

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: Zur Geschichte des Sammlungs- und Galeriekataloges im 18.
Jahrhundert

Autor: Ketelsen, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169732>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.07.2025

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

Zur Geschichte des Sammlungs- und Galeriekataloges im 18. Jahrhundert

VON THOMAS KETELSEN

Der Gattung des Sammlungs- oder Galeriekataloges haftete im 18. Jahrhundert immer etwas Eröffnendes oder Aufschliessendes an: So gewährten die Kataloge erstmals umfassende Einblicke in Sammlungsbereiche, die der nicht-höfischen Öffentlichkeit bis dahin verborgen geblieben waren und allenfalls in Reisebeschreibungen oder Stadtführern Erwähnung gefunden hatten. Mit den Verzeichnissen der fürstlichen Gemäldesammlungen in Düsseldorf (1719/1755), Pommersfelden (1719), Mannheim (1756), Potsdam (1764), Dresden (1765), Schleissheim (1775), Salzdahlum (1776), Kassel (1783) und Wien (1783), um nur die wichtigsten im deutschsprachigen Raum zu nennen, gerieten aber nicht nur die einzelnen Sammlungsbestände in den Blick einer sich allmählich konstituierenden Kunst-öffentlichkeit. Die Kataloge informierten in ihrer Gesamtheit auch über die vielfältigen Ordnungs- oder Klassifikationssysteme, in welche die Gemälde in den Galerieräumen eingebunden waren. Jede der genannten Publikationen repräsentierte somit nicht nur einfach einen «Bilderschatz» in einem gleichsam neutralen Raum, sondern auch einen Raum des Wissens, der bestimmte Sehweisen und Äusserungsformen als ihm gemäss favorisierte. Indem die Kataloge die jeweilige Ordnung der Gemälde widerspiegeln, gaben sie zugleich eine bestimmte Lektüre vor, die für den Umgang mit den ausgestellten Gemälden in den fürstlichen Galerien fortan wesentlich werden sollte.

Die Bahnen dieser historischen Lektüre des Bestandesverzeichnisses sollen hier für das 18. Jahrhundert, das Jahrhundert der Kataloge, nachgezeichnet werden. Im Rückblick auf die Geschichte der Sammlungs- und Galeriekataloge sind dabei zwei Begriffspaare heranzuziehen, die eine systematische Orientierung in der Beschäftigung mit diesem vielfach disparaten Material zu gewährleisten versprechen. Diese beiden Begriffspaare lauten: «Ort» versus «Ordnung» und «zeigen» versus «urteilen». Mit ihrer Hilfe lässt sich zum einen der Übergang von der Form des Inventars zu der des Kataloges beschreiben, zum anderen aber auch die Besonderheit des Letzteren genauer festhalten, die seinen historischen Geltungsanspruch im 18. Jahrhundert erst zu begründen vermocht hat.

Die Form des Kataloges lässt sich, so eine erste Arbeitshypothese, strukturell aus der Form des Inventars herleiten. Von jeher hatte das Inventar die Funktion, dass mit seiner Hilfe die in ihm verzeichneten Dinge im Gefüge eines bestimmten Raumes wieder aufgefunden werden

können. Betrachten wir kurz die alten Kunstkammer-Inventare der Prager, der Ambraser, der Dresdener oder der Münchner Kunstkammer, die gegen Ende des 15. und

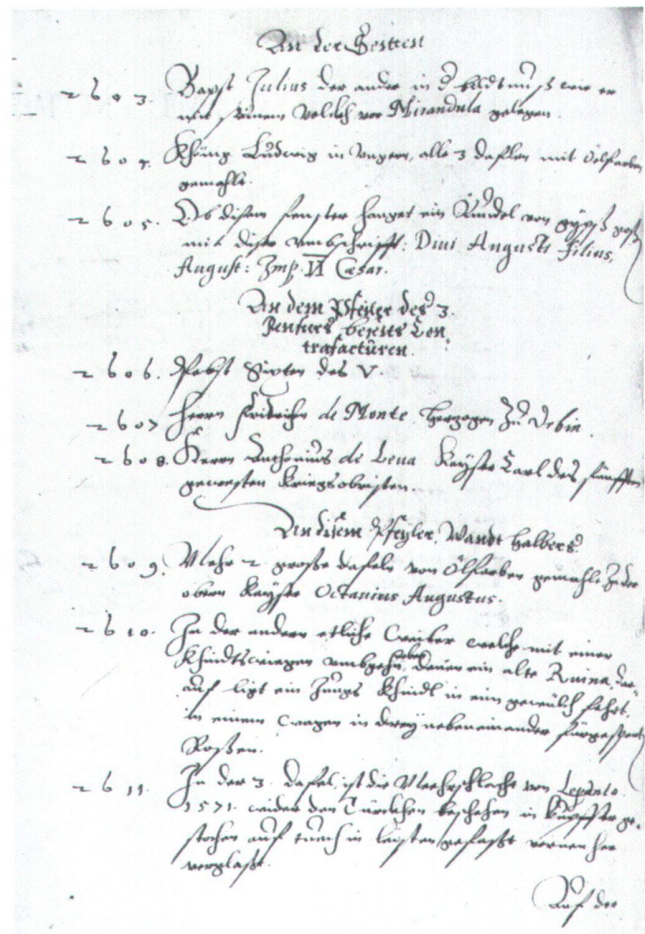


Abb. 1 Münchner Kunstkammer-Inventar, 1598, fol. 182v. München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, cod. Germ. 2133.

zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den genannten fürstlichen Residenzen aufgestellt worden waren.¹ Diesen opulenten Verzeichnissen liegt jeweils eine räumliche Matrix

zugrunde, mit deren Hilfe jedes Ding innerhalb der mitunter sehr verwinkelten Räumlichkeiten verzeichnet werden konnte. Sie enthalten eine Fülle von räumlichen Angaben, Hinweisen auf die besondere Lage der Räume und deren Abfolge, auf die verschiedenen Wandkompartimente, auf Raumunterteilungen wie Fenster oder Pfeiler (Abb. 1).²

Inventars die systematische Ordnung, in die die Dinge möglicherweise eingebunden waren, keine Rolle, obschon sie auch noch Jahrhunderte später durch die Rekonstruktion der Aufstellung zu erschliessen ist.

Man kann annehmen, dass auch jene Inventare, in denen ortsbezogene Anmerkungen fehlen, auf der Grundlage



Abb. 2 Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie in Brüssel, von David Teniers, um 1651. Öl auf Leinwand, 123 x 163 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie Wien, Inv.-Nr. 739.

Auf der Grundlage dieser zuvor festgelegten räumlichen Matrix konnten die einzelnen Sammlungen Raum für Raum, Wand für Wand, Kompartiment für Kompartiment verzeichnet werden. Im Vollzug der Inventur wurde dadurch jedes Ding im Raum gemäss seinem «Dasein», das heisst gemäss seinem Sein an einem bestimmten Ort, wie Hegel es formuliert hat, schriftlich festgehalten. Die Benennung des Dinges im Sinne einer Gattungsspezifizierung – etwa Gemälde, Skulptur, Zeichnung, Münze, Kunsthandwerk, also Artificialia, oder mathematisch-physikalische Instrumente – sowie eine knappe Beschreibung ergänzten lediglich seine räumliche Festlegung. Die fortlaufende Nummerierung der Einträge trug zur Erstellung eines übersichtlichen Tableaus bei, wodurch der genaue Umfang der Sammlung überhaupt erst bestimmt wurde. Dagegen spielte bei der Erstellung des

einer räumlichen Matrix erstellt worden sind. So enthält etwa das 1659 aufgestellte Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel im Unterschied zu den genannten Kunstkammer-Bestandesverzeichnissen keine räumlichen Hinweise auf die Aufstellung der Gemälde.³ Es verzeichnet ausschliesslich Gemälde, die der Erzherzog während seiner Tätigkeit als Statthalter der spanischen Niederlande erworben hatte. Im ersten Teil des Inventars sind die italienischen Gemälde, im zweiten Teil die niederländischen und deutschen Gemälde erfasst. Die Inventur lässt sich anhand der berühmten Galeriebilder von David Teniers jedoch idealtypisch rekonstruieren. Denn Teniers, der als Galerieinspektor für den Erzherzog Leopold Wilhelm tätig war, griff für seine fiktiven Galeriebilder auf dessen Bestand zurück, wenn auch die dargestellte Räumlichkeit (und damit die Aufstellung der

Gemälde) nicht mit den tatsächlichen Gegebenheiten im Brüsseler Stadtschloss übereinstimmt. Wie anders aber soll man die Bilder in dem rein fiktiven Ausstellungsraum, den uns David Teniers etwa in seinem Wiener Galeriebild vor Augen führt (Abb. 2),⁴ inventarisieren, wenn nicht mit der hinteren Wand zuoberst links beginnend, um sich Reihe für Reihe nach unten durchzuarbeiten und dann vorne am Schrank fortzufahren und so weiter. Für den Anspruch der Festschreibung eines Besitzstandes war, wie im Fall der Kunstkammer-Inventare, die systematische Ordnung, das heisst die konkrete Aufstellung der Dinge im Raum, unerheblich.

Inventare wurden immer dann erstellt, wenn anlässlich eines Sterbefalls der Nachlass neu geregelt werden musste oder aber, wie im Fall des Erzherzogs Leopold, die Besitzstände von einem Ort zum anderen überführt wurden. Die Aufstellung eines Inventars war daher in den meisten Fällen ein Rechtsakt, der bestimmten Regeln unterworfen war, wie etwa der abschliessenden Beglaubigung, und der nur von ausgewiesenen Juristen durchgeführt wurde.

In dem hier skizzierten Zusammenhang ist festzuhalten, dass jedes Inventar eine bestimmte Lektüre initiierte. Mit Hilfe der räumlichen Matrix und der knappen Bezeichnung war man jederzeit in der Lage, das gesuchte Ding im Raum wieder aufzufinden. Im Fall der Gemäldesammlung des Erzherzogs kam möglicherweise die Nummerierung der Rahmen als Leitfaden hinzu. Für diesen Vorgang der Überprüfung oder des «Recognoscierens» reichte die blossе Geste des Zeigens, wie sie uns Erzherzog Leopold in dem Galeriebild von David Teniers (Abb. 2) vor Augen führt: Da, dieses Gemälde hier am Stuhl, ist das Gemälde von Vincenzo Catena, die Nummer 16 im Inventar: «Ein Contrafait von Öhlfarb auf Leinwaeth eines Mahns ohne Barth mit einem feügl[viel]farben Klaidt [...]»; daneben die Nummer 242, «vom alten Palma Original» ein «Contrafait von Öhlfarb auff Holz einer venetianischen Dame [...]» (Tizians «Violante»), wiederum daneben Tizians «Bravo», der damals noch Giorgione zugeschrieben war, die Nummer 237 im Inventar, und so weiter.⁵ In der Geste des Zeigens auf ein Ding im Raum, in der Identifizierung von Inventareintrag und bezeichnetem Ding, erschöpfte sich die Wahrheit des Inventars. In der Folge wurde dann anhand des vorhandenen oder überprüften Bestandesverzeichnisses ein weiteres Inventar aufgestellt, dem ein drittes und viele weitere folgten. Die unendliche Abfolge der Abschriften und Neufassungen von Inventaren jedenfalls ist für alle Sammlungen bekannt. Das eingangs hervorgehobene Begriffspaar «Ort/Zeigen» erweist sich somit als ausreichend, um die Form des Inventars gemäss seiner historischen Funktion deskriptiv zu erfassen.

Wenn sich das Augenmerk nun vom Inventar auf den Katalog verlagert, geht es nicht um eine streng historische Herleitung des Letzteren – Inventare und Kataloge haben seit dem 16. Jahrhundert immer schon nebeneinander bestanden –, sondern um den Versuch, beide Gattungen in ein systematisches Verhältnis zueinander zu bringen. Denn auch den frühen Sammlungskatalogen liegt, jeden-

falls was den Bereich der Gemälde betrifft, immer eine räumliche Matrix zugrunde. Im Unterschied zum Inventar aber konfrontieren uns die frühen Galeriekataloge über die räumliche Erfassung der Objekte hinaus zugleich auch mit einer systematischen Aufstellung oder Anordnung der Dinge im Raum.

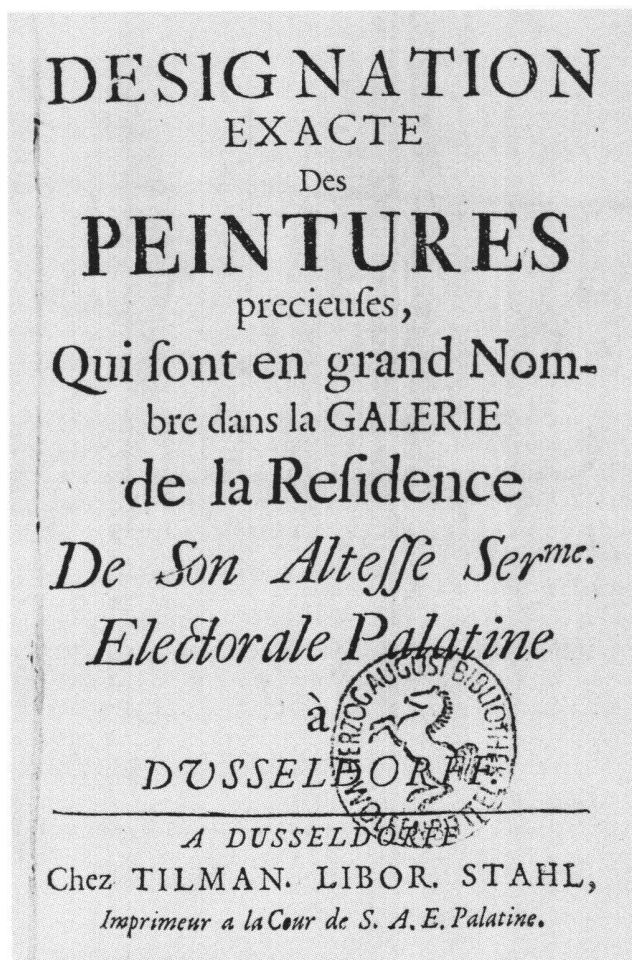


Abb. 3 Titelblatt des Düsseldorfer Galeriekataloges von 1719.

Der 1719 erschienene Galeriekatalog der Gemäldesammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg gehört zu den frühesten Sammlungskatalogen (Abb. 3). Die Gemäldesammlung des Kurfürsten fand als eine der ersten fürstlichen Kollektionen Aufstellung in einem eigens zu diesem Zweck in Düsseldorf errichteten

Galeriegebäude.⁶ Der Titel des Kataloges lautet: «Ausführliche und gründliche Specification derer vortrefflichen und unschätzbaren Gemälden, welche in der Gallerie der Churfürstl. Residentz zu Düsseldorf in grosser Menge anzutreffen seynd».⁷ Der Verfasser dieses Kataloges war der zum Galerieinspektor berufene Maler Gerhard Joseph Karsch. Im selben Jahr erschien der Galeriekatalog der Gemäldesammlung der Grafen Schönborn in Pommersfelden, der auch von einem Maler, dem Galerieinspektor Johann Rudolph Bys aus Solothurn, abgefasst war.⁸ Die Bildersammlung war 1715 in der grossen Galerie des Schlosses, das heisst ebenfalls in einem eigens für die Gemälde errichteten Teil des Corps de Logis, zur Aufstellung gekommen. «Die Galerie ist aufgehängt», so der Bauherr und Besitzer Lothar Franz von Schönborn, Kurfürst von Mainz und Fürstbischof von Bamberg, «und zwar über alles Lob geschickt. Höchstens die Kaiserliche oder Kurpfälzische Galerie sind damit zu vergleichen.»⁹ Die Erwähnung der Galerien in Wien und Düsseldorf verweist auf die Konkurrenz der Höfe untereinander. Nunmehr waren die Autoren der neuen Kataloge nicht mehr Verwaltungsbeamte oder Juristen, sondern ausgewiesene Experten auf dem Gebiet der Malerei.

Das Titelblatt des Düsseldorfer Kataloges war Programm, denn eine grosse Menge von Gemälden musste erst einmal «ausführlich und gründlich» erfasst werden.¹⁰ Der Katalog erhob somit denselben Anspruch wie ein Inventar, nämlich wirklich alle 337 Gemälde Stück für Stück in einem genau bestimmten Raumgefüge aufzuführen. Dafür wurde dem Vorgang des Katalogisierens wiederum eine räumliche Matrix zugrunde gelegt, mit deren Hilfe die Sammlung des Kurfürsten Johann Wilhelm Raum für Raum, Wand für Wand, Kompartiment für Kompartiment verzeichnet werden konnte. So ist die Übersicht entsprechend der Anzahl der Schauräume in fünf Kapitel unterteilt. Diese Gliederung aber lässt eine bestimmte, vorausgegangene Zuordnung der Gemälde zu den einzelnen Räumen erkennen. Mit Hilfe des Kataloges gelangte man durch den ersten und zweiten Raum mit jeweils 80 beziehungsweise 81 Gemälden von Künstlern unterschiedlicher Schulen, um dann im dritten Raum zu erfahren: «Hierinn ist alles von dem berühmten Maleren Rubens seiner eigenen Hand gemahlet».¹¹ Verzeichnet sind insgesamt 25 Werke von Peter Paul Rubens, die als ein Ensemble zur Aufstellung gelangt waren. Im anschliessenden vierten, kabinetartigen Raum wiederum waren allein 22 Gemälde von Adriaen van der Werff zu sehen, zusammen mit Bildern von Künstlern aller Schulen. Im fünften und letzten Saal waren Gemälde der italienischen, flämischen und niederländischen Schule vom 16. bis zum 17. Jahrhundert gemischt aufgestellt.

Der durch den Katalog erfasste Sammlungsraum ist insofern speziell, als er dem ausgestellten Gegenstand Tribut zollt. Wir haben es nicht mehr mit blossen Dingen zu tun, sondern vielmehr mit Objekten der Kunst oder der Kunstwelt. Der Sammlungskatalog des 18. Jahrhunderts ist somit zugleich der nachhaltigste Ausdruck einer

fundamentalen Umorganisation innerhalb des damaligen Sammlungsgefüges. So wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts das historische Ensemble der Kunstkammer mit seinem umfassenden Gegenstandsbereich Natur – Antike – Kunst – Technik aufgelöst¹² und allmählich, wie zum Beispiel in Dresden, in neue Einzelsammlungen wie die der Gemädegalerie, der Skulpturensammlung, des Mathematisch-Physikalischen Salons, der Anatomiekammer, der Münzsammlung und des Kupferstich-Kabinetts überführt. Sinnfällig kommt diese Auflösung der Kunstkammer in der Nutzung des von Matthias Daniel Pöppelmann zu Beginn des 18. Jahrhunderts erbauten Raumgefüges des Dresdener Zwingers zum Ausdruck. Beginnend mit den Resten der Kunstkammer schritt man von Pavillon zu Pavillon und von Galerie zu Galerie, durch ein Ensemble von getrennt aufgestellten Spezialsammlungen. Jede erhob den Anspruch, anders als die Kunstkammer, den ausgestellten Gegenstand gemäss seiner eigenen Natur und seiner Geschichte ohne jede Einschränkung zu repräsentieren. Die blosse räumliche Ordnung der Dinge – unten, oben, links, rechts, daneben, darunter und so weiter – wurde fortan überlagert von einer systematischen Ordnung, die der Zusammenstellung der Objekte im Raum zugrunde lag. Die Sichtbarmachung dieser systematischen Ordnungen, über die inventarmässige, das heisst räumliche Verzeichnung hinaus, war das Anliegen der Spezialkataloge.

Wurden in Düsseldorf und Pommersfelden aufgrund der Neuordnung der Sammlungen bereits Kataloge von Fachleuten erstellt, so war man in Dresden bis in die 1750er-Jahre noch mit der Erfassung und Sortierung des umfangreichen Gemäldebestandes beschäftigt. Neu erstellte Inventare von Pietro Guarenti und Matthias Oesterreich von der Aufstellung der Gemälde in einem eigens hergerichteten Gebäude am Jüdenhof repräsentieren durch eine Vielzahl von räumlichen Angaben diese Galerie und sind zugleich Zeugnisse der Neuorganisation. Wenige Jahre später, 1765, informierte dann ein in französischer Sprache erschienener Katalog nicht mehr nur über die räumliche Anordnung der Gemälde, sondern zugleich auch über die besondere Aufstellung der Gemälde.¹³ Anschaulicher als in Dresden kann der Übergang vom Inventar zum Katalog, der zugleich eine konzeptuelle Zäsur markiert, nicht beschrieben werden. Die allgemeine Wertschätzung des Arrangements der Bilder lässt die Titelvignette zum zweiten Band des Dresdener Stichwerkes von 1757 (Abb. 4) erkennen, das wie sein Vorgänger insgesamt 50 gestochene Reproduktionen von Gemälden der Galerie vorstellte.¹⁴ Zeigte die Titelvignette im ersten Band den Genius der Malerei noch an der Staffelei stehend, so befiehlt derselbe Genius jetzt die Hängung der Gemälde. Putten blättern in den Inventaren zur Bestimmung der Gemälde, während wuchtige Packer die schwere Holztafel «Die heilige Nacht» von Correggio an ihren Bestimmungsort innerhalb der Galerie tragen. Und genau von dieser Ordnung berichtet der Dresdener Katalog.

Die Spiegelung des Zusammenfallens von Ort und Ordnung war der Garant für die hohe Wertschätzung des

Kataloges im 18. Jahrhundert. Dabei ist zu bemerken, dass im 18. Jahrhundert verschiedene Ordnungssysteme nebeneinander existiert haben, die sich nicht in eine historische Abfolge bringen lassen. Man könnte daher eher vom Düsseldorfer Modell sprechen mit der Konzentration auf Rubens und die holländische Feinmalerei; vom Dresdener Modell mit seiner symmetrischen Hängungsweise, bei der Bilder gleichen Formats und Stils in verschiedenen «Divisionen» einander systematisch zugeordnet werden;¹⁵

Und wie das Inventar, so initiiert auch der Katalog eine bestimmte Lektüre. Zum einen diene er ebenfalls der Orientierung, sofern mit seiner Hilfe jedes der verzeichneten Gemälde innerhalb der Galerie wieder aufzufinden war. Darüber hinaus ist der Leser aber angehalten, die jeweilige Ordnung, in die jedes einzelne Werk eingebunden ist, kritisch zu befragen: Gehört dieses Gemälde wirklich dieser Schule an? Ist es wirklich ein Werk des 16. und nicht des 17. Jahrhunderts? Handelt es sich wirklich um ein Gemälde

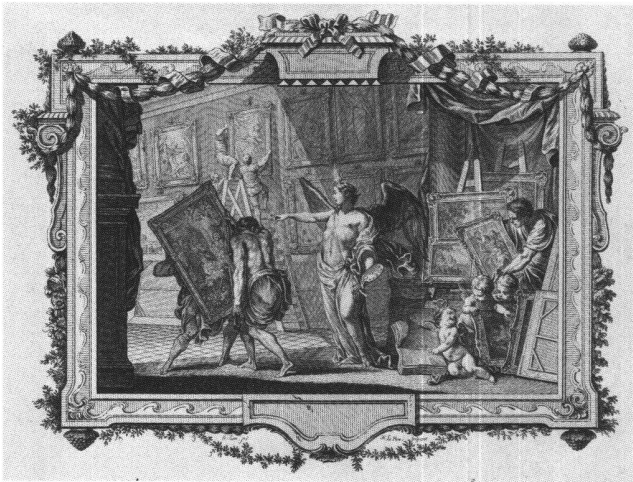


Abb. 4 Einrichtung der Dresdener Gemäldegalerie, von Noel LeMire, 1756. Titelvignette aus: CARL HEINRICH VON HEINECKEN, *Recueil d'Estampes*, Bd. 2, 1757. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. B 102, II.

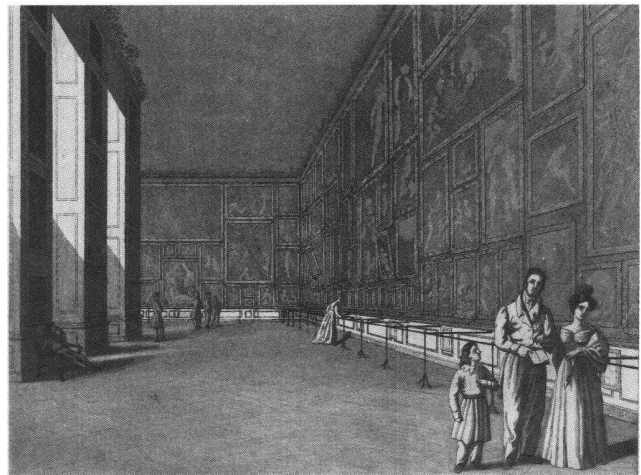


Abb. 5 Innenansicht der Dresdener Gemäldegalerie (Detail), anonym, 1830. Radierung, 198 x 250 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. 131532.

oder vom Wiener Modell mit seiner streng kunsthistorischen Ausrichtung, der Einteilung der Gemälde nach Schulen, nach Regionen und schliesslich nach einzelnen Künstlern. Der Katalog der Wiener Gemäldegalerie von 1783, abgefasst von Christian von Mechel, ist das eindringlichste Beispiel für die Verschränkung von Ort und Ordnung. Ein beigefügter Plan teilt seinem Benutzer augenfällig die vollständige Überlappung von historischer Gegenstandsordnung und Raumabfolge mit. Alle genannten Ordnungssysteme basieren auf dem kennerschaftlichen Wissen von der Manier der Künstler und Schulen, das vor allem auf dem Verfahren des Vergleichs beruhte. So bestand Mechel etwa darauf, dass nur durch die «Vergleichung» der Gemälde der Betrachter «Kenner der Kunst» werden könne.¹⁶

von Rubens und nicht vielmehr um die Arbeit einer seiner Schüler? Jeder Katalogeintrag erfordert – idealiter – die Überprüfung und gegebenenfalls die Richtigstellung des darin festgeschriebenen Urteils. Der Galerieraum ist – wie auch der öffentliche Auktionsraum des 18. Jahrhunderts¹⁷ – ein Raum des Wissens, der unter Anleitung des Kataloges eine bestimmte kunsthistorische Urteilspraxis einfordert. Die Begriffspaare «Ort/Ordnung» und «Zeigen/Urteilen» gehen somit im Katalog eine Synthese ein, die seinen Geltungsanspruch im 18. Jahrhundert erst begründet hat.

Johann Wolfgang Goethes Kommentare zu den Einträgen des Dresdener Galeriekataloges von 1765, der 1771 aus dem Französischen auch ins Deutsche übersetzt wurde, sind ein Zeugnis dieser historischen Lektüre des Kataloges.¹⁸ Goethe arbeitete sich im Galerieraum mit

Hilfe des Kataloges von Bild zu Bild vor, um die in den einzelnen Einträgen niedergelegten Urteile zu überprüfen. Vor nahezu jedem Gemälde hob er mit Blick auf den Katalog zum eigenen Kommentar an. «Nr. 116. Der Maler Rosa zeigt ein Vogelnest / Rosa / Mittelmässig // Nr. 117. Ein schwarzgekleideter Mann / Van Dyck / Gut // Nr. 118. Ein Mann in der Mütze / Rembrandt / Gut // Nr. 119. Ein Alter in der Pelzmütze / item / Ebenfalls gut und kräftig // Nr. 120. Ismael Mengs in einem Mantel / Menge / Schön // Nr. 121. Ein Mann mit einer Hellebarde / de Gelder / Schön.»¹⁹ Dabei wurden auch Zuschreibungen diskutiert oder angezweifelt und wiederholt die unterschiedlichen Manieren der Künstler angeführt. Eine solche Handhabung des Kataloges vor Ort ist in der Darstellung der Dresdener Galerieräume in einer Radierung von 1830 dokumentiert (Abb. 5).²⁰ Das handliche Format jedenfalls lud zur Lektüre ein.

Das «Zeitalter des Kataloges» erstreckte sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein. Für alle grossen Galerien in Deutschland wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kritische Bestandskataloge abgefasst, so in Berlin (1878/1883), München (1884) oder Dresden (1887). Zu erinnern ist auch an die Besprechungen der Berliner, Dres-

dener und Münchener Galeriekataloge durch Giovanni Morelli, der die Form der Katalogkritik zu einem Höhepunkt geführt hat.²¹ Für einen kurzen Augenblick mochte es scheinen, als sollte sich das Selbstverständnis der noch jungen Disziplin Kunstgeschichte wesentlich über den Katalog, genauer, den musealen Bestandskatalog ausbilden. Festzuhalten ist jedoch, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Verschränkung von räumlicher und systematischer Ordnung, die für den Katalog des 18. Jahrhunderts kennzeichnend war, auseinander fiel. Alphabetische Ordnungssysteme (in der Abfolge der Künstlernamen) oder kunsthistorische Einteilungen nach Schulen, unabhängig von der Aufstellung der Gemälde im Raum, gliederten fortan den Sammlungskatalog, der seine räumliche Referenz allmählich verlor und nicht länger der Auffindung der Objekte im Raum diene. Damit aber veränderte sich die Lektüre des Kataloges von Grund auf. Das Wechselspiel von Zeigen und Urteilen verlor innerhalb des Museums seinen Geltungsanspruch, während sich die historische Ordnung zu einer unbefragten Instanz herauskristallisierte. Fortan war der Souverän, der mit dem Katalog ausgestattete Besucher, in die kunsthistorischen Schranken verwiesen.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: München, Bayerische Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung.

Abb. 2: Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemädegalerie.

Abb. 3: Autor.

Abb. 4, 5: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. THOMAS KETELSEN, *Künstlerviten – Inventare – Kataloge. Drei Studien zur Geschichte der kunsthistorischen Praxis*, Ammersbek 1990, S. 103–118: Die grosse Inventur (1587–1612).
- ² Zu den räumlichen Angaben im Münchner Inventar siehe THOMAS KETELSEN (vgl. Anm. 1), S. 108–110.
- ³ ADOLF BERGER (Hrsg.), *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1, 1883, S. LXXIX–CLXXVII, Reg. 495. Zum Inventar siehe ferner KLÁRA GARAS, *Die Entstehung der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 63, NF 27, 1967, S. 39–80. – KLÁRA GARAS, *Das Schicksal der Sammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm*, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 64, NF 28, 1968, S. 181–278.
- ⁴ Öl auf Leinwand, 123 x 163 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 739.
- ⁵ Siehe ADOLF BERGER (vgl. Anm. 3), S. LXXXVII, C.
- ⁶ Vgl. KORNELIA MÖHLIG, *Die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1658–1716) in Düsseldorf*, Köln 1993.
- ⁷ GERHARD JOSEPH KARSCH, *Designation exacte des Peintures precieuses, qui sont en grand Nombre dans la Galerie de la Residence de son Altesse Ser^{me} Electorale Palatine à Dusseldorf*, Düsseldorf 1719.
- ⁸ JOHANN RUDOLPH BYS, *Fürtrefflicher Gemähd= und Bilderschatz so in denen Gallerie und Zimmern des Churfürstl. Pommersfeldischen neu=erbauten fürtrefflichen Privat-Schloss zu finden ist [...]*, Bamberg 1719.
- ⁹ Zitiert nach HEINRICH KREISEL, *Das Schloss zu Pommersfelden*, München 1953, S. 33.
- ¹⁰ Zum Düsseldorfer Katalog siehe KORNELIA MÖHLIG (vgl. Anm. 6), S. 105–201.
- ¹¹ KORNELIA MÖHLIG (vgl. Anm. 6), S. 115, 179.
- ¹² Vgl. HORST BREDEKAMP, *Antikensehnsucht und Maschinen-glauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- ¹³ JOHANN ANTON RIEDEL / CHRISTIAN FRIEDRICH WENZEL, *Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale à Dresde*, Dresden 1765.
- ¹⁴ CARL HEINRICH VON HEINECKEN (Hrsg.), *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Bd. 2, Dresden 1757.
- ¹⁵ Vgl. TRISTAN WEDDIGEN, *Ein Depot der sichtbaren Kunstgeschichte: Vom Kunstmuseum zum Künstlermuseum*, Vortrag, gehalten am 16. 3. 2005 auf dem Deutschen Kunsthistoriker Tag, Bonn.
- ¹⁶ Zur Verabsolutierung des Vergleichs als methodisches Verfahren siehe THOMAS KETELSEN (vgl. Anm. 1), S. 196–220: Die «Stimmen der Stille»; ferner DEBORA J. MEIJERS, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien 1995, S. 87–103: «Betrachtung und Vergleich als einziger Weg zur Kenntnis. Die Einrichtung des Oberen Belvedere in Beziehung zur Dresdener Galerie: unterschiedliche Kenntnis beim gleichen Prinzip des Wissenserwerbs».
- ¹⁷ Vgl. THOMAS KETELSEN, "In keeping with the truth" – *The German art market and its role in the education of connoisseurs in the eighteenth century*, in: JEREMY WARREN (Hrsg.), *Agents, Auctions and Dealers. The European Art Market 1660–1860*, Oxford/London (im Druck).
- ¹⁸ Vgl. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Schriften zur Kunst*, in: *Sämtliche Werke* (Nachdruck der Artemis-Gedenkausgabe, Zürich 1954), München 1977, Bd. 13, S. 91–108: Dresdener Galerie.
- ¹⁹ JOHANN WOLFGANG GOETHE (vgl. Anm. 18), Bd. 13, S. 94.
- ²⁰ Unbekannter Künstler, Innenansicht der Dresdener Gemäldegalerie, Radierung, 198 x 250 mm, 1830.
- ²¹ Vgl. u. a. GIOVANNI MORELLI (alias IVAN LERMOLIEFF), *Kunst-kritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig 1891. – GIOVANNI MORELLI (alias IVAN LERMOLIEFF), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*, Leipzig 1893.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie dem Inventar liegt auch den frühen Galeriekatalogen des 18. Jahrhunderts eine räumliche Matrix zugrunde. Indem der Katalog die Anordnung der Gemälde in den jeweiligen Sammlungsräumen erfasst, lässt er zugleich eine systematische Ordnung nach Künstlern, Schulen oder Epochen erkennen, die sich im 18. Jahrhundert in allen fürstlichen Galerien durchgesetzt hatte. Der Katalog gewährt somit Einblick in einen besonderen Raum des Wissens. Zugleich aber initiiert er eine bestimmte Form der Lektüre, deren Bahnen nachgezeichnet werden sollen. Im 19. Jahrhundert verlor der Katalog allmählich seine Aufgabe, die kunsthistorische Ordnung innerhalb der Gemädegalerien zu repräsentieren. Neue, nicht mehr raumbezogene Einteilungskriterien wie etwa die alphabetische Anordnung der Gemälde nach Künstlernamen liessen bald den ursprünglichen Wahrheitsanspruch des Katalogs in Vergessenheit geraten.

RÉSUMÉ

A l'instar de l'inventaire, les premiers catalogues de galeries du XVIII^e siècle reposent sur une conception spatiale. Dans la mesure où le catalogue reproduit la disposition des tableaux dans les salles des collections, il dévoile en même temps ce type de classement systématique d'après l'artiste, l'école ou l'époque, qui s'est imposé au XVIII^e siècle dans toutes les galeries princières. Le catalogue offre ainsi un aperçu d'un domaine particulier du savoir, tout en engageant parallèlement une forme spécifique de lecture dont les lignes directrices doivent être copiées. Au XIX^e siècle, le catalogue perd progressivement la mission d'illustrer l'évolution de l'histoire de l'art dans les galeries de tableaux. De nouveaux critères de classement ne relevant plus de la dimension spatiale, tels que la disposition des peintures par ordre alphabétique d'après le nom de l'artiste, n'ont pas tardé à faire oublier la prétention de vérité qu'avait initialement le catalogue.

RIASSUNTO

Come già l'inventario, anche i cataloghi pubblicati dalle gallerie d'arte all'inizio del XVIII secolo poggiavano su una concezione sistematica degli spazi utilizzati per l'esposizione delle opere. Nella misura in cui il catalogo riproduceva la disposizione dei dipinti nelle sale d'esposizione, riprendeva contemporaneamente anche un tipo di classificazione per artista, scuola o epoca, che nel XVIII secolo si era imposto in tutte le gallerie fondate da principi. Il catalogo offriva quindi una visione particolare del sapere, fornendo allo stesso tempo anche una determinata chiave di lettura, di cui il presente saggio vuole illustrare i punti salienti. Nel XIX secolo, il catalogo ha perso progressivamente la sua funzione di rappresentante dell'evoluzione della storia dell'arte all'interno delle gallerie. Le opere sono state esposte secondo nuovi criteri, non più basati sulla dimensione dello spazio, ma ad esempio sulla presentazione dei dipinti in ordine alfabetico. Tale evoluzione ha fatto dimenticare l'originale pretesa di verità su cui il catalogo inizialmente poggiava.

SUMMARY

Like inventories, early catalogues issued by galleries in the 18th century also followed a spatial matrix. Since the catalogues list the art by rooms, they make manifest the systematic organisation of the works by artists, schools or epochs, which had become the norm in all princely galleries of the 18th century. Catalogues therefore provided insight into a special area of knowledge. They also introduced a special form of reading, which is described here. In the 19th century, catalogues gradually lost the task of representing the art historical order in painting galleries. Instead of being listed by room, paintings were ordered according to new criteria, for example, alphabetically by artist, so that the catalogue's original claim to truth was soon forgotten.