenen zusammen:

Rechte Wand:

- 1.) Gimignani, *Vision des Kreuzes*
- 2.) Camassei, *Schlacht auf der Milvischen Brücke*
- 3.) Camassei, *Triumphzug des Kaisers Konstantin*

Linke Wand:

- 4.) Maratta, *Konstantin gründet das Christentum und befiehlt die Zerstörung der heidnischen Idole*
- 5.) Magnone, *Zerstörung der heidnischen Schriften auf dem Konzil von Nizza*

Der *Acta Silvestri* zufolge hatte sich Kaiser Konstantin im Lateransbaptisterium von Papst Sylvester I. taufen lassen, da er von den Aposteln Petrus und Paulus die Zusicherung erhielt, dass er dadurch seine Leprakrankheit besiegen konnte. Anders steht es in der *Vita Constantini* des Eusebius, nach der Konstantin sich kurz vor seinem Tod in Nikodmien taufen ließ, nachdem er die Schlacht auf der Milvischen Brücke gegen Maxentius

⁴⁹² Sutherland Harris 1977, S. 86. Vgl. auch Kat.A.44.

gewonnen hatte.⁴⁹³ Obwohl der historische Ort des Lateransbaptisteriums es adäquat erscheinen lassen mußte, den Freskenzyklus ikonographisch an die *Acta Silvestri* anzulehnen, so zeigt sich, dass der Autor des Programms auf die Erzählung des Eusebius zurückgriff, die mit der *Vision des Kaisers Konstantin* rechts vom Eingang beginnt. Während auf der rechten Seite die Szenen aus dem Leben des Kaisers dargestellt sind, die sich vor seiner Taufe ereigneten, beschreiben die zwei Fresken auf der gegenüberliegenden Wand seine Taten als christlicher Herrscher. In der Mitte des Freskenzyklus' ragt das Taufbecken hervor, das die in der *Acta Silvestri* beschriebene Historie von Konstantins Übertritt zum christlichen Glauben im Lateransbaptisterium, die auf keiner Wandfläche dargestellt wurde, symbolisiert. Eine ikonographische Verknüpfung der beiden Konstantinslegenden, wie sie hier automatisch durch den Ort und die thematische Wahl des Freskenzyklus' bewirkt wurde, ist zum ersten Mal in der Sala di Costantino im Vatikanischen Palast anzutreffen, wo die Taufe des Kaisers im Lateransbaptisterium direkt nach der Schlacht auf der Milvischen Brücke folgt. Wie Sigrid Epp erörtert, wurde damit eine ganz neue Konstantinsikonographie entworfen: Papst Sylvester spielt als Heiler von Konstantins Leprakrankheit nicht mehr die primäre Rolle wie im Mittelalter, sondern im Vordergrund stehen jetzt die tugendhaften Taten des Kaisers, der als mutiger Kämpfer gegen Maxentius siegte und daraufhin das Christentum legalisierte.⁴⁹⁴

A.42.1.) *Triumphzug des Kaisers Konstantin* (Abb.44)

Zeichnung: Studie zu den Pferden. Schwarze Kreide und Rötel auf Papier, quadriert, 480 x 330 mm (Florenz, Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, Inv. Ornato 935). (Abb.45)

Das Fresko befindet sich auf dem dritten Wandabschnitt rechts.

Wie in der *Vita Constantini* des Eusebius (I, 39) erzählt wird, fand der Einzug Konstantins in Rom direkt nach seinem Sieg über Maxentius an der Milvischen Brücke statt, den Camassei auf dem davor liegenden Wandabschnitt darstellte.

Der Kaiser steht, einen Stab mit Adler in der rechten Hand haltend, auf einem goldverzierten Wagen, der gerade von vier weißen Pferden durch einen Triumphbogen

⁴⁹³ Zur Gegenüberstellung der beiden Sylvesterlegenden vgl. Epp 1988, S.6-10.

⁴⁹⁴ Epp 1988, S.41-42.

gezogen wird.⁴⁹⁵ Dessen charakteristische Säulen in gelbem Marmor, die vor flachen Pilastern stehen, deuten darauf hin, dass es sich bei dem Triumphbogen um den des Kaisers Konstantin handelt, der als einziger in Rom polychrom gestaltet war. Der schlecht zu erkennende monochrome Figurenfries, der hinter dem Kaiser auf einer Seitenwand des mittleren Torbogens abgebildet ist, könnte außerdem an eine Wiedergabe des Reliefs mit der *Krönung Trajans durch Viktoria* auf dem gleichen Triumphbogen denken lassen.

Der Triumphwagen wird rechts und links am Bildrand durch friesartig aneinander gereihte Figuren, die Trompeten, Trophäen und das Labarum emporhalten, angeführt. Links im Vordergrund kniet eine Frau mit ihrem Kind, die dem Kaiser Konstantin ihre Hand zum Gruß entgegenstreckt.

Der Einzug des Kaisers in Rom wurde auf den früheren Konstantinszyklen lediglich von Bernardino Cesari im Querschiff der Lateransbasilika dargestellt.⁴⁹⁶ Kompositorisch hat das Fresko *Cesaris Camassei* sicherlich als Vorlage gedient, vergleicht man die Bewegungsrichtung des Triumphzuges und die links im Vordergrund kniende Frau. Die statisch aufgereihten Pferde auf Camasseis Fresko erinnern an antike Reliefkompositionen, wie etwa dem *Triumphzug des Kaisers Marc Aurel*, von dem auch der Trompete spielende Jüngling übernommen sein könnte.⁴⁹⁷ Ähnliche Kompositionen wurden bereits seit der Renaissance mehrfach von Künstlern wie Mantegna oder Polidoro da Caravaggio aufgegriffen.

A.42.2.) *Schlacht auf der Milvischen Brücke* (Abb.46)

Die *Schlacht auf der Milvischen Brücke* (Eusebius, I, 38) ist auf dem zweiten Wandabschnitt rechts dargestellt, der von einer großen Tür unterbrochen wird, weshalb die Szene nicht auf eine einheitlich quadratische Fläche gemalt werden konnte wie etwa das vorherige Fresko. Die von Passeri geäußerte Kritik an dem Freskos ist auf die dicht gedrängte Anordnung der Figuren zu beziehen, die im Hinblick auf den verengten Wandabschnitt zu groß und zahlreich erscheinen.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Pascoli hob die Ausführung der Pferde auf dem Fresko besonders hervor: „...e splendido carro tirato da quattro forti, e spumanti destrieri, che per esprimerli più naturali, e più vivi li vide dalla più bella muta di Roma; ed era quella del cardinal Pallotta.“ Vgl. Pascoli (1730-1736), I, S.40.

⁴⁹⁶ In der Sala di Costantino wurde der Einzug des Kaisers nur auf einem kleinen, kaum sichtbaren Chiaroscuro Fresko dargestellt. Der traditionelle Triumphwagen wurde dabei durch ein Schiff ersetzt.

⁴⁹⁷ Zu dem Relief in den Kapitolinischen Museen vgl. Bober/Rubinstein 1988, Abb.167. Vgl.auch das Relief des Triumphbogens des Titus auf dem Forum Romanum (Bober/Rubinstein 1986, Abb.178b).

⁴⁹⁸ „...ma non gli riuscì di quella perfezione, come nella prima [Triumphzug des Kaisers Konstantin], o per

Wie die *Vision des Kaisers Konstantin* von Gimignani, lehnt sich auch dieses Fresko kompositorisch eng an die Szene gleichen Sujets in der Sala di Costantino an.

Entgegen der Erzählung des Eusebius, lassen Giulio Romano und Camassei die Schlacht nicht auf der Milvischen Brücke, die hingegen symbolisch im Hintergrund dargestellt ist, sondern am Ufer des Tibers stattfinden.⁴⁹⁹

Die Darstellung der vielen kämpfenden Soldaten folgt in beiden Fällen einem reliefartigen Aufbauschema, der bei Giulio Romano aber aufgrund der breiteren Wandfläche noch prägnanter hervortritt. An dem Fresko in der Sala di Costantino orientierte sich Camassei, abgesehen von den einzelnen kämpfenden Soldaten, auch hinsichtlich der Figur des Kaisers Konstantin, der auf einem weißen Pferd über das Schlachtengetümmel hinwegreitet, sowie der Kaisers Maxentius, der rechts im Vordergrund auf seinem Pferd in den Fluss gefallen ist.

Zur weiteren Interpretation der Fresken im Lateransbaptisterium vgl. Kap.V.

- i. *Bibliographie*: Barri 1671, S.6; Bellori (1672), S.373; Titi 1674, S.230; Malvasia 1678, II, S.340; Baldinucci (1681-1728), IV, S.580-581; *Descrizione di Roma moderna...*, 1697, S.580; Pio (1724), S.3; Pascoli (1730-1736), I, S.40; Roisecco 1745, II, S.427; Titi (1763), S.209; Rossini, 1771, S.143; Passeri (1772), S.162; Vasi 1791, I, S.174; Lanzi (1809), I, S.362; Melchiorri 1834, S.175; Nibby 1838-1841, 2.1, S.264; Pistolesi 1841, S.255; Presenzini 1880, S.81- 89; Nagler, 1879-1920, I, S.440; Pollak 1928-1931, 1, S.143; Di Domenico Cortese 1968, S.294; Sutherland Harris 1970, S.84-85; Waterhouse 1976, S.60; Villa 1992, S.104, Anm.2; Nessi 2005, S.87.

Dokumentation:

1. 24. Juli 1644: “Al Sig. Andrea Camaseo Pittore 25 scudi...per recognizione delle sue fatighe sino al corrente Giorno per servitio di S.Gio.in fonte...li 24 lug 1644.”(Archivio del Capitolo Lateranense, FF. XX, Reg. 388, f. 396. Pollak 1928-1931, I, S.143).

la scomodità del sito, ovvero per la difficoltà del soggetto.” Passeri (1772), S.172.

⁴⁹⁹ Bei Eusebius (I, 38.4) heißt es, dass die Truppen des Maxentius starben, da die Brückenseite, auf der sie sich befanden, unter ihnen einstürzte.

A.43) *Schlacht des Heraklius*

Ehemals Rom, Palazzo Rondanini

Öl auf Leinwand

In der früheren Literatur wurde das Gemälde lediglich von Vasi genannt, der es als „Schlacht des Kaisers Konstantin“ in einem der Räume des Palazzo Rondinini in der Via del Corso beschrieb: “Nella quinta stanza evvi un gran quadro del Camassei, rappresentante la battaglia di Costantino contro Massenzio.” Dass es sich bei dem Sujet aber um die Schlacht des Heraklius handelte, überliefert die Inschrift auf dem Stich Faccendas (Kat.C.14) nach der Komposition, der heute noch eine Vorstellung von dem verlorenen Gemälde verleiht.

Erst 1809 wird die *Schlacht des Heraklius* mit der bemerkenswerten Schätzung von 500 *scudi* zum ersten Mal im Inventar der Rondinini- Sammlung genannt, die nur einige Jahre später ausgelöst wurde.⁵⁰⁰

Unter den früheren Inventaren der Familien ist bis heute nur das der Felice Zacchia Rondinini von 1662 bekannt, der Frau des 1639 verstorbenen Alessandro Rondinini, das diese kurz vor ihrem Tod erstellen ließ.⁵⁰¹ In diesem erscheinen aber hauptsächlich Bilder von Künstlern des späten 16.- und frühen 17. Jahrhunderts, die wohl zum größten Teil noch aus dem Besitz Natale Rondininis stammten, der die Sammlung im Palast in der Via del Campomarzio gegründet hatte.⁵⁰²

Möglicherweise wurde die *Schlacht des Heraklius* von Paolo Emilio Rondinini, einem der neun Söhne Felice Zacchia Rondininis und Alessandros, in Auftrag gegeben.⁵⁰³ Dieser könnte durch seine Verbindung zu den Barberini - 1643 wurde er im Alter von 26 Jahren von Urban VIII. zum Kardinal der Diakonie S. Maria in Aquiro erhoben - Interesse daran gehabt haben, seine eigene Sammlung im Palast am Campo Marzio durch ein Bild eines Barberinikünstlers zu vervollständigen. Leider ist aber keine Notiz über die Sammlung von Paolo Emilio, der nach dem Tod seiner Mutter die 1662 im Inventar erfasste

⁵⁰⁰ “Altro quadro per traverso didici e sette Cornici dorata rappresentante Battaglia di Camassei.” (Salerno 1965, S.288, Nr.115). A.S.R., *30 Notai capitolini*. Francesco Parchetti, Uff.10, 1809. Zum Verkauf der Sammlung vgl. Salerno 1965, S.73-78.

⁵⁰¹ Salerno 1965, S.279-282.

⁵⁰² Salerno 1965, S.30-31.

⁵⁰³ Salerno 1965, S.32. Zu Paolo Emilio Rondindini vgl. auch: Moroni 1840-1879, LIX, S.110.

Familiensammlung erbte, bekannt. Dass das Bild erst später in die Sammlung gelangte, lässt sich sicherlich ausschließen, da der einzige, der sich noch für den Erwerb von Gemälden interessierte, Giuseppe Rondinini, hauptsächlich Werke des 18. Jahrhunderts und der Neapolitanischen Schule sammelte.⁵⁰⁴

Vasis Interpretation des Bildsujets lässt sich sicherlich aufgrund der kompositorischen Ähnlichkeiten zu der *Schlacht auf der Milvischen Brücke* im Lateransbaptisterium erklären. Der Protagonist beider Szenen reitet auf die gleiche triumphierende Weise über das Schlachtfeld hinweg, während rechts am Bildrand besiegte Soldaten ins Wasser fallen. Auf beiden Szenen ist eine Vielzahl von Personen dargestellt, die sich in unterschiedlichste Richtungen bewegen, während der Eindruck des Reliefs aber auch hier aufgrund der Dominanz des *primo piano* weiterhin überwiegt. Im Gegensatz zum Fresko, das nur im rechten Hintergrund den Blick auf die Landschaft mit der Milvischen Brücke freigibt, ist auf dem Bild hinter der gesamten Schlachtszene eine Panoramaaussicht mit Baumreihen gewährt. Links treten dunkle Wolken am Himmel hervor, von denen grelle Strahlen auf einige Soldaten herabfallen. Eine Datierung im Anschluß der Fresken im Lateransbaptisterium ist wahrscheinlich.

Bibliographie: Vasi 1791, I, S.44; Salerno 1965, S.288, Nr.115; Abb.87; Di Domenico Cortese 1968, S.298, Anm. 4; Merz 1991, S.311.

⁵⁰⁴ Die von Giuseppe Rondinini gesammelten Werke sind im Inventar von 1801 aufgelistet. (Salerno 1965, S.40-41).

A.44) *Geschichten von Bacchus und Ariadne*

A.44.1) *Auffindung Ariadnes* (Nordwand)

A.44.2) *Bacchus, Ariadne und Venus* (Südwand)

A.44.3) *Opfer des Bacchus* (Westwand)

A.44.4) *Triumphzug von Bacchus und Ariadne* (Ostwand)

A.44.5) Fensterlaibungen (Nachfolger Camasseis)?

A.44.6) Darstellung der Fama (Nachfolge Camasseis)?

Rom, Palazzo Pamphili

Fresko

Mit Beginn seines Pontifikates im Jahr 1644 intensivierte Innozenz X. sein Bestreben, den Familienpalast, der an der südwestlichen Ecke der Piazza Navona gelegen war, zu einem repräsentativen Palast auszubauen.⁵⁰⁵ Bereits 1634 hatte er, gerade zum Kardinal erhoben, die angrenzenden Häuser der Familie Teofilis erworben und damit eine Erweiterung des Palastes nach Norden hin bewirkt. Am 20. Mai 1645 schenkte der Papst diesen bis dahin existierenden Gebäudetrakt seinem Neffen Camillo, der hier zusammen mit der Schwägerin Innozenz X., Olimpia Maidalchini, wohnen sollte. Sie waren es dann auch, die zumindest in dem nächsten Jahr Zahlungsanweisungen und Kaufverträge für die neuen Anbauten unterzeichneten. 1645 erwarb Camillo das angrenzende schmale Gebäude des Teodisio de Rossi. Ein Jahr später kam der Renaissancepalast der Familie Cibo hinzu, an dessen Abschluss die große Galerie errichtet wurde, in der bald darauf Cortona arbeiten sollte.⁵⁰⁶ Im Auftrag des Papstes wurde unter Girolamo Rainaldi bereits im Juni 1645 mit den Umbauarbeiten begonnen, zu dessen planerischer Ausführung kurz darauf auch Borromini hinzugerufen wurde. Wie Zahlungsdokumente belegen, scheint ein Teil der Bauarbeiten des neuen Palastes bereits 1646 beendet worden zu sein, da damals bereits Giacinto Brandi und Spadarino mit der malerischen Ausgestaltung begonnen hatten.

Spätestens seit Camillo Pamphilis Heirat mit Olimpia Aldobrandini im Jahr 1646, die laut Russel zu großen Missstimmungen zwischen ihm und seiner Mutter führte, kam der Papstneffe nur noch sporadisch zu Besuch in den Familienpalast, weshalb ein Großteil der planerischen Konzeption der Innendekoration sicherlich Olimpia Maidalchini zugeschrieben werden muss.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Zur Architekturgeschichte des Palastes vgl. Romano/Partini [1944], S.73-96; Salerno 1970, S.21; 31,145, 155; Eimer 1970, S.34-41; Preimesberger 1976, S.169-187.

⁵⁰⁶ Preimesberger 1976, S.169-187.

⁵⁰⁷ Russel 1996, S.112.

Die Innenausstattung der neuen Palastgebäude sah eine Fortführung der um 1635 von Agostino Tassi und Herman van Swanewelt ausgeführten Friesdekorationen im alten Teil des Palazzo Pamphili vor.⁵⁰⁸ Giacinto Brandi erhielt 1646 die ersten Zahlungen für den Ovidfries, den Passeri dann fälschlicherweise Camassei zuschreiben sollte. 1648 folgten dann die Zahlungen an Gimignani, der gleich in mehreren Räumen im Palast arbeitete, und an Camassei für den Fries mit den Geschichten von *Bacchus und Ariadne* in der *Sala Grande*.⁵⁰⁹ Da Camassei aber kurz nach Beendigung oder noch während der Arbeiten verstarb, gingen die Zahlungen über insgesamt 300 *scudi* an seinen Sohn Giuseppe.

Die *Sala Grande*, die sich in der Mitte der zur Piazza Navona gerichteten Repräsentationsräume im *piano nobile* befindet, stellte aufgrund ihrer Größe und Lage ohne Zweifel einen der bedeutendsten Räume im Palast dar. Die auf den Platz gerichtete Schauwand wird durch zwei Fenster und eine Tür unterbrochen, die auf einen großen Balkon hinausführt. Wie die angrenzenden Räume schließt die *sala* oben mit einer Kassettendecke ab, unterhalb der der dekorierte Friese entlangläuft.

Die Szenen von *Bacchus und Ariadne* sind auf vier Friesfeldern dargestellt, die aufgrund des rechteckigen Grundrisses des Raumes von unterschiedlicher Größe sind. Zwischen den Friesen ist jeweils ein Ignudo auf einem Delphin dargestellt, während an den Ecken Medaillons mit Engeln, und die Embleme der Pamphili und Maidalchini- die Taube mit Palmenzweig und die mit Zinnen versehene Wand, über der drei Sterne aufragend hervortreten.

Der Zyklus folgt keiner chronologischen Reihenfolge. Er beginnt auf der kürzeren Nordwand mit der Szene der *Auffindung Ariadnes* und setzt sich dann auf der gegenüberliegenden Wand mit dem Zusammentreffen von *Ariadne, Bacchus und Juno* fort. Für die längeren Wände wurde, sicherlich aufgrund der Vielzahl der darzustellenden Figuren, der *Triumphzug von Bacchus und Ariadne* (Ostwand) und das *Opfer des Bacchus* (Westwand) ausgeführt.

Zur ausführlichen Beschreibung und Interpretation der Fresken vgl. Kap.V.

⁵⁰⁸ Die Friesdekorationen mit Josef-Themen wurden erst durch Russell Swanewelt zugeschrieben. (1997, S.171-177). Zur allgemeinen malerischen Ausgestaltung vgl. Redig de Campos 1970, S. 157-194.

⁵⁰⁹ Garms 1972, S.108.

Bibliographie: Barri 1671, S.19; Baldinucci (1681-1728), IV, S.582; Pascoli (1730-1736), I, S.40; Passeri (1772), S.172-173; Presenzini 1880, S.195-198; Romano /Partini 1944, S.97; Di Domenico Cortese 1968, S.294; Redig de Campos 1970, S.165-167; Garms 1972, S.23, 80, 108; Vasco 1974, S.82; Waterhouse 1976, S.61; Villa 1992, S.104-105, Anm.14; 106, Anm.22; Russel 1996, S.111-120; Russell 1997, S.171, Nessi 2005, S.95.

Dokumentation:

1. Zahlungsanweisung an Camassei, bzw. seinen Sohn Giuseppe vom 13. Juli 1648 und 14. Februar 1654 über insgesamt 300 *scudi* für “un fregio nella sala vecchia verso navona che hora è la stanza grande con ringhiera.” (*Conti di spese per la fabbrica ed altro 1645-1654*, Scaff. 88, N.35, Int. 5. Garms 1972, S.108, Nr.461).
2. Zahlungsanweisungen über 250 *scudi* am 31. Januar 1654 an Camasseis Sohn Giuseppe: “figlio et erede testamentario des Andrea Camasei pittore, et per lui a Claudia Baratelli, sua materna tutrice et curatrice p. haver dipinto un fregio nella stanza grande verso la Piazza, dov'è la ringhiera.” (*Registro de Mandati dall'anno 1653 al 1657*, Banc. 86, N. 13, S. 80. Garms 1972, S.80, Nr.317).
3. 12. Februar 1654: „Quietantia facta a D. Josepho Camaseo filio, et erede q. Andrete Camasei, cum recepta s. 250 pro picturis, et omni alia eius pretensione.” (*Primogenitura Pamphili. Note dell'Instrumenti Temporanei dall'Anno 1644 all'Anno 1672*. Scaff.86, N.3, Int. 2/1, S. 25. Garms 1972, S.23, Nr.33).