

Susanne Müller-Bechtel

Italienersehnsucht – Giovanni Battista Cavalcaselle und seine Zeichnungen nach italienischen Gemälden der Alten Pinakothek München

Mit der Abwandlung des Kolloquiumtitels (»Italienersehnsucht« statt »Italiensehnsucht«) als Motto dieses Beitrags soll der Blick auf die kunstwissenschaftliche Rezeption alter italienischer Kunst in bildnerischer Form um die Mitte des 19. Jahrhunderts gelenkt werden – auf bildliche Dokumente der »Italienersehnsucht« als Folge der »Italiensehnsucht«.*

Als Beispiel dient der italienische »Pionier« der Kunstgeschichte, Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897), der sein Leben¹ der Erforschung der italienischen Malerei des Mittelalters und der Renaissance widmete. Seine Ergebnisse – basierend auf einer Revision der »Viten« von Giorgio Vasari² – publizierte er in Zusammenarbeit mit dem englischen Journalisten und Kunstschriftsteller Joseph Archer Crowe (1825–1896), wobei ihre Bücher³ in Arbeitsteilung entstanden: Cavalcaselle erforschte die Objekte vor Ort – Crowe faßte die Ergebnisse in Worte.⁴

Maßgebliches Kennzeichen für Cavalcaselles wissenschaftliche Arbeitsweise ist die »Autopsie«:⁵ Um italienische Gemälde im Original sehen zu können, bereiste er fast alle Regionen Italiens,⁶ außerdem besuchte er zum gleichen Zweck zahlreiche berühmte und weniger berühmte öffentliche und private Sammlungen in Europa. Sein Leben, seine Forschungen und seine Reisetätigkeit spiegeln die Wertschätzung der italienischen Malerei des Mittelalters und der Renaissance während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Italien und in Europa wider: Bedeutende Kunstwerke waren bekanntlich nicht erst durch die »Grandtouristen« des 18. Jahrhunderts oder durch Napoleon außer Landes geraten, doch im 19. Jahrhundert steigerte sich noch der Ausverkauf des nationalen Kulturerbes Italiens.⁷ Zum »Schauplatz« der alten italienischen Malerei und ihrer Geschichte entwickelten sich die internationalen Museen.⁸ Gleich, ob die Kunstwerke in englische Privatsammlungen gelangt waren oder nach St. Petersburg, Paris, London, Madrid, Berlin, Kopenhagen, München, Nürnberg, Frankfurt, Prag oder Edinburgh (um nur einige zu nennen) – Cavalcaselle suchte und besuchte »seine Italiener«.

Von seiner Forschungsarbeit zeugen Zeichnungen und Skizzen, flüchtige Bildnotizen, die er jeweils vor dem Original anfertigte. Er hatte sich dafür während einer künstlerischen Ausbildung an der Akademie in Venedig in den 1830er Jahren⁹ eine Grundlage geschaffen. Auf zahllosen Reisen notierte er sich – wie üblich¹⁰ – in Notizbüchern¹¹ und auf einzelnen Blättern¹² Beobachtungen zu den gesehenen Kunstwerken in Wort und Bild. Cavalcaselles Reisetätigkeit beschränkte sich auf die 1850er und 1860er Jahre, vor der Berufung an das Museo Nazionale del Medioevo im Palazzo del Bargello in Florenz (1867)¹³ und vor der Berufung an das Ministerium »per la pittura e la scultura« (1875)¹⁴.

Mit seinen Zeichnungen schuf sich Cavalcaselle eine Geschichte der italienischen Malerei in Bildern, ein privates »imaginäres Museum«.

Diese Quellen der bildlichen und bildnerischen Dokumentation von Kunstwerken sollen hier am Beispiel von unpublizierten Zeichnungen Cavalcaselles nach italienischen Gemälden der Alten Pinakothek München¹⁵ in ihrer Form analysiert werden, um ihre Funktion in Cavalcaselles Forschungsarbeit und ihre Glaubwürdigkeit als Quelle zu bestimmen. Dabei sind formale Kriterien, die unterschiedliche Struktur der Blätter, ihr Aufbau und das verwendete graphische Vokabular, die wichtigsten Indizien für die Beurteilung.

Cavalcaselle besuchte München mehrmals. Aufenthalte in den Jahren 1847¹⁶, 1852¹⁷ und 1869¹⁸ sind dokumentiert. Weitere Aufenthalte in den 1860er Jahren müssen angenommen werden. In München besuchte er die Alte Pinakothek und die Gemäldegalerie in Schleißheim, um die Werke im Besitz dieser Sammlungen kennenzulernen, seine Kenntnisse dieser Werke zu vertiefen und durch die Autopsie zu einer eigenen Meinung in Zuschreibungsfragen zu gelangen. Sein in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig erhaltenes Studienmaterial zu München umfaßt eine französische Ausgabe des Pinakothekskatalogs von Georg von Dillis (1845) mit Randzeichnungen Cavalcaselles aus dem Jahre 1852,¹⁹ circa 20 Seiten in dem Reisetagebuch Cod. marc. It. IV. 2037 (=12278), XV²⁰ – aus dem gleichen Jahr – und außerdem circa 40 lose Blätter in der Sammelmappe Cod. marc. It. IV. 2033 (=12274), II mit Studien aus den 1860er Jahren.²¹ Ausgewählte Blätter aus letztgenanntem Konvolut, allesamt Bleistiftzeichnungen, deren formale Unterschiede auf verschiedene Intentionen deuten, sollen im folgenden einen Einblick in Cavalcaselles Arbeitsmethode geben.

Die Doppelseite fol. 8–9²² (Abb. 1) zeigt auf Vorder- und Rückseite eine Auswahl der in den Sälen VII²³ und IX²⁴ vorhandenen Gemälde. Auf jedem Blatt erkennt man jeweils links untereinander eine Folge von kleinen rechteckigen Kästchen mit mehr oder weniger summarisch gezeichneten Skizzen nach Gemälden, neben die Nummern²⁵ und Notizen geschrieben sind. Auf fol. 9v beispielsweise sind von oben nach unten – mit damaliger Zuschreibung – notiert: eine Madonna von Perugino (550), eine damals Fra Bartolomeo zugewiesene Madonna (551)²⁶, Lorenzo di Credis Madonnentondo (553) und ein Kästchen (552) als Stellvertreter für Lorenzo Lottos »Mystische Vermählung der heiligen Katharina«.²⁷ Auf fol. 8v–9r sind aus der regelmäßigen Auflistung deutlich durch Größe und detailliertere Ausführung der Zeichnung zwei Bilder hervorgehoben: links Tizians »Eitelkeit der Welt« (470)²⁸ und rechts die »Verkündigung an Maria« von Mariotto Albertinelli (545)²⁹. Die weiteren summarischen Bildskizzen memorieren Gemälde von Raffael (547: »Madonna della Tenda«), Andrea del Sarto (548, 544) und Tizian (450, 467). Die chiffrartige Aufnahme mancher Bilder, die Cavalcaselle teilweise sogar bis auf die bloße Angabe von Format, Künstlernamen und Katalognummer reduzierte, erklärt sich dadurch, daß er bereits 1852 zahlreiche Gemälde als Randzeichnungen in seinen Pinakothekskatalog skizziert hatte. Nicht größer als Briefmarken sind die Bildnotizen, die mit der Feder in groben Zügen das Bildformat und die Komposition der Figuren in der Bildfläche festhalten. Die Unterschiede in der Zeichenweise zwischen den Randbemerkungen zum Katalog und den Studien aus den 1860er Jahren fallen auf; sie liegen begründet in einem Wechsel der Intention der Zeichnungen wie auch in der Entwicklung der Zeichenkunst Cavalcaselles. Obwohl das Jahr 1852 vor allem der Arbeit an dem Buch

über die *Early Flemish Painters* gewidmet war,³⁰ bemühte sich Cavalcaselle bei seinem Besuch in München auch um die Erfassung der italienischen Gemälde der Pinakothek. Die summarischen Randzeichnungen lassen auf einen »Informationsbesuch« schließen. Seine bildlichen und schriftlichen Notizen aus den 1860er Jahren in der Sammelmappe Cod. marc. It. IV. 2033 (=12274), II dagegen konzentrieren sich auf die norditalienische Renaissancemalerei ab dem späten Quattrocento sowie auf Raffael. Bereits 1863 war das Manuskript für die ersten beiden Bände der *New History of Painting in Italy* abgeschlossen.³¹ 1865 begann Cavalcaselle mit der Arbeit am Manuskript der *History of Painting in North Italy* – das Jahr 1867 war der Forschung zu Mantegna und den Künstlern in Padua und Ferrara sowie den Malern Venedigs und der Terra ferma wie Bellini, Giorgione, Pordenone etc. gewidmet.³² Diese Interessen spiegeln sich in den Skizzen und Notizen dieser Jahre wider. Die Hervorhebung der »Verkündigung« Albertinellis auf fol. 9r erklärt sich aus dem Fehlen einer Zeichnung nach dem Bild im erwähnten Pinakothekskatalog.³³ Im Vergleich zu der nebenstehenden Zeichnung nach Tizians »Eitelkeit der Welt« auf fol. 8v erscheint die Skizze nach der Verkündigung Albertinellis recht flüchtig. Möglicherweise liegt das begründet in der ehemaligen Hängung des Bildes in oberer Reihe.³⁴ Cavalcaselles Zeichnungen überliefern jedoch nicht das damalige Hängekonzept, wie das Stiche, die ganze Wände von Gemäldegalerien wiedergeben, leisten könnten. Seine Zeichnungen vermitteln vielmehr den Eindruck von Orientierungsblättern, in denen er Saal für Saal die Bilder aufnahm, die ihn im Augenblick interessierten.

Diese These stützen weitere Zeichnungen zu Tizians »Eitelkeit der Welt« auf fol. 30v–32r (Abb. 2): Einzelstudien der gesamten Komposition und Detailskizzen.³⁵ Cavalcaselle vermutete in dem Gemälde, das damals Giorgione zugeschrieben war, eine Kopie nach Pordenone.³⁶ Er studierte verschiedene Aspekte des Gemäldes: In den Detailzeichnungen auf fol. 30v–32r untersuchte er die Darstellung auf dem Spiegel (links) und den Kopfschmuck der Dame (rechts). Die Zeichnung scheint hier als eine Art Sehhilfe zu dienen, als Hilfsmittel, genau zu beobachten und auch die kleinsten Details zu berücksichtigen; selbst die Darstellung einzelner Perlen im Spiegel wurden in diesem Fall notiert. Diese Zeichnungen bezeugen Cavalcaselles Bemühen, jedes Detail in seine Beurteilung aufzunehmen. Ziel seiner Studien war es generell, entscheidende Kriterien für die Absicherung einer Zuschreibung zu finden. Dabei verlor er jedoch auch den Gesamteindruck eines Bildes nicht aus den Augen. Die Gesamtaufnahme auf fol. 32r schildert das Gemälde nicht unbedingt detaillierter als die Bestandsaufnahme auf fol. 8v; sie widmet sich jedoch einem anderen Aspekt, nämlich der Wiedergabe der malerischen Qualitäten des Bildes. Cavalcaselle benutzte die unterschiedlich dichten und intensiven Schraffuren sicherlich bewußt als Sprache zur Darstellung der malerischen Weichheit des Gemäldes und der Konzeption in Flächen, die durch ihr Nebeneinander die Figur definieren. Dieses Mittel diente ihm besonders häufig zur Wiedergabe von Werken venezianischer Künstler wie Giorgione, Tizian oder Palma Vecchio.³⁷

Die Vermutung des bewußten Einsatzes unterschiedlichen graphischen Vokabulars zur Charakteristik von typischen Stilelementen der gezeichneten Gemälde stützt ein gänzlich anders gestaltetes Blatt, fol. 19r³⁸ (Abb. 3), das auf den ersten Blick eher armselig wirken mag, das sich aber doch als sehr aussagekräftig herausstellen wird. Auf der linken Seite des Blattes zog Cavalcaselle in wenigen, ungeschickt und steif wirkenden Linien die Konturen einer Figur nach. Seine Aufmerksamkeit lag auf der Erfassung der Gestaltung des

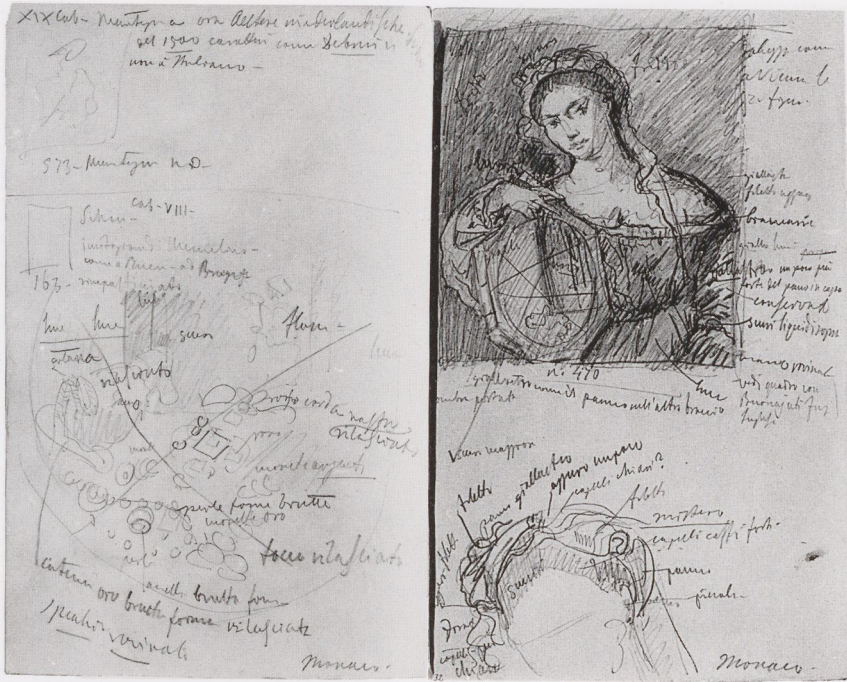


Abb. 2: Giovanni Battista Cavalcaselle, Einzelaufnahme und Detailstudien nach Tizians »Eitelkeit der Welt« (München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 483), fol. 30v–32r. VENEDIG, BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, COD. MARC. IT. IV., 2033 (=12274), II

Kopfes und der Haartracht. Dabei folgte er mit dem Bleistift nur den Konturen, welche die Formen begrenzen – eine Binnenzzeichnung ergibt sich durch das Verfolgen einzelner Locken in der Haartracht. Es scheint fast, als hätte Cavalcaselle beim Zeichnen mehr auf das Bild als auf seine Skizze geachtet. Im Vergleich zu der malerischen Erfassung der »Eitelkeit der Welt« vermag dieses Blatt nicht zu überzeugen. Gerade die gestalterischen Schwierigkeiten aber regen zu einem kritischen Blick auf das Gemälde an. Cavalcaselle studierte in seiner Detailskizze die Figur des trauernden Johannes aus der »Beweinung Christi« von Marco Basaiti.³⁹ Die Zuschreibung des Werkes an Basaiti ist nicht unumstritten. Der Verdacht, es handle sich um eine Kopie oder ein Werkstattbild, regte sich bereits in den 1860er Jahren,⁴⁰ und Crowe und Cavalcaselle erwähnen das Bild nur in einer Fußnote: »ein Stück von so ärmlichem Charakter, dass man an Niccolò de Barbaris oder Marziale erinnert wird.«⁴¹ Trotz des »ärmlichen Charakters« – das neben der Gesamtaufnahme auf fol. 44r notierte Urteil lautet: »duro–brutto« (hart–häßlich) – begutachtete Cavalcaselle das Bild genau, die erhaltenen Zeichnungen belegen dies.

Der bewußte Einsatz von gestalterischen Mitteln, seien es Schraffuren oder Umrißlinien, läßt sich auch an anderen Blättern ablesen. Lorenzo Lottos »Mystische Vermählung der heiligen Katharina«⁴² skizzierte Cavalcaselle auf fol. 42r⁴³ sehr schnell im Querformat mit nur wenigen »eckigen« Strichen, die grob den wichtigsten Konturen der Figuren folgen (Abb. 3). Ungenauigkeiten deuten auf einen geringen Zeitaufwand. So kommentierte Cavalcaselle nur kurz »dolce profilo«, anstatt genau die Gesichtszüge der

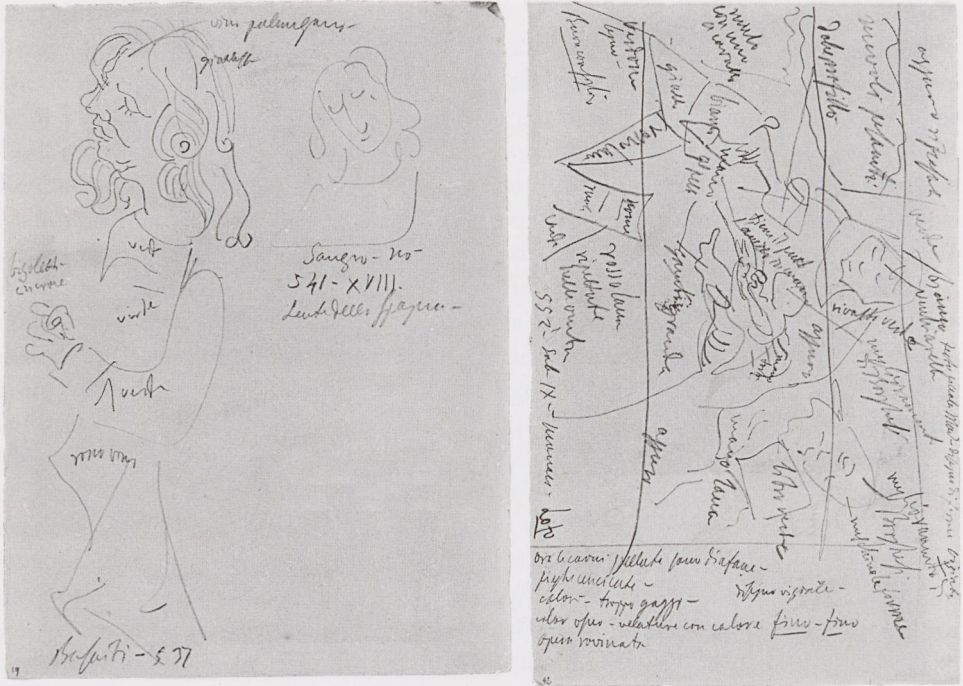


Abb. 3: Giovanni Battista Cavalcaselle, Detailzeichnung nach der Figur des Johannes Evangelist aus Marco Basaitis »Beweinung Christi« (München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 48), fol. 19r – Kompositionszeichnung nach Lorenzo Lottos »Mystische Vermählung der heiligen Katharina« (München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 32), fol. 42r. VENEDIG, BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, COD. MARC. IT. IV., 2033 (=12274), II

im Profil dargestellten Katharina aufzunehmen. Der für die Komposition charakteristische pyramidale Aufbau der Gruppe von Katharina, Jesuskind und Maria läßt sich leicht ablesen. An der Zeichnung irritieren vor allem drei horizontale Striche, die die flüchtige Skizze durchzustreichen scheinen. Der Vergleich mit dem Original zeigt, daß sich Cavalcaselle hier Risse der Bildoberfläche⁴⁴ notierte – eine Reproduktionsgraphik würde solche Informationen nicht überliefern.

Mit dem Bleistift konnte Cavalcaselle jedoch nicht alle Aspekte eines Bildes übertragen. Es stellt sich daher die Frage, wie er Mängel seines Mediums ausglich. Hier liegt das geschriebene Wort nahe, das zahlreiche unterschiedliche Informationen transportieren kann. Viele seiner Notizen bezeichnen Farben: Der Mantel der Maria in Lottos Gemälde ist »azzurro«, das Gewand der Katharina »giallo« und »bianco«. Teilweise ergänzte Cavalcaselle diese Angaben auch mit Bezeichnungen des dargestellten Gegenstandes: Beispielsweise hat der (noch immer unidentifizierte) Heilige rechts ein grünes Buch (»libro verde«) in seiner Hand. Das geschriebene Wort kann aber auch auf Vergleiche aufmerksam machen. Das mehrmals in der Zeichnung auftauchende Wort »Borghese« verweist zum Beispiel auf die Verwandtschaft des Münchner Bildes mit einer gleichzeitig entstandenen »Sacra Conversazione« von Lorenzo Lotto in der Galleria Borghese in Rom.⁴⁵ In der Forschungsgeschichte zum Bild scheint Cavalcaselle diese Verwandtschaft zum ersten Mal beobachtet zu haben.

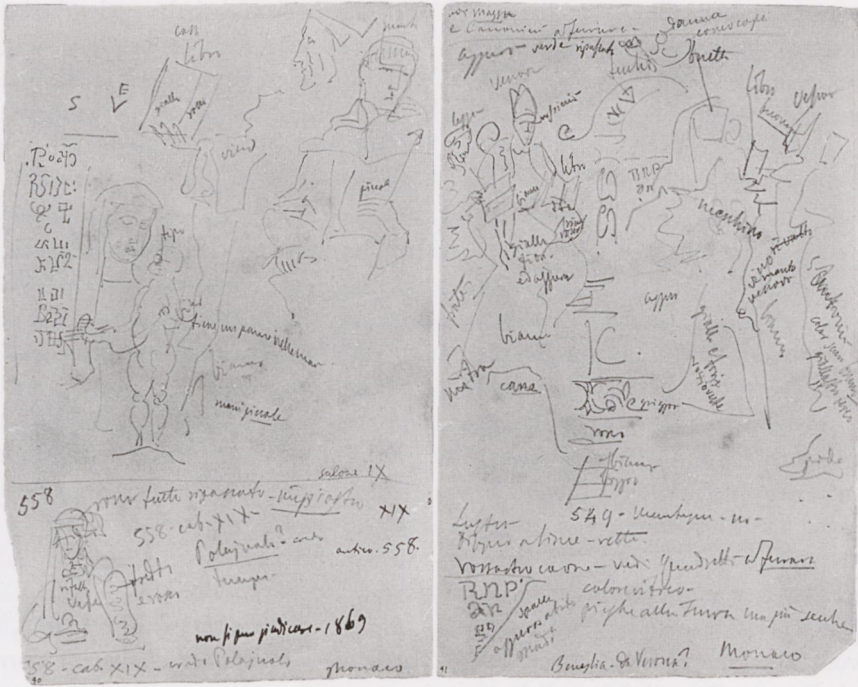


Abb. 4: Giovanni Battista Cavalcaselle, Detailstudien nach der »Sacra Conversazione«, ferraresisch (München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. WAF 255), fol. 40r und 41r. VENEDIG, BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA, COD. MARC. IT. IV., 2033 (= 12274), II

Selbstverständlich notierte Cavalcaselle auch Inschriften. In deren Aufnahme dokumentiert sich erneut sein wissenschaftliches Interesse. Drei Seiten, fol. 40r⁴⁶ und fol. 41r⁴⁷ (Abb. 4), räumte Cavalcaselle seinen Studien zu einer kleinformatigen »Sacra Conversazione« ein, die damals für ein Werk Mantegnas gehalten wurde und heute als ferraresisch gilt.⁴⁸ Auf fol. 41r notierte er jedoch neben die Katalognummer (549) unterhalb der Zeichnung: »Mantegna – no«. Er konzentrierte sich auf die genaue Aufnahme der Inschrift (fol. 40r), die heute als Dekoration gilt. Des weiteren galt sein Augenmerk den Köpfen der Figuren. Cavalcaselle unternahm mehrere Versuche, das Bild einem bestimmten Künstler aus Ferrara zuzuweisen – im Buch entschied er sich für Bono von Ferrara.⁴⁹

Als weiteres Beispiel für den variablen Einsatz von Sprache und Zeichnung dienen mit fol. 27v–26r⁵⁰ (Abb. 5) Skizzen zu Raffaels Gemälde »Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani«. ⁵¹ Die Doppelseite zeigt nebeneinander zwei eigenständige Zeichnungen nach dem Bild.⁵² Beide lassen kaum die Vorlage erkennen, da die wenigen nachbildenden Striche deutlich von den Notizen dominiert werden. Die Skizze rechts widmet sich der Landschaft, in die die Komposition gebettet ist. Auf der linken Hälfte des Blattes deutet die Zeichnung in ihrer Mitte mit Rundungen die Figuren der Heiligen Familie nur an. Cavalcaselle reduzierte seine Angaben auf einige flüchtig, aber schwungvoll gesetzte Umrißlinien der Figuren, ihre Köpfe, Arme, Beine und Rücken. Das schien ihm auszu-

reichen, um eine Vorstellung von diesem Bild im Gedächtnis zu behalten oder die Informationen aus der Erinnerung aufzurufen – er kannte es ja auch bereits von früheren Besuchen. Gerade die summarische Aufnahme der Komposition auf fol. 27v scheint eine Passage aus der Beschreibung des Gemäldes in der Raffael-Monographie vorzubereiten: »Was diese Arbeit Raphaels auszeichnet und ihn den grösseren Florentinern an die Seite stellt, ist die Geschicklichkeit, mit welcher er die Figuren in concentrischen Stellungen unter den Brennpunct gebracht und die verschiedenen Gesichter und Persönlichkeiten mit einem gemeinsamen Gedanken in einer Handlung vereinigt hat.«⁵³ Kreuz und quer notierte Beobachtungen legen eine zweite Schicht über die pyramidal gebaute Anlage der Figurenkomposition. Die oberste Partie trennte Cavalcaselle mit einer stark geschwungenen Wellenlinie ab und kommentierte hier mit den Worten »rifatto sopra« die bekannten Übermalungen aus dem 18. Jahrhundert.⁵⁴ Die Notizen bezeichnen auch hier Retouchen (beispielsweise neben dem Kopf des Johannesknaben: »cappelli ritochi«) oder Farbangaben; zum Gewand Marias notierte Cavalcaselle: »rosso piombo come da Borghese con ombre ricevute carattere di Borghese« und bereitete damit den Vergleich mit Raffaels Grablegung vor: »ihr Gewand von jenem stumpfen Roth, welches gewisse Figuren in der ›Grablegung‹ kennzeichnet, hat den Glanz und die Glätte einer Spiegelscheibe.«⁵⁵ Andere Notizen verweisen auf Inschriften oder auf bestimmte Details, die selbst in einer sorgfältig ausgeführten Nachzeichnung schwer wiederzugeben sind: Bei dem Schleier Marias, der leicht vom Wind bewegt wird, diente beispielsweise der Hinweis »velo vola« zur Korrektur der bekannten Reproduktionsstiche.⁵⁶

Wie dicht die Notizen und die Zeichnungen ineinander greifen, zeigen die Blätter fol. 28v–29r⁵⁷ (Abb. 5) zu dem »Bildnis eines jungen Mannes«,⁵⁸ das als Selbstporträt Raffaels von König Ludwig I. im Jahr 1826 erworben worden war. Die Echtheit hatte Anton Raphael Mengs 1774 in einem Gutachten bestätigt.⁵⁹ Crowe und Cavalcaselle lehnten nicht als einzige diese Zuschreibung ab: Ihnen schien das Porträt wegen der Kälte und Sorgfalt der Ausführung eher mit dem Werk des mit Raffael befreundeten Domenico Alfani verwandt.⁶⁰ Heute gilt das Bildnis als umbrisch und die Landschaft im Hintergrund als niederländisch beeinflusst. Cavalcaselle widmete diesem Porträt mehrere Blätter mit zahllosen Notizen und Zeichnungen unterschiedlichen Charakters.⁶¹ Die ausführliche Schilderung auf fol. 28v berücksichtigt zeichnerisch und schriftlich Bildnis sowie Hintergrund gleichermaßen, notiert zahlreiche Details, wie beispielsweise die Knöpfe mit der angeblichen Signatur Raffaels. Die Studien auf der rechten Blatthälfte fol. 29r trennen dagegen zwischen Gesicht und Landschaft – das Ergebnis lautet in den Worten Cavalcaselles, von oben nach unten neben den Falz des Blattes geschrieben: »siano le carni di Raf[faello] ed il paese di altro.«

An diesem Beispiel seien noch die Stichworte »Ehrlichkeit« und »Unbestechlichkeit« eingebracht, die meines Erachtens auf alle Zeichnungen Cavalcaselles anzuwenden sind. Wenn er manchmal auch nur in rudimentären Skizzen – wie beispielsweise bei Lorenzo Lottos »Mystische Vermählung der heiligen Katharina« – die Charakteristika eines Werkes aufnahm, so sind seine Aufzeichnungen nie absichtlich geschönt. Cavalcaselle interessierte sich nicht für eine Verbesserung oder Korrektur seiner Vorlage. Im Vergleich zu seiner Zeichnung mag der Reproduktionsstich von Antonio Pazzi⁶² einem idealisierten Bild Raffaels entsprechen – doch die Graphik gibt das Original nicht getreu wieder.

Für Nachzeichnungen nach Kunstwerken werden im allgemeinen drei Funktionen unterschieden: nachzeichnen, um abzubilden / nachzeichnen, um zu lernen / nachzeichnen, um zu verstehen.⁶³ Cavalcaselle schuf sich mit seinen Zeichnungen einen Abbildungsapparat – man muß dabei bedenken, daß ihm nur sehr begrenzt photographische Reproduktionen zur Verfügung standen. Als Erinnerungshilfe diente ihm die Zeichnung zur Verwaltung seiner Kenntnisse. Von gleichrangiger Bedeutung ist, daß bereits das Zeichnen seinen Erkenntnisprozeß unterstützte. Die Zeichnungen Cavalcaselles liefern uns somit den lebendigen Nachweis, daß Kennerschaft auf visuellem Verstehen beruht.

Für seine kennerschaftlichen Forschungen boten Giovanni Battista Cavalcaselle die großen europäischen öffentlichen Sammlungen mit ihren umfangreichen Beständen die ideale Basis. Attraktivität mag die Münchner Sammlung wegen der bereits entwickelten systematischen Hängung nach Schulen ausgestrahlt haben. Den Bestand an italienischer Malerei in München hatte Ludwig I. mit seiner Sammlertätigkeit, sowohl als Kronprinz wie als König, entscheidend geprägt. Die Grundlage für die kunstwissenschaftliche Erforschung dieser italienischen Gemälde war ihre Präsentation in der Öffentlichkeit, eine Folge der »Italiensehnsucht«.

Anmerkungen

* Frau Prof. Dr. Steffi Roetgen, der ich in meiner Forschung ganz verpflichtet bin, danke ich äußerst herzlich für alle ihre Anregungen. Sie gab mir den Impuls, mich mit G. B. Cavalcaselle und seinem Studienmaterial zu beschäftigen – in meiner von ihr initiierten Doktorarbeit konzentriere ich mich auf seine Zeichnungen nach italienischen Freskenzyklen. Das Studium des vorliegenden Materials ermöglichten mir Aufenthalte am »Deutschen Studienzentrum in Venedig«. Percy Berkdolt danke ich für die digitale Aufbereitung der Abbildungen.

- 1 Zu Leben und Werk Cavalcaselles vgl. Levi, Donata, Cavalcaselle. *Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*. Turin 1988.
- 2 Nach Levi 1988, wie Anm. 1, S. 77–83, schickten ihn u.a. der Verleger John Murray und Charles Eastlake, seit 1855 Direktor der National Gallery (vgl. ebenda, S. 62), 1857 zu diesem Zweck nach Italien.
- 3 Crowe, Joseph Archer und Giovanni Battista Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works*. London 1857; dies., *A New History of Painting in Italy From the Second to the Sixteenth Century*. London 1864/66; dies., *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, From the Fourteenth to the Sixteenth Century*. London 1871; dies., *Titian: his Life and Works*. London 1877; dies., *Raphael: his Life and Works*. London 1882–85.
- 4 Zur Form der Zusammenarbeit zwischen Crowe und Cavalcaselle vgl. Levi, Donata, *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in: *Prospettiva* 26, 1981, S. 74–87 und vgl. dies., *Crowe e Cavalcaselle: analisi di una collaborazione*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa cl. di Lettere e Filosofia* s. 3, Bd. 12.3, 1982.
- 5 Vgl. beispielsweise Cavalcaselles eigene Aussage in einem Brief vom 27. April 1858 an den Verleger John Murray: »Sono sempre più convinto della necessità di dovere attentamente esaminare ogni singola opera [...]«, zit. nach Levi 1988, wie Anm. 1, S. 128 und S. 165, Anm. 118.
- 6 Eine übersichtliche Auflistung aller von Cavalcaselle gewählten Routen fehlt bisher. Aus seinem Nachlaß (Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana) geht hervor, daß er Italien von Piemont, Lombardei und Friaul bis nach Sizilien bereiste. Der Staat Italien in der heutigen Form war damals im Entstehen; wichtige Daten zur Einigung unter Vittorio Emanuele II. sind: 1846–49 – Erhebung gegen die österreichische Fremdherrschaft; 1859 – Italienischer Krieg; 1861 – Vittorio Emanuele wird König Italiens; 1870 – Befreiung Roms von der französischen Herrschaft, Vittorio Emanuele zieht als König ein.
- 7 Für den Ausverkauf Italiens gilt die Ausstellung der italienischen Gemälde unter Napoleon im Pariser Louvre als Auslöser. Die Gesetzgebung zum Schutz des nationalen Kulturgutes entwickelte sich erst in den

- 1850er Jahren; vgl. Emiliani, Andrea, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571–1860*. Bologna 1978.
- 8 Vgl. beispielsweise die diesen Beitrag betreffenden Sammlungsschwerpunkte des bayerischen Königs Ludwig I.: religiöse Malerei der italienischen Früh- und Hochrenaissance; vgl. dazu Böttger, Peter, *Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm*. München 1972, S. 147–150.
- 9 Vgl. Tommasi, Anna Chiara, *La formazione di Cavalcaselle*, in: Tommasi, Anna Chiara (Hrsg.), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore. Atti del convegno internazionale di studi: Giovanni Battista Cavalcaselle 1819–1897: Alle origini della storia dell'arte*. Venedig 1998, S. 23–33. Die Ausbildung an der Akademie schloß er zugunsten der Kunstgeschichte nicht ab. Maßgeblichen Einfluß auf ihn hatte der Kunstschriftsteller Marchese Pietro Selvatico (vgl. Levi 1988, wie Anm. 1, S. 7–9). Prägend waren unter anderem auch der Maler, »antiquario« und Wahlflorentiner Seymour Kirkup (vgl. ebenda, S. 11–13), der »nobile« und »artista diletta« Carlo della Porta sowie der Maler Tomaso Minardi (vgl. Tommasi 1998, S. 30 f.).
- 10 Die Thematik ist in der Forschung noch selten bearbeitet; vgl. dazu beispielsweise Boerlin-Brodbeck, Yvonne, *Die Skizzenbücher Jacob Burckhardts*. Basel 1994 (= Beiträge zu Jacob Burckhardt, 2).
- 11 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. marc. It. IV. 2036 (=12277) und 2037 (=12278) beinhalten insgesamt 32 erhaltene »taccuini«.
- 12 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. marc. It. IV. 2030 (=12271) bis 2034 (=12275) und 2039 (=12280) bis 2041 (=12282).
- 13 Nach Levi 1988, wie Anm. 1, S. 252, erhält Cavalcaselle die Information über seine Ernennung zum »Ispettore del Museo Nazionale del Medioevo di Firenze« während seines Aufenthaltes in Leipzig Anfang des Jahres 1867. Ebenda, S. 309, findet ein Dokument Erwähnung, nach dem Aurelio Gotti, Direktor der Florentiner Museen, das Ministerium darüber informiert, daß Cavalcaselle seine Stelle angetreten hat.
- 14 Levi 1988, wie Anm. 1, S. 360–361, Anm. 112, verweist auf einen Brief (Rom, Archivio centrale dello Stato, Ministero della pubblica istruzione, Direzione gen. delle antichità e belle arti, personale, 1867–1880, busta 7) im Kontext mit Cavalcaselles Berufung zum »ispettore«.
- 15 Cavalcaselles Studienmaterial wurde bisher nicht im Rahmen einer Erforschung der Bilder der Alten Pinakothek berücksichtigt. Es könnte durchaus für die Geschichte der Münchner Galerie im mittleren bis späteren 19. Jahrhundert von Interesse sein.
- 16 Levi 1988, wie Anm. 1, S. 25: Herbst 1847, im Anschluß an eine Studienreise durchs Friaul.
- 17 Nach Levi 1988, wie Anm. 1, S. 36–42, bereiste er von London aus im Frühjahr 1852 Frankreich und Spanien, im Sommer die Niederlande, Belgien und Deutschland (Köln, Frankfurt, Nürnberg, Augsburg, München, Dresden und Berlin).
- 18 Levi 1988, wie Anm. 1, S. 326.
- 19 Dillis, Georg von, *Catalogue des tableaux de la Pinacothèque Royale à Munich*. München ¹⁸⁴⁵ – mit Randzeichnungen Cavalcaselles aus dem Jahre 1852 (Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana, 286 c 179).
- 20 Fol. 53r–63v. Alle Folio-Angaben folgen der heutigen Zählung nach der Inventarisierung des Materials in den 1980er Jahren durch Frau Dr. Susy Marcon.
- 21 Fol. 2–52, fol. 64–67 und fol. 70–74. Teilweise tragen die Blätter die Jahreszahlen 1864, 1866 (Bleistift) und 1869 (Feder). Ob sich das Material in seiner ursprünglichen Form erhalten hat, ist schwer zu beurteilen: Weil die Notizen und Zeichnungen dem Forscher als Arbeitsgrundlage dienten, löste er sie häufig auch aus dem Entstehungszusammenhang heraus (freundlicher Hinweis von Frau Dr. Susy Marcon).
- 22 228/230 × 286 mm. Die Notizen Cavalcaselles können in diesem Kontext nicht alle übertragen werden.
- 23 Laut Böttger 1972, wie Anm. 8, S. 147, bot Saal VII »ein buntes Ensemble von italienischen Werken aller Schulen des späteren 16. und 17. Jahrhunderts, allein nach den Formaten und der dekorativen Wirkung geordnet.«
- 24 Den Saal IX hatte Dillis der italienischen religiösen Malerei des Quattro- und Cinquecento gewidmet – als einen der Höhepunkte der Gemäldegalerie; vgl. Böttger 1972, wie Anm. 8, S. 142 f.
- 25 Die Nummern helfen bei der Identifizierung der Gemälde. Es gilt allerdings zu berücksichtigen, daß sich die alle paar Jahre neu aufgelegten Kataloge der Alten Pinakothek in der Numerierung der Gemälde unterscheiden. Die von Cavalcaselle notierten Nummern entsprechen den Katalogen aus den Jahren um 1865 (vgl. beispielsweise Marggraff, Rudolf, *Verzeichnis der Gemälde in der Älteren Königlichen Pinakothek zu München*. München 1865), nicht aber seinem Exemplar von Dillis aus dem Jahr 1845.
- 26 Cavalcaselle notiert unter anderem zur Zuschreibung: »Granacci/Ridolfo Ghirlandaio/Brescianino di Siena / Fra Bartolommeo? – no.«
- 27 Nach Marggraff 1865, wie Anm. 25, handelt es sich bei den übrigen Nummern um: ein Gemälde von Ghirlandaio (558), ein Halbfigurenbild »in der Art des Cima da Conegliano« (559), »Ein Studium in der Art des

- Andrea del Sarto« (576), ein Halbfigurenbild »im Stil von Francesco Francia« (575) und Francias »Madonna im Rosenhag« (577).
- 28 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (wie alle anderen besprochenen Gemälde), Inv. Nr. 483, um 1510/1512 oder um 1514, Öl auf Leinwand, 97 × 81,2 cm; vgl. Kultzen, Rolf und Peter Eikemeier, Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts. München 1971 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek / München – Gemäldekataloge Bd. IX), Bd. 1, S. 171–173, und vgl. Kultzen, Rolf, Italienische Malerei. München 1975 (Alte Pinakothek München – Katalog V), S. 119–121.
- 29 Inv. Nr. 1070, um 1507/1508, Pappelholz, 182 × 210 cm; vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. (1983) München 1986, S. 35, und vgl. Borgo, Ludovico, The Works of Mariotto Albertinelli. New York/London 1976, Cat. I., Nr. 17, S. 310f.
- 30 Vgl. Levi 1988, wie Anm. 1, S. 57–68, vor allem S. 59.
- 31 Vgl. Levi 1988, wie Anm. 1, S. 178 und S. 196–200.
- 32 Vgl. Levi 1988, wie Anm. 1, S. 245–251.
- 33 Warum Cavalcaselle das Bild damals nicht nachzeichnete, ist ungeklärt.
- 34 Vgl. das Foto der Hängung von 1931 bei Böttger 1972, wie Anm. 8, Abb. 180.
- 35 228/229 × 286 mm (Doppelseite, geöffnet).
- 36 Vgl. Levi, Donata, Autografia e analisi stilistica: Gli appunti di G. B. Cavalcaselle sul Pordenone, in: Furlan, Caterina (Hrsg.), Giovanni Antonio Pordenone – Il Pordenone. Atti del convegno internazionale (Pordenone 1984). Pordenone 1985, S. 175–181, vor allem S. 175f. Erst Giovanni Morelli (unter dem Pseudonym I. Lermoloeff) schlug Tizian als Urheber der Komposition vor.
- 37 Cavalcaselle verwendete das Aquarell, das der Malerei verwandteste graphische Medium, nur im Skizzenbuch Cod. marc. It. IV., 2037 (=12278), VII. aus dem Jahr 1852 für seine Studien zu Gemälden venezianischer Maler im Pariser Louvre; vgl. Levi 1988, wie Anm. 1, S. 5.
- 38 210 × 150 mm. Auf dem Verso: Studien zu den Köpfen der trauernden Frauen.
- 39 Inv. Nr. WAF 48, um 1508, Kastanienholz, 124 × 90,4 cm; vgl. Kultzen 1971, wie Anm. 28, Bd. 1, S. 24f., und vgl. Kultzen 1975, wie Anm. 28, S. 17f. Nach Momesso, Sergio, Sezioni sottili per l'inizio di Marco Basaiti, in: Prospettiva, Bd. 87/88, 1997, S. 14–41, gehört das Gemälde zum Frühwerk Basaitis; er schlägt eine Datierung um 1505/1506 vor.
- 40 Vgl. Mündler, Otto, Die Apokryphen der Münchner Pinakothek und der neue Katalog, in: Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst, IV., 1865, 46, 18. November, S. 364.
- 41 Crowe, Joseph Archer und Giovanni Battista Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, Deutsche Originalausgabe besorgt von Max Jordan. Leipzig 1869–76, Bd. 5, S. 280, Anm. 23.
- 42 Inv. Nr. 32, 1505/1508, Öl auf Holz, 71,3 × 91,2 cm; vgl. Kultzen 1971, wie Anm. 28, S. 91–93, und vgl. Kultzen 1975, wie Anm. 28, S. 68.
- 43 224 × 140 mm.
- 44 Vgl. Kultzen 1971, wie Anm. 28, S. 91: »Horizontalrisse, teilweise übermalt und einige Retouchen«.
- 45 Lorenzo Lotto, Sacra Conversazione, 1508, Rom, Galleria Borghese, Öl auf Holz, 53 × 67 cm; vgl. Humfrey, Peter, Lorenzo Lotto. New Haven/London 1997, S. 31.
- 46 228 × 144 mm. Das Blatt aus glattem Papier, das an der unteren und an der linken Kante Reißspuren aufweist, läßt sich mit dem folgenden fol. 41 zu einem großen Bogen vereinen. Auf fol. 40r notierte sich Cavalcaselle zu dem Bildnis eines Mannes, das im Katalog als Selbstporträt Masaccios ausgewiesen war, vgl. Marggraff 1865, wie Anm. 25, S. 234f., mit Bleistift: »credo Polajuolo«; mit Feder ist dazu jedoch ergänzt: »non si puo giudicare – 1869«.
- 47 227/229 × 143 mm.
- 48 Inv. Nr. WAF 255, um 1480, Pappelholz, 43,5 × 44,5 cm; vgl. Kultzen 1975, wie Anm. 28, S. 41f.
- 49 Vgl. Crowe/Cavalcaselle 1869–76, wie Anm. 41, Bd. 5, S. 371, Anm. 90.
- 50 203 × 299 mm (Doppelseite, geöffnet), glattes Papier, das sich mit fol. 28–29 (mit Zeichnungen zu dem »Bildnis eines jungen Mannes«, Inv. Nr. 1059) zu einem Bogen zusammenfügen läßt.
- 51 Inv. Nr. 476, um 1505/1507, Lindenholz, 131 × 107 cm; vgl. Kultzen 1975, wie Anm. 28, S. 91f.; vgl. Sonnenburg, Hubertus von, Raphael in der Alten Pinakothek. Geschichte und Wiederherstellung des ersten Raphael-Gemäldes in Deutschland und der von König Ludwig I. erworbenen Madonnenbilder, Ausst. Kat. München (Alte Pinakothek) 1983. München 1983, S. 13, und vgl. Meyer zur Capellen, Jürg, Raphael – A Critical Catalogue of His Paintings. Bd. 1: The Beginnings in Umbria and Florence, ca. 1500–1508. Landshut 2001, Nr. 30, S. 227–232.
- 52 Auf dem verso, fol. 26v–27r, befinden sich weitere Notizen und Detailzeichnungen.

- 53 Crowe, Joseph Archer und Giovanni Battista Cavalcaselle, Raphael: Sein Leben und seine Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Carl Aldenhoven. 2 Bde. Leipzig 1883/1885, Bd. 1, S. 232.
- 54 Um 1755 wurde das Bild bei einer Restaurierung empfindlich beschädigt, daraufhin wurden die Engel mit einem Luftton übermalt; vgl. Sonnenburg 1983, wie Anm. 51, S. 13.
- 55 Crowe/Cavalcaselle 1883/1885, wie Anm. 53, Bd. 1, S. 233. Die Grablegung wird in das Jahr 1507 datiert; vgl. Meyer zur Capellen 2001, wie Anm. 51, S. 236.
- 56 Kupferstiche von Giulio Bonasone und René Boyvin (beide 16. Jahrhundert), sowie Aquatinta von Karl Russ (frühes 19. Jahrhundert), vgl. Sonnenburg 1983, wie Anm. 51, S. 82 f., Kat. Nr./Abb. 94, 95 und 97.
- 57 201 × 299 mm (Doppelseite, geöffnet), glattes Papier, das sich mit fol. 26–27 (mit Zeichnungen zu Raffaels »Heilige Familie aus dem Hause Canigiani«, s. oben) zu einem Bogen zusammenfügen läßt.
- 58 Umbrischer Maler, Inv. Nr. 1059, um 1505, Pappelholz, 53,5 × 41,2 cm; vgl. Kultzen 1975, wie Anm. 28, S. 132 f.; vgl. Sonnenburg 1983, wie Anm. 51, S. 106–113, und vgl. Meyer zur Capellen 2001, wie Anm. 51, Nr. X–18, S. 316 f. König Ludwig I. erwarb das Bild 1826; 1835 gelangte es auf Tauschweg in Staatsbesitz.
- 59 Vgl. Schornsches Kunst-Blatt, Nr. 16, 1822, S. 62: »Jo sotto Scritto ho veduto e considerato il sopra accennato quadro, il quale giudico opera di mano di Raffaele da Urbino, come sopra. Fatto a Firenze hoggi 17 genajo 1774. Antonio Raffaele Mengs«.
- 60 Vgl. Crowe/Cavalcaselle 1883/1885, wie Anm. 53, Bd. 2, S. 476: »Die Ausführung erinnert an den Stil Raphaels in der Zeit der »Madonna Canigiani«. Man würde bei dieser kalten, sorgsam Arbeit eher auf Alfani als auf Raphael schliessen.« Die einzelnen Schritte der Forschung können hier nicht referiert werden, vgl. dazu Meyer zur Capellen 2001, wie Anm. 51, S. 316 f. Verschiedentlich wird heute noch in der italienischen Forschung der Versuch unternommen, das Bild Raffael zuzuschreiben – diese Ansätze werden jedoch von der internationalen Forschung eindeutig abgelehnt.
- 61 Fol. 25v–24r (204/205 × 266 mm) zeigt eine großflächig angelegte flüchtige Skizze; auf fol. 24v finden sich Notizen zur Landschaft. Zu fol. 28v–29r siehe oben. Auf fol. 33r (210 × 55 mm) weitere Skizzen zu Bildnis und Landschaft.
- 62 1706–1766; vgl. Sonnenburg 1983, wie Anm. 51, S. 112, Kat. Nr./Abb. 127.
- 63 Vgl. Rosenberg, Raphael, Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung. München/Berlin 2000, S. 54–63.