

Originalveröffentlichung in: Batus, Wojciech ; Wolańska, Joanna (Hrsgg.): *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa : anlässlich des 125jährigen Gründungsjubiläums des ersten Lehrstuhls für Kunstgeschichte in Polen, Warschau 2010*, S. 211-226 ; *Abb. im Anschluss (Beiträge der 14. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Krakau, 26.–30. Sept. 2007 ; das gemeinsame Kulturerbe ; 6)*
Susanne Müller-Bechtel
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007955>

Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) – ein Blick in die Skizzenbücher eines Kenners und Vertreters der Stilgeschichte¹

Da alles Nachdenken über eine Sache damit anfängt, wie sie wahrgenommen wird, kann ein unzweckmäßiges Abbild den ganzen davon abgeleiteten Gedankenzug zum Entgleisen bringen.

(Rudolf Arnheim, 1904–2007)²

Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) machte sich einen Namen vor allem mit Forschungen zur italienischen Malerei des Spätmittelalters und der Renaissance. Seine Erkenntnisse publizierte er zusammen mit Joseph Archer Crowe (1825–1896) unter anderem in den Bänden „A New History of Painting in Italy“ (1864/1866) und „A History of Painting in North Italy“ (1871). Cavalcaselle erfüllte damit den Auftrag des Londoner Verlegers John Murray, eine Revision von „Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori“ (1550/1568) von Giorgio Vasari (1511–1574) zu erstellen. Er nutzte zur Bewältigung dieser Aufgabe ein für zeitgenössische Wissenschaftler übliches Verfahren: Er zeichnete.³ Auf seinen Studienreisen, vorwiegend in den Jahren zwischen 1857 und 1867, entstanden zahllose figurative Notizen, Skizzen nach Gemälden in den verschiedenen europäischen Sammlungen⁴ ebenso

¹ Dieser Beitrag stellt ausgewählte Ergebnisse aus meiner Dissertation „Die Zeichnung als Forschungsinstrument – Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550“ vor, vgl. MÜLLER-BECHTEL (2009).

² ARNHEIM (2001), 37.

³ Die Bedeutung der Zeichnung für die Ausübung von wissenschaftlicher Tätigkeit belegen zahlreiche Beispiele in Elke Schulzes Untersuchung der Zeichenlehrer an deutschen Universitäten im 19. Jahrhundert, vgl. SCHULZE (2004). Die Rolle der Zeichnung in den Naturwissenschaften thematisiert u. a. auch BREDEKAMP (2005).

⁴ Vgl. z. B. zur Sammlung in München: MÜLLER-BECHTEL (2004).

wie ganze Zeichnungsfolgen nach italienischer Wandmalerei⁵ (Abb. 1). Diese Zeichnungen dienten erstens dem Kennenlernen des jeweiligen Werkes und seiner Gestaltungsprinzipien, zweitens dem Bewerten der Entwicklungsstufe, auf der sich das Werk hinsichtlich des Œuvres des Künstlers sowie in Hinblick auf Region und Epoche befand. Drittens erstellte sich Cavalcaselle auf diese Weise einen umfangreichen Abbildungsapparat mit zahlreichen damals zum Teil unpublizierten Werken. Dieses Material ist in 32 Skizzenbüchern und als Sammlung hunderter loser Blätter, in mehr als hundert Faszikeln abgelegt, im Fondo Cavalcaselle in der Nationalbibliothek in Venedig (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia) erhalten.⁶

Reflexionen zum Abhängigkeitsverhältnis zwischen Abbild und Erkenntnis, wie beispielsweise in den eingangs zitierten Worten von Rudolf Arnheim, stützen die These, dass Abbildungen vom jeweiligen kunsthistorischen Blick zeugen,⁷ und lösen Fragen an dieses Material aus: Was verraten die Nachzeichnungen von Cavalcaselle über seine „Gedankenzüge“ zu seinem Forschungsgegenstand? Wie erarbeitete er sich seine Erkenntnisse?

Prominenter Beweis von seinen Fähigkeiten in dem Metier der „Händescheidung“ ist die Zuschreibung der Passionsszenen im Südarm des westlichen Querhauses der Unterkirche von San Francesco in Assisi (Umbrien/Umbria, um 1315/1320).⁸ Jacob Burckhardt (1818–1897) hatte noch 1860 im dritten Band seines „Cicerone“ die Aussage von Giorgio Vasari, die Zuweisung an Giotto di Bondone (1267?–1337) und Puccio Capanna (dok. 1341/1347), repetiert und die Attribution an Pietro Cavallini (um 1250 – nach 1325) in Frage gestellt.⁹ Wie aber erarbeitete sich Cavalcaselle die neue, bis heute unangezweifelte Zuschreibung an Pietro Lorenzetti (dok. 1305–1345)? Sie beruht auf der Kombination von zwei Blickwinkeln – ablesbar sind diese an den 1859 entstandenen zeichnerischen Studien zu den Malereien.¹⁰ Zum einen beobachtete der Kunstforscher eine besondere Art der Szenenanordnung, die er

⁵ Ausführlich widmet sich seinen Studien nach italienischer Wandmalerei MÜLLER-BECHTEL (2009).

⁶ Venedig, Nationalbibliothek, Cod. It. IV. 2024–2041 (=12265–12282). Wichtige, grundlegende Publikationen zu diesem Fundus sind MORETTI (1973) und LEVI (1988). Die meisten anderen Publikationen zu Cavalcaselle konzentrieren sich jeweils auf wenige ausgewählte Faszikel aus dem Fundus. Die Nationalbibliothek in Venedig bereitet eine Internetpublikation des Fondo Cavalcaselle vor, verantwortlich dafür zeichnet Susy Marcon.

⁷ Vgl. den Schlussabschnitt von: MÜLLER-BECHTEL (2007).

⁸ CROWE/CAVALCASELLE (1864/1866), Bd. 2, 125–131; einführende neue Literatur zu den Fresken: BONSANTI (2002); – POESCHKE (2003), 126–139.

⁹ VASARI/MILANESI (1906), mit folgenden Zuschreibungen: 379: „Stigmatisation des heiligen Franziskus“ an Giotto; 403: die Passionsszenen an Puccio Capanna sowie 540: „Kreuzigung Christi“ an Pietro Cavallini; – BURCKHARDT (1860), 755.

¹⁰ Venedig, Nationalbibliothek, Cod. It. IV. 2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 92–97. Folgende Blätter sind bereits publiziert: MORETTI (1973), Kat. 15–17: fol. 92r, fol. 93bisr/94v und fol. 95r; – LEVI (1988), Abb. 48: fol. 97v; – MÜLLER-BECHTEL (2009), Kat. 12 und Abb. 7a–j: fol. 92r–97v (ohne fol. 93r, 96v).

als „sienesisch“ erkannte – dabei ist der „Kreuzigung“ ein deutlich größeres Bildfeld zugeteilt als den übrigen Szenen der Passionsgeschichte. Auf fol. 95v (Abb. 2) und fol. 95r (Abb. 3) studierte er jeweils die Bildfelder einer Seitenwand in ihrem architektonischen Kontext als eine durch das Dekorationssystem vereinheitlichte „Bildwand“.¹¹ Diese Aufnahmetechnik machte die besondere Bildaufteilung evident. Zum zweiten untersuchte er die Gestaltung nach Kriterien für oder wider die Zuschreibung an einen einzigen Künstler. Dazu „befragte“ er an allen drei Wänden die Gesichter im unteren Register nach ihrem Urheber – er zeichnete sie nach und prüfte sie dabei im Detail hinsichtlich gestalterischer Gemeinsamkeiten oder Unterschiede. Insgesamt füllte er acht großformatige „Zeichnungsseiten“¹² mit Köpfen und Händen (Abb. 4 und 5). Mit Hilfe der Feder nahm Cavalcaselle die Konturen auf und ergänzte diese mit Schraffuren, um die besondere Eigenart der mit malerischen Mitteln plastisch gestalteten Gesichter zu erfassen. Unabhängig von ihrer Qualität dokumentieren die Zeichnungen sein Interesse an der genauen Form der Gesichter. Mit seinen Studien schuf er sich die Grundlage für einen Vergleich der Physiognomien der Figuren, um schließlich eine einzige „Hand“ als Urheber der Fresken zu identifizieren.

Der Einsatz von Detailstudien erinnert an das morphologische Attributionsverfahren von Giovanni Morelli (1816–1891), die berühmte „Ohrläppchenmethode“.¹³ Ich möchte jedoch darauf verweisen, dass bereits der französische Amateur Jean Baptiste Séroux d’Agincourt (1730–1814) in seiner 1778 begonnenen und 1810–1823 erschienenen „Histoire de l’Art“ mit Detailaufnahmen gearbeitet hat.¹⁴ Häufig sind dort die Seiten zur Malerei nach dem Prinzip der „doppelten Dokumentation“ konzipiert – Daniela Mondini prägte erst kürzlich diesen Begriff für die kombinierte Abbildung von Gesamtkomposition und Detail.¹⁵

Wie muss nun Giovanni Battista Cavalcaselle positioniert werden? Seine „Hauptschaffenszeit“ liegt etwa zwischen den Jahren 1855 und 1870. Er wirkte an dem Prozess der Verfeinerung des bis dato gesammelten Wissens und der Ausdifferenzierung der Methodik mit. Seine Forschungsarbeit war durch den Auftrag des englischen Verlegers John Murray, die Viten

¹¹ Cavalcaselle gelingt mit der Technik der Zeichnung die Gesamtdarstellung der Wandsituation, die mit modernen fotografischen Möglichkeiten kaum zu leisten ist, wie die entsprechenden Abbildungen des Zyklus in den neuen Publikationen BONSANTI (2002) und POESCHKE (2003) belegen.

¹² Den Begriff der „Zeichnungsseite“ habe ich entwickelt, um über eine von Folionummer, Blatt oder Papierbogen unabhängige Begrifflichkeit zu verfügen, die die jeweilige von Cavalcaselle konzipierte Struktur erfassen kann, vgl. MÜLLER-BECHTEL (2009), 122–123.

¹³ Entsprechend konzentrieren sich die Abbildungen, z. B. in MORELLI (1880), auf derartige Details.

¹⁴ Wie beispielsweise die Seite zum „Sposalizio“ von Lorenzo da Viterbo in Santa Maria della Verità, Viterbo, zeigt: SÉROUX D’AGINCOURT (1810–1823), Bd. 6, Tafel 137. Zu dem französischen Amateur und seiner „Histoire de l’Art“ s. MONDINI (2005).

¹⁵ MONDINI (2005), 87 und 235–240.

von Giorgio Vasari zu revidieren, veranlasst. Nicht nur im eben geschilderten Fall „Lorenzetti in Assisi“ kam er dabei an den Punkt, an dem es der Vorlage an Glaubwürdigkeit mangelte und eine kritische Sichtung des Objektes und seiner Zuschreibung Not tat, um zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Obwohl er bald erkannte, dass er das Konzept von Giorgio Vasari sowohl topographisch wie zeitlich erweitern musste, ähnelt das Ergebnis in seiner Anlage dem Vorgänger. Denn die „vier Arten von Kunstschriftstellerei“, die Hans Belting in den Viten vereint sieht, „Künstlerviten [...] ; rhetorische Werkbeschreibungen [...] ; technische Anleitungen [...], und endlich eine Lehre der Stilentwicklung“,¹⁶ sind auch diejenigen Elemente, aus denen sich die Publikationen von Joseph Archer Crowe und Giovanni Battista Cavalcaselle zusammensetzen. Der genannte Revisionsauftrag gab dem italienischen Kunstforscher einen festen Rahmen für seine Forschungen zu italienischer Malerei vor und ermöglichte diese zugleich dank der gesicherten Finanzierung. Dieser Rahmen ließ genügend Spielraum zur Klärung zahlloser Detailfragen, die noch heute geschätzt wird. Da das Konzept gewissermaßen durch den Auftrag vorgegeben war, konnten sich die Ausführenden auf den Inhalt konzentrieren.

Die regionale Erweiterung, die Cavalcaselle vornahm, liegt in erster Linie in der aktuellen politischen Situation begründet, der Geburt des italienischen Nationalstaates.¹⁷ Denkt man an den im Parlament in Turin (Torino) geäußerten Ausspruch von Massimo d'Azeglio (1798–1866) aus dem Jahr 1861, „Italien haben wir, jetzt müssen wir Italiener machen“,¹⁸ könnte Cavalcaselles Projekt einer Geschichte der gesamten italienischen Malerei als ein Beitrag zu einer gemeinsamen Geschichte der einzelnen Provinzen gelesen werden. Mit Erfolg setzte er seine Talente für diese Aufgabe ein. Sein Vorgehen, jedes einzelne Werk für sich zu betrachten, für sich ernst zu nehmen, und es dann in diese Geschichte einzuordnen, ist aus den Dokumenten seiner Arbeit, seinen während der Anschauung der Objekte entstandenen Zeichnungen, ablesbar.

Auf den ersten Blick ähnelt die Zeichnung zu einer Figur aus der Presbyteriumsdekoration der Pfarrkirche von Provesan (Friaul/Friuli; Abb. 6)¹⁹ in der Art ihrer Ausführung den Detailstudien aus Assisi; sie gleicht ihnen allerdings nur in der Anlage, denn sie steht, wie zu zeigen ist, in einem anderen Erkenntniskontext: Der Autor der 1496 datierten Fresken ist dank seiner Signatur bekannt: Gianfrancesco da Tolmezzo (dok. 1482–1510). Cavalcaselle fertigte von der Dekoration mit Szenen aus der Passionsgeschichte nicht nur diese Detailstudie zur Pfeilerfigur, sondern auch eine Folge von Ansichten

¹⁶ BELTING (1983), 68.

¹⁷ Einen Überblick über die italienische Geschichte gibt ALTGELD (2002).

¹⁸ Zitiert nach ALTGELD (2002), 317.

¹⁹ Gianfrancesco da Tolmezzo: Passionsszenen, 1496; CROWE/CAVALCASELLE (1871), Bd. 2, 179–180; Literatur: BONELLI/CASADIO (1983); – DELL'AGNESE (1998).

der einzelnen Wände sowie vom Gewölbe; ein Planschema gibt ganz allgemein über die Ausstattung Auskunft.²⁰

Die Figur des heiligen Sebastian an der Leibung des rechten Chorbo-genpfeilers (Abb. 7) studierte Cavalcaselle vermutlich deshalb detailliert, weil direkt neben ihr der Künstler seine Signatur angebracht hatte. Ausführlich widmete sich der Forscher in einer stark vergrößernden Zeichnung dem Kopf. Dabei konzentrierte er sich auf die exakte Wiedergabe von Gesicht und Haarpracht. Er bemühte sich, genau die gegebene Situation zu erfassen. Im Vergleich dazu wirkt die Wiedergabe des Kopfes in der Aufnahme der ganzen Figur schematisch. In der Vergrößerung gelang es ihm, die Gestaltung der einzelnen Partien gezielter zu betrachten und mit dem Zeichenstift nachzuvollziehen. Die Linien nähern sich recht genau dem Original an. Offenbar prüfte Cavalcaselle: Wie schräg stehen die Augen? In welchem Winkel durchkreuzt die Linie der kurzen Nase das Gesicht? Welcher Ausdruck prägt den Mund? Wie kringeln sich die Locken und wie ist eine Haarsträhne von der anderen abgesetzt?

Die Analyse der beiden ausgewählten Beispiele zeigt, dass sich Cavalcaselle in seinen Aufzeichnungen intensiv mit Formfragen auseinandersetzte. Detailstudien dienten ihm als Instrument einer aktiven und kritischen Rezeption. Sie dokumentieren darüber hinaus, welche Bildelemente er als charakteristische stilistische Kennzeichen eines Werkes ansah – unabhängig davon, ob er das Œuvre eines Künstlers rekonstruierte oder verschiedene Objekte in einer gemeinsamen Schule, Region oder Zeit verortete. Eine wichtige Rolle spielen Gesichter und Hände – und Füße. Zu erwähnen wären ferner Gewänder und Bildarchitektur.

Im Beispiel Provesan kommt eine weitere Komponente hinzu: In der Detailstudie fallen mehrere Striche auf der linken Wange auf. Sie sind blockhaft zu einer Fläche zusammengeschlossen. Innerhalb der Wiedergabe des Gesichtes erfüllen sie keine abbildende Aufgabe. Die vier vertikalen Linien kommentierte Cavalcaselle mit dem Wort „luce“, die drei darunter liegenden Horizontalen mit dem Wort „rossi“. Eine ähnliche Figuration am Halsansatz, drei vertikale Linien, bezeichnete er mit dem Hinweis „luce tratti bianchi“. Diese wenigen Bemerkungen zeugen von seinem Interesse für Gianfrancesco da Tolmezzos Verfahren, das Gesicht und den Hals zu modellieren und zu schattieren. Die Beobachtungen zur Malweise des Werkes erweitern und festigen das Bild, das sich der Kunstforscher am Beispiel der Fresken der Pfarrkirche von Provesan von der Kunst des Gianfrancesco da Tolmezzo machen konnte.

Für seine Forschungen erwies sich die mit Notizen verknüpfte Zeichnung als ein vielseitiges Instrumentarium, mit dem Cavalcaselle die Kunstwerke regelrecht „sezierte“. Obwohl das Zeichnen zur üblichen Tätigkeit von

²⁰ Venedig, Nationalbibliothek, Cod. It. IV. 2031 (=12272), fasc. 7/A, fol. 17–18, 20–22 und fasc. 7/D, fol. 128r. Zu den Zeichnungen s. BERGAMINI (1973); – LEVI (1983), Kat. 8; – MÜLLER-BECHTEL (2009), Kat. 143, Abb. 18a–e.

Kunstforschern und Künstlern vor der Verbreitung der Fotografie zählte, um Werke kennen zu lernen, zu verstehen oder davon Abbildungen zu erhalten,²¹ spielte das Phänomen in der Forschung zur Geschichte der Kunstgeschichte bislang kaum eine Rolle. Für die Frage nach dem Erkenntnisprozess des Kunstforschers vor dem Objekt, direkt während der Anschauung, stellen die Zeichnungen von Cavalcaselle außergewöhnliche Quellen dar.²² Sein Studienmaterial zu italienischer Wandmalerei bietet häufig eine umfassende Aufnahme beziehungsweise Analyse der Malereien, die sich durch ihre Vielseitigkeit und Umsicht auszeichnet.

Zu den „Blickwinkeln“ zählen sowohl der Blick auf die einzelne Komposition wie auf den architektonischen Kontext (Abb. 8), das Dekorationssystem und das ornamentale Rahmenwerk (Abb. 9) oder auch auf einzelne Details. In seiner Vielfalt könnte Cavalcaselle Vorbild sein für zahlreiche heutige Publikationen hinsichtlich Präsentationsweise und Visualisierung des untersuchten Objektes. Den Akzent der Zeichnungen legte er meist auf die Figur als Träger der Komposition. Doch der architektonische Kontext der Fresken scheint von auffallend großer Bedeutung zu sein, zum einen wohl als Ordnungsstruktur für die Aufzeichnungen, zum anderen als die Erinnerung stützendes Element – aber durchaus gleichfalls verstanden als charakteristische Eigenheit eines jeden Beispiels. Gerade für die Aufnahme des baulichen Umfeldes von Wandmalerei ist die Zeichnung ein wichtiges Hilfsmittel, nicht nur, weil zu Cavalcaselles Zeit die Fotografie noch nicht die technische Ausgereiftheit erlangt hatte, Wandmalereien in Innenräumen werkgetreu wiederzugeben, sondern auch weil die Fotografie generell nur unter Schwierigkeiten die räumlichen Verhältnisse von Wandmalerei erfassen kann (Abb. 10).²³ Wesentlichen Platz nimmt in seinem Studienmaterial zudem die Berücksichtigung des Erhaltungszustands des Objektes ein. Gewissenhaft gibt er über den Zustand der originalen Substanz Rechenschaft ab. Giotto's Ausmalung der Cappella Bardi in Santa Croce in Florenz (Firenze) sah Cavalcaselle wenige Jahre nach der Restaurierung durch Gaetano Bianchi (1819–1892).²⁴

²¹ ROSENBERG (2000), 54–63, formulierte die drei Intentionen der künstlerischen Nachzeichnung, Abbilden, Lernen und Verstehen, in Zusammenhang mit der künstlerischen Rezeption am Beispiel der Nachzeichnungen nach Skulpturen Michelangelos.

²² MÜLLER-BECHTEL (2009) greift in Kapitel V anhand von ausgewählten Beispielen die Frage nach dem Erkenntnisprozess in der Geschichte der Kunstgeschichte auf. Die mittlerweile anwachsende Forschung zur Rolle der Abbildung in der Geschichte der Kunstgeschichte konzentriert sich vorwiegend auf die vermittelnde und argumentative Rolle, vgl. AK MAINZ (2005); – KRAUSE/NIEHR (2007). MONDINI (2005) berücksichtigt neben der Publikation die Zeichnungssammlung von Séroux d'Agincourt, SCHULZE (2007) thematisiert die Zeichnung als Werkzeug und Sprache wissenschaftlichen Sehens.

²³ Ich danke der Fotografehistorikerin Dorothea Peters für die Bestätigung dieser Einschätzung.

²⁴ Florenz, Santa Croce, Cappella Bardi (erste Nebenchorkapelle rechts), Giotto di Bondone, nach 1317/vor 1328; freigelegt und restauriert in den Jahren 1851/52 durch Gaetano Bianchi; Entfernung der Übermalungen Bianchis in den Jahren 1958–1961; Literatur zur Kapellenausstattung, Restaurierung und Restaurierung der Restaurierung: OLSSON (1997); – BONSANTI (2001/02); – POESCHKE (2003), 224–249.

In seinen Zeichnungen markierte er die ergänzten Partien (Abb. 11).²⁵ Hinweise auf die Ikonographie gehören, wie zahlreiche Notizen belegen, zum Alltag. Zum Beispiel dient in der Aufnahme der Cappella del Sacro Cingolo in Prato (Toskana/Toscana)²⁶ ein kleiner Grundriss dazu, mit wenigen Worten die Ikonographie der Darstellungen aus dem Marienleben, „incontro“, „spozializio“, „salutazione“ und „natività“, zu benennen und so den Bestand zu erfassen (Abb. 12). Die Aufgabe, den Stil der Malereien zu erforschen, muss jedoch als zentrale Obliegenheit erkannt werden – hierbei gehören Beobachtungen zum Dekorationssystem ebenso zu den Kriterien wie Detailstudien oder die Untersuchung der Maltechnik. Die Summe dieser Eindrücke und die gesammelten Seherfahrungen leiteten Cavalcaselle zu seinen oftmals bis heute unumstrittenen Zuschreibungen.

Einen weiteren Aspekt möchte ich in die Standortbestimmung noch einfließen lassen: Seine Lebensgeschichte²⁷ schenkte Cavalcaselle Einblick in italienische, englische und deutsche Arbeitsweisen und Positionen. Diese biographisch bedingte Internationalität blieb meines Erachtens nicht ohne Wirkung. Er vereinigt in sich die Perspektive des Italieners auf die italienische Kunst mit derjenigen des Außenstehenden. Sein persönlicher Wunsch, sich des nationalen Kulturerbes Italiens anzunehmen, ließ sich gut mit seinem, ihn über Jahre finanzierenden Auftrag, für John Murray eine Revision der Viten Vasaris zu erstellen, vereinbaren.

Welches Spektrum Cavalcaselle mit seinen Forschungen abdeckte, belegen die ortsfesten Beispiele der Wandmalerei Italiens, die er zeichnete. Er bereiste nachweislich den gesamten italienischen Stiefel, vom Piemont über die Lombardei, Trient (Trento), Venetien und das Friaul, über Florenz, Rom (Roma), Neapel (Napoli) bis nach Sizilien. Nicht nur hinsichtlich dieses topographischen Spektrums gelang es ihm, den Kanon der international diskutierten italienischen Kunstwerke zu erweitern. In diesem Kontext sei an Jean Baptiste Séroux d'Agincourt erinnert, zu dessen Auswahlkriterien für seine „Histoire de l'art“ unter anderem die Signatur und dokumentierte Datierung eines Werkes zählten.²⁸ Bedeutsam für die weitere Entwicklung des kunsthistorischen Kanons ist, dass Cavalcaselle zahlreiche – nach Ermessen der Geniekunstgeschichte – unbedeutende, also undatierte oder unsignierte Werke der Kunstproduktion studierte; diesen Befund stützten die gerade dafür hilfreichen Zeichnungen. Man spürt zwar an der oftmals geringen Ausführlichkeit

²⁵ Venedig, Nationalbibliothek, Cod. It. IV. 2040 (=12281), fasc. 5/4, fol. 77–78; vgl. MORETTI (1973), Kat. 12; – LEVI (1988), 195; – MÜLLER-BECHTEL (2009), Kat. 55, Abb. 4a–d.

²⁶ Venedig, Nationalbibliothek, Cod. It. IV. 2032 (=12273), fasc. 4, fol. 46–49; der Grundriss auf fol. 46v/47r, vgl. MÜLLER-BECHTEL (2009), Kat. 141, Abb. 9a–d. Die Cappella del Sacro Cingolo in Dom zu Prato (Kapelle des heiligen Gürtel Mariens) wurde 1392–1395 von Agnolo Gaddi (um 1350–1396) ausgemalt; Literatur: CROWE/CAVALCASELLE (1864/1866), Bd. 1, 465–470; – MARCHINI (1975); – LA SACRA CINTOLA (1995).

²⁷ Vgl. LEVI (1988); – MÜLLER-BECHTEL (2009), 17–38.

²⁸ Vgl. MONDINI (2005), 83.

der Aufnahmen, welche Bedeutung er den Werken zumaß, dennoch setzte er sich mit zahlreichen solchen Stücken auseinander. Vielleicht wären sonst manche der hier publizierten Aufzeichnungen gar nicht entstanden.

In der Blattfolge zu verschiedenen Kapellenausstattungen im Dom Santo Stefano zu Prato²⁹ finden sich Aufzeichnungen zur Cappella dell'Assunta (1435/36).³⁰ In sehr kleinem Maßstab vermerkte sich Cavalcaselle wichtige Beobachtungen zu dieser Dekoration auf fol. 50v/51r (Abb. 13). Die Bilder müssen stark übermalt gewesen sein – möglicherweise ein Grund für ihn, die Aufnahme reduziert zu halten. Die einzelnen Einheiten, Gewölbe und Seitenwände, gibt er „miniaturisiert“³¹ wieder. Bei der Aufnahme drehte er das Blatt – die beiden Seitenwände stehen sich wie in der Kapelle auf dem Blatt gegenüber; übrigens wendete er diesen Kunstgriff häufig an, um ein Gegenüber von Wänden darzustellen. Detailstudien zu einem Kopf und einem Ornamentstreifen machen bereits dieses eine Blatt zu einer umfassenden Aufnahme der Kapelle.

Cavalcaselle notierte sich die rechte Seitenwand mit Szenen aus dem Marienleben als Ganzes, mit ihren drei Registern (Mariengeburt, Tempelgang Mariens und Vermählung), und setzte in dieses System kleine Strichmännchen und -architekturen hinein. Im Gegensatz zu seiner sonstigen Angewohnheit kommentierte er diese miniaturisierte Skizze sehr ausführlich. Im vorliegenden Kontext muss der Blick in diese Notizen oberflächlich bleiben. Es sei nur darauf aufmerksam gemacht, dass immer wieder zwei Namen ins Auge springen: „Masolino“ und „Paolo“. Im Buchtext sprechen die beiden Autoren künstlerische Errungenschaften der Frührenaissance an, wie Anatomie und Perspektive, und verweisen auf Paolo Uccello (1397–1475) und Piero della Francesca (um 1420–1492).

Auf fol. 54v (Abb. 14) widmete sich Cavalcaselle ausführlicher den beiden Lünettenbildern. Außerdem studierte er einzelne Figuren im Detail. Bemerkenswert sind die wiederholten Verweise auf die Ähnlichkeit der Fresken mit Werken von Paolo Uccello und Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini, 1383 – um 1440), und sogar Domenico Ghirlandaio (Domenico Bigordi, 1449–1494). Crowe und Cavalcaselle wiesen die Fresken 1864 jedoch Antonio Vite zu, einem vor dem Jahr 1400 im Florentiner Umland tätigen Meister. In der Forschung streitet man sich noch heute um die Zuschreibung an Paolo Uccello.

Ein letztes Beispiel soll zeigen, wie unmittelbar die in den Zeichnungen gewonnenen Erkenntnisse in die Publikationen eingeflossen sind. Die

²⁹ Venedig, Nationalbibliothek, Cod. It. IV. 2032 (=12273), fasc. 4, fol. 46–57, vgl. MÜLLER-BECHTEL (2009), Kat. 138–141.

³⁰ Prato, Dom Santo Stefano, Cappella dell'Assunta (1435–1436), erste Nebenchorakapelle auf der rechten Seite, umstrittene Zuschreibung an Paolo Uccello (1397–1475), vollendet von Andrea di Giusto Manzani (dok. ab 1423, gest. 1450); Literatur: CROWE/CAVALCASELLE (1864/1866), Bd. 1, 495–498; – BORSOOK (1980), 79–84; Zuschreibung an „the Prato Master“; – PADOA RIZZI (1997).

³¹ Begriff in Anlehnung an JENNY (2001), Punkt 12.

Zeichnungsseite fol. 47v/46r³² gibt den linken Teil der linken Seitenwand der Cappella del Sacro Cingolo im Dom zu Prato wieder (Abb. 15).³³ Die drei Register des Dekorationssystems sind leicht ablesbar, ebenso die Thematik der Szenen aus dem Marienleben. In vergrößertem Maßstab wiederholte Cavalcaselle rechts unten neben der Szene der „Verkündigung an Maria“ die Köpfe Gabriels und Mariens und die rechte Hand Mariens. Es ging ihm offenbar – ähnlich wie in den zu Anfang gezeigten Beispielen – um das genaue Erfassen und Abbilden kleinster Feinheiten: Wie spitz ist das Kinn, wie verlaufen die leicht herabgezogenen Mundwinkel, wie der Kieferknochen, wie beeinflusst die Position der Augenbraue den Ausdruck des Blickes, wie ist das Verhältnis der einzelnen Gesichtspartien zueinander sowie die Proportion von Gesicht zu Kopf und Hals, oder wie umkränzen die Locken das Gesicht? Besonders fällt die intensive Auseinandersetzung mit dem Verlauf des Profils der beiden Köpfe auf: Die Linien scheinen das Profil jeweils zu umspielen. Die mehrfach übereinander gesetzten Striche verraten, wie sehr der Zeichnende sich mühte, den gesehenen Konturverlauf mit dem Stift nachzuziehen. Das Ringen um die Form beschränkte sich nicht auf die Gesichter, auch die rechte Hand Mariens nahm Cavalcaselle in seiner Detailstudie unter die Lupe. Die Ergebnisse seiner Untersuchung finden sich in der „New History“ wieder: „[...] certain forms are purposely and persistently false. The eyes are drawn according to a conventional model; the noses are straight and narrow and expanded flatly at the end; and the mouths generally droop at the corners. It is indeed surprising how totally a head with a fine external outline was spoilt by Agnolo's neglect of truth in the details of the features. In the drawings of the hands and feet he bestowed more care, but he evidently never possessed the clear comprehension of the nature of the forms he depicted. His hands are defective and coarse; the fingers are short, broken and angular at the joints, and mechanically executed. The folds of the flesh are indicated by lines, and in this his faults are those prominent in Spinello.“³⁴

Die Zeitgenossen rätselten über den jeweiligen Anteil der beiden Autoren an den Publikationen. Nicht umsonst prägte sich das geflügelte Wort der „siamesischen Zwillinge der Kunstgeschichte“.³⁵ Im Gegensatz zu den Zeitgenossen bietet sich uns dank des in den Nachlässen der Autoren erhaltenen Materials die Möglichkeit, tieferen Einblick in die Entstehung dieses

³² Venedig, Nationalbibliothek, Cod. It. IV. 2032 (=12273), fasc. 4.

³³ Für die technischen Daten zur Kapelle s. oben.

³⁴ CROWE/CAVALCASELLE (1864/1866), Bd. 1, 469. Die Passage lautet in der deutschen Ausgabe, CROWE/CAVALCASELLE (1869/1876), Bd. 2, 45: „[...] so zeichnet er die Augen conventionell, die Nasen gerade und dünn, nur mit flacher Erweiterung am Ende, den Mund fast überall mit abwärts gezogenen Winkeln. So schön auch oft der Kontur eines Kopfes bei ihm ist, immer verdirbt er die Wirkung durch unkorrekte Anlage der feineren Züge. Sorgfältiger zeichnet er Hände und Füße, doch sind seine Finger kurz und an den Gelenken eckig und gebrochen; die Falten des Fleisches sind bei ihm, wie bei Spinello, durch Linien ausgedrückt.“

³⁵ Die Formulierung stammt von Moritz Thausing (1838–1884); hier zitiert nach LOCHER (2001), 67.

Meilensteins der Stilgeschichte zu gewinnen. Die zahllosen in der Nationalbibliothek in Venedig erhaltenen Aufzeichnungen Cavalcaselles, von denen hier nur eine geringe Auswahl vorgestellt werden konnte, belegen nicht nur seine ausgesprochen breite Denkmälerkenntnis, sondern spiegeln auch sein gewissenhaftes Vorgehen bei der Autopsie. Cavalcaselle hat den Text des Buches in seinen Skizzen und Zeichnungen in figurativer Form vorbereitet. Die darin erreichte Dichte an Informationen und Erkenntnissen lassen sie als ein Art „Vortext“ zum Buch erscheinen.³⁶ Vor allem die Papiere im Nachlass Crowes in der National Art Library am Victoria and Albert Museum, London, zeugen von der Mühe, den von Cavalcaselle bei den Studien vor dem Original gesammelten Schatz an Erkenntnissen in ein geordnetes, lesbares Buch mit Literaturnachweisen zu verwandeln.³⁷ Für die Entstehung der Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle mag also grob umrissen die Formel gelten: Die konzeptionelle Gestalt basiert auf den Vorgaben des Verlegers sowie auf gemeinsamen Diskussionen, die Erkenntnisse erarbeitete Giovanni Battista Cavalcaselle mit seinem empirischen Verfahren bei der direkten Anschauung vor dem Original, die endgültige literarische Gestalt bestimmte Joseph Archer Crowe. Hierbei kamen ihnen jeweils Talent und Ausbildung zugute: Cavalcaselle war künstlerisch geschult, Crowe Journalist. Die Kommunikation zwischen beiden funktionierte zum einen mittels Kopien, die Cavalcaselle von seinen Skizzen fertigte und Crowe als Abbildungsmaterial zur Verfügung stellte, zum zweiten trafen sich die beiden regelmäßig, oft im deutschen Leipzig, häufig für Monate, und arbeiteten an der Vervollendung der Publikation.

Cavalcaselle und Crowe zählen zu der Generation von Jacob Burckhardt und Giovanni Morelli, zu der Generation des „Kompetenzstreites“ zwischen Historikern, Kennern und Künstlern,³⁸ zu der Generation, in der die Fotografie die Nachzeichnung als Hilfsmittel ablöste. Cavalcaselles Beitrag zur Kunstgeschichte liegt vor allem in einer Reihe von hervorragenden Einzelergebnissen direkt zu den Objekten, gesammelt und zusammengefügt zu einer Geschichte der Entwicklung der verschiedenen Stile der italienischen Malerei vor 1550. Diesen zwitterhaften Charakter der Publikationen, in denen auf breit gefächerten morphologischen Untersuchungen beruhende Formanalysen in der Addition zu einer Stilgeschichte verbunden sind, mag die ungewöhnliche Konstellation der Zusammenarbeit der beiden aus unterschiedlichen Traditionen stammenden

³⁶ Hier greife ich einen freundlichen Hinweis von Prof. Dr. Albert Boesten-Stengel (Thorn/Toruń) auf.

³⁷ National Art Library am Victoria and Albert Museum, London, 72 C 1–15 (neu: 86.ZZ.42–46, 50, 52, 56), 86.GG 13–17 (neu: 86.ZZ.19–29), 86.EE 22 und II R.C. H 18–23; – LEVI (1982).

³⁸ LOCHER (2001), 45.

Autoren erklären.³⁹ Für seinen „Part“ hatte Cavalcaselle „zweckmäßige Abbilder“ gefunden – um noch einmal auf die eingangs zitierten Worte von Rudolf Arnheim zurückzukommen; oder mit Horst Bredekamp gesagt: In der „Kraft, Gedanken zu bilden, liegt das bezwingende Potenzial der Zeichnung“.⁴⁰ Vielleicht profitierte Cavalcaselle auch davon, dass er „nur“ die Viten Vasaris revidierte und nicht ein eigenes theoretisches Modell entwickeln und vertreten musste. Dennoch ist sein Verfahren methodisch nicht uninteressant. Seine Zeichnungen „sezieren“ die Kunstwerke nach allen Regeln der Kunst. Er steht damit zum einen in der morphologischen Tradition des mittleren 19. Jahrhunderts,⁴¹ zum anderen gleichzeitig auch an dem Wendepunkt der kunstwissenschaftlichen Darstellungsmethoden vom „Erzählen“ zum „Zeigen“.⁴² In seinen Arbeitszeichnungen „zeigt“ er; der mit Crowe verfasste Text ist jedoch dem Prinzip des „Erzählens“ verpflichtet, nicht umsonst sollten die Bücher ohne Illustrationen⁴³ publiziert werden. Im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte ersetzte die Präsenz des Objektes in der Abbildung die bisher im Text geleistete Beschreibung und Veranschaulichung; den Text konnten sich damit weiterführende Fragen erobern.

Das umsichtige Vorgehen des italienischen Kenners Giovanni Battista Cavalcaselle bei der Autopsie kann – auch wenn die Zeichnung in Zeiten digitaler Bilder als adäquates Hilfsmittel der kunstwissenschaftlichen Forschung weiter entfernt scheint als je zuvor – als vorbildlich angesehen werden.

Literatur

AK MAINZ 2005 = KRAUSE, Katharina/NIEHR, Klaus/HANEBUTT-BENZ, Eva-Maria (Hg.): Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Ausstellungskatalog Mainz 2005. Leipzig 2005.

ALTGELD, Wolfgang (Hg.): Kleine italienische Geschichte. Stuttgart 2002.

³⁹ KARGE (2006), 54–56, sieht in der „morphologisch geprägten Kunsthistoriographie des mittleren 19. Jahrhunderts“ die „gleiche Wurzel“ für die sich später trennenden methodischen Wege der Formanalyse und der Stilgeschichte. Die Frage nach einer Abhängigkeit der wissenschaftlichen Methode von nationalen Traditionen ist kaum zu beantworten, da die bisherige, meist national geprägte Forschung zur Geschichte der Kunstgeschichte ihren Blick nur selten auf internationale Phänomene gerichtet hat.

⁴⁰ BREDEKAMP (2005), 157.

⁴¹ Vgl. KARGE (2006).

⁴² Ich greife hier Gedanken von Hubert Locher auf, aus seinem Vortrag „Zeigen‘ und ‚Erzählen‘. Überlegungen zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte“, anlässlich des Symposiums „Geschichte(n) der Kunst in Deutschland. Methoden und Modelle“, 30. Januar 2004, Universität Köln. Ich danke Herrn Prof. Dr. Hubert Locher sehr herzlich, dass er mir sein unveröffentlichtes Manuskript zur Verfügung gestellt hat. Breiter diskutiert er die Thematik in: LOCHER (2007).

⁴³ Vgl. LEVI (1988), 221.

- ARNHEIM, Rudolf: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Aus dem Amerikanischen übersetzt vom Verfasser. 1. Aufl. 1972, 8. Aufl. Köln 2001 (Originalausgabe: Visual Thinking 1969).
- BELTING, Hans: Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß? In: Hans, BELTING: Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983.
- BERGAMINI, Giuseppe (Hg.): G. B. Cavalcaselle: La pittura friulana del Rinascimento. Venezia 1973 (Publicazioni della Deputazione di Storia Patria per il Friuli).
- BONELLI, Massimo/CASADIO, Paolo: Gianfrancesco da Tolmezzo. Il restauro degli affreschi di Barbeano e di Provesano. Spilimbergo 1983.
- BONSANTI, Giorgio (Hg.): La Basilica di San Francesco ad Assisi. Basilica inferiore – The Basilica of St Francis in Assisi. Lower Basilica. Modena 2002 (Mirabilia Italiae 11).
- BONSANTI, Giorgio: Le cappelle Peruzzi e Bardi in Santa Croce a Firenze e gli affreschi di Giotto nella storia del restauro. In: Die Restaurierung der Restaurierung? Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert. Tagung Hildesheim Mai 2001. ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII. Hg. v. Matthias EXNER und Ursula SCHÄDLER-SAUB. München 2002, 77–90 (Schriften des Hornemann Instituts 5).
- BORSOOK, Eve: The mural painters of Tuscany: from Cimabue to Andrea del Sarto. 2. Aufl. Oxford 1980.
- BREDEKAMP, Horst: Die Zeichnende Denkkraft. Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften. In: Interventionen 14 (2005): Einbildungen, 155–171.
- BURCKHARDT, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Malerei. Bd. 3. Basel 1860. URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/burckhardt1860bd3/> (4.2.2008).
- CROWE, Joseph Archer/CAVALCASELLE, Giovanni Battista: A new History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century... London, Bd. 1–3: 1864/1866. Reprint. Connoisseurship, Criticism and Art History in the Nineteenth Century. A Collection of Major Texts in English selected by Sydney J. FREEDBERG. New York–London 1980.
- CROWE, Joseph Archer/CAVALCASELLE, Giovanni Battista: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Original-Ausgabe besorgt von Dr. M. JORDAN. Bd. 1–6. Leipzig 1869/1876.
- CROWE, Joseph Archer/CAVALCASELLE, Giovanni Battista: A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century. Bd. 1–2. London 1871.
- DELL'AGNESE, Fulvio: La pittura parietale di Gianfrancesco da Tolmezzo. Distribuzione territoriale ecostanti iconografiche. In: Tumiec, 75n Congres de Societat filologice furlane, 4 otubar dal 1998. Tavagnacco 1998, 613–634.

- JENNY, Peter: Notizen zur Figuration. 22 Übungen zur archetypischen Darstellung des Menschen. Mainz 2001.
- KARGE, Henrik: Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte: Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert. In: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*. Hg. v. Bruno KLEIN und Bruno BOERNER. Berlin 2006, 39–60.
- KRAUSE, Katharina/NIEHR, Klaus (Hg.): *Kunstwerk – Abbild – Buch: Das illustrierte Kunstbuch von 1730–1930*. Tagung Mainz 2005. München–Berlin 2007.
- LA SACRA CINTOLA nel Duomo di Prato. Prato 1995.
- LEVI, Donata: Crowe e Cavalcaselle: analisi di una collaborazione. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa cl. di Lettere e Filosofia s. III, 12/3* (1982), 1131–1171.
- LEVI, Donata: Sui manoscritti friulani di Cavalcaselle: una storia illustrata. In: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, cl. di Lettere e Filosofia, s. III, 13/1* (1983), 239–307.
- LEVI, Donata: Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana. Torino 1988.
- LOCHER, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750–1950*. München 2001.
- LOCHER, Hubert: „Musée imaginaire“ und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte. In: KRAUSE/NIEHR, 53–75.
- MARCHINI, Giuseppe: *La Cappella del sacro Cingolo nel Duomo di Prato*. Prato 1975.
- MONDINI, Daniela: *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*. Zürich 2005.
- MORELLI, Giovanni: *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.
- MORETTI, Lino: *G. B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri*. Ausstellungskatalog Venezia, Verona u. a. 1973. Vicenza 1973.
- MÜLLER-BECHTEL, Susanne: „Italienersehnsucht“. Giovanni Battista Cavalcaselle und seine Zeichnungen nach italienischen Gemälden in Münchner Sammlungen“. In: *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*. Kolloquium München Mai 2001. Hg. v. Hildegard WIEGEL. München–Berlin 2004, 161–173 (Münchner Universitätsschriften des Instituts für Kunstgeschichte 3).
- MÜLLER-BECHTEL, Susanne: Rezension von: Daniela Mondini: *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich: Zurich Interpublishers 2005. In: *Kunstform* 8 (2007), Nr. 12, URL: http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2007_12&review_id=11118 (25.1.2008).

MÜLLER-BECHTEL, Susanne: Die Zeichnung als Forschungsinstrument – Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550. Diss. München 2006. München–Berlin 2009.

OLSSON, Nina: Gaetano Bianchi: restauratore e decoratore „giottesco“. In: *Antichità viva* 36/1 (1997), 44–55.

PADOA RIZZI, Anna: *La Cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato*. Prato 1997.

POESCHKE, Joachim: *Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400*. München 2003.

ROSENBERG, Raphael: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*. Diss. Basel 1996. München 2000.

SCHULZE, Elke: *Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie*. Stuttgart 2004 (Beiträge zur Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte 12).

SCHULZE, Elke: *Il disegno: strumento e linguaggio della visione scientifica*. In: *Annali della Fondazione Europea del Disegno* (2007), 165–198.

SÉROUX D'AGINCOURT, Jean Baptiste L. G.: *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*. 6 Bde., Paris 1823. URL: <http://www.arthistoricum.net/themenportale/kunstgeschichte/ressourcen-kunsthistorie-digital/seroux-d-agincourt/> (25.01.2008).

VASARI, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano MILANESI*, Bd. 1. Firenze 1906.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–6: Venedig, Nationalbibliothek (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia); Abb. 7: BERGAMINI (1973), Abb. 13; Abb. 8–15: Venedig, Nationalbibliothek (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia).

Streszczenie: Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897) – rzut oka na szkicowniki znawcy i przedstawiciela historii stylu

Niniejszy referat traktuje o zachowanych w Bibliotece Narodowej w Wenecji (Biblioteca Nazionale Marciana) rysunkowych świadectwach naukowej

działalności włoskiego pioniera historii sztuki, Giovanniego Battisty Cavalcasellego. Zaslugi dla historii sztuki tego uczonego, należącego do tego samego pokolenia co Jacob Burckhardt i Giovanni Morelli, polegają przede wszystkim na całym szeregu wybitnych jednostkowych ustaleń dotyczących pojedynczych dzieł sztuki. Zanim upowszechniła się fotografia, Cavalcaselle używał rysunku jako narzędzia badawczego podczas podróży naukowych po Włoszech oraz zwiedzania wielu europejskich zbiorów sztuki. Rysunek służył mu do: (1) zapoznania się z dziełem sztuki, (2) określenia stopnia jego rozwoju oraz (3) stworzenia ilustracji (jeszcze niepublikowanych) dzieł. Zachowane studia rysunkowe Cavalcasellego dają rzadką możliwość wglądu w warsztat badacza sztuki, z tego więc względu w niniejszym referacie zostały one przeanalizowane pod kątem wypracowanych za ich pomocą odkryć oraz przyjętej przez uczonego metody.

Analiza wybranych rysunków z obszernej spuścizny Cavalcasellego, zachowanej w Bibliotece Narodowej w Wenecji, ma określić pozycję tego uczonego w dziejach historii sztuki. Okres jego największej aktywności naukowej przypadł pomiędzy rokiem 1855 a 1870, i w tym właśnie czasie Cavalcaselle przyczynił się do uszczegółowienia istniejącego dotychczas zasobu wiedzy oraz wykształcenia się metodologii historii sztuki. Zachowane rysunki stanowią potwierdzenie jego znajomości zabytków – zagadnienia ważnego dla kwestii kształtowania się kanonu dzieł sztuki w drugiej połowie XIX wieku. Podstawą studiów Cavalcasellego było zlecenie, jakie otrzymał od angielskiego wydawcy, Johna Murraya, polegające na zweryfikowaniu żywotów artystów Giorgia Vasariego. Dlatego też publikacje, które Cavalcaselle przygotował wspólnie z piszącym o sztuce angielskim eseistą, Josephem Archerem Crowe, składają się z danych dotyczących życia artystów, opisów dzieł sztuki, analiz techniki malarskiej oraz zarysu rozwoju stylu. Jako że koncepcja wydawnictwa została narzucona z góry w zamówieniu, autorzy mogli się skoncentrować na dojściu do ustaleń jednostkowych na drodze empirycznej. W konsekwencji największe zasługi Cavalcaselle położył w zakresie atrybucji.

Wybrane tu przykłady pokazują rozważę jego postępowania. Przykładowo, drobiazgowo studia rysunkowe każdej formy artystycznej służą rozróżnieniu rąk kilku artystów albo wyśledzeniu właściwości stylu szkół malarskich poszczególnych regionów Włoch. Rysunki informują, które elementy obrazu (twarze, dłonie, stopy, szaty, architektura) Cavalcaselle uznawał za charakterystyczne dla danego dzieła. Jego spojrzeniem kierowało jednak nie tylko morfologiczne zainteresowanie szczegółem. Takie samo znaczenie w oglądzie obrazu miały i inne czynniki: zależność między malowidłem ściennym a jego kontekstem architektonicznym, całościowy system dekoracji, ornamentalne obramienie oraz rola postaci w kompozycji obrazu. Rzeczą oczywistą było uwzględnianie stanu zachowania malowideł, jak również ich ikonografii, czemu zawsze służyły rysunki wzbogacone o notatki pisemne. Za najważniejsze zadanie uznawano ustalenie stylu malowideł.

Studia rysunkowe Cavalcasellego dają wgląd w powstawanie jego „Dzieł malarstwa włoskiego”, dzieła, które stało się kamieniem milowym historii

stylu opartej na szeregowaniu analiz formalnych. W jego zapiskach zdaje się już widoczny tekst, który potem przyjął formę drukowaną w książce. Dla jeszcze rzadko podejmowanej w historii historii sztuki kwestii procesu poznawczego badacza – odbywającego się bezpośrednio przed dziełem sztuki, podczas jego oglądu – rysunki Cavalcasellego stanowią źródło nieocenione.

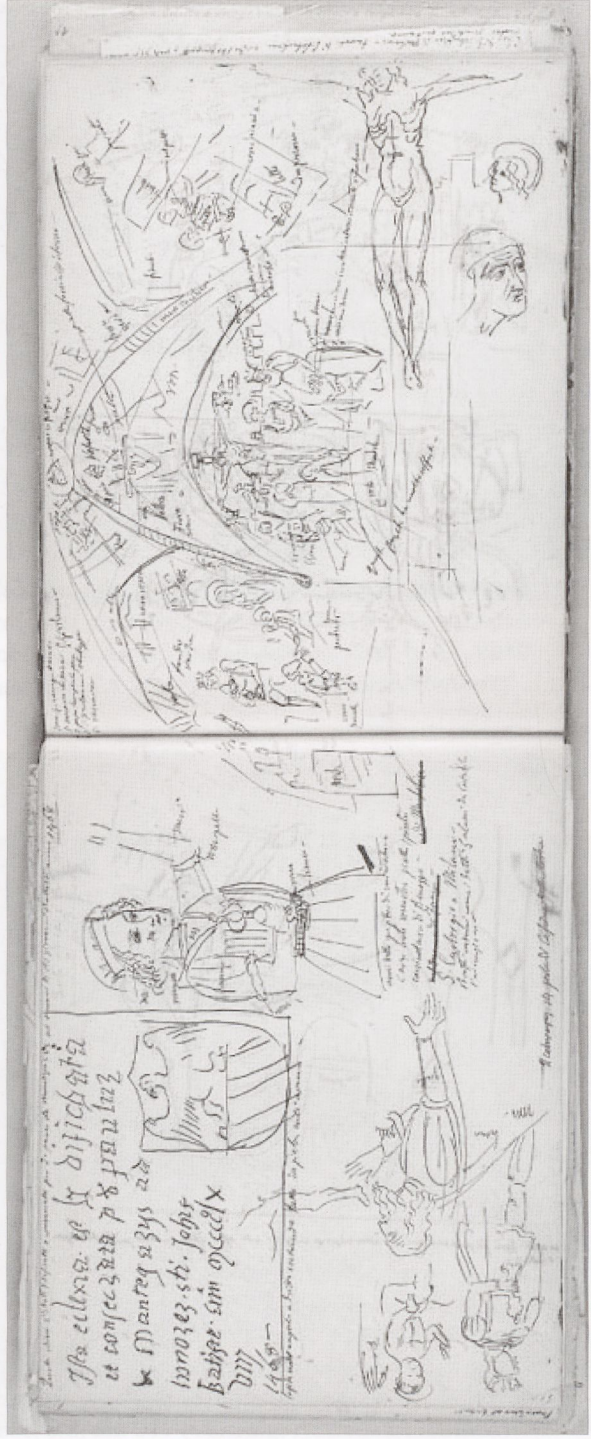


Abb. 1: G. B. Cavalcaselle, Doppelseite zum Oratorio Mantegazza in Cascine Olona/Settimo Milanese, Cod. It. IV. 2036 (=12277), tacc. 17, fol. 71v/72r (Venedig, Nationalbibliothek)



Abb. 2: G. B. Cavalcaselle, Zeichnungsseite zum Passionszyklus von Pietro Lore zetti im westlichen Querhaus der Unterkirche von San Francesco in Assisi, linke Seitenwand, Cod. It. IV. 2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 95v (Venedig, Nationalbibliothek)

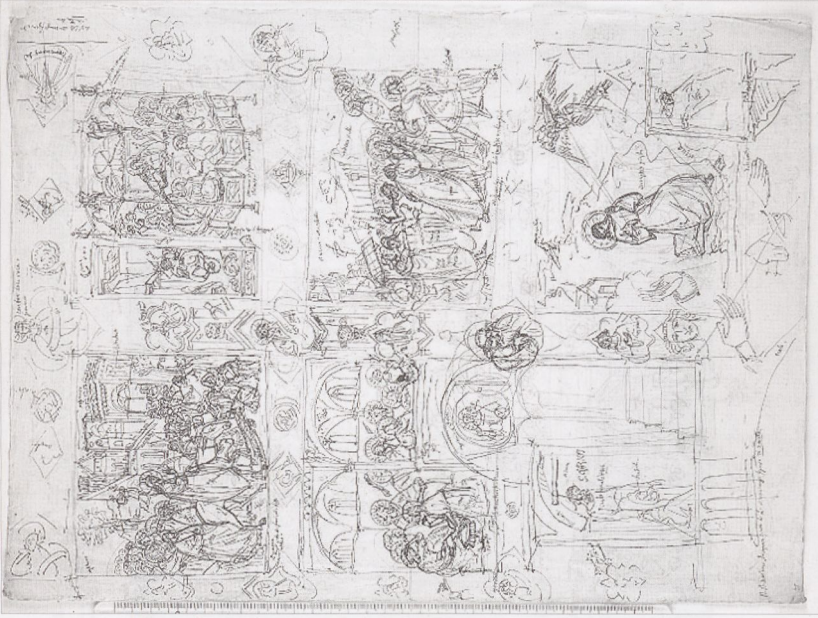


Abb. 3: G. B. Cavalcaselle, Zeichnungsseite zum Passionszyklus von Pietro Lorenzetti im westlichen Querhaus der Unterkirche von San Francesco in Assisi, rechte Seitenwand, Cod. It. IV. 2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 95r (Venedig, Nationalbibliothek)

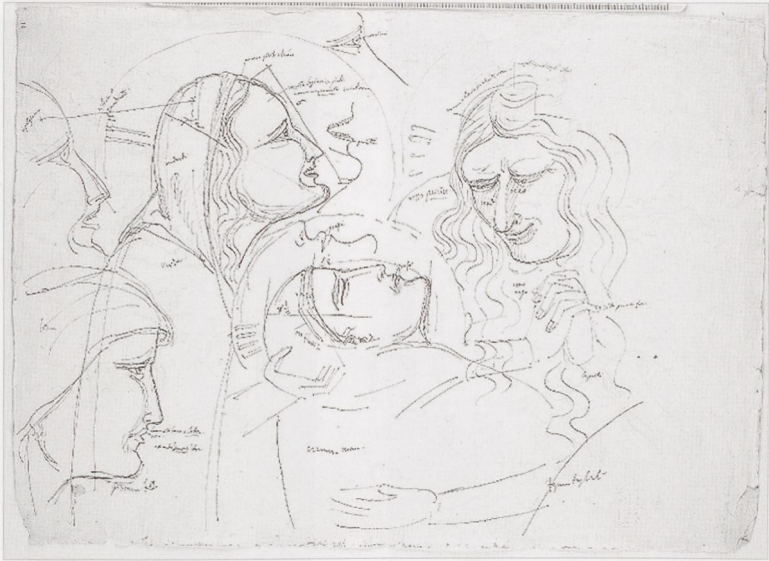


Abb. 4: G. B. Cavalcaselle, Zeichnungsseite zum Passionszyklus von Pietro Lorenzetti im westlichen Querhaus der Unterkirche von San Francesco in Assisi, Detailstudien, Cod. It. IV. 2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 92r (Venedig, Nationalbibliothek)



Abb. 5: G. B. Cavalcaselle, Zeichnungsseite zum Passionszyklus von Pietro Lorenzetti im westlichen Querhaus der Unterkirche von San Francesco in Assisi, Detailstudien, Cod. It. IV. 2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 97v (Venedig, Nationalbibliothek)

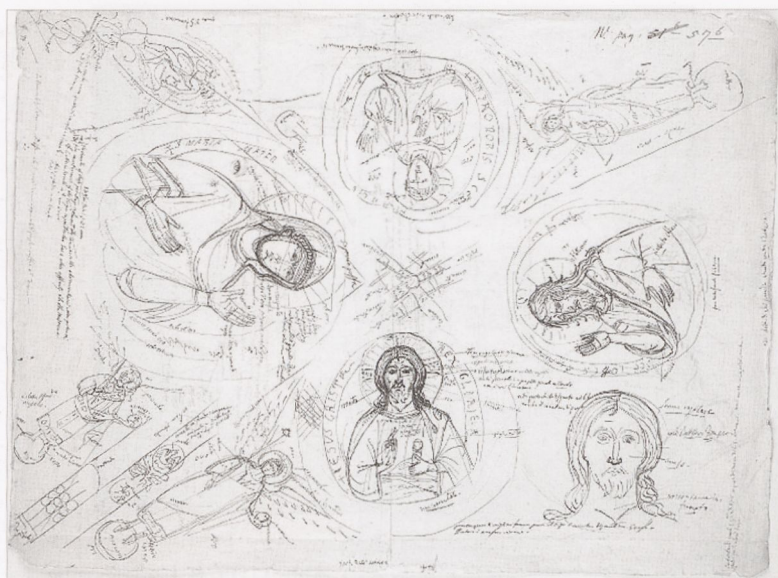


Abb. 9: G. B. Cavalcaselle, Zeichnungsseite zu einer Gewölbekoration von Jacopo Torriti (?) in der Oberkirche von San Francesco in Assisi, Cod. It. IV. 2040 (=12281), fasc. 5/3, fol. 74r (Venedig, Nationalbibliothek)

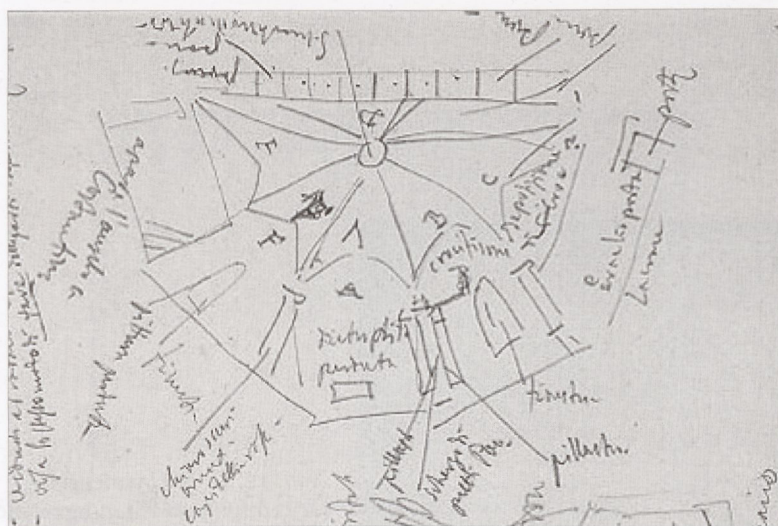


Abb. 10: G. B. Cavalcaselle, Planschema zur Presbyteriumsausmalung von Santa Croce in Casarsa, Ausschnitt aus Cod. It. IV. 2031 (=12272), fasc. 7, fol. 16r (Venedig, Nationalbibliothek)

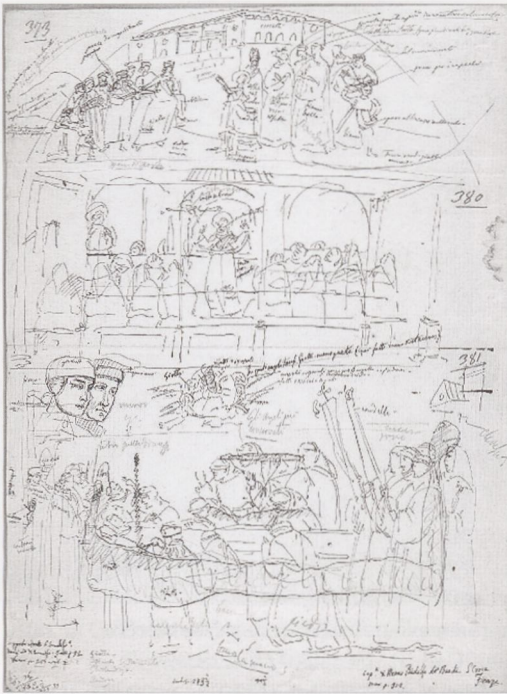


Abb. 11: G. B. Cavalcaselle,
Zeichnungsseite zur Cappella Bardi,
Santa Croce, Florenz, Cod. It. IV. 2040
(=12281), fasc. 5/4, fol. 77r
(Venedig, Nationalbibliothek)

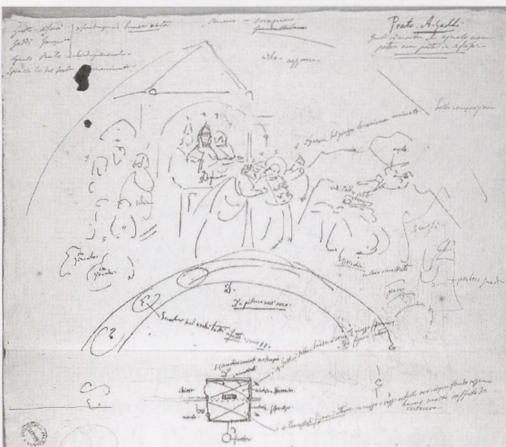


Abb. 12: G. B. Cavalcaselle,
Grundriss und Eingangswand
der Cappella del Sacro Cingolo
im Dom von Prato,
Ausschnitt aus Cod. It. IV. 2032
(=12273), fasc. 4, fol. 46v/47r
(Venedig, Nationalbibliothek)

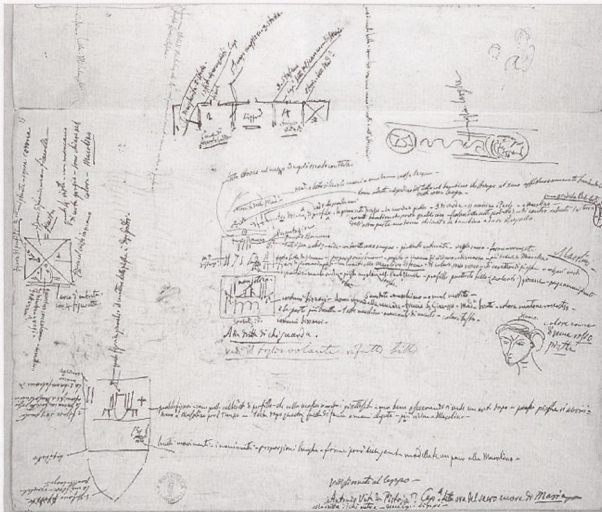


Abb. 13: G. B. Cavalcaselle, Aufzeichnungen zur Cappella dell'Assunta im Dom von Prato, Ausschnitt aus Cod. It. IV. 2032 (=12273), fasc. 4, fol. 50v/51r (Venedig, Nationalbibliothek)



Abb. 14: G. B. Cavalcaselle, Aufzeichnungen zum Bildfeld „Geburt Mariens“ in der Cappella dell'Assunta im Dom von Prato, Ausschnitt aus Cod. It. IV. 2032 (=12273), fasc. 4, fol. 54v (Venedig, Nationalbibliothek)

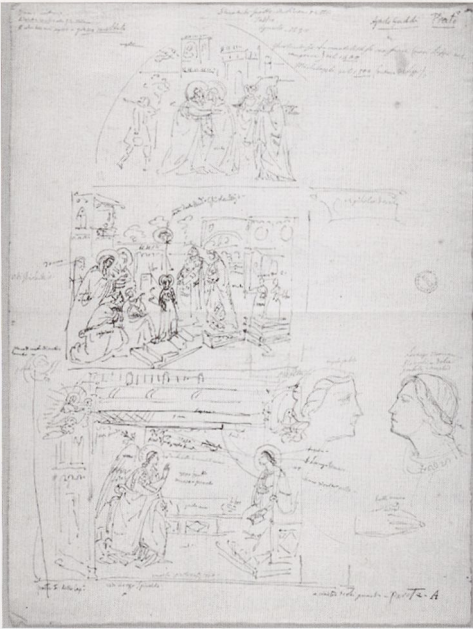


Abb. 15: G. B. Cavalcaselle,
 Zeichnungsseite zur linken Seitenwand
 der Cappella del Sacro Cingolo
 im Dom von Prato,
 Ausschnitt aus Cod. It. IV. 2032 (=12273),
 fasc. 4, fol. 47v/46r
 (Venedig, Nationalbibliothek)