

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 62 (2005)

Heft: 3-4: Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse

Artikel: Der Sammlungskatalog : zwischen "raisonné" und rasonabel

Autor: Gloor, Lukas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169734>

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: 15.03.2025

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

Der Sammlungskatalog – zwischen «raisonné» und rasonabel

von LUKAS GLOOR

Entsprechend der mir gestellten Aufgabe, nicht eine Fallstudie zu präsentieren, sondern eine kurze Standortbestimmung zu Potenzial und Grenzen des Sammlungskataloges aus gattungshistorischer Perspektive zu geben, grenze ich im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele zuerst die heutige Situation von ihrer historischen Voraussetzung ab, gehe knapp auf den grundlegenden Unterschied ein, der Kataloge zu Sammlungen älterer Kunst von solchen zu Sammlungen aktueller Kunst trennt, prüfe die Anforderungen, die heute an Kataloge öffentlicher Sammlungen gestellt werden, und weise zuletzt anhand einer ganz konkreten Fragestellung auf eine Problematik hin, die sich meiner Auffassung nach bei Katalogen privater Sammlungen ergeben kann. Als grundsätzliche Einschränkung schicke ich voraus, dass die nachfolgenden Überlegungen nur für Kataloge von Gemäldesammlungen Gültigkeit beanspruchen.

Bezogen auf die wissenschaftlich-kritische Beschäftigung unseres Faches mit dem einzelnen Bild liesse sich – wenigstens für die Entwicklung der letzten hundert Jahre – die etwas verkürzte Feststellung wagen: Am Anfang aller kunsthistorischen Forschung stand der Sammlungskatalog, an ihrem Ende steht das monografisch einem Künstler geltende Werkverzeichnis. Schliesslich galt es zunächst, Hände zu scheiden, Datierungen zu wagen und mit dem Instrumentarium einer sich verfeinernden Kennerschaft chronologische und geografische Ordnung zu stiften in der Menge der überlieferten Bilder, die dort fassbar wurden, wo sie in grösserer Zahl in öffentlichen oder privaten Sammlungen verwahrt waren. Der 1913/14 in drei Bänden erschienene Katalog von Gemälden alter und einiger moderner Meister, die der in Philadelphia wohnende Wirtschaftsanwalt John G. Johnson zusammengetragen hatte, kann dafür als charakteristisches Beispiel gelten (Abb. 1).¹ Anders als seine Klienten, zu denen Henry C. Frick und Andrew Mellon ebenso zählten wie P. A. B. Widener und Benjamin Altman, verfügte Johnson nicht über die Mittel, sich am aufkommenden Wettbewerb um die Werke der «Great Masters» zu beteiligen, die schon infolge der dafür bezahlten Höchstpreise in einer weiteren fachlichen Öffentlichkeit diskutiert wurden. Johnsons Interesse zielte darauf, Qualität auch dort zu entdecken, wo kein grosser Name von Raffael bis Rembrandt dafür stand; um seiner Sammlung ein Gesicht zu geben, war er darauf angewiesen, eigene Kennerschaft mit derjenigen der Gelehrten vom Fach zu verbinden. Zur Publikation

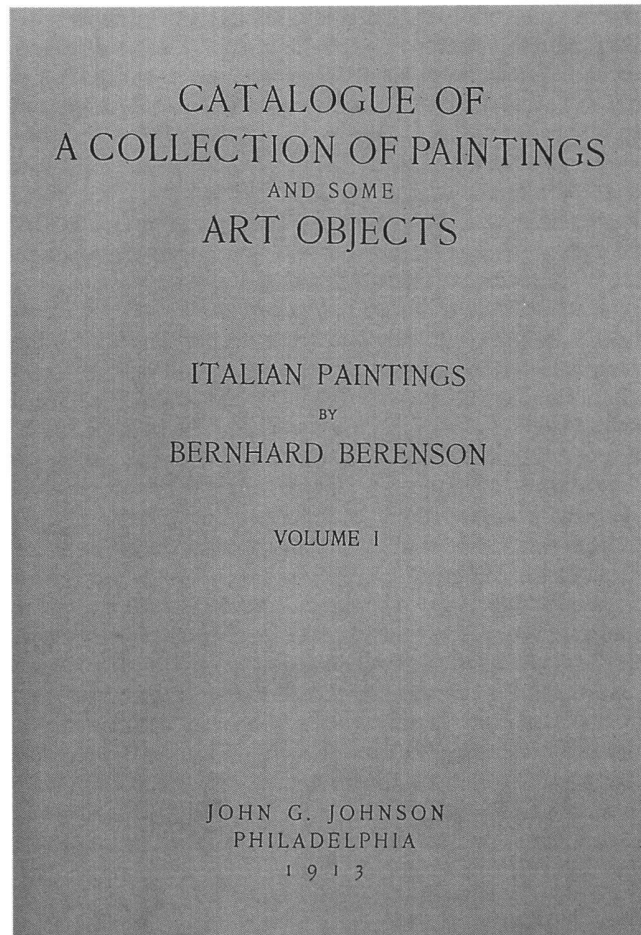


Abb. 1 Titelseite des von Bernard Berenson verfassten Katalogbandes zu den italienischen Meistern der Sammlung Johnson.

seiner 325 Bilder italienischer und 407 Bilder flämischer und holländischer Meister zog Johnson zwei führende Vertreter des Faches heran: den seit 1889 in Florenz niedergelassenen Harvard-Absolventen Bernard Berenson und den seit 1908 am Metropolitan Museum of Art in New York tätigen Bode-Schüler Wilhelm Reinhold Valentiner. Der von den beiden erarbeitete Katalog der Sammlung Johnson lässt erkennen, was von einem Sammlungskatalog am Beginn des 20. Jahrhunderts erwartet wurde – und mag uns

erlauben, dagegen abzugrenzen, was von dem gleichen Instrument heute, neunzig Jahre später, vernünftigerweise erwartet werden kann. Auffallen wird zunächst die Selbstverständlichkeit, mit der Johnson ans Werk ging. Das rund 600 Seiten umfassende und mit ebenso viel ganzseitigen Bildtafeln ausgestattete Werk enthält nicht eine einzige Zeile, die dem Sammler und seinen Beweggründen gilt – so klar war offenbar allen Beteiligten, dass die Publikation der Bilder unter der Ägide der beiden Fachleute ein sinnvolles Ziel darstellte, das keine zusätzliche Begründung brauchte und sich auch nicht von dem unterschied, was gleichzeitig an öffentlichen Sammlungen geleistet wurde. Die Sammlung Johnson gelangte nach dem Tod des Sammlers auch tatsächlich ins Philadelphia Museum of Art und bildet dort bis heute einen wichtigen Grundstock des Bestandes.

Diese Situation hat sich grundlegend geändert. Für die ältere Kunst hat die enorme Zunahme des Wissens um die Kunstwerke der Welt und die Verfügbarkeit ihrer Abbildungen zu einer immer grösseren Spezialisierung geführt, die es für heutige Begriffe undenkbar macht, dass sich bloss zwei Experten mit fast der ganzen älteren europäischen Kunst glaubwürdig befassen. Zumindest für Werke von wichtigeren Künstlern dürfte heute klar sein, dass Zu- und Abschreibungen in einem Sammlungskatalog nur noch dann vorgenommen werden, wenn der Autor auf anderer Ebene – im Idealfall zweifellos durch die Arbeit an einem Werkkatalog – die entsprechende Autorität erworben hat. Hier gilt, dass der Benutzer eines heutigen Sammlungskataloges nicht mehr in allen Fällen abschliessende Urteile zu den beschriebenen Kunstwerken erwarten kann, sondern sich zuweilen mit der Darlegung des aktuellen Forschungsstandes und der ihm vielleicht innewohnenden Widersprüche begnügen müssen. Inzwischen ist dem Sammlungskatalog aber eine andere Bedeutung zugewachsen. Sie hat sich nicht so sehr aus der Beschäftigung mit älterer Kunst entwickelt, sondern verdankt sich der Auseinandersetzung mit der jeweils zeitgenössischen Kunst im 20. Jahrhundert. Für Sammlungen aktueller Kunst hat sich der Katalog zu einem Instrument entwickelt, das zur Promotion beider Teile – der Sammlung und der in ihr enthaltenen Kunst – sehr aktiv eingesetzt wird. Ein Blick auf Kataloge aus den 1920er- bis 1950er-Jahren, die ihre Entstehung bezeichnenderweise fast immer einer Ausstellung der betreffenden Sammlung verdanken, lässt allerdings erkennen, dass solche Publikationen noch bis tief ins 20. Jahrhundert hinein sehr bescheiden ausgestattet waren. Das hat sich erst in den letzten 25 Jahren grundlegend gewandelt. Seitdem sich Sammlungen einem immer stärkeren Wettbewerb um die Aufmerksamkeit eines immer umworbeneren Publikums aussetzen, werden Sammlungskataloge zu immer aufwendigeren Propagandainstrumenten ausgebaut, an die entsprechend immer höhere Erwartungen herangetragen werden. Gleichzeitig hat sich das Bewusstsein dafür geschärft, dass Sammlungen auch als historische Quellen verstanden werden können, die für das Verständnis der darin aufbewahrten Kunstwerke und als

Ausdruck des sich wandelnden Kunstgeschmacks sehr wichtig sein können.

Dabei müssen zwei voneinander grundsätzlich verschiedene, aber ohne einander nicht denkbare Sammlungstypen ihre je adäquate Behandlung finden: die öffentliche, im Museum verwahrte Sammlung einerseits und die private Sammlung andererseits. Als ein besonders gelungenes Beispiel für die gerade bei öffentlichen Sammlungen heute in hohem Mass anzutreffende Bereitschaft, die eigenen historischen Voraussetzungen transparent zu machen, sei hier ein 2001 erschienenes Katalogbuch der Nationalgalerie Berlin mit einem äusserst informativen Glossar erwähnt.² Das wachsende Interesse an den historischen Voraussetzungen der Institution und ihre Vermittlung sollte aber nicht dazu führen, dass eine Kernaufgabe der öffentlichen Sammlungen vernachlässigt wird, nämlich die Erschliessung des eigenen Bestandes. Der verbreitete Trend, an die Stelle vollständiger Sammlungskataloge reich bebilderte Schaubücher mit einer Auswahl der attraktivsten Werke zu setzen, wird nicht zuletzt dadurch gefördert, dass die Wirkung einer Sammlung in der breiteren Öffentlichkeit (einschliesslich der für Subventionen zuständigen Entscheidungsträger) aufgrund solcher Bücher eher wahrgenommen wird als aufgrund «trockener» Inventarkataloge.³ Bei allem Verständnis für den Wunsch nach öffentlichkeitswirksamem Auftritt darf dennoch nicht vergessen werden, dass sich der wissenschaftliche Wert jeden Kataloges zu einer Museumssammlung vor allem an einem Kriterium bemisst: der Vollständigkeit. In der Schweiz sind es gerade die kleineren Museen, die – auch dank dem Wirken des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft – hierin seit langem vorbildliche Arbeit leisten, während bei den grösseren Schweizer Museen der potenzielle Benutzer etwas ratlos vor der Feststellung steht, dass das, was an führenden Museen von London bis Moskau offensichtlich möglich ist,⁴ hierzulande allem Anschein nach auf unüberwindbare Schwierigkeiten stösst.⁵ Kataloge privater Sammlungen haben es da einfacher, schon weil sie meist weniger Werke zu bewältigen haben. Sie sehen sich dagegen einer anderen Herausforderung gegenüber. Während die öffentliche Kunstsammlung von ihrer Anlage her nie abgeschlossen sein kann, sondern sich sowohl in ihrem historischen wie auch in ihrem aktuellen Bestand stets verändern wird, entspricht es dem Charakter der privaten Sammlung, die in dem Zusammenhang vielleicht deutlicher als «individuelle Sammlung» zu beschreiben wäre, dass sie in der Regel mit dem Tod des Sammlers endet und damit einen Blick auf die Kunst wiedergibt, der selbst zunehmend historisch wird.⁶ Eine historische Einführung, die den Sammler – auch mit einem kritischen Blick auf die von ihm selbst gepflegten Inszenierungen (Abb. 2) – in seiner Zeit situiert, ist darum für heutige Vorstellungen zu einem besonderes unverzichtbaren Teil des Kataloges geworden.

Abschliessend sei noch ein Problem zur Diskussion gestellt, das es im Zusammenhang von Werken fraglicher Authentizität in privaten Sammlungen immer wieder zu lösen gibt. Ich meine, dass das wichtigste Ziel eines Kata-

loges, der eine private Sammlung veröffentlicht, darin bestehen muss, dem individuellen Sammler gerecht zu werden, und zwar auch in seiner historischen Befangtheit. In Bezug auf Zuschreibungsfragen kann sich daraus ein Konflikt ergeben: Immer wieder wird der wachsende Grad des kunsthistorischen Fachwissens zu Korrekturen bei Bildern führen, die dem Sammler selbst noch völlig fraglos als Werk eines bestimmten Meisters gegolten haben. Dass die Veröffentlichung solcher Forschungsergebnisse wichtig ist, ist vollkommen klar. Sie sollte aber meiner Auffassung nach im Sammlungskatalog in einer Weise erfolgen, die dem Benutzer unverzüglich zu rekonstruieren erlaubt, was das entsprechende Bild dem Sammler beim Erwerb bedeutete. Es kann nicht darum gehen, im Nachhinein und daher immer besser wissend über den Sammler zu Gericht zu sitzen, sondern darum, seinem Sammlungswollen nachzuspüren und dieses in einer Weise zu vermitteln, die es auch späteren Generationen noch erlebbar macht.⁷ Warum also nicht eine Formel verwenden, die sowohl bei längst entschiedenen wie auch bei noch zweifelhaften Fällen als Standard-Eintrag gelten könnte: «im Jahre so & so gekauft als»? Gerade bei unsicherer Forschungslage ist damit der Bearbeiter des Kataloges aus der letzten Verantwortung entlassen und die wesentliche Information dennoch rasch greifbar. Nur so wird der Katalog dazu beitragen, die Bedeutung einer Privatsammlung auch über die Wechselfälle kunsthistorischer Wahrheitsfindung hinaus zur Geltung zu bringen und damit der eigentlich wichtigen Aussage Bestand zu geben. In gewis-

ser Weise haben wir damit das andere Ende der Entwicklung erreicht, an deren Anfang der eingangs geschilderte Katalog der Sammlung Johnson stand: In seiner extremsten Form wird jetzt der Sammlungskatalog nicht mehr der Fin-



Abb. 2 Abbildung im Katalog der Sammlung Peggy Guggenheim in Venedig mit der Sammlerin, um 1960.

derung einer Wahrheit dienen, die objektive Geltung beansprucht, sondern er wird zum Dokument des subjektiven Erlebens, das bei der Formung der Sammlung begleitend war.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Repro aus BERNARD BERENSON / WILHELM REINHOLD VALENTINER (vgl. Anm. 1).

Abb. 2: Repro aus NICOLAS CALAS / ELENA CALAS (vgl. Anm. 6).

ANMERKUNGEN

¹ BERNHARD BERENSON / WILHELM REINHOLD VALENTINER, *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects*, 3 Bde., Philadelphia 1913/14.

² *Die Nationalgalerie*, hrsg. von PETER-KLAUS SCHUSTER, Berlin/Köln 2001.

³ Eigentlichen «Klassiker-Status» für diese Art von Meisterwerk-Bänden darf in der Schweiz der von GEORG SCHMIDT 1960 herausgegebene Band *Kunstmuseum Basel. 150 Gemälde, 12.–20. Jahrhundert*, Basel 1960 (Texte auf Deutsch, Französisch und Englisch), beanspruchen. Er prägte das Bild von der

Öffentlichen Kunstsammlung Basel ganz entscheidend – und war vielleicht mit dafür verantwortlich, dass der bis heute letzte Gesamtkatalog des Kunstmuseums Basel aus dem Jahr 1910 stammt (*Katalog der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel*, 3. Auflage, Basel 1910; schon die «umgearbeitete» 4. Auflage von 1926 beschränkte sich dann darauf, die ausgestellten Werke zu verzeichnen, welchem Prinzip auch die Kataloge von 1946 und 1957 folgten).

⁴ *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 1995 (2. Auflage 1996, «Expanded edition» 2001). – *Pushkin State Museum of Fine Arts, Catalogue of Paintings*, Moskau 1995.

⁵ Vorbildhaften Charakter trägt: SANDOR KUTHY (Red.), *Die Gemälde. Kunstmuseum Bern. Les peintures. Musée des Beaux-Arts de Berne*, Bern 1983.

⁶ NICOLAS CALAS / ELENA CALAS, *La collezione Peggy Guggenheim a Venezia*, Mailand 2001.

⁷ Als Beispiel sei der Gesamtkatalog der Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz» zitiert, wo sich dem Benutzer der eigentliche Grund für die Existenz eines Bildes in der Sammlung teilweise nur noch schwer erschliesst. Am deutlichsten erkennbar wird das bei Katalognummer 4, dem Frauenbildnis eines süddeutschen Meisters aus dem Bodenseeraum, das ursprünglich als Werk von Hans Baldung Grien in die Sammlung gelangte. Es entsprach dem Charakter von Oskar Reiharts Sammlung, dass darin vor allem beispielhafte Werke grosser Meister Aufnahme fanden; ein anonymes Porträt aus dem frühen 16. Jahrhundert hätte der Sammler willentlich nicht berücksichtigt. Hier verdunkelt also die unzweifelhaft richtige Abschreibung des Bildes den Sammlerwillen; Aufgabe des Kataloges wäre es aber, diesen Zusammenhang sichtbar zu machen, indem er hervorhebt, was das Bild dem Sammler beim Kauf bedeutete. MARIANTONIA REINHARD-FELICE (Hrsg.), *Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz», Winterthur, Gesamtkatalog*, Basel 2003.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Stellung des Sammlungskatalogs in der kunsthistorischen Literatur hat sich im Lauf des 20. Jahrhunderts stark verändert. Waren Sammlungskataloge anfangs noch Orientierungshilfen, die Fragen der Autorschaft und der Authentizität abschliessend beantworteten, wurde diese Funktion inzwischen von den künstlermonografisch angelegten Werkverzeichnissen übernommen. Der wissenschaftliche Wert von Katalogen öffentlicher Sammlungen bemisst sich nicht zuletzt an der Vollständigkeit, mit der die Werke einer Sammlung publiziert werden. Treten private Sammlungen mit musealem Anspruch an die Öffentlichkeit, muss ihre Publikation von einer historisch-kritischen Darstellung der Sammlungsgeschichte begleitet sein. Für die Autorschaft der in der Sammlung aufbewahrten Werke sollte der Sammlungskatalog erkennbar machen, was das einzelne Werk dem Sammler beim Kauf bedeutete, auch wenn der heutige Wissensstand zu anderer Auffassung gelangt.

RÉSUMÉ

La place du catalogue de collections dans la littérature produite dans le domaine de l'histoire de l'art a considérablement changé dans le courant du XX^e siècle. Si ces catalogues permettaient encore, au début, de répondre de manière concluante aux questions concernant la paternité et d'authenticité d'une œuvre, cette fonction est désormais assurée par les catalogues monographiques consacrés à l'œuvre d'un artiste. La valeur scientifique des catalogues de collections publiques dépend entre autres de l'exhaustivité avec laquelle ces œuvres sont publiées. Si des collections privées à même d'être exposées dans un musée entrent dans le domaine public, leur publication doit être accompagnée d'une histoire critique de la collection. En ce qui concerne la paternité des œuvres conservées au sein d'une collection, le catalogue devrait souligner l'importance que chaque œuvre avait pour le collectionneur au moment de son achat, même si les connaissances actuelles expriment un autre point de vue.

RIASSUNTO

Il ruolo svolto dal catalogo di collezione nell'ambito della bibliografia della storia dell'arte ha subito una profonda modifica nel corso del XX secolo. Con l'andar del tempo i cataloghi, che venivano inizialmente utilizzati per aiutare a identificare con certezza un autore e per assicurare l'autenticità di un'opera, sono infatti stati sostituiti dagli elenchi monografici dedicati alle opere di singoli artisti. Il valore scientifico dei cataloghi delle collezioni pubbliche dipende non per ultimo dal grado di completezza con cui il catalogo elenca le opere di una collezione. Quando una collezione privata viene aperta al pubblico, i relativi cataloghi devono essere corredati da una rappresentazione critica della storia di tale collezione. Per quanto riguarda la paternità delle opere, il catalogo di una collezione dovrebbe rilevare in maniera comprensibile il significato che ogni singola opera ha per il collezionista al momento dell'acquisto della stessa, nonostante lo stato delle conoscenze attuali esprimono conclusioni diverse.

SUMMARY

The art historical role of the catalogue of a permanent collection has changed substantially in the course of the 20th century. Originally catalogues were intended as an aid to orientation, having provided definitive information on authorship and authenticity. In the meantime, this function has been taken over by monographic publications on artists which include a catalogue raisonné. One criterion for the scholarly value of catalogues of public collections is their completeness. When private collections with museological ambitions issue a publication, it has to be accompanied by a historical and critical presentation of the history of the collection. As regards the authorship of the works preserved in the collection, the catalogue should indicate what the acquisition of the individual work meant to the collector, even if current scholarship has arrived at a different conclusion.