

Die kunstwissenschaftliche Zeichnung als Dokument der Forschungspraxis – Beobach- tungen zu Möglichkeiten und Grenzen vergleichenden Sehens im 19. Jahrhundert

Susanne Müller-Bechtel

Originalveröffentlichung in: Bader, Lena ; Gaier, Martin ; Wolf, Falk (Hrsgg.):

Vergleichendes Sehen, München 2010, S. 195-210

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022),

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007942>

Wie ging ein Kunstforscher des 19. Jahrhunderts bei der Autopsie seiner Gegenstände vor? Der vorliegende Beitrag¹ sucht nach Anzeichen in persönlichen, nicht für die Publikation gedachten Arbeitspapieren, die Aussagen zur Praxis des vergleichenden Sehens ermöglichen. Die Einsichtnahme in privates Recherchematerial ergänzt die bis dato vorwiegend auf Theorie und Präsentationsmechanismen konzentrierten Studien zur Wissenschaftsgeschichte um den Blick ›hinter die Kulissen‹ der Kunstforschung.² Als Beispiel dient der italienische Pionier der formanalytischen und stilgeschichtlichen Forschung Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897), der zu einer Zeit arbeitete, in der die Fotografie noch in den Kinderschuhen steckte und an moderne Bildarchive und -präsentationen noch nicht zu denken war.

I

Giovanni Battista Cavalcaselle machte sich einen Namen vor allem mit Forschungen zur italienischen Malerei von der Spätantike bis ins Cinquecento. Seine Erkenntnisse publizierte er zusammen mit dem englischen Kunstschriftsteller Joseph Archer Crowe (1825–1896) in einer mehrteiligen Geschichte der italienischen

Malerei.³ Die enge Zusammenarbeit zwischen beiden beruht auf einer grundsätzlichen Trennung der Aufgabenbereiche, bei der vorwiegend Cavalcaselle die Autopsie des Objektes übernahm und Crowe die Verschriftlichung der Erkenntnisse verantwortete; konzeptionelle Entscheidungen entstammen gemeinsamen Diskussionen.⁴ Cavalcaselle erfüllte damit den Auftrag des Londoner Verlegers John Murray, eine Revision der *Viten* von Giorgio Vasari vorzulegen.⁵ Cavalcaselle überprüfte die Richtigkeit und Aktualität von Vasaris Angaben, indem er die damals noch größtenteils unerforschten oder nur in der Lokalforschung fassbaren Objekte aufsuchte. Zur Bewältigung dieser Aufgabe nutzte er ein bei zeitgenössischen Wissenschaftlern zahlreicher Disziplinen verbreitetes Hilfsmittel: die Zeichnung.⁶ Trotz seiner künstlerischen Ausbildung gilt als Beweggrund für den durchaus professionellen Einsatz der Zeichnung bei Cavalcaselle ein wissenschaftliches Interesse. Auf seinen Studienreisen, vorwiegend zwischen 1857 und 1867, entstanden in verschiedenen europäischen Sammlungen zahllose Skizzen nach Gemälden ebenso wie ganze Zeichnungsfolgen nach italienischer Wandmalerei.⁷ Dieses Studienmaterial ist – in 32 Skizzenbüchern und als Sammlung hunderter loser Blätter in mehr als hundert Faszikeln – im *Fondo Cavalcaselle* in der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig erhalten.⁸ Die meist in Feder oder Grafit angelegten Aufzeichnungen, deren Charakteristikum nicht nur die figürliche Notiz, sondern auch die Beschriftung ist, können als Relikte seiner Auseinandersetzung mit den Originalen nach seiner Vorgehensweise befragt werden.

Wie zu zeigen ist, lässt sich vergleichendes Sehen in Cavalcaselles Forschungspraxis unter unterschiedlichen Blickwinkeln fassen. Das Spektrum der aus seinen Notaten ablesbaren Spuren des Einsatzes von Vergleichen als methodischem Instrument reicht von einer kreativ-kritischen Annäherung über Symptome einer durch das Zeichnen intensivierten Seherfahrung, die den Kunstforscher zu inneren Vergleichen befähigte, bis zu Indizien für Einschränkungen und Grenzen der Anwendbarkeit der Methode.

II

Cavalcaselle erstellte sich mithilfe der Zeichnung vor dem Objekt einen Bildfundus von zahlreichen bekannten sowie vor allem von weniger bekannten Kunstwerken – »Abbildungen«, die er sich ansonsten nur schwerlich hätte besorgen können. Die Fotografie war zur Zeit seiner Recherchen wegen der schwierigen Lichtverhältnisse

nur selten im Stande, akzeptable Innenraumaufnahmen zu liefern.⁹ Damals bereits gut publizierte Werke sind dementsprechend in Cavalcaselles Nachlass weniger durch eigenhändiges Bildmaterial, sondern vielmehr durch Pausen nach Kupferstichen oder die Reproduktionen selbst vertreten.¹⁰ Aus heutiger Sicht ist es schwer vorstellbar, dass Cavalcaselle nur bedingt auf einen vorhandenen Bildfundus zurückgreifen konnte, sondern sich diesen erst selbst schaffen musste. Mit dem Akt des eigenhändigen Erstellens von ›Abbildungen‹ ist jedoch mehr verbunden als das Fertigen und Ablegen eines Bildes. Die kreativ-kritische Annäherung in der selbständigen Verbildlichung entspricht einem intensivierten Kennenlernen des Werkes und seiner charakteristischen Gestaltungsprinzipien. Mit der Zeichnung wählte Cavalcaselle ein Instrument, das den Beobachtungen zu seinen Forschungsgegenständen als Nachschöpfung im bildlichen Medium vielseitig einsetzbar Gestalt verleihen konnte.

Zum besseren Verständnis seiner Arbeitsweise seien zunächst einige seiner zeichnerischen Notizen exemplarisch unter die Lupe genommen. Cavalcaselle nutzte unter anderem den Vorteil des Zeichners, bestimmte Aspekte herauszuarbeiten oder zu nivellieren. Derartige Abweichungen vom Vorbild beinhalten zumeist den Schlüssel für die Dechiffrierung seiner in der Zeichnung nonverbal formulierten Interessen. In einer Skizze nach der *Mystischen Vermählung der heiligen Katharina* von Lorenzo Lotto [Abb. 1], entstanden bei einem Besuch Cavalcaselles in der Alten Pinakothek in München,¹¹ stören drei horizontale Striche die flüchtig angedeutete Komposition, die geradezu durchgestrichen scheint. Erst auf den zweiten Blick klärt sich, dass diese Striche Risse in der Holztafel markieren, die den Erhaltungszustand und Seheindruck beeinträchtigen. Cavalcaselle nutzte also offensichtlich die Möglichkeit, der vereinfachenden Kompositionsaufnahme ergänzende Beobachtungen aus der Autopsie hinzuzufügen. Das ›Durchstreichen‹ seiner Kompositionsskizze nahm er zu Gunsten der höheren Informationsdichte in Kauf.

Als wesentlicher Teil der kreativ-kritischen Annäherung an das Werk muss die Kontrolle der eigenen Notate gelten, mit dem Ziel, sich der Richtigkeit der getroffenen Aussagen zu vergewissern. Dass Cavalcaselle sie während des Zeichnens mit dem Vorbild verglich, offenbaren bestimmte Anzeichen, wie beispielsweise *pentimenti*-artige Korrekturen. Derartige Indizien finden sich unter anderem auf einem Blatt des Zeichnungssatzes zum Passionszyklus von Pietro Lorenzetti in San Francesco in Assisi.¹² Die Figur Christi am Kreuz aus der Szene der *Kreuzigung* [Abb. 4] ›beschrieb‹

azzurro in pappi verde

braccio
nuovo

nuovo piante

deprofilo

nuovo
con una
a corallo

bianco

nuovo
di pelt

fini il pelt
L'acqua in mano

giude

gambini

verdone
legno -

Buon con pelt

nuovo
di pelt

nuovo

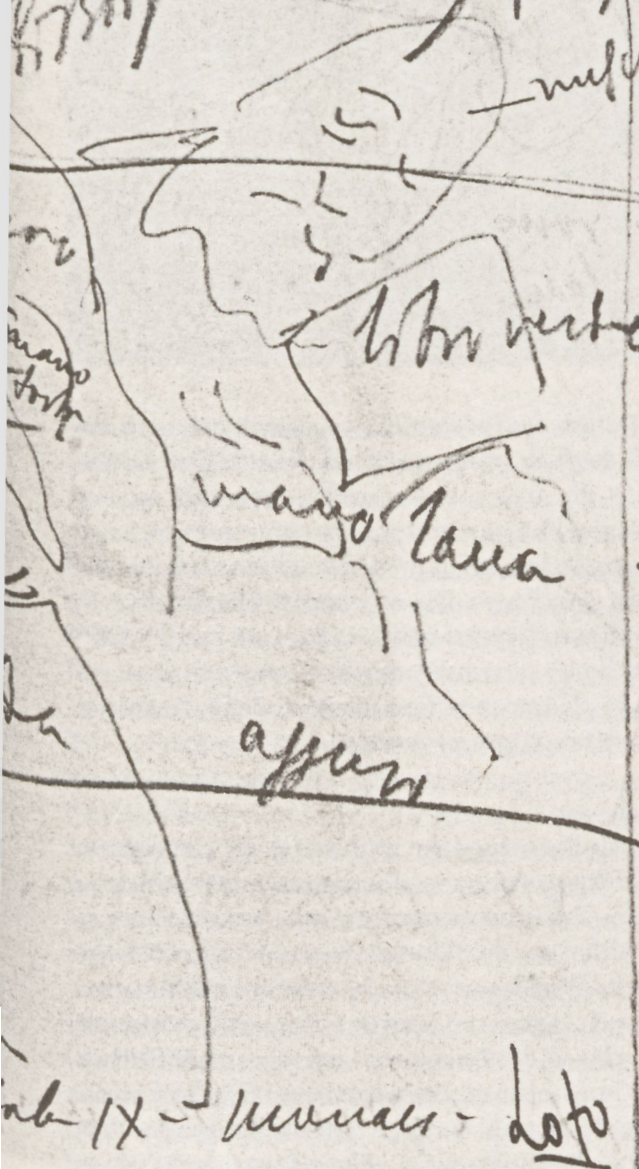
nuovo

nuovo

rosso lauro
ripetute
nelle ore

552

fu uale Ma - d'opus in fine organo
Ma
L'opere
L'opere
L'opere
L'opere



my h'opere
L'opere
L'opere

— machinele forme

L'opere

L'opere

L'opere

ore uale Ma - d'opus in fine organo

L'opere

L'opere

L'opere

L'opere

ab IX - uale Ma - d'opus in fine organo



1 Vorherige Seite:
Giovanni B. Cavalcaselle, Kompositionszzeichnung nach Lorenzo Lotto, *Mystische Vermählung der heiligen Katharina*.

2 Giovanni B. Cavalcaselle, Aufnahme der rechten Seitenwand des Passionszyklus' von Pietro Lorenzetti in San Francesco, Assisi.

3 Giovanni B. Cavalcaselle, Hauptmann aus der *Kreuzigung Christi* im Passionszyklus von Pietro Lorenzetti in San Francesco, Assisi.

Cavalcaselle im Medium des Federstriches, indem er einerseits die Konturen der sich deutlich in ihrem Umriss vom blauen Grund abhebenden Gestalt des Gekreuzigten nachvollzog und andererseits die verschiedenen Binnenstrukturen mit einzelnen Strichen markierte. Den Kontur setzte er aus mehreren geradezu ineinander verflochtenen Linien zusammen. Die verwirrende Häufung von Linien im Bereich der linken Schulter und des Oberarms spricht dafür, dass Cavalcaselle sich hier zunächst verzeichnete und sich dann mit weiteren Strichen korrigierte, um die wulstig modellierte Auswölbung präzise aufzunehmen und zu verstehen.

III

Cavalcaselle konnte sodann mithilfe der Zeichnung – neben der bildlichen Dokumentation von Kunstwerken, der Aufnahme ihrer Form und ihres Erhaltungszustandes – eine weitere Ebene erreichen: Er erwarb sich eine solide Grundlage, um die Entwicklungsstufe, auf dem sich das Werk hinsichtlich des Œuvres eines Künstlers sowie in Hinblick auf Region und Epoche befand, einschätzen zu können. Somit machte er die Zeichnung zum wissenschaftlichen Instrument seiner kunsthistorischen Forschung. Häufig ersetzte sie als anschaulicher Niederschlag seiner Untersuchungen vor dem Objekt ausformulierte Beschreibungen. Ablesen lässt sich aus seinen



Forschungszeichnungen, dass (und gelegentlich auch wie) Cavalcaselle bei seiner Arbeit die Methode des Vergleichs anwandte und so wichtige Ergebnisse, die zum Teil bis heute gelten, entwickelte.

Prominenter Beweis von Cavalcaselles Fähigkeiten des ›Händescheidens‹ ist seine Zuschreibung des Passionszyklus' im Querhaus der Unterkirche von San Francesco in Assisi (um 1315/1320).¹³ Jacob Burckhardt (1818–1897) hatte noch 1860 im dritten Band seines *Cicerone Vasaris* Zuschreibung der Fresken an Giotto und Puccio Capanna repetiert und die Attribution an Pietro Cavallini in Frage gestellt.¹⁴ Wie aber erarbeitete sich Cavalcaselle seine bis heute unangezweifelte Zuschreibung des ganzen Zyklus' an den Siensenen Pietro Lorenzetti? In seinen Nachzeichnungen¹⁵ klingen Aussagen an, die mit den in der Publikation ausformulierten Argumenten korrespondieren und sein Vorgehen offenlegen: Er ›befragte‹ an allen drei Wänden die Gesichter im unteren Register nach ihrem Urheber, das heißt, er studierte sie im Detail, indem er sie nachzeichnete. Mehrere großformatige Blätter füllte er mit Köpfen, Händen und Füßen sowie weiteren Details [Abb. 3 und 5]. Die Resultate dokumentieren sein Interesse an der genauen Form und Machart der Gesichter und anderer Einzelheiten. Mit der Feder nahm er den Verlauf der Konturen auf und ergänzte diese mit Schraffuren, um die besondere Eigenart der mit malerischen Mitteln plastisch

4 Giovanni B. Cavalcaselle, Aufnahme der linken Seitenwand des Passionszyklus' von Pietro Lorenzetti in San Francesco, Assisi.

5 Giovanni B. Cavalcaselle, Details der Kreuzabnahme im Passionszyklus von Pietro Lorenzetti in San Francesco, Assisi.

gestalteten Gesichter zu erfassen. Sein Einsatz von Detailstudien ähnelt dem morphologischen Attributionsverfahren von Giovanni Morelli (1816–1891), der berühmten ›Ohrläppchenmethode‹.¹⁶ Die Aufnahme von Details als »Stilproben«¹⁷ konnte damals bereits auf eine gewisse Tradition in der Kunstforschung zurückblicken: Schon Jean Baptiste Séroux d'Agincourt (1730–1814) arbeitete in seiner 1778 begonnenen und 1810–1823 erschienenen *Histoire de l'Art* mit Detailaufnahmen. Wiederholt konzipierte er die Bildtafeln zur Malerei nach dem Prinzip der »doppelten Dokumentation«, bei dem zusätzlich zur Gesamtkomposition ein ausgewähltes Detail reproduziert ist.¹⁸ Mit seinen Detailstudien zu Pietro Lorenzettis Passionszyklus in Assisi schuf sich Cavalcaselle die (visuelle) Grundlage für einen Vergleich der Physiognomien der Figuren – oder vollzog diesen bereits während der Autopsie –, um schließlich eine »einzige Hand«¹⁹ als Urheber der Fresken zu identifizieren. Methodisch gesehen gewann er diese Erkenntnis werkimmanent: Die Indizien für sein Urteil entstammen einzig den Passionsszenen in Assisi.

Für seine Zuschreibung der Szenen an Pietro Lorenzetti aus Siena brauchte Cavalcaselle jedoch mindestens noch ein weiteres Argument. Dieses gewann er, indem er die Fresken, wie der Zeichnungssatz von 1859 zeigt, aus einem anderen ›Blickwinkel‹ betrachtete: Am Dekorationssystem – festgehalten in den zeichnerischen Aufnahmen der Wände [Abb. 2 und 4] – konnte er eine spezielle Art der Szenenanordnung beobachten. Bei dieser im Raum Siena verbreiteten Disposition der Bildfelder, so die Beweisführung im Text von 1864, wird der *Kreuzigung Christi* im Gegensatz zu dem florentinischen System ein deutlich größeres Bildfeld gegeben als den übrigen Szenen der Passionsgeschichte.²⁰ Offen bleibt, zu welchem Zeitpunkt der Forschungsarbeit von Cavalcaselle und Crowe die Erkenntnis entsprechend ausdifferenziert wurde. Die im Text festgeschriebene Erkenntnis scheint jedoch in der Disposition der Zeichnungen als Gesamtaufnahme der Seitenwände unter Berücksichtigung des Dekorationssystems, der relativen Größe der Bildfelder zueinander und ihrem Verhältnis zum Ganzen vorbereitet.

Die Anwendung des vergleichenden Sehens beruht im ›Fall Lorenzetti‹ auf zwei voneinander zu trennenden Strategien, die jeweils zu einem eigenen, unabhängigen Ergebnis führten. Für beide sind bereits die vor Ort gefertigten Zeichnungen als aussagekräftig zu bewerten. Bei dem Vergleich ausgewählter Details im Prozess der Zuschreibung waren die Vergleichsbeispiele zugegen, denn sie gehören mit zum Zyklus. Bei dem Argumentationspunkt der

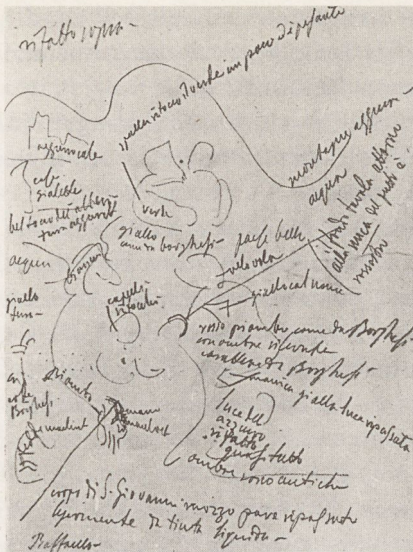
sienesischen Systematisierung der Szenen musste Cavalcaselle, da die entsprechenden vergleichbaren Werke im Moment der Aufnahme nicht vor Ort waren, auf angeeignete Kenntnisse (oder mitgeführte Abbildungen?) zurückgreifen beziehungsweise die Zeichnungen entsprechend reichhaltig mit für seine Interessen bedeutsamen Informationen und Beobachtungen versehen.

Cavalcaselles Studienmaterial zeichnet sich durch bei der Autopsie differenziert eingesetzte Aufnahmemodi aus, kraft deren Vielzahl an Implikationen eine hohe Informationsdichte gewährleistet war. Dies war aus forschungspraktischen Gründen vorteilhaft, da die eigenhändige zeichnerische Aufnahme für ihn in der Regel auf längere Zeit die einzige Bezugsquelle für Beobachtungen darstellte.

IV

Cavalcaselle war auf seinen Studienreisen, die ihn durch ganz Italien sowie quer durch zahllose europäische Sammlungen führten, regelmäßig mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass geeignete Vergleichsobjekte nicht zur Hand waren. Besonders gravierend wirkte sich diese Einschränkung bei der kunsthistorischen Einordnung ortsfester Wandmalerei aus. Wir können leider nur Vermutungen darüber anstellen, ob Cavalcaselle eine Auswahl seiner Zeichnungen als Vergleichsbeispiele auf seinen Reisen mit sich führte. Gelegentlich verweisen mehrere Datumsangaben aus unterschiedlichen Jahren in einem Zeichnungssatz sowie eine veränderte Handschrift darauf hin, dass er zumindest mit seinen Papieren weiterarbeitete.

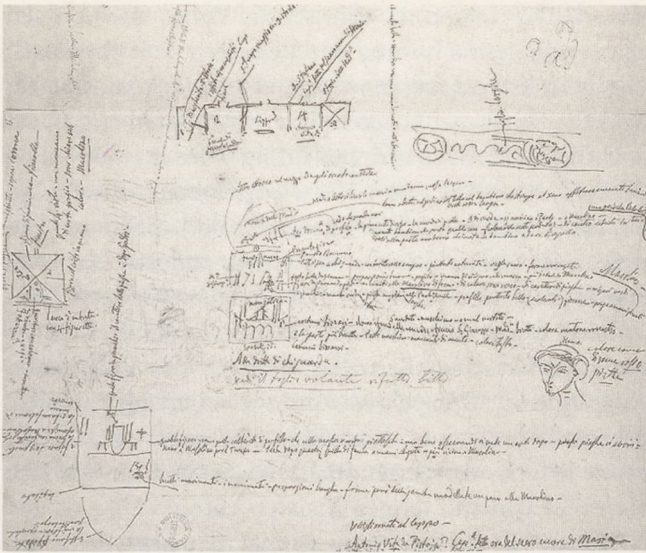
Setzt man jedoch voraus, dass für die erfolgreiche Durchführung des Vergleiches die Präsenz der Originalobjekte notwendig ist, muss eine Verhinderung des vergleichenden Seh-Erlebnisses als eine grundsätzliche Komponente der Kunstforschung angenommen werden. Denn nur in Sonderfällen, beispielsweise im oben diskutierten Wandmalereizyklus in Assisi oder im nach eigenen Regeln funktionierenden Kosmos der Gemäldegalerie, ist durch die räumliche Nähe ein direkter, ungehinderter Vergleich der Originalobjekte möglich. Dass die fehlende Präsenz des Vergleichsgegenstandes aufgrund der einzigartigen (und durch das Surrogat einer Abbildung nicht ersetzbaren) Gestalt des Originals als eine gravierende Behinderung in der Erkenntnisarbeit der damaligen Kunstforschung empfunden wurde, formulierte Joseph Archer Crowe 1869 im Vorfeld des Dresdner Holbeinstreites: »Instructiver freilich wäre es für das vergleichende Studium, wenn das Dresdener Gegenstück an der Seite des Darmstädter stünde; dann würden die kritischen Streitpunkte



6 Giovanni B. Cavalcaselle, Studie zu Raffaels *Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani*.

[...] eher ins Reine zu bringen sein [...]»²¹ und an anderer Stelle: »Wir erklärten bereits, dass wir die Entscheidung der Frage, ob das Dresdener Bild Copie oder Original sei, bis zu einer Confrontation desselben mit dem Darmstädter vertragen möchten [...]«²²

Da Cavalcaselle eine stete und konsequente Anwendung des vergleichenden Studiums auch ohne substantielle Präsenz der Originalobjekte ausübte, ist die Beobachtung, dass er mittels der Zeichnung seine Werkbetrachtungen außerordentlich intensivierte, von besonderem Belang. Denn beim Studium neuer, ihm bis dato unbekannter Objekte konnte er so Informationen zum Erscheinungsbild anderer, in seiner Erinnerung gespeicherter Werke besser aufrufen. Dieses Phänomen, bei dem das Vergleichsobjekt dem Forscher weder real noch durch ein Surrogat ersetzt vor Augen steht, ein Bezug aber dennoch hergestellt wird, lässt sich, um es von inszenierten visuellen Gegenüberstellungen abzugrenzen, als ›innerer Vergleich‹ umschreiben.²³ Ein derartiges Zurückgreifen auf innere Vergleiche belegen verbale Notizen in Cavalcaselles Studienmaterial. Als Beispiel dafür sei erneut der Besuch der Münchner Pinakothek herangezogen. Raffaels Gemälde *Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani* (um 1505/07) skizzierte Cavalcaselle mit wenigen Strichen [Abb. 6].²⁴ Er reduzierte seine Angaben auf einige flüchtig gesetzte Umrisslinien der Figuren, ihre Köpfe, Arme, Beine und Rücken. Kreuz und quer geschriebene Beobachtungen legen eine zweite Schicht über die pyramidal gebaute Anlage der Figurenkomposition.



Zum Gewand Mariens vermerkte er: »rosso piombo come da Borghese con ombre ricevute carattere di Borghese«. Das Münchner Bild erinnerte ihn also an Raffaels *Grablegung* in der Galleria Borghese; das *Tertium Comparationis* ist ein bestimmter Farbton. In der Publikation ist dieser Vergleich mit den knappen Worten »ihr Gewand von jenem stumpfen Roth, welches gewisse Figuren in der *Grablegung* kennzeichnet« vollzogen.²⁵ Cavalcaselle schloss also in seine inneren Vergleiche nicht nur Gestaltungsprinzipien des Dekorationssystems oder andere charakteristische formale Stilkennzeichen ein, sondern memorierte auch Farbtöne.

V

Das folgende Beispiel dokumentiert, dass Cavalcaselle seinen inneren Vergleichen auch misstrauen konnte. Teil der Blattfolge zu verschiedenen Kapellenausstattungen im Dom zu Prato²⁶ sind Aufzeichnungen zur Cappella dell'Assunta (1435/36).²⁷ In »miniaturisierter« Form²⁸ vermerkte Cavalcaselle Gewölbe und Seitenwände [Abb. 7]. Während des Zeichnens drehte er das Blatt: Die beiden Seitenwände stehen sich in der Zeichnung wie in der Kapelle gegenüber. Ergänzende Detailstudien (Kopf und Ornamentstreifen) machen bereits dieses eine Blatt aus dem Jahr 1858 zu einer umfassenden Aufnahme der Kapelle.

In unserem Kontext genügt es, den Blick auf die rechte Seitenwand mit Szenen aus dem Marienleben und deren Notation

7 Giovanni B. Cavalcaselle, Aufzeichnungen zur Cappella dell'Assunta im Dom zu Prato.

durch Cavalcaselle zu richten: Er erfasste die Wand mit wenigen Strichen als ganzes System mit ihren drei Registern (von oben nach unten *Mariengeburt*, *Tempelgang Mariens* und *Sposalizio*) und setzte in die Felder kleine Strichmännchen und -architekturen ein. In seinen sehr ausführlichen Notizen springen immer wieder zwei Namen ins Auge: »Masolino« und »Paolo«. Die wiederholten Verweise auf die Ähnlichkeit der Fresken mit Werken von Paolo Uccello und Masolino da Panicale finden sich ebenso auf einem anderen Blatt, auf dem Cavalcaselle die beiden Lünettenbilder präziser studierte.²⁹ Im Buchtext von 1864 loben Crowe und Cavalcaselle die Fresken bezüglich ihrer künstlerischen Errungenschaften der Frührenaissance, wie Anatomie und Perspektive, und verweisen auf Paolo Uccello und Piero della Francesca als wichtige Protagonisten. Gleichzeitig nennen sie jedoch – unverständlicherweise – den um das Jahr 1400 im Florentiner Umland tätigen Meister Antonio Vite als ausführenden Künstler.³⁰ In der Forschung streitet man noch heute um die Zuschreibung an Paolo Uccello. In seinen Notizen hatte Cavalcaselle dessen mögliche Autorschaft in Erwägung gezogen, offenbar konnte er jedoch seine Meinung in den Diskussionen mit Crowe nicht durchsetzen. Festzustellen ist jedenfalls, dass er letztendlich von seiner Intuition abwich und an der Überzeugungskraft seiner inneren Vergleiche, die sich ihm während der Autopsie aufgedrängt hatten, zweifelte. Die Forschung des 19. Jahrhunderts, die im Vergleich zu heute unter erschwerten Bedingungen praktizierte, stieß hier an eine Grenze der Möglichkeiten des vergleichenden Sehens.

VI

Im letzten Beispiel wurde bereits auf eine Störung der inneren Vergleiche Cavalcaselles, vermutlich durch seinen Co-Autor Crowe, hingewiesen. Nun soll auch dieses besondere Verhältnis in den Blick gerückt werden. Aus der Art seiner Zusammenarbeit mit Crowe, deren Ineinandergreifen den Zeitgenossen rätselhaft blieb, ist zu schließen, dass beide mit Cavalcaselles gesammelten Papieren weiterarbeiteten.

Ihre *Geschichte der italienischen Malerei* entstand in einem Prozess mehrfacher medialer Transformationen, in dem (mehrsprachiger) Text und Bild komplex zusammen wirken. Die Revision der *Viten* Vasaris leistete Cavalcaselle im Wesentlichen mit der Zeichnung als Hilfsmittel bei der Autopsie der Originalobjekte, die er zu Beginn seiner Forschungen großenteils wohl nur aus Vasaris Beschreibungen kannte. Für die gemeinsame Arbeit an der Publikation erstellte

Cavalcaselle anhand seiner zeichnerischen Aufnahmen stichwortartige Manuskripte, die er mit schnell niedergelegten, systematisierten Kopien der vor Ort gefertigten Zeichnungen illustrierte.³¹ Auf dieser Basis schuf Crowe den Text – vermutlich bei gleichzeitiger Relektüre Vasaris. Dank der beigelegten Illustrationen konnte er zahlreiche Objekte wenigstens in stark stilisierter Form ebenfalls vor Augen haben; die flüchtigen Kopien mussten das ihm unbekanntes Original ersetzen, um dessen ›Bild‹ in seiner Imagination erstehen zu lassen. Resultat dieses diffizilen Prozesses ist eine Publikation, die ihren Wert als Referenzwerk bis heute nicht verloren hat. Die Bedeutung dieser Teamarbeit gründet sich neben den als Quellen einzigartigen Zeichnungen in besonderem Maße auf die Fähigkeit Crowes, die in den Kopien der Skizzen Cavalcaselles niedergelegten Ergebnisse der Autopsie in Worte und Argumentationen zu übersetzen.

VII

Die komplexen Zeichnungen Cavalcaselles, die als Hilfsmittel auf seinen Studienreisen entstanden, verraten Möglichkeiten und Grenzen des vergleichenden Sehens in der Kunstforschung des 19. Jahrhunderts. Als einzigartige Dokumente der Wissenschaftspraxis um 1860 offenbarten sie unterschiedliche Wirkungsweisen und Tragweiten des vergleichenden Sehens für die Erkenntnisarbeit: Indizien hierfür finden sich, wie gezeigt werden konnte, erstens in dem verschiedene Ansprüche befriedigenden Facettenreichtum der vor den Originalen angefertigten Zeichnungen, zweitens in den Kontroll- und Korrekturmechanismen während der Aufnahme, drittens in verbalen Notizen aufgrund innerer Vergleiche in Anlehnung an früher gesehene Originale sowie viertens in den eigenhändigen Zeichnungskopien, die als Illustrationen der Arbeitsmanuskripte dienten.

Waren die Grenzen des Vergleiches in Cavalcaselles Fall dort erreicht, wo der Leser seiner kaum illustrierten Publikationen mangels Bildmaterial weder Objekte noch Vergleiche mit dem Gelesenen visuell zu einer Einheit verknüpfen konnte? Historisch gesehen entsprach die ursprünglich sogar bilderlose Konzeption der Bücher aufgrund ihrer »Distanzierung von der bildlichen Repräsentation ihrer Objekte« dem gewünschten wissenschaftlich-objektiven Anspruch.³² Ihren Lesern boten Crowe und Cavalcaselle die im Text verarbeitete bisherige Leistung im vergleichenden Sehens als Grundlage zur Imagination – möglicherweise begleitet von der vergleichenden ›Lektüre‹ geeigneter Bildbände.³³

Endnoten

- 1 Der Text geht auf Ergebnisse meiner Dissertation zurück und verknüpft diese mit Überlegungen zum vergleichenden Sehen: Susanne Müller-Bechtel, *Die Zeichnung als Forschungsinstrument – Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*, München/Berlin 2009. Für alle weiterführenden Nachweise bzgl. Cavalcaselle sei auf diese Arbeit verwiesen.
- 2 Vgl. Friedrich Steinle, *The Practice of Studying Practice: Analyzing Research Records of Ampère and Faraday*, in: Frederic L. Holmes, Jürgen Renn und Hans-Jörg Rheinberger (Hg.), *Reworking the Bench. Research Notebooks in the History of Science*, Dordrecht/Boston 2003, S. 93–117. Zu Notizbüchern in der Kunstforschung vgl. Johannes Rößler, *Das Notizbuch als Werkzeug des Kunsthistorikers*. Schrift und Zeichnung in den Forschungen von Wilhelm Bode und Carl Justi, in: Christoph Hoffmann (Hg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Zürich/Berlin 2008, S. 73–102.
- 3 Joseph A. Crowe und Giovanni B. Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century [...]*, 3 Bde., London 1864–1866. Weitere Publikationen zur italienischen Malerei folgten.
- 4 Zu der Teamarbeit s. Donata Levi, Crowe e Cavalcaselle: analisi di una collaborazione, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, serie III, 12, 1982, Heft 3, S. 1131–1171.
- 5 Vgl. Lino Moretti, G. B. Cavalcaselle, *Disegni da antichi maestri*, Vicenza 1973, S. 18f; Donata Levi, Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana, Turin 1988, S. 77, 101.
- 6 Cavalcaselles Ansatz unterschied sich grundlegend von demjenigen Gaetano Milanesis, der eine quellenkundliche Edition der *Viten* Vasaris projektierte. Zur Bedeutung der Zeichnung für die Ausübung von wissenschaftlicher Tätigkeit im 19. Jahrhundert vgl. Elke Schulze, *Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie*, Stuttgart 2004. Zu zeichnenden Kunsthistorikern vgl. außerdem dies., *Il disegno: strumento e linguaggio della visione scientifica*, in: *Annali della Fondazione Europea del Disegno* 3, 2007, S. 165–198. Die Rolle der Zeichnung in den Naturwissenschaften thematisiert u. a. Horst Bredekamp, *Die zeichnende Denkkraft. Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften*, in: Jörg Huber (Hg.), *Einbildungen*, Zürich 2005, S. 155–171.
- 7 Zu Cavalcaselle in München vgl. Susanne Müller-Bechtel, »Italienersehnsucht«. Giovanni Battista Cavalcaselle und seine Zeichnungen nach italienischen Gemälden in Münchner Sammlungen, in: Hildegard Wiegel (Hg.), *Italienersehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München/Berlin 2004, S. 161–173.
- 8 Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana (im Folgenden: BNMV), Cod. It. IV. 2024 (= 12265)–2041 (= 12282). Die Biblioteca Marciana bereitet unter der Leitung von Susy Marcon eine Internetpublikation des *Fondo Cavalcaselle* vor.
- 9 Der Gemäldekopist August Wolf hebt 1876 in seinem Tätigkeitsbericht immer wieder hervor, dass aufgrund der Lichtsituation noch keine fotografische Reproduktion des jeweiligen Werkes vorläge. August Wolf, *Kopien venezianischer Meisterwerke in der Schackschen Galerie zu München*, in: *Kunst-Chronik* 11, 1876, Sp. 313–318, 329–334 u. 393–398 (Ich danke Dorothea Peters für diesen Hinweis). Aufwendige Umwege und Hilfskonstruktionen waren nötig, um qualitätvolle fotografische Gemäldeproduktionen zu erhalten. Vgl. Helmut Heß »Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich.« Zur frühen Reproduktionsfotografie, in: Robert Stalla (Hg.), *Druckgraphik. Funktion und Form*, München/Berlin 2001, S. 137–144.
- 10 Für das vielfältige Material zur *Cappella Brancacci* in Santa Maria Novella, Florenz (1423–1428, 1481–1485), s. Ornella Casazza und Paola Cassinelli Lazzeri, *La Cappella Brancacci. Conservazione e restauro nei documenti della grafica antica*, Modena 1989.
- 11 Zur Zeichnung (BNMV, Cod. It. IV. 2033 (= 12274), fasc. 2, fol. 42r) vgl. Müller-Bechtel, *Italienersehnsucht* (Anm. 7), S. 165f.; zum Gemälde (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 32, Öl/Holz, 71,3×91,2 cm, datierbar um 1505/08) Rolf

- Kultzen und Peter Eikemeier, *Venezianische Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. 9), 2 Bde., München 1971, B. 1, S. 91–93.
- 12 BNMV, Cod. It. IV.2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 92–97, hier fol. 95v.
- 13 Crowe und Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy* (Anm. 3), Bd. 2, 1864, S. 125–131. Vgl. Giorgio Bonsanti (Hg.), *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica inferiore – The Basilica of St Francis in Assisi. Lower Basilica*, Modena 2002.
- 14 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Bd. 3: Malerei, Basel 1860, S. 755: »Im südlichen Querschiff Reste einer grossen und sehr reichen Kreuzigung (angeblich von Pietro Cavallini [...]); ferner Kreuzabnahme, Grablegung und S. Franz die Wundmale empfangend (angeblich von Giotto); am Tonengewölbe kleine Passionsbilder (vielleicht von Puccio Capanna).« Vgl. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori [...]*, hg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 1, S. 379, 403 u. 540.
- 15 BNMV, Cod. It. IV.2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 92–97.
- 16 Vgl. Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*, Leipzig 1880. Eine neue knappe Einschätzung Morellis und seiner Methode bei Ulrich Pfisterer, Giovanni Morelli (1816–1891), in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, 2 Bde., München 2007, Bd. 1, S. 92–109.
- 17 Begriff übernommen von Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005, S. 90, 135.
- 18 Vgl. Mondini, *Mittelalter im Bild* (Anm. 17), zum Begriff der »doppelten Dokumentation« S. 87 u. S. 235–240.
- 19 Joseph A. Crowe und Giovanni B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Max Jordan, 6 Bde., Leipzig 1869–1876, Bd. 2, 1869, S. 297.
- 20 Crowe und Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy* (Anm. 3), Bd. 2, 1864, S. 125f.: »The Siennese school was characterized from the first by a peculiar mode of distributing the subjects of the Passion. Duccio and Barna, preserved it alike, commencing with the entrance into Jerusalem, to which they gave a double space, and closing with the crucifixion to which a *fourfold area* was devoted. The last scene of the mournful drama thus received additional importance, and was intended in every sense to possess overwhelming interest. The Florentines, it is hardly necessary to say, devoted to each entrance an equal space, and their simplicity in this respect may be studied not only in Florence and Padua but in Assisi, by the side of these Siennese frescos which have so long been assigned to a Roman painter.« (Hervorhebung SMB).
- 21 Joseph A. Crowe, *Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München*, in: *Die Grenzboten* 28/2–2, 1869, S. 16–26 u. S. 54–64, hier S. 17. Levi, Cavalcaselle (Anm. 5), S. 326 u. S. 359, Anm. 84, nimmt an, dass Cavalcaselle die Ausstellung besuchte, vgl. den Brief vom 10. August 1869 die Genehmigung des Zuschusses betreffend (Rom, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Personale, I versamento, busta 7).
- 22 Crowe, *Ausstellung von Gemälden älterer Meister* (Anm. 21), S. 22.
- 23 Es ist nicht bekannt, ob Cavalcaselle in seinen Zeichnungen Vergleiche absichtlich arrangierte. Allerdings sind die Blätter in Faszikeln abgelegt, die einen Kontext (eine Region und ihre Schule, eine Sammlung etc.) darstellen.
- 24 Zur Zeichnung (BNMV, Cod. It. IV.2033 (=12274), fasc. 2, fol. 27v) vgl. Müller-Bechtel, *Italienersehnsucht* (Anm. 7), S. 167f.; zum Gemälde (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 476, Lindenhof, 131 x 107 cm) Rolf Kultzen, *Italienische Malerei* (Alte Pinakothek München, Katalog 5), München 1975, S. 91f.
- 25 Joseph A. Crowe und Giovanni B. Cavalcaselle, *Raphael. Sein Leben und seine Werke*, aus dem Englischen übersetzt von Carl Aldenhoven, 2 Bde., Leipzig 1883–1885, Bd. 1, S. 232.

Endnoten/Abbildungsnachweis

- 26 BNMV, Cod. It. IV.2032 (=12273), fasc. 4, fol. 46–57.
- 27 Zuschreibung an Paolo Uccello umstritten, vollendet von Andrea di Giusto Manzani. Vgl. Eve Borsook, *The mural painters of Tuscany: from Cimabue to Andrea del Sarto*, 2. Aufl. Oxford 1980, S. 79–84 (Zuschreibung an »the Prato Master«); Anna Padoa Rizzi, *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*, Prato 1997.
- 28 Begriff in Anlehnung an Peter Jenny, *Notizen zur Figuration*. 22 Übungen zur archetypischen Darstellung des Menschen, Mainz 2001, Punkt 12.
- 29 BNMV, Cod. It. IV.2032 (=12273), fasc. 4, fol. 54v: Aufzeichnungen zum Bildfeld *Geburt Mariens*.
- 30 Crowe und Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy* (Anm. 3), Bd. 1, 1864, S. 495–498.
- 31 Ausgewählte Beispiele bei Denys Sutton, *Aspects of British collecting, part IV: Crowe and Cavalcaselle*, in: *Apollo* 122/282, 1985, S. 111–117.
- 32 Hubert Locher, »Musée imaginaire« und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte, in: Katharina Krause und Klaus Niehr (Hg.), *Kunstwerk–Abbild–Buch: Das illustrierte Kunstbuch von 1730–1930*, München/Berlin 2007, S. 53–75, hier S. 59.
- 33 In London gründeten John Ruskin, Lord Lindsay, Charles Eastlake u. a. 1849 die Arundel Society mit dem Ziel, italienische Wandmalerei bildlich zu erschließen und dem englischen Publikum vertraut zu machen. Beispielsweise ließen sie Umrisslinienillustrationen nach den Fresken Fra Angelicos im Vatikanischen Palast (1849–1852) publizieren. Vgl. Robyn Cooper, *The Popularization of Renaissance Art in England. The Arundel Society*, in: *Art History* 1, 1978, S. 263–292.

Abbildungsnachweis

- 1 Giovanni B. Cavalcaselle, Kompositionszeichnung nach Lorenzo Lotto, *Mystische Vermählung der heiligen Katharina* (Alte Pinakothek, München). Venedig, Biblioteca Nazionale Marciana (BNMV), Cod. It. IV.2033 (=12274), fasc. 2, fol. 42r.
- 2 Giovanni B. Cavalcaselle, Aufnahme der rechten Seitenwand des Passionszyklus' von Pietro Lorenzetti (Westliches Querhaus der Unterkirche von San Francesco, Assisi). BNMV, Cod. It. IV.2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 95r.
- 3 Giovanni B. Cavalcaselle, Detailstudie zum Passionszyklus von Pietro Lorenzetti (Westliches Querhaus der Unterkirche von San Francesco, Assisi). BNMV, Cod. It. IV.2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 93v: Hauptmann aus der *Kreuzigung Christi*.
- 4 Giovanni B. Cavalcaselle, Aufnahme der linken Seitenwand des Passionszyklus' von Pietro Lorenzetti (Westliches Querhaus der Unterkirche von San Francesco, Assisi). BNMV, Cod. It. IV.2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 95v.
- 5 Giovanni B. Cavalcaselle, Detailstudie zum Passionszyklus von Pietro Lorenzetti (Westliches Querhaus der Unterkirche von San Francesco, Assisi). BNMV, Cod. It. IV.2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 97r: Details der *Kreuzabnahme*.
- 6 Giovanni B. Cavalcaselle, Studie von Raffaels *Die heilige Familie aus dem Hause Canigiani* (Alte Pinakothek, München). BNMV, Cod. It. IV.2033 (=12274), fasc. 2, fol. 27v.
- 7 Giovanni B. Cavalcaselle, Aufzeichnungen zur *Cappella dell'Assunta* im Dom zu Prato. BNMV, Cod. It. IV.2032 (=12273), fasc. 4, Ausschnitt aus fol. 50v/51r.