

MICHAEL KIENE

GIOVANNI PAOLO PANNINIS EXPERTISEN
FÜR MARCHESE CAPPONI UND SEIN GALERIEBILD
FÜR KARDINAL VALENTI GONZAGA

Im 18. Jahrhundert florierte in Rom ein Kunstmarkt großen Umfangs, der in Europa kaum seinesgleichen kannte. Die Nachfrage entstand durch den Wunsch der zahlreichen Reisenden nach einem Erinnerungsstück und durch die Römer, die die Wände ihrer Paläste mit Bildern überzogen (Abb. 3). Die größte Gruppe der Rombesucher bildeten die Pilger – allein im Heiligen Jahr 1650 kamen 70 000 zu Ostern und gar 700 000 im ganzen Jahr. Sie verweilten jeweils etwa 14 Tage in der Stadt¹. Außerdem floß ein Strom von Bildungsreisenden nach Rom, zumal die Kavaliertour zum Bestandteil der Erziehung Adliger gehörte². Der römische Kunstmarkt versorgte diese drei Hauptgruppen von Käufern mit geeigneten Werken. Vor allem für die Adligen zählte nicht nur die Erweiterung des Horizonts und das Erwerben weltmännischer Kenntnisse, sondern auch ein sichtbares Erinnerungsstück zum Ertrag der *grand tour*. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die gestochenen oder gemalten getreuen Ansichten der berühmten Bauten Roms, die Veduten. Früher spielten die Künstler im Kunsthandel allgemein eine ausschlaggebende Rolle, denn sie veräußerten nicht nur eigene Bilder, sondern auch die anderer Künstler sowie Antiken an die begierigen Käufer³, die möglichst Meisterwerke zu erstehen trachteten. Die Nachfrage erschöpfte aber die Möglichkeiten des Marktes. Schon im 16. Jahrhundert häuften sich die Nachrichten über Fälschungen, und noch Pier Leone Ghezzi, auf den wir zurückkommen werden, bezeichnete im 18. Jahrhundert die Fälschung als eine allgemeine Sitte⁴. Somit entstand ein Bedarf an

Fachleuten, die die Echtheit der Kunstwerke bezeugten. Diese Aufgabe übernahmen ebenfalls die Künstler, die ohnehin als Händler fungierten.

Giovanni Paolo Pannini, 1691 in Piacenza geboren, wohl ab 1711 in Rom tätig und dort 1765 verstorben (Abb. 1)⁵, galt als führender Vedutenmaler Roms. Die Forschung ließ seine langjährige Gutachtertätigkeit für den Marchese Capponi und die römische Lukasakademie bislang völlig unberücksichtigt. Die hier erstmals zusammengestellten und veröffentlichten Dokumente belegen seine Begutachtungen über zwei Jahrzehnte – es handelt sich mithin nicht um eine vorübergehende, sondern eine sein Wirken ständig begleitende Tätigkeit. Daher stellt sich die wichtige Frage, ob sich hieraus Konsequenzen für sein eigenes Werk ableiten lassen.

In der Bibliothek des Vatikans befindet sich unter den von Marchese Alessandro Capponi (1683–1746, Rom) hinterlassenen Handschriften, dem *fondo Capponi*, ein umfangreicher Briefwechsel, den er über Jahrzehnte mit Gelehrten und Antiquaren in Italien und anderen europäischen Ländern führte. Unter diesen Briefen, deren vollständige Veröffentlichung und Auswertung die Kenntnis des römischen Geisteslebens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erheblich bereichern könnte, finden sich rund 25 Expertisen von Giovanni Paolo Pannini. Der Maler schätzte hier für seinen gelehrten Auftraggeber ungefähr 40 Gemälde, die Capponi für seine Sammlung zu erwerben versuchte⁶. Verschiedene Gründe, nicht zu-

Gutachter nicht gegen den Händler „Maestro Raffaele“ in Rom durchsetzen, der ihr moderne Bronzeskulpturen als Antiken verkauft hatte, s. T. WÜRTEMBERGER (Anm. 3), 147. Sogar Vasari besaß eine als Antike erachtete Maske über dem Kamin seines Hauses in Arezzo, die jedoch ein modernes Werk von dem Bildhauer Tommaso war (E. PAUL, *Die falsche Göttin*. Heidelberg 1962, 39). Michelangelo soll seinen „Schlafenden Amor“ (nicht erhalten) auf Anraten Lorenzo de' Medicis – wie CONDIVI (*Das Leben des Michelangelo* [Rom 1553], hg. R. E. von Edelberg, Wien 1874, 22) berichtet – in Rom an den Kardinal von S. Giorgio, Raffaello Riario, als Antike verkauft haben.

5 F. ARISI, *Gian Paolo Panini*. Piacenza 1961 (Ndr. unter dem Titel: *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*. Rom 1986), 86. Pannini verstarb am 21. Okt. 1765: Vat. Lat. 7891, 30 v. Meine Abbildung 1 stammt aus der vatikanischen Handschrift Ott. Lat. 3119, 91 r.

6 Das Inventar von G. SALVO COZZI (*I codici capponiani della Biblioteca Vaticana*. Rom 1897) nennt nur wenige Stellen und führt diese mehrfach falsch an. Die Briefe von Pannini finden sich an den im Anhang angegebenen Stellen. Die Capponi-Handschriften weisen

1 H. KELLER, *Das barocke Rom*. Dortmund 1979, 7.

2 L. SCHUDT, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Wien–München 1959; *Auch ich in Arkadien. Kunstreisen nach Italien, 1600–1900*. Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums, Katalog Nr. 16. Hg. B. ZELLER. Stuttgart 1966, 5, 119; G. P. BRIZZI, *La pratica del viaggio d'istruzione in Italia nel Sei-Settecento*. In: *Annali dell'istituto storico italo-germanico in Trento* 11, 1976, 203–29. Außerdem studierten stets Ausländer an italienischen Hochschulen, vgl. meine Ausführungen über ‚Die Bautätigkeit in den italienischen Universitäten von der Mitte des Trecento bis zur Mitte des Quattrocento‘ (In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 30, 1986 [1987], 433–92, 481 Anm. 2, 3). Für die neuere Forschung zu diesen Fragen s. H. DE RIDDER-SYMOENS, *Die Kavaliertour im 16. und 17. Jahrhundert*. In: *Der Reisebericht*. Hg. P. J. Brenner. Frankfurt/M. 1989, 197–223.

3 T. WÜRTEMBERGER, *Das Kunstfälschertum*. Weimar 1940, 76.

4 C. JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*. Bd. 2. Leipzig 1923, 336. Im 16. Jahrhundert fielen selbst die erfahrendsten Sammler auf Fälschungen herein: Isabella d'Este konnte sich trotz dreier

letzt die Bewertungen Panninis, führten jedoch dazu, daß der Ankauf oftmals nicht erfolgte und sich die Spuren der geschätzten Werke verloren. Die Gutachten Panninis erlauben daher nicht, ein vollständiges Bild der Sammlung Capponis wiederzugewinnen. Die von Capponi zusammengetragenen Kunstwerke wurden zudem durch die Erbfolge verstreut, so daß sich sogar die von ihm erworbenen Werke heute kaum noch auffinden lassen. Statt dessen erweitern die Briefwechsel Capponis und Panninis das von Haskell und Lewis skizzierte Bild des römischen Kunstlebens⁷ und bereichern es speziell für das zweite Viertel des 18. Jahrhunderts. Die Gutachten Panninis ermöglichen es, die Abhängigkeit von Kunst, Kennerschaft und Kunstmarkt in Rom im Zeitraum von 1725 bis 1745, über den sie sich erstrecken, weiter zu verdeutlichen. Bis zu diesem Zeitpunkt scheint sich nirgendwo sonst eine so umfassende Zahl von Expertisen erhalten zu haben. Die Gutachten von Pannini unterscheiden sich in Aufgabenstellung und Zielsetzung klar von den seit dem Mittelalter überlieferten Expertisen der Architekten und Maler sowie den im 18. Jahrhundert bereits recht häufig anzutreffenden Sammlungsinventaren⁸. Die erhaltenen Schriftstücke zu dieser Gattung der Kunstliteratur erlauben im Fall Panninis und Capponis sogar, die Verknüpfungen mit den zugrundeliegenden kunsttheoretischen

Auffassungen herauszuschälen. Hiermit verbindet sich das Problem der Kunstkritik, das in unserem Bereich – abgesehen von Frankreich – der Behandlung harret. Die Stellung, die Pannini in diesem Zusammenhang einnahm, soll hier auf Wechselwirkungen zu seinem eigenen künstlerischen Werk befragt werden.

I.

Marchese Alessandro Capponi vertritt jenen Typ des gebildeten Kunstsammlers und -kenners, der das antiquarisch und archäologisch ausgerichtete Geistesleben des 18. Jahrhunderts in Rom kennzeichnete⁹ (Abb. 2). Als letzter Nachfahre des römischen Zweiges der Florentiner Familie der Capponi gelangte er zu Einfluß und Stellung am päpstlichen Hof. Überhaupt standen alle großen Mäzene dieser Zeit in enger Verbindung zur päpstlichen Regierung oder gehörten selbst der höheren Geistlichkeit an. Capponi wurde, für unsere Fragestellung von Belang, die Stellung des auf Lebenszeit ernannten Präsidenten der Kapitolinischen Museen verliehen. Seine privaten Sammelinteressen deckten sich mit den für diese öffentliche Funktion notwendigen Anforderungen. Selbst ein Gelehrter, begann er 1722 einen Briefwechsel mit L. A. Muratori, dem Herausgeber der Quellenschriften zur italienischen Geschichte, und erwarb nach und nach die Mitgliedschaft der Florentiner Akademie der Crusca, der Königlichen Akademie in Paris, des Instituts der Wissenschaften (*Istituto delle Scienze*) in Bologna sowie der römischen Akademien der *Dissonanti*, *del Disegno*, *dell' Arcadia* und der *Quirini*. Die letztere ließ Capponi persönlich 1726/27 wieder aufleben. Hier zeigt sich, daß seine Kenntnisse über die Grenzen von Rom hinaus Anerkennung fanden und daß er eine wissenschaftliche Auseinandersetzung im Rahmen der Akademien suchte.

Sein Hauptinteresse galt der Archäologie. Zusammen mit dem Marchese Theodoli befaßte er sich 1732 mit der Wiederherstellung des Konstantinbogens¹⁰. Er vertrat

mehrere Foliierungen auf; ich gebe nur die jüngste an, die ein Archivar in Bleistift hinzufügte. Bei der Textwiedergabe entschied ich mich zum „diplomatischen“ Abdruck, behalte also den Lautstand und die Orthographie Panninis und Capponis bei. Allerdings löse ich Abkürzungen ausnahmslos auf. Einen Sonderfall bildet die Schreibweise des Namens Panninis, der in der Literatur und den Quellen uneinheitlich Pannini oder Panini geschrieben wird. Hier passe ich mich der heute üblicheren Form an und schreibe ihn Pannini, ohne jedoch die Schreibweise bei Zitaten aus Quellenwerken und Literaturangaben zu ändern.

7 F. HASKELL, *Patrons and painters*. Überarb. und erw. Aufl. New Haven-London 1980; L. LEWIS, *Connoisseurs and secret agents in 18th century Rome*. London 1961.

8 Für frühe Gutachten von Architekten s. M. AUBERT (La construction au moyen-âge. In: *Bulletin monumental* 119, 1961, 7–42, 25 und ebd. 81–120, 116–120). Eine Analyse der Gutachtertätigkeit römischer Architekten im 17. und 18. Jahrhundert gibt C. P. SCAVIZZI (*Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma*. Rom 1983. [= Ministero per beni culturali e ambientali, quaderni dell'ufficio studi, 6], 70, 102). Über die Tätigkeit der Inventaristen liegen keine gesonderten Untersuchungen vor. Ich verdanke Prof. Francis Haskell, Oxford, den Hinweis auf die einzige wichtige Darstellung dieses Fragenkreises von M. BRUNETTI (Un eccezionale collegio peritale: Piazzetta, Tiepolo, Longhi. In: *Arte Veneta* 5, 1951, 158–60), die zugleich von größter Bedeutung für die Entwicklung des Kunsturteils in Venedig ist. Pannini wirkte wie die gen. Venezianer ebenfalls als Nachlaßgutachter, z. B. 1747 für die Sacchetti-Slg.: I. TÖESCA, G. B. Crescenzi, Crescenzo Onofri (e anche Dughet, Claude e G. B. Muti). In: *Paragone, arte*, 11, 1960, H. 125, 51–59, 52.

9 A. PETRUCCI, Capponi, Alessandro Gregorio. In: *Dizionario biografico degli italiani* 19, 1976, 10–13, 10. Meine Abb. 2 gibt Ghezzi's Skizze in der vatikanischen Handschrift (Ott. Lat. 3117, 124r) wieder. Das von Slodz ausgeführte Grabmonument Capponis befindet sich in S. Giovanni dei Fiorentini im südlichen Seitenschiff am Vierungspfeiler.

10 C. GRADARA, Restauri settecenteschi fatti all'arco di Costantino. In: *Bulletino della commissione archeologica comunale di Roma* 46, 1918, 161–64; C. d'ONOFRIO, I restauri dell'arco di Costantino nel 1732. In: *Capitolium* 36, 1961, H. 2, 24–25; V. GOLZIO, Notizie sull'arte romana del '700 tratte dal diario del Valesio. In: *Archivi d'Italia* 2. F. 3, 1936, 119–25.



den Papst beim Erwerb der Skulpturen der Sammlung Kardinal Alessandro Albanis 1733. Auch vermochte er ein eigenes Terrain für Grabungen zu erhalten, wie es die Antikensammler seit der Renaissance erstrebten. Insofern stellte die Ausgrabung einer unterirdischen Grabkammer, eines Kolumbariums, an der Via Appia Antica von 1725/26 die Krönung seiner Wünsche dar. Das dort gefundene Porträt eines Architekten oder Agrimensoren ließ er von dem uns schon bekannten Pier Leone Ghezzi zeichnen und nach dieser Vorlage von G. Orazi stechen¹¹. Mithin

stellte Capponi sein Grabungsergebnis sogleich der interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung und machte es zum Gegenstand wissenschaftlicher Zwecke¹². Marchese Capponi befaßte sich später mit Restaurierungen in Rimini (am Augustusbogen und der -brücke), mit Grabun-

Capponis Sammlung, die Zeugnis für sein Interesse an außeritalienischer, mittelalterlicher Kunst abgeben; vgl. G. PREVITALI, *Collezione di primitivi nel '700*. In: *Paragone* 9, 1959, 3–32.

12 C. JUSTI, Philipp von Stosch und seine Zeit. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 7, 1872, 293–308 u. 333–46, 303. Der Bestandskatalog seiner Bibliothek erschien erst postum unter dem Titel *Catalogo della Libreria Capponi o sia de' libri italiani del fù Marchese Alessandro Gregorio Capponi*. Rom 1747.

11 Probedrucke mit Korrekturen Ghezzi's in Capp. 313A, 5–7. Auf fol. 8 u. 9 befinden sich zwei gestochene Ikonendarstellungen aus

gen in den Katakomben bei SS. Pietro e Marcellino und in der Nähe von S. Sisto Vecchio in Rom. Zuletzt vermochte er nochmals auf einem eigenen Grundstück außerhalb der Porta del Popolo zur Vermehrung seiner Sammlung zwischen 1743 und 1745 zu graben¹³.

1744 betraute Capponi den Bologneser I. Lucchesini damit, seine Medaillensammlung zu stechen, so daß auch dieser Teil seines Kunstbesitzes den Archäologen und Antiquaren zur Verfügung stand. Die Absicht, auch Gemäldegalerien zu veröffentlichen, verfolgte man im frühen 18. Jahrhundert allgemein; sie inspirierte die Sammler ganz Europas, ausgehend von der schon 1699 geplanten großen Galeriepublikation der kaiserlichen Bilder in Wien¹⁴. Auch Pannini trat in Verbindung mit der einsetzenden Reihe von Galeriewerken hervor, denn er zeichnete die Besitzungen der Farnese für die Veröffentlichung der Münzsammlungen dieser Familie mit dem Titel *Museo Farnese*, in der seine Zeichnungen – von A. F. Zucchi gestochen – erscheinen¹⁵. Die Bauten der Farnese erlangen hier einen Stellenwert, der den von ihnen beherbergten Sammlungen ebenbürtig an die Seite tritt: beide zusammen bilden das Museum der Farnese. Bedeutsam scheint an dieser Neuerung, daß auch die Architektur, vornehmlich die in Rom und der römischen Campagna gelegenen Besitzungen der Farnese, in das Konzept eingebunden und in die Sammlungsveröffentlichung einbezogen werden. Als endgültiges Ziel der Auseinandersetzung und des Sammelns von Kunst zeichnet sich das wissenschaftliche Katalogisieren und Veröffentlichen aller ihrer Gattungen ab. Das hier entwickelte museale Bewahren und Präsentieren wirkt bis in unsere heutigen Museen fort. Im übrigen kannte Ghezzi, der Zeichner von Capponis Fund an der Via Appia Antica, Pannini persönlich, wie sein Porträt unseres Malers und Gutachters in der Bibliothek des Vatikans verdeutlicht¹⁶ (Abb. 1). Es han-

delt sich m. a. W. um einen festen Kreis von römischen Kunstkennern und Künstlern, der häufig zusammentrifft und zusammenarbeitet. Insofern enthalten die von Capponi und Pannini überlieferten Briefe wesentliche Züge der von den Protagonisten des römischen Kunstbetriebs des zweiten Viertels des 18. Jahrhunderts entwickelten Anschauungen.

II.

Die Kunstsammlungen des Marchese Capponi spiegelten nicht allein archäologische Interessen und Fähigkeiten wider, wenngleich antike Fragmente und Reste quantitativ zu Buche schlugen, sondern umfaßten auch eine Gemäldegalerie. Die Sammlung Capponis zeugt wie auch andere römische Sammlungen des 18. Jahrhunderts von einem lebhaften Interesse an niederländischen Meistern. Die Inventare der römischen Galerien wie die der Doria Pamphili und der Corsini führen zahllose flämische und niederländische Gemälde auf¹⁷. Pannini stellt im Bild der Sammlung von Kardinal Valenti Gonzaga ebenfalls Werke von Niederländern dar (Abb. 3 u. 4), wobei allerdings weniger im Galeriebild erscheinen, als Valenti Gonzagas Nachlaßinventar aufweist¹⁸. Im Besitz von Marchese Capponi lassen sich keine Gemälde, wohl aber zwei Stiche von Künstlern nachweisen, die nördlich der Alpen wirkten. Es handelte sich um einen Stich von Dürer und einen von Lukas van Leyden¹⁹. Die Wertschätzung niederländischer und flämischer Meister in Rom resultierte nicht zuletzt – dank des steten Zustroms und des Wirkens von Niederländern und Flamen in der Ewigen

13 A. Petrucci (Anm. 9), 12.

14 Bilder nach Bildern – Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst. Ausstellung 21.3.–2.5.1976 im Westfälischen Landesmuseum Münster. Münster 1976, 266.

15 P. PIOVENE, S. J., *I Caesari in metallo mezzano e piccole, raccolti nel Museo Farnese*. Bd. 10. Parma 1727. b3 r, 1, 17, 31, 51, 67, 81, 95, 111, 128, 143, 155, 171, 191, 207, 219, 235, 247, 265, 283. Die Vignetten führen jeweils die Beischrift „I. P. Paninus Placentinus del. Romae“ und „Zucchi sculp.“. Wenn S. CABRAL und F. DEL RÈ (*Delle ville ... di Tivoli*. Rom 1779, vi) schließlich zu dem Schluß gelangen, die Villen bildeten in Tivoli ein „Museo unico al Mondo in cotal genere“, so ziehen sie nur die Konsequenz aus der im Museo Farnese begründeten Auffassung eines Architekturmuseums. Sie beschränken sich dabei nun auch ausschließlich auf die Architektur und befassen sich mit den anderen Gattungen der Kunst nur noch insoweit, als sie die Ausstattung der Villen bilden.

16 vgl. Anm. 5, die Beischrift lautet irrig „Gio. Paolo Pannini Pittore di prospettive. Parmigiano [sic] .../ 28 Giugno 1745“.

17 E. A. SAFARIK u. G. TÖRSELLI, *La galleria Doria Pamphili a Roma*. Rom 1982, 22–23, 79, 97–101, 105 ff., 115 ff., 127 ff. u. ö. Bemerkenswert auch die Kopie nach Dürers Hl. Eustachius (S. 178, Abb. 306). G. MAGNANIMI, Inventari della collezione romana dei principi Corsini. In: *Bollettino d'arte* 6. R. 65, 1980, H. 7, 91–126 u. ebd., H. 8, 73–114. In dieser Quellenveröffentlichung finden sich die Inventare der Slg. Corsini ab 1750, oftmals mit Preis-, aber ohne Maßangaben.

18 Stadtbücherei Mantua (Misc. 109, 1) mit dem Titel „Catalogo de' quadri, tuttavia esistenti nella Galleria della Ch. Mem. dell'E.mo Sig. Cardinale Silvio Valenti“ (ein weiteres Exemplar in venezianischem Privatbesitz beim Grafen Leonardo Arrivabene Valenti Gonzaga). Bereits veröffentlicht von C. PIETRANGELI (*Villa Paulina*. Rom 1961 [= Istituto di studi romani, quaderni di storia dell'arte, 11], 33–37 u. 43–71). Heutige Aufbewahrungsorte der Gemälde in der vorbildlichen Studie von H. OLSEN (Et malet galleri af Pannini: Kardinal Silvio Valenti Gonzagas Samling. In: *Kunstmuseets Arsskrift* 38, 1951 [1952], 90–103 – eine mschr. engl. Übersetzung in den Akten des Wadsworth Atheneum, Hartford, Ct.). S. SLIVE, Dutch pictures in the collection of Cardinal Valenti Gonzaga (1690–1756). In: *Simiolus* 17, 1987, 169–90. Vgl. Anm. 159.

19 A. Petrucci (Anm. 9), 11.



Stadt²⁰ – aus der direkten Kenntnis dieser Schulen. Capponi erwarb keines der unzähligen zur Verfügung stehenden Genre-, Landschafts- oder mythologischen Bilder. Auch verzichtete er auf durchschnittliche Meister. Dennoch beabsichtigte er, Hauptwerke der nördlichen Malerschulen aufzunehmen. Der Dürer- und der Lukas von

Leyden-Stich ermöglichten es ihm, trotz der Ermangelung verfüg- oder erwerbbarer Gemälde diese Malerschulen einzubeziehen. Zugleich offenbart sich hier das Problem der Sammler des 18. Jahrhunderts, denn die Hauptwerke der großen Meister befanden sich bereits seit längerem im Besitz von Sammlern. Welche Maler man als „große Meister“ erachtete, werden wir noch sehen. Marchese Capponi führte in seinem Tagebuch, das sich ebenfalls in der Vatikanischen Bibliothek befindet, alle zwischen dem 26. Sept. 1717 und dem Sept. 1746, also seinem Ableben, erworbenen – wie es im Titel heißt –

20 L. van PUYVELDE, *La peinture flamande à Rome*. Brüssel 1950; D. BODARD, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège à Rome au XVII^e siècle*. Bd. 1. Brüssel-Rom 1970; A. BERTOLLOTTI, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei sec. XVI e XVII*. Florenz 1880.



3. Giovanni Paolo Pannini, *Gemäldegalerie mit der Sammlung Kardinal Silvio Valenti Gonzagas*. Hartford, Ct., Wadsworth Atheneum (1749)

„Bilder, Gegenstände und Inschriften“²¹ auf. Diese Angaben informieren über den Erwerb, nicht über die Aufstellung und Anordnung der Werke in seinen Räumen. Daher bleibt im dunkeln, ob er, wie Valenti Gonzaga, die Hängung nach Formaten (Abb. 3) oder, im Sinne eines Museums des ausgehenden 18. Jahrhunderts, nach Schulen, Meistern und Epochen ordnete. Die Vervollständigung des Überblicks über die Malerschulen strebte Capponi vielleicht mit der Absicht an, auch die Gemälde-, wie zuvor schon seine Münz- und später die Büchersammlung, zu veröffentlichen.

III.

In seinem Tagebuch verzeichnet Marchese Capponi für jede Erwerbung die Umstände des Ankaufs. Eine charakteristische Episode vom 9. August 1735 lautet wie folgt:

„Der Maler Innocenzo brachte mir ein Bild von Gaspero Vanvitelli, gen. degli Occhiali, mit einer Vedute des Wasserfalls in Tivoli, das signiert ist; es mißt 3 *palmi* [rd. 0,67 m]²² und hat einen vergoldeten Rahmen; es ist schön. Ich bezahlte dafür 15 : 50 [Scudi]²³.“

Den römischen Kunstmarkt kennzeichnete, daß das Werk dem Sammler von einem Maler angeboten wurde, denn die Künstler betätigten sich selbst als Händler. Da man von Capponis Sammelinteressen wußte, brachte man

21 Diario di acquisti di quadri, oggetti, iscrizioni, dal 26 sett. 1717 al sett. 1746 (= Titel von Capp. 293).

22 Die Maße umgerechnet nach A. MARTINI (*Manuale di metrologia*. Turin 1883, 603) und C. P. Scavizzi (Anm. 8), 12.

23 Capp. 293, f. 117 v: „Innocenzo Pittore mi portò un quadro di Gaspero Wanvittel detto degli occhiali colla veduta della Cascata d'acqua di Tivoli col suo nome; di grandezza in quadro di p[al]mi 3-, con sua cornice dorata buona; e bello [per il] q[ua]le pagai 15:50.“



4. Schema zu Abbildung 3

8 Perino del Vaga, Matthäus (Kopenhagen); 9 A. Carracci, Madonna; 13 ital. Meister des 16. Jahrhunderts, Doppelbildnis (Dresden); 15 Ruisdael und Berchem, Große Eiche (Los Angeles); 17 Manfredi, Bacchus und Sartyr; 19 Jan Breughel d. J., Sommerlandschaft mit Dorf; 21 unbek. Meister, Frauenbildnis; 23 Vasari d. Ä., Kard. Bembo; 24 Barocci, Noli me tangere; 25 nach Raffael, Julius II. (Rom); 26 Jan Miel, Zahnarzt (?); 27 Jan Miel, Musikanten mit einem Affen; 28 Bonifacio, Flucht nach Ägypten; 29 nach Barocci, Verkündigung (Kopenhagen); 30 unbek. Meister, Anbetung der Könige; 33 nach Correggio, Lesende Magdalena (Rom); 35 unbek. Meister, Bildnis eines Alten (Leningrad); 36 unbek. Meister, Männerbildnis; 37 unbek. Meister, Haupt der Hl. Michelina; 38 Tintoretto (zugeschr.), Männerbildnis; 39 Schidone, Werke der Barmherzigkeit; 40 nach Tizian, Laura Dianti (Stockholm); 41 Cerquozzi, L'Abbeverata (Rom); 42 Jan Miel, Reisende am Gasthaus; 51 Subleyras, Kard. Valenti Gonzaga (Venedig); 52 unbek. Meister, Madonna mit Kind (zerstört); 53 Fetti, Weinbergparabel; 63 Masucci, Verkündigung (Kopenhagen); 64 unbek. Meister, Madonna mit Heiligen (Stockholm); 65 unbek. Meister, Madonna mit Heiligen (Stockholm); 67 A. Carracci, Taufe Christi (zerstört); 78 entweder Ribeira, Grablegung oder Cigoli, Kreuzabnahme; 80 unbek. Meister, Magdalena meditiert über einem Schädel; 82 Mola (?), Vertreibung aus dem Paradies (Warschau); 98 Lotto (zugeschr.), Männerbildnis; 99 L. Carracci, Hieronymus; 100 Reni (?), Ecce homo; 101 Ferdinand Voet nach Baciccia, Olimpia Aldobrandini (Rom); 102 Veronese, Glaube; 103 Lanfranco, Verkündigung (Leningrad); 104 Pannini frei nach Raffaels „Madonna della Seggiola“ in Florenz; 105 Maratta, Verkündigung; 106 Bugiardini, Leo X. (Rom); 107 Menzocchi (?), Madonna mit Heiligen; 110 Orsi, Dornenkrönung (Montpellier), rechts und links davon 110 a, b, c, d Carriera, Erdteile (vormals Dresden); 111 A. Carracci, Marien am Grab; 114 Bonifacio Veronese (zugeschr.), Astronom (Rom); 115 Reni, Petrus; 118 nach Rubens, Maria de' Medici (Amsterdam?); 119 Tintoretto (?), Girolamo Priuli; 120 Garofalo, Vision Augustina (London); 123 Velázquez, Don Baltasar Carlos (London); 124 Salvatore Rosa, Predigt des Täufers; 129 Luigi Primo Gentile, Don Jaime de Barthos (Rom); 130 Testa, Mariens Tempelgang (Leningrad); 131 L. Carracci (zugeschr.), Männerbildnis (Rom); 133 Breughel d. Ä., Blumen; 134 nach Raffael, Baldassare Castiglione (Rom); 135 Guercino (?), Kreuztragung; 136 Tizian, Dornenkrönung; 137 Ortolano, Hl. Margarete (Kopenhagen); 138 Parmigianino, Lorenz Cybo (Kopenhagen); 139 Sacchi, Hl. Domenikus; 141 Maratta, Madonna; 142 Seghers, Blumen; 143 Raffael (zugeschr.), sog. Apotheker (Kopenhagen); 144 Spada, Enthauptung des Täufers; 146 Rubens, Kreuzigung

ihm geeignete Werke direkt ins Haus. Capponi erwirbt hier ein zeitgenössisches Werk von Gaspar Adriaensz van Wittel, der 1653 in Amersfoort geboren wurde und im Sept. 1736 in Rom verstarb. Van Wittel, Hauptvertreter der römischen Vedutenmalerei vor Pannini²⁴ und Vater des Architekten Luigi Vanvitelli, nannte sich in Rom Gasparo Vanvitelli oder Gasparo degli Occhiali. Das Erstaunliche an diesem Verkauf liegt in dem Umstand, daß van Wittel zur Zeit des Erwerbs durch Capponi noch lebt, der Sammler aber nicht direkt bei ihm kauft. Der Marchese listet die Vedute des Wasserfalls in Tivoli in seinem Tagebuch nach wenigen Eigenschaften auf. Als entscheidend verbucht Capponi die Signierung, die die Echtheit verbürgen soll. Daneben findet sich, in allergrößter Kürze, ein Hinweis auf die an der Wasserfallvedute geschätzten Qualität in der Feststellung „es ist schön“. Als bald darauf der Maler Innocenzo erneut mit einem Pendant zu dieser Vedute auftaucht, befragt ihn Capponi nach der Provenienz der Bilder und erhält als Erklärung, beide seien

„von einem Besitzer, jedoch von Erben getrennt worden, so daß man nur das eine nach dem anderen haben konnte²⁵.“

Angesichts der Problematik des römischen Kunstmarktes gehört Capponi keineswegs zu den leichtgläubigen Käufern von Gemälden. Als ihm ein Tafelbild Pontormos mit vergoldetem Rahmen von dem *Intagliatore*, also einem auf Einlegearbeiten spezialisierten Kunsthandwerker und Rahmenschnitzer namens Girolamo Vincenzi angeboten wird, notiert Capponi in seinem Tagebuch:

„von Professoren als Original von Jacopo da Pontormo, Schüler des Andrea del Sarto, anerkannt. Ich zweifle daran, daß es sich um das bei Vasari im 3. und letzten Teil der Malerviten (Druckerei Giunti, S. 48)²⁶ und von Borghini im *Riposo* auf S. 443²⁷ genannte Bild handelt, von dem es heißt, daß Pontormo es für Lodovico Capponi anfertigte mit dem Porträt seiner wunderschönen Tochter als Kopf der Magdalena²⁸.“

24 Thieme-Becker 36, 1947, 130–31.

25 Capp. 293, f. 117v: „di un padrone; ma p[er] essere stati divisi dall'erede, se ne havuto l'uno dopo l'altro.“

26 Florenz 1568.

27 RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, Florenz 1584.

28 Capp. 293, f. 46r: „riconosciuta da professori p[er] originale di Jacopo da Pontormo [sic] Scolare di And[re]a del Sarto; il qual quadro io dubito, che sia quello che il Vasari nella p[ar]te 3. e ultima delle vite de Pittori (stampa le Giunti a pagina 48); e il Borghini nel Riposo a pag. 443 dicono che il Pontormo fece al Lod[ovico] Capponi il ritratto d'una sua belliss[im]a figliola nella Testa della madalena.“

Der Sammler informiert sich selbsttätig in den Künstlerbiographien von Vasari und Borghini, also den maßgeblichen Autoritäten für die Florentiner Malerei, deren Vertreter Pontormo war. Um jedoch die mögliche Familienbeziehung zu dem angebotenen Gemälde noch weiter zu klären, erfragt der Marchese von seinem Zulieferer noch die Provenienz des Bildes und erfährt, aus wessen Besitz es stammte²⁹. Weiter läßt sich die Verhandlung nicht verfolgen. Erstmals bezieht sich der Marchese Capponi hier auf das Urteil von „Professoren“; sie müssen dem Titel zufolge Akademiemitglieder sein, da nur sie nach den noch zu behandelnden Statuten der römischen Akademie als Gutachter fungieren konnten. Im Rahmen der Ankäufe, die Marchese Capponi tätigte, erlangten allgemein die Gutachten von Kunstsachverständigen immer größere Bedeutung. In einer Tagebucheintragung vom 29. Juni 1733 heißt es, der schon bekannte *Intagliatore* Girolamo habe ihm erneut in seinen Palast

„ein auf Kupfer gemaltes rundes Bildchen mit einem Doppelporträt gebracht, das von dem Herrn Gio[vanni] Paolo Pannini für einen Albani bewertet wird, mit schönem vergoldetem geschnitztem Rahmen, für welches ich sechs Scudi bezahlte“³⁰.

Die Meinung der Professoren und Panninis, auf die sich der Marchese berief, lagen ihm schriftlich vor. Da er nicht mündliche, sondern schriftliche Expertisen anforderte, konnte er jederzeit alle Vorgänge einsehen und nachprüfen. Obwohl Capponi und Pannini privat miteinander verkehrten, wie aus Panninis Gutachten selbst mehrfach hervorgeht³¹, verlangte Capponi von ihm ein – wie es ausdrücklich heißt – „bezahltes Urteil“³².

IV.

In Rom blieben die einheimischen Künstler im 17. und 18. Jahrhundert in der Minderheit, während die Mehrzahl von auswärts herbeiströmte³³; wie auch Pannini, der aus Piacenza stammte und um 1711 nach Rom kam³⁴. Nach der Beendigung seiner Ausbildung bei römischen Meistern und umfangreichen Aufträgen zur Ausmalung von In-

29 ebd.

30 Capp. 293, f. 84v: „da Girolamo Intagliatore mi fù portato un quadruccio in rame tondo con due figure in ritratti stimati dell'Albani dal S[ignor] Gio[vanni] Paolo Pannini colla sua bella cornice indorata e intagliata p[er] il] q[ua]le pagai 6–.“

31 Capp. 277/2, f. 420 (dat. 26. Nov. 1731); Capp. 281/2, f. 346 (dat. Aug. 1742).

32 Capp. 278/2, f. 363r: „il pagato giudizio“.

33 J. von SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*. Wien 1934, 410.

34 F. Arisi (Anm. 5), 86.

nenräumen lieferte unser Maler der Lukasakademie am 29. November 1719 sein Aufnahmestück ab, ein Gemälde mit antiken Bauten und Figurengruppen³⁵, und gehörte somit zur römischen Malervereinigung, ohne zunächst in ihr eine höhere Position zu bekleiden. 1732 trat Pannini durch sein Gutachten über die verschiedenen Projekte für die Fassade von S. Giovanni in Laterano hervor. Erst in diesem Jahr erhielt er aufgrund des Einsatzes von Nicolas Vleughels, des Direktors der französischen Akademie in Rom, eine eigene Klasse in der Lukasakademie, und zwar als Architekt. Panninis Ausführungen über die Modelle und Zeichnungen für S. Giovanni in Laterano zeugen von architektonischem Sachverstand: er bemängelte Probleme der Konstruktion, der Baukosten und des Dekors³⁶. Dieses Fachwissen ging auch in seine Veduten ein und führte ihn sogar gelegentlich zu Ergänzungen oder gemalten Restaurierungen an antiken Monumenten³⁷, die jedoch im Vergleich mit anderen Veduten und mit den erhaltenen Bauten selbst leichter aufzudecken sind als die erst in den 50er Jahren als ‚Falsifikate‘ erkannten ‚Antiken‘ von Anton Raphael Mengs und Giuseppe Guerra³⁸. Die römischen Architekturmaler, die „Pittori di Architettura & Ornamenti“, fochten noch 1749 mit der Lukasakademie um ihre Anerkennung und Aufnahme als eigenständige Malergruppe. Sie wandten sich um Hilfe an den päpstlichen Kunstbeauftragten Kardinal Valenti Gonzaga – mit vollem Titel „Segretario di Stato, e Camerlengo di S.ta Chiesa per li Pittori di Prospettiva, Ornamenti, Grotteschi“³⁹. Doch erhielten sie nach gut zweijährigem Hin-

und Her eine Absage, die außer dem damaligen Präsidenten der Lukasakademie F. Mancini auch Pannini unterzeichnete. Erst später als in anderen Akademien, 1752, hob man auch in Rom die Aufnahmeverweigerung für Landschaftsmaler auf. Es entbehrt nicht der Tragik, daß Pannini das Dokument von 1749 unterschrieb, zumal er selbst nicht als Maler, sondern als Architekt, und auch dies nur dank des Einsatzes von Vleughels, aufgenommen worden war⁴⁰. Von 1749 datiert auch Panninis Bild der Galerie und Gemäldesammlung von Valenti Gonzaga (Abb. 3 u. 4). Schon zu dieser Zeit unterzeichnete Pannini wie der Präsident der Lukasakademie mit dem Titel *cavaliere* (des päpstlichen Ordens des *spelon d'oro*), folgte in dieses Amt aber erst nach der Präsidentschaft Ferdinando Fugas. Seine Wahl datiert vom 22. Dezember 1754⁴¹.

Die Akademie in Rom versuchte erst am Beginn des 18. Jahrhunderts Einfluß auf die Gutachtertätigkeit ihrer Mitglieder zu erlangen, während z. B. die Florentiner *Accademia delle Arti del Disegno* schon 1582 das Amt des Kunstschätzers in ihren allerdings stets unveröffentlicht gebliebenen Statuten fest umriß⁴². Die nun in Rom beschlossene Institutionalisierung der Gutachtertätigkeit basierte auf klar definierten Organen, nämlich Schätzern und Gutachtern für jede Gattung. Die 1609 gedruckten Statuten der römischen Akademie kannten noch keine Gutachter⁴³. Die 1716 veröffentlichten Statuten benannten erstmals *stimatori*; es heißt im einzelnen im Kapitel 16:

„Die Schätzer werden vom Präsidenten gewählt, wie im Kapitel 3 festgelegt, und werden sechs an der Zahl sein, d. h. zwei für die Malerei, zwei für die Bildhauerei und zwei für die Architektur. Es ist jedem der genannten Schätzer untersagt, Werke aus einer anderen als seiner eigenen Gattung zu schätzen [...]. Und wenn einer Professor in zwei dieser Künste sei, oder gar aller drei, kann er doch nicht schätzen, außer in der Gattung, in die er gewählt wird⁴⁴.“

35 Archiv der Lukasakademie in Rom (Congregazioni vol. 47, f. 16v).

36 F. CERROTI, *Lettere e memorie autografe ed inedite di artisti tratte dai manoscritti della Corsiniana*. Rom 1860, 36 ff. Diese Literaturangabe verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Dr. Elisabeth Kieven, Rom. Über Panninis Einschätzung von Ricciolinis Entwurf s. J. GARMS (Beiträge zu Vanvitellis Leben, Werk und Milieu. In: *Römische historische Mitteilungen* 16, 1974, 107–90, 138 [dort weiterführende Literatur]) und A. PRANDI (Nicolò Ricciolini romano e le polemiche settecentesche sull'architettura. In: *Roma* 21, 1943, 18–20).

37 W. P. PEAT, Two paintings of Roman monuments by Panini. In: *Bulletin of the art association of Indianapolis*, Indiana, 37, 1950, 22–25, 23.

38 A. R. Mengs, Giove e Ganimede, Rom, Galleria Nazionale a Palazzo Corsini; A. M. MORGHEN TRONTI, Un falso antico, opera di Raffaello Mengs. In: *Commentari* 1, 1950, 109–111, 110; Giuseppe Guerras Falsifikate täuschten gar die gebildetsten Zeitgenossen, wie La Condamine, Natoire, Caylus und die Betreuer des Museo Kircheriano; M. CAGIANO DE AZEVEDO, Falsi settecenteschi di pitture. In: *Bollettino dell'istituto centrale del restauro* 1, 1950, 41–43, 43 (Abb. von Beisp. S. 42–43).

39 Rom, Biblioteca Corsiniana, Ms. 2649, f. A3ir (es handelt sich um einen Ordner mit verschiedenen ungebundenen Drucksachen und Briefen). Den Hinweis auf dieses unveröffentlichte Quellenmaterial gab mit gleichfalls Dr. Elisabeth Kieven, Rom, vgl. Anm. 36.

40 A. BUSIRI VICI, *Andrea Locatelli e il paesaggio romano del Settecento*. Rom 1976, 15 Anm. 40; L. SALERNO, Immobilismo politico e accademia. In: *Storia dell'arte italiana*. Bd. 1 ii. Hg. F. Zeri. Turin 1981, 449–552, 519.

41 Archiv der Lukasakademie in Rom (Congregazioni vol. 41, f. 64v).

42 T. REYNOLDS, *The Accademia del Disegno in Florence, its foundation and early years*. Diss. New York (UMI) 1974, 191, 266–69.

43 *Ordini dell'Accademia de pittori et scoltori di Roma*. Rom 1609. Für die Frühzeit der Akademie vgl. N. PEVSNER (*Academies of art*. [1940]. Ndr. mit neuem Vorwort New York 1973, 60ff.)

44 *Ordini, e statuti dell'Accademia ... di S. Luca corretti, accresciuti, e confermati sotto ... Clemente XI*. Rom 1716, 20: „Li Stimatori si eleggeranno dal Principe, come si è detto al Cap. 3, e saranno sei;

Im Fall von Zuwiderhandlungen drohen die Statuten mit Geldstrafen. Im übrigen muß bei Uneinigkeit beider Gutachter einer Gattung ein eigens zu wählender Dritter der Gattung den Ausschlag geben⁴⁵. Im Falle einer notariellen bzw. gerichtlichen Schätzung galt folgende Sonderregelung:

„Für jede gerichtliche Schätzung müssen Maler und Bildhauer zwei Prozent [der für das Gutachten entrichteten Gebühren] an die Lukasakademie und von den Architekten zehn Prozent bezahlt werden gemäß den in Kapitel 39 gesondert festgelegten Schätzungsregeln.

Das gilt gleichermaßen für Schätzungen, die für Bilderverkäufer, Händler alter Bilder oder andere Nicht-Akademienmitglieder vorgenommen werden, wie im genannten Kapitel 39 über Schätzungen noch ausgeführt wird⁴⁶.“

Die Gesamtheit dieser Festlegungen in den Statuten der Lukasakademie bewirkte, daß die Akademie ein Monopol für alle öffentlichen und gerichtlichen Expertisen sowie einen Überblick über die privaten Gutachten ihrer Mitglieder erhielt. Die Statuten verschafften ihr das Instrument, um eine praktische Kunstzuständigkeit zu erhalten und auszuüben. Gleichzeitig verschaffte sie ihren Mitgliedern, die die Statuten erarbeiteten und genehmigten, eine sichere Einnahmequelle, verringerte die Gefahr des Betrugs für die Sammler und nahm den öffentlichen Teil des Kunstmarkts unter ihre Kontrolle. Somit kam es zu einer Institutionalisierung und zur Legalisierung des Kunstbetriebs infolge der Bedürfnisse von Händlern, Käufern und Künstlern. Diese noch vor der Aufnahme Panninis in die Akademie erlassenen Regelungen behielten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ihre Gültigkeit. Demzufolge galten sie auch zu der Zeit, in der Pannini für Capponi seine Expertisen erstellte. Die römische Akademie ernannte ihn explizit während ihrer Versammlung

ciò due per la Pittura, due per la Scultura, e due per l'Architettura. Si proibisce a ciascheduno delli suddetti Stimatori d'ingerirsi a stimare l'Opere della Professione non sua; e però il Pittore dovrà stimare le Pitture, e non le Sculture, ed Architettura; lo Scultore l'Opere di Scultura, e non l'Architettura, e Pitture; l'Architetto l'Opere di Architettura, e non le Pitture, e Sculture. E se uno fosse Professore di due di queste Arti, ò anco di tutte trè, non possa stimare se non per la Professione, per la quale sarà eletto.“

45 Ordini (Anm. 44), 21.

46 ebd.: „Per ogni stima giudicale si dovrà pagare da Pittori, e Scultori il due per cento all'Accademia di S. Luca, e dagl'Architetti il dieci per cento, nel modo che si dirà distintamente nel Titolo delle stime al Cap. 39.

Così pure quanto alle stime, che pretendono farsi da' Rivenditori de Quadri, Rigattieri, ò altri non Accademici, si dirà nel detto Capitolo delle stime 39.“

vom 1. Jan. 1762 zum offiziellen Gemäldegutachter⁴⁷. 1796 erfolgte schließlich eine grundlegende Verschärfung der Maßstäbe in den neuen Statuten der Lukasakademie⁴⁸, in denen genaue Vorschriften für die Anlage eines Gutachtens erstellt wurden; Streitfälle erörterte nun die Plenarversammlung der Akademie. Diese besiegelte fortan die kostenlos zu erstellenden und zu unterschreibenden Expertisen. Gewiß reagierte diese Verschärfung auf Unzulänglichkeiten der seit den Statuten von 1716 erstellten Begutachtungsverfahren.

V.

Die Tendenz zur Verrechtlichung der Expertise spiegelt sich auch in der Korrespondenz wider. Im Regelfall ließ Capponi Pannini die anstehenden Gemälde zur Begutachtung zustellen⁴⁹, selbst wenn diese vermutlich einen großen Wert besaßen⁵⁰. Panninis Expertisen entstanden also ausnahmslos vor dem Original, das ihm zur eingehenden Untersuchung zur Verfügung stand. Zur Überbringung des Gemäldes gehörte stets ein kurzes Begleitschreiben, nur wenige Zeilen lang, in dem Capponi im einzelnen auführte, was er von Pannini erfahren wollte. Ein Beispiel vom 26. Dez. 1728 lautet:

„... und schickt ihm [d. m. Pannini] ein kleines Bild, damit er ihm den Gefallen erweise, seine Ansicht über den Autor, den Zustand und den Preis des Bildes mitzuteilen⁵¹.“

Die genaue Aufführung aller Fragen, über die Capponi ein Urteil wünschte, entspricht in ihrer Zusammenstellung fast wörtlich den verschärften Regeln, die die Akademie 1796 erließ⁵². Darüber hinaus erwartete Capponi schriftlichen Bescheid von Pannini, den er gelegentlich sogar ausdrücklich anforderte⁵³. Panninis Expertisen erscheinen zumeist sogar auf demselben Zettel, mit dem ihn Capponi beauftragte. Capponi dienten sie zugleich als Beleg, den er auch im Falle eines nicht erfolgten Ankaufs aufhob. Zu diesem Zweck fügte er sie in seine Korrespon-

47 Archiv der Lukasakademie (Decreti delle Congregazioni dalli 6 Gennaro 1760 fino alli 4 di Agosto 1771 [Libro de' decreti], vol. 52, f. 31).

48 *Statuti dell'Insigne Accademia del disegno di Roma, detta di San Luca Evangelista*. Rom 1796, 16.

49 Anhang Nr. II, V, IX.

50 wie der vermutete Raffael: Anhang Nr. XXII.

51 Capp. 275/2, f. 329r: „... e lo mando à uedere un piccolo quadro, p[er]che le faccia li fauore di dirle il suo parere circa l'Autore, la perfezione, ed il prezzo ...“.

52 s. Anm. 48.

53 Capp. 276/3, f. 572r: „... e di dirle il suo sentimento qui in scritto.“

denz ein, die zu einer Kartei anwuchs und erst nach ihrem Eingang in die vatikanische Bibliothek gebunden wurde. Für Capponi sicherten die schriftlichen Expertisen zugleich den Wert des erworbenen Werkes, obwohl sie noch kein Akademiesiegel, das erst die Statuten von 1796 zwingend vorschrieben, bekräftigte. Hier zeigt sich bereits die Standardisierung der Gutachten und das Bedürfnis nach Legalisierung, dem die späteren Akademiestatuten Ausdruck verschafften. Zwar verkehrten der Marchese und Pannini auch privat miteinander, wie wir sahen, doch erst der schriftliche Nachweis befriedigte die Wünsche des Sammlers: Panninis Gutachten repräsentieren für Capponi bedeutsame Dokumente, die den Wert seiner Sammlung begründeten und die er folglich sorgsam archivierte. Die Institution des Kunstschätzers, von der Akademie geschaffen, allein von ihr besetzt und kontrolliert, gewinnt hier Anschaulichkeit. Man erstellte gleichsam Urkunden, die über den Wert des vorliegenden Kunstwerks entschieden, darüber hinaus auch den Preis mitbestimmten. Dabei muß man unter dem Preis hier sowohl den Ankaufs- als auch den Wiederverkaufspreis verstehen. Die Wichtigkeit der Gutachten in dieser Hinsicht verdeutlicht die folgende Episode: als Marchese Capponi Werke großen Werts angeboten erhielt, die angeblich von Raffael stammten, lautete sein Auftrag an Pannini wie folgt:

„Wie gewöhnlich wird der Herr Giovanni Paolo Pannini gebeten, seine Meinung über die zwei Bildchen abzugeben, die geschickt werden; welchen Wert sie haben; und man wünscht auch das bezahlte Urteil des Präsidenten der französischen Akademie zu erhalten⁵⁴.“

Das Urteil Panninis kennzeichnet seine auch in den anderen Expertisen zu beobachtende Kürze und klare Sachlichkeit:

„Ich halte beide für bestimmt echte Werke von Fra Giovanni da Fiesole, sie sind schön; jedes einzelne hat einen Wert von weniger als zehn *doppie* [d. h. 20 Scudi]⁵⁵.“

Nicolas Vleughels (1668–1737), Direktor der französischen Akademie in Rom von 1724 bis 1737⁵⁶, gelangte

hingegen zur Ansicht, daß es sich vermutlich um echte Werke Raffaels handelte, ohne jedoch die Richtigkeit der Beurteilung Panninis völlig auszuschließen:

„Ich halte die beiden Bilder für Frühwerke Raffaels, sie könnten aber auch von Fra Giovanni da Fiesole sein, wie der Herr G. Paulo [sic] sagt⁵⁷.“

In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, daß Pannini und Vleughels zu diesem Zeitpunkt bereits miteinander verschwägert waren. Daß Vleughels Pannini nur mit dem Vornamen erwähnt, weist zudem deutlich auf ihre persönliche Beziehung hin. In der Tat standen Pannini und Vleughels zur Zeit dieses Auftrags, dem 29. Dez. 1733, in verwandtschaftlicher Verbindung: aus ihrer anfänglichen Freundschaft entstand durch die Heirat mit je einer der Schwestern Gosset die Verbindung von Schwagern⁵⁸. Im Jahr zuvor, am 26. Juli 1732, hatte die Versammlung der Königlichen Akademie der Malerei und Bildhauerei zu Paris Pannini einstimmig zum Mitglied gewählt, nachdem ihr Präsident Nicolas de Largillière mehrere Werke Panninis als Aufnahmestücke eingereicht hatte⁵⁹. Damit ergab sich für Pannini zugleich die Möglichkeit, parallel zu seiner Lehrtätigkeit an der Lukasakademie nun auch eine Klasse für Architekturmalerei an der französischen Akademie in Rom abzuhalten⁶⁰. Im übrigen verband Vleughels eine herzliche Freundschaft mit dem französischen Botschafter in Rom, Kardinal de Polignac. Der Kardinal erteilte 1729 Pannini den Auftrag, die von ihm ausgerichteten Festlichkeiten anlässlich der Geburt des französischen Thronfolgers auf der Piazza Navona zu malen. Mit diesem Gemälde, das sich zur Zeit der Wahl Panninis in Versailles in der Sammlung Ludwigs XV. (heute im Louvre) befand, begründete die Akademie in Paris ausdrücklich seine Wahl in ihre Reihen. Noch 1737 verbreitete man Panninis Darstellung dieses Fests in einem Stich in Frankreich⁶¹. Vielleicht hängt dieser Neustich sogar mit der Lancierung Panninis zum Nachfolger Vleughels als Direktor der französischen

Roman view. In: *Bulletin. The Metropolitan Museum of Art* 30, 1972, 177–84, 179.

57 Capp. 278/2, f. 363: „Je crois ces deux tableaux de Rafael d[e] toutes ses premieres choses, ils pourèsent etre encore de fra Gio[vanni] da Fiesoli comme dit le S[ignore] G. Paulo.“

58 1724 heiratete Pannini in zweiter Ehe M^{lle} Gosset: L. OZZOLA, *Gian Paolo Pannini*. Turin 1921, 8. Ihre Schwester, Marie-Thérèse, verband sich 1731 mit Vleughels: B. HERCENBERG (Anm. 56), 25, 49.

59 *Mercure de France* Nr. 769, 2. Aug. 1732, 1813. Nicolas de Largillière lebte 1656–1746 in Paris und bekleidete 1728–32 den Direktoren- und 1743 den Kanzlerposten der Akademie.

60 F. Arisi (Anm. 5), 33.

61 o.N., *Estampes Nouvelles*. In: *Mercure de France* Nr. 841, 1737, 2244.

54 Capp. 278/2, f. 363 r: „E' pregato al solito il Sig[no]re Gio[vanni] Pavolo [sic] Pannini à dire il suo parere sopra li due quadrucci che si [an dieser Stelle ist das Blatt eingerissen und ein Wort zerstört] mandano e quanto li stima; e che si desiderebbe di sentire anche il pagato giudizio del Presidente dell'Accad[emi]a Francese.“

55 ebd., „Li credo certamente originali di Frà Gio[vanni] da Fiesoli, originali, e belli, nè si possono stimare meno di dieci doppie l'uno.“

56 B. HERCENBERG, *Nicolas Vleughels*. Paris 1975, 27. Vgl. Thieme-Becker 24, 1925, 461–62, 461; L. BOYER GILLIES, *An 18th-century*

Akademie in Rom zusammen⁶². Auf jeden Fall sicherte der Auftrag Polignacs Pannini weitere Aufträge der anderen französischen Botschafter bis zu seinem Lebensende⁶³.

Den Grund für die Wertschätzung Panninis in französischen Kreisen legte nicht zuletzt seine Beziehung zum Direktor der französischen Akademie in Rom. Capponis Auftrag an Pannini zeigt, daß man sich dessen in Rom wohl bewußt war. Für die Interpretation stellt die Kürze sowohl des Auftrags als auch der Begründungen der beiden Maler Vleughels und Pannini, das eigentliche Problem dar; weder erfahren wir den Titel der Werke, die sich daher auch nicht weiter identifizieren lassen, noch geben die Expertisen, obwohl unterschiedlicher Meinung, eine Darstellung der Gründe für die Zuschreibung an Fra Giovanni da Fiesole oder Raffael. Ihre Gutachten erschöpfen sich in der Bestimmung der Meister. Panninis Zusatz, daß es sich um ein „bestimmtes echtes“ Werk handele, verdeutlicht die Sicherheit, mit der er sein Ergebnis vertritt. Im Grunde kann man, und dies bildet die bis heute zu beobachtende grundsätzliche Schwierigkeit etlicher kennerschaftlicher Urteile⁶⁴, die Zuschreibung entweder glauben oder nicht. Eine Nachprüfbarkeit der Ergebnisse Panninis und Vleughels' schließt die begründungslose Abfassung hier aus.

VI.

Dennoch stellt sich hier die Frage, auf welcher Grundlage Pannini überhaupt zu seinen Erkenntnissen gelangte. Aus verschiedenen Gutachten geht hervor, daß er sich

keineswegs auf eine intuitive Kenntnis des malerischen Schaffensprozesses verließ. Einen Einblick in seine Arbeitsweise gewähren die gelegentlich eingestreuten Literaturhinweise. Seine Belesenheit erstreckt sich zum einen auf antiquarische Schriften, wie Ulisse Aldrovandis Buch mit dem Titel *Delle statue antiche per tutta Roma*⁶⁵. Dabei handelt es sich um das Standardwerk für die römischen Antikensammlungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 1550 erschienen, erfuhr es Nachdrucke vor allem als Anhang zu Lucio Mauros *Antichità di Roma* (1556, 1558, 1562) und bildete den Ausgangspunkt für Luigi Contarini (1569) und Jean Jacques Boissard (1597, 1603, 1627, 1681)⁶⁶, die Mauro jedoch teils verkürzten, teils durch Zutaten veränderten. Andererseits verweist Pannini auf Beiträge zur neueren Kunst, wie auf den Vortrag von Francesco de Florentia de' Lancellotti vor der römischen Lukasakademie⁶⁷, der offenbar verloren ging. Besondere Beachtung im Zusammenhang der von Capponi geplanten und mit Beteiligung Panninis erfolgten Galeriepublikation verdient die Literaturangabe Panninis, die Mariettes „Sammlung von Stichen nach den schönsten Gemälden . . . die sich in Frankreich in der Sammlung des Königs befinden“⁶⁸ betraf. Schließlich empfahl Pannini Marchese Capponi noch eine vollständigere Baldinucci-Ausgabe, als dieser bereits besaß⁶⁹. Daß Pannini Vasaris Künstlerbiographien und Borghinis „Riposo“ kannte, auf die bereits Capponi Bezug nahm, steht außer Frage. Zusammenfassend: es kann festgehalten werden, daß Pannini die seiner Zeit zur Verfügung stehenden älteren wie neueren, italienischen wie französischen gedruckten Quellenwerke über antike und zeitgenössische Meister ausnutzte. Es handelt sich dabei um genau die Literatur,

62 H. LAPAUZE, *Histoire de l'Académie de France à Rome*. Bd. 1. Paris 1924, 214–15.

Die Franzosen besaßen ohnehin ein besonderes Interesse an Panninis graphischem Werk. So berichtet Natoire mehrmals über Sendungen von Zeichnungen aus Rom, unter denen sich stets einige von Pannini befanden: A. LECOY DE LA MARCHE, *L'Académie de France à Rome*. Paris 1874, 280 (28. Feb. 1759), 286 (8. Juli 1761), 287 (21. Juli 1762). Auffällig auch, daß Panninis Werke sonst vornehmlich von Franzosen gestochen und verbreitet wurden: o. N., *Arts agréables. Gravure*. In: *Mercure de France* Nr. 1189, (Juli) 1761, 2. Halbbd., 180 (Ankündigung von Moyreus neuen Stichen nach Pannini); eine Reihe von Stichen Huquiers nach Pannini in der Pariser Kunstbibliothek (Doucet IV. G.-18, ancienne réserve); s. a. L. MONOD, *Les prix des estampes anciennes et modernes*. Paris 1924, 241–42.

63 Andererseits erreichten Pannini auf diese Weise auch die neueren Entwicklungen der französischen Kunst schneller. Watteau gehörte in die künstlerische Entwicklung von Pannini, der ihn über Vleughels kennenlernte. Watteau war mit Vleughels eng befreundet: P. CLAMORGAN, *Un directeur de l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 4. R. 13, 1917, 327–43, 332 ff.

64 A. PERRIG, *Michelangelo Studien*. Bd. 1. Frankfurt/M.-Bern 1976 (= *Kunstwissenschaftliche Studien* 1), 9–10, 88–91.

65 Bei der Begutachtung des Doppelporträt eines Ehepaares von Albano (Anhang Nr. XII). Aldrovandis Buch ist nun auch bequem im Ndr. (Hildesheim 1975) erreichbar.

66 Für eine Bewertung der Bedeutung Mauros s. C. HÜLSEN, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*. Heidelberg 1917 (= *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse*, 4), VIII.

67 Capp. 282/1, f. 52r: „... quest'è quanto hà l'onore riferirgli circa l'ultimo discorso fatto del Francesco de Florentia de Lancellotij“, dat. 11. Dez. 1743.

68 Bei der Expertise über den „Erlöser“ von Albano (Anhang Nr. XLI). Der Originaltitel lautet: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux etc., qui sont en France dans le cabinet du roi etc. (connu sous le nom du cabinet de Crozat), av. une description historique par P. J. Mariette*. 2 Bde. Paris 1729–42. Da die Bemerkung Panninis aus dem Briefband von 1743–44 stammt, könnte er hier auch schon den zweiten Band kennen.

69 Capp. 282/1, f. 79r: „Per rispondere primieramente all'Ill[ustris]mo Sig[no]r Marchese Capponi hò l'onore dirgli chi scrive che li Tòmi che tiene del Baldinucci non sono regolatamente li dieci Tòmi che desidera il Sig[no]r Marchese.“

die auch heute noch die Grundlage für die Auseinandersetzung mit den von Pannini begutachteten Gemälden bildet. Pannini wertete das gedruckte Quellenmaterial in seiner vollen Breite aus, wobei keine scharfe Trennung im Sinne der wenig später allgemein sich durchsetzenden Spaltung in eine kunstgeschichtliche und eine archäologische Fachliteratur feststellbar ist. Panninis Angaben teilen über die Bedeutung, die er den zitierten Werken beimaß, nur mit, daß er sie als Belegstellen oder – im Fall der Baldinucci-Ausgabe – als Hinweis auf die maßgebliche Ausgabe für Capponis Bibliothek auffaßte. Insofern betrieb Pannini eine wissenschaftliche Recherche, um zu seinen Expertisen zu gelangen.

Als Capponi am 17. Sept. 1730 von einem der Malerhändler namens Bartolomeo Santaldi (1664–1745, Rom) eine Zeichnung Tizians mit der Darstellung eines Bacchans zum Kauf angeboten erhält⁷⁰, informiert sich Pannini auch in seinem Bekanntenkreis. In seiner Begründung für die Abschreibung, die wieder nur wenige Worte umfaßt, verweist er ausdrücklich auf ein Gespräch mit Vleughels, an dessen Stellungnahme Capponi schon bei dem vermuteten Raffael besonders lag. Vleughels sah die anstehende Zeichnung bereits vor längerer Zeit bei einem Kunsthändler und unterstützte nach Panninis Worten die Abschreibung⁷¹. Zu einer Zeit, zu der es praktisch keine, und falls doch, nur unzuverlässige Verkaufs- und Versteigerungskataloge gab, verwendete unser Maler für sein Gutachten als Hilfsmittel die Beobachtungen seines am Kunstmarkt interessierten Freundes und Schwagers. Daran, wie an vielen anderen Einzelheiten seiner Expertisen, zeigt sich der akribische Ernst, mit dem er die Aufgabe zu bewältigen versuchte. Anders gewendet: somit tritt die Umsicht hervor, der man sich angesichts der geschilderten Gefahren des römischen Kunstmarkts befleißigte. Der Kreis der Kunstinteressierten kennt sich untereinander; so kommt es immer wieder zu Berührungen und immerfort begegnen uns dieselben Namen. Die Genauigkeit im Beurteilen von Kunstwerken aller Schulen, ausgebildet am Studium der Literatur, des Kunstmarkts und geschult durch die Praxis, wurde gleichsam als Gemeinschaftsleistung der römischen Kunstliebhaber erzielt.

VII.

Die Themen der Gemälde gehen großteils weder aus den Aufträgen Capponis noch aus den Gutachten Panninis hervor. Überlegungen über die bevorzugten Sujets stüt-

zen sich folglich nur auf die thematisch bestimmten Gemälde. Unter ihnen stellen, kennzeichnend für die Sammlungen im Umkreis der römischen Kurie, biblische Themen die größte Gruppe dar. Madonnendarstellungen herrschen vor⁷². Daneben schätzt Pannini Darstellungen von folgenden Themen: die „Enthauptung des Johannes“⁷³, der „Kindermord“⁷⁴, die „Geburt Christi“⁷⁵, und der „Erlöser“⁷⁶. Aus dem Bereich der antiken Mythologie, die eine halb so umfangreiche, aber insgesamt die zweitgrößte Gruppe bildete, gehören neben das schon erwähnte „Bacchanal“ eine Darstellung der „Venus“⁷⁷, das „Bad der Diana“⁷⁸, die „Lukrezia Romana“⁷⁹ – also im weiteren Sinne erotische Themen – und „Neptun“⁸⁰. Der drittgrößte Bereich umfaßt Porträt Darstellungen, zu denen ein nicht mehr nachweisbares Michelangelo-Bildnis⁸¹, ein Doppelporträt eines Ehepaares⁸², das Bild eines Unbekannten⁸³ und schließlich das berühmte Porträt von Kardinal Bembo von Tizian gehören⁸⁴. Panninis Ausführungen hierzu lassen sich gut mit dem in der Washingtoner Nationalgalerie erhaltenen Porträt Bembos vergleichen, wengleich offen bleiben muß, ob es sich tatsächlich um die 1742 zur Beurteilung vorgelegte Version handelt⁸⁵. Pannini äußerte sich, wie auch in seinen anderen Begutachtungen, nur mit wenigen Worten über das Bild und schreibt von einem

„kleinen Porträt des Kardinals Bembo, das ich für einen Tizian halten könnte; es ist klein, es ist gut, und ich glaube, man könnte es zusammen mit dem kleinen dazugehörigen [Bild (?)] für wenige *paoli* haben“⁸⁶.

Nur Nuancen in der Wortwahl wie das Verb „glauben“ und die Verwendung der Möglichkeitsform deuten an,

71 Capp. 277/1, f. 136 r: „Hò parlato à M[onsieur] Vleughels del disegno del Bacchanale di Tiziano. Mi dice esso d'auerlo ueduto tempo fà dà [ein unleserliches Wort] Antonio uenditore di quadri alli Greci [d. m. S. Atanasio dei Greci, Via del Babuino], e non lo stima ... originale.“

72 Anhang Nr. I, V, IX, XX, XXIII, XXIV.

73 ebd. XXXIII, XXXVIII.

74 ebd. XVI.

75 ebd. XV.

76 ebd. XLI.

77 ebd. VIII.

78 ebd. XXXIV.

79 ebd. XXVIII.

80 ebd. XXVII.

81 ebd. XXVI.

82 ebd. XII.

83 ebd. XXXIX.

84 ebd. XXXV.

85 Abb. im Katalog *Paintings and sculpture from the Samuel H. Kress collection*. Washington ²1959, 193 (Nr. 826); F. RUSH SHEPLEY, *Catalogue of the Italian paintings*. Bd. 1. Washington 1979, 482. Allerdings ist dessen Herkunft ebenso ungeklärt wie die der weiteren erhaltenen Repliken: F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano*. Mailand 1969, Nr. 200, 209, 225, 261, 620.

86 Capp. 281/2, f. 346 r: „un piccolo ritratto del Cardinal Bembo, che lo crederei di Tiziano, e piccola, e bona, e credo che si potrebbe auere con l'altro anesso con poche *paoli*.“

70 Capp. 293, f. 60 r.

daß Pannini keine völlige Sicherheit für sein Ergebnis erlangen konnte. Auch bezeichnet er das Gemälde nicht als „schön“ wie in den zuvor genannten Fällen, sondern als „gut“, so daß es sich auch um eine der erhaltenen Repliken handeln könnte⁸⁷. Daher bleibt offen, ob Panninis Urteil auf einer Geringschätzung Tizians gründet, also ein kunsttheoretisches Problem zugrunde liegt, oder aufgrund der minderen Qualität einer Replik erfolgte. Ansonsten zeugt seine knappe Äußerung von der korrekten Weise, mit der er das Problem löste: gemäß dem Wunsch des Auftraggebers erfolgte die Bestimmung des Künstlers, eine Bescheinigung der Qualität und eine Einschätzung des möglichen Preises. Die näheren Umstände des Verkaufs lassen sich der Quelle nicht entnehmen. Auch weiß man nicht, ob er überhaupt zustande kam. Es scheint sich um den Erwerb von einem Besitzer zu handeln, der sich des Wertes nicht ganz bewußt ist, da sonst ein Tizian mehr als wenige *paoli* erzielen müßte. Im folgenden zeigt sich nämlich deutlich, daß die venezianische Malerschule zu dieser Zeit allgemein hohe Preise erbrachte.

Außerhalb dieser Gruppen steht nur ein einziges Gemälde, nämlich Gaspar Van Wittels Vedute des Wasserfalls bei Tivoli. Daß nur ein einziges Mal das Werk eines noch lebenden zeitgenössischen Künstlers im Rahmen der Expertisen auftaucht, belegt keineswegs ein – mögliches – Desinteresse Capponis an der Gegenwartskunst. Tatsächlich nutzt Pannini gelegentlich seine Expertisen dazu, Capponi von seinen eigenen, in der Ausführung befindlichen Werken zu unterrichten⁸⁸. Es handelt sich dabei zugleich um die einzigen bislang aufgefundenen sicheren Angaben zu Panninis Arbeitsweise. Angesichts der bestehenden Präzision, mit der er seine Veduten malte, gewinnt man an seinen eigenen Äußerungen klare Vorstellungen, wie er seinen hohen Grad an Naturtreue erreichte. Sie ergänzen in vorzüglicher Weise die bisherige Forschung zu seinen Arbeiten im Quirinalpalast am Monte Cavallo⁸⁹. Demzufolge fertigte unser Meister zunächst Skizzen an⁹⁰, die er in einem zweiten Schritt auf ein größeres Format übertrug, das den Dimensionen der zu füllenden Fläche entsprach⁹¹. Im Fall der Fresken im sogenannten Kaffeehaus des Quirinalpalasts erlaubte die zu trockene Jahreszeit nicht die sofortige Übertragung vom Karton auf die Wand, da die Fresken sonst zu schnell

getrocknet wären. Die Mitteilung dieser Details der Freskotechnik an Capponi legt den Schluß nahe, daß Pannini seinem Auftraggeber und Freund bei ihren Treffen des öfteren Einzelheiten seiner Arbeiten mitteilte. Als Capponi eine Zeichnung Panninis erwarb, die bereits eine höhere Stufe der Ausführung darstellte als die erwähnten Skizzen, bezahlte er sogar den ungewöhnlich hohen Preis von 200 Scudi. Er pries sie in seiner Tagebucheintragung als in „vorzüglicher Manier“ gemalt⁹². Dieser Ausdruck überbietet alle Qualitätskennzeichnungen der Expertisen. Im übrigen stellt die Zeichnung den Palazzo della Consulta dar, der erst im folgenden Jahr von Ferdinando Fuga vollendet wurde. Der für das Tribunal der *Sacra Consulta* errichtete Palast an der Südostseite des Monte Cavallo war einer der bedeutendsten Palastbauten Roms im 18. Jahrhundert. Panninis Gemälde bildet die wichtigste Quelle für seine ursprüngliche Farbigkeit und führt gerade im Zuge des wachsenden Bewußtseins der römischen Denkmalpfleger für die ursprüngliche farbige ‚Fassung‘ dazu, daß der Palazzo della Consulta wieder einen hellblau getönten Außenanstrich erhält. Fuga ging Pannini nicht nur im Amt des Präsidenten der Lukasakademie voraus, sondern arbeitete mit ihm zumindest 1735 und 1759 bei Festapparaten zusammen⁹³. Daß Pannini den noch in der Ausstattung befindlichen Neubau wiedergibt, zeugt zumindest von seiner Auseinandersetzung mit Fugas Werk. Wie es scheint, kaufte Capponi lediglich diese Zeichnung Panninis; auch hier fungierte erneut ein Malerhändler als Verkäufer. Darüber hinaus ist der Versuch Capponis zu verzeichnen, einen Paul Brill zu erwerben, der jedoch an Panninis Bewertung des Gemäldes als Kopie geringen Wertes scheiterte⁹⁴. Die vorliegenden Quellen eignen sich nicht weiter, ein vollständiges Bild von Capponis Interessen an zeitgenössischer Kunst zu entwickeln, da er – ohne Gutachten zu benötigen – direkt bei

92 Capp. 293, f. 171 v: „di esquisita maniera“.

93 Von 1735 datiert der Festapparat in SS. Apostoli, den Baldassare Gabbuggiani stach. Der Stich (48 × 79 cm) trägt oben die Beischrift „Dis. Funeris Apparatus In BB. duodecim Apostolorum Aedibus Ubi Mariae Clementinae Magn. Britan. Franc., et Hibern. Reginae ... a S.R.E. Cardinalibus Iusta fuerunt persoluta“ und unten „Eques Ferdinandus Fuga Sac. Pal. Aptici. Archit.s invent. – I. P. Pannini D. – Balthasar Gabbuggiani Sculp.“ Den zweiten Festapparat stach Giuseppe Vasi. Der Stich von 52,5 × 87,5 cm trägt oben die Beischrift „Vista del Tumulo y magnifico Aparato interior que se hizo en la Real Yglesia de Santiago de la Nacion Española, para las solemnes Exequias de la Magestad del Rey D. n Fernando VI“, unten lautet sie „Dibuxo, e invención de D. Ioseph Panini con la aprobación del Caballero D. Fernando Fuga Architetto de la Real Corte de España en Roma“. Vgl. Libreria L. Gonelli, Architettura. Catalogo quadrimestrale. 4.F.29. Florenz 1985, Nr. 321, 332.

94 Anhang Nr. XLIII.

87 F. VALCANOVER (Anm. 85).

88 Anhang Nr. XVII, XVIII, XXI.

89 S. JACOB, Ein Dekorationsprojekt G. P. Panninis. In: *Berliner Museen* n. F. 23, 1973, 67–74.

90 Anhang Nr. XVII, XVIII.

91 ebd. XXI.

den Künstlern kaufen konnte. Jedoch resultiert aus den an den Expertisen möglichen Beobachtungen, daß der Marchese sich der Veduten- und Landschaftsmalerei nicht verschloß und gegebenenfalls erhebliche Summen für sie ausgab. Ähnliches gilt für andere römische Sammlungen. Das Inventar der Sammlung Corsini weist gleichfalls einen beträchtlichen Anteil an zeitgenössischen Bildwerken auf. Völlig anders sah es allerdings noch im 17. Jahrhundert aus, als die Sammlung des Kunsthändlers Giovanni Battista Crescenzi überwiegend Künstler und Werke seiner eigenen Zeitgenossen umfaßte⁹⁵. Das hing nur teilweise mit seiner beruflichen Tätigkeit zusammen. Dort fanden sich weniger Kopien als im 18. Jahrhundert, auch strebte Crescenzi keine Präsentation aller alten Meister an, wie er auch kaum Zeichnungen und Stiche aufnahm. Positiv gesprochen: in der Sammlung Capponis bewahren die zeitgenössischen Werke zwar ein Gewicht, das aber aufgrund der Absicht, möglichst alle Schulen in möglichst bedeutsamen Hauptvertretern – sei es als Kopie, Zeichnung oder Stich – zu dokumentieren, zurücktritt. Genau dies charakterisiert treffend die gewandelte Auffassung von der Bedeutung einer Kunstsammlung, die im 18. Jahrhundert gleichsam didaktisches Anschauungsmaterial bieten soll. Hier bereitet sich unsere heutige Vorstellung eines Kunstmuseums vor, das möglichst alle Malerschulen repräsentiert. Capponi erwarb sozusagen wie ein heutiger Museumsfachmann.

VIII.

Die Gruppierung von Panninis Expertisen nach Malerschulen verdeutlicht nicht nur die Sammelinteressen Capponis und den römischen Kunstmarkt der Zeit, sondern auch Panninis Fähigkeiten, die Malerschulen zu bestimmen und einzuschätzen. Absoluten Vorrang beansprucht die römische Malerei vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, zu deren Vertretern Filippo Lauri (1623–94)⁹⁶, Maratta (1625–1713)⁹⁷, Giuseppe Chiari (1654–1727)⁹⁸, Giovanni Battista Salvi, gen. Sassoferrato (1609–85)⁹⁹, Pannini¹⁰⁰ und Perino del Vaga (1501–47)¹⁰¹ zählen. Darauf folgt als nächst große Gruppe die Bologneser Schule mit Reni (1575–1642)¹⁰², Guercino (1591–1666)¹⁰³, Dionisio Cal-

vaert (1540–1619)¹⁰⁴ und Francesco Albani (1578 bis 1660)¹⁰⁵. Pontormo (1494–1557)¹⁰⁶, Cosimo Rosselli (1439–1507) bzw. Andrea del Verrocchio (1436–88)¹⁰⁷ und Pomarancio (1517–1596)¹⁰⁸ vertreten die Florentiner, Tiziano Vercelli (1477–1576)¹⁰⁹ und Veronese¹¹⁰ die Venezianer sowie Van Dyck¹¹¹, Rubens und Samtbreughel¹¹² die flämische Malerei. Außerdem begutachtete Pannini nur einen umbrischen Meister, nämlich Pietro Perugino (kurz nach 1450–1523)¹¹³. Die oberitalienischen Malerschulen (Parma, Lombardei, Genua) fehlen ebenso wie Vertreter der neapolitanischen Meister. Capponis Galerie, wie offenbar die römischen Sammlungen allgemein, bezieht sich auf andere Malerschulen vorwiegend dann, wenn diese eine inzwischen geschichtliche, von der Kunsttheorie und der Akademie erklärte und somit gleichsam legitimierte Schule vertreten. Die Konsequenzen hieraus liegen auch bei der Sammlung des weit gereisten Kardinals Valenti Gonzaga offen: seine während seiner langjährigen Auslandsmissionen begründete Sammlung zeigt im Galeriebild Panninis (Abb. 3 u. 4) eben nicht die in diesem Fall sogar reichlich zur Auswahl stehenden französischen und niederländischen Meister, wie wir im Fortgang der Untersuchung noch genauer sehen werden. Angesichts des spärlich veröffentlichten, aber reichhaltig in den Archiven verwahrten Materials zur Sammlungsgeschichte der römischen Privatgalerien beansprucht diese Feststellung nur wenig repräsentative Gültigkeit, zumal sie sich mit den unserer Kenntnis noch entzogenen Dokumenten noch erweitern und präzisieren ließe. Bei aller gebotenen Vorsicht angesichts der Forschungslage lassen sich die an den Expertisen Panninis für den Marchese Capponis erarbeiteten Hypothesen dennoch verallgemeinern: das Angebot des römischen Kunstmarkts und die Interessen der Sammler Roms konzentrierte sich auf die Malerei Italiens vom 15. bis 17. Jahrhundert. Im letzteren lagen die Schwerpunkte, die Gemälde der Zeitgenossen fanden nur neben ihnen ihren Platz. Die Häufigkeit der Werke bestimmter Schulen ermöglicht zugleich, ihre Wertschätzung einzugrenzen. Demnach ergibt sich für die Sammlung Kardinal Valenti Gonzagas eine Stufung, die von den Vertretern der römischen Malerei über die Bologneser zu den Flamen und Niederländern, von den Florentinern über die Venezianer zu den Umbrenn reichte. Das Schwer-

95 L. SPEZZAFERRO, Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi. In: *Ricerche di storia dell'arte* H. 26, 1985, 50–73 (Inventar der Casa Crescenzi: S. 67–71; Inventar I der Casa Savelli von 1610: S. 71–72; Inventar II ders. von 1631: S. 72–73).

96 Anhang Nr. X. 100 ebd. XVII, XVIII, XXI.

97 ebd. IX, XII. 101 ebd. XV.

98 ebd. XI. 102 ebd. I.

99 ebd. XXIII, XXIV. 103 ebd. II.

104 ebd. XIX, XX.

105 ebd. XII, XIII, XIV, XLI. Panninis Urteil zufolge bildete Marcantonios Stich nach Raffaels „Kindermord“ (Anm. Nr. XVI) die Vorlage des Kopisten.

106 Anhang Nr. III, IV.

110 ebd. XXVIII.

107 ebd. XXXVI.

111 ebd. XXXII, XXXIII.

108 ebd. XXXVIII.

112 ebd. XXVII, XXXIII.

109 ebd. VI, VII, VIII, XXXV.

113 ebd. XXXIX.

gewicht lag auf Rom und Mittelitalien, also den nächst gelegenen Gebieten; nur die Bologneser vermochten sich zahlenmäßig zu behaupten und einen größeren Raum einzunehmen und zwar trotz der größeren geographischen Entfernung. Künstler, die wie Pannini aus Oberitalien nach Rom gelangt waren, vermittelten offenbar keine gesteigerte Wertschätzung ihrer heimatlichen Malerschule. Hingegen qualifizierte sich Pannini durch seine Herkunft und seine Kenntnis eben dieser oberitalienischen Malerei zum Spezialisten bei der Beurteilung der nördlich von Florenz entstandenen Werke.

Zu den genannten Gründen, die zur regionalen Beschränkung der Sammelinteressen führten, gehörte nicht zuletzt der beengte Bildungshorizont der Italiener. Während der englische, französische und deutsche Adlige im Verlauf seiner Bildungsreise, der *grand tour*, über weitere Länder einreiste und zwangsläufig die norditalienischen Städte besuchte, Kenntnisse der dortigen Kunst erwarb und Werke mit sich führte – insgesamt also eine weitere Bildung erzielte – strebte man in Italien eine lokale oder regionale Ausbildung an. Seit dem 14. Jahrhundert entstand und ab dem 15. Jahrhundert beherrschte solch ein beschränktes Bildungssystem das Erziehungswesen¹¹⁴. Als beliebig herausgegriffenes Beispiel mag die Situation in Piacenza dienen: nur bis zur Gründung eines eigenen Adelskollegiums zog es die Piacentiner an das Collegio dei Nobili in Parma. Doch selbst zu dieser Zeit kehrte in der Regel der Piacentiner in seine Heimatstadt zurück und gelangte in ihr in führende Positionen¹¹⁵. Eine größere Offenheit verzeichnete man in Italien nur in den Hafenstädten wie Genua¹¹⁶. Städte wie London, Dresden und Madrid hingegen gaben den zeitgenössisch führenden Malern Frankreichs früher und stets breiteren Raum in ihren Sammlungen. Capponi erstand Werke, die für die römische Malerei und Geschichte Bedeutung besaßen¹¹⁷. Belege für diesen Kunstkreis trug er zusammen. Selbst die neapolitanische Landschaftsmalerei, die sogar etwas früher als die römische einsetzte¹¹⁸, fand nur in begrenztem Umfang Aufnahme in die römischen Sammlungen.

114 Vf., Der Palazzo della Sapienza – Zur italienischen Universitätsarchitektur des 15. und 16. Jahrhunderts. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24, 1988, 219–71, 223.

115 A. M. MATTEUCCI, *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*. Turin 1979, 34.

116 Händler und Kaufleute schickten ihre Kinder auf Reisen, oft zu befreundeten Handelskontoren: J. HEERS, L'enseignement à Gênes et la formation culturelle des hommes d'affaires en Méditerranée à la fin du moyen-âge. In: *Revue des études islamiques* 44, 1976, 229–44.

117 Somit strebte er nicht das „überregionale Anspruchsniveau“ an, von dem M. WARNKE (*Bau und Überbau*. Frankfurt/M. 1975, 129) ausgeht.

Unbeirrbar zielte das Streben der Kunstliebhaber auf die Hauptmeister der Renaissance, nämlich Raffael und Michelangelo. Capponis Versuche, drei Werke Raffaels zu erwerben, scheiterten alle an Panninis Gutachten, die die vorgelegten Bilder als Kopien, Arbeiten von Zeitgenossen oder wegen ungewisser Herkunft abwerteten¹¹⁹. Jedoch tauchte in der Reihe der Expertisen ein als echt angesehener Michelangelo auf, über dessen Verbleib nichts ausgesagt werden kann¹²⁰. Der zweite ‚Michelangelo‘ hingegen erwies sich als Kopie¹²¹. Vor allem beim Ankauf von den Hauptmeistern der Hochrenaissance zugeschriebenen Werken empfahl es sich, den Rat eines Gutachters einzuholen, zumal es hier um große Summen ging.

IX.

Während des 18. Jahrhunderts herrschte in Rom eine gewisse Preisstabilität¹²². Vergleiche von Panninis Preisempfehlungen mit den Schätzpreisen in den Nachlassinventaren anderer römischer Sammlungen sind deshalb prinzipiell zulässig. Eine Schwierigkeit bei der Bewertung von Panninis Richtpreisen stellen die stets fehlenden Maße der Gemälde dar, so daß völlig ungewiß bleibt, ob geringe Abmessungen der Werke geringere Preise bewirkten. Für Capponis Auftragszettel und Panninis Expertisen erübrigten sich Maßangaben, da beide immer mit den Originalen umgingen. Aber auch unter Berücksichtigung dieser Einschränkung erweist sich die so zahlreich vertretene römische Malerschule zugleich als die preisgünstigste. Die schon erwähnte, von Chiari überarbeitete Madonnendarstellung Marattas erbringt nur einen Bruchteil der für manieristische Werke üblichen Preise. Überhaupt scheinen Werke Marattas zahlenmäßig sehr weit

118 H. Voss, Paninesque paintings before Panini. In: *Apollo* 3, 1926, 332–36.

119 Anhang Nr. XVI, XXII, XXXIX.

120 ebd. XXVI. Panninis Expertise spricht von verschiedenen Figuren „al naturale sino al ginocchio, quali osserivano diuersi fragmenti antichi dentro una scatola, ed una tiene una testa in mano di marmo creduti antichi, dietro à questi sta Michel Angelo Bonarota [sic] acenando con una mano; e ridendo come d'auergli inganati e questo dipinto in tauola opera originale di detto Bonarota, ed è dipinto anche dietro di diuersi atti di figure d'anatomie, et altro“. Am Rand erscheint die Preisangabe „900 scudi“.

121 Anhang Nr. XXXVII.

122 Diese Auskunft verdanke ich Dr. Volker Reinhardt, Freiburg/Br., der eine Habilitationsschrift über die römische Wirtschaftsgeschichte dieses Zeitraums vorbereitet, mir vorab dieses Ergebnis mitteilte und dessen Veröffentlichung gestattete. Vgl. F. P. BRAUDEL u. F. SPOONER, Prices in Europe from 1450 to 1750. In: *The Cambridge Economic History of Europe*. Bd. 4. Cambridge 1967, 378–486, 458.

verbreitet und von sehr verschiedener Qualität gewesen zu sein, die aus der weitgehenden Beteiligung seiner Werkstattgehilfen resultierte. Gerade für diese Problematik besaß Pannini noch Informationen aus erster Hand, die ihm die Beurteilung erleichterten. Im Inventar der Galleria Corsini aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erscheinen gleichfalls Gemälde Marattas innerhalb des niedrigsten Preisniveaus, beispielsweise für 25 und 80 Scudi¹²³. Allerdings kursierten von ihm auch höherwertige, mit 140 und 300 Scudi taxierte Gemälde¹²⁴.

In einem Bereich von zehn bis 50 Scudi folgen in Panninis Preisangaben Werke von Pontormo, Perino del Vaga, Calvaert und Cosimo Rosselli oder Verrocchio¹²⁵. Sie bewegen sich durchaus in dem Preisbereich, in dem sie in den Corsini-Inventaren erscheinen. Hier gab es im 18. Jahrhundert keine Schwankungen und keine neuen Verschiebungen.

Angesichts des geringen Werts von 2 bis 2½ Scudi, den Pannini Zeichnungen beimißt, erstaunt Capponis Zahlung von 200 Scudi für Panninis Zeichnung des Palazzo della Consulta¹²⁶. Der Kaufpreis ist nicht als eine indirekte Honorierung Panninis zu verstehen (etwa für seine Gutachtertätigkeit), da Capponi die Zeichnung nicht von seinem Gutachter, sondern von einem der anderen römischen Maler-Händler erwarb. Hier handelt es sich nicht um eine der erwähnten Skizzen oder einen Karton Panninis für die Ausmalung des Kaffeehauses am Quirinal. Von ausgewählten Werken pflegte Pannini eigenständige, zeichnerisch vollendete Zeichnungen herzustellen. Ein bekanntes Beispiel liefert das Aquarell im Kunstinstitut in Chicago¹²⁷. Hier erscheinen Panninis Bilder antiker Bauwerke Roms zu einer Sammelvedute in einem idealen Galerieraum vereint. Das Aquarell basiert auf Panninis Ölbildern von idealen Galerien mit Gemälden des antiken Baubestands von Rom. Von diesen Galeriegemälden gibt es seinerseits bereits Repliken Panninis. Die Chicagoer Zeichnung stimmt jedoch mit keiner der in Öl ausgeführten Sammelveduten genau überein: sie zeigt neue Varianten bei der Aufstellung der Gemälde, Skulpturen und antiken Fragmente. Der Zeichner drängt

zugleich Panninis Überspielen der Architektur dieses idealen Galerieraums in den Ölversionen zurück, um das architektonische System deutlicher hervortreten zu lassen. Die Signatur der Zeichnung weicht zudem von den von Pannini sonst verwendeten Signaturen in seinen Bildern und Unterschriften in seinen Briefen ab, wie auch die Chicagoer Variante des Themas einen vergleichsweise geradezu hölzernen, steifen Figurenstil aufweist. Die Signatur bestätigt somit, daß Panninis Gemälde die Vorlage lieferten, doch stammt die Zeichnung selbst wohl eher aus seiner Werkstatt, vielleicht von seinem Sohn Francesco, wie bereits gemutmaßt wurde. Ihre beträchtlichen Maße von 44,2 cm Höhe und 69,5 cm Breite heben sie jedoch in den Rang einer selbständigen Darstellung des Themas. Sie besitzt noch ein Viertel der Größe der in Öl ausgeführten Vorlage und Repliken¹²⁸. Die Zeichnung sollte vollständigen Ersatz für die von Pannini mehrfach wiederholten Sammelveduten liefern. Im Fall der von Capponi erworbenen Zeichnung mit dem Palazzo della Consulta am Monte Cavallo besitzen wir zugleich Gewißheit, daß es sich nicht um eine von Panninis Skizzen und nicht um seinen Karton handeln kann. Der von Capponi entrichtete Preis zeigt an, daß die Zeichnung des Quirinals an Wertschätzung sogar ausgeführte Ölgemälde des Manierismus und des Barocks übertraf. Das gilt, wie wir sahen, auch im Vergleich mit den in anderen Sammlungen üblichen Preisen für die römische und die nördlich von ihr gelegenen Malerschulen und bildet einen der seltenen Fälle, in denen eine Zeichnung den Wert eines Gemäldes erreichte. In der Tat kostete sie Capponi so viel, wie die Corsini für einen der oben genannten höher bewerteten Maratta bezahlten. Panninis Zeichnung übertrifft im Preis alle von ihm begutachteten manieristischen und barocken Gemälde Roms und Mittelitaliens, deren Ankauf Capponi erwog¹²⁹.

Zu den Spitzenwerken mit Höchstpreisen, die Capponi anzukaufen trachtete, zählen Veroneses Darstellung der „Lucrezia Romana und Tarquinius“ mit 700 Scudi¹³⁰, übertroffen von Rubens „Neptun“ mit 800 Scudi¹³¹. Nur noch das als eigenhändig angesehene Selbstporträt Mi-

123 G. Magnamini (Anm. 17), 123: eine ‚Malerei‘ Marattas zu 25 scudi, eine Madonna Marattas zu 80 scudi.

124 ebd. 125: eine Sitzmadonna zu 140 scudi, eine Ovalmadonna zu 300 scudi.

125 Anhang Nr. III, XIII, XV, XIX, XX.

126 ebd. XVIII. Die Zeichnung muß heute als verloren gelten.

127 H. HAWLEY, *Neo-Classicism, style and motif*. The Cleveland Museum of Art. Cleveland, Ohio, 1964, 24; F. DEN BROEDER, *Rome in the 18th century*. Ausstellung Storrs, Conn., William Benton Museum of Art (University of Connecticut), 13. Okt. – 21. Nov. 1973, o. O. 1973, 59–60; F. Arisi (Anm. 5), 272–73.

128 Es gibt insgesamt drei Versionen. Das Stuttgarter Bild (1756) mißt H 169,5 × B 2,27 m, das New Yorker (1757) H 1,71 × B 2,18 m, das Pariser (1758) H 2,31 × 3,03 m. Datierungen und Maße nach F. Arisi [(Anm. 5), 211–13, 216, 217–18].

129 Für die kunsttheoretischen Konsequenzen und Vorläufer vgl. die Angaben bei JULIUS S. HELD, *The early appreciation of drawings*. In: *Acts of the 20th international congress of the history of art*. Bd. 3. Princeton, N. J., 1963, 72–95.

130 Anhang Nr. XXVIII.

131 ebd. XXVII.

Michelangelo bewertet Pannini höher, nämlich mit 900 Scudi¹³². Die von Pannini angegebenen Preisempfehlungen entsprechen einer Wertskala, die von der verbreiteten ‚Ware‘ bis zu den Meisterwerken reicht. Während Roger de Piles die Qualität von Kunstwerken mit einem Punktesystem erfaßte und an ihm definierte¹³³, entsteht der Marktwert auf etwas andere Weise: aufbauend auf einer theoretischen Grundlage, der Kunstliteratur, begutachtet Pannini die Gemälde zunächst nach der Frage der Eigenhändigkeit, verschafft sich Klarheit über den Erhaltungszustand und etwaige Überarbeitungen oder Beteiligung von Werkstattgehilfen, die Herkunft des Werks und reflektiert den Zeitgeschmack, wie seine abgestuften Qualitätsbezeichnungen von „ist gut“ über „ist schön“ bis zu „ist vorzüglich“ verdeutlichen. Das von ihm erstellte Gutachten begründet den Wert des vorliegenden Werks in entscheidender Weise, wenngleich der letztlich von Marchese Capponi entrichtete Preis noch ein wenig von seiner Empfehlung abzuweichen pflegt. Im Gegensatz zu Frankreich gewinnt keine von den Künstlern unabhängige und von ihnen nicht getragene Kunstkritik und Kennerschaft entscheidendes Gewicht¹³⁴. In Rom behalten die Künstler (bzw. ihre klar definierten Organe) die Kontrolle über den Kunstbetrieb. Das Fehlen einer theoretisch anders ausgerichteten Kennerschaft wie in Frankreich verhindert in Rom die dort eingetretene Entfremdung von Künstlern, Sammlern und Kunstmarkt. Die Künstler vereinen alle Bereiche des Umgangs mit Kunst auf sich: sie stellen die Kenner und Gutachter, die Händler und Kunstverständigen aus ihren Reihen.

X.

In diesem Zusammenhang erhält eine Begutachtung Panninis besonderes Gewicht, in der er dem Marchese Capponi vom Kauf eines gewissen Bilds abrät, da es seiner nicht „würdig“ (*degno*) sei¹³⁵. Anlässlich der Beurteilung eines anderen Gemäldes urteilt Pannini, es sei „dessen würdig, der es zu schätzen wisse“¹³⁶. Dabei handelt es

sich um einen Topos, den schon Petrarca's Äußerung zu Giotto, aber auch Vasari und Castiglione überliefern. „Intendere“ bedeutet lexikalisch ‚verstehen‘ und meint die geistige Kompetenz, aber nicht unbedingt praktisch-technische Fähigkeiten¹³⁷. Aus dieser Formulierung spricht eine Überzeugung von der Aufgabe und den Zielen der Kunst, die es weiter zu erklären und für Panninis Zeit zu präzisieren gilt. Panninis nebensächlich und doch wie selbstverständlich eingestreute, in der ihm eigenen sentenzenartigen Kürze notierte Formulierungen beinhalten ein Ideal des Sammelns und der Kunst, verweisen also auf eine Welthaltung: zum einen gereicht ein qualitativ niedrig stehendes Kunstwerk dem Sammler nicht zur Ehre – andererseits besitzt das qualitativvolle eine ihm eigene Würde, die der Sammler aber auch zu erkennen in der Lage sein soll und muß. Erst dann überträgt sich die Würde des Kunstwerks auf ihn. Um dieses Ziel zu erreichen, benötigt er den Rat eines Kunstverständigen, der in Rom im behandelten Zeitraum mit dem Künstler identisch war und sein Wirken gleichsam nach objektiven, von der Akademie festgelegten Kriterien leiten ließ. Die Wechselbezüge von Kunst, Künstler, Akademie und Kunstmarkt produzieren hier zum ersten Mal über längere Zeiträume Schriftstücke, die Expertisen und Statuten, die allesamt auf die Nachprüfbarkeit der Verfahren abzielen. Die Akademie gelangt in die Rolle eines zentralen Kunstamts. Im Fall Panninis erhielt der Gutachter persönlich eine würdige Stellung in der Gesellschaft, denn ihm wurde der Ritterrang verliehen, und er nannte sich fortan *cavaliere*.

Panninis Sentenzen verweisen auf ein weit gespanntes Wortfeld; seine clichéartigen Ausdrucksschemata und ständig wiederkehrenden geprägten Formeln beziehen sich auf umfangreiche Vorstellungsinhalte, die den Dignitätsanspruch noch erweitern. Den Gegenpol der Wertskala stellt der Begriff der „Gewöhnlichkeit“ dar. Pannini klassifiziert minderwertige Kopien, von deren Ankauf er abrät, als „ziemlich gewöhnlich“¹³⁸ und bezeichnet Maler als „sehr gewöhnlich“¹³⁹, ordnet ihnen folglich den Bereich des schlechten Geschmacks zu. Wie eingangs ausgeführt, gehörte Capponi der Akademie der *Arcadia* an, einer 1690 in Rom gegründeten literarischen Gesellschaft zur Bekämpfung des schlechten Geschmacks. Den Sammler gefährdete nicht nur der finanzielle Verlust durch den

132 ebd. XXVI. – Bei E. STEINMANN (*Die Porträtdarstellung des Michelangelo*. Leipzig 1913) nicht nachweisbar. Es handelt sich dabei nicht um den einzigen Fall eines verlorenen Michelangeloporträts des 18. Jahrhunderts, s. F. HASKELL (*Riscoperte nell'arte* [= Rediscoveries in art, 1976 u. 1980]. Mailand 1980, 71–72).

133 J. ROSENBERG, *On quality in art*. Princeton 1967 (= Bollingen series XXXV, 13), 32ff.

134 A. DRESNER, *Die Entstehung der Kunstkritik* (1915), hg. P. M. Bode. München 1968, 229.

135 Capp. 276/3, f. 572r.

136 Capp. 277/2, f. 420r: „ed è degno di stare in mano di chi intende.“

137 M. HOLLINGSWORTH, The architect in 15th-century Florence. In: *Art History* 7, 1984, 385–410, 392. Eine etwas umfassendere Definition von ‚intendere‘ galt bei Borghini: T. FRANGENBERG, *Blick und Gedanke. Der Betrachter in der florentinischen Kunstliteratur der zweiten Hälfte des 1500*. Diss. Köln 1986, 36.

138 Capp. 276/3, f. 572r: „assai ordinario“.

139 Capp. 283/1, f. 55r: „molto ordinario“.

Erwerb einer Kopie, sondern vor allem der Vorwurf, zugleich schlechten Geschmack zu beweisen. All dies beinhaltet einen ideellen Wertbestand des Kunstwerks, der auf die Maler zurückwirkt und ihnen Maßstäbe zu beachten abverlangt. Pannini charakterisiert das unentbehrliche Requisit des Würdeanspruchs – und damit zugleich das Gegenteil der „Gewöhnlichkeit“ – mit dem Begriff des „Verständnisses“ (*sapere*). Darunter hat man nach der Festlegung der Florentiner Akademie der Crusca, der Capponi angehörte, ein rein rationales Vorgehen zu verstehen. Über eine Kopie schreibt Pannini

„ich wüßte sie nicht als Original anzuerkennen, obwohl sie mit Verständnis gemacht wurde¹⁴⁰“.

In einem weiteren Gutachten setzt Pannini den Begriff des Verständnisses wie die Akademie der Crusca deutlich von handwerklich-technischen Fähigkeiten ab. Er spricht von

„einer Kopie, mit etwas Sorgfalt, aber mit nicht viel Verständnis gemacht¹⁴¹“.

Mithin tritt zur Kunst, im wortgeschichtlichen Sinn als „Können“ verstanden, eine zweite Ebene, nämlich das „Verstehen“. Im 18. Jahrhundert verändert man diesen Topos, der schon viel früher Konsequenzen in der Kunsttheorie zeigte¹⁴², und füllt ihn mit neuen Inhalten. Pannini geht es nicht um die beim Schaffensprozeß nötige *scientia*, sondern um das Verständnis für den Stil des Originals, d.h. es handelt sich eher um ein kennerschaftliches, „kunsthistorisches“ Wissen.

Um jedoch diese, unserem Künstler eigentümliche und seine Epoche kennzeichnende Haltung weiter herauszuarbeiten, können keine weiteren schriftlichen Äußerungen Panninis angeführt werden, die die konkreten Folgen für seine eigene künstlerische Weltgestaltung erhellen. Zur Abklärung dieser Zusammenhänge bietet sich das Galeriebild für Valenti Gonzaga an, das – wie gezeigt werden soll – Panninis gemalte Stellungnahme aufzeigt.

XI.

Zunächst gilt es, aus den maßgeblichen Quellen für unsere Zwecke eine Biographie Kardinal Silvio Valenti Gonzagas zusammenzustellen¹⁴³. 1690 wurde Silvio Valenti Gonzaga in Mantua geboren. Nach der Absolvie-

rung des Parmenser Adelskollegiums (*Collegio dei Nobili*) begann er sein Studium des Zivil- und Kirchenrechts, das er 1710 mit der Promotion in Ferrara abschloß. Das nächste greifbare Datum stammt aus der Zeit, als er bereits eine bedeutende Stellung am päpstlichen Hof bekleidete. Noch zur Zeit Clemens' XII. (Corsini, 1730–40) fungierte er als Nuntius in Brüssel (1732–36) und Madrid (1736–39)¹⁴⁴. Valenti Gonzaga verdankte Clemens XII. die Ernennung zum Kardinal (9. Dez. 1738), und – nach seiner Rückkehr aus Spanien – zum Legaten von Bologna¹⁴⁵. Während der Zeit seiner Nuntiaturen hören wir zum ersten Mal von seiner bis auf 827 Bilder anwachsenden Gemäldesammlung¹⁴⁶: in Brüssel erstand er flämische und niederländische Meister. Aus Spanien brachte er einen Diego Velázquez mit¹⁴⁷. Letzterer, Don Baltasar Carlos in der Reitschule zeigend, erscheint auch in Panninis Galeriebild (Abb. 4, Nr. 123) und befindet sich heute in der Londoner Wallace-Sammlung. Silvio Valenti Gonzaga nutzte seine langjährigen Auslandsaufenthalte nicht nur zum Erwerben von Kenntnissen der fremden Malerschulen, sondern auch zum Kauf von Werken.

Nach dem Ableben Clemens' XII. 1740 trat er in den Dienst Benedikts XIV. (Lambertini, 1740–58). Nun avancierte er zum *Camerlengo* (1747), Staatssekretär (1751) und Kardinalbischof von Sabina (1752)¹⁴⁸. Vor seinem Tod 1756 in Viterbo tat er sich auch als Förderer der Naturwissenschaften, insbesondere durch die Stiftung von Lehrstühlen der Physik und Chemie an der Universität Rom hervor¹⁴⁹. Während seiner sechzehnjährigen Tä-

menti e problemi di storia dell'estetica. Bd. 1. Mailand 1959, 111–229, 192 f.

143 R. RITZLER u. P. SEFRINI, *Hierarchia catholica mediæ et recentioris ævi*. Bd. 6. Padua 1958, 307 Anm. 2.

144 H. OLSEN (Anm. 18).

145 J. HANOTEAU, *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France*. Bd. 20. Paris 1913, 230 Anm. 3 u. Bd. 20bis. Paris 1936, 5.

146 ebd. 98. Diese Anzahl ergibt die Auswertung des Inventars in der Stadtbücherei in Mantua und im Besitz des Grafen Leonardo Arrivabene Valenti Gonzaga (Anm. 18), sowie des erst kürzlich entdeckten Nachlaßinventars in Rom, s. S. CORMIO, Il Cardinale Silvio Valenti Gonzaga, promotore e protettore delle scienze e delle belle arti. [Diss. Rom 1982–83]. In: *Bollettino d'arte* 6. F. 71, H. 35–36, 1986, 49–66, 56.

147 E. HARRIS, Velázquez as connoisseur. In: *Burlington Magazine* 124, 1982, 436–40, 439. Dies., Velázquez's portrait of prince Baltasar Carlos in the Riding School. In: ebd., 118, 1976, 266–75, 270: Valenti Gonzaga besaß darüber hinaus fünf weitere Velázquez zugesch. Werke. In Spanien erhielt er von Philipp V. auch die „Magdalena“ von Correggio geschenkt: G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*. Bd. 87. Venedig 1858, 247.

148 M. ROTILI, Nota per Gian Paolo Pannini. In: *Antichità viva* 9, 1970, H. 5, 14–22, 14; J. HANOTEAU (Anm. 145).

149 F. M. RENAZZI, *Storia dell'Università degli Studi di Roma*. Bd. 4. Rom 1805, 236.

140 Capp. 275, f. 264 r: „non lo saprei accettare p[er] originale, bensì è fatto con sapere“.

141 Capp. 271/2, f. 367 r: „copia fatta con qualche diligenza mà con non molto sapere.“

142 J. S. ACKERMAN, *Ars sine scientia nihil est*. In: *Art Bulletin* 31, 1949, 84–111; U. ECO, Sviluppo dell'estetica medievale. In: *Mo-*

tigkeit für Benedikt XIV. erlangte er ein entscheidendes Gewicht in der päpstlichen Regierung. Pannini, ohnehin in den Kreisen des päpstlichen Hofes eingeführt und tätig, malte von dem mächtigen Kardinal und Benedikt XIV. ein Doppelpor­trät, das sich heute im Museo di Roma befindet¹⁵⁰. Kardinal Valenti Gonzaga bildete die entscheidende Anlauf- und Schaltstelle für die ausländischen Botschafter. Der Herzog von Choiseul schildert sehr eindringlich, welche Bedeutung die Freundschaft mit ihm für seine Mission als französischer Botschafter am päpstlichen Hof (1754–57) besaß¹⁵¹. In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, daß auch der Herzog von Choiseul bei Pannini ein Galeriebild in Auftrag gab und dieses ohne das frühere Galeriebild für Valenti Gonzaga in der gesamten Konzeption undenkbar wäre. Im übrigen erwarb Choiseul nach und nach etliche Werke aus dem Nachlaß Valenti Gonzagas, bevor sie öffentlich zum Verkauf standen¹⁵².

Die Sammlung von Kardinal Valenti Gonzaga läßt sich relativ genau rekonstruieren, zumal sich sowohl Inventare als auch die Kataloge der Versteigerungen vom 18. Mai 1763 (122 Werke) und 18. Sept. 1763 (158 Bilder) erhalten haben¹⁵³. Die Amsterdamer Auktionskataloge erlauben es, eine recht präzise Kenntnis vom Verbleib der bedeutendsten Gemälde der Sammlung Kardinal Valenti

Gonzagas zu gewinnen, die sich heute in den namhaftesten Museen der europäischen Hauptstädte befinden. Von den 827 Werken Valenti Gonzagas stellt Panninis Galeriebild 144, also knapp ein Sechstel dar. Zwar überliefert keine Quelle, nach welchen Kriterien die Auswahl für das Galeriebild erfolgte, doch lassen sich aus den Weglassungen dennoch indirekte Hinweise gewinnen. Von der großen Zahl niederländischer und flämischer Gemälde erscheinen nur wenige im Galeriebild. Von den französischen Meistern im Besitz des Kardinals gelangen Poussin, Lorrain, Mignard, Watteau, Natoire und Vernet nicht zu einer Wiedergabe. Nur Subleyras passiert die Auswahlkriterien und zwar mit einem Porträt Valenti Gonzagas (Abb. 4, Nr. 51)¹⁵⁴. Valenti Gonzaga sammelte zwar zahlreichere Malerschulen als Marchese Capponi, der sich von vornherein auf die italienischen Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts beschränkte, im Galeriebild Pannini werden hingegen bis auf wenige Ausnahmen ebenfalls nur italienische Schulen wiedergegeben. Der Umfang der Valenti Gonzaga-Sammlung ermöglichte, sich ausschließlich auf Meisterwerke zu konzentrieren und als weniger bedeutend erachtete Gemälde fortzulassen. Kardinal Valenti Gonzaga besaß in seiner Sammlung Werke höherer Qualität als Marchese Capponi. Allerdings veranlaßte auch ihn die Unmöglichkeit, Hauptwerke von Raffael, Rubens, Tizian, Barocci und Baciccia zu erstehen, diese durch Kopien ersetzen zu lassen – ein Verfahren, das sich schon als Problem für die im 18. Jahrhundert angelegten Sammlungen zeigte und an Panninis Gutachten für den Marchese Capponi aufgezeigt wurde. Der instrumentale Einsatz der Kopie zur Vervollständigung des Überblicks entspricht in wesentlichen Zügen der umfangreichen theoretischen Legitimierung, die Federico Borromeo ihr bereits in seinen Schriften zu Anfang des 17. Jahrhunderts zgedacht hatte¹⁵⁵. Vor diesem Hintergrund sollte man den Begriff der Fälschung im 18. Jahrhundert nur mit Vorsicht und vermutlich nur im Zusammenhang mit dem Kunstmarkt anwenden.

Überträgt man die an den Preisempfehlungen Panninis gewonnenen Ergebnisse auf die Sammlung Valenti Gonzagas, so gelangt man zu der Schlußfolgerung, daß letzte-

150 G. di DOMENICO CORTESE, *Intorno al Panini ritrattista*. In: *Commentari* n. F. 21, 1970, 118–21, 119 u. Abb. 2.

151 Graf Étienne-François de Stainville, später Herzog von Choiseul war 1754–57 Botschafter in Rom. Choiseul schildert in aller Breite seine Bemühungen, das Vertrauen Valenti Gonzagas zu gewinnen. Valenti Gonzaga galt als enger Freund Benedikts XIV. Der Papst pflegte wichtige Entscheidungen nur nach Absprache mit Valenti Gonzaga zu treffen. Mehrmals fuhr er sogar zu diesem Zweck zur Villa an der Porta Pia: F. CALMETTES (hg.), *Mémoires du Duc de Choiseul*. Paris 1904, 96 ff. Vgl. M. BOUTRY, *Choiseul à Rome, 1754–1757, lettres et mémoires inédites*. Paris 1895; P. CALMETTES, *Choiseul et Voltaire d'après les lettres inédites du Duc de Choiseul à Voltaire*. Paris 1902, 41. Im übrigen pflegte Valenti Gonzaga schon vor seiner Bekanntschaft mit Choiseul engen Kontakt mit Racine, wie seine Briefe von 1743 und 1747 bezeugen: L. RACINE, *La religion*. Paris 1763 (B. N.: Ye. 30962–63; enthält auch den Brief von 1747, den die it. Ausgabe aus demselben Jahr nicht wiedergibt). Von den diplomatischen Kontakten Valenti Gonzagas mit Frankreich haben sich in der B. N. ebenfalls zahlreiche Schriftstücke erhalten: it. 2239, f. 79 (Instructions au nonce du pape à Vienne), f. 87 (Mémoire concernant le duc de Saint-Aignon), f. 82–83 (Minutes de lettres au conte de Stainville), f. 27 (Ferdinand I, grd duc de Toscane, lettre à Biagio Capizucchi). Dort auch eine eigenhändige *Minute* Valenti Gonzagas an Choiseul vom 13. Okt. 1755.

152 So Natoire in einem Brief an Marigny von 14. Apr. 1762: *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, 11 (hg. N. Charavay) o. J., Nr. 5570.

153 Für die Inventare s. Anm. 18 u. 146; G. HOET, *Catalogus of naamlyst van schilderyen, met derzelver pryzen ...* Bd. 3, hg. P. Terwesten. Den Haag 1770, 289 ff.

154 S. RÖTTGEN, *Hofkunst-Akademie-Kunstschule-Werkstatt*. In: *Münchener Jahrbuch* 3. F. 36, 1985, 131–81, 151: Subleyras' Atelier befand sich in der Strada Felice (heute Via Sistina), Haus 82 (de' Stefanoni) und diente auch 1749 Mengs und ab 1782 A. Kauffmann als Atelier. Zudem ist auch Subleyras' ‚Maleratelier‘ (nach 1746) in der Akademie der Bildenden Künste in Wien in gewisser Weise ein Vorläufer von Panninis Galeriebild.

155 Z. Wązbinsky, *Federico Borromeo e il suo concetto della ‚Seconda Roma‘*. Vortrag am 17. Juni 1987 in der Accademia Polacca in Rom.

rer weitaus wertvollere Gemälde zusammentrug und zugleich größere Summen für sie investierte¹⁵⁶. Dafür zählte er zu seinen Schätzen auch Werke von Garofalo (Hl. Augustin, heute London, National Gallery), Mantegna (Pietà, Kopenhagen, Kunstmuseet), Parmigianino (ebd.), Pietro Testa (Mariens Tempelgang, Leningrad, Ermitage) und Van Dyck (Paolo Ponzio, vormals Paris, Slg. Schloss). Selbst aus Mantua stammend, trug er zudem eine beträchtliche Anzahl oberitalienischer Meister zusammen. Anders als der Marchese Capponi, der Rom nie verlassen hatte, besaß er direkte Kenntnis anderer Malerschulen und räumte ihnen auch Platz in seiner Sammlung ein. Überhaupt spiegelt die Einbeziehung von Velázquez, der Maler der französischen Klassik (Poussin, Lorrain) und der französischen Zeitgenossen (Vernet, Natoire) seinen weiten Bildungshorizont wider, den er aufgrund seiner beruflich begründeten Auslandsaufenthalte erwarb. Darin übertrifft er Capponi, der seine künstlerische Geschmacksbildung in und um Rom ausprägte und zentral römische Meister anzukaufen plante.

Andererseits finden sich bei der Themenwahl Parallelen zwischen den Sammlungen Valenti Gonzagas und Capponis. In Panninis Galeriebild zeigt ungefähr die Hälfte aller Bilder religiöse Sujets, während die zweitgrößte Gruppe, ein Drittel umfassend, profane Themen, vornehmlich Porträts, zeigt. Die Landschaftsmalerei folgt erst danach mit ungefähr einem Zehntel Anteil. Valenti Gonzagas Ablehnung des Antrags der Landschafts- und Architekturmalerei auf Bildung einer eigenen Klasse in der römischen Lukasakademie entsprach also nicht einer persönlichen Abneigung. Valenti Gonzagas Sammlung und Panninis Lebenslauf bezeugen, daß es trotz des Fehlens offizieller Anerkennung in Rom informelle Strukturen gab, die auch den Neuerern eine Entfaltung ermöglichten. Mythologische Themen sind in Valenti Gonzagas Sammlung nur mit einem einzigen Bild unter den identifizierten Gemälden vertreten. Insgesamt scheint auch bei Valenti Gonzaga wie bei Capponi der Inhalt gegenüber dem Kunstwert eine untergeordnete Bedeutung zu besitzen. Valenti Gonzaga, der seine Sammlung in seiner Villa unterbrachte, reproduziert damit eine Verhaltensweise, die schon die Sammler der Antike in ihren Villen bezeugten. Während Plinius dies nur konstatiert (NH XXXV 28), spöttelt Varro bereits über die Fixierung der Sammler auf die großen Namen, die den Inhalt beiseite läßt (III 2,5)¹⁵⁷.

156 S. Cormio (Anm. 146), 52: Valenti Gonzaga bemühte sich ein Ausfuhrverbot für bedeutende Gemälde im Kirchenstaat durchzusetzen und nahm zu diesem Zweck eine Preisgrenze von 100 scudi an, ab der ein Export unmöglich sein sollte.

157 H. MIELSCH, *Die römische Villa*. München 1987, 99.

Panninis Gemälde der Galerie Valenti Gonzagas befindet sich seit Dezember 1948 im Wadsworth Atheneum in Hartford (Abb. 3). Mit 1,98 m Höhe und 2,67 m Breite besitzt es beträchtliche Ausmaße und trägt die Initialen des Malers, die Ortsangabe Rom und das Datum 1749¹⁵⁸, also das Jahr, in dem Pannini und Valenti Gonzaga mit der Akademieauseinandersetzung befaßt waren. Bislang bemühten sich die Forschungen zu diesem Galeriebild vornehmlich um eine Identifizierung der wiedergegebenen Gemälde der Sammlung Valenti Gonzagas und ihre Lokalisierung in heutigen Museen¹⁵⁹. Diese Aufgabe kann nun als weitgehend gelöst erachtet werden, während eine Klärung dessen, wie im Gemälde der rechte Umgang mit der Kunstsammlung demonstriert wird, noch gänzlich aussteht. Genau die Beantwortung dieser Frage hilft, Panninis Äußerungen über den Würdeanspruch der Kunst besser zu verstehen.

Panninis Bemühungen kreisen um die Darstellung der Personen und die Entwicklung von Handlungen der Figurengruppen, die mit den im Galerieraum ausgestellten

158 F. Arisi (Anm. 5), 269 (21986, 430). R. P. WUNDER, *Giovanni Paolo Panini*. Diss. Cambridge, Ma., 1955, 117 (ein mschr. Ex. der unveröffentlicht gebliebenen Arbeit im Universitätsarchiv in Harvard, Pusey Library, Sign. HU 90.6895 2cop). Das Gemälde befand sich bis 1756 im Besitz Silvio Valenti Gonzagas, danach bis 1763 in der Sammlung Kard. Luigi Valenti Gonzagas (am 18. o. 28. Sept. in Amsterdam versteigert, vgl. Anm. 153), schließlich für Sir George Beaumont von Sotheby's am 30. Juni 1948 verkauft an David Koetser, N. Y. C., und vom Summer Fund dem Wadsworth Atheneum in Hartford, Ct., übergeben. *Wadsworth Atheneum*, Handb. Hartford, Ct., 1958, 87. *Museums discovered: The Wadsworth Atheneum*. Hg. G. SILK u. A. DE LIMA GREENE. Ft. Lauderdale, Fla., 1982, 70. Professor Michael Mahoney vom Trinity College in Hartford, Ct., bereitet einen umfassenden Bestandskatalog der Sammlung vor und gewährte mir Einsicht in seine mschr. Fassung vor der Veröffentlichung, wofür ich ihm ebenso wie für seine Hilfe bei der Erlangung der Einsicht in die Akten und die Untersuchung des Gemäldes im Wadsworth Atheneum danken möchte.

159 F. Arisi (Anm. 5), 260; H. Olsen (Anm. 18); C. Pietrangeli (Anm. 18). Seymour Slive gelang es, Ruisdaels „Große Eiche“ zu identifizieren, vgl. Anm. 18 u. S. SLIVE u. H. R. HOETINK, *Jacob van Ruisdael*. Ausst. Mauritshuis 1. Okt. 1981–3. Jan. 1982 und Fogg Art Museum in Cambridge, Ma., 18. Jan. 1982–11. Apr. 1982. New York 1981, 58–59. Ich möchte Prof. Slive dafür danken, daß er mich über seine Forschungen schon vor Drucklegung informierte und somit ermöglichte, seine Ergebnisse zu einem frühen Zeitpunkt einzubeziehen.

Man zieht Pannini aus diesen Gründen auch gerne zu „Bilder nach Bildern“-Ausstellungen heran: *Pictures within pictures*. Hg. C. C. CUNNINGHAM. Ausstellung Hartford, Wadsworth Atheneum 1949. Hartford, Ct., 1949, Nr. 34. Vgl. *La peinture dans la peinture*. Hg. P. GEORGEL u. A. M. LECOQ. Ausstellung Musée des Beaux-Arts, Dijon, 18. Dez. 1982–28. Feb. 1983. Dijon 1983, 167; A. CHASTEL, *Le tableau dans le tableau*. In: ders., *Fables, formes, figures*. Bd. 2. Paris 1978, 75–98; *Schilderijen in schilderijen*. Ausstellung Rijksmuseum Amsterdam, 23. Juli–12. Sept. 1976 (Ausstellungsfaltblatt).



5. Giovanni Paolo Pannini, Gemäldegalerie mit der Sammlung von Kardinal Silvio Valenti Gonzaga, Marseille, Musée des Beaux-Arts

Werken umgehen. Dies bezeugen auch zwei weitere in Öl gemalte Versionen der Galerie Kardinal Valenti Gonzagas in Marseille (H 0,48 m × B 0,64 m)¹⁶⁰ (Abb. 5) und Madrid (H 0,48 m × B 0,63 m)¹⁶¹ (Abb. 6). Die Abänderungen und Umstellungen betreffen zahllose Einzelheiten im Vergleich zum Hartfordener Gemälde. Bei Pannini erfuhr alles eine Überarbeitung, ein Abstimmen und Ausfeilen. In den Marseiller und Madrider Bildchen fehlt allerdings das üppige stillebenartige Arrangement mit gemusterten Stoffbahnen, Blumenvasen, geöffneten und geschlossenen, liegenden und stehenden botanischen Büchern im Vordergrund, die das Hartfordener Gemälde auszeichnen (Abb. 3). Dabei geht es Pannini nicht nur um ein Brillieren in seinen malerischen Fähigkeiten, sondern zugleich um eine Anspielung auf Valenti Gonzagas Förderung der Botanik an der Universität zu Rom und seine eigenen

botanischen Sammlungen im Garten der Villa an der Porta Pia. Pannini verändert in den Versionen in Marseille und Madrid auch Details wie die Hermenpilaster der Gewölbezone, er greift in die Struktur der raumteilenden Trennwand seitens des Triumphbogens ein, überarbeitet die beibehaltenen Figurengruppen und fügt neue ein. Gleiches gilt für die Platzierung der Bilder an den Wänden. Zwar liegt das Grundkonzept fest, doch zeigen das Hartfordener, Marseiller und Madrider Galeriebild deutliche Unterschiede. Schon die geringeren Maße und die summarische Darstellungsweise der Marseiller und der Madrider Fassung verdeutlichen, daß sie andere Intentionen als das Hartfordener Galeriebild verfolgen. In Ermangelung einer Signierung und Datierung im Marseiller Werk vermutet man, daß es sich um einen Entwurf, also einen *bozzetto* handelt¹⁶² (Abb. 5). Die Madrider Fassung trägt das Da-

160 *Peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts*. Ausst. Okt. '84–Feb. '85 im Palais Longchamp. o. O. 1984, 89–91, Nr. 52. Abweichende Maßangaben im Kat. *Il Settecento a Roma*. Ausst. 19. März–31. Mai 1959. Rom 1959, 164.

161 J. ZARCO CUEVAS, Cuadros reunidos por Carlos IV, siendo príncipe, en su Casa de Campo de El Escorial. In: *Religion y cultura* 25, 1934, 382–410, 406; J.F. URREA, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid 1977, 293; R. P. Wunder (Anm. 158), 120–21, Nr. 8. Die Fassung der Casita del Príncipe im Escorial besitzt ein Pendant im ‚Vestibül St. Peters‘, beide sind 1761 datiert und signiert. F. Arisi (Anm. 5), ²1986, 429, Nr. 398.

162 *Peintures italiennes* (Anm. 160), 89: esquisse; F. Arisi (Anm. 5), 208: bozzetto; *Il Settecento a Roma* (Anm. 160), 164: bozzetto; J.F. Urrea (Anm. 161), 293; F. Arisi (Anm. 5), Nr. 209: abbozzo. Nur R. P. Wunder (Anm. 158, 121, Nr. 9) widerspricht der oben zit. Literatur, denn er bezweifelt, daß es sich überhaupt um ein eigenständiges Werk Panninis handelt, und meint, eine Kopie der El Escorial-Version vor sich zu haben. Dem ist allerdings zu widersprechen, da der Marseiller bozzetto nicht wie die Madrider Ölskizze den in Hartford erreichten Zustand der Komposition wiedergibt. Wie im Haupttext noch zu zeigen, steht der Marseiller bozzetto zwischen den Londoner Skizzen und dem Werk in Hart-

6. Giovanni Paolo Pannini, Gemäldegalerie mit der Sammlung Kardinal Silvio Valenti Gonzagas. El Escorial, Casita del Principe (1761)



tum 1761, mithin handelt es sich um eine Replik¹⁶³ (Abb. 6). In allen bekannten Versionen hängen die Gemälde ohne ersichtliche Systematik, etwa nach Schulen oder einer Chronologie, an den Wänden. Pannini ist dennoch um einen gefälligen Zusammenhang bemüht, besonders durch ähnliche Formate rechts und links des Triumphbogens. Die symmetrischen Entsprechungen erzeugen hier den Eindruck von Pendants; die Anordnung auf der Zwischenwand rückt sie ins Zentrum. Weitere Gemälde erfahren eine Heraushebung durch die freie Aufstellung im Raum und auf Staffeleien. Letztere Form der Gemäldepräsentation läßt sich bis zur Pariser Akademieausstellung von 1667 zurückverfolgen, wo man auf diese Weise „Ausstellungsschlager“¹⁶⁴ hervorhob. Im Marseil-

ford. Eine Vordatierung auf 1730 wie von L. OZZÒLA (Aggiunte al Panini. In: *Strenna dell'anno XVIII dell'Istituto Nazionale di Cultura* [sic] Fascista, Sezione di Piacenza, 1940, 3–19, 6) vorgeschlagen, erscheint mir unwahrscheinlich. Sie basiert auf seiner irrigen Identifizierung des Auftraggebers in der Bildmitte mit dem Kardinal de Polignac, wie z. B. von H. VOSS (*Die Malerei des Barock in Rom*. Berlin [1924], 633) vorgeschlagen. P. AUQUIER (*Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins*. Marseille 1908, 368) bezeichnete den Auftraggeber als „un prélat“, was durch die Kleidung Valenti Gonzagas und sein Wappen mit Kardinalshut, das von einem Engel getragen und von der Fama begleitet oben im Scheitel des Triumphbogens erscheint, widerlegt wird.

¹⁶³ s. Anm. 161.

¹⁶⁴ G. KOCH, *Die Kunstausstellung*. Berlin 1967, 130.

ler *bozzetto* sind auf dem Staffeleibild nur einige Konturen der Vorzeichnung zu erkennen, während das Hartford Galeriebild die ausgeführte Kopie von Raffaels *Madonna della Seggiola* zeigt (Abb. 3). Auch der Bücherträger hinter der Staffelei ändert seine Haltung vom Marseiller zum Hartford Bild. Diese wenigen Beobachtungen, die im Verlauf der Analyse noch zu vervollständigen sind, reichen vorerst, um eine relative Chronologie zu entwickeln: demnach steht der Marseiller *bozzetto* ganz am Beginn der Auseinandersetzung Panninis mit seinem frühesten Galeriebild (Abb. 5). Die Madrider Ölskizze hingegen stellt eine Wiederholung des Themas dar, die sogar das letzte Zeugnis von Panninis Beschäftigung mit diesem Sujet überhaupt ist (Abb. 6). Allerdings treten zwischen das endgültige Werk und den Marseiller *bozzetto* noch zahlreiche zeichnerische Studien unseres Malers, die die in den Entwürfen herausgearbeiteten Ideen in Teilen ergänzen, anpassen oder erweitern, also transzendieren und transformieren. Darüber hinaus tauscht Pannini weitere Gemälde auf den repräsentativen Zurschaustellung dienenden Querwänden aus. Entscheidender für den Wirklichkeitscharakter des Galerieraums scheint die Einführung der Vorhangsdraperie in Valenti Gonzaga Gemäldegalerie in der Fassung von Hartford (Abb. 3): nun tritt uns der Raum nicht mehr als realer Ausstellungsraum, sondern als (Theater-)Bühne entgegen. Damit



kennzeichnet Pannini den imaginären Charakter der Bildfiktion – es handelt sich um einen idealen Raum, in dem Personen wie auf der Bühne den Umgang mit Kunstwerken demonstrieren. Aber im Unterschied zu Malraux' Wortprägung vom *musée imaginaire*¹⁶⁵, die ein allen heutigen Kunstbetrachtern präsentenes Zusammensehen der Meisterwerke alter und neuer Zeit meint, stellt Pannini nur die Valenti Gonzaga tatsächlich gehörenden Bildwerke dar. Diese Epoche legte allenfalls die Basis für das von Malraux definierte Kunstverständnis, zumal die Valenti Gonzaga-Sammlung Ort für den schaffenden Künstler ist.

Pannini befindet sich mit seinem Auftraggeber vor einer Staffelei und hält in allen Fassungen Pinsel und Palette in der Hand, während ein vom Staffeleibild mit Raffaels Madonna grobenteils verdeckter Erklärender mit der Hand auf ein Detail der Leinwand hinweist. Die Kopie bringt das nicht zu erwerbende Werk Raffaels realiter und nicht im Sinne Malraux' idealiter in Valenti Gonzagas Kunstsammlung ein. Pannini thematisiert nicht so sehr den tätigen Künstler, sondern fügt diesem Pinsel und Palette als Attribute bei, die auf seinen Beruf hinweisen. Auch führt er hier nicht den Auftrag des Auftraggebers aus, sondern tritt in dieselbe Raumschicht wie dieser zurück. Pannini stellt sich nicht als Handelnder wie

noch im Marseiller Entwurf dar (Abb. 5), sondern agiert als gleichberechtigter Kenner an der Seite Valenti Gonzagas (Abb. 7). Pannini erhebt so das Gespräch über das Werk und weniger das Herstellen des Bilds zum Gegenstand. Diese neue Gewichtung kennzeichnet Panninis Auffassung von der Stellung des Künstlers: Valenti Gonzaga empfängt wie schon Capponi seinen Rat im Gespräch über Raffael. Die gewandelte Rolle des Künstlers grenzt sich besonders in dieser „Auftraggeber-Künstler-Zusammenstellung“¹⁶⁶ von früheren Darstellungen ab: hier geht es weder (wie im Bild des Ateliers von Apelles) um die Anerkennung des Künstlers in der höfischen Gesellschaft noch (wie im Atelier des Hl. Lukas) um das wahre Madonnenbildnis, sondern um das schon bei der Analyse von Panninis Expertisen für Marchese Capponi verdeutlichte römische Konzept des 18. Jahrhunderts des den Auftraggeber beratenden und führenden Künstlers. In diesem Sinn wandelt Pannini die Ikonographie des Galeriebilds um¹⁶⁷.

Damit einher geht ein Abbau der für die älteren Galeriebilder geläufigen Handlungsabläufe. Nur der Marseil-

166 M. WINNER, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*. Diss. Köln 1957, 97.

167 Beisp. abgeb. bei S. SPETH-HOLTERHOFF (*Les peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII^e siècle*. Brüssel 1967, Taf. 21, 22, 31 [F. Francken d. J.], Farbtaf. IV, Taf. 28 [Van Haecht], Farbtaf. V, Taf. 46 [De Baillieur], Taf. 44 [Jordaens III], Taf. 54, Farbtaf. VI [David Tenier d. J.]).

165 A. MALRAUX, *Psychologie de l'art*. Bd. 1. Paris 1967, 16.



ler *bozzetto* knüpft noch stärker an die Tradition an: dort kommt ein Besucher in Begleitung anderer aus der Tiefe des tonnengewölbten Raums und erhält von einem Führer Erklärungen, der mit einem Zeigegestus auf ein Werk aufmerksam macht (Abb. 5). Der Besucher gehört seiner Kleidung zufolge mit Gewißheit dem geistlichen Stand an und könnte durchaus, wie gelegentlich vermutet, den Papst, also Benedikt XIV., darstellen¹⁶⁸. Die Galerie bildet dem Ursprung des Raumtyps gemäß stets einen mit Kunstgegenständen geschmückten Ort, an dem man

168 F. Arisi (Anm. 5), Nr. 209; Katalog *Peintures italiennes* (Anm. 160), 89.

hochgestellte Gäste empfing und unterhielt¹⁶⁹. Infolge dieser Funktionsüberlieferung stellt bereits Frans Francken d. J. den besuchenden Herrscher in den Vordergrund¹⁷⁰. Wie es scheint, überwand Pannini diese Bildiko-

169 W. PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*. Berlin 1970, dessen Ergebnisse in folgenden Aufsätzen bezweifelt und verteidigt wurden: V. HOFFMANN, Rez. In: *Architectura* 1, 1971, 102–12; F. BÜTTNER, Rez. von Prinz und Hoffmann. In: *Architectura* 2, 1972, 75–80; W. PRINZ, Antwort auf die Rez. In: *Architectura* 2, 1972, 195–96; ders., *Galerien und Antikengalerien*. In: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Hg. H. Beck u. a. Berlin 1981, 343–56.

170 S. Speth-Holterhoff (Anm. 167), Taf. 12 (Francken d. J.), vgl. Taf. 32 (Van Haecht).



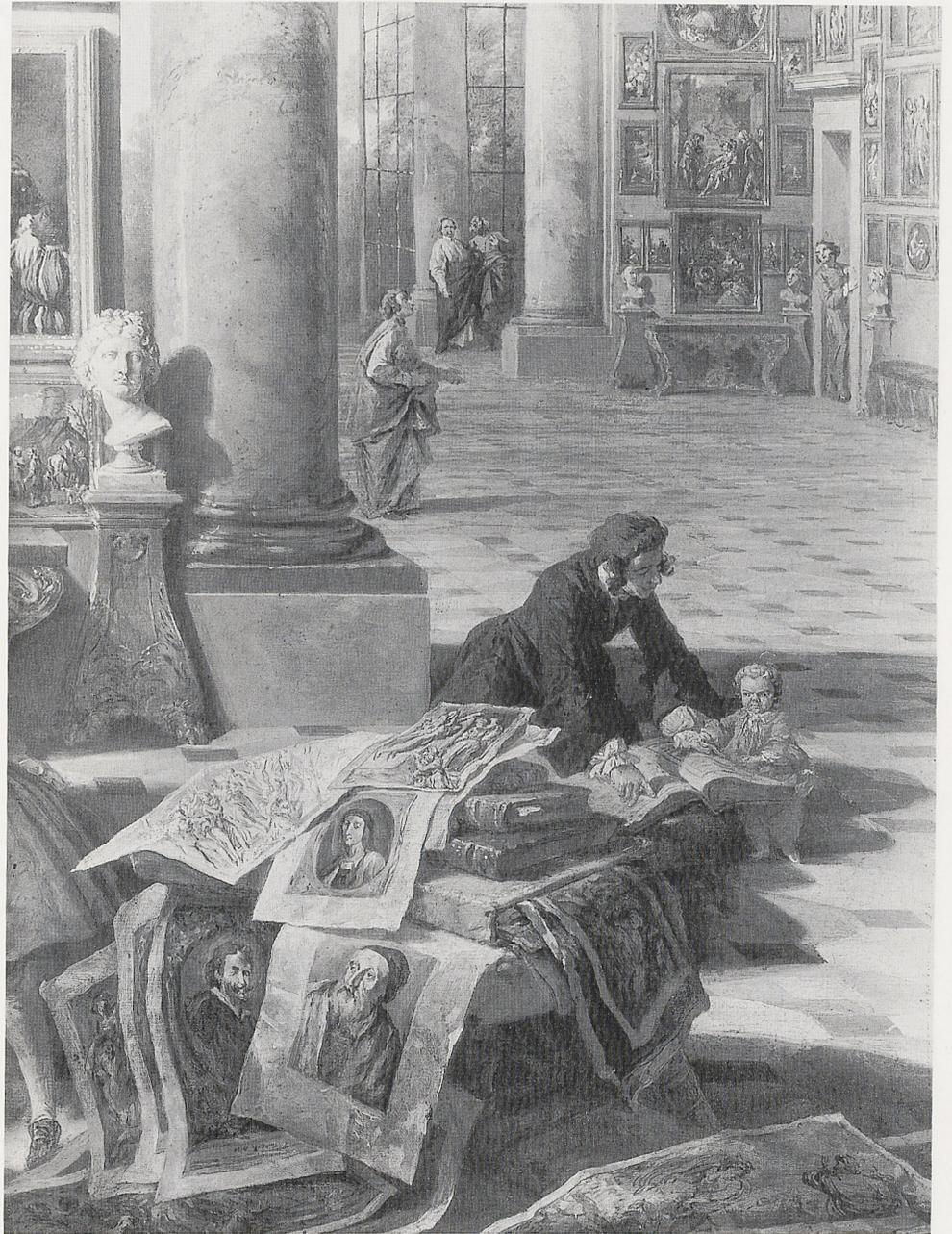
nographie dann in einem zweiten Entwurf. In der Ölskizze rückt er die von der Gattung entwickelte Anordnung bereits in den rückwärtigen Raum und entscheidet sich im Hartforder Gemälde, sie fortzulassen (Abb. 3). Auf diese Weise gewinnt er Raum für die Darstellung anderer Handlungen, nämlich des Umgangs mit der Kunst, denen wir uns noch im einzelnen zuwenden.

Als drittes Element zur Darstellung seiner Galeriekonzeption benötigte Pannini einen geeigneten repräsentativen Raum. Schon Gonzales Coques und J. J. van Opstal entwickelten die Bildergalerie zu perspektivisch konstruierten Räumen fort¹⁷¹, doch verwendeten sie ihre tri-

171 ebd., Taf. 68, 69 (Coques), 74 (Van Opstal).

umphbogenartigen Schauwände stets zur Gewinnung eines Durchblicks mit einem Gemälde im Hinterzimmer als *point de vue*, strebten also keine Weiterführung der Galerie in einen rückwärtigen Raum an wie Pannini. Unser Maler verbrachte vermutlich seine ersten Lehrjahre in Piacenza bei Ferdinando Galli Bibiena, dem einflußreichsten oberitalienischen Perspektivmaler; hier gewann er Zugang zur illusionistischen Architekturmalerie, der sogen. Quadraturmalerei, und erlernte die perspektivische Erweiterung von Räumen¹⁷².

172 F. Arisi (Anm. 5), 107. I. ü. gibt es Entwürfe Carlo Galli Bibienas für Skulpturengalerien: J. SCHOLZ, *Baroque and Romantic stage design*. New York 1950, Nr. 40–42.



Neben die womöglich von Kard. Valenti Gonzaga gewünschte Anlehnung an Coques' und Opstals Erfindungen, die der Auftraggeber während seiner Brüsseler Nuntiatur kennengelernt haben könnte, und Panninis Ausbildung in Piacenza tritt eine weitere mögliche Quelle für die Raumerfindung der Galerie Valenti Gonzagas. Sie spricht deutlich aus der inzwischen verworfenen, aber früher üblichen Betitelung des Gemäldes als Darstellung der Galleria Colonna¹⁷³. Die 1665 begonnene Galerie im Palast der Colonna in Rom schlossen Coli und Gherardi mit der Fertigstellung der Ausmalung 1678 ab – sie ent-

stand sogar früher als die Galerie in Versailles¹⁷⁴. Bei der Galerie der Colonna handelt es sich um den großartigsten Galeriebau in Rom. Die Analogie zum Bild der Galerie Valenti Gonzagas besteht darin, daß es sich ebenfalls um einen langgestreckten tonnengewölbten Raum handelt, der an beiden Enden durch Vorräume erschlossen wird. Die Anräume des Galerieraums öffnen sich in ähnlicher Weise zur Galerie wie in Panninis Bildern: zwischen eingezogenen Trennwänden benutzte der anonym gebliebene Architekt der Colonna mächtige Säulenstellungen, die einen Architrav tragen. Pannini veränderte diese Lösung dahingehend, daß er statt des Architravs eine Archivolte

173 E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Bd. 2. Paris ⁸1976, 108.

174 E. Büttner (Anm. 169), 80.



einführt und so eine Nähe zum Triumphbogenmotiv gewinnt. Er gibt nicht einen wirklichen Raum wieder, sondern vermischt seine Quellen frei. In der Tat ließ Valenti Gonzaga seine Gemäldesammlung in einem idealen Raum malen, der so nicht nur nicht gebaut, sondern auch so nicht disponiert wurde. Im Vordergrund beschäftigen sich einige Männer mit der Planung der Villa Valenti Gonzagas, in der die Kunstsammlung untergebracht werden sollte (Abb. 14). Während sich eine Figur umdreht und einer weiteren einen Blick zuwirft, und eine dritte einen Folianten herbeischafft, untersuchen am Tisch andere einen Grundriß. Dabei handelt es sich um den Entwurf der Villa Paolina, die Valenti Gonzaga nächst der

Porta Pia nach dem Grunderwerb ab 1748 errichten ließ¹⁷⁵. Hier brachte er seine Sammlung unter¹⁷⁶. Der Grundriß, den Pannini wiedergibt, zeigt die Aufteilung der Villa in sechs Zimmer, die Treppe, den Säulenportikus und die Freitreppe im Erdgeschoß. Wie in anderen römischen Villen üblich, hätte die Kunstsammlung ihre Unterbringung im ersten Obergeschoß gefunden. Die römische Guiden benennen Philippe Maréschal und Paolo Posi als

175 P. ARIZZOLI-CLEMENTEL, *L'ambassade de France près le Saint-Siège. Villa Bonaparte*. In: *Revue de l'art* H. 28, 1975, 9–24. 9.

176 C. PIETRANGELI, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*. In: *Strenna dei Romanisti* 20, 1959, 123–28, 123.



Architekten¹⁷⁷. Ob Pannini, wie gelegentlich gemutmaßt, in die Planungen eingriff, läßt sich nicht belegen¹⁷⁸. In den Entwürfen und im ausgeführten Gemälde stellt er sich zusammen mit dem Auftraggeber und nicht am Tisch der Planer dar. Dies entspricht der Ikonographie von Galeriebildern, so daß sich keine Schlüsse über seine Beteiligung am Bau ableiten lassen. Der von ihm gemalte Galerieraum ermöglichte dem römischen Kunstbetrach-

ter, die Ähnlichkeiten zum maßgeblichen Galeriebau in Rom, der Galleria Colonna, zu erkennen. Die Galerie der Villa Paolina, soweit man dies angesichts der späteren Umbauten noch beurteilen kann, besaß nie den von Pannini gemalten monumentalen Saalraum mit Vorräumen wie er im Bild der Valenti Gonzaga-Sammlung dargestellt ist. Dem Auftraggeber und Pannini kam es auf den Treffwert des Milieus an, in dem die – bestehende – Sammlung erscheint. Dabei verschmelzen verschiedene Bildbereiche: Bühne, Atelier und Kunstkammer verbinden sich zu einem Ort, an dem Kunst gesammelt wird und wo man Neues aus der Kenntnis des Alten schafft. Die Verherrlichung der Kunstschulen wird von dem Zeugnis des Wis-

177 P. Arizzoli-Clementel (Anm. 175), 10.

178 F. CANCELLIERI, *Descrizione delle carte cinesi che adornano il palazzo della villa Valenti poi Sciarra presso Porta Pia*. Rom 1813, 13: „Il Sig. Cardinale fece proseguire, ed ultimare la fabbrica dal Pannini, con l'ajuto di Capo Maestro.“



sens und der Bildung der dargestellten Personen begleitet. Wie in einer Aufführung behält alles einen ephemeren Charakter: die auf Stühlen stehenden und an Einrichtungsgegenständen gelehnten Bilder, die ausgebreiteten Stiche und Zeichnungen bergen die Möglichkeit einer neuen Anordnung in sich, die von den Agierenden erarbeitet wird. Die Kalkulation mit dem Vorwissen der Betrachter führt zu geistreichen, ja raffinierten neuen Kombinationen. Das Formschema bildet das Material für Variationen, die die ältere Ikonographie erweitern und bereichern.

Die Kunstsammlung Valenti Gonzagas deckt weitere Bereiche der Malerei ab und dokumentiert breiter gestreute Interessen des Auftraggebers, als Capponis

Schriftwechsel mit Pannini und die Ankaufsnotizen andeuten. Angesichts des historischen Aspektes der Sammlung führt Pannini die Vergangenheit in die Gegenwart fort, welche sich aus dem Vergangenen rechtfertigt. Insofern bildet das Hartford Gemälde der Sammlung Valenti Gonzagas ein gemaltes Zeugnis seiner Kunstanschauungen. Am Triumphbogen befindet sich die schon erwähnte Künstler-Auftraggeber-Zusammenstellung (Abb. 5). Valenti Gonzaga, im Kardinalsgewand und mit Allongeperrücke, blickt als einziger aus dem Gemälde heraus auf den Betrachter. Links neben ihm erscheint der Maler, Pannini, mit Pinsel und Palette in der Linken und wirft einen prüfenden Blick auf die Kopie von Raffaels *Madonna della*



Seggiola und seinen Auftraggeber. Zwischen ihnen befindet sich, etwas zurückgestellt, eine bis heute nicht identifizierte dritte Figur, die keine Allongeperücke wie die beiden Hauptpersonen trägt. Wie im Marseiller *bozzetto* stellt Pannini die Enthüllung des Staffeleibilds dar, denn die gerade fortgenommene Stoffbahn liegt noch an der Säulenbasis des Triumphbogens. Valenti Gonzaga, der bereits Raffaels Fresken in den Loggien restaurieren ließ¹⁷⁹, wünscht im Zentrum seiner Sammlung als wichtigsten

Neuzugang (in Form einer Kopie) und zugleich als *das* Meisterwerk seiner Kunstauffassung einen Raffael. Auch sonst kann man eine gewisse Analogie selbst der Architektur des Galerieraums zu Raffaels „Schule von Athen“, die geschickt auf Valenti Gonzagas Raffaelverehrung zurückgreift, nicht leugnen. Nach dem Prozeß der Auswahl, den die Entwürfe dokumentieren, fällt die Entscheidung. Das Hartforder Gemälde stellt das Ergebnis einer Suche dar und schließt anderes, das nicht zur Nachahmung empfohlen wird, aus. Carlo Marattas „Zeichenschule“, die gleichfalls Raffael zum Ideal erhob¹⁸⁰, fußte auf der Aka-

179 H. Olsen (Anm. 18), 91; C. TODESCHI, *Elogio del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*. In: *Effemeridi letterarie di Roma* 5, 1776, 193–95, 193.

180 O. KUTSCHERA-WOBORSKY, Ein kunsttheoretisches Thesenblatt



15. Giovanni Paolo Pannini, Figurenstudie

demie der Maler, Bildhauer und Architekten. Valenti Gonzaga, den wir bereits als Förderer der Naturwissenschaften kennen gelernt haben, besaß hingegen eine abweichende Auffassung der Zusammensetzung einer Akademie.

Sonntags bildete die Villa Valenti Gonzagas den Treffpunkt für einen Kreis von Kunstkennern und Gelehrten, den die Biographen des Kardinals als ‚Akademie‘ bezeich-

Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen. In: *Die graphischen Künste* 42, 1912, Beilage 2–3, 9–28, 15.

nen¹⁸¹. Zu ihren ständigen Teilnehmern zählte von Anfang an Pannini, wie verschiedene zeitgenössische Quellen hervorheben¹⁸². Außerdem gab es einen festen Mitgliederkreis, von dem Saverio Bettinellis Gedicht über die Villa Valenti Gonzagas von 1754 informiert¹⁸³: er führt namentlich Husse, Lombardi, Scarselli, den Juristen und Bibliothekar Francesco Benaglio¹⁸⁴, Bonamico Tullian, den Lehrstuhlinhaber für Eloquenz der römischen Universität, Monsignore Benedetto Stay, und Ruggero Giuseppe Boscovich auf. Als gelegentliche Gäste lassen sich der Drucker Pagliarini¹⁸⁵, Bettinelli, der Theatinergeneral Francesco Vezzosi und der päpstliche Protomedicus Monsignore Natale Saliceti benennen¹⁸⁶. Einen Höhepunkt bildeten die öffentlichen Vorlesungen von R. G. Boscovich, Monsignore Benedetto Stay und den französischen Minimern Pater François Jacquier und Pater Thomas Leseur (auch Le Seur geschrieben)¹⁸⁷. Boscovich, Mathematiker und Astronom¹⁸⁸, zog Papst Benedikt XIV. auf Anraten Valenti Gonzagas zusammen mit dem Physiker Jacquier und dem Mathematiker Leseur zur Behebung der an der Kuppel von St. Peter 1740 aufgetretenen Risse heran¹⁸⁹. Es gab zahlreiche Berührungspunkte unter den Akademiemitgliedern: sie gehörten entweder wie Valenti Gonzaga der *Arcadia* an, besaßen besondere Kompetenzen in seinen Sammelgebieten (Pannini für die Malerei, Benaglio im Bibliothekswesen), oder arbeiteten aufgrund seiner Förderung und gleicher Interessen an gemeinsamen Aufgaben zusammen (Boscovich, Jacquier, Leseur).

181 F. Cancellieri (Anm. 178), 8–9.

182 ebd., 13. C. TODESCHI, *Elogio del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*. Rom 1776, 43 Anm. 2.

183 Dalla Villa dell'Eminentissimo Cardinale Silvio Valenti. In: ders., *Opere edite ed inedite in prosa e in versi*. Bd. 17. Venedig 1800, 201–12. Vgl. C. MUSCETTA, Bettinelli, Saverio. In: *Dizionario biografico degli italiani* 9, 1967, 738–44.

184 C. MUTINI, Benaglio, Francesco. In: ebd., 8, 1966, 161–64.

185 S. Bettinelli (Anm. 183), 211 Anm.

186 C. Todeschi (Anm. 182), 35, 36, 41.

187 ebd., 41. Benedetto Stay war Lehrstuhlinhaber für Eloquenz am Gymnasium Romanum. Sein Hauptwerk lautet *Supplementa: Philosophiae recentioris versibus traditae libri X*. Rom 1760. Die Anmerkungen darin stammen von Boscovich, vgl. Anm. 188 u. 189.

188 P. CASINI, Boscovich, Ruggero Giuseppe. In: *Dizionario biografico degli italiani* 13, 1971, 221–30. Boscovich ging später nach Mailand an das Jesuitenkolleg der Brera: R. TARDITO, *Brera, storia della pinacoteca e delle sue collezioni*. Florenz 1986, 15.

189 I. ü. wurden Jacquier und Leseur von Benedikt XIV. 1748 an die römische Sapienza berufen: L. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste*. Bd. 16,1. Freiburg/Br. 1931, 134. Ihre Schriften zur Peterskuppel lauten: *Parere di tre matematici sopra i danni che si son trovati nella cupola di S. Pietro in sul fine del 1742*. Rom 1742; *Riflessioni de' pp. Tommaso Le Seur, Francesco Jacquier ... e R. G. Boscovich sopra alcune difficoltà spettanti i danni e risarcimenti della cupola di S. Pietro*. Rom 1743. Von Boscovich allein stammt: *De Vaticanis Templi apside restauranda et munienda*. Rom 1743.



Am linken Rand stehen zwei Patres und ein Vortragender (Abb. 16). Ihre Identifizierung gelang bereits Arisi und wird neuerdings von Cormio ergänzt. Demnach handelt es sich hier um die beiden französischen Mitglieder des Minimennordens, Jacquier und Leseur, sowie um Boscovich¹⁹⁰. Sie entwickelten zusammen das Projekt zur Sicherung der Peterskuppel mit Eisenringen, das Vanvitelli schließlich ausführte. Entsprechende Aufmerksamkeit widmet Pannini dieser Gruppe bei der Konzeption

des Hartforder Galeriebildes. Zwar erscheinen die Beteiligten bereits im *bozzetto*, doch erst während des Malprozesses am Hartforder Gemälde fertigt Pannini Skizzen an, die ihre endgültigen Züge festlegen (Abb. 19 u. 18)¹⁹¹.

190 F. Arisi (Anm. 5), Nr. 209; S. Cormio (Anm. 146), 55.
 191 British Museum, Department of Prints and Drawings, Sign.: 197. b.5. Die Skizzen messen 19 × 12,5 cm und umfassen Zeichnungen verschiedener Technik (Bleistift, Kohle, Rötel, Aquarell). Die uns hier beschäftigenden Skizzen sind bis auf Abb. 12, die Rötelnkorrekturen zeigt, Bleistiftzeichnungen mit Kreidespuren. Das Skizzenbuch wurde 1858 vom British Museum von einem „Mr. Verini“ erworben. Es umfaßt 145 Blätter. Das Vorsatzblatt trägt folgende

190 F. Arisi (Anm. 5), Nr. 209; S. Cormio (Anm. 146), 55.



Folio 100 seines Londoner Skizzenbuchs weist alle Kennzeichen von Panninis Arbeitsweise auf (Abb. 19): der Minimenpater erscheint in der Bleistiftskizze ungefähr in der Haltung, die er in dem Gemälde einnimmt. Nur wenige

Beischriften: „A 12 Agosto 1749/ Prestato al Sig.^r Ambasciatore di Francia/ Libro Degodets/ (durchgestrichen:) quadretto di M.^r Bouché“ in Bleistift. In Bister dann folgende Angaben: „M.^r l'Abbé de Leincourx“ und quer über das Blatt der Verkaufspreis von Panninis Skizzenbuch: „Disegni Originali di/ Gio: Paolo Panini/ Stimati [scudi] 4.“ Vgl. E. CROFT MURRAY, A sketchbook of Giovanni Paolo Pannini in the British Museum. In: *Old Master Drawings* 11, 1936/37, 61–65. Zu Desgodets vgl. W. HERRMANN, Antoine Desgodets and the Académie Royale d'Architecture. In: *Art Bulletin* 40, 1958, 23–53 u. *Bibliothèque Nationale, Catalogue général*. Bd. 39. Paris 1909, 334–35.

Korrekturen, die man am stärkeren Aufdruck des Bleistifts erkennt, verhelfen zu einer endgültigen Gestalt. Einmal entwickelt, verwendet Pannini diese Gestalt auch in weiteren Werken wieder. Beispiele bilden die St. Peter-Veduten in Venedig (Arisi Nr. 210) und Boston (Arisi Nr. 247). Ähnliches läßt sich für den anderen Pater aussagen (Abb. 18): in einer ersten Arbeitsphase entwickelt Pannini das Motiv des von links Herbeitretenden, dessen rechter Arm sich energisch in die Hüfte stemmt. Danach erfolgt eine Überarbeitung der Skizze, die den Faltenwurf am Arm herausarbeitet und schließlich die Übertragung auf die Leinwand, die die Kopfhaltung zum verlorenen Profil abändert und in der unbeschäftigten Hand der



Gestalt den Hut anbringt. Das Verfahren, das glückliche Umstände genau nachzuvollziehen erlauben, weicht durchaus von der von Pannini anlässlich der Arbeiten im Kaffeehaus geschilderten Vorgehensweise ab, insofern kein Karton hinzutritt. Dennoch läßt sich der Umfang aller Vorarbeiten vergleichen: jedes Detail durchläuft einen mehrstufigen Prozeß der Erarbeitung, der Pannini die unerhörte Detailtreue und Treffsicherheit der Charaktere erlaubt. Für Pater Jacquier und Pater Leseur reichen die Vorarbeiten Panninis vom Marseiller Bild über die Skizzen in London. Selbst noch das Gemälde in Hartford zeugt davon, daß er sogar beim Ausführen die Gruppe umänderte.

Für den Vortragenden fehlen Vorzeichnungen, ebenso wie für den links hinter ihm erscheinenden Kunstkenner, der mit einem Stich an die auf dem Wandstück am linken Bildrand angebrachten Kunstwerke herantritt. Rechts hinter ihm kniet an einem Schemel ein weiterer Mann, der ein Leonardoporträt in der Hand hält. Pannini studierte diesen in einer anderen Skizze im Londoner Skizzenbuch (Abb. 20), in der allerdings noch nicht das Leonardoporträt auf dem Blatt in den Händen des Knienden auftaucht. Hier nimmt er in der letzten Phase der Konzeption eine Verknüpfung mit der unter der linken Triumphbogensäule liegenden Gruppe von Künstlerporträts (darunter Raffael und Tizian) vor.



Wie Marchese Capponi verfügte auch Kardinal Valenti Gonzaga über eine bedeutende Bibliothek. Sie befand sich in seiner Villa und wurde von einem Bibliothekar betreut. Die Absicherung des Umgangs mit der Kunst durch die Literatur, die bereits Panninis Literaturangaben an Capponi bezeugen, setzt das Galeriebild in Hartford ins Werk: links trägt ein Bücherträger Folianten herbei (Abb. 16 u. 19) und rechts fort (Abb. 7 u. 9). Die Anordnung der Bücherträger zu beiden Seiten des Triumphbogens weist ihnen kompositionell den Rang von symmetrisch sich entsprechenden Pendants zu. Während der linke Bücherträger (Abb. 19) auch in den Entwürfen kaum abgewandelt wird, erhält der rechte erst nach der

Marseiller Version (Abb. 5) seine endgültige Positur. Die Forderung Panninis an Capponi nach „Verständnis“ (*sapere*) im Umgang mit der Kunst illustriert das Hartford Galeriebild: nicht aus dem Affekt, sondern aus der Reflexion erwächst das Verständnis und die Kenntnis der Kunst. Raisonement im Sinne von Descartes bestimmt in Valenti Gonzagas Galerie den Verstand und die Sinne gleichermaßen. Das manifestiert sich unter anderem darin, daß in fast jedem Buch ein Lesezeichen steckt. Aus einem Buch im Bücherstilleben vorn rechts fällt sogar ein Blatt bereits heraus – deutliches Zeichen für die Abnutzung des Einbands infolge häufiger Lektüre.



In den Galeriebildern vor Pannini gibt es immer wieder Tische, auf denen Bücher liegen¹⁹². Doch mit Panninis Erfindung, man plane hier die Erbauung der im Bild vorgestellten idealen Galerie, läßt sich nichts in der Tradition dieser Bildgattung vergleichen. Diese ‚Aktualisierung‘ übertrifft alles vor Pannini Mögliche. Auch das Vorgehen der Planer erhält eine rationale Begründung: darauf verweisen die von ihnen herangezogenen Bücher und bildlichen Quellen. Pannini gab sich, wie bei den

192 S. Speth-Holterhoff (Anm. 167), Taf. 7 (Frans Francken d. J., Kunsthandlung des J. Snellinck). Auch in Rom gibt es ein Werk Frans Franckens d. J. mit diesem Motiv: Galleria Borghese, Inv. 263 (Foto ICCD: E 55603).

bislang untersuchten Handelnden, größte Mühe bei ihrer Konzeption (Abb. 21 u. 23). Jeder unterliegt erneut einem mehrstufigen Entwicklungsprozeß, der vom *bozzetto* über die Londoner Skizzen bis zum Hartforder Gemälde reicht. Der vor dem Planungstisch Kniende setzt sein linkes Bein auf einen am Boden liegenden Stich (Abb. 16), auf dem – weiter vorn – ein Buch ruht, das Panninis Signatur und die Datierung des Hartforder Gemäldes auf dem Einband zeigt (I.P.P. / Romæ / 1749).

Pannini kalkuliert die Typik der Agierenden genauestens, um die Anzahl der Rollenhandlungen zu vergrößern. Vorstudien gibt es für alle Personen, auch bei den sich im rückwärtigen tonnengewölbten Saalraums aufhal-



tenden (Abb. 10, 12–15). Die einmal gefundenen Personen setzt Pannini dann später auch in anderen Gemälden ein. Das gilt z. B. für die in der das Bauwerk abschließenden Loggia Sprechenden (Abb. 14 oben rechts, 15). Daneben verwendet Pannini sie in fast allen 30 bekannten St. Peter-Veduten. Der linke der beiden erscheint allerdings nicht im Londoner Skizzenbuch, sondern in einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts. Ihrer Technik nach gehört sie nicht in den Entwurfsprozeß des Hartford Bilder; sie ist tatsächlich keine Erfindung für das Galeriebild selbst. Man kann diese Person seit ungefähr 1730 in Panninis Werken nachweisen, so in der Innenraumvedute von St. Peter im Louvre (Arisi Nr. 79), der

Innenraumansicht des Pantheons in Washington (Arisi Nr. 92) und in Rom (Arisi Nr. 136), der „Weihe des Kardinals Pozzobonelli“ in Como (Arisi Nr. 169), in der erwähnten Ansicht des Quirinalpalasts im Kaffeehaus des Quirinals (Arisi Nr. 159). Auch später verwendet Pannini diese Standfigur in der Innenansicht von S. Giovanni in Laterano in Moskau (Arisi Nr. 213), der St. Peter-Vedute in Boston (Arisi Nr. 248) und der „Überschwemmung der Piazza Navona“ in Hannover (Arisi Nr. 243).

Im Zentrum des Hartford Galeriebilds befindet sich an der Basis der linken Triumphbogensäule eine Zweiergruppe, die aus einem Lehrenden und einem kleinen Jungen besteht (Abb. 10). Hinter einem Stapel von Büchern,



Zeichnungen und Stichen liegt auf einem niedrigen Schemel ein geöffnetes Buch, das der Unterweisung des Kindes dient. Den Lehrenden entwickelt Pannini erneut in einer Vorzeichnung des Londoner Skizzenbuchs (Abb. 11), während es für den kleinen Jungen keine Studien gibt. Im Marseiller *bozzetto* erscheint er noch als ein auf ein kindliches Maß verkleinerter Weltmann (Abb. 5). Im Hartforder Gemälde trägt er eine Perücke und besitzt individualisierte Züge, die durchaus nicht kindlich wirken (Abb. 6). Das Gedicht Bettinellis hilft uns, ihn zu identifizieren. Es handelt sich um den Nepoten Kardinal Valenti Gonzagas¹⁹³. Todeschi merkt in seiner Vita Valenti Gonzagas bei der Zitierung dieser Verse an, daß der Ne-

pote Luigi Valenti Gonzaga sei, der inzwischen zum Kardinal und päpstlichen Legat avanciert war¹⁹⁴. Die Lobrede, die Fantuzzi auf Luigi Valenti Gonzaga 1778 in Ravenna hielt, zählt es gar zu den besonderen Meriten Luigis, lange Zeit bei Panninis Auftraggeber in Rom verbracht und dort seine Erziehung erhalten zu haben¹⁹⁵.

193 S. Bettinelli (Anm. 183), 211.

194 C. Todeschi (Anm. 182), 35.

195 M. FANTUZZI, *Per l'aggregazione dell'Eminentissimo Cardinale Luigi Valenti Gonzaga, legato della Romagna alla Nobiltà di Ravenna*. Ravenna, orazione nel pubblico general consiglio il di 23 Dicembre 1778. Ravenna 1778, 10. Die Identifizierung des Knaben mit Giovan Battista Mamo durch S. Cormio (Anm. 146, 52) entbehrt

Mit der Einfügung dieser Unterrichtsszene erhält das Galeriebild allegorische Züge: die Galerie Valenti Gonzagas dient allen Lebensaltern (vom Kind bis zum Greis) und allen Berufsgruppen (vom Maler über den Architekten zum Mathematiker, Physiker, Astronomen bis hin zum Staatssekretär). Das Studium der Kunst stellt keine theoretische Übung dar, sondern wird direkt in die Praxis umgesetzt.

Für den „Prä-Klassizismus“ der Mitte des 18. Jahrhunderts ist kennzeichnend, daß die Zeitgenossen die Galerie Valenti Gonzagas mit der Akademie in Athen vergleichen, dem Sitz der platonischen Philosophieschule¹⁹⁶. Damit überträgt man einen Topos, der in dieser Form bereits in den Beschreibungen der Villa Hadriana bei Tivoli in der Antike anzutreffen ist¹⁹⁷, auf Valenti Gonzagas Villa. Entsprechend kennzeichnet Cancellieri sie als Lyceum (*Liceo*)¹⁹⁸, d. h. als Bildungsinstitut. Todeschi beschreibt in seiner Biographie Valenti Gonzagas das Curriculum:

„Vom aufmerksamen Beobachten der Meisterwerke, und vom Hören der zahlreichen Urteile der Kritiker lernte er die Formen der idealen Schönheit kennen; er erwarb sich einen gewissen guten Geschmack, und eine große Einsicht, so daß er sehr wohl den Wert der Werke und die Bedeutung der Künstler bestimmen konnte; derartig ausgebildet schien er wie ein neuer Atticus, der aus dem gelehrten Athen zurückgekehrt war¹⁹⁹.“

Dieses an der Kunst ausgebildete Urteilsvermögen gehörte für die Zeitgenossen zum unabdingbaren Bestandteil des Herrschaftswissens (*scienza di governare*). In diesen Bereich ordnet Todeschi Valenti Gonzagas sonntägliche Akademie ein, denn

„in einem aufgeklärten Staat besteht die Stärke der Macht nicht in der Macht selbst, sondern in den Fähigkeiten der Personen, über welche man verfügt; je mehr man die Quelle der höchsten Ansehens schätzt und verehrt, um so mehr werden schließlich die guten Fähigkeiten den schlechten zuvorkommen²⁰⁰.“

jeglicher Grundlage und wird von der Verfasserin auch nicht begründet und nicht durch Quellen belegt.

196 C. Todeschi (Anm. 179), 194: „ivi conferiva coi Letterati suoi amici, come alle porte d'Atene“. S. Bettinelli (Anm. 183), 202: „cui tornato la dotta Atene“.

197 H. Mielsch (Anm. 157), 99: „Tiburtinam villam mire exaedificavit, ita ut in ea provinciarum et locorum celeberrima nomina inscriberet, velut Lycium, Academiam, Prytanium, Canopum, Poecilen, Tempe vocaret“ nach Script. Hist. Aug., Hadr. 26,5.

198 F. Cancellieri (Anm. 178), 7–8: „Tutto annunziava un dotto Liceo“.

199 C. Todeschi (Anm. 182), 13: „Dall'attento osservare i capi d'opera dell'arte, e dall'scoltare i frequenti giudizi dei critici imparò a conoscere le forme dell'ideale bellezza; acquistò un certo buon

Somit gewinnt Valenti Gonzagas Akademie staatspolitische Bedeutung. Das Sammeln und der Umgang mit der Kunst ordnet sich für die Zeitgenossen in diesen Zusammenhang ein. Als weiteres Ziel der Akademie in Valenti Gonzagas Galerie stellen die Mitwirkenden die Verbesserung der schönen Künste selbst dar²⁰¹. Kunst und Staat bedingen sich wechselseitig und streben beide einer aufklärerischen Veränderung zu.

XII.

Pannini entwickelt in seinem gemalten Traktat, dem Gemälde der Kunstsammlung Kardinal Valenti Gonzagas, ein vielschichtiges Bild der Wechselbeziehungen, die die Kennerschaft und das Kunstschaffen um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Rom kennzeichnen. Die hier gemalten Aktionen besitzen genaue Entsprechungen zu seinen Auffassungen, die er im Briefwechsel mit Marchese Capponi vertritt. Sie erlauben, die theoretische und die praktische Seite des römischen Kunstbetriebs zu beschreiben. Pannini beabsichtigte, die – in Lucács Worten – ‚Totalität‘ der Beziehungen zu verdeutlichen. Alle Lebensalter beteiligen sich an diesem für die ‚Italia erudita‘ kennzeichnenden Prozeß; alle denkbaren Haltungen und Handlungen im Umgang mit der Kunst überliefern die erhaltenen Planungsphasen; die Meisterwerke fast aller neuzeitlichen Schulen regen diese Tätigkeit an. Nicht nur das Suchen und Aufbauen der in der Kunst gefundenen Werte und Wahrheiten, sondern auch das Vermitteln und Anwenden der errungenen Erkenntnisse demonstriert Pannini in ihren nach Alter, Temperamenten und Kenntnisstand bedingten Brechungen. Er entwickelt in epischer Breite die Forderung nach Reflexion an den Betrachter. Sie spricht aus seinem Briefwechsel mit Capponi ebenso wie aus seinem Galeriebild für Valenti Gonzaga. In der Literatur fußt die Aufzählung von Besitztümern in katalogartiger Länge in der Antike. Schon Homers Schiffskatalog diente als Stilmittel der Machtdemonstration. Philostrats und

sensu, ed una grande intelligenza per ben decidere del pregio dell'opere, e del calor degli Artefici, di modo che quasi sembrava un Attico novello ritornato dalla dotta Atene.“

200 ebd. 31–2: „in uno Stato illuminato la forza del potere non consiste nel potere medesimo, ma nella cognizione delle persone, a cui si comanda, mentre più si conosce la sorgente dell'autorità suprema, più stima, e si venera, e che finalmente le provide cognizioni prevengono i mali“.

201 ebd., 43: „Egli amando la conversazione dei letterati, come si è riferito, non trascurava intanto quella degli Architetti, dei Pittori, e degli Scultori, dai quali raccoglieva i progetti intorno al miglioramento delle belle arti.“



Callistrats Beschreibungen von Bilder- und Skulpturengalerien übertragen dies auf die Kunst. Sie bildeten die Grundlage für die Rezeption in der Renaissance. Von hier gingen entscheidende Impulse an die Sammler aus, die nach normativen Kriterien suchten. Pannini übertrifft alle bekannten früheren Darstellungen des Themas an Vollständigkeit und Umfang. In ganz freier Weise entsteht

so die Grundlage für eine gleichsam wissenschaftliche Vorgehensweise. Hier liegen wichtige Grundlagen der Entstehung der Kunstgeschichte als Disziplin. Nur wenig später traf Winckelmann in Rom ein und begab sich zum Studium eben in die Sammlung Valenti Gonzagas²⁰².

202 C. Pietrangeli (Anm. 18), 32 Anm. 7.

ANHANG

Übersicht über die Expertisen Panninis

Meine Verweisnummer	Band- und Folioangabe im <i>fondo Capponi</i> (BAV)	Datum	Künstler	Thema	Technik	geschätzter Preis
I	275, f. 264 v	23. April 1726	Guido Reni	Madonna	Zeichnung	2–2½ scudi
II	276/2, f. 329 r	26. Dez. 1728	Guercino (Kopie)	unbekannt	Gemälde	7–8 scudi
III	276/3, f. 572 r	(Anf. Sept. 1729)	Pontormo	Magdalena	Gemälde	5–6 doppie
IV	293, f. 46 r	4. Sept. 1729	Pontormo	Magdalena	Gemälde	–
V	276/3, f. 572 r	(Anf. Sept. 1729)	anonym	Madonna	Gemälde	höchstens 2 scudi
VI	277/1, f. 136 r	20. Sept. 1730	Tizian (Kopie)	Bacchanal	Zeichnung	2 scudi
VII	293, f. 60 r	17. Sept. 1730	Tizian (Kopie)	Bacchanal	Zeichnung	–
VIII	293, f. 60 r	17. Sept. 1730	Tizian	Venus	Zeichnung	–
IX	277/1, f. 206 r	22. Jan. 1731	Maratta, völlig überarbeitet von Chiari	Madonna	Gemälde	3–4 scudi
X	277/2, f. 338 r	13. Juli 1731	Lauri	unbekannt	Gemälde	5–6 doppie
XI	277/2, f. 420	26. Nov. 1731	Chiari	unbekannt	Zeichnung	1 piastra
XII	278/2, f. 268 r	9. Juni 1733	eher Albano als Maratta	Doppelporträt eines Ehepaars	Tondo	5 doppie
XIII	278/2, f. 289 r	(Juni 1733)	Albano (Kopie)	unbekannt	unbekannt	höchstens 40 scudi
XIV	293, f. 84 v	23. Juni 1733	Albano (Kopie)	Porträts	Gemälde	–
XV	278/2, f. 289 r	(Juni 1733)	Perino del Vaga	Geburt Christi	unbekannt	mindestens 10 doppie
XVI	278/2, f. 289 r	(Juni 1733)	Kopie nach Raffael	Kindermord	Gemälde	8 scudi
XVII	278/2, f. 330 r	5. Nov. 1733	Pannini	3 Skizzen für Monte Cavallo	Zeichnungen	nicht zum Verkauf
XVIII	293, f. 171 v	(März 1739)	Pannini	Palazzo della Consulta	Zeichnung	200 scudi
XIX	278/2, f. 333 r	(Nov. 1733)	Calvaert	unbekannt	Gemälde	7–8 doppie
XX	293, f. 89 r	18. Nov. 1733	Calvaert	Madonna mit Kind	Gemälde	36:03 scudi
XXI	278/2, f. 333 r	(Nov. 1733)	Pannini	Arbeiten für Monte Cavallo	Karton	–
XXII	278/2, f. 363 r	undatiert	Fra Giovanni da Fiesole oder Raffael	unbekannt	2 Gemälde	weniger als 20 doppie
XXIII	281/1, f. 71 r	8. Okt. 1738	Sassoferrato	Madonna	Gemälde	mindestens 50 doppie
XXIV	293, f. 165 v	9. Okt. 1738	Sassoferrato	Madonna mit Kind	Gemälde	20 doppie
XXV	293, f. 177 v	Aug. 1739	Van Wittel	2 Landschaften	Gemälde	15 : 50 u. 16 : 20
XXVI	281/2, f. 253 r	undatiert	Michelangelo	Selbstbildnis	Gemälde	900 scudi
XXVII	281/2, f. 253 r	undatiert	Rubens mit Hilfe Samtbreughels	Neptun	Gemälde	800 scudi
XXVIII	281/2, f. 253 r	undatiert	Veronese	Lukrezia Romana	Gemälde	700 scudi
XXIX	281/2, f. 253 r	undatiert	unleserlich	Seestück	Gemälde	200 scudi
XXX	281/2, f. 253 r	undatiert	Knaider [?]	Landschaft	Gemälde	200 scudi
XXXI	281/2, f. 253 r	undatiert	Chuin Misana [?]	2 Bambocciate	Gemälde	200 scudi
XXXII	281/2, f. 271 r	undatiert	Van Dyck (Kopie)	Geißelung	Gemälde	höchstens 4 scudi
XXXIII	281/2, f. 271 r	undatiert	nicht Rubens, wohl Van Dyck	Enthauptung Johannes d. T.	Gemälde	15, auch 20 scudi
XXXIV	281/2, f. 271 r	undatiert	anonym	Bad der Diana	Gemälde	4 scudi oder wenig mehr
XXXV	281/2, f. 346 r	Aug. 1742	Tizian	Kardinal Bembo	Gemälde	wenige paoli

Meine Verweisnummer	Band- und Folioangabe im <i>fondo Capponi</i> (BAV)	Datum	Künstler	Thema	Technik	geschätzter Preis
XXXVI	281/2, f. 353 r	undatiert	ähnlich Cosimo Rosselli, auch Verrocchio	unbekannt	Gemälde	10 doppie
XXXVII	281/2, f. 367 r	5. Dez. 1742	Michelangelo (Kopie)	unbekannt	unbekannt	sehr billig
XXXVIII	282/1, f. 52 r	11. Dez. 1743	Pomarancio	Enthauptung Johannes d. T.	unbekannt	4–5 doppie
XXXIX	282/1, f. 58 r	13. Jan. 1744	kaum Raffael, eher Perugino oder Leonardo	Porträt	unbekannt	8–9 scudi
XL	282/1, f. 105 r	21. Apr. 1744	unbekannt	unbekannt	„corniola“	15 scudi
XLI	282/1, f. 118 r	undatiert	Albano (Kopie?)	Salvatore	unbekannt	1 doppia
XLII	282/1, f. 118 r	undatiert	Pannini	2 Porträts	Gemälde	–
XLIII	283/1, f. 54 r	24. Feb. 1745	Brill (Kopie)	unbekannt	2 Gemälde	1 zecchino

Abbildungsnachweis: Bibl. Ap. Vat. 1, 2; ICCD, Rom 3, 5, 7, 10, 16; Patrimonio Nacional, Madrid 6; The Trustees of the British Museum 8, 9, 11–15, 17–23; nach Olsen (wie Anm. 18) 4.