

II) Zeichnungen ohne sichere Verbindung zu ausgeführten Werken

Berlin, Kupferstichkabinett

B.1) *Männlicher Rückenakt mit nach vorn gebeugtem Oberkörper* (Inv. KdZ 22302)

Rötrel auf Papier; Beischrift in Kreide (mittig unten): *Andrea Camassei*

Bei der sorgfältig ausgeführten Zeichnung, die im Museum traditionell Camassei zugeschrieben ist, handelt es sich um eine Studie nach dem Modell, die sich stilistisch mit den Aktstudien in Windsor Castle (Kat.B.15-Z.17) und Würzburg (Kat.B.19) vergleichen lässt.

Bibliographie: unpubliziert.

B.2) *Sitzender nackter Jüngling* (Inv. KdZ 27794)

Rötrel auf Papier, 389 x 238 mm, Beischrift in Tinte (rechts unten): *Camassei*

Bei dem relativ schlecht erhaltenen Blatt, das traditionell Camassei zugeschrieben ist, könnte es sich sowohl um eine Akademiestudie als auch um eine vorbereitende Zeichnung für ein Gemälde oder Fresko handeln. Als typische Merkmale Camasseis zeichnerischer Handschrift lassen sich die tief umrandeten Augen, sowie die Haartextur und weiche Modellierung, die in korrespondierender Weise den linken Henkersknecht auf der Vorzeichnung zum *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Kat.A.15) charakterisieren, erfassen. Die Qualität der Ausführung lässt an eine frühe Datierung denken.

Bibliographie: unpubliziert.

Chatsworth, Collection Duke of Devonshire

B.3) *Studie zu einem Deckengewölbe mit allegorischen Figuren* (Inv. 653)

Tinte auf Papier, farbig aquarelliert, 292 x 407 mm (Abb.47)

Jaffés Zuschreibung der Zeichnung an Romanelli wurde von Sutherland Harris richtigerweise zurückgewiesen, die das Blatt in das Oeuvre Camasseis aufnahm. Auch wenn die farbige Aquarellierung keine Parallelen im Werk des Künstlers findet, so sprechen für ihn eindeutig die Physiognomien der weiblichen Tugend und des Flussgottes, die vergleichsweise auf der Zeichnung in der Eremitage (Kat.B.14) oder auf der bei Sotheby's versteigerten *Allegorie Roms* (Kat.C.1) auftreten.

Möglicherweise handelt es sich bei der Zeichnung um eine erste Idee für das Deckenprojekt in der *Sala Grande* im Palazzo Barberini. Zu einer ausführlichen Interpretation vgl. Kap. III.1.

Bibliographie: Pittsburgh 1978 (M. Jaffé), S.114-15; Sutherland Harris 1988, S.73-76; Scott 1991, S.127, 147; Nessi 2005, S.201.

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

B.4) *Trunkenheit Noahs* (Inv. AE 1715)

Rötel auf Papier, 151 x 135 mm (Abb.48)

Die traditionelle Zuschreibung der Zeichnung an Camassei erweist sich in stilistischer Hinsicht als korrekt. Der weiche Kreideauftrag mit den dünnen Konturen, sowie die Draperiebehandlung lassen sich mit der Vorzeichnung zum *Martyrium der Heiligen Eufemia* (Kat.A.18) und mit den Studien für die Lünettenbilder in Florenz (Kat.A.24) vergleichen.

Ein Gemälde Camasseis mit der Darstellung der *Trunkenheit Noahs* ist nicht überliefert.

Bibliographie: Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.18; Nessi 2005, S.202.

Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

B.5) *Halbfigur des Heiligen Petrus* (Inv. 9513 S)

Rötél auf Papier, 180 x 140 mm (Abb.49)

Beischrift in Kreide (links unten): *Andrea Camassei*

Die akkurate Ausführung der Zeichnung lässt annehmen, dass sie als Vorlage für einen Stich diene. Charakteristisch für Camassei ist die Behandlung der Konturen und Gewandtextur.

Bibliographie: Di Domenico Cortese 1968, S.297 Anm.10; Sutherland Harris 1970, S.65; Nessi 2005, S.211.

B.6) *Studie zu Psyche* (Inv. 14082)

Rötél auf Papier, quadriert, 363 x 260

Die ursprünglich Carlo Dolci zugeschriebene Zeichnung wurde von Petrioli Tofani gesprächsweise mit Camassei in Verbindung gebracht. Die zarten Konturen sowie die Stoffbehandlung und Physiognomie zeigen deutliche Analogien zu Camasseis Kompositionszeichnung zum *Martyrium der Heiligen Eufemia* (Kat.A.18) und lassen eine Zuschreibung daher als richtig erscheinen. Möglicherweise handelt es sich um eine erste Idee für das Deckenfresko im Palazzo Bentivoglio (Kat.F.7).

Bibliographie: unpubliziert.

Haarlem, Teyler Museum

B.7) *Sitzender nackter Mann (Christus?)* (Inv. K I 14)

Rötél auf Papier, 285 x 384 mm. Ungleichmäßig beschnitten. Beischrift in Tinte (unten):
Andrea Camassei scol.º del Dominichino al Nudo diferente dall' istoriare . (Abb.50)

Die Zeichnung stammt sicherlich aus der bedeutenden Graphiksammlung des Padre Sebastiano Resta in Mailand, die nach dessen Tod im Jahr 1714 zum Teil nach Haarlem gelangte.⁵¹⁰ Auf diese Provenienz deutet außerdem die für ihn charakteristische Inschrift am unteren Blattrand.

Die weichen Nuancierungen von Licht- und Schattenwerten, sowie der effektreiche Kontrast des kräftigen, erschöpften Körpers lassen das Blatt von einmaliger Qualität erscheinen und es in die späteren Jahre datieren.

Bibliographie: Meijer 1985, S.73, Abb.57.

London, British Museum

B.8) *Noli me tangere* (Inv. 5211-38)

Rötél auf Papier, 232 x 179 mm (Abb.51)

Die ursprünglich Sacchi zugeschriebene Zeichnung wurde von Sutherland Harris richtigerweise in das Oeuvre Camasseis aufgenommen. Typisch für den Künstler sind die zarten Konturen und Gewandtexturen, die sich beispielsweise mit den vorbereitenden Zeichnungen der Florentiner Lünetten (Kat.A.25) konfrontieren lassen.

Bibliographie: Sutherland Harris 1970, S.65; Turner 1999, Kat.37; Nessi 2005, S.212.

⁵¹⁰ Warwick 2000, S.52-53. Vgl. auch Kap. VI, S.95

London, Privatsammlung (?)

B.9) Studie nach einem Mosaik mit Meerwesen

Feder auf Papier. Beischrift in Tinte (unten): *Disegno d' un pavimento antico che si vede in Bevagno ora dello Stato Eccl[esiasti]col o donò il sig[no]re Andrea Pittore Eccell[entissimo] pur di Bevagno: di novembre 1630: s' intitola il detto luogo: voetus Mevania. (Abb.52)*

Das auf der Zeichnung dargestellte Mosaik stellt den Fußboden einer antiken Thermenanlage in Bevagna dar, die um 1630 ausgegraben wurde. Die Motive von Meereswesen lassen vermuten, dass das Mosaik ein *Frigidarium* schmückte. Das damalige Interesse an diesem noch gut erhaltenen Mosaik manifestiert sich anhand der Tatsache, dass es auch in Ciampinis *Vetera monimenta* (1690) und Belloris *Picturae antiquae cryparum Romanarum* (1706) aufgenommen wurde.⁵¹¹ Camasseis Zeichnung befand sich ursprünglich in der Sammlung Francesco Barberinis, in dessen Inventar von 1649 es genannt wird: „Una Carta dipintoci diverse sorte de pesci negri intitolata il Mosaico di Bevagna.“⁵¹² Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Zeichnung noch in der Royal Collection in Windsor Castle nachgewiesen, von wo sie zwischen 1916 und 1926 verkauft wurde. Nach Auskunft Nassis befindet sie sich heute in einer englischen Privatsammlung, die mir jedoch nicht bekannt ist.

Bibliographie: Michaelis 1910, S.119-120, Anm.87; Pietrangeli 1953, S.6-7, 81; Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.12; Sutherland Harris 1970, S.50, Anm.30; Vasco 1974, S.80; Aronberg Lavin 1975, S.200, Nr.96; Sensi 1991, S.283-284; Nessi 2005, S.213.

⁵¹¹ Ciampini 1690, S.83, Taf. XXXIV, Nr.3; Bellori 1706, Taf. XXIII, S.43.

⁵¹² Aronberg Lavin 1975, S.220, Nr.96.

Neapel, Museo di Capodimonte

B.10) *Martyrium des Heiligen Sebastian* (Inv. 157 r) (Abb.53)

Stehender nackter Mann mit einem Seil (Inv. 157 v)

Schwarze Kreide auf hellbraunem Papier, Weißhöhungen, 428 x 274 mm

Nach Nassis Meinung diene die Zeichnung auf dem recto als vorbereitende Studie für das *Martyrium des Heiligen Sebastian* in der Pinakothek in Bevagna (Kat.E.2), das dem Künstler hier aber aus stilistischen Gründen abgesprochen wurde. Ein nach der Zeichnung entstandenes Gemälde Camasseis ist mir nicht bekannt. Die noch vorsichtig geführte zeichnerische Hand, die sich auch auf der Aktstudie des verso manifestiert, lässt die Entstehung des Blattes zeitlich spätestens um 1630 ansetzen.

Bibliographie: Muzii 1987, S.70; Nesi 2005, S.216.

Paris, Musée du Louvre

B.11) *Barberini Allegorie* (Inv. 11683)

Feder in grauer Tinte auf cremefarbenen Papier, braun aquarelliert, 320x 200 mm

Beischrift in Tinte: *A. Camassei* (links unten); *Ecole Lombarde* (rechts unten).

Die Zeichnung zeigt eine mit dem Blick auf den Eingang gerichtete Ansicht eines Kirchen-Mittelschiffs. Beide Seitenwände sind durch dicht nebeneinander liegende Nischen gekennzeichnet, in denen männliche Heilige aufgestellt sind. Im Vordergrund halten zwei Putten das Wappen Papst Urbans VIII.

Das Blatt wurde 1959 zum ersten Mal unter dem Namen Camasseis in Paris ausgestellt. Die Gesichtstypen, sowie die Laviertechnik lassen die Zuschreibung an Camassei als korrekt erscheinen. Wahrscheinlich diene die Komposition als Vorlage für einen Stich, der aus stilistischen Gründen um 1630 angesetzt werden muss.

Bibliographie: Paris 1959, S.31; Sutherland Harris 1970, S.60; www. <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=home> (1/10/2004); Nesi 2005, S.217.

B.12) *Sitzender Jüngling mit erhobenem rechten Arm* (Inv. 2949)

Rötél und schwarze Kreide auf Papier, 220 x 158 mm

Beischrift in Tinte: *Camassei* (rechts unten)

Der langsam geführte Kreidestrich, der vor allem in den prägnanten Konturen zum Vorschein kommt, deutet auf eine frühe Akademiestudie hin, die in die Mitte der 20er Jahre datiert werden muss.

Bibliographie: <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=home> (1/10/2004).

B.13) *Sitzender nackter Mann, den Kopf auf die Knie gestützt* (Inv. 13328)

Rötél auf Papier, 225 x 163 mm

In der Schraffur- und Linienführung ist die Zeichnung mit den Aktstudien in Windsor Castle (Kat.Z.15-Z.17) und Würzburg (Kat.Z.19) vergleichbar.

Bibliographie: <http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=home> (1/10/2004).

St. Petersburg, Eremitage

B.14) *Allegorische Komposition* (Inv. 5126)

Rötél auf Papier, 450 x 550 mm (Abb.54)

Die Zeichnung wurde über lange Jahre Andrea Sacchi zugeschrieben, bis Vitzhum sie 1964 aus stilistischen Gründen in das Oeuvre Camasseis aufnahm. Die weiche Modellierung mit den kontrastreichen Licht- und Schattenuancierungen, sowie die dünnen Konturen und die akkurat ausgeführte Schraffurtechnik bilden prägnante Merkmale Camasseis und lassen sich am ehesten auf seinen Kompositionszeichnungen wiederfinden. Die Zuschreibung an Camassei rechtfertigt außerdem die Ausführung der Physiognomien, auch wenn diese sich eng dem Zeichenstil Sacchis annähern.

Das Blatt lässt sich entgegen Nassis Meinung nicht mit dem Auftrag für das Deckenfresko im Palazzo Barberini in Verbindung bringen. Kompositorische und ikonographische

Gründe sprechen hingegen dafür, die Zeichnung als Vorbereitung für ein Thesenblatt zu bestimmen, das möglicherweise einem Mitglied der Barberini-Familie gewidmet war. Das Blatt ließe sich demnach mit einer von Mariette erwähnten Zeichnung identifizieren, die dieser als Vorbereitung für einen Stich Valerien Regnards nannte: “Similmente armato di folgore fece un giovane in atto di scagliarlo contro l’ invidia ed altro vizi, con una infinità di figure che simboleggiano tante virtù; e in mezzo a loro, in alto, la Chiesa che tiene l’ arma d’ un Cardinale, probabilmente di un Barberini.”

Zur weiteren Erläuterung der Komposition vgl. Kap. IV.3.

Bibliographie: Mariette (1717), S.548; Presenzini 1880, S.106; Dobroklonskij 1961, Kat.1362; Vitzhum 1964, S.175-176; Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.13; Vasco 1974, S.82; Sutherland Harris 1988, S.74; Nessi 2005, S.220.

Windsor Castle, Royal Library

B.15) *Sitzender nackter Mann im Schlaf* (Inv. 01217)

Rötrel auf Papier, Weißhöhungen, 544 x 406 mm

Beischrift in Tinte (rechts unten): *Camassei*

Gemeinsam mit den folgenden drei Blättern, zeigt die vorliegende Zeichnung ein Beispiel von Camasseis Aktstudien, die sich stilistisch mit den Akademien Sacchis und Marattas vergleichen lassen.

Bibliographie: Blunt/Cooke 1960, S.30, Kat.97.

B.16) *Sitzender nackter Mann mit Gehstock* (Inv. 01216)

Rötrel auf Papier, Weißhöhungen, 493 x 369 mm

Beischrift in Tinte (rechts unten): *Camassei*

Bibliographie: Blunt/Cooke 1960, S.30, Kat.96.

B.17) *Stehender nackter Mann mit Lorbeer umkränzttem Haupt* (Inv. 4902)

Rötél auf Papier, Weißhöhungen, 426 x 251 mm

Beischrift in Tinte (rechts unten): *Andrea Camassei*

Bibliographie: Blunt/Cooke 1960, S. 30, Kat. 98.

B.18) *Allegorie der Gründung Roms* (Inv. 4175)

Rötél auf Papier, 177 x 166 mm (Abb.55)

Die Zeichnung wurde von Blunt und Cooke in das Oeuvre Sacchis aufgenommen. Sutherland Harris stimmte dieser Zuschreibung zu, nachdem sie 1970 eine Verbindung zu Camassei in Erwähnung gezogen hatte, die Nessi 2005 ohne weitere Begründung wieder aufnahm.

Auch wenn die schnelle Ausführung der Zeichnung Camasseis Technik etwas fremdartig ist, so lassen die Physiognomien und das ovale Gesicht der „Roma“ eindeutige Bezüge zu der gleichen Figur auf dem *Thesenblatt des Ghiberti Borromeo* (Kat.C.1) konstatieren.

Gegen eine Zuschreibung an Sacchi, der den Gesichtern seiner Figuren eher eine dreieckige Form verlieh, spricht auch die etwas steife Gewandbehandlung, die man eher auf Zeichnungen Camasseis, wie auf der Vorzeichnung zum *Knienden Processus* für die Supraporte in St. Peter, antreffen kann.

Bibliographie: Blunt/Cooke 1960, S.95, Kat.770; Sutherland Harris 1970, S.65, Anm.37; Sutherland Harris 1977, S.38, Anm.7, Nessi 2005, S.228.

Würzburg, Martin von Wagner Museum

B.19) *Sitzender nackter Mann mit Stock* (Inv. 7316)

Rötél auf Papier, 427 x 271 mm

Die vom Museum traditionell Camassei zugeschriebene Zeichnung kann stilistisch mit den Akademiestudien im Louvre (Kat.B.13) und in Neapel (Kat.B.10) verglichen werden.

Bibliographie: unpubliziert.

Auktionen

B.20) *Sitzender nackter Mann mit Buch (Studie zu einem Evangelisten)*

Rötél auf Papier, 410 x 271 mm (Abb.56)

Die bei Sotheby's unter dem Namen Camasseis versteigerte Zeichnung lässt sich ohne Zweifel in das Oeuvre des Künstlers aufnehmen. Typisch sind die tief umschatteten Augen sowie die Haartextur, zarten Konturen und Licht- und Schattenmodellierung.

Bibliographie: Katalog Christie's/ London, 10. Juli 1985, Nr.19.

III) Stiche nach Camassei

C.1) *Thesenblatt des Ghiberti Borromeo*

Stich von Giovanni Luigi Valesio

Wien, Albertina. 1257 x 823 mm (auf vier zusammengefügt Blättern)

Beischrift: *Andreas Camaseus delin* (links unten); *Valesiana incisio extrema* (rechts unten)

Zeichnung: Studie zur Roma. Röteln und schwarze Kreide auf Papier, Weißhöhlungen, 411 x 278 mm (ehemals Sotheby`s/ New York 1988, Nr.126). (Abb.57)

Das von Giovanni Luigi Valesio gestochene Thesenblatt des Jesuitenstudenten Ghiberti Borromeo, das Urban VIII. gewidmet ist, wurde in der neueren Kunstliteratur bisher nur peripher erwähnt. Die substanzielle Bedeutung des Blattes wurde hingegen schon von Malvasia hervorgehoben, der es in seiner erweiterten Manuskript- Vorlage für die *Felsina Pittrice* von 1678 in der Vita des Giovanni Luigi Valesio ausführlich beschrieb.⁵¹³ Auch Gori Gandellini zitierte den Stich in seinen 1771 veröffentlichten *Notizie storiche degl'intagliatori* mit den Worten: „Altre moltissime se ne potrebbe numerare; ma vaglia per tutte quella, che dicono fosse l'ultima, che intagliasse, cioè la non mai abbastanza celebrata a quei tempi Conclusioni, dedicata a Papa Urbano VIII. da Monsignor Giberto Borromeo, con disegno però di Andrea Camassei (in 4 fogli reali), che fece stupir la corte non più avvezza a vedere sì gran macchine...“. Mariette hingegen bezeichnete den Stich als eine der schönsten Kompositionen des Künstlers: “C'est par cette belle composition qu' on peut juer de merite d' A. Camassei.”

Abgesehen von der ikonographischen Komplexität der Komposition, auf die in Kap. IV.3. ausführlich eingegangen wird, liegt die Bedeutung des Stiches in der Person Ghiberti Borromeos begründet, bei dem es sich um den Urenkel des berühmten Jesuitenkardinals Carlo Borromeo handelt. Nach seinem Philosophie- und Theologiestudium in Mailand kam Ghiberti Borromeo 1638 nach Rom, wo er von Urban VIII. den Posten des Vizelegaten von Ferrara und Mailand zugesprochen bekam. Während des Pontifikats Innozenz X. wurde Borromeo das Amt des Privatsekretärs Camillo Pamphilis übertragen, auf das 1654 seine Erhebung in den Kardinalsstand folgte.⁵¹⁴

Sutherland Harris, die das Thesenblatt Valesios in zwei Artikeln nur beiläufig erwähnte,

⁵¹³ Das Manuskript (Bologna, Biblioteca Comunale, B.16-17), das zum ersten Mal von L. Marzocchi publiziert wurde, enthält Informationen, die Malvasia später nicht mehr in der *Felsina Pittrice* übernahm. Die Beschreibung von dem Thesenblatt Borromeos findet sich auf fol. 263 v. Vgl. Marzocchi [1982], S.352-353.

⁵¹⁴ Zur Person Ghiberti Borromeos vgl. Lutz 1971, S.51-52.

identifizierte eine bei Sotheby's als „Römische Schule“ versteigerte Zeichnung als Vorstudie für die Figur der „Roma“, die auf dem Stich links der Mitte sitzt. Dass die Zeichnung ohne Zweifel mit dem Stich in Verbindung steht, beweist abgesehen von den Übereinstimmungen der „Roma“- Gestalt, auch die neben dieser angedeutete Kartusche, die auf dem Stich das Emblem Urbans VIII., das die drei Bienen mit dem Pflug zeigt, einrahmt.⁵¹⁵ Stilistisch lässt sich die Zeichnung mit den feinen Schraffuren und der Kombination von schwarzer und roter Kreide am ehesten mit der Vorzeichnung zu den Pferden auf dem *Triumphalen Einzug des Kaisers Konstantin* (Kat.A.42.1) vergleichen.

Bibliographie: Mariette (1717), S.548; Gori Gandellini 1771-1816, III, S.337; Presenzini 1880, S.107-108, 111; Sutherland Harris 1970, S.64, Anm.33; Marzocchi [1982], S.352-353; TIB (1978-1999), 40, (V. Birke), S.171, Nr.207; Sutherland Harris 1988, S.74; Nessi 2005, S.234.

C.2) *Erminia sul Giordano*

Szenenentwürfe und Frontispiz zur Opernpartitur des Michelangelo Rossi nach der Textvorlage Giulio Rospigliosis. Publiziert 1637 von Paolo Masotti in Rom mit Stichen von François Collignon und Johann Friedrich Greuter (B.A.V., Barb.N. XIII.200).

Die Oper *Erminia sul Giordano* wurde am 2. Februar 1633 mit Bühnenentwürfen Camasseis unter großem Erfolg im Theater des Palazzo Barberini uraufgeführt: „...con scene cosi varie, moti, e voli di figure, apparenze, e lontananze, con sontuosità, e vaghezza di abiti, che non solo non si sono visti le più belle, ma gl' istessi abiti, e machine servirno gl'anni seguenti...“⁵¹⁶ Auch wenn keine Zeichnungen Camasseis zu diesem Projekt bekannt sind, so liefern die Erwähnung Passeris und eine am 25. Februar 1633 an Camassei überwiesene Zahlung „per Scene fatte per la commedia“ eine Bestätigung seiner Autorschaft.⁵¹⁷ Camasseis Bühnenentwürfe wurden daraufhin in der 1637 publizierten Partitur, die Anna Colonna gewidmet war, von dem Kupferstecher François Collignon, der später vor allem durch seine Reproduktionen der Galleria Farnese bekannt wurde, illustriert.⁵¹⁸

⁵¹⁵ Zu dem Emblem vgl. Kap. IV.3, S.78.

⁵¹⁶ Francesco Barberini in der Biographie Taddeo Barberinis (Vgl. Waddy 1990, S.337).

⁵¹⁷ Passeri (1772), S.170. B.A.V., Arch. Barb. Comp. 191, f.88r; Comp 193, f.15r: Zahlungsanweisung an Camassei vom 25. Februar 1633: „& Adi detto sessanta.β 85 m.ta buoni al...Monti' pag.li promessi pagare legionati' a diversi pittori che hanno lavorato il Carnevale p.serv.o delle scene p.la. Comidia In q.o ½ In...60.85.“

⁵¹⁸ François Collignon (1610-1678) war der Herausgeber von Carlo Cesis 1657 zum ersten Mal erschienenen *Galleria nel Palazzo Farnese*, für die er auch die Stiche lieferte.

C.2.a) *Schlafende Erminia mit Flussgott*

Frontispiz von Johann Friedrich Greuter

Beischrift (links unten): *Andreas Camasseus delin; Fed. Greuter incid.*

Das Frontispiz zeigt die schlafende Erminia, die auf einem Stein unterhalb eines Baumes sitzt. Links von ihr befindet sich der kleine Amor mit Köcher und Flamme, während von hinten der „Jordan“ hervorblickt. Die Szene wird von dem zweigeteilten Wappen Taddeo Barberinis, dem Auftraggeber der Oper, und seiner Frau Anna Colonnas, der die Partitur gewidmet war, bekrönt.

C.2.b) *Fünf Bühnenbilder*

Stiche von François Collignon

A: Amor bei dem Jordan und den Naiaden (Vorwort) (Abb.58)

B: Erminia bei Ergasto (Akt 2, Szene 4)

C: Das Heer von Armida und Argante bestürmen Jerusalem (Akt 2, Szene 5)

D: Die Hölle der Armida (Akt 2, Szene 6)

E: Tanz der Nymphen und Hirten und Triumph Amors (Akt 3, Szene 9)

Die Handlung der Oper, die auf dem Libretto Giulio Rospigliosis, dem späteren Papst Clemens X., basiert, setzt sich aus Tassos Hirtenspiel *Il fiume Giordano* und einigen Passagen aus der *Gerusalemme Liberata* zusammen. Das zentrale Thema ist die Geschichte der Liebe der heidnischen Erminia zum christlichen Tankred, die sich vor dem historischen Hintergrund des ersten Kreuzzuges und der Eroberung Jerusalems abspielt.⁵¹⁹

Die Szenen A, B und E spielen sich vor einer Landschaftskulisse ab, deren einfache Strukturierung noch an die Bühnenentwürfe der im Palazzo Barberini ein Jahr zuvor aufgeführten Oper *S. Alessio* erinnert, an denen Camassei sich sicherlich orientierte.⁵²⁰ Das eigentlich besondere an diesen Szenen waren, wie man auch dem Vorwort der Partitur entnehmen kann, die technischen Effekte, die von Francesco Guitti realisiert wurden, und die es ermöglichten, die Gestalt Amors im Prolog und in der Schlusszene über die Bühne schweben zu lassen: „La lode delle machine, e mutatione delle Scene è dovuta all’ acuto

⁵¹⁹ Zur detaillierten Inhaltsangabe vgl. Canevazzi, 1904, S.15-23; Murata 1981, S.23-27.

⁵²⁰ Die Bühnenentwürfe der Oper *S. Alessio* werden heute allgemein Cortona zugeschrieben. Vgl. dazu Pistoia 2000/2001 (N. Michelassi), S.69.

ingegno del Signor Francesco Guitti Ferrarese, tanto eccellente in inventare, ordinare, e governare sifatte machine, e teatri, quanto testificano la maraviglia, e l' applauso universale.“⁵²¹

Bibliographie: Di Domenico Cortese 1968, S.292-293; Sutherland Harris 1970, S.56-57; Angiolillo 1988, S.42-43; Franchi 1993, S.151-175; Hammond 1994, S.206-208; Bertoli/Pirrotta 1959, S.1546; Negro 1999, S.21-23; Nessi 2005, S.231.

Dokumentation:

1. 25. Februar 1633: „& Adì detto sessanta β 85 m.ta buoni al...Monti' pag.li promessi pagare legionati' a diversi pittori che hanno lavorato il Carnevale p.serv.o delle scene p.la Comidia In q.o ½ In...60.85.“ (B.A.V., Arch. Barb.Comp. 191, f.88r; Comp. 193, f. 15r).

C.3) *Thesenblatt des Antonio degli Effetti*

Stich von Reinier van Persyn

Aufbewahrungsort unbekannt

Beischrift (rechts unten): *A. Camas. del.; R.a. Persyn sculp. Roma*

Der erst vor kurzem aufgedeckte Stich Reinier van Persyns nach Camassei zeigt das an die Barberini dedizierte Thesenblatt des Philosophiestudenten Antonio degli Effetti, der durch seinen Onkel, Giovanni degli Effetti, Geheimsekretär Urbans VIII., mit der Papstfamilie in Verbindung stand.⁵²²

Vor einer offenen Loggienarchitektur, die den Blick auf einen Garten mit Bäumen freigibt, steht auf einem Sockel die Allegorie der „Gloria Barberina“, die von einer Jünglingsfigur mit Lorbeerkränzen geschmückt wird. Rechts im Vordergrund steht die „Philosophie“, die mit einem Stab auf die Inschrift des Sockels zeigt, die lautet: „BARBERINAE GLORIAE ANTONIUS DE EFFETIBUS INTER PUBLICAS DISPUTATIONES SUO IN LYREO PHILOSOPHICUM OBSEQUIUM DICAT.“ Links vor der Loggia befinden sich zwei weitere Figuren mit dem Wappen der Barberini und der Degli Effetti.

⁵²¹ Aus dem Vorwort der Partitur. Guitti war bereits auch schon für die technische Inszenierung der Bühnenbilder der *Intermezzi di Ferrara*, die 1626 zu Ehren Taddeo Barberinis in Ferrara aufgeführt wurden, verantwortlich. Zu Guitti vgl. Polovedo 1959, S.68-72.

⁵²² Mazzetti di Petralata 2005.

Die Kombination von Loggienarchitektur und Garten, sowie die symbolische Schmückung mit Lorbeerranken ist noch den Illustrationen des Buches *De Forum Cultura* Giovanni Battista Ferraris verpflichtet, an denen Persyn kurz zuvor mitgearbeitet hatte und das dem Kardinal Francesco Barberini gewidmet war.

Bibliographie: Mazzetti di Petralata 2005.

C.4) Wettstreit zwischen Neptun und Minerva

Stich von Michael Natalis

Düsseldorf Kunstmuseum, FP 4777 D, 253 x 368 mm

Beischrift (links unten): A.C. del; Michael Natalis F. Romae

Zeichnung: Kompositionszeichnung. Rötel auf Papier, 260 x 375 mm (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. AE 1716).

Die Geschichte vom Wettstreit zwischen Neptun und Minerva wird im 6. Buch von Ovids *Metamorphosen* (70-82) erzählt: da beide die Macht über Athen für sich beanspruchten, ließen die Götter einen Wettkampf stattfinden, bei dem beide ihre Kräfte demonstrieren sollten: nachdem Neptun mit seinem Dreizack an der Stelle eines rauen Felsens ein Gewässer hatte entspringen lassen, stach Minerva, die als Siegerin aus dem Duell hervorging, mit einer scharfen Lanze in den Boden, an deren Stelle ein Olivenbaum emporwuchs.

Die Komposition des Stiches, die Camassei anhand einer sorgfältigen Kompositionszeichnung vorbereitete, ist durch einen klassischen Bildaufbau charakterisiert, dessen einzelne Motive sich deutlich an antike Sarkophagreliefs und Statuen anlehnen. Die Haltung der Minerva, die mit weit ausholender Arm- und Beinbewegung sowie leicht gedrehter Torsion des Oberkörpers frontal zum Betrachter gerichtet ist, findet sich häufig auf bacchantischen Sarkophagreliefs wieder, erinnert aber in abgewandelter Weise auch an die Statue des *Laokoon* im Cortile del Belvedere im Vatikan.⁵²³ Auf die gleichen antiken Vorbilder wird sich sicherlich auch Reni bei seiner Darstellung des Hippomenes auf dem Gemälde *Atalanta und Hippomenes* in Madrid (Museo del Prado) bezogen haben, das Camassei vielleicht anhand des von Malvasia genannten Stiches bekannt war.⁵²⁴ Von ebenso antikischer Einkleidung ist die Gruppe der

⁵²³ Zu den Darstellungen der Reliefs vgl. Bober/Rubinstein 1986, Abb.70a, 83iii.

⁵²⁴ Vgl. Pepper 1984, Kat.59.

Nereiden, von denen der vordere, der die Zügel der Delphine in der Hand hält, in seiner weit ausgestreckten Armhaltung auf den *Borghese Gladiator*, heute im Louvre (Paris, Musée du Louvre), zurückblickt.

Hinsichtlich der gespreizten Beinhaltung des Neptun könnte sich Camassei an Michelangelos *Ignudi* in der Sixtinischen Kapelle orientiert haben, während die Idee der Delphine und der Muschel, sowie des Pferdes und des in das Muschelhorn blasenden Nereiden in Raffaels *Galatea* in der Villa Farnesina zu suchen ist.

Das um den Olivenbaum gewickelte Band mit der Aufschrift *Pomis sua nomina servant* lässt annehmen, dass es sich bei dem Stich um ein Thesenblatt eines Studenten der Accademia dei Ravviati in Rom, die diesen Satz zu ihrem Motto bestimmte, handelt.⁵²⁵

Da Natalis nur bis 1639 in Rom nachweisbar ist, lässt sich für die Entstehung des Stiches ein späterer Zeitpunkt ausschließen. Die Technik der Zeichnung, die sich durch einen sehr zarten Kreideduktus und lockerer Gewandstoffe definiert, korrespondiert mit den Vorzeichnungen für die Lünettenbilder in Florenz (Kat.A.24) von 1637, weshalb eine zeitgleiche Datierung anzunehmen ist.

Bibliographie: Mariette (1717), S.548; Brulliot 1832-1834, 2, Nr.27; Presenzini 1880, S.107; Nagler 1879-1920, I, S.136; Hollstein 1949-2004, 14, S.129; Di Domenico Cortese 1968, S.297, Anm.13; Roli 1969, S.96; Sutherland Harris 1970, S.64, Anm.33; Nessi 2005, S.202-203.

C.5) *Documenti d'amore* von 1640

Stiche von Cornelis Bloemaert und Johann Friedrich Greuter

Die 1640 publizierte Neuauflage der *Documenti d'Amore*, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts von dem toskanischen Dichter Francesco da Barberino verfasst wurden, präsentieren neben den *Aedes Barberinae ad Quirinalem* Girolamo Tetis und Giovanni Battista Ferraris *De Florum Cultura* eine der bedeutendsten Buchpublikationen, die im Seicento unter dem Barberini- Pontifikat ans Licht traten.

Mitte der 30er Jahre wurde auf Wunsch des Kardinals Francesco Barberini das Manuskript Da Barberinos, das sich heute in zwei leicht voneinander abweichenden Versionen in der Biblioteca Apostolica Vaticana befindet, von Federico Ubaldini für eine Neuausgabe

⁵²⁵ Zu der Akademie vgl. Kat. C.11.

bearbeitet.⁵²⁶ Das besondere Interesse des Kardinals, dessen Vorliebe für die Literatur sich anhand seiner eigenen umfangreichen Bibliothek damals schon deutlich manifestierte, erklärt sich aus der verwandtschaftlichen Verbindung zu dem toskanischen Dichter, der sein künstlerisch-literarisches Talent, wie Ubaldini in seinem Vorwort konkretisierte, bereits in die „Wiege“ der Barberini-Familie gelegt hatte: „Onde fin da quel tempo cominciò quella gloria, che per averle di Cristiana eloquenza adornate, doveva a nostri giorni in Maffeo Barberino, oggi Urbano Ottavo, pervenire al sommo.“⁵²⁷

Die *Documenti d'amore*, ein moralisches Liebespoem, liefern in zwölf Kapiteln (Documenti) eine Deskription der Tugenden, die ein Mensch nach der Meinung des Autors besitzen müsse, um Anspruch auf die göttliche Liebe (Amor) zu erheben. Die bereits im Mittelalter fassbare Bedeutung des Poems, lag aber nicht nur in dem neuartigen Inhalt begründet, sondern auch in den kommentierenden Zeichnungen, die von Da Barberino eigens angefertigt wurden. In der Neuausgabe Ubaldinis wurden diese Zeichnungen durch zeitgenössische Graphiken ersetzt, die Cornelis Bloemaert und Johann Friedrich Greuter anvertraut wurden. Die zeichnerischen Vorlagen für die Stiche wurden hingegen zum größten Teil so genannten Künstler-Dilettanten in die Hand gelegt, Personen aus der römischen Adelsschicht, die das Zeichnen aus reinem Vergnügen ausübten, und die in diesem Fall auch in familiärer, freundschaftlicher oder beruflicher Verbindung zu den Barberini standen. Zu diesen Künstlern zählten Francesco Crescenzi, Camillo Massimo, Malatesta Albani, Alessandro und Lodovico Magalotti, Fabio dell Cornia und Giovan Battista Muti.⁵²⁸

Zu den einzigen professionellen Künstlern, die an der Ausgabe Ubaldinis beteiligt waren, gehörten neben Bloemaert und Greuter, Poussin, der mit seinem Schüler Camillo Massimo an der Illustration des *Trionfo d'amore* zusammenarbeitete, und Camassei, der damals schon lange zu den exponierten Protégés der Barberini-Familie gehörte. Auf seinen zeichnerischen Vorlagen basieren das Frontispiz sowie die Szene der *Rocca amoris*.

⁵²⁶ Francesco da Barberino wurde 1264 in der nördlich von Florenz gelegenen kleinen Stadt Barberino geboren und starb 1348 während der Pest in Florenz. Die Manuskripte befinden sich in: B.A.V., Barb. Lat. 4076 und 4077. Vgl. dazu auch: Partsch 1981, S.79-93 (Tafel 108 – 132); Nardi 1993, S.75- 92. Zu der Neuausgabe Ubaldinis vgl. Barberini 1993, S.125-148.

⁵²⁷ Ubaldini 1640 (in der Widmung an Francesco Barberini). Zur familiären Verbindung der Barberini mit Francesco da Barberino vgl. Pecchiai 1959, S.30-67.

⁵²⁸ Zu den Künstlern vgl. Barberini 1993, S.125-148.

C.5.a) Frontispiz

Stich von Cornelis Bloemaert

Beischrift (rechts unten): *A. Camass. invent; C. Bloemart scupl.*

Das Frontispiz des Buches zeigt Amor, der erbost zu drei Bienen hinaufblickt, von denen die eine ihm gerade in den Finger sticht. Hinter ihm leitet ein kleines Rosenbeet den Blick auf eine sich weit in die Ferne öffnende Landschaft ein. Links am Bildrand steht ein Lorbeerbaum, an dessen über die Bildfläche greifenden Äste ein großes Tuch mit der Titelaufschrift *Documenti d'amore di M. Francesco Barberino* hängt. Unterhalb dieser Szene liest man die Worte: „Dum documenta probi tradit Franciscus Amoris Me ferientis acu percusit ictus Apis. »

Wie Ubaldini selbst in seinem Vorwort erwähnte, bezieht sich die Darstellung des Frontispiz auf eine Ode Anakreons, in der es um Amor geht, der von den Bienen gestochen wurde, nachdem er sie in ihrem Rosenbeet geweckt hatte.⁵²⁹ Die literarische Quelle, die seit der Renaissance erneut als Sinnbild des moralischen Verhaltens aufgegriffen wurde, leitet den Inhalt der *Documenti d'amore* ein, die Ubaldini allen Männern widmete, die das richtige Verhalten gegenüber den Frauen erlernen wollten: „...fù da poeta composto questo libro per ricondurre il Mondo sui atto dietro al mal' esempio alla vera gentilezza...”

C.5.b) *Rocca Amoris*

Stich von Cornelis Bloemaert

Beischrift: *A. Camas. Inve.; C. Bloemaert.Sculp.* (rechts unten) (Abb.59)

Zeichnungen: 1. Kompositionszeichnung. Feder in Braun über schwarzer Kreide auf Papier, laviert, 211 x 154 mm (London, British Museum, Inv. 1946-7-13-806). (Abb.60)

2. Kompositionszeichnung. Kreide auf braunem Papier, 200 x 155 mm (Wien, Albertina, Inv. 940). (Abb.61)

Die Darstellung der *Rocca Amoris* geht dem in der Neuausgabe publizierten Vorwort Francesco da Barberinos voraus, in dem er von Amor schreibt, der sich, gesandt von der „Curialitas“ („Höflichkeit“) und der „Eloquentia“ (Beredtsamkeit) von der Festung der Liebe („rocca amoris“) zu den zwölf schlafenden Tugenden aufmacht. Auf seinem Weg droht ihm „Crudelitas“ (Grausamkeit) mit Feuerpfeilen, denen die „Pietas“ (Frömmigkeit)

⁵²⁹ Zu der Ode Anakreons vgl. Bath 1989, S.93.

zur Rettung Amors aber Blumen entgegensetzt, so dass er seinen Weg zu den Tugenden fortsetzen kann, um an sie die göttliche Liebe weiterzuleiten.

Bloemaerts Stich nach Camassei zeigt, wie auch die meisten anderen Illustrationen der Ubaldini- Ausgabe, eine deutliche Anlehnung an die Zeichnungen des spätmittelalterlichen Manuskriptes. Im Mittelfeld schwebt Amor auf seinem Pferd über die Gruppe der zwölf schlafenden Tugenden, die auf einer Anhöhe, unterhalb eines Festungsturmes liegen, auf dem „Curialitas“ und „Eloquentia“ stehen. Links von den Tugenden schießt „Crudelitas“ ihre Feuerpfeile ab und ihr gegenüber wirft die „Pietà“ ihre Blumen. Am vorderen Bildrand sitzen die Dichter und Philosophen, die die Lehre der göttlichen Liebe aufschreiben.

Die Zeichnung im British Museum wurde seit der Zuschreibung Pophams unter dem Namen Sacchis geführt, bis Vitzhum sie richtigerweise in das Oeuvre Camasseis aufnahm. Die Technik der schnell ausgeführten Federzeichnung ist für Camassei zwar ungewöhnlich, doch liefern die Beziehung zum Stich Bloemaerts und zu einer weiteren Kompositionszeichnung in Wien, die in der für den Künstler charakteristischen Kreidetechnik ausgeführt ist, Sicherheit seiner Autorschaft.

Bibliographie: Ubaldini 1642; Gori-Gandellini 1771-1816, 1, S.128; Brulliot 1832-1834, 3, Nr.14; Presenzini 1880, S.117-119; Wickhoff 1892, S.CCXLV, Nr.1050; Popham 1935, S.131, Nr.1; Vitzhum 1962, S.263, Abb.4 und 5; Cortese 1968, S.294; Sutherland Harris 1970, Kat.15; Birke 1991, S.145; Birke/Kertész 1992-1997, 1, S.486, Nr.940; Barberini 1993, S.125-48; Nessi 2005, S.231-232.

C.6) *Frontispiz der Annales Ecclesiastici* des Kardinals Cesare Baronio von 1641

Stich von Cornelis Bloemaert

B.A.V., Barberini.H.VI.32, 140 x 80 mm⁵³⁰

Beischrift: *A.Camas.del.* (unten links); *C.Bloemaert sculp.* (unten rechts)

Die *Annales Ecclesiastici* des Kardinals Cesare Baronio wurden zwischen 1588 und 1607 von der Tipografia Vaticana in zwölf Bänden publiziert. Wahrscheinlich im Auftrag des Kardinals Francesco Barberini wurde 1641 ein Ergänzungsband von Vitale Mascardi veröffentlicht mit dem vollständigen Titel: *Annales ecclesiastici post cardinalem Baronium ex probatis authoribus, ac praecipue ex Abrahamo Bzonio desumpti a Ludovico Aurelio ... in epitomen redacti.*

Das Frontispiz des sehr kleinen Buches, das Urban VIII. gewidmet ist, zeigt die „Ecclesia“ auf einem Thron im Vordergrund des Bildes sitzen. Die Tiara hat sie auf ihrem Schoß abgelegt, während sie auf ihrem linken Bein eine Tafel hält, auf der der Titel des Buches geschrieben steht. Hinter ihr befindet sich ein Gebäude mit einer offenen Loggia, über der das Barberiniwappen und eine Sonnenuhr angebracht sind, die von der Inschrift ANNUS IN AUGUSTO begleitet wird.

Bibliographie: Baronio 1641; Gori- Gandellini 1771-1816, 1, S.128.

C.7) *Aussetzung des Mosesknaben*

Stich von Matteo Piccioni

Rom, GNSR, Inv. 2321/11957, 260 x 210 mm (Abb.62)

Beischrift: *Gio. Giacomo rossi formae Romae alla Pace. And. Cam. Pin.* (rechts unten);
All ILL.mo et Rev.mo Sig.e mio Pne.Col.mo Mons.r Nembrini Ref. Dell una e l'altra Sig.ra di N.S. delle cause Confidenziali Gener. Auditore. Giache V.S. ILLma si degnò di gradir' la servitù che io le offersi, la supplicò à far hora l'istesso nella presente stampa da me intagliata che le dedico venendo da Pittore molto celebre a tempi nostri, et effetto della infinita devozione colla quale la riverisco di Roma l'Anno 1641. di V.S. ILL.mo et R.ma

⁵³⁰ Ein weiterer Stich befindet sich in Rom, GNSR, F.C. 69049.

humil.mo ser Matteo Piccioni (mittig unten).

Wie die Beischrift besagt, wurde der Stich nach einem Gemälde Camasseis angefertigt, das heute verloren ist und zu dem, im Gegensatz zum Stich, auch keine Quellen Aufschluss geben.

Die Aussetzung Moses spielt sich im Vordergrund des Stiches vor einer hügeligen Landschaft mit Bäumen ab. Ein von rechts zur Bildmitte laufender bärtiger Mann überreicht den Mosesknaben einem vor ihm knienden Jüngling, der ihm bereits die Arme entgegenstreckt, um das Kind in das vor ihm sich befindende Körbchen zu legen. Hinter ihm tritt noch eine Frauengestalt zu der Szene hinzu.

Entgegen der biblischen Tradition (Moses, Buch 2, Kap.2, 1-3), wird die Aussetzung des Mosesknaben auf dem Stich nicht direkt durch seine Mutter Jochebed vollzogen, sondern durch zwei männliche Begleiter.

Auf ähnliche Weise verarbeitete auch Poussin die *Aussetzung des Mosesknaben* um 1627 (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen). Auf seinem Gemälde, das auch in kompositorischer Hinsicht Ähnlichkeiten zu Camasseis Darstellung aufweist, wird der Mosesknabe ebenfalls durch einen Jüngling ausgesetzt, während zwei aufgeregt heranlaufende Frauen und ein vorn am Bildrand sitzender Wassergott dem Geschehen beiwohnen.⁵³¹

Bibliographie: Gori Gandellini 1771-1816, 3, S.58; Brulliot 1832-1834, 3, Nr.62, Ricci 1834, S.343; Presenzini 1880, S.115; Petrucci 1953, S.95, Sutherland Harris 1970, S.58, Nr.17; TIB (1978-1999), 47, (P. Bellini), S.155; Nessi 2005, S.232.

C.8) *Aedes Barberinae ad Quirinalem*

Unter den von den Barberini geförderten Buchpublikationen nehmen die *Aedes Barberinae ad Quirinalem* des Girolamo Teti aufgrund ihres umfangreichen ikonographischen Apparates eine exponierte Stelle ein. Nie zuvor wurde einer privaten fürstlichen Residenz, wie in diesem Fall dem Palazzo Barberini, eine so ausführliche Beschreibung gewidmet wie in dem Werk Tetis, der zudem die damals bedeutendsten Stecher – Cornelis Bloemaert, Johann Friedrich Greuter, Michael Natalis und Camillo Cunigo- für die graphischen Reproduktionen der Fresken und Statuensammlung des Palastes heranzog.

⁵³¹ Poussins Gemälde befindet sich heute in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. 720.

Das in Briefform geschriebene Buch wurde 1642 von Vitale Mascardi mit einer Widmung an Antonio Barberini d.J. in Rom zum ersten Mal gedruckt. Die sechs Briefe, die den Inhalt des Buches bilden, sind jeweils an eine Persönlichkeit aus Perugia, der Heimatstadt des Autors, adressiert, und behandelt verschiedenen Themenbereiche des Palazzo Barberini, die in der Publikation von Faedo und Frangenberg (2005) zum ersten Mal übersetzt und ausführlich erörtert wurden: der Brief an Ludovico Cantagallina führt zum Beispiel in die Geschichte des Palastes und seine Sammlung ein, während die an Placido Vibi und Graf Giulio Bigazzini gerichteten Worte, eine ausführliche Beschreibung von Camasseis Fresken der *Erschaffung der Engelshierarchien* und des *Parnass* liefern. Sacchis *Divina Sapientia* wird hingegen in dem Brief an Alessandro degli Oddi beschrieben, während Cortonas Deckenfresko in der Sala Grande, das gleich anhand von mehreren Graphiken reproduziert ist, in den Briefen an Rosato Torelli und Federico Cavaceppi behandelt wird.

Die *Aedes Barberinae*, die das Bild einer herrschaftlichen päpstlichen Familienresidenz auf eindrucksvolle Weise präsentierten und verbreiteten, dienten aber nicht nur dem Ansehen der Barberini-Familie selbst, sondern auch den im Palast arbeitenden Künstlern, deren Ruf sich durch die Veröffentlichung ihrer Fresken schnell verbreitete .

C.8.a) *Portrait Urbans VIII. mit seinen drei Großneffen*

Stich von Johann Friedrich Greuter

Beischrift: *Andreas Camass delin* (unten links); *Frederic.Greuter incid.* (unten rechts)

Der Stich, der einer Widmung an die drei Großneffen Urbans VIII., Carlo, Niccolò und Maffeo Barberini, vorausgeht, zeigt den Papst in einem kleinen Raum auf einem Stuhl thronend. Von rechts treten drei kleine, in höfischer Tracht gekleidete Jünglinge auf ihn zu, bei denen es sich um die drei Großneffen des Papstes handelt. Der vordere von ihnen überreicht dem Pontifex ein Buch, auf dem das Sonnensymbol dargestellt ist.

Den 1642 veröffentlichten *Aedes Barberinae ad Quirinalem* ging das handschriftliche Manuskript Tetis voraus, das sich heute in der Biblioteca dell' Accademia Nazionale dei Lincei in Rom befindet, und das inhaltlich weitestgehend mit der Druckversion übereinstimmt.⁵³² Statt der Stiche sind den einzelnen Abschnitten in dieser Ausgabe Zeichnungen hinzugefügt, die wahrscheinlich von dem Autor selbst entworfen wurden.

⁵³² B.A.L., 31.C.20 (Rossi 262). Zu der Ausgabe vgl. Rom 2003 (S. Schütze), S.99-100.

Das Portrait Urbans VIII. ist auf der Zeichnung leicht abgewandelt. Statt in frontaler, sitzt der Papst dort in bildparalleler Haltung, während zwei der Jungen vor ihm knien und ein dritter vor ihm stehender, mit ausgestrecktem Finger auf ihn zeigt. Ob Teti sich für diese Konfiguration an einer eigenen Invention, oder aber an einer Vorzeichnung Camasseis, die dieser daraufhin noch umwandelte, orientierte, lässt sich nicht mehr erfassen.

Die Physiognomie, sowie der leicht gedrehte Oberkörper des Papstes auf dem Stich Greuters, entsprechen Camasseis *Portrait Urbans VIII.* in der Sakristei von S. Andrea della Valle (Kat.A.40).

C.8.b) *Parnass*

Stich von Carlo Camassei

260x 568 mm (Abb.64)

Zeichnung: Kompositionsstudie. Schwarze Kreide auf Papier, 260 x 565 mm. (B.A.V., Ott. Lat. 3131, *Raccolta di disegni nel Museo Vaticano di Carpegna*), 45v-46r.

Der Stich wurde nach Aussage Vascos und Frangenbergs von Carlo Camassei, dem jüngeren Bruder Andrea Camasseis, ausgeführt. Sein Name erscheint zum ersten Mal in der *Nota delli Rami del libro Aedes Barberinae* (Montpellier, École de Medicine, ms. H 267, c.49 r-v).

Der Stich liefert heute die einzige Vorstellung von dem Fresko im Palazzo Barberini, das seit dem frühen 20. Jahrhundert nicht mehr existiert.

Teti behandelt den *Parnass* in dem Brief an Giulio Bigazzini, der fast die Hälfte des Buches einnimmt. Die eigentliche Beschreibung des Bildthemas weicht aber ohne Zusammenhang immer wieder in andere Erzählungen ab, wodurch das Verständnis von Tetis Interpretation erschwert wird.

Dass das schlecht erhaltene Blatt im Vatikan als Vorzeichnung für den Stich und nicht für das ehemalige Fresko im Palazzo Barberini diene, beweisen die übereinstimmenden Maße sowie die detaillierte Ausführung. Zu dem verloren gegangenen Fresko vgl. ausführlich Kat. A.10.2. und Kap. III.1.

C.8.c) *Erschaffung der Engelshierarchien*

260 x 545 mm (Abb.63)

Zeichnungen: 1. Kompositionsstudie. Schwarze Kreide auf Papier, 280 x 550 mm. (BAV, Ott. Lat. 3131, *Raccolta di disegni del Museo Vaticano di Carpegna*), 2v-3r.

2. Kompositionsstudie. Schwarze Kreide auf Papier, 257 x 557 mm. (Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, F 17229).

Wie der *Parnass*, so ist auch dieser Stich nach dem Deckenfresko im Palazzo Barberini möglicherweise Carlo Camassei zuzuschreiben. Teti liefert in dem an Placido Vibi adressierten Brief eine ausführliche Beschreibung des Freskos, wobei er im Hinblick auf die Chromatik und die Bildkomposition von der „superiorità“ des Künstlers spricht, die sich in der Lösung der zu bemalenden kleinen Fläche zeigen würde.

Nach Scotts Meinung wurde die Zeichnung in Florenz von einem späteren Künstler nach dem Stich in den *Aedes Barberinae ad Quirinalem* ausgeführt, mit dem sie in den Maßen fast genau übereinstimmt. Während die Vorzeichnung im Vatikan den für Camassei charakteristischen weichen Kreideduktus zeigt, so treten auf dem Blatt in Florenz die Konturen und Schraffuren prägnanter hervor. Auch wenn sich diese Zeichnung in stilistischer Hinsicht etwas von der Kompositionsstudie im Vatikan differenziert, so muss sie aufgrund der für ihn typischen Physiognomien dennoch Camassei zugeschrieben und wahrscheinlich ebenfalls als Vorlage für den Stich in den *Aedes Barberinae ad Quirinalem* angesehen werden.

Zu dem Fresko im Palazzo Barberini vgl. ausführlich Kat.A.10.1 und Kap.III.1.

Bibliographie: Teti 1642, S. 97-119; Gori-Gandellini 1771-1816, 2, S.120; Presenzini 1880, S.116; Sutherland Harris 1970, S.58; Vasco 1974,II, S.83; Rom 2003 (S. Schütze), S.101; Nessi 2005, S.229-231; Faedo/Frangenberg 2005, S.31-37, 154-157, 344-357 (*Erschaffung der Engelshierarchien*), 360-530 (*Parnass*)

C.9) *Et Patriam Solae, Et Certos Novere Penateis*

Düsseldorf, Kunstmuseum

Beischrift (rechts unten): *A. Camass. inv; -P. de Battu(?) sculpsit*

Unten in der Mitte steht in Tinte: *francesco lavoro [Lauri] Romano inventore – Andrea Camassei usurpatore.*

Der in Tinte später beigefügten Beischrift auf dem unteren Blattrand zufolge, bezog sich Camassei bei seiner Darstellung auf eine Komposition Francesco Lauris, der 1612 in Rom geboren wurde und dort als Schüler Sacchis tätig war. 1635 arbeitete er zusammen mit Agostino Tassi an den Landschaftsfresken im Palazzo Pamphilij auf der Piazza Navona.⁵³³ Unklarheit herrscht über den Namen des Stechers, dessen Initialen am rechten unteren Blattrand unleserlich erscheinen.

Zu einer inhaltlichen Interpretation vgl. Kap. IV.3, S.76-77.

Bibliographie: Sutherland Harris 1970, Kat.27; Nessi 2005, S.234.

C.10) *Dotalis Eloquentia Verbi Sponsi*

Stich von Michael Natalis

Düsseldorf, Kunstmuseum, FP 4776 D

Beischrift: *A.C. inven.* (links unten); *Michael Natalis F.* (rechts unten)

Eine weibliche Figur sitzt mit nach oben gerichtetem Blick im Vordergrund des Stiches auf einer am Boden liegenden Säule. Der ihren Kopf umgebende Strahlenkranz deuten wie die sich darin befindliche Taube, der Stab in ihrer rechten Hand und die Tiara, die ihr von einem heranschwebenden Putto gebracht wird, darauf hin, dass es sich bei dieser Figur um die „Ecclesia“ handelt. Links zu ihren Füßen liegt ein Stein, an dem eine Kette befestigt ist. Daneben ragt das Barberini- Wappen hervor, das von einem dahinterstehenden Engel gehalten wird. Weitere Engel und Putten mit unterschiedlichen Attributen (Ketten, Blumen, umgekehrte Vase, aus der Wasser herausläuft) sind am oberen Bildrand unter flammenden Strahlen zu sehen. Der mittlere Putto, auf den sich ein Engel mit einer Wabe und drei Bienen zubewegen, hält eine Schriftrolle mit der Inschrift *Dotalis eloquentia Verbi sponsi* (Die Gabe der Beredtsamkeit, des versprochenen Wortes), die auf den

⁵³³ *Allgemeines Künstlerlexikon...*, (F. Noack), 1928, XXII, S. 458.

Dichter- Papst Urban VIII. anspielt.

Prezzenzini's Meinung, dass es sich bei dem Stich um ein Thesenblatt handeln könnte, das Urban VIII. gewidmet war, wurde bisher nicht weiter verfolgt. Möglicherweise deutet der Stein mit Ketten, der sich am unteren Bildrand zwischen dem Barberiniwappen und der „Ecclesia“ befindet, darauf hin, dass die Komposition in Verbindung mit der Accademia Parthenia entstand, die dieses Symbol zu ihrem Emblem machte, wobei sie es aber in Verbindung mit dem hier fehlenden Motto „Arcanis nodis“ darstellte.⁵³⁴ Der Stein mit den Ketten wurde von der Akademie dabei als Tugend Marias interpretiert: „the magnetic stone is the Virgin whose mystical power of attraction draws to her the noble youth of the Collegio, linked together in a chain of love.“⁵³⁵ Das Emblem der Akademie und das Barberiniwappen findet man unter anderem auch auf einem Stich nach Cortona, der von Rice ausführlich interpretiert wird.⁵³⁶

Entgegen der Meinung von Sutherland Harris muss der Stich vor 1640 datiert werden, da Natalis bereits in den späteren 30er Jahren nicht mehr in Rom wohnte.

Bibliographie: Prezzenzini 1880, S.121; Sutherland Harris 1970, S.61; Nessi 2005, S.232.

C.11) *Allegorische Komposition*

Stich von Reinier van Persyn

283 x 381 mm

Aufbewahrungsort unbekannt

Beischrift (rechts unten): *A. Camass. inven; R.A. Persijn fe Rome*

Ein orientalisch gekleideter Mann zeigt zwei vor ihm stehenden Jünglingen, von denen einer ein Schwert trägt, eine Inschrift, die auf dem links am Bildrand sich befindenden Baum befestigt ist und lautet: *Mea manu sunt satae*. Hinter dem Orientalen steht eine Gruppe weiterer Männer mit Turbanen und darunter auch ein kleiner Junge, der ein nicht ausgeführtes Wappen vor sich hält. Dicht oberhalb dieser Gruppe schwebt eine Wolke, auf der eine allegorische Frauenfigur mit Buch sitzt. Ihr linker Zeigerfinger weist nach rechts zu zwei Putten, die ein Tuch mit der Aufschrift *Pomis sua nomina servant* vor sich tragen, das von einem Adler und einem Drachen flankiert wird. Ein von zwei Säulen bekrönter Mauervorsprung am rechten Bildrand, auf dem drei schwer zu identifizierende Wappen angebracht sind, führt in den Hintergrund des Bildes, in dem ein monumentaler Palast

⁵³⁴ Maylender 1926-1930, 4, S.218-19.

⁵³⁵ Rice 1998, S.193.

⁵³⁶ Rice 1998, S.193.

aufragt.

Von Wurzbach erwähnte den Stich als Teil einer vierteiligen Serie, die er allgemein als Allegorie der Barberini-Familie betitelte. Auch wenn die anderen drei Stiche nicht identifiziert werden konnten, so lässt sich jedenfalls für den vorliegenden Druck keine Relation zu Urban VIII. oder seinen Neffen bestimmen. Der Drachen sowie der Adler, die die beiden Putten am rechten Bildrand begleiten, lassen hingegen an einen Bezug zu den Borghese denken, während das Wappen auf dem in der Mitte hervortretenden Mauerabschnitt, das horizontal in zwei Flächen aufgeteilt ist, möglicherweise auf die Abbati-Familie hinweist.⁵³⁷ Die genaue Bestimmung des Auftraggebers dieses Blattes muss aber vorerst noch Objekt einer weiterführenden Untersuchung bleiben.

Der auf dem Tuch entlanglaufende Spruch *Pomis sua nomina servant*, der Vergils *Georgica* (II, 240) entstammt, beweist jedenfalls, dass es sich bei dem Stich um ein Thesenblatt eines Studenten der Accademia dei Ravviati handelt, die diese Worte zu ihrem Motto bestimmte.⁵³⁸

Bibliographie: Presenzini 1880, S.122-123; Von Wurzbach 1906-1911, 2, S.319, Nr.33; Hollstein 1949-2004, XVII, (K.G. Boon), Kat.30.

⁵³⁷ Zu dem Wappen der Abbati vgl. Maylender 1926-1930, 1, S.97-98.

⁵³⁸ Zur Accademia dei Ravviati vgl. Maylender 1926-1939, IV, S.375; Kerber 1973, S.152-54; Kerber 1983, S.37; Maylender 1926-1930, IV, S.375, Montagu 1988, S.21; Merz 1991, S. 221. Weitere Stiche mit diesem Motto: C. Audran nach Sacchi, *Romulus schmückt den Eichenbaum auf dem Kapitol mit goldenen Zweigen* (Sutherland Harris 1977, Kat. 85); C. Bloemaert nach Romanelli, *Aeneas nimmt den goldenen Zweig* (Kerber 1973, S.154); C. Mellan nach Cortona (Merz 1991, S.221). Ein weiterer Stich Camasseis mit diesem Motto Kat. C.4.

C.12) *Martyrium der Heiligen Eufemia*

Stich von Paolo Fidanza

Rom, GNSR, Inv. F.C. 52601

Es handelt sich um einen Stich nach Camasseis Gemälde, das sich heute im Conservatorio di S. Eufemia in Rom befindet (Kat.A.18), oder nach dessen kleinerer Replik im Palazzo Barberini (Kat.A.18.1).

Bibliographie: Nessi 2005, S.88.

C.13) *Schlacht auf der Milvischen Brücke*

Stich von Francesco Faraone Aquila

Rom, GNSR, Inv. 2207/2143

Beischrift: *Andreas Camasseus pinxit Romae in sacello Baptisteri Constantini Basilicam Lateranensem* (links unten); *Romae ex Officina Dominici de Rubeis heredis Io. Iacobi de Rubeis ad Temp. S.M.e de Pace. Cumpriv. S. Pont. Et Sup. Perm An. 1692* (mittig unten); *F.Faraonis Aquila del. Et scup.* (rechts unten). (Abb.66)

1644, im selben Jahr, als das Barberini Pontifikat mit dem Tod Urbans VIII. zu Ende gehen sollte, arbeitete Camassei unter der Leitung Sacchis an dem großen Konstantinszyklus im Lateransbaptisterium mit. Die beiden von ihm ausgeführten Fresken, die *Schlacht auf der Milvischen Brücke* (Kat. A:42.2) und der *Triumphale Einzug des Kaisers Konstantin* (Kat. A.42.1) wurden von Francesco Faraone Aquila 1692 als Stiche reproduziert.

C.13.1) *Triumphaler Einzug des Kaisers Konstantin*

Stich von Francesco Faraone Aquila

Rom GNSR, Inv. 2207/2144

Beischrift: *Andreas Camasseus pinxit Romae in sacello Baptisterei Constantini Basilicam Lateranensem* (links unten); *Romae ex Officina Dominici de Rubeis heredis Io. Iacobi de Rubeis ad Temp. S.M.e de Pace. Cumpriv. S. Pont. Et Sup. Perm An. 1692* (mittig unten); *F.Faraonis Aquila del. Et scup.* (rechts unten) (Abb.65)

Bibliographie: Sutherland Harris 1970, S.62; Nessi 2005, S.229.

C.14) *Schlacht des Kaisers Heraklius*

Stich von Francesco Faccenda

Vgl. dazu Kat. A.43.

C.15) *Drei Bogenschießende Frauen*

Stich von Heinrich Theodor Joseph Bisslinger

Düsseldorf, Kunstmuseum

Zeichnung: Kompositionsstudie, Rötrel auf Papier (Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv. FP 721), 250 x 170 mm

Die Vorzeichnung Camasseis in Düsseldorf wird bereits von Presenzini erwähnt, der sie mit dem Stich Bisslingers in Verbindung brachte. Nessi publizierte dieser Zeichnung, die er aber mit dem Gemälde *Diana und Aktaeon* (Kat.A.31) in Verbindung brachte, mit dem sie aber in keiner Beziehung steht.

Bibliographie: Presenzini 1880, S.103; Weigel 1865, S.59; Nessi 2005, S.206-207 (Zeichnung).