

ULRICH PFISTERER

Das Genre Werkverzeichnis in der kunsthistorischen Forschung

Keine andere Textgattung der Kunstgeschichte entwickelt eine solche Spannung zwischen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und interessengeleiteter Realisierung wie das Werkverzeichnis. Und keine andere Textgattung war und ist so zentral für die kunsthistorische Forschung (von der Relevanz für Künstlerinnen und Künstler, Sammlerinnen und Sammler, Kunstmarkt und Ausstellungsbetrieb ganz zu schweigen), ohne bislang umfassend kritisch reflektiert worden zu sein.¹ Wobei neue, entscheidende Impulse seit wenigen Jahren insbesondere von den Möglichkeiten und Herausforderungen digitaler Werkverzeichnisse ausgehen.

Anfänge

Ambivalenz kennzeichnet bereits die Anfänge des Genres. Diese reichen mindestens bis ins frühe 16. Jahrhundert zurück.² Der französische Terminus für Werkverzeichnisse, *catalogue raisonné*, unter dem Formen der katalogisierenden Erfassung von Kunstwerken dann im 18. Jahrhundert in die Literatur eingeführt wurden, betont zwar nachdrücklich die rational ‚rasonierende‘ Komponente; die Bezeichnung, die vermutlich zuerst für Bibliografien Verwendung fand, wurde im Hinblick auf die Bildkünste aber zunächst – ab den 1730er Jahren – ausschließlich für Verkaufs- und Auktionskataloge genutzt. Dass diese Kataloge neben der präzisen Erfassung der Objekte eben auch andere Interessen verfolgten, vermerkten bereits die Zeitgenossen: „[...] ihre lächerlichen Äußerungen zielen auf die Täuschung und Verwirrung der [Kunst-]Liebhaber ab [...]“³ François Bernard Lépicier nach Malerschulen geordneter *Catalogue raisonné* der Gemäldesammlung des französischen Königs Ludwig XV. (1752–1754) ist nicht nur deshalb bemerkenswert, da hier der Begriff erstmals die geordnete Erfassung einer Kunstsammlung jenseits von Marktinteressen signalisiert. Die Übersetzung dieser Publikation lieferte 1769 auch einen deutschen Begriff, nämlich *Critisches Verzeichniß*.⁴

Möglicherweise die früheste Definition von *Catalogue raisonné* im heutigen Sinne des Werkkatalogs eines Künstlers – und nun scheinbar befreit von aller Ambivalenz und zum wissenschaftlichen Arbeitsinstrument par excellence nobilitiert – findet sich in einem britischen Kunstlexikon aus dem Jahr 1870: „Such catalogues as are not confined to the enumeration

of names of works and artists alone, but which describe their subjects and styles, are termed *catalogues raisonnés*.”⁵ Ein wissenschaftliches Werkverzeichnis kennzeichnet demnach im Vergleich zu den vorausgehenden ‚bloßen‘ Auflistungen von Werken eine eingehende Analyse von Inhalt und Form der Objekte, zu ergänzen wäre: zunehmend auch ein neues Niveau der methodisch und systematisch reflektierten Herangehensweise. Wissenschaftsgeschichtlich wurde in den letzten fünfundzwanzig Jahren für die Kunstgeschichte vor allem diese Frühgeschichte der Werkverzeichnisse erforscht, nur sporadisch dagegen wurden die theoretischen und methodischen Implikationen, Herausforderungen und Grenzen dieses Arbeitsinstruments im 20. und 21. Jahrhundert thematisiert.⁶

Dabei kennzeichnet das neue Genre nicht nur die skizzierte, spezifische Ambivalenz, sondern auch der in der frühen Kunstwissenschaft vielfach erkennbare Versuch einer doppelten Absetz- und Verschleierungsbewegung: Zum einen wollte man sich im Gefolge Johann Joachim Winckelmanns von den zuvor, das heißt vor dem späten 18. Jahrhundert schreibenden Kunstschriftstellern und Antiquaren abgrenzen, deren Herangehensweisen zunehmend als unwissenschaftlich galten. Zum anderen verlangte das neue Ideal ‚reiner Wissenschaft‘, dass es (möglichst) keine Verbindungen zu den Interessen von Kunstmarkt, Sammlern und Künstlern selbst geben dürfe.

Die Bemühungen, das druckgrafische Werk eines Künstlers (beziehungsweise die druckgrafischen Reproduktionen nach den Werken eines Künstlers) möglichst vollständig zusammenzustellen, erreichten bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem französischen Sammler Michel de Marolles einen ersten Höhepunkt. Carl Heinrich von Heineken, Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts von 1746 bis 1763 und einer der Begründer der neuzeitlichen Kupferstichkunde, liefert dann den theoretischen Entwurf mit seiner *Idée générale d'une collection complete d'estampes* (1771), wenngleich in diesem umfassenden Ordnungssystem zu einzelnen Künstlern keine detaillierten Werklisten geliefert wurden.⁷ Dies unternahm von verschiedenen Autoren verfasste Publikationen und Zusammenstellungen insbesondere zu den druckgrafischen Werke von und nach Sébastien Le Clerc (1715), Bernard Picart (1734), Wenceslaus Hollar (1745), Rembrandt (1751/56, 1755), Raffael (1769) oder Stefano della Bella (1772), die zwar weithin genutzt und teils bis ins 19. Jahrhundert nachgedruckt wurden, die aber eben wegen ihrer Verbindung zu Connaisseurs und Sammlern dem 19. Jahrhundert wissenschaftlich diskreditiert schienen.⁸ Ähnliches gilt für die frühen Beispiele von ‚Bildkatalogen‘, von illustrierten Werkzusammenstellungen im Druck – beginnend mit Valentin Lefebres *Opera Selectiora quae Titianus Vecellius [...] et Paulus Calliari Veronensis inventarunt* (1682, ²1749, ³1786) über Gérard de Lairesse' *Opus elegantissimum* (1690er Jahre), Claude Lorrains *Liber veritatis* (1774–1777) und Hans Holbeins d. J. *Recueil de gravures d'après les plus beaux ouvrages* (1780–1790) bis hin zum Nachdruck der Grafikserien Stefano della Bellas (1818).⁹ Dass das Verzeichnis der Medaillen des 1771 verstorbenen Johann Karl von Hedlinger, 1776 bis 1778 erschienen, bislang noch überhaupt nicht im Zusammenhang mit der Frühgeschichte der Werkverzeichnisse diskutiert wurde, liegt dagegen an der von der Kunstgeschichte vernachlässigten Gattung Medaille (Abb. 1). Dabei umfasst die von Christian von Mechel verantwortete Publikation neben einer lobenden Lebensbeschreibung Hedlingers nicht nur ein nach Themen, Gattungen und Chronologie geordnetes Verzeichnis aller seiner Stücke nebst

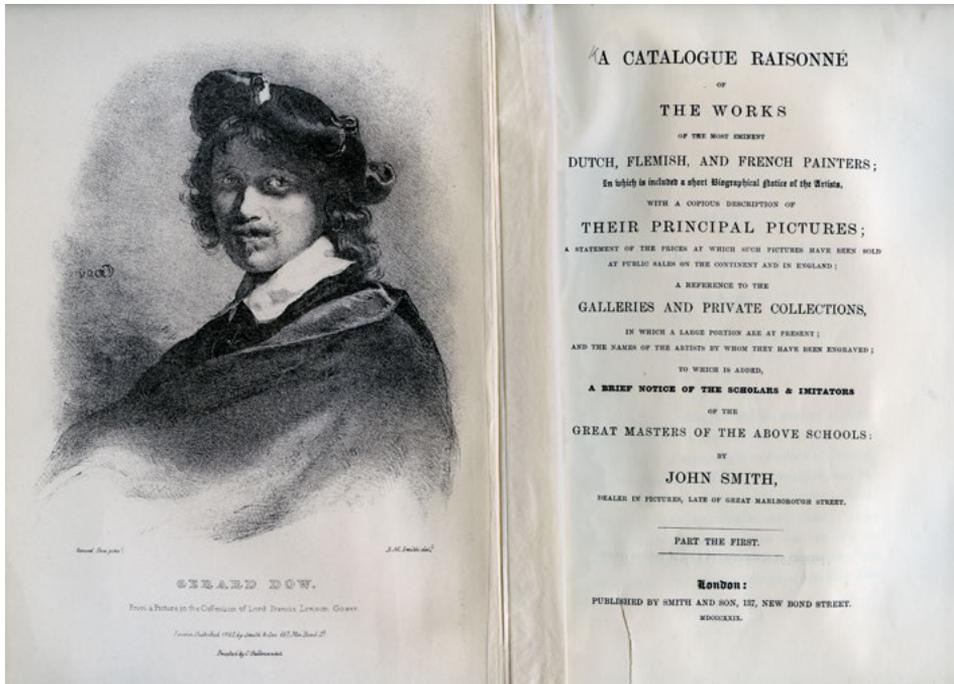


1 Christian von Mechel: *Oeuvre du chevalier Hedlinger* [...]. Basel 1776, Titelblatt und Tafel 1

Beschreibung, sondern auch einen Tafelteil mit Abbildungen zu jeder einzelnen Katalognummer – der allerdings schon zwei Jahre zuvor mit eigenem Titelblatt gedruckt worden war.¹⁰ Keine Rolle in den bisherigen Diskussionen spielen auch die Zusammenstellungen von Abformungen der Werke einzelner Steinschneider in ‚Œuvre-Daktyliotheken‘, die es wohl ebenfalls seit den 1770er Jahren gab.¹¹

Neue Kriterien

Spätestens mit den 1820er Jahren begann dann die sich formierende Wissenschaft der Kunstgeschichte, drei für die weitere Entwicklung der Werkverzeichnisse entscheidende Kriterien zu forcieren. Erstens ging es nun tendenziell um eine umfassende, systematische Erarbeitung des gesamten (als relevant erachteten) Materials, nicht mehr nur um einzelne Personen. Es überrascht angesichts der Bedeutung von Grafikkatalogen seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nicht, dass Adam von Bartsch mit seinem Projekt *Le Peintre graveur* (1803–1821) den Auftakt machte: Bartsch wollte in 21 Bänden alle Maler-Grafiker Europas des 15. bis 18. Jahrhunderts erfassen – topografisch und nach Schulen und dann innerhalb der einzelnen Œuvres thematisch und chronologisch gegliedert, jedenfalls nach einer systematischen Logik, die sich an naturkundlichen Taxonomien orientierte.¹² Auf die Malerei beschränkt und geografisch enger fokussiert, legte John Smith in neun Bänden einen ersten *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters* (1829–1842) vor (Abb. 2). Dass Smith, der auf dem Titel



2 John Smith: *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*. Bd. 1. London 1829, Frontispiz und Titelblatt

seiner Publikation als „dealer in pictures“ firmierte, teils Verkaufspreise und Schätzungen zum aktuellen Wert von Gemälden vermerkte, zeigt, wie eng gerade auch in England die Verbindung zum Kunstmarkt weiterhin war. Dies, aber auch die teils sehr ungleich strukturierten Katalogeinträge von Smith wurden schon von den Zeitgenossen kontrovers diskutiert.¹³ Insgesamt aber betonte bereits Gustav Friedrich Waagen die Bedeutung solcher systematischen Zusammenstellungen für die Zukunft der Kunstwissenschaft, wenn er schreibt, dass

der Gedanke, beurtheilende Verzeichnisse aller vorhandenen Malereien der grössten Meister jener Schulen zu geben, doch sehr glücklich und für die Kenntniss jener Meister ungemein förderlich [ist]. Jeder Billige wird auch zugeben, dass bei der Schwierigkeit eines solchen Unternehmens nicht gleich das Vollkommene zu leisten ist, und das Gegebene dankbar als ein Vorläufiges annehmen, woran zu bessern und worauf aufzubauen ist.¹⁴

Zweitens wurde nun Autopsie und eine umfassende Einbeziehung von Primärquellen nach den neuen, streng methodischen Forderungen der Geschichtswissenschaft verlangt. Carl Friedrich von Rumohrs chronologischer Durchgang durch Raffaels Werke im dritten Band seiner *Italienischen Forschungen* (1831) und die von Francesco Longhena erweiterte italienische Übersetzung (1829) von Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy's *Histoire de la vie et des*

ouvrages de Raphaël deuten – wenn es sich auch nicht um Werkkataloge im strengen Sinne handelt – die neue Haltung an.

Und drittens wurden das vergleichende Sehen, die Formanalyse und die Kriterien für Zuschreibung und Einordnung präziser. Auch dafür hatte eigentlich bereits das 18. Jahrhundert den Weg geebnet. So versuchte etwa 1719 Jonathan Richardson explizit eine „Wissenschaft des Kunstkenners“ zu begründen.¹⁵ Eine 1871 organisierte Ausstellung, die die Dresdner und Darmstädter Versionen von Holbeins *Madonna des Bürgermeisters Meyer* nebeneinander dem (Fach-)Publikum präsentierte, markiert freilich einen entscheidenden Schritt hin zu einer wissenschaftlich-objektivierbaren Argumentation bei Zuschreibungen. Sie wollte in einer empirisch-quantitativen Erhebung den „Holbein-Streit“ schlichten, das heißt die Frage, welches Gemälde das Original, welches die Kopie sei, klären.¹⁶ Vor allem aber durch die dann von Giovanni Morelli ab 1874 vorgestellte Methode, Gemälde aufgrund von nebensächlichen Details malerischer Routine zuzuschreiben, schien die Kunstgeschichte mit dem ‚analytisch-rationalen‘ Sehen der Naturwissenschaften gleichzuziehen (Morelli selbst war auch Arzt).¹⁷

Künstlermonografie und Werkverzeichnis

Schon zuvor hatten Joseph Heller für Lucas Cranach d. Ä. (1821) und für Albrecht Dürer (1827) sowie Johann D. Passavant mit seiner Raffaelmonografie (1839–1858), die ein „chronologisches Verzeichniss der Gemälde“, „Entwürfe zu Bildwerken“, „Architektonische Plane“, „Verzeichnisse der Zeichnungen“, „Verzeichnisse der Kupferstiche“ und ein „Vollständiges Register der Werke Rafael’s“ beinhaltet, umfassende kritische Werkverzeichnisse vorgelegt (Abb. 3).¹⁸ Der internationale Ruhm Raffaels im Vergleich zu Cranach und Dürer, weniger der Unterschied in der Wissenschaftlichkeit der Publikationen, scheint dafür gesorgt zu haben, dass nicht Hellers Bücher, sondern allein Passavants *Rafael* im Rückblick als Gründungswerk und Modell aller weiteren Catalogues raisonnés gefeiert wird.¹⁹

Im Übrigen hatte bereits ab 1803 Charles P. Landon damit begonnen, die Gesamtwerke der berühmtesten Maler – beginnend mit Raffael – in Umrisslinienstichen und mit einer kurzen vorangestellten Lebensbeschreibung zu publizieren („vie et œuvres“ – die deutsche Formulierung „Leben und Werke“ scheint erstmals Joseph Heller bei seiner Cranachmonografie zu verwenden).²⁰ Alle Elemente: Lebensbeschreibung, Katalog der Werke (wenn auch noch weit entfernt vom Niveau bei Heller und Passavant), eingehendere Analyse der wichtigsten Gemälde mit 35 Abbildungen finden sich erstmals in Pierre-Marie Gault Saint-Germains Poussinmonografie von 1806 (Abb. 4).²¹ Durchgehend mit Illustrationen aller beschriebenen Werke versehen und zugleich die erste Monografie eines Bildhauers ist dann die ab 1821 publizierte, mehrbändige Zusammenstellung der Werke Antonio Canovas (allerdings sei nochmals an das frühere Medaillenverzeichnis Hedlingers erinnert).²² Nimmt man noch Karl Friedrich Schinkels *Sammlung architektonischer Entwürfe* (1819–1840 mit mehreren Neuauflagen bis ins späte 19. Jahrhundert) als Beispiel eines illustrierten Werkkatalogs eines Architekten hinzu – wenn gleich es hier besonders offensichtlich auch um eine praktischen Nutzung als Vorlagenwerk ging²³ – dann liegen alle entscheidenden Elemente vor, aus denen sich die weiteren

zat. — J. L. Petit fürs Musée Napoleon, beide in der Grösse des Originals. — Radirt von *Bertaux*, geätzt von *Nicquet* kl. Blatt für die Gallerie Fulhol. — London No. 333.

Den leichten, aber geistreichen Federentwurf zum S. Georg mit dem Schwert besitzt die Florentiner Sammlung. Verz. No. 126. Gest. v. S. *Molinari* 1774.

26. S. Michael.

Auf Holz. Hoch 11" 6", br. 9" 6".

Der Erzengel in goldner Rüstung steht jugendlich kräftig auf dem grössten der ihn umgebenden Ungeheuer, und ist im Begriff ihm mit seinem Schwert den Todesstreich zu versetzen. Im linken Arm hält er einen weissen Schild mit rothem Kreuz. Vier kleinere Ungeheuer umgeben ihn und im Grund links wandeln vor der in Flammen aufgehenden Stadt des Zorns büssende Sünder unter Bleikappen; rechts bei einer Felsenwand stehen solche, die von Schlangen gepeinigt werden. Nach der Dichtung des Dante in seiner *Divina Comedia* im 23. und 24. Gesang Henschler und Diebe vorstellend. Siehe I S. 79. Das kräftig, aber zart behandelte Bildchen ist tief und klar in der Färbung. Auf der Rückseite befindet sich ein Damenbrett, dessen sich Rafael als ein gutes, altes Bretchen für das Bild bediente. Schon Lepicie in seinem „Catalogue raisonné des tableaux du Roy, Paris 1752“ 2 vol. in 4. S. 91, ist der Meinung, dass es Rafael für den Herzog von Urbino als Gegenstück zu vorhergehendem S. Georg gemalt habe. Es befindet sich noch wohl erhalten im *Pariser Museum*.

Gest. von *Claude De Fol* No. 15 für's Cabinet Crozat, in der Grösse des Originals. — London No. 333.

Eine ausgeführte Zeichnung zum Bilde war in der Sammlung *Crozat*. Verz. No. 538.

Die schon angeführte Copie hoch 12" br. 9" 6" in der *Gallerie Leuchtenberg* hat, wie auch der S. Georg, einen etwas bräunlichen Ton, und ermangelt, bei aller Güte, des Rafael'schen Zeichnung und zarten Ausführung.

Gemälde Rafael's aus seiner Florentiner Epoche.

Vom Jahr 1504 bis 1508.

27. Madonna des Grossherzogs von Toscana.

Maria, stehende, halbe Figur von vorn gesehen, hält das auf ihrer linken Hand sitzende Christkind und betrachtet es mit gesenktem Blick. Das Kind von neben gesehen, wendet das Köpfchen und sieht aus dem Bilde heraus; sein linkes Händchen legt es auf der Mutter Brust. Ein blauer Mantel umhüllt vom Scheitel des Kopfes an die ganze Gestalt der Madonna, die kräftig aus dunkeltem Hintergrunde tritt. Obgleich die Anordnung schon Florentinische Grossartigkeit verräth, so ist das künstliche Bild doch noch sehr in des Perugino Manier behandelt. Zu Ende des vorigen Jahrhunderts befand es sich mit noch zwei Bildern von Carlo Dolce im Besitz einer armen Witwe, welche ihren ungekauften Kunstschatz an einen Bilderhändler um 12 Scudi verkaufte. Durch Vermittlung des damaligen Galleriedirectors Puccini kam unsere Madonna in den Besitz des Grossherzogs von Toscana, Ferdinand III, der es auf allen seinen Wanderungen mit sich führte, daher es seinen Namen erhielt. Jetzt befindet es sich im Schlafzimmer der Grossherzogin im *Palast Pitti* zu Florenz. Siehe I S. 85. Die Erhaltung desselben war vortreflich, litt aber in der letzten Zeit durch zu starkes Reinigen.

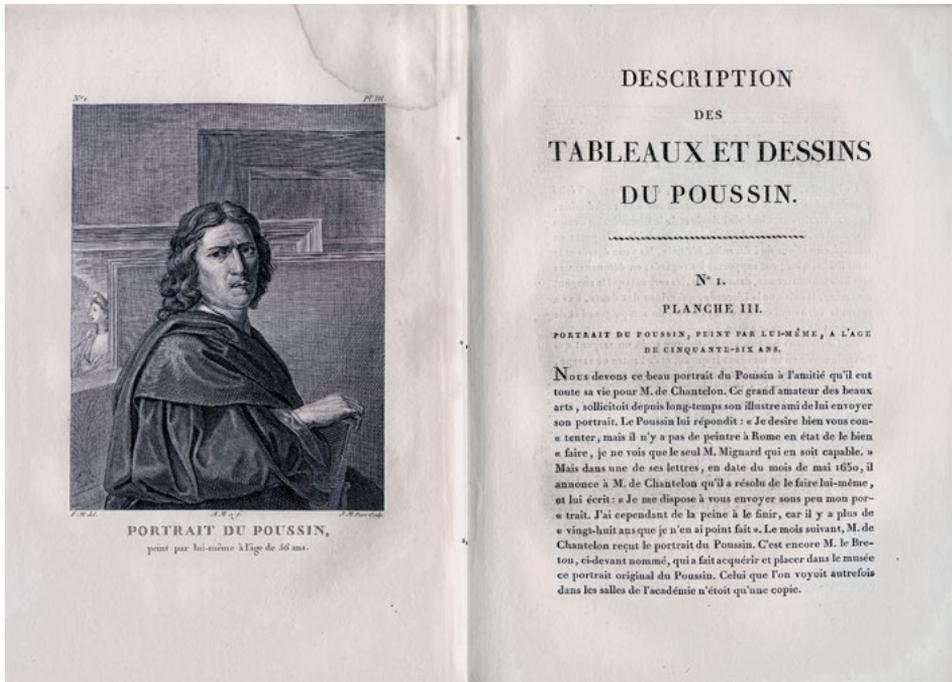
3*

3 Johann D. Passavant: *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. Bd. 2. Leipzig 1839, S. 34f.

kunsthistorischen Werkverzeichnisse herleiten. Nur am Rande vermerkt sei schliesslich, dass zu dieser Zeit mit der Einrichtung von Künstlermuseen für Canova (1833 in Posagno) beziehungsweise Bertel Thorvaldsen (1837 in Kopenhagen) zudem die Idee, ein (mehr oder weniger) künstlerisches Gesamtwerk an einem Ort zu präsentieren, erprobt wurde.²⁴

In der Folge stieg die Künstlerbiografie zwischen circa 1860 und 1900 zu einer „literarischen Großform“ des Faches auf, geriet dann zwar in die Kritik, behauptete sich aber durchgehend als ein wichtiger Zugang.²⁵ Mit dem zunehmenden „biographischen Verlangen“ der letzten drei Jahrzehnte ist sie wieder hochaktuell und präsent, prominent erkennbar etwa in der großen Zahl monografischer Ausstellungen oder auf ein größeres Publikum zielender Künstlermonografien.²⁶ Dagegen wurde die Bedeutung des Werkverzeichnisses – des scheinbar ausschließlich ‚faktischen Bestandteils‘ in Gesamtdarstellungen von ‚Leben und Werk‘ – nie wirklich infrage gestellt. Als Höhepunkt streng wissenschaftlicher Arbeitsweise lobt es etwa Lionello Venturi 1936:

Philological criticism of art showed its best qualities, not in the organisation of universal histories of art, nor in the materialistic treatments of technique and iconography, nor even in evasions towards the history of culture, but in researches into the individual. The *catalogue raisonné* of the works of each artist was the masterpiece of the philological history of art.²⁷



4 Pierre-Marie Gault de Saint-Germain: *Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'école française*. Paris 1806, Teil 2, S. 4 und Tafel 3

Die kunsthistorische Forschung hat mit diesem Instrument jedenfalls kontinuierlich eine enorme Menge an Detailwissen akkumuliert, das sich im Sinne Waagens in der Tat als „ungemein förderlich“ und entscheidende Basis der Disziplin erwiesen hat, allerdings eben ohne eingehendere theoretische oder methodische Reflexionen dazu.²⁸ Unabhängig davon basiert der seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ständig wachsende Kunstmarkt nicht nur weiterhin zentral auf Künstlernamen und dem Wunsch nach möglichst eigenhändigen Werken. Eine ganze Reihe von Werkverzeichnissen wurden und werden von Akteuren des Kunstmarkts (mit)finanziert, wenn nicht sogar in Auftrag gegeben.

Methodische Herausforderungen I

Die Herausforderungen bei der Konzeption eines (gedruckten) Werkverzeichnisses kann ein Vergleich zwischen dem Rembrandt Research Project und dem *Corpus Rubenianum* besonders gut illustrieren. Beide Vorhaben wurden in den 1960er Jahren begonnen (das Rubenscorpus basierend auf den Vorarbeiten Ludwig Burchards seit den 1930er Jahren) mit der Idee, definitive Zusammenstellungen für den Holländer und den Flamen zu liefern; beide sind noch nicht abgeschlossen.²⁹ Während die Werke Rembrandts dabei in chronologischer Ordnung

präsentiert werden, liefert das *Corpus Rubenianum* ein zunächst thematisch geordnetes Œuvreverzeichnis. Und während es zumindest bis zu Beginn der 1990er Jahre ein Anliegen des Rembrandt Research Projects gewesen ist, die zuvor stetig angewachsene Zahl von angeblichen Werken des Künstlers auf das wirklich eigenhändige Œuvre zu reduzieren, spielte die Werkstatt bei der in 29 Bereiche aufgeteilten Produktion von Rubens von Anfang an eine entscheidende Rolle. Offensichtlich ist, dass sowohl diese Vorentscheidungen, die übergreifenden Kontexte und Narrative wie die Binnenstrukturierung der einzelnen Katalognummern wesentlich die Wahrnehmung konditionieren.³⁰

Das Rembrandt Research Project gründet – anders als das *Corpus Rubenianum* – seine Zuschreibungen maßgeblich auf technisch-naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden, nachdem insbesondere 1945 die Vermeerfälschungen des Han van Meegeren eine ‚Krise der Kennerschaft‘ ausgelöst hatten. Seit den letzten zwei Jahrzehnten spielen technische Untersuchungen auch in anderen Katalogformaten, wie Bestandskatalogen, zunehmend eine wichtige Rolle. Dass dieses Verfahren gleichwohl nicht allein und absolut die Argumente für eine Zuschreibung liefern kann, verdeutlichte das Rembrandt Research Project selbst durch seine ‚Kurskorrektur‘ in den 1990er Jahren, seit der andere Aspekte wieder verstärkt in die Überlegungen einbezogen werden. Allerdings gibt es nur zögerliche Bemühungen, die methodischen Grundlagen für Attributionen umfassend und systematisch weiterzuentwickeln.³¹ Autorität und Mehrheitsmeinung bleiben oft wichtiger als Argumente. 2019 hat etwa Michael Cole in einer Monografie mit Werkkatalog zu Sofonisba Anguissola versucht, auf diese Problematik insofern zu reagieren, als er auf eigene Zuschreibungen verzichtet und verschiedene Grade zuschreibender ‚Gewissheit‘ aus der möglichst kompletten Zusammenstellung der Forschungsliteratur abgeleitet hat.³² Wie sehr jedenfalls Zuschreibung und Aufnahme in einen Catalogue raisonné jenseits ‚reiner Wissenschaft‘ weiterhin mit finanziellen Interessen und Renommee zusammenhängen, zeigen etwa juristische Untersuchungen zur Expertenhaftung in diesem Bereich.³³

Methodische Herausforderungen II

Auf eine noch viel tiefergehende methodische Problematik hat dagegen 1971 Linda Nochlin in einem berühmten Aufsatz zur Frage „Why Have There Been No Great Women Artists?“ hingewiesen, als sie eine Revision tradierter Formen der Kunstgeschichtsschreibung forderte: „Ein sachlicher, unpersönlicher, soziologischer Ansatz mit besonderem Augenmerk auf die institutionelle Ebene würde die gesamte romantische, elitäre, das Individuum feiernde und Monografien produzierende Substruktur ans Licht bringen, die der kunsthistorischen Profession zugrundeliegt [...].“³⁴ Ergänzen ließe sich, dass ein Werkverzeichnis mit (möglichst vielen) Nummern tendenziell ebenfalls eine solche Idee des genialischen, nur in seinen komplett eigenhändigen Werken ganz sich selbst verwirklichenden Schöpfers bedient. Dabei haben nicht zuletzt die Künstlerinnen und Künstler selbst ein entscheidendes Interesse an kontrollierter, katalogisierender Selbstdokumentation – von Retrospektiven über Künstlerbücher bis hin zu Künstlerwebsites. Bestes Beispiel ist Gerhard Richter, der mit seinem Werkverzeichnis



128

5 Marcel Duchamp: *Boîte-en-valise*. Vorzugsausgabe 0/XX, 1943. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection

sowohl den Anspruch forciert, der bedeutendste lebende Maler zu sein, als auch Sammlern seiner Werke eine Art Handreichung liefern will.³⁵ Dabei hatte spätestens Marcel Duchamp mit seinen Readymades (ab 1913/14), vor allem aber mit seiner Serie der *Boîte-en-valise* (ab 1941), einem Koffer, der in den verschiedenen Serien 68 beziehungsweise 69 Miniaturreplika te seiner wichtigsten (freilich nicht in allen Serien die gleichen) Werke enthält (Abb. 5), grundlegende Fragen aufgeworfen: Was macht eigentlich ein einzelnes Werk aus? Was folgert aus der Vorstellung von einem Œuvre, von (linearer) Entwicklung und Zusammenhang? Worin besteht das Wesen von Original und Reproduktion und wie hängen diese mit der Idee einer kreativen Künstlerpersönlichkeit zusammen?³⁶ Fast scheint es jedenfalls, der finale Erfolg eines Künstlers bestehe heute darin, mit einem Werkkatalog die eigene Position in die Kunstgeschichte selbst ‚wissenschaftlich abgesichert‘ einzuschreiben.³⁷ Daran scheint Nochlins Forderung nach einem sachlichen, unpersönlichen, soziologischen Ansatz ebenso wenig etwas verändert zu haben wie die Auflösung des klassischen Werkbegriffs – gipfelnd in der Idee des ‚Meisterwerks‘ – mit der Moderne und die ‚Verfransung‘ der Medien; beides Phänomene, die eine Auflistung in Werkkatalogen doch eigentlich erschweren.

Neue Formen

Tatsächlich liegt hier wohl auch das größte Innovationspotenzial aktueller und zukünftiger digitaler Werkverzeichnisse.³⁸ Es ist offensichtlich, dass diese Publikationsform erstmals erlaubt, den zu einem bestimmten Zeitpunkt erreichten Kenntnisstand zum Œuvre einer Künstlerin oder eines Künstlers nicht nur im Sinne Waagens „dankbar als ein Vorläufiges an[z]unehmen“, sondern kontinuierlich neue Funde und Überlegungen einzuarbeiten. Offensichtlich ist zudem, dass im Digitalen viel umfassendere und neue Formen der Visualisierung – von der Röntgenaufnahme bis zur 3-D-Ansicht – möglich sind. Die eigentlich entscheidende neue Dimension dürfte aber in der radikalen Öffnung des Werkverzeichnisses für andere Fragen und Interessen, Kontexte, Personen und Werke liegen. Die digitale Vernetzung erlaubt, die der bisherigen Gattung Werkverzeichnis immanente, „romantische, elitäre, das Individuum feiernde“ Fokussierung auf die vermeintlich in sich geschlossene Produktion einer (mehr oder weniger) genialischen Einzelpersonlichkeit zu überwinden. Teils anonyme, kleine, singuläre oder anderweitig schwer fassbare Werke, die Zusammenarbeit mehrerer Akteurinnen und Akteure, die Verbindung von Artefakten in größeren medialen, räumlichen Kontexten und der Wandel dieser Zusammenhänge über die Zeit hinweg lassen sich nun gleichwertig aufzeigen und darstellen.³⁹ Die Möglichkeit des kooperativen Arbeitens bei digitalen Werkverzeichnissen würde darüber hinaus das Problem der ‚Deutungshoheit‘ über ein künstlerisches Werk – und auch die Instrumentalisierung für Marktinteressen – zumindest relativieren.⁴⁰ Die Chance des digitalen Werkverzeichnisses besteht somit darin, dem „biografischen Verlangen“ mit einer Fülle biografischer Komplexitäten und Akteur-Netzwerk-Verflechtungen zu begegnen – und andererseits Werke, Kontexte und Fragen, die sich nicht als Lebenslauf und Werkverzeichnis fassen lassen, gleichwertig mit Erkenntnissen dieser Genres zusammenzubringen.

Anmerkungen

- 1 Daran hat auch die 1993 gegründete Catalogue Raisonné Scholars Association (<https://www.catalogueraisonne.org/about> [8.6.2022]) nicht viel verändert; siehe Rogers, Katy: Viewpoint. The Catalogue Raisonné Scholars Association (CRSA), in: *Art Libraries Journal* 40 (2015), S. 3–7.
- 2 Schnapper, Antoine: Raphaël, Vasari, Pierre Daret. À l’aube des catalogues, in: *„Il se rendit en Italie“. Études offertes à André Chastel*. Paris u. Rom 1987, S. 235–241; Grebe, Anja: Albrecht Dürers „Kunstbücher“. Ordnungssysteme frühneuzeitlicher Graphiksammlungen und die Anfänge des Catalogue raisonné, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 39 (2012), S. 27–75; vgl. auch den Beitrag von Anja Grebe, S. 36–48.
- 3 Die früheste prominente Verwendung des Begriffs erscheint im Titel einer Zeitschrift zur Geschichte der Gelehrsamkeit und Literatur, die die Einträge zu den Personen jeweils mit einer Liste von deren Publikationen abschloss, siehe Nicéron, Jean-Pierre: *Mémoires pour servir à l’histoire des hommes illustres dans la république des lettres, avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages*. Bd. 1, Paris 1727 (es erschienen bis 1745 insgesamt 42 Bände); zu den Verkaufskatalogen Roesler-Friedenthal, Antoinette: „... par le peu de bonnefoi, ou l’ignorance de quelques Marchands ...“. Prolegomena zur Entstehung des Catalogue raisonné im Spannungsfeld von Handel und Wissenschaft, in: Griener, Pascal u. Kornelia Imesch (Hrsg.): *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*. Zürich 2004, S. 107–124; das Zitat bei Millin, Aubin L.: *Dictionnaire des beaux-arts*. Paris 1806, Bd. 1, S. 208: „[...] leurs énoncés ridicules ont pour but de tromper et d’égarer les amateurs [...]“; vgl. bereits Watelet, Claude-Henri: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. Paris 1792, Bd. 1, S. 316–319.

- 4 Lépicié, François B.: *Critisches Verzeichniß der Gemälde des Königs in Frankreich*. Halle 1769.
- 5 Fairholt, F. W.: *A Dictionary of Terms in Art*. London 1870, S. 102; dann mit eigenem Lemma „Catalogue raisonné“, in: Adeline, Jules: *Lexique des termes d'art*. Paris 1884, S. 76.
- 6 Zu nennen sind vor allem Ketelsen, Thomas: *Künstlerviten, Inventare, Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*. Ammersbek 1990; die Arbeiten von Antoinette Friedenthal, zusammenfassend etwa: Friedenthal 2013; Bulckens 2015; zur Bedeutung für Künstler der Gegenwart Schneemann 2005.
- 7 Brakensiek, Stephan: *Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“*. *Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*. Hildesheim 2003; ders.: Sammeln, Ordnen und Erkennen. Frühneuzeitliche Druckgraphiksammlungen und ihre Funktion als Studien- und Erkenntnisorte. Das Beispiel der Sammlung Michel de Marolles' (1600–1681), in: Felfe, Robert u. Angelika Lozar (Hrsg.): *Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur*. Berlin 2006, S. 130–162; Ketelsen, Thomas u. Martin Schuster: Goethe und Carl Heinrich von Heineken. Eine „Ahndung ward zum Anschauen“, in: Semff, Michael (Hrsg.): *Courage & Empathie. Festschrift für Wolfgang Holler*. München 2022, S. 105–113.
- 8 Prigot, Aude: L'Œil au service du connoisseurship. La genèse du premier catalogue raisonné de l'œuvre de Rembrandt dans la première moitié du XVIIIe siècle, in: Michel, Patrick (Hrsg.): *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument*. Paris 2014, S. 47–53; Baader, Amelie: Edme-François Gersaint und das erste Werkverzeichnis Rembrandts, in: *Copy.Right Adam von Bartsch. Kunst, Kommerz, Kennerschaft*. Ausst.-Kat. Kunstsammlung der Universität Göttingen. Hrsg. von Stephan Brakensiek, Anette Michels u. Anne-Katrin Sors. Petersberg 2016, S. 52–57; Pfisterer, Ulrich: Freunde und Familie. Kunstgeschichten des eigenen Hauses in der Frühen Neuzeit, in: Krüger, Matthias, Léa L. Kuhn u. Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Pro Domo. Kunstgeschichte in eigener Sache*. Paderborn 2021, S. 17–40.
- 9 Mechel, Christian von: *Œuvre de Jean Holbein, ou Recueil de gravures d'après les plus beaux ouvrages de ce fameux peintre*. 4 Bde. Basel 1780–1790; Dodd, Thomas: *A Collection of Etchings, by That Inimitable Artist Stefanino Della Bella, Comprising in Number One Hundred and Eighty Pieces, and Consisting of Landscapes, Marine Views, Animals, Friezes, Ornaments, &c., &c. to Which Is Prefixed a Bibliographical Memoir of the Artist*. London 1818.
- 10 Mechel, Christian von: *Explication historique et critique des médailles de l'œuvre du Chevalier Hedlinger, précédée de l'éloge historique de ce célèbre artiste*. Basel 1778, daran angebunden *Oeuvre du Chevalier Hedlinger ou recueil des médailles de ce célèbre artiste, gravées en taille douce*. Basel 1776.
- 11 Knüppel, Helge: Daktyliotheken – Konzepte einer historischen Publikationsform, in: Kockel, Valentin u. Daniel Graepler (Hrsg.): *Daktyliotheken. Götter & Caesaren aus der Schublade. Antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts*. München 2006, S. 17–38, hier S. 21f.
- 12 Feiman, Jesse: The Natural History of Art. Adam von Bartsch and the Taxonomic Classification of Prints, in: *Journal of Art Historiography* 24 (2021), <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/05/feiman.pdf> (24.4.2022); Ausst.-Kat. Göttingen 2016 (wie Anm. 8).
- 13 Friedenthal, Antoinette: John Smith, his *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters* (1829–1842) and the „stigma of PICTURE DEALER“, in: *Journal of Art Historiography* 9 (2013), <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/friedenthal.pdf> (24.4.2022).
- 14 Waagen, Gustav F.: *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. Bd. 1: *Kunstwerke und Künstler in England*. Berlin 1837, S. VII.
- 15 Richardson, Jonathan: *An Argument in Behalf of the Science of a Connoisseur*. London 1719.
- 16 Bader, Lena: *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*. München u. Paderborn 2013.
- 17 Springer, Anton: Kunstkenner und Kunsthistoriker [1881], zit. n. ders.: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. Bonn 1886, Bd. 2, S. 377–404, hier S. 387; zu nationalen Unterschieden bei Selbstverständnis und Methode siehe Maurer, Golo: „Kunstforschers“ and Connoisseurs. On the History of the Attribution of Figural Drawings to Michelangelo (1836–1953), in: Michel, Patrick (Hrsg.): *Connoisseurship. L'œil, la raison et l'instrument*. Paris 2014, S. 215–228.
- 18 Heller, Joseph: *Lucas Cranachs Leben und Werke*. Bamberg 1821; ders.: *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*. Bamberg 1827; Passavant, Johann D.: *Rafaël von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*. 4 Bde. Leipzig 1839–1858.

- 19 Etwa Ross 1996, S. 78f.; überschätzt wird in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Waagen, Gustav F.: *Ueber Hubert und Johann van Eyck*. Breslau 1822.
- 20 Landon, Charles P.: *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les Écoles. Recueil classique contenant l'œuvre complète des peintres du premier rang, et leurs portraits*. 25 Bde. Paris 1803–1817; nach Schulen und Werken von Malern gegliedert, zudem durchgehend illustriert ist auch Toulougeon, François E. de: *Manuel du Muséum Français [...]*. 10 Bde. Paris 1802–1808.
- 21 Gault Saint-Germain, Pierre-Marie: *Vie de Nicolas Poussin, considéré comme chef de l'école française*. Paris 1806.
- 22 *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova descritte da Isabella Albrizzi, nata Teotochi*, Pisa 1821–1824 (die Erstausg. 1809 und die 2. Aufl. 1810 noch ohne die Tafeln); eine engl. Ausg. mit Linienstichen von Henry Moses und zusätzlicher Lebensbeschreibung von Leopoldo Cicognara erschien in London 1824–1828; eine frz. Ausg. mit Linienstichen von Achille Reveil und Lebensbeschreibung von Henri de Latouche erschien 1825 in Paris (danach die dt. Ausg. Stuttgart 1825/26).
- 23 Marksches, Alexander: Das Architektenwerkverzeichnis. Karl Friedrich Schinkel: Die Sammlung architektonischer Entwürfe, ab 1819, in: Erben, Dietrich (Hrsg.): *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie: ein Handbuch*. Paderborn 2019, S. 260–281.
- 24 Zankl, Franz R.: Das Personalmuseum. Untersuchung zu einem Museumstypus, in: *Museumskunde* 41 (1972), S. 1–132.
- 25 Die Formulierung von Hellwig, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin 2005, S. 159; vgl. Guercio, Gabriele: *Art as Experience. The Artist's Monograph and Its Project*. Cambridge (MA) 2006.
- 26 Raulff, Ulrich: Der große Lebenshunger. Erlösende Literatur: Das biographische Verlangen wächst, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.3.1997, S. 33; vgl. ders.: Das Leben – buchstäblich. Über neuere Biographik und Geschichtswissenschaft, in: Christian Klein (Hrsg.): *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*. Weimar 2002, S. 55–68; Pfisterer, Ulrich: *Kunstgeschichte zur Einführung*. Hamburg 2002, S. 107–115.
- 27 Venturi, Lionello: *History of Art Criticism*. New York 1936, S. 233.
- 28 Andere Disziplinen formulieren dies aktuell noch als Aufgabe, siehe Konrad, Ulrich: Werkverzeichnisse als zentrale Aufgabe der Musikwissenschaft, in: *Haydn-Studien* 9, 2 (2017), S. 179–186.
- 29 Bulckens, Koen: Cataloguing Rubens and Rembrandt. A Closer Look at the Corpus Rubenianum and the Rembrandt Research Project, in: *Rubens Bulletin* 5 (2014), S. 93–128; Krzyżagórska-Pisarek, Katarzyna: Corpus Rubenianum versus Rembrandt Research Project. Two Approaches to a Catalogue Raisonné, in: *Rocznik historii sztuki* 41 (2016), S. 23–49. Zu Rubens vgl. den Beitrag von Nils Büttner, S. 49–60.
- 30 Zu Poussin siehe Rosenberg, Pierre: Le plus ancien Catalogue raisonné de l'œuvre peint de Poussin, in: Barbolani Di Montauto, Novella, Gerardo De Simone, Tomaso Montanari, Chiara Savettieri u. Maddalena Spagnolo (Hrsg.): *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*. Florenz 2013, S. 143–148; systematisch analysiert werden die Ordnungsvorgaben etwa in der Literatur- und Musikwissenschaft, siehe Neil Fraistat (Hrsg.): *Poems in Their Place. The Intertextuality and Order of Poetic Collections*. Chapel Hill 1986; Hochradner, Thomas u. Dominik Reinhardt (Hrsg.): *Inventar und Werkverzeichnis. Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptionsgeschichte*. Freiburg 2011.
- 31 Dazu beispielhaft nur Perrig, Alexander: Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution. New Haven u. London 1991; Elsig, Frédéric: *Connoisseurship et histoire de l'art. Considération méthodologiques sur la peinture des XVe et XVIe siècles*. Genf 2019; Bell, Peter u. Björn Ommer: Digital Connoisseur? How Computer Vision Supports Art History, in: Albl, Stefan u. Alina Aggujaro (Hrsg.): *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*. Rom 2016, S. 187–197.
- 32 Cole, Michael W.: *Sofonisba's Lesson. A Renaissance Artist and Her Work*. Princeton u. Oxford 2019.
- 33 Ehinger, Jan P.: *Dritthaftung für Kunstexperten und Aufnahmebestätigungen in den Catalogue raisonné. Ein Beitrag zur Expertenhaftung*. Frankfurt am Main 2014. Vgl. den Beitrag von Friederike Gräfin von Brühl, S. 215–222.
- 34 Zit. nach der dt. Übersetzung: Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?, in: Beate Söntgen (Hrsg.): *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Wissenschaft*. Berlin 1996, S. 27–56, hier S. 35; vgl. Rigney, Ann: When the Monograph is No Longer the Medium. Historical Narrative in the Online Age, in: *History and Theory* 49 (2010), S. 100–117.
- 35 Schneemann 2005; Tietenberg, Annette: Künstlerische Selbstdarstellung auf Websites als Post-Studio-Praxis, in: Krüger/Kuhn/Pfisterer (wie Anm. 8), S. 349–378; vgl. dazu Projekte wie <https://bbkl.org/digitale-datenbank/> (22.4.2022). Zu Richter vgl. den Beitrag von Dietmar Elger, S. 89–98.

- 36 Schwarz, Arturo: *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York 1997, Bd. 2, S. 762–764 (Kat. 484); vorausgehende Zusammenstellungen Duchamps in Schachteln, S. 598f. (Kat. 285), S. 721 (Kat. 432) und S. 723–725 (Kat. 435f.), verfolgen noch nicht die Idee einer (exemplarischen) Zusammenstellung der gesamten künstlerischen Produktion.
- 37 Ein aktuelles Beispiel dafür ist das NFT *Everydays. The First 5000 Days* von Mike Winkelmann alias Beeple, eine Art chronologischer digitaler Werkkatalog seiner in 5.000 Tagen entstandenen Arbeiten. Es erzielte im Jahr 2021 ein Auktionsergebnis von über 69 Millionen US-Dollar, die in 42.329 Ether bezahlt wurden, und schrieb sich damit in die NFT- und Kunstmarktgeschichte ein.
- 38 Als Beispiel: <http://www.duerer.online/> (22.4.2022); aus der aktuellen Literatur sei nur verwiesen auf Atwater, Emily: *The Changing Form of the Catalogue Raisonné. Hurdles of Transition from Print to Web Author(s)*, in: *Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America* 31 (2012), S. 186–198; Echeverría, Mollie: *The Online Catalogue Raisonné. Challenges of an Emerging Format*, http://www.mollieecheverria.com/wp-content/uploads/2017/03/Echeverria_Mollie_LIS-667-Final_Project.pdf (24.4.2022); Baião, Joana u. Sofia Carvalho: *Virtual Museums and Art Projects, between the Analogue and the Digital*. *Catalogue Raisonné Graça Morais*, in: Barranha, Helen u. Joana Simões Henriques (Hrsg.): *Art, Museums & Digital Cultures. Rethinking Chance*. Lissabon 2021, S. 178–190; vgl. den Beitrag von Christian Huemer, S. 127–138.
- 39 Siehe etwa die Werkbeispiele in Lacas, Martine (Hrsg.): *Peintres femmes, 1780–1830. Naissance d'un combat*. Paris 2021; oder Mader, Rachel: *Neue Verbindlichkeit. Kunstkollektive im 21. Jahrhundert*, in: Bushart, Magdalena (Hrsg.): *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*. Wien u. a. 2020, S. 263–279.
- 40 Honig, Elizabeth A.: *Art History and Access: The catalogue raisonné as Collaborative Research Site*, in: *NANO. New American Notes Online* 5 (2014), file:///C:/Users/LOKALA~1/AppData/Local/Temp/NANO-Issue-5-Honig-Art-History-Access-1.pdf (24.4.2022). Zur 2019 gegründeten International Catalogue Raisonné Association (ICRA) (<https://icra.art/> [8.6.2022]) siehe Carrigan, Margaret: *A New Catalogue Raisonné Organisation Aims to Foil Fakes in the Art Market*, in: *The Art Newspaper*, 2.7.2019, <https://www.theartnewspaper.com/2019/07/02/a-new-catalogue-raisonne-organisation-aims-to-foil-fakes-in-the-art-market> (24.4.2022).

Weiterführende Literatur

Bulckens 2015

Bulckens, Koen: *A Brief History of the Catalogue Raisonné*, in: Nijkamp, Lieneke, Koen Bulckens u. Prisca Valkeneers (Hrsg.): *Picturing Ludwig Burchard 1886–1960. A Rubens Scholar in Art-Historiographical Perspective*. London 2015, S. 103–114.

Friedenthal 2013

Friedenthal, Antoinette: *Defining the Œuvre, Shaping the Catalogue Raisonné*, in: Großmann, G. Ulrich u. Petra Krutisch (Hrsg.): *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts*. Nürnberg 2013, Bd. 2, S. 723–727.

Roesler-Friedenthal 2011

Roesler-Friedenthal, Antoinette: *Katalog*, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*. 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar 2011, S. 211–216.

Ross 1996

Ross, Alex: *Catalogue*, in: Jane Turner (Hrsg.): *The Dictionary of Art*. London u. New York 1996, Bd. 6, S. 75–82.

Schneemann 2005

Schneemann, Peter J.: *Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 62 (2005), S. 217–224.