

Symposium on the Use of Archival Inventories in Art History

Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie und Getty Provenance Index,
6.-9. Juni 1996

Der Provenienz eines Kunstwerks wurde in der deutschen Kunstwissenschaft lange Zeit kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Wichtig wurde die Herkunft eines Gemäldes mit der Frage nach der Originalität, die bei Gemälden erst seit der Mitte des 19. Jh.s zur alles entscheidenden Frage wurde. Keine Rolle spielten in der Provenienzhistorie sozialhistorische und sammlungsgeschichtliche Aspekte, der lückenlose Nachweis der Besitzer sollte nur als Originalitätsbeweis dienen. In der angelsächsischen Forschung spielten sammlungsgeschichtliche Aspekte traditionell eine größere Rolle, so verfügen die frühen wissenschaftlichen Kataloge der Londoner National Gallery schon in den 1950er Jahren über Indices zu den Vorbesitzern von Gemälden. Solche Indices sind überaus nützlich für die Sammlungsgeschichte, jedoch in deutschen Museumskatalogen leider bis heute eine Seltenheit. Das hängt nicht nur mit mangelndem Interesse, sondern auch mit Nichtwissen zusammen: oftmals ist die Provenienz von Kunstwerken an deutschen Museen noch weitgehend unerforscht.

Im angelsächsischen Raum wird seit 1985 Provenienzhistorie systematisch betrieben. Der Getty Provenance Index am Getty Center in Santa Monica sammelt unter der Leitung von Burton B. Fredericksen Datenmaterial, das elektronisch verarbeitet wird. Durch computergestützte Datenverarbeitung wurde es möglich, auch große Datenmengen miteinander zu verknüpfen. Den Anfang machten unpublizierte Inventare der Barberini-Sammlungen, es folgten zahlreiche Inventare aus italienischen Sammlungen, die teilweise auch veröffentlicht wurden, wie z. B. diejenigen aus Neapel.

Seit 1986 wurden zudem holländische Inventare des 17. Jh.s gesammelt und ausgewertet.

Zunächst wurden die von John Michael Montias entdeckten Inventare der Stadt Amsterdam verarbeitet, weitere Inventare werden seitdem durch Sebastian Dudok van Heel vom Gemeentearchief in Amsterdam dem Datenpool des Getty Center zugeführt. Inventare aus den Städten Dordrecht und Haarlem folgten. Das Getty Center vereinbarte jeweils mit Einzel Forschern oder Institutionen Kooperationen, um Archivmaterial für den Index verfügbar zu machen. Neben den meist handschriftlichen Inventaren begann man auch, systematisch Versteigerungskataloge für den Index auszuwerten. Vereinbarungen wurden getroffen u. a. mit dem Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag (RKD), dem Gemeentearchief in Amsterdam, den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, dem Louvre, der Eremitage, der Fondazione Pietro Accorsi in Turin, der Frick Library, der National Gallery in Washington und jüngst auch mit der Hamburger Kunsthalle; dort wertete Thomas Ketelsen deutsche Auktionskataloge des 18. Jh.s aus.

Erstmals trat der Getty Provenance Index mit einem Symposium zum Kunstmarkt in Europa 1994 in London an die wissenschaftliche Öffentlichkeit. Das zweite Treffen zum Thema *Use of Archival Inventories in Art History* fand dann im Sommer 1996 in Den Haag statt und wurde durch das RKD organisiert. Zu Beginn dieser Tagung boten Burton B. Fredericksen und Carol Togneri eine Einführung zur Arbeit des Getty Provenance Index. Togneri erläuterte die Eingabe des Datenmaterials nach einem speziell für die Bedürfnisse des Index konzipierten Programm, dem Provenance Entry System (PES). Die Daten werden nach diesem Programm von den Mitarbeitern vor Ort eingegeben und anschließend in Santa Monica editorisch überarbeitet. Die Ergeb-

nisse werden sowohl in Buchform als auch auf CD veröffentlicht, neuerdings ist der Datenpool auch im World Wide Web abfragbar. In den Anfangstagen des Projekts, so berichtete Togneri, konzentrierte man sich auf die Gemälde. Da hierbei in der Regel nur ein kleiner Teil der Inventare ausgewertet wurde, entschloß man sich, das gesamte Datenmaterial zu nutzen und Kunstwerke aller Gattungen aufzunehmen. Zudem bemühte man sich, von allen Inventaren auch komplette Abschriften anzufertigen. Der Index ist seitdem nicht mehr nur ein Mittel, um die Geschichte von einzelnen Gemälden zurückzuerfolgen, sondern gleichzeitig eine unschätzbare Quelle zur Sammlungsgeschichte, da sich nunmehr ganze Kollektionen rekonstruieren und in ihrer Entwicklung verfolgen lassen. Ausgeschlossen blieben nur Nicht-Kunstwerke, also vor allem in Inventaren erwähnte Haushaltsgüter. Da Inventare in den verschiedenen Ländern aus unterschiedlichen Anlässen angefertigt und oft auch in ganz unterschiedlicher Art und Weise angelegt worden sind, müssen die Kriterien der Auswertung den Umständen angepaßt werden. Bei der Transkription der Dokumente bemühte sich der Index grundsätzlich um eine buchstabentreue Form. Als größtes Problem beschrieb Togneri die Zuschreibungsfrage. Gerade bei italienischen Gemälden wechselte die Zuschreibung im Laufe der Jahrhunderte immer wieder. Zudem sind zahlreiche Gemälde in den Inventaren überhaupt keinem Künstler zugeordnet, in den ausgewerteten Inventaren aus Madrid beträgt die Rate der nicht zugeschriebenen Werke beispielsweise bis zu 75 Prozent. Erstaunlicherweise sind auch in den Amsterdamer Inventaren ungefähr dreiviertel der Gemälde namenlos und meist auch nur unzureichend beschrieben. Sammeleinträge wie »32 *Schilderijen, soo groot als klein*« erschweren die Arbeit am Index. Weitaus besseres Datenmaterial bieten die schon erforschten Provenienzen von Gemälden aus amerikanischen und britischen Museen, die ebenfalls dem Datenpool zugeführt wurden.

Die Datenbasis des Provenance Index kann unter unterschiedlichsten Aspekten befragt werden. In die Suchanfrage können Sammlernamen, Künstler, Themen und Motive gegliedert nach dem Iconclass-System, aber auch ehemalige Inventarnummern eingegeben werden. Ebenfalls läßt sich beispielsweise schnell herausfinden, wieviele Raffael zugeschriebene Gemälde im Jahre 1809 in London verkauft wurden.

Nur ein Teil der Vorträge kam aus dem Bereich der kunstgeschichtlichen Provenienz- und Inventarforschung. Bewußt hatten die Veranstalter, Reindert Falkenburg und Rudi Ekkardt vom RKD, für diese Tagung die interdisziplinäre Herausforderung gesucht. Kunsthistoriker sollten mit Sozialhistorikern zusammentreffen. Schon seit einiger Zeit hat der Getty Provenance Index eine zweite Dimension gewonnen: Sozialwissenschaftler haben erkannt, daß der Index nicht nur dazu dient, die Herkunft eines Bildes lückenlos aufzuklären, sondern im Nebeneffekt ein reiches Datenmaterial für quantifizierende Sozial- und Kulturgeschichtsforschung bietet.

Diese Vorteile der automatisierten Inventarforschung durch den Index führten in den Niederlanden zu einer intensiven Zusammenarbeit von Historikern und Kunsthistorikern. Engere Zusammenarbeit verschärft jedoch auch die sonst ausgegrenzten Konflikte. Mittlerweile wird daher der Ruf laut, man müsse sich wieder stärker voneinander abgrenzen. Aus deutscher Perspektive, wo von einer Zusammenarbeit von Kunstwissenschaft und Sozialhistorikern kaum gesprochen werden kann, eine erstaunliche Entwicklung. Verständlich wird diese Forderung nach Abgrenzung, wenn man bedenkt, daß die neuen Nutzer des Getty Provenance Index mittlerweile eigene Ansprüche und Erwartungen anmelden, und der Gründungsvater der Datenbasis, Burton B. Fredericksen, die ursprünglichen Ziele gegen Vereinnahmungen verteidigen mußte. Aggressive Töne mancher Sozialwissenschaftler, wie beispielsweise die des betont provozierend auftretenden Agrarhistorikers Ad

van der Woude, der verkündete, die Kunstgeschichte sei nur eine Unterabteilung der Sozialgeschichte, machen klare Abgrenzungen wohl auch tatsächlich notwendig.

Kunstgeschichtliche Fragestellungen der Inventar- und Sammlungsgeschichte berührten Jeremy Wood und Gary Schwartz. Wood (Oxford) stellte in seinem Vortrag über »*The Origins of Cataloguing Works of Art in England: Some Observations, circa 1580 to 1720*« vier Fragen in den Mittelpunkt: Warum wurden Inventare verfaßt? Wer machte sie? Wie wurden Kunstwerke beschrieben und viertens, auf welcher Grundlage wurden Zuschreibungen gemacht? In der Regel stellte man Inventare im Erbfall zusammen, bei größeren Sammlungen wie der Charles I jedoch auch, um dem Diebstahl Einhalt zu bieten. Noch im frühen 17. Jh. wurden Gemälde in britischen Inventaren mit anderen Einrichtungsgegenständen wie Möbeln zusammen aufgeführt. Erst der steigende materielle Wert von Gemälden führte zu separaten Verzeichnissen. Noch bis ins 18. Jh., so betonte Wood, wurden die Inventare überwiegend von Hausangestellten oder Verwaltern angefertigt. Nur bei besonders herausragenden Sammlungen zog man Künstler zu Rate. Gemälde sind in diesen frühen Inventaren nicht ohne weiteres zu erkennen, da der Begriff Gemälde nur selten erscheint, vielmehr Bezeichnungen wie »Tafel« (table) oder »Tüchlein« (cloth) auftauchen. In den frühen Inventaren sind Bilder nur in den seltensten Fällen zugeschrieben, dagegen in einem Inventar der Buckingham-Sammlung aus York House von 1635 schon zum größten Teil. Wood erkannte hierin den Einfluß italienischer Inventare, die nach England zusammen mit in Italien angekauften Sammlungen eingeführt wurden. In der anschließenden Diskussion wurde jedoch hervorgehoben, daß auch niederländische Inventare eine Rolle gespielt haben könnten.

Komparatistisch untersuchte Schwartz die schon publizierten Inventare der Sammlungen von Francesco Barberini und Frederik Hendrik

von Oranien. Vor allem wollte Schwartz mit seinem Vergleich deutlich machen, daß die Inventarforschung sich mehr analytisch mit ihren Ergebnissen auseinandersetzen müsse, anstatt immer neues Quellenmaterial zu Tage zu fördern (»to much digging and not enough studying«). Ein Vergleich einer Italiener- mit einer Holländersammlung erinnert jedoch an den Vergleich von Äpfeln und Birnen. So überraschte es nicht, daß in der italienisch ausgerichteten Barberini-Sammlung weit weniger Bilder einem heute bekannten Künstler zugeschrieben waren als in der Sammlung Frederik Hendrik, die überwiegend aus Werken holländischer Kunst bestand. Genauso wenig erstaunte es, daß die Barberini-Sammlung zahlreiche Madonnen- und Heiligenbilder enthielt, die Sammlung des Oraniers jedoch kein einziges.

Von der Inventarforschung in der Tschechischen Republik berichtete Jiří Pesek (Universität Prag). Systematisch untersuchte Pesek bürgerliche Inventare aus Prag, in denen sich zahlreiche Gemälde nachweisen lassen, die jedoch fast immer unbestimmbar sind. Pesek sprach von einer frühen Massenproduktion vor allem von Porträts, Herrscherbildern und Stadtansichten; Andachtsbilder waren dagegen nicht so oft auszumachen. Wie wenig solche Gemälde als persönliche Besitztümer begriffen wurden, zeige sich daran, daß Bilder kaum in Testamenten erwähnt werden. Abschließend berichtete Erik Duverger (Gent) von der maßgeblich durch ihn selbst geprägten Inventarforschung für Antwerpen. Einen Überblick über französische Forschungen zur Sammlungsgeschichte bot Arnauld Brejon de Lavergnée.

Als ein Beispielfall methodisch strenger Forschungen der Sozialwissenschaftler zur »material culture« soll der Vortrag von Hester Dibbits erwähnt werden. In einem Projekt des Meertens-Instituts wurden Inventare des 17. bis 19. Jh.s aus sieben kleineren holländischen Städten transkribiert und ausgewertet; der kleinstädtische Raum war von der bisherigen

Inventarforschung vernachlässigt worden. Debbits machte am Beispiel von Maassluis und Doesburg deutlich, wie wichtig es ist, lokale Traditionen und Gesetze zu berücksichtigen. Während in dem wohlhabenderen, vom Fischfang lebenden Maassluis Gemälde oder Drucke in fast jedem Haushalt feststellbar waren, ließen sich in dem weitaus heterogenen Doesburg überwiegend nur in den wenigen wohlhabenden Haushalten Gemälde und Drucke registrieren.

Auf jeden Fall machte die holländische Debatte zwischen Sozialwissenschaftlern und Kunsthistorikern mehr als deutlich, wie wichtig die Arbeit des Getty Provenance Index ist. Es bleibt zu hoffen, das auch in Deutschland sich weitere Projekte anschließen und z. B. Versteigerungskataloge des 19. Jh.s ausgewertet werden, um das in jüngster Zeit erwachte Interesse an Sammlungs- und Museums-geschichte auf eine solide Datenbasis zu stellen.

Tilmann von Stockhausen

Deep Storage - Arsenale der Erinnerung Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst

München, Haus der Kunst, 3. August - 12. Oktober 1997; Berlin, Nationalgalerie SMPK, 29. November 1997 - 25. Januar 1998; Düsseldorf, Kunstmuseum im Ehrenhof, 1. Februar - 7. März 1998; New York, P. S. 1 Gallery, Juli-August; Seattle, Henry Art Gallery, Herbst 1998

Die Thema der Erinnerung hat seit einigen Jahren neue Aktualität gewonnen – die Gründe dafür sind vielfältig und können hier nur angedeutet werden: Hans Ulrich Reck zufolge tendiert die »Zivilisation der technisch-industriellen (...) Welt zunehmend zur Kulturvermittlung, zur Verwertung des Bestehenden, zur Akkumulation des Gesicherten und Aufbewahrten« (»Einleitung: Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns«, in: *Kunstforum International* Juli-September 1994, Bd. 127, S. 82-119, S. 99, 102) – doch gerade dieses Anhäufen von Produziertem und Gewußtem ist trotz immer neuer Techniken immer schwieriger zu bewältigen, für den Einzelnen wie auch für das kollektive Gedächtnis. Zudem führen der ins Wanken geratene Fortschrittsglaube und Utopieverlust zu einer Rückwendung zur Vergangenheit, und dies verstärkt am *fin de millénaire*, das zahlreiche Anlässe zu Rückblicken gibt.

So ist es nur verständlich, daß seit einigen Jahren das Thema des Gedächtnisses in Kogniti-

ons- und Literaturwissenschaft, in Philosophie und Kunstgeschichte eine intensivere Untersuchung erfährt.

In den Geisteswissenschaften werden vor allem ältere Erinnerungstheorien wiederentdeckt, was z. B. die mehrfache Neuauflage des am Warburg-Institute entstandenen Standardwerks von Frances A. Yates belegt (*The Art of Memory*, London 1966, dt. Übers. zuletzt: *Gedächtnis und Erinnern*, Berlin 1997; ein Überblick über unterschiedliche Gedächtnistheorien: Aleida Assmann und Friedrich Harth [Hrsg.]: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991; Uwe M. Fleckner [Hrsg.]: *Die Schatzkammer der Mnemosyne: ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Dresden 1995). Dadurch wurde die »vormoderne Mnemotechnik vom antiquarischen Steckenpferd aus dem Warburg-Stall zum postmodernen Renner« (Anselm Haverkamp: »Hermeneutischer Prospekt«, in: ders. [Hrsg.]: *Memoria. Vergessen und Erinnern* [Poetik und Hermeneutik, Bd. 15], München 1993, IX). Eine derartige Aufmerksamkeit wurde der Memoria zuletzt wohl zu Beginn dieses Jahrhunderts zuteil: man denke an Bergson, Freud, Proust, Benjamin oder Husserl. Während diesen Texten jedoch, in der Tradition der neuzeitlichen Philosophie, eine Auffassung von Erinnerung zugrundelag, die vor allem das *Subjekt* und sein Bewußtsein betraf, steht die derzeitige Renaissance der Memoria-Thematik unter dem Vorzeichen