

**Zeitschrift:** Outlines

**Band:** 2 (2004)

**Artikel:** "[...] par le peu de bonnefoi, ou l'ignorance de quelques Marchands [...]"  
: Prolegomena zur Entstehung des Catalogue raisonné im Spannungsfeld von Handel und Wissenschaft

**Autor:** Roesler-Friedenthal, Antoinette

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-872223>

### **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:** 16.10.2024

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

ANTOINETTE ROESLER-FRIEDENTHAL

«[...] par le peu de bonnefoi, ou l'ignorance de quelques Marchands [...]»

Prolegomena zur Entstehung des Catalogue raisonné im Spannungsfeld von Handel und Wissenschaft\*

Auf seiner Englandreise im Jahr 1831 besucht Johann David Passavant, der Kunstschriftsteller und spätere Inspektor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt, auch den Londoner Kunsthändler John Smith. Erwähnung findet Smith in Passavants zwei Jahre später erschienener Reisebeschreibung mit dem Titel *Kunstreise durch England und Belgien* schliesslich vor allem «wegen eines Werkes, welches er über die besten niederländischen Meister und ihre Gemälde herausgiebt, und wovon jeder Band eine Guinee kostet. Die über Rubens, van Dyck, Teniers u. a. m. sind schon erschienen. Dabei hat er bei jedes Bild einen Preis gesetzt, den es in England werth seyn könnte, um dadurch den inneren Werth im Verhältniß zu andern Bildern des Meisters einigermaßen zu bestimmen. Dieses, sowie auch die Originalität rücksichtslos angeben zu können, dazu gehört eine unabhängigere Lage, als wohl irgend jemand in England, wenigstens ein Gemäldehändler hat, der es mit seinen Gönnern, den reichen Liebhabern nicht verderben darf. Solche Rücksichten genommen zu haben, besonders Copien für Originale gelten zu lassen, ist bei vielem Verdienst der Hauptfehler des Buchs.»<sup>1</sup>

Der Vorwurf der Befangenheit – im Folgenden von Passavant noch anhand einer für Smith kompromittierenden Anekdote illustriert – lässt aufhorchen und legt nicht zuletzt die Frage nach der Position des Autors hinsichtlich des Kunsthandels im Allgemeinen nahe. Nun ist es keineswegs so, dass Passavant dem Berufsstand des Kunsthändlers gegenüber generell ablehnend eingestellt wäre. Zu den Brüdern Woodburn etwa pflegt er gute Kontakte,<sup>2</sup> und als er von Samuel Woodburn gar Raffaels Zeichnung eines Kinderkopfes zum Geschenk erhält, vermerkt er dies mit Dankbarkeit auch im Katalogeintrag seiner 1839 erscheinenden Monographie *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*.<sup>3</sup>

Diese Monographie, deren Vorbereitung der eigentliche Anlass für die Reise nach England ist,<sup>4</sup> dürfte denn auch den Schlüssel zu der harschen Kritik Passavants an John Smith enthalten. In Weiterführung einer Beobachtung von Francis Haskell sei hier die These vertreten, dass Passavant dem Projekt des John Smith vor allem deshalb so überaus kritisch gegenübersteht, weil er in ihm einen ernsthaften Konkurrenten fürchtet, ob zu Recht oder Unrecht, bleibe zunächst dahingestellt.<sup>5</sup> In Passavants Kritik manifestiert sich der «territoriale» Anspruch einer sich institutionalisierenden, akademisch



1 Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné [...] de Rembrandt*, 1751, Frontispiz und Titelblatt

orientierten Kunstgeschichte gegenüber dem Handel, dessen Exponenten die Fähigkeit zur Objektivität ebenso abgesprochen wird, wie man sich selbst diese zugleich implizit zuerkennt.

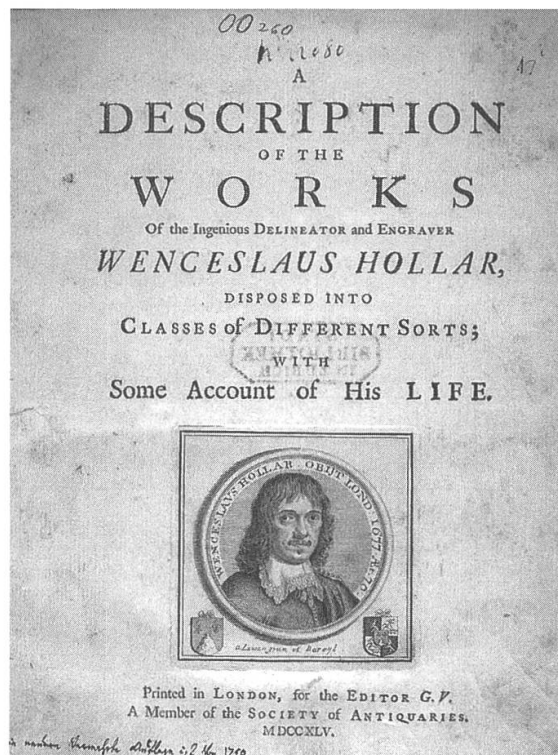
Ganz im Sinne Passavants würdigt die Sekundärliteratur seine Monographie nahezu unisono als bahnbrechende Leistung und scheint ihren wissenschaftshistorischen Ort damit hinlänglich bestimmt zu sehen.<sup>6</sup> Eine nennenswerte, wenngleich im Ergebnis nicht überzeugende Ausnahme bildet die 1995 von Gabriele Guercio vorgelegte Dissertation zur Künstlermonographie im 19. Jahrhundert. Hier werden Vasaris *Vite* zum letztlich alles beherrschenden Prototyp, so dass Passavants Monographie als eine von mehreren Formationen dieses durch die Verschränkung von Leben und Werk charakterisierten Modells figuriert.<sup>7</sup> Dem ist entgegenzuhalten, dass Passavants zweiteilige Monographie zwar im ersten Teil Leben und Werk zu synthetisieren sucht, jedoch im zweiten Teil ein die Biographie deutlich relativierendes – wenn man so will – «reines» Werkverzeichnis darstellt.<sup>8</sup> Als Gattung kunsthistorischer Literatur ist das Werkverzeichnis



2 Rembrandt, *Selbstbildnis mit Saskia*, 1636, Radierung, Kupferstichkabinett Berlin

oder der Catalogue raisonné von der Forschung weitgehend unbeachtet geblieben. Ein gewisses antikommerzielles Ressentiment, das in der vermeintlichen oder tatsächlichen Affinität der Gattung zum Kunsthandel eine Gefährdung ihres wissenschaftlichen Status vermutet, dürfte dabei keine geringe Rolle spielen.<sup>9</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Forschungslage und mit der Absicht, einen Beitrag zur Geschichte des Werkverzeichnisses zu leisten, sollen im Folgenden einige herausragende Stationen in der Genese dieser Gattung näher untersucht werden. Unter wissenschaftshistorischer Perspektive wird dabei zunehmend ein Spannungsfeld mit mehreren Protagonisten in den Blick geraten, Indiz für das «entanglement of high culture with commerce», das Ann Bermingham in anderem Zusammenhang als Phänomen eigenen Rechts zu analysieren gefordert hat.<sup>10</sup> Angesichts des komplexen Sachverhaltes muss die Frage nach einem alleinigen Urheber ebenso zurücktreten wie der gewählte Zeitausschnitt ungeeignet wäre, dem etwaigen Anspruch auf Erfassung aller Vor- und Frühformen des Werkverzeichnisses zu genügen. Gleichwohl ist die zeitliche Eingrenzung auf die zweite Hälfte des 18. und das frühe 19. Jahrhundert nicht nur im Hinblick auf das Rahmenthema dieser Publikation geboten; sie verspricht darüber hinaus auch Einblick in ein besonders aufschlussreiches Kapitel innerhalb der Geschichte des Catalogue raisonné zu gewähren.



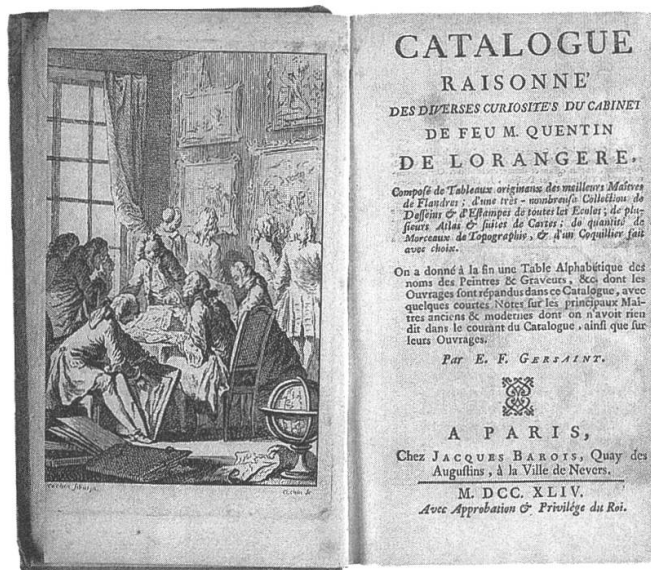
3 George Vertue, *A description of the works of [...] Wenceslaus Hollar*, 1745, Titelblatt

I.

Wer sich auf die Suche nach der Entstehung dieser Literaturgattung begibt, stösst früher oder später auf den Katalog der Rembrandt-Radierungen (Abb. 1), den der Pariser Kunsthändler Edme-François Gersaint<sup>11</sup> erstellt hatte und der 1751 – ein Jahr nach Gersaints Tod – vom Kunsthändler P.-C.-A. Helle und dem Zeichner, Rahmenmacher und Amateur-Kunsthändler Jean-Baptiste Glomy<sup>12</sup> aus dem Nachlass herausgegeben wurde. In ihrem Vorwort erläutern die Herausgeber Genese und intendierte Funktion dieses Katalogs, wobei sie das Vorwort auch als Forum nutzen, um ihre eigenen publizistischen Projekte, darunter eine Einführung in den Kupferstich, anzupreisen. Ziel sei es, eine Orientierungshilfe auf dem für Laien nur schwer überschaubaren Kunstmarkt zu liefern. Der mangelnden Zuverlässigkeit oder Unwissenheit einiger Händler solle ein wirksames Instrument entgegengesetzt werden: «[...] le peu de bonnefoi, ou l'ignorance de quelques Marchands [...]» – dies die Worte von Helle und Glomy – werden damit geradezu zum Beweggrund für die von seriösen Kunsthändlern verfasste Literatur.<sup>13</sup> Die Spannung zwischen kommerziellen Interessen und objektivierbarem Wissen ist hier nicht nur gegeben, sondern liesse sich demnach gar als konstitutives Moment in der Entwicklungsgeschichte der Gattung Werkverzeichnis verstehen. Im Unterschied jedoch zu Passavant sprechen Helle und Glomy aus naheliegenden Gründen dem Kunsthändler dabei nicht von vornherein die Berechtigung ab, einen solchen Katalog überhaupt zu

verfassen. Vielmehr ist die Äusserung der Herausgeber von Gersaints Katalog Teil einer spezifischen literarischen Tradition, in der Kunsthändler das eigene Ansehen zu erhalten, wenn nicht verbessern suchen, indem sie sich mit Nachdruck von den Praktiken der mutmasslichen schwarzen Schafe innerhalb der Profession distanzieren.

Bei dem *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'Œuvre de Rembrandt* handelt es sich ausschliesslich um ein Verzeichnis von Rembrandts graphischem Werk, darin das zeitgenössische Verständnis von «Œuvre» reflektierend. Unter diesem Lemma verzeichnet beispielsweise der *Dictionnaire universel* von Antoine Furetière als eine von mehreren Bedeutungen die folgende: «A l'égard des Peintres & Graveurs, on appelle l'œuvre d'un Maître, le recueil de toutes les pièces gravées qu'on en trouve. [...] J'ai tout l'Œuvre de Calot [sic], c'est-à-dire, toutes les estampes.»<sup>14</sup> Auch die Entscheidung der Herausgeber, ein radiertes Selbstbildnis von Rembrandt aus dem Jahr 1636 (Abb. 2) für das Frontispiz (Abb. 1) von Gersaints Katalog zu verwenden, ist nicht voraussetzungslos.<sup>15</sup> Einmal von der älteren Tradition des Autorenporträts abgesehen, mögen hier ähnliche Unternehmungen auf dem Gebiet des Werkverzeichnisses wie etwa der 1745 durch den englischen Kupferstecher und Antiquar George Vertue publizierte Katalog der Graphik von Wenceslaus Hollar, dessen Titelblatt (Abb. 3) ebenfalls ein Porträt des Künstlers schmückt,<sup>16</sup> wirksam geworden sein. Vergleicht man Rembrandts Selbstbildnis mit der Adaptation von 1750, so erweisen sich das Fehlen der linken Hand mit dem Zeichengerät und das Fehlen Saskias im Hintergrund als die auffälligsten, jedoch keineswegs einzigen Unterschiede. Ausschnitt und ovales Format lassen die Figur des Malers gespannter erscheinen, aber auch die Gesichtszüge wirken entschlossener, die Stirn ist umwölkt und der Blick – obschon weniger fokussiert – hat etwas Stechendes bekommen. Was den Text betrifft, so haben die Herausgeber Gersaints Manuskript um einige Zusätze ergänzt, insbesondere um einen biographischen Abriss, der dem eigentlichen Hauptteil vorangestellt ist.<sup>17</sup> Für diesen allerdings zeichnet Gersaint im Wesentlichen selbst verantwortlich.<sup>18</sup> Die insgesamt 418 Nummern seines Katalogs sind nach Sujets in zwölf Gruppen unterteilt, beginnend mit den Selbstporträts des Künstlers und weiteren Porträts, die Ähnlichkeit mit ihm aufweisen. Es folgen Themen des Alten und Neuen Testaments, andere religiöse Stücke, freie Sujets und Figurenstudien, Landschaften, Männer- und Frauenporträts und schliesslich Kopfstudien und andere Entwürfe. In drei weiteren Abschnitten versammelt der Autor zweifelhafte oder fälschlicherweise Rembrandt zugeschriebene Werke, Stiche nach Rembrandt von verschiedenen Meistern sowie Hauptwerke der Rembrandt-Schule. Die Herausgeber beschliessen den Katalog mit einer Auswahlliste von Rembrandt-Graphik, die sie als Empfehlung für diejenigen Käufer verstehen, die nicht das Gesamtwerk, sondern nur einzelne hervorragende Blätter erwerben möchten.<sup>19</sup>

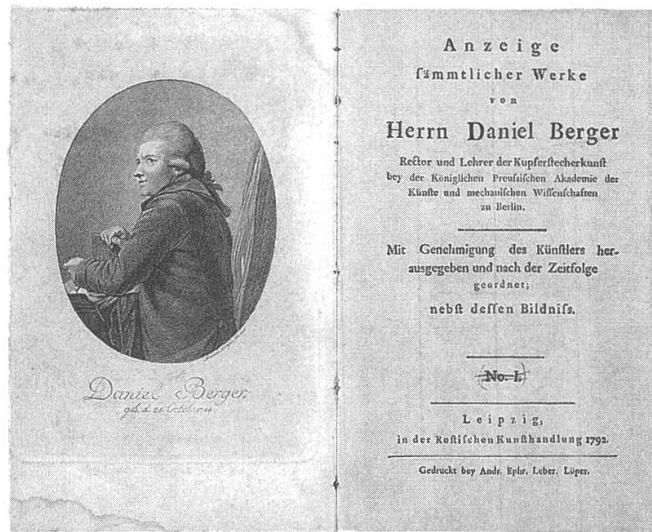


4 Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné [...] du cabinet [...] de Lorangère*, 1744, Frontispiz und Titelblatt

Dieser unmissverständliche Hinweis auf die merkantile Funktion, die zumindest Helle und Glomy mit der Publikation verbinden, kommt in gewisser Weise unerwartet, beeindruckt doch Gersaints Verzeichnis zunächst vor allem als Objektivierungsleistung, die in der Konstituierung eines künstlerischen Œuvres unabhängig von einer einzelnen Sammlung oder einem konkreten Verkaufsangebot liegt.<sup>20</sup> Das im Titel verwendete Wortpaar «catalogue raisonné» ist im Dixhuitième allerdings gerade auch aus Verkaufs- und Auktionskatalogen geläufig. Das Partizip «raisonné» wäre im heutigen Deutsch vielleicht am treffendsten als «kommentiert», eventuell als «systematisch» zu übersetzen, der damalige Sprachgebrauch kennt das «raisonnere Verzeichniss» oder den «räsonierenden Katalog».<sup>21</sup> Im Französischen findet das Wort nicht zuletzt im Titel der *Encyclopédie* als *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1780) prominente Verwendung. Und wenn C. E. Reiner 1761 im Vorwort seiner *Abhandlung ueber [...] Cranach* lapidar feststellt: «Die Franzosen nennen ein solches Verzeichniss *un Catalogue raisonné*»,<sup>22</sup> dokumentiert dies einmal mehr das zeitgenössische Spektrum der Bedeutungen, denn obwohl Reiner selbst ein – nach heutigen Standards rudimentäres – Werkverzeichnis des älteren Cranach vorlegt, nennt er als Beispiel für das Genre einen Verkaufskatalog des Kunsthändlers Pierre Remy aus dem Jahr 1757.<sup>23</sup>

Wie ein solcher *Catalogue raisonné* – gerade auch im Hinblick auf kommerzielle und wissenschaftliche Komponenten – beschaffen sein sollte, hat damals offenbar das Interesse einer breiteren Öffentlichkeit erregt. Indizien dafür, dass Verkaufskataloge als Literaturgattung *sui generis* wahrgenommen wurden, sind mehrfach gegeben.<sup>24</sup> Hier muss jedoch ein Beispiel genügen, um die Diskussion zumindest schlaglichtartig zu beleuchten.

5 Anzeige sämtlicher Werke von Herrn Daniel Berger, 1792, Frontispiz und Titelblatt



Im Jahr 1744 hatte Gersaint den Nachlass des Quentin de Lorangere zur Versteigerung gebracht. Unter den «diverses curiosités», die der Catalogue raisonné (Abb. 4) ankündigt, finden sich auch mehr oder minder umfangreiche Konvolute der graphischen Œuvres von Jacques Callot, Stefano della Bella, Sebastien Le Clerc und Bernard Picard, denen der Händler jeweils einen kurzen Lebensabriss des Künstlers vorangestellt hat. Während der Katalog bei den drei Letztgenannten nur das zum Verkauf stehende Œuvre aufführt, stellt der Fall Jacques Callot eine signifikante Abweichung dar. Denn indem Gersaint die 1543 Einzelblätter im Nachlass des Verstorbenen um weitere, nicht käuflich zu erwerbende Blätter aus verschiedenen Sammlungen ergänzt, schafft er – eingebettet in das geordnete Durcheinander des Auktionskataloges – gleichsam ein Werkverzeichnis des Künstlers *in nuce*.<sup>25</sup> In der Februarausgabe desselben Jahres widmet der *Mercure de France*, das Gesellschaftsjournal des mondänen Paris, diesem Auktionskatalog eine ausführliche Besprechung, die das Callot-Verzeichnis von Gersaint in seiner Vollständigkeit und Genauigkeit als beispielhaft hervorhebt<sup>26</sup> und schliesslich mit der Hoffnung endet, «qu'il travaillera dans la suite à nous donner quelques Catalogues des œuvres des principaux Graveurs».<sup>27</sup> Auf Callot bezieht sich nicht zuletzt auch Michel Huber, wenn er 1797 in seinem *Manuel des curieux et des amateurs de l'art* rückblickend die Kataloge Gersaints als die ersten echten Catalogues raisonnés überhaupt bezeichnen wird.<sup>28</sup>

Gerade die verschiedenen Gattungen der Literatur, die als Ausprägungen oder Vorformen des Werkverzeichnisses in Betracht kommen, sowie ihre jeweiligen Berührungspunkte verdeutlichen, wie sehr die Kategorien im Fluss sind. Somit stellt sich zum einen die Frage nach deren Entstehung, zum anderen die nach der Abgrenzung der einzelnen Gattungen voneinander.

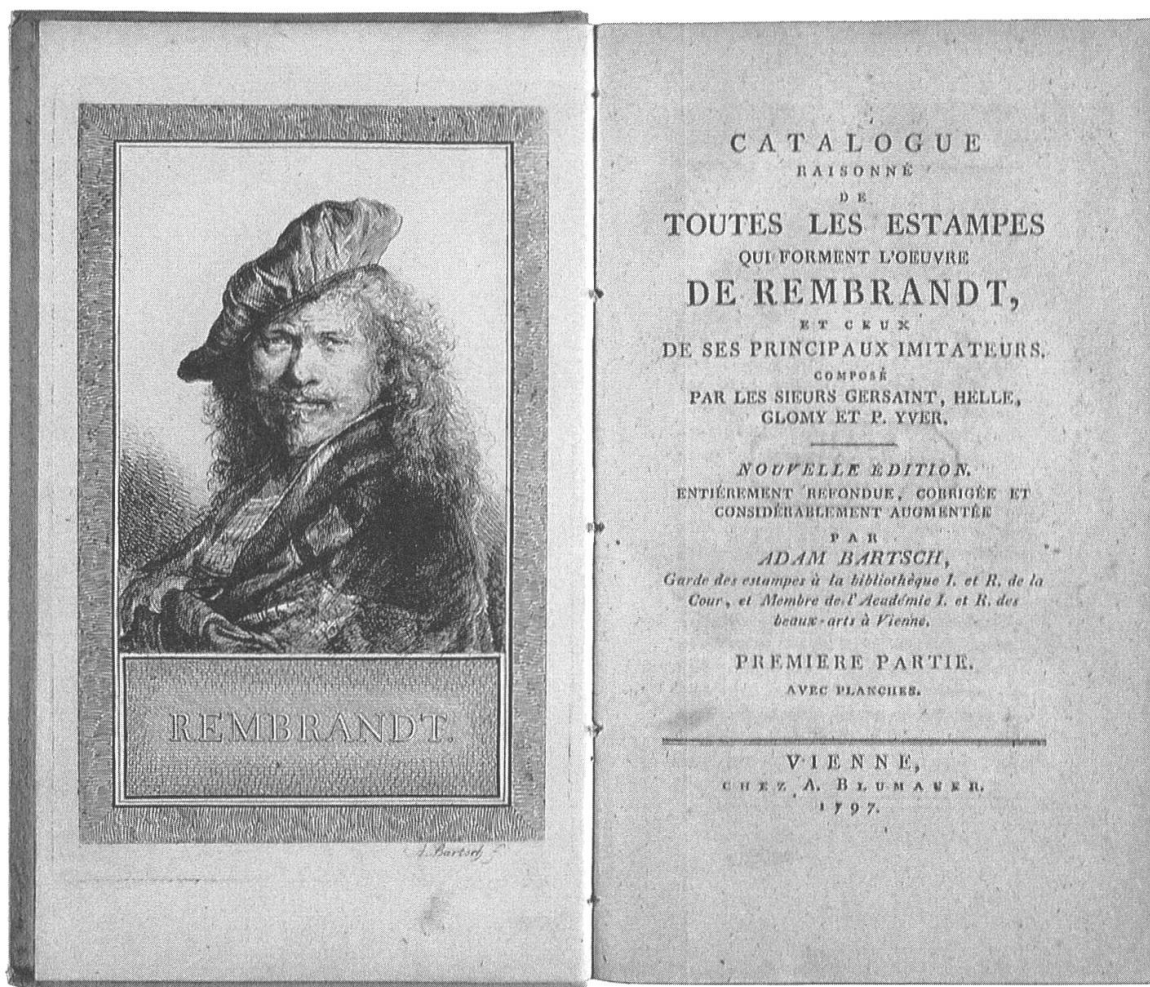


## II.

Eine bemerkenswert klare Vorstellung von den Kriterien, die ein Werkverzeichnis erfüllen soll, vermittelt eine Ankündigung der Rostischen Kunsthandlung in Leipzig, die als Nachwort zu einer *Anzeige sämtlicher Werke von Herrn Daniel Berger* (Abb. 5) im Jahre 1792 erscheint.<sup>29</sup> Der dem Leser vorliegende Band ist dabei der erste eines umfangreichen Editionsprojektes, das die Kunsthandlung plant und für welches sie um Subskribenten wirbt: «Es sollen von Zeit zu Zeit Verzeichnisse aller Blätter eines jeden Künstlers, welcher in Sammlungen verdient aufgenommen zu werden, in der möglichsten Vollständigkeit, Heftweise, in Octavformat, und auf Schreibpappier [sic] mit lateinischen Lettern gedruckt erscheinen.»<sup>30</sup> Wenngleich in erster Linie an lebende Künstler gedacht ist, so «gehören auch ältere geschätzte Meister zu diesem Plane, zumal da wichtige Materialien hierzu vorhanden sind und die sichersten Quellen hierzu benutzt werden.»<sup>31</sup> Geplant sind Werkverzeichnisse von Wille, Schmidt, Edelinck, Drevet, Nanteuil, Masson, Hogarth, Hollar, Schulze, Meil, Cochin, Swaneveld, Waterloo, Diedrich, der Preissler und anderen sowie ein Verzeichnis sämtlicher Stiche von und nach Angelika Kauffmann. Weiter hofft man auf ein von Daniel Chodowiecki selbst erstelltes Verzeichnis seiner Graphik und beabsichtigt, eine preiswerte deutsche Neuedition von Gersaints Rembrandt-Katalog herauszubringen.

Die ein bis zwei Hefte, die pro Jahr zur Publikation vorgesehen sind, werden jeweils einem Künstler gewidmet und mit dessen Porträt und Biographie versehen sein. Bei separater Zählung sollen die Hefte gleichwohl in Druck und Format einheitlich sein; das beigegebundene weisse Papier lässt Platz für Ergänzungen. Die Verzeichnisse sollen die nummerierten Blätter möglichst in chronologischer Ordnung aufführen und neben dem Titel auch Angaben zu deren Entstehungsumständen oder erstem Gebrauch machen. Informationen zu Möglichkeiten der Erwerbung wie auch zur Seltenheit der Blätter sind ebenso geplant, wie Wiederholungen und Variationen zu nennen sind. Ziel der Herausgeber ist eine «einmahl festgesetzte Ordnung», die für Sammler wie Händler gleichermaßen Verbindlichkeit erlangt: «Jeder wird dadurch seine Sammlungen richtiger ordnen und ergänzen können, weil er nach festgesetzten Nummern das ihm noch fehlende sowohl in *Auctionen*, als auswärtigen Plätzen, ohne *Doubletten* zu fürchten, aufsuchen kann.»<sup>32</sup>

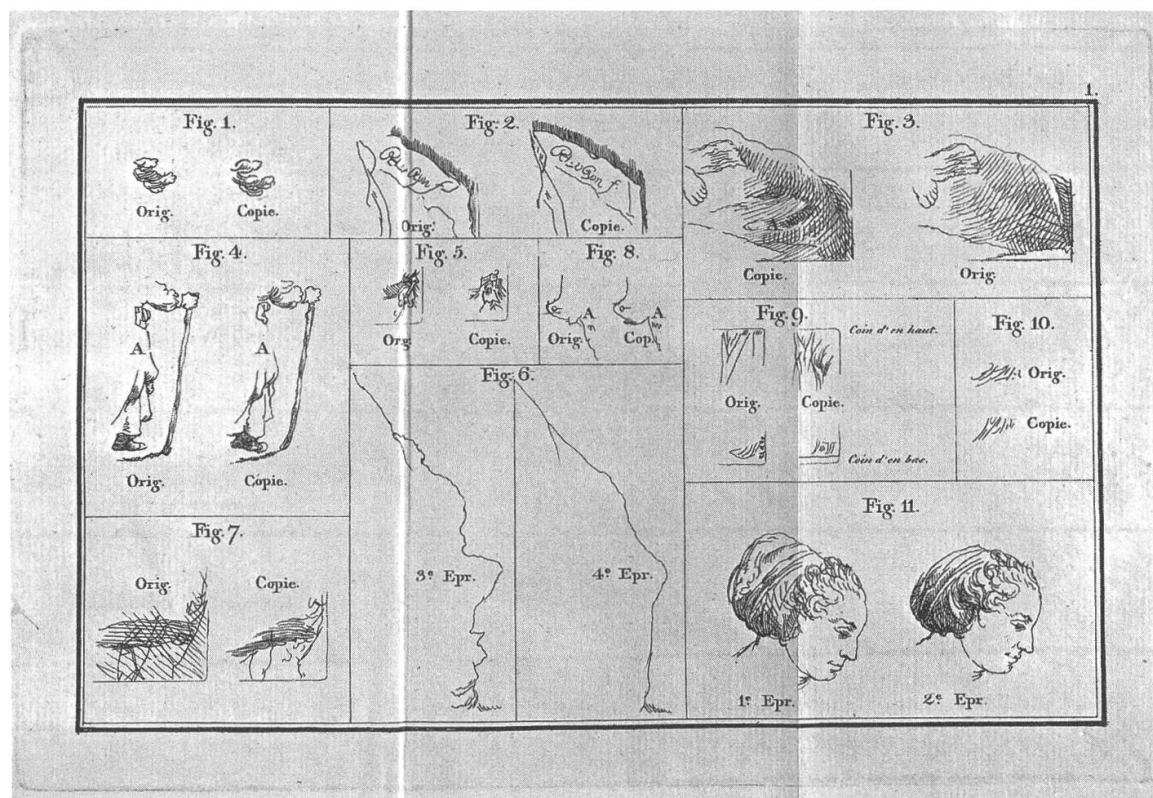
Die Verbindung von Leben und Werk, die für die angekündigten Verzeichnisse der Rostischen Kunsthandlung vorgesehen ist, ist auch aus den Viten, der monographischen Literatur und dem Künstlerlexikon geläufig, wo sie im Übrigen jeweils auch zusammen mit dem Künstlerporträt begegnen kann. Hingegen dürften die genannten Kriterien der Vollständigkeit, der Chronologie beziehungsweise der numerischen Abfolge sowie eines durchgehenden Schemas, nach dem die wichtigsten Informationen zu den einzelnen



6 Adam Bartsch, *Catalogue raisonné [...] de Rembrandt*, 1797, Bd. 1, Frontispiz und Titelblatt

Blättern gesammelt werden, spezifisch für die hier untersuchte Gattung, insbesondere für das selbständig publizierte Werkverzeichnis sein.

Zusammenfassend lässt sich vorerst Folgendes festhalten: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist es die Graphik, die eine Vorrangstellung auf dem Gebiet des Werkverzeichnisses behauptet. Dieses hat seinen Ort im Kunsthandel, und zwar nicht im Sinne eines Monopols, wohl aber einer überaus starken Präsenz von Kunst- und Buchhändlern unter den Autoren und übrigens auch Verlegern der Gattung, für die sich gleichwohl noch keine einheitliche Terminologie durchgesetzt hat. Es ist im Wesentlichen diese Gruppe von Händlern, die die Kategorien und Standards des Werkverzeichnisses prägt. Aufschlussreich hierfür sind vor allem die Vorworte, die in grosser Zahl von der Kenntnis der Kunstliteratur – gerade auch auf dem Gebiet des Werkverzeichnisses – zeugen. Der in diesen Texten angeschlagene Ton variiert von respektvoller Verneigung vor den Vorläufern bis hin zu deutlicher Kritik am Vorgefundenen und energischer

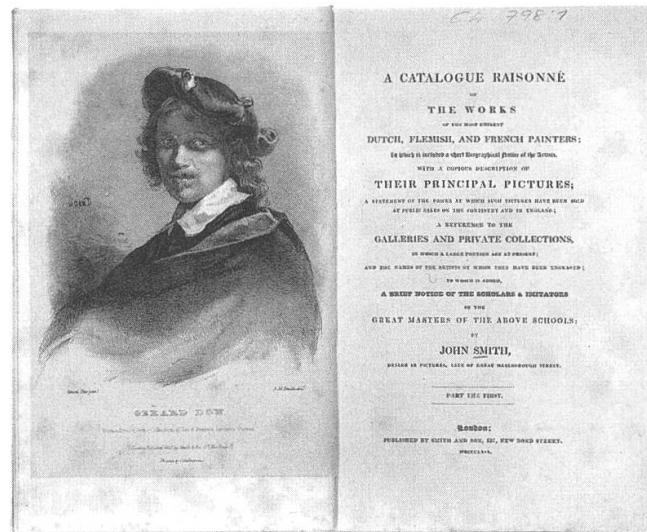


7 Adam Bartsch, *Catalogue raisonné [...] de Rembrandt*, 1797, Bd. 1, Tafel 1

Selbstbehauptung, etwa wenn der Buchhändler Charles-Antoine Jombert sein zweibändiges, weit über 3000 Nummern umfassendes Werkverzeichnis von Sebastien Le Clerc 1774 mit den Worten einleitet: «Voici le plus considérable catalogue d'estampes d'un même maître, qui ait encore paru.»<sup>33</sup> Insofern erinnern nicht wenige dieser Vorworte an heutige Wissenschaftsprosa, wie sich überhaupt die hier untersuchte Gattung durch ein hohes Mass an Reflexivität seitens der Autoren auszeichnet.

### III.

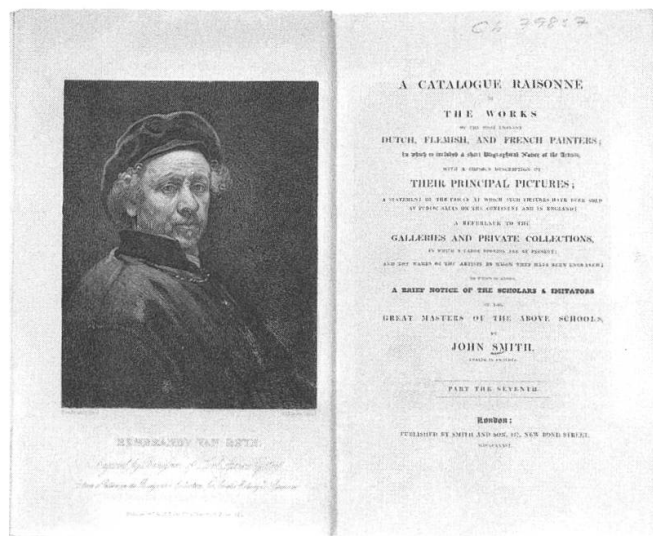
Das frühe Erscheinungsdatum sowie insbesondere die Geschichte seiner Rezeption machen Gersaints Rembrandt-Katalog zu einem Meilenstein in der Geschichte des *Catalogue raisonné*. Bereits 1752 ins Englische übersetzt,<sup>34</sup> wird der Katalog 1756 um ein Supplement aus der Feder des Kunsthändlers Pierre Yver erweitert.<sup>35</sup> Jahrzehntlang gehören Katalog wie Supplement zu den immer wieder zitierten Publikationen, deren Exemplare im Buchhandel zunehmend gesuchter werden.<sup>36</sup> Das anhaltende Interesse an Gersaints Rembrandt-Katalog belegen auch – abgesehen von dem bereits erwähnten Plan einer deutschen Neuedition durch die Rostische Kunsthandlung – eine von Daniel Daulby besorgte englische Ausgabe aus dem Jahr 1796<sup>37</sup> und eine deutsche Ausgabe von



8 John Smith, *A catalogue raisonné* [...], 1829, Bd. 1, Frontispiz und Titelblatt

1797, für die kein Geringerer als Adam Bartsch verantwortlich zeichnet.<sup>38</sup> Schliesslich publiziert Ignace Joseph de Claussin 1824 erneut eine französische Edition<sup>39</sup> und noch 1880 wird der von Bartsch überarbeitete Katalog neu verlegt.

Unter den verschiedenen Neueditionen ist diejenige, die Adam Bartsch 1797 vorlegt (Abb. 6), die bemerkenswerteste. Sie gehört in den Kontext der umfassenden Unternehmungen des Autors auf diesem Gebiet und geht – zusammen mit den Werkverzeichnissen von Anthonie Waterloo und Guido Reni von 1795 sowie dem Werkverzeichnis des Lucas von Leyden von 1798 – dem in den Jahren zwischen 1803 und 1821 publizierten *Peintre Graveur* voraus. Der Status dieses Hauptwerkes im Hinblick auf das Verständnis so genannter Originalgraphik ist in der heutigen Forschung umstritten, und auch die Frage nach der genauen Bedeutung seines Verfassers für die Geschichte des *catalogue raisonné* ist noch weitgehend ungeklärt.<sup>40</sup> In Bezug auf den Rembrandt-Katalog sei hier nur festgehalten, dass Bartsch eine Erweiterung des Kataloges bei gleichzeitiger Reduktion der einzelnen Nummern auf 375<sup>41</sup> vornimmt. Seine letztlich recht moderate Kritik an Gersaint gilt der Tatsache, dass dieser erstens keinen vollständigen Katalog vorgelegt habe, zweitens zum Teil verschiedene Abzüge für verschiedene Zustände gehalten und drittens bei verschiedenen Zuständen eines Blattes nicht immer deren chronologische Abfolge richtig erkannt habe.<sup>42</sup> Mit Hilfe von drei synoptischen Tafeln (Abb. 7), die Details nach Radierungen von Rembrandt – teilweise in Gegenüberstellung mit Kopien – zeigen, illustriert Bartsch schliesslich sein kennerschaftliches Vorgehen.<sup>43</sup> In unserem Zusammenhang erscheint darüber hinaus signifikant, dass mit Bartsch kein Kunsthändler, sondern vielmehr ein künstlerisch wie wissenschaftlich gleichermaßen gebildeter Skriptor der kaiserlichen Bibliothek, ab 1791 dann Aufseher der Kupferstichabteilung in Wien, sich der Aufgabe des Werkverzeichnisses in bis dahin ungekanntem Ausmass



9 John Smith, *A catalogue raisonné* [...], 1836, Bd. 7, Frontispiz und Titelblatt

unterzieht. Es sei allerdings daran erinnert, dass Berührungspunkte mit dem Kunsthandel in mehr als einer Weise gegeben sind. Nicht nur konnte Bartsch auf der von Gersaint gelegten Grundlage aufbauen, auch hatte er auf einer Einkaufsreise nach Paris im Jahr 1784 Gelegenheit, die Bestände des damals bedeutendsten Graphikhändlers Pierre-François Basan eingehend zu studieren.<sup>44</sup>

Die Publikationen von Bartsch bestätigen nicht nur eindrucksvoll die Vorrangstellung der Graphik in der Frühgeschichte des *Catalogue raisonné*, sie stellen zugleich einen Höhepunkt der Gattung dar und werden schliesslich ihrerseits zu viel imitierten Vorbildern. Gleichwohl ist mit Bartsch in gewissem Sinne auch ein vorläufiger Endpunkt erreicht, denn seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert rückt neben der Graphik zunehmend die Malerei als Gegenstand monographischer Verzeichnisse ins Blickfeld. 1822 publiziert Gustav Friedrich Waagen seine Untersuchung *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, nach Alex Ross «perhaps the first catalogue raisonné of a painter's (or, in this case, brother painters') work».<sup>45</sup> Inwieweit die Subsumtion unter die Gattung allerdings dem spezifischen Charakter dieser Publikation gerecht zu werden vermag, kann hier ebenso wenig diskutiert werden wie die These von Gabriele Bickendorf, derzufolge Waagens Buch den *Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma «Geschichte»* markiert<sup>46</sup> – eine These, die in ihrer Zuspitzung von einem Teil der Forschung bereits zurückgewiesen und im Übrigen inzwischen auch von der Autorin selbst revidiert worden ist.<sup>47</sup> So bleibt an dieser Stelle vor allem das Fehlen einer einheitlichen Terminologie noch in der heutigen Sekundärliteratur zu konstatieren. Die Frage, ob Künstlermonographie und *Catalogue raisonné* oder Werkverzeichnis verschiedenen Gattungen zugeordnet werden oder nicht, scheint ganz in das Ermessen der einzelnen Autoren gestellt, deren unterschiedliche Vorentscheidungen mitunter deutlich zu Tage treten.

IV.

Ein Werkverzeichnis im engeren Sinne ist der bereits erwähnte *Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters* (Abb. 8) des Londoner Kunsthändlers John Smith. Die im Subskriptionsverfahren publizierten Kataloge erscheinen ab 1829 in acht Bänden; ein Supplementband bringt das Projekt 1842 zum Abschluss.<sup>48</sup> Die Tätigkeit des Autors als Kunsthändler geht aus den Titelblättern sowie aus mehreren der Vorworte klar hervor.<sup>49</sup> Letztlich ist es Smith um einen florierenden Bilderhandel zu tun, dessen Voraussetzungen er in der Integrität der Händler und der Authentizität ihrer Ware erkennt. Smith greift dabei zu zwei «vertrauensbildenden Massnahmen»: Zum einen decouviert er die betrügerischen Praktiken unwürdiger Händler,<sup>50</sup> zum anderen informiert er potentielle Käufer über Chancen und Risiken des Kunstmarktes. In der Aufklärung liegt denn auch die Funktion, die Smith explizit seinem *Catalogue raisonné* zudenkt.<sup>51</sup>

Insgesamt erfassen Smiths Kataloge das malerische sowie – in begrenztem Umfang – das zeichnerische und graphische Œuvre von 41 Künstlern der drei im Titel genannten Schulen; die ebenfalls aufgeführten Schüler und Nachahmer der so genannten «first-rate and most-esteemed masters»<sup>52</sup> nicht mitgerechnet. Jeweils ein eigener Band ist Rubens und Rembrandt (Abb. 9) gewidmet.<sup>53</sup> Allein die schiere Anzahl der aufgenommenen Künstler spricht für den kompilatorischen Charakter der Kataloge, die vor allem französische, holländische und englische Verkaufskataloge auswerten. Wird damit Fragen der Provenienz ein besonderer Stellenwert eingeräumt, gilt dies nicht in gleicher Weise für die materielle Beschaffenheit der Werke selbst. Nicht immer hat der Autor Originale studieren können, zuweilen gründet sich sein Urteil lediglich auf die Kenntnis von Reproduktionsgraphik – eine Einschränkung, die Smith auch zur Sprache bringt.<sup>54</sup>

Für einen Kunsthändler kaum überraschend, misst John Smith dem Faktor «Wert» grosse Bedeutung bei.<sup>55</sup> So bedient er sich etwa des Argumentes der Wertminderung, wenn er gegen unsachgemässe Restaurierung und Reinigung von Bildern zu Felde zieht.<sup>56</sup> Auch umgekehrt begegnet das Motiv der Werterhaltung oder Wertsteigerung.<sup>57</sup> Eine erfolgreiche Geldanlage setzt allerdings voraus, dass gute Bilder, das heisst Originale in gutem Zustand, gekauft werden, und auch dabei soll der *Catalogue raisonné* behilflich sein. In diesem Zusammenhang erscheint es nicht unerheblich, dass Smith mit Erscheinen des sechsten Bandes 1835 dazu übergeht, den Geldwert nur noch bei Bildern in öffentlicher Hand und nicht – wie zuvor praktiziert – auch bei solchen, die sich in Privatbesitz befinden, anzugeben.<sup>58</sup> Die Funktionalität des Kataloges dürfte durch diese auf äusseren Druck zustande gekommene Entscheidung allerdings gemindert sein, und es erscheint fraglich, inwiefern Smith dem selbstgestellten Anspruch gerecht zu werden vermag. Nicht zuletzt solche Formen der Rücksichtnahme sind es, die Passavants eingangs

zitiertes Kritik Nahrung geben. Der Vorwurf der Bestechlichkeit muss Smith schwer getroffen haben, zumal er sich des «stigma of PICTURE DEALER»<sup>59</sup> – wie er es nennt – schmerzlich bewusst ist. Ähnlich wie Passavant wird wenig später auch Waagen über Smiths Kataloge urteilen mit den Worten: «Many opinions on pictures to which we cannot assent, proceed more from a regard to the possessors, than from want of better judgment.»<sup>60</sup> Waagens Kritik ist die einzige, der Smith im Supplementband seines Katalogs 1842 zu begegnen sucht: «This charge, being of a personal nature, and coming from so respectable and highly gifted a writer, is much too serious to remain unnoticed; and the author therefore avails himself of this opportunity positively and unequivocally to disavow the insinuation, and to assure the doctor and his readers that no inducement of a personal consideration could ever influence him to forfeit that confidence which above all things *he most* highly values, and which alone can give interest and stability to his work.»<sup>61</sup>

Auch wenn Smiths Argumentation nachvollziehbar ist, erscheint die Replik nicht geeignet, den Vorwurf der Kenner vollständig zu entkräften. Es wäre gleichwohl voreilig, die Unternehmung von Smith insgesamt für obsolet zu erklären. Sein bleibendes Verdienst besteht nicht zuletzt darin, für die meisten der behandelten Künstler das erste Werkverzeichnis überhaupt erstellt zu haben, an das spätere Forscher ihrerseits anknüpfen konnten. In Bezug auf Rubens etwa ist diese Leistung auch gewürdigt worden, benennt doch Max Rooses, dessen Œuvreverzeichnis ab 1886 in fünf Bänden erscheint, einzig den umfassenden Rubens-Katalog von John Smith als direkten Vorläufer.<sup>62</sup>

v.

Die hier eingenommene wissenschaftshistorische Perspektive auf den Catalogue raisonné vermag zu zeigen, dass die Vertreter der Gattung zwischen zirka 1740 und 1830 in grosser Mehrzahl Verzeichnisse von graphischen Œuvres sind. Dies scheint kein Zufall, wenn man bedenkt, dass der Graphik in der Geschichte der kunsthistorischen Klassifikation ohnehin eine besondere Stellung zukommt, wobei die Verbreitung des leicht zu handhabenden Mediums und die relativ flexiblen Möglichkeiten seiner Aufbewahrung nicht zu unterschätzende Faktoren darstellen.<sup>63</sup> Die Bedeutung der Graphik für klassifizierende und systematische Unternehmungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte tritt denn auch früh zu Tage, man denke etwa an den Katalog, mit dem der Abbé de Marolles 1666 seine Sammlung zum Verkauf anbietet,<sup>64</sup> an die Ordnung der Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen durch Pierre-Jean und Jean Mariette in den Jahren 1717 und 1718,<sup>65</sup> oder an die *Idée générale d'une Collection complete d'Estampes* des Baron von Heineken von 1771,<sup>66</sup> um nur drei, wiewohl prominente Beispiele zu nennen.

Dass Kunst- und Buchhändler in nennenswertem Umfang Graphikverzeichnisse erstellen und damit einen wesentlichen Beitrag zur Geschichte des Catalogue raisonné

leisten, ist zum Teil ebenfalls mit den spezifischen Eigenschaften der Graphik zu erklären, bietet sie doch nicht zuletzt die Möglichkeit, das Œuvre eines Künstlers zusammenzutragen. In diesem Zusammenhang sei nochmals Furetières Definition von «Œuvre» als «le recueil de toutes les pièces gravées qu'on en trouve» in Erinnerung gerufen.<sup>67</sup> Die gewisse hierin zum Ausdruck kommende Ambivalenz ist auch für den Zeitraum unserer Untersuchung gegeben, denn obgleich der Begriff letztlich auf Vollständigkeit zielt, wird mit «Œuvre» auch eine spezifische, und damit fast immer unvollständige Sammlung von Blättern eines Meisters bezeichnet. Die Tatsache, dass eine vergleichsweise grosse, an Graphik interessierte Klientel nicht nur die Kunstwerke selbst, sondern auch Informationen über diese nachfragt, dürfte schliesslich eine entscheidende Voraussetzung für die Entstehung des Werk- oder Oeuvreverzeichnis in des Wortes konkreter Bedeutung sein. Die im Titel dieses Beitrags angesprochene Spannung zwischen Handel und Wissenschaft ist dabei von Anfang an gegeben. Die Demarkationslinie verläuft denn auch nicht unbedingt zwischen diesen beiden Bereichen, sondern kommt unter Umständen allein schon im Bereich des Handels zum Ausdruck. Nicht nur bei Helle und Glomy, den Herausgebern von Gersaints Rembrandt-Verzeichnis 1751, auch bei John Smith 1829 ist das Motiv der Abgrenzung vom betrügerischen Handel präsent.

Die Frage, welche Kriterien an die für ein Werkverzeichnis in Betracht kommenden Künstler angelegt werden, muss einer weiterführenden Untersuchung vorbehalten bleiben. Hier kann nur vermutet werden, dass die Gattung nicht selten im Hinblick auf einen Kanon der Künstler Verwendung findet und dabei sowohl affirmative als auch prospektive Funktionen erfüllen kann. So ist es sicherlich auch kein Zufall, dass Passavant ausgerechnet Raffael zum Gegenstand seiner Monographie macht. Wenn er und in seiner Folge Wissenschaftler noch heute das Engagement des Kunsthandels auf dem Gebiet des Werkverzeichnisses argwöhnisch betrachten, offenbart dies jedoch eine letztlich ahistorische Sicht der Dinge, denn auch die Konzessionen, die Kunsthändler machen, oder die Partikularinteressen, die sie verfolgen mögen, sollten nicht den Blick auf den beträchtlichen Anteil, den der Handel überhaupt am Zustandekommen der Gattung hat, verstellen. Wer das Werkverzeichnis als Gattung kunstwissenschaftlicher Literatur auch in Zukunft beibehalten möchte, tut gut daran, sich seine Ursprünge zu vergegenwärtigen.

\* Dieser Beitrag formuliert erste Ergebnisse einer umfangreicheren Untersuchung zum «Catalogue raisonné», die an anderer Stelle publiziert werden soll. Den Teilnehmern der sich an meine Vorträge in Zürich am 6. Juni 2001 und in Norwich am 15. Mai 2002 anschliessenden Diskussionen sowie insbeson-

dere Lorraine Daston, Wolfgang Haase, Ludmilla Jordanova und Johannes Nathan bin ich für Kritik und Anregungen sehr zu Dank verpflichtet. Die Thematik geht aus meinem derzeitigen Forschungsprojekt *Marktwissen – Wissenschaft. Zur Bedeutung des Kunsthandels für die Entstehung der*



akademischen Kunstgeschichte, ca. 1600–1850 hervor. – Folgende Publikation erschien erst nach Abgabe des Aufsatzes und konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden: Guillaume Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694–1750)*, Seyssel 2002 (siehe dort insbes. Kap. 12).

- 1 Johann David Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien*, Frankfurt a. M. 1833, S. 115; vgl. ders., *Tour of a German artist in England*, 2 Bde., London 1836, Bd. 1, S. 255.
- 2 Zu den Brüdern Woodburn siehe Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921, Nr. 2584. Samuel Woodburn ermöglicht Passavant das Studium der Raffael-Zeichnungen in der Sammlung des kurz zuvor verstorbenen Thomas Lawrence, siehe Passavant 1833 (wie Anm. 1), S. 106–107.
- 3 Siehe Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 2 Teile, Leipzig 1839, Kat. 282. (Ein dritter Teil mit Nachträgen und Berichtigungen erschien erst 1858). Vgl. Passavant 1833 (wie Anm. 1), S. 114.
- 4 Siehe ebd., S. VII.
- 5 Siehe Francis Haskell, «The Growth of British Art History and its Debts to Europe», in: *Proceedings of the British Academy* 74 (1988), S. 203–224, S. 206.
- 6 Spätestens seit Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Bd. 2, *Von Passavant bis Justi*, Leipzig 1924, S. 25–28, betont die Sekundärliteratur bis heute den angeblich von Passavant geleisteten Durchbruch.
- 7 Siehe Gabriele Guercio, *The Identity of the Artist. A Reading of Monographic Studies Devoted to the Old Masters during the Nineteenth Century* (Diss. Yale University 1995), Ann Arbor 1995, S. 220–272.
- 8 Dass die die Gattung bestimmenden Kriterien ihrerseits Produkt historischen Wandels sind, erschwert eine allgemeingültige Definition. Idealerweise dient das (moderne) Werkverzeichnis der Bestimmung des «authentischen» Kunstwerkes, das einem Leben und Werk des Künstlers berücksichtigenden Gesamtgefüge eingeordnet wird. Erfassungskriterien sind Spezifika wie Sujet, Grösse, Technik, Material, Erhaltungszustand, Aufbewahrungsort und Provenienz.
- 9 An Sekundärliteratur sei genannt: Antoine Schnapper, «Raphaël, Vasari, Pierre Daret: à l'aube des catalogues», in: *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*, Paris/Rom 1987, S. 235–241; Guercio 1995 (wie Anm. 7), S. 150–166; Alex Ross, «Catalogue», in: *The Dictionary of Art*, hrsg. von Jane Turner, London/New York 1996, Bd. 6, S. 75–82; Glorieux 2002 (wie Vorbemerkung); Antoinette Roesler-Friedenthal, «Katalog», in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 164–169.
- 10 Ann Bermingham, «Introduction», in: *The Consumption of Culture 1600–1800*, hrsg. von Ann Bermingham und John Brewer, London 1995, S. 1–20, S. 5.
- 11 Für Gersaint siehe die entsprechenden Einträge in den frz. Nationalbiographien und zuletzt Glorieux 2002 (wie Vorbemerkung). Der *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'Œuvre de Rembrandt*, hrsg. von P.-C.-A. Helle und Jean-Baptiste Glomy, Paris 1751, wird im Allgemeinen in der Sekundärliteratur zu Gersaint nicht diskutiert.
- 12 Siehe Tribout de Morembert, «Glomy», in: *Dictionnaire de Biographie Française*, Bd. 16, Paris 1985, Sp. 368–369; Lugt 1921 (wie Anm. 2), Nr. 1085.
- 13 Gersaint 1751 (wie Anm. 11), S. VI.
- 14 Antoine Furetière u. a., «Œuvre», in: *Dictionnaire universel*, Den Haag 1727, Bd. 3, [o. S.].
- 15 Nach der heute üblichen Zählung Bartsch 19; vgl. Gersaint 1751 (wie Anm. 11), S. XVIII, und Kat. 24. Die Radierung ist signiert und datiert «J. B. G. [wohl: Jean-Baptiste Glomy] Scul. 1750». Zum Konnex von Künstlerporträt und Historisierung siehe Antoinette Roesler-Friedenthal, «Das Porträt des Künstlers in den Kanonisierungsprozessen der Kunstgeschichte», in: *Kanon Macht Kultur*, hrsg. von Renate von Heydebrand, Stuttgart 1998, S. 177–200.
- 16 George Vertue, *A Description of the Works of the Ingenious Delineator and Engraver Wenceslaus Hollar*, London 1745.
- 17 Siehe Gersaint 1751 (wie Anm. 11), S. XVIII.

- 18 Neben den zum Teil sehr präzisen Beschreibungen der Einzelblätter sind durchgehend Angaben zur Grösse, gegebenenfalls auch zu Seltenheit oder verschiedenen Zuständen gemacht. Ein \* bezeichnet Zusätze der Herausgeber.
- 19 Siehe Gersaint 1751 (wie Anm. 11), S. xix.
- 20 Zu den zwecks Erstellung des Katalogs konsultierten verschiedenen Sammlungen siehe Gersaint 1751 (wie Anm. 11), S. xiv–xviii.
- 21 Vgl. Johann Caspar Füssli, *Raisonirendes Verzeichniss der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke*, Zürich 1771; Jean Paul, *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Darmstadt 2000, Abt. 1, Bd. 1, S. 456.
- 22 C. E. Reiner, *Historisch-critische Abhandlung ueber das Leben und die Kunstwerke des berühmten deutschen Mahlers Lucas Cranach*, Hamburg/Leipzig 1761, Vorbericht [o. S.], Hervorhebung im Original.
- 23 Pierre Remy, *Catalogue raisonné des tableaux, desseins, & estampes qui composent différens cabinets*, Paris 1757.
- 24 Etwa bei Karl Heinrich von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, Leipzig 1768, S. 268; vgl. Roesler-Friedenthal (wie Anm. 9).
- 25 Zur Entstehung dieser Idee vgl. Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangere*, Paris 1744, S. v.
- 26 *Mercure de France*, Feb. 1744, S. 341–352, S. 345–346.
- 27 Ebd., S. 351–352.
- 28 Siehe Michel Huber / C. C. H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zürich 1797, Bd. 1, S. xxiii–xxiv.
- 29 Siehe [Carl Ludewig von Ösfeld / August Wilhelm von Crayen], *Anzeige sämtlicher Werke von Herrn Daniel Berger*, Leipzig 1792, S. 172–176.
- 30 Ebd., S. 172.
- 31 Ebd., S. 174.
- 32 Anzeige 1792 (wie Anm. 29), S. 176, Hervorhebungen im Original. Für die Funktion des Werkverzeichnisses als Hilfsmittel für Käufer und Verkäufer vgl. auch Adam Bartsch, *Anton Waterloo's Kupferstiche*, Wien 1795, S. 10–11.
- 33 Charles-Antoine Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sebastien Le Clerc*, 2 Bde., Paris 1774, Bd. 1, S. iii.
- 34 *A Catalogue and Description of the Etchings of Rembrandt Van-Rhyn, with some Account of His Life*, London 1752.
- 35 Pierre Yver, *Supplément au catalogue raisonné de M. M. Gersaint, Helle & Glomy, de toutes les pieces qui forment l'Œuvre de Rembrandt*, Amsterdam 1756.
- 36 Siehe Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, *Magazin des Buch- und Kunsthandels*, Leipzig 1780, S. 89.
- 37 Daniel Daulby, *A Descriptive Catalogue of the Works of Rembrandt and his Scholars Bol, Lievens, and Van Vliet*, Liverpool 1796.
- 38 Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs*, 2 Bde., Wien 1797.
- 39 Ignace Joseph Chev. de Claussin, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Paris 1824; ein Supplement erschien 1828.
- 40 Zu Bartsch siehe Alfred Stix, «Adam Bartsch, 1757–1821», in: *Die graphischen Künste* 44 (1921), S. 87–103; Walter Koschatzky, «Adam von Bartsch. An Introduction to his Life and Work», in: *The Illustrated Bartsch*, hrsg. von Walter L. Strauss, Bd. 1, New York 1978, S. vii–xvii.
- 41 Nach Bartsch 1797 (wie Anm. 38), Bd. 1, S. x, handelt es sich um 376 Radierungen, während sein Katalog 375 Nummern aufführt.
- 42 Siehe Bartsch 1797 (wie Anm. 38), Bd. 1, S. x.
- 43 Für dieses Mittel der Veranschaulichung siehe bereits Adam Bartsch, *Catalogue raisonné des estampes gravées à l'eau-forte par Guido Reni*, Wien 1795.
- 44 Siehe Alfred Stix, «Pariser Briefe des Adam Bartsch aus dem Jahre 1784», in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, S. 312–351.
- 45 Ross 1996 (wie Anm. 9), S. 78.
- 46 Gabriele Bickendorf, *Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung unter dem Paradigma «Geschichte»*, Worms 1985.
- 47 Siehe dies., *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 31.

- 48 John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, 8 Bde. London 1829–1837, und ders., *Supplement to the Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters*, London 1842.
- 49 In den Bänden 1–8 erscheint unter dem Namen des Autors auf dem Titelblatt der Zusatz «Dealer in Pictures».
- 50 Siehe vor allem die Einleitung zu Bd. 1.
- 51 Siehe Smith 1829–1837 (wie Anm. 48), Bd. 6, 1835, S. v; Bd. 7, 1836, S. vii; Bd. 9, 1842, S. iv.
- 52 Smith 1829–1837 (wie Anm. 48), Bd. 1, 1829, S. xxii.
- 53 Bd. 2 bzw. Bd. 7
- 54 Vgl. Smith 1829–1837 (wie Anm. 48), Bd. 1, 1829, S. xxix; Bd. 7, 1836, S. v; dazu im Widerspruch: Bd. 6, 1835, S. vi.
- 55 Zur Bedeutung von «Wert» im kunsthistorischen Kontext siehe Joseph Leo Koerner/Lisbet Koerner, «Value», in: *Critical Terms for Art History*, hrsg. von Robert S. Nelson und Richard Shiff, Chicago 1996, S. 292–306.
- 56 Siehe Smith 1829–1837 (wie Anm. 48), Bd. 1, 1829, S. xi–xiii; Bd. 6, 1835, S. v–vi.
- 57 Ebd., Bd. 9, 1842, S. v–vi.
- 58 Ebd., Bd. 6, 1835, S. vii.
- 59 Ebd., Bd. 1, 1829, S. xix, Hervorhebung im Original.
- 60 Gustav Friedrich Waagen, *On Art and Artists in England*, London 1838, Bd. 1, S. 12.
- 61 Smith 1829–1837 (wie Anm. 48), Bd. 9, 1842, S. viii, Hervorhebung im Original.
- 62 Siehe Max Rooses, *L'œuvre de P. P. Rubens*, Antwerpen 1886, Bd. 1, S. 2; siehe auch Barbara Gaehtgens, *Adriaen van der Werff, 1659–1722*, München 1987, S. 29 (über Smiths Katalog van der Werffs von 1833).
- 63 Für die flexiblen Ordnungsmöglichkeiten vgl. etwa Gersaint 1744 (wie Anm. 25), S. 46.
- 64 Siehe Michel de Marolles, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1666, S. 18.
- 65 Der genaue Anteil von Vater und Sohn Mariette ist umstritten; siehe Gérald Burdon, «Mariette et le Prince Eugène de Savoie», in: *Le Cabinet d'un Grand Amateur. P.-J. Mariette, 1694–1774*, Ausst.kat. Musée du Louvre, Paris 1967, S. 172–174; Koschatzky 1978 (wie Anm. 40), S. vii–viii.
- 66 Karl Heinrich von Heineken, *Idée générale d'une Collection complète d'Estampes*, Leipzig/Wien 1771.
- 67 Siehe Anm. 14.

## SUMMARY

The catalogue raisonné is likely to have been instrumental in the shaping of the art historical canon. However, although of lasting success as a genre of art literature, it is often criticized for fear that it lends support to the art market. Its unresolved status within the research literature may have contributed to the fact that its history and impact have rarely been investigated from a scholarly point of view.

It is precisely the intersection of commercial and scholarly ambitions which stands at the outset of this contribution. Focusing on a period which spans from the relevant publications of the French art dealer Edme-François Gersaint (1751) to those of his English colleague John Smith (1829–42), this essay investigates the making of the catalogue raisonné, its functions, its inherent criteria for ordering the material, and its intended audience.

The material adduced illustrates the uneasy relations between commerce and academic art history. Of particular interest in this context, phenomena of demarcation are evident both between these two realms and inside each of them. It is suggested here that these tensions were decisive for the shaping of the catalogue raisonné: its specific form would not have evolved without such conflicts of interest. Indeed, it is noteworthy for the history of our discipline that, from the early nineteenth century onwards, the catalogue raisonné was slowly appropriated by an increasingly institutionalized academic art history.