

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 62 (2005)

Heft: 3-4: Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse

Vorwort: Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse : Referate, gehalten an der
Tagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in
der Schweiz (VKKS), Luzern, 25. und 26. Juni 2004

Autor: Schwarz, Dieter

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse

Referate, gehalten an der Tagung der
Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS)
Luzern, 25. und 26. Juni 2004

Einführung

von DIETER SCHWARZ

«Jeder Kunsthistoriker, jede Kunsthistorikerin müsse einmal im Leben ein Werkverzeichnis verfasst haben», lautete die Losung. Das Erstellen eines Werkverzeichnisses galt als primäre Aufgabe, sozusagen als Eintrittsprüfung in die Tätigkeit des Historikers, der Historikerin. Man könnte nun glauben, es gehe dabei nur um den Nachweis grossen Fleisses, indem man Techniken analysiert, Masse notiert, Fakten zusammenträgt, Ausstellungs- und Literaturangaben sammelt, damit das gedruckte Werkverzeichnis schliesslich neben den Farbtafeln nicht nur weisse Seiten enthält. Doch Selbstzweck darf der klassische Katalog eines Œuvre oder einer Sammlung nicht sein, vielmehr gehört er zur Grundausstattung unseres Fachs, der Kunstgeschichte. Kunsthistorische Arbeit, ob an der Universität, im Museum, in der Restaurierung oder in anderen Bereichen, aber auch Recherchen und Bewertungen für den Handel können kaum vonstatten gehen ohne geeignete Instrumente. Die Kataloge von Sammlungen und von Künstlerœuvres gehören darunter wohl zu den wichtigsten, und zwar aus folgenden Gründen:

Unsere Arbeit, wie immer sie angelegt sein mag, beruht auf Fakten; worüber sollen wir in einem Fach, das stets auch von einem materiellen Gegenstand und nicht nur von einer abstrakten Folge von Zeichen abhängt, sonst sprechen? Diese Fakten müssen erst einmal erarbeitet und gesichert werden. Was für die Literaturwissenschaft der autorisierte, gültige Text, ist für die Kunstgeschichte das präzise dokumentierte Werk. Doch so einfach dies tönt, so komplex erweist sich die Aufgabe, wenn sie tatsächlich ausgeführt werden soll. Was heisst autorisiert und gültig, was heisst Werk, und wie wird dieses sinnvoll dokumentiert – welches sind die sprechenden Charakteristika, die es festzuhalten gilt?

Dies führt zum zweiten Schritt, nämlich dazu, dass wir solche Kataloge als kritische begreifen. Kritik beginnt mit der Wahl und Definition des Objekts, Kritik begleitet die Frage der Dokumentation, und Kritik prägt schliesslich den Kommentar, der zu einem Catalogue raisonné gehört. Kritik wird dabei verstanden im eigentlichen Sinn – κριτικὴν –, nämlich von Sichten, Unterscheiden, Auswählen und damit Auslegen und Deuten. Das bedeutet, dass das sogenannte Raisonement nicht die abschliessende Handlung ist, mit der die Verfasser den Catalogue raisonné abrunden; vielmehr beginnt das Raisonement mit der Konzeption des Verzeichnisses, mit der Definition des Objekts, mit dem Sichten der so definierten Objekte, und

jede Entscheidung, die Form, Umfang und Inhalt des Katalogs angeht, ist Teil davon.

Was die Definition des Objekts angeht, so gibt es markante Unterschiede. Am klarsten umrissen sind die druckgraphischen Werke: Von vornherein hat man es hier mit Gegenständen zu tun, die einen Teil ihrer Beschreibung bereits mitliefern, denn es geht hier ja um die Vervielfältigung und nicht um das einmalige Objekt. Dies bedingt eine gewisse Reduktion der materiellen Möglichkeiten, die von Anfang an von Dritten und nicht vom Künstler allein kontrolliert werden. Ich verweise etwa auf den von Etienne Lullin verfassten und vom Kunstmuseum Winterthur herausgegebenen Katalog von Richard Hamiltons Druckgraphik und Multiples, denn für die Arbeit dieses Künstlers stand der Gedanke im Vordergrund, gemeinsam mit den besten Druckern und anderen Fachleuten Werke herzustellen, deren Dauerhaftigkeit und Präsenz alles übersteigt, was der Künstler für sich allein schaffen könnte. Die künstlerische Arbeit selbst grenzt das Objekt also bereits stark ein. Am entgegengesetzten Pol steht das Werk, bei dem nicht allein die Materialität im Vordergrund steht, bei dem vielmehr die performativen Aspekte überwiegen. Ich denke hier an Werke, deren Beschreibung sich nicht mit der Aufzählung der materiellen Eigenschaften begnügen kann, da die Umstände ihrer Präsentation – einmalig oder mehrfach – ebenso Teil davon sind. Ein Beispiel dafür ist der Œvrekatalog von Giulio Paolini, einem Vertreter der Arte povera, den Maddalena Disch im Auftrag des Museo di Rivoli in Turin gegenwärtig bearbeitet. Hier wird jede Arbeit nicht nur für sich allein beschrieben, sondern auch im Kontext jeder ihrer Aufführungen, wenn man so sagen will, der spezifischen Präsentationen also, die der Künstler ihr aufgrund eines bestimmten Kontexts zudachte. Noch immer haben wir es mit einem fest umschriebenen Werk zu tun, nicht allein mit einer Geste, einer theatralischen Handlung, und doch muss der Œvrekatalog die Umstände der Ausstellungen mitliefern, will er für die Deutung eine brauchbare Grundlage bieten.

Im Gegensatz zu den Œvrekatalogen verfügt der Sammlungskatalog bereits über einen gesicherten Gegenstand, indem er den Standort beziehungsweise den Besitz als Kategorie einführt, der die behandelten Werke untergeordnet sind. Doch bleibt diese Kategorie äusserlich, wenn es um die Behandlung der Werke geht, sie bildet bloss einen pragmatischen, auch historischen Rahmen, der die Menge der Objekte umschreibt. Dass Gegenstände gesam-

melt werden, bleibt eigentlich sinnlos, solange sie nicht auch erforscht, dargestellt und zugänglich gemacht werden; erst dann werden daraus lesbare Kunstwerke, erst dann wird aus dem Gekauften wirklicher Besitz. Es ist daher kaum begreiflich, dass Sammlungskataloge ein rares Gut sind, wenn man sich weit und breit unter den Museen umschaut. Selbstredend ist hier nicht von den mannigfachen Alben und Souvenirbüchern die Rede, die man nach Hause tragen kann. Nein, bedenklicher ist die Tatsache, dass die personelle und finanzielle Struktur der Museen in der Schweiz es kaum erlaubt, dass sie ihren eigentlichen Auftrag erfüllen, nämlich die eigene Sammlung nicht nur zu erweitern, sondern auch zu bearbeiten. Es gilt die Regel: Je grösser der Museumsshop, desto geringer die Wahrscheinlichkeit, darin den Katalog der betreffenden Sammlung vorzufinden.

Seit die Museumssammlungen sich mit neuerer Kunst befassen, läuft ihnen die Zeit noch schneller davon, das heisst: Wir haben die Möglichkeit, damit aber auch die Pflicht, im Kontakt mit den Künstlern zu notieren und festzuhalten, was zum erworbenen Werk gehört. Wie wichtig die Aufgabe ist, im Gespräch mit den Künstlern systematisch die Umstände der Entstehung eines Werks zu dokumentieren, wird noch weitgehend ausgeblendet, und doch kann die Aufgabe nur heissen: zusammentragen – nicht nur Werke, sondern auch Fakten, die diese erschliessen helfen. Inzwischen ist nämlich eine Generation älter geworden, die wie kaum eine andere die neuere Kunstgeschichte geprägt hat, die grosse Generation der Künstler der Sechziger- und Siebzigerjahre. Wie ärgere ich mich, die vielen Gespräche mit Mario Merz nicht festgehalten zu haben, insbesondere die Diskussionen über die Werke in unserer Sammlung. Dem Dokumentieren und Aufzeichnen müsste weit mehr Beachtung geschenkt werden, als dies gegenwärtig der Fall ist, denn als Vorstufe für Sammlungs- und Œuvrekataloge sind diese Arbeiten von unschätzbarem Wert. Vielleicht sollten wir uns vornehmen, im Museum statt Fund-raising vermehrt Fact-raising zu betreiben, das Sammeln von Materialien, von Daten, von Beschreibungen zu den Werken, die wir erwerben und verwahren, denn die Kunstsammlung ist immer nur so gut, wie das Archiv, das zu ihr gehört. Dies würde weiterführen zu den Gegenstandsreichen Dokumentation, Oral History und so weiter, die in enger Beziehung zu unserem heutigen Thema stehen und einer künftigen Tagung Stoff bieten könnten.

Werkkataloge sind nicht allein Ausdruck einer positivistischen Auffassung vom Fach Kunstgeschichte. Zunächst versprechen sie eine Vollständigkeit, die derjenigen von Bibliographien in der Literaturwissenschaft gleichkommt. Doch besteht hier ein entscheidender Unterschied: Der Œuvrekatalog umfasst nicht einfach Werke, die bereits gedruckt sind, die aufgrund ihrer Vervielfältigung mehrfach existieren und deshalb erschöpfend aufgeführt werden können. Wenn es nicht gerade um ein druckgraphisches Werk geht, verzeichnet der Œuvrekatalog lauter einmalige Objekte, deren Standort irgendwo auf der Welt liegt und deren Beschaffenheit einmalig ist. Jeder solche Gegen-

stand muss erst als ein Werk erkannt und definiert werden, damit er nicht im Realen untergeht. Die Tätigkeit des Aufzeichnens von Materiellem berührt also das Reale, aus dem es einzelne Objekte herauslöst, die aneinander gereiht werden und einen angeblich vollständigen Ausschnitt darstellen – eben ein Œuvre. Hier kippt das positivistische Sammeln und Aufzeichnen in einen Idealismus um, der umso mehr begeistert, als er Ausdruck einer tiefen Verzweigung ist; manche Autoren sind mit ihren Verzeichnissen daher unter mehr oder weniger dramatischen Umständen gescheitert, auf manche Verzeichnisse warten wir seit langem und geben die Hoffnung noch nicht auf. Doch gerade aus der Unmöglichkeit, Reales abschliessend darzustellen, geht die Vorstellung hervor, dass am Ende dieser Bemühung Einsicht und Erklärung winken, dass der Weg aus der Empirie zur Transparenz führt.

Mit dem abgeschlossenen Œuvrekatalog wäre ein Werk gänzlich durchleuchtet: Hätte man erst die Fakten zur Hand, so würde eine unendliche Zahl von Beziehungen zwischen den Werken und Werkphasen zutage treten, alles würde sich wie von selbst erschliessen – endlich transparent. Der endgültige Catalogue raisonné spricht für sich, genügt sich allein. Nein – die Wirklichkeit ist anders: Kaum ist der Katalog gedruckt, taucht das nächste unbekanntes Werk auf und verändert das perfekte Gefüge. Deshalb kehre ich nochmals zur Bearbeitung zurück: Traditionellerweise basieren Œuvrekataloge auf der Tatsache, dass sich Bearbeiter oder Bearbeiterin ein Leben lang mit ihrem Gegenstand identifizieren – Hans Naef mit den Bildniszeichnungen von Ingres als wunderbares Vorbild. Das bedeutet, dass solche Verzeichnisse meist unter grossen persönlichen Opfern entstehen, indem die Funktionen von Verfasser und Produzent mehr oder minder zusammenfallen, dass die Arbeit daran eine existenzielle Komponente besitzt, die nicht zu vernachlässigen ist. Wer hat die Ausdauer und die Bescheidenheit, jahrelang, kaum bezahlt und auf sich allein gestellt, ein bestimmtes Werk oder auch nur einen Teil davon zu erforschen? Diesem Mut und dieser Ernsthaftigkeit haben wir viele bedeutende Œuvrekataloge zu verdanken. Das mag ungerecht erscheinen, besonders wenn nicht nur die Wissenschaft, sondern noch viel mehr der Kunsthandel sich an den Ergebnissen gütlich tut. Doch wollen wir die Aufgabe, Kataloge herzustellen, nicht denjenigen überantworten, die sie schliesslich verwerten, also den grossen Kunsthandelsunternehmen; allzu gross ist der Versuch, die Kenntnis der Fakten zu monopolisieren, zu manipulieren, wenn damit der Nutzen einhergeht. Ebenso heikel ist es, wenn die Künstler selbst oder ihre Familien, Erben und Nachlassverwalter sich hinter die Sache machen, denn damit eröffnet sich ein weites Feld, Œuvres nachträglich umzugestalten und darin einzugreifen. Gleichwohl hat ein jeder die Möglichkeit, ein Werkverzeichnis zu verfassen; der Titel ist nicht geschützt, und autorisiert wird der Katalog erst im Nachhinein durch den Gebrauch, den die Kunstgemeinde davon macht. Nun, die Erfahrung zeigt, dass jeder Œuvrekatalog finanziert sein will und dass die Mittel dafür eben nicht von der öffentli-

chen Hand, sondern meist aus privaten Händen stammen. Es ist weder sinnvoll, die Mittel aus diesen Händen abzulehnen, noch davor die Augen zu verschliessen, dass sie oft dies oder jenes implizieren. Doch wie wir wissen und wie wir an dieser Tagung noch sehen werden, hat jeder Werk-

katalog seine eigene, manchmal widersprüchliche, manchmal umständliche Geschichte, und es lohnt sich, Vorwort, Dank und Impressum eines Bandes zu lesen, um den Inhalt dann entsprechend kritisch zu lesen – das Rasonnieren hört eben nie auf.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Katalog eines Œuvre oder einer Sammlung gehört zur Grundausrüstung des Fachs Kunstgeschichte, denn er ist eines der Hauptinstrumente für kunsthistorische Arbeit in welchem Bereich auch immer. Diese Arbeit beruht auf Fakten, die gesichert werden müssen, damit die Frage gestellt werden kann, was überhaupt ein Werk ist. Im kritischen Katalog geht mit dessen Konzeption, mit der Definition seines Objekts ein Rasonnement einher, das besonders wichtig wird, wenn dieses Objekt instabil wird, etwa bei Werken mit performativem Charakter. Der Sammlungskatalog hat dagegen den Zweck, zu den bereits definierten Objekten dokumentarisches Material bereitzustellen, um sie in ihrer Bedeutung zu erschliessen; für neuere Werke drängt es sich auf, die Künstler zu konsultieren. Der Vorwurf, solche Verzeichnisse entsprächen einzig einer positivistischen Auffassung von der Kunstgeschichte, trifft nicht zu, da die Vorstellung eines vollständigen Katalogs durchaus idealistisch geprägt ist: das Werk als transparenter Körper, durchwegs erschlossen, als Summe einer unendlichen Zahl von Bedeutungsbeziehungen. Die Realität, die jedes Katalogprojekt umgibt, sieht dagegen weit prosaischer aus.

RIASSUNTO

Il catalogo di un'opera o di una collezione costituisce uno dei principali strumenti di lavoro a disposizione degli storici dell'arte, indipendentemente dall'ambito delle loro ricerche. La loro attività di ricerca poggia su fatti che devono essere corroborati da prove che permettano d'interrogarsi sull'essenza stessa di un'opera d'arte. L'elaborazione di un catalogo critico e la definizione dell'oggetto trattato sono abbinate a una riflessione che assume particolare importanza quando l'oggetto subisce mutazioni, come ad esempio nel caso di installazioni con carattere di performance esposte all'usura del tempo. Il catalogo di una collezione ha invece lo scopo di offrire del materiale di documentazione su oggetti già definiti, nell'intento di carpirne il significato. Nel caso delle opere più recenti è invece necessario consultare gli artisti. L'osservazione che detti elenchi corrispondono soltanto a una percezione positivista della storia dell'arte non è pertinente dato che la realizzazione di un catalogo completo è senz'altro caratterizzata da idealismo. L'opera, intesa quale corpo trasparente completamente accessibile, viene percepita quale somma di un infinito numero di rapporti semantici. La realtà che caratterizza ogni progetto di catalogo sembra, per contro, molto più prosaica.

RÉSUMÉ

Le catalogue d'une œuvre ou d'une collection représente l'un des principaux instruments de travail de tout historien de l'art, quel que soit son domaine de recherche. Cette activité repose sur des faits, qui doivent être garantis pour que l'on puisse ensuite s'interroger sur l'essence même d'une œuvre d'art. La conception d'un catalogue critique, la définition de son objet, vont de pair avec une réflexion particulièrement importante lorsque cet objet devient changeant, comme c'est le cas par exemple des œuvres ayant un caractère performatif. En revanche, le catalogue de collections a pour but de préparer un matériel documentaire pour des objets préalablement définis, et ce pour en saisir la signification; en présence d'œuvres récentes, il est impératif de consulter les artistes. Le reproche selon lequel ces catalogues répondraient uniquement à une vision positiviste n'est pas pertinent, car la création d'un catalogue complet repose certainement sur une conception idéaliste, l'œuvre étant considérée comme un corps transparent, accessible d'un bout à l'autre, comme la somme d'un nombre infini de rapports sémantiques. La réalité que chaque projet de catalogue implique semble, par contre, bien plus prosaïque.

SUMMARY

The catalogue of an œuvre or a collection belongs to the basic source materials in the field of art history; it is one of the most important tools of research in any kind of art historical study. As a repository of facts, it is essential to inquire into what actually constitutes a work of art. In a critical catalogue, the underlying concept and the definition of the object require special consideration if the object is not stable, as in works that are performative in character. On the other hand, the catalogue of a collection is designed to keep and provide a record of already defined objects as an aid to interpretation; in the case of more recent works, the artist themselves can be consulted. Critique of such catalogues for advancing an exclusively positivistic approach to art history is inappropriate since it is pure idealism to aspire to a complete listing, i.e. to an œuvre as a completely charted, transparent body, as the sum of an infinite quantity of interrelated meanings. The reality of catalogue projects is far more prosaic.