

Uta Kornmeier

Thomas Ketelsen: Künstlerviten, Inventare, Kataloge

Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis, Verlag an der Lotterbeck, Ammersbek bei Hamburg, 1990, 375 S., ** DM, ISBN: 3-926987-36-7

Um es gleich vorweg zu sagen: Klaus Herdings Bedenken gegenüber einer Arbeit, die mit den »so spröde anmutenden Materialien« (S. 7) wie Kunstkammerinventaren und Galeriekatalogen die Praktiken der Kunstgeschichte nachzeichnen will, scheint der ziemlich »spröde« Stil des Autors Recht zu geben. Erschwert wird die Lektüre noch durch das »spröde« Layout der Publikation. Ist allerdings die anfängliche Lustlosigkeit überwunden, gewährt der Text einen lohnenden Blick hinter die Kulissen der Kunstgeschichte.

Ketelsen analysiert drei Arten von kunsthistorischem Quellenmaterial¹ in Hinsicht auf die zu Grunde liegenden intellektuellen Prämissen. Er spürt der gedanklichen Organisation der Texte nach und arbeitet so die Unterschiede in der Intention der jeweiligen Verfasser – des Historikers, des Kämmerers bei Hofe und des Sammlungskurators – heraus. Im Vergleich versucht er, die unterschiedlichen Funktionen der Texte auszumachen und sie dadurch zueinander in Beziehung zu setzen. Die Sorgfalt, mit der Ketelsen die Dokumente auf sprachliche Strukturen untersucht, verraten eine germanistische Schulung. Er setzt so einen wichtigen Akzent auf die Sprache als Ausdruck der Position des Autors sowie der Funktion des Textes. Außerdem greift er zumindest zwei der Quellenarten auf, die Inventare und den frühen Galeriekatalog, die bisher noch kaum textkritisch untersucht wurden. Da in letzter Zeit die Kunstkammerforschung wieder näher ins Zentrum der Kunstgeschichte gerückt ist² und sich auch die Museumsgeschichte immer mehr mit den Konzeptionen der frühen Kunstmuseen befaßt, ist Ketelsens Arbeit von besonderer Aktualität.

Herausgehoben werden sollen hier nur die Kapitel über die Kunstkammerinventare (Kapitel 5-7), da Ketelsen darin eine einzigartige Analyse der etwas »spröden« historischen Quellen vorstellt. Er charakterisiert die Zeit um 1600 als die Periode der »großen Inventur«, nach der die Kunstkammer als »historischer Raum« verschwindet (S. 105). Gemälde werden in den folgenden Jahrhunderten aus den Sammlungsgefügen aussortiert und in Gemäldegalerien separat präsentiert (vgl. Kapitel 8-10). Aufbauend auf einen grundlegenden Artikel von Heinrich Klapsia³, betont Ketelsen noch einmal den juristischen Kontext der Inventare. Er weist darauf hin, daß ihr Charakter durch den Zweck bestimmt ist, das Auffinden von einzelnen Objekten innerhalb einer Menge von Objekten zu ermöglichen (S. 103-104). Dies ist bereits in der ursprünglichen Bedeutung des lateinischen Wortes »invenire« (darauf kommen, antreffen, finden, erfinden) angelegt. So ist in den Inventartiteln (Eingangsprotokollen) die vorausgegangene Handlung immer mit »finden« wiedergegeben (z.B. »... Verzeichnus was in der Röm:Kay:May: KunstCammer gefunden worden ...«, S. 107). Der Aufbau eines Inventars ist grundsätzlich durch ausführliches Beschreiben der räumlichen Gegebenheiten, einem regelrechten »Abtasten der ... Raumsegmente« (S. 111), und das Verorten der Gegenstände darin strukturiert. Dabei handelt es sich nicht um ein »zufälliges Auffinden ... sondern ein zielbewußtes Aufsuchen der einzelnen Dinge« (S. 111), was einen bestimmten Plan voraussetzt, nach dem vorgegangen und aufgesucht werden soll. Dieses »Wegwissen« (S. 112)

des Inventarisierenden kontrastiert Ketelsen sehr anschaulich mit dem Bericht des »Kunstkammertouristen« Philip Hainhofer: Im Gegensatz zu dem »trockenen«, aber planvollen Bild der Sammlung, das der Jurist Johann Baptista Ficklern im Inventar der Münchner Kunstammer 1598 gibt⁴, verliert sich Hainhofers Blick bei seinem Besuch 1612 in der überwältigenden Vielzahl der Dinge (S. 112). Die unterschiedliche Wahrnehmung des inventarisierenden Oberkammerers und des wißbegierigen Besuchers, wie sie sich in den jeweils entstandenen Texten ausdrückt, wird pointiert durch die genaue Numerierung der Objekte im Inventar: Die Nummer macht aus der Sammlung eine Ansammlung von Gegenständen; durch sie wird das Inventar zu einer linearen Beschreibung einer mehrdimensionalen Struktur. Die Beschreibung folgt also lediglich den räumlichen Gesetzmäßigkeiten und will keinesfalls die übergeordnete Sammlungsstruktur abbilden. Die Frage, inwieweit dies unwillkürlich dennoch geschieht, beantwortet Ketelsen nicht; dabei könnten doch anhand des Inventars durch eine Rekonstruktion der räumlichen Verhältnisse auch inhaltliche Zusammenhänge wieder hergestellt werden. Ketelsen glaubt, daß sich etwas von der Persönlichkeit des Sammlers, so etwa im Vermerk seiner Lieblingsstücke, im Inventar erst spiegele, wenn eine Person aus der Umgebung des Sammlers beim Abfassen des Inventars zugegen ist. Diese Dokumente, bei Klapsia etwas abwertend »Amateurinventare« genannt⁵, hält Ketelsen für die eigentlichen Erkenntnisquellen der Kunsthistoriker, da sie Rückschlüsse auf die geistigen Interessen der Sammler ermöglichen. Doch selbst, wenn die identifizierende Benennung der Objekte zur ausführlichen Beschreibung wird, warnt Ketelsen vor der Annahme, einer gesteigerten Wissenschaftlichkeit im Beschreiben der Objekte. Dies berührt nun auch den Kern der Arbeit, denn Ketelsen glaubt nicht an eine lineare, kontinuierliche Entwicklung der kunsthistorischen Praktiken, die vom Schreiben eines Kunstammerinventars zum Aufstellen des Sammlungskataloges führt (S. 120-123): Nicht die eine Praxis entsteht aus der anderen, sondern verschiedene Praktiken existieren parallel zu einander. So kommt es vor, daß Funktionen der einen von einer anderen übernommen werden mit der Konsequenz, daß erstere obsolet wird. Diesen qualitativen Sprung sieht er aber erst im Falle einer strukturellen Veränderung; erst wenn das Inventar nicht mehr nach rein räumlichen sondern nach inhaltlich bestimmten Faktoren (z.B. Chronologie oder Malerschulen) gegliedert ist, wird es zum Katalog. Obwohl also das Ambraser Rüstammerinventar von 1581-83 auch Provenienz- und Wertangaben der Stücke enthält, ist es nicht etwas qualitativ Neues im Vergleich zu den älteren, mehr summarischen Inventaren. Hingegen kennzeichnet das 1603 auf deutsch erschienene »Verzeichnuß Der Roemische Kayser / Koenig / Fürsten / Graffen / Herren vnd vom Adel / wellicher leibharnisch vnnnd Ruestungen...« der Ambraser Sammlung, eine programmatische Wende in der kunsthistorischen Praxis. Hierin wurden nämlich sowohl die besondere, zeitlich geordnete Aufstellung der Rüstungen festgehalten, als auch biographische Einzelheiten zu den früheren Trägern der Rüstungen. Der Wiener Historiker Alphons Lhotsky nannte das »Verzeichnuß« 1962 erstmals einen »illustrierten Gesamtkatalog der Ambraser Harnischsammlung«⁶ und trug durch die Bezeichnung »Katalog« der neuen Konzeption Rechnung: Es geht nicht mehr um das Verzeichnen von bestimmten Einzelobjekten zum Zwecke der Wiederauffindung in einem Gesamtgefüge, sondern um das Verzeichnen einer bestimmten Ordnung von Einzelobjekten mit dem Ziel der Historiographie. Der Zweck des Inventars ist die Bestandsfeststellung, die

des Katalogs die Bestandserschließung.⁷ Im Wandel vom Inventar zum Katalog sieht Ketelsen keine zielgerichtete Verfeinerung einer Ausgangsform, sondern eine Eruption im Foucaultschen Sinne – kein sanfter Übergang sondern ein Bruch. Dies ist insofern berechtigt, als das Aufkommen der Kataloge das Ende des allumfassenden Sammlungsprinzips der Kunstkammern abbildet. Die Kataloge umfassen nicht mehr den gesamten Sammlungskomplex, sondern nur noch die Gemäldesammlung, die jetzt auch in einem separaten Raum, der Galerie, ausgestellt wird.

Um solche Brüche in der kunsthistorischen Praxis aufzuzeigen, geht Ketelsen nun nicht immer den direktesten Weg. Auch formuliert er manche Erkenntnisse etwas zaghaft. Ein Kritikpunkt ist, daß die Arbeit eine »Skizze« sein will. Ich hätte mir oft eine Interpretation gewünscht, die über die textimmanente Analyse hinausgeht und die Bedeutung der Unterschiede in den kunsthistorischen Praktiken formulierte. Wenn man aber Ketelsens Arbeit nicht streng zielgerichtet und kontinuierlich liest, kann man einerseits die drei sorgfältig recherchierten und ausführlich analysierten Fallstudien genießen, und sich andererseits vom Hinterfragen der kunsthistorischen Strategien anregen lassen.

Anmerkungen:

- 1 Er bezieht sich im wesentlichen auf Vasaris Künstlerviten (1550, 1568), Kunstkammerinventare aus Dresden (1587), Ambras (1581-83, 1596), München (1598, 1607, 1630) und Prag (1607-11, 1718, 1737) sowie die Kataloge der Wiener Gemäldegalerie (1765, 1783).
- 2 Zum Beispiel durch Horst Bredekamp: Antikensehsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993; außerdem fand unter Bredekamps Leitung im WS 1995/96 ein Seminar zur Geschichte der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer an der Humboldt-Universität zu Berlin statt, aus der mehrere Arbeiten zum Thema entstehen werden.
- 3 Heinrich Klapsia: Von Kunstkammer-Inventaren. Versuch einer quellenkritischen Grundlegung, in: Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, 49 (1935), S. 444-455.
- 4 Ketelsen, vor allem S. 111-112.
- 5 Klapsia, S. 448.
- 6 Nach Ketelsen, S. 122.
- 7 Vgl. Ketelsen, S. 159.