

ARIANE MENSGER

Kennerschaft heute? – Impulsreferat

**am 20. März 2013, im Forum der Niederlande-Forschung zum Thema
„Kennerschaft“, moderiert von Nils Büttner und Gero Seelig, anlässlich des
32. Deutschen Kunsthistorikertags, Universität Greifswald, 20.–24. März**

Die Anfänge einer schriftlich tradierten Lehre der Kennerschaft reichen bis in das 17. Jahrhundert zurück. Ein stetig wachsender Kunstmarkt, das popularisierte Sammlerwesen sowie die damals gängige Werkstatt- und Kopierpraxis beförderten offenbar das Bedürfnis, Urteile über Bilder für jedermann erlernbar oder zumindest transparent zu machen.

1649 veröffentlichte der Kupferstecher Abraham Bosse (1602–1676) mit seinen *Sentimens* eine der frühesten Abhandlungen, in der Möglichkeiten und Probleme der Kennerschaft behandelt werden. In der Einleitung des Traktats formulierte Bosse auch erstmals die drei Hauptaufgaben der Kennerschaft, die in der Folge von allen bedeutenden Autoren aufgegriffen wurden. So muss ein Kenner erstens: die Qualität eines Werks beurteilen. Er muss zweitens: die verschiedenen Stile der Künstler kennen, um Zuschreibungen vorzunehmen. Und er muss drittens: zwischen Kopien und Originalen unterscheiden.

In der Folge bemühten sich Autoren wie Roger de Piles und Jonathan Richardson darum, ihr kennerschaftliches Wissen weiter zu systematisieren und zu rationalisieren. Während noch im 16. Jahrhundert vor allem die Künstler selbst als die größten Experten angesehen wurden, emanzipierte sich die Kennerschaft im 17. und 18. Jahrhundert aus diesem Kontext und wurde zum eifrig betriebenen Geschäft von interessierten Laien, Gentlemen, Sammlern, Händlern und Agenten.

Im 19. Jahrhundert bemühten sich die Kenner vermehrt, ihrem Wissen und Tun ein wissenschaftliches Gepräge zu verleihen. So entwickelte Giovanni Morelli (1816–1891) eine Methode des morphologischen Vergleichs bestimmter Details wie Ohren oder Fingernägel zur Identifizierung der spezifischen Malweise einzelner Künstler. Vor allem die italienischen Bestände der großen Sammlungen Europas mussten aufgrund seiner Zuschreibungen neu geordnet werden.

Ebenfalls im 19. Jahrhundert etablierten sich die großen Museen als öffentliche Sammlungen, so dass nun vor allem Museumsleute wie Wilhelm von Bode oder Max J. Friedländer als große Kenner die Kunstgeschichte prägten. 1946 fasste Friedländer seine Kenntnisse und Erfahrungen in der kleinen Schrift *Von Kunst und Kennerschaft* zusammen, die bis heute als zeitloser Leitfaden für alle auf diesem Gebiet Tätigen Gültigkeit beanspruchen kann.

Und heute? Wie steht es mit der Kennerschaft heute?

Zunächst lässt sich feststellen, dass sich im Lauf der Jahrhunderte der Schwerpunkt der kennerschaftlichen Tätigkeit verschoben hat. Die Beurteilung der Qualität eines Bildes, bei Roger de Piles beispielsweise noch die schwierigste und wichtigste Aufgabe des Kenners, hat heute an Bedeutung verloren. Sie erfolgte im 17. Jahrhundert nach der korrekten Anwendung von Regeln wie der Zentralperspektive und nach Kategorien wie Disegno, Decorum und Inventio. Dieses akademische Regelwerk wurde jedoch spätestens mit dem Anbruch der Moderne überwunden und ist seitdem nicht mehr Teil des kennerschaftlichen Diskurses.

Fragen der Authentizität und der Zuschreibung stehen jedoch nach wie vor im Zentrum des kennerschaftlichen Interesses. Wobei Zuschreibung nicht nur die Zuweisung an einen individuellen Meister bedeuten muss, sondern auch als allgemeinere lokale oder zeitliche Einordnung erfolgen kann.

Dabei hat sich die kennerschaftliche Methode als solche seit ihren Anfängen kaum gewandelt: Man gleicht das fragliche Werk mit einem Korpus gesicherter Werke ab und setzt es zu diesen in Beziehung. Das kennerschaftliche Vorgehen wird heute jedoch durch eine Vielzahl technischer Hilfsmittel und Verfahren ergänzt: Dendrochronologie, Röntgenstrahlen, Infrarotreflektographie, C-14-Methode, Thermolumineszenz und Kernspintomographie liefern zahlreiche Informationen, die in die kennerschaftliche Analyse von Bildern einbezogen werden. Die Hilfestellung aus diesem technischen Bereich ist ein wesentlicher Unterschied zur Kennerschaft im 19. Jahrhundert und hat sicher zahlreiche bedeutende Resultate hervorgebracht.

Der Fortschritt bringt jedoch auch neue Herausforderungen mit sich: Die Datenmenge hat sich im Vergleich zu früher geradezu potenziert. Durch eine gesteigerte Mobilität, mehr

Publikationen und die zunehmende Digitalisierung sind prinzipiell viel mehr Bilder verfügbar, die im kennerschaftlichen Diskurs berücksichtigt werden müssen. Dasselbe gilt für die Ergebnisse der gemäldetechnischen Untersuchungen, die die Situation häufig nicht eindeutig klären, sondern durch ein Mehr an Daten tatsächlich eher verkomplizieren.

Trotz der beträchtlichen Weiterentwicklung im gemäldetechnischen Bereich hat sich die Bedeutung der Kennerschaft im Lauf des 20. Jahrhunderts, spätestens seit dem 2. Weltkrieg, jedoch deutlich relativiert. Hatte die Kennerschaft lange auch die Arbeit an den Universitäten bestimmt, rückten nun die Inhalte der Werke, ihre Funktion und Stellung in sozialen, politischen und vor allem geistesgeschichtlichen Kontexten in den Vordergrund.

Mittlerweile ist auch die Methode an sich sehr umstritten: Sie sei ahistorisch, unwissenschaftlich, ja sogar vorwissenschaftlich, subjektiv, theorieuntauglich, zu wenig selbstkritisch, genüge ihren selbst aufgestellten Regeln nicht und diene am Ende nur den Interessen von Händlern und Sammlern – sind die häufig vorgebrachten Einwände.
(Diskussion)

Entsprechend ist Kennerschaft heute in den Curriculae der Universitäten so gut wie gar nicht vertreten – von ein paar Lehraufträgen von Museumskuratoren einmal abgesehen. Wo gibt es sie noch, die Datierungsübungen und Seminare zur Stilentwicklung, die es auf eine Schulung des Auges und auf große Denkmälerkenntnis anlegen? Wo finden Veranstaltungen zu neuen gemäldetechnischen Entwicklungen statt, in denen man kritisch über deren Möglichkeiten, aber auch Grenzen informiert wird?

Neuere Einführungen in die Kunstgeschichte, also Lehrbücher, die Studienanfänger und Fortgeschrittene über die Inhalte und Ziele des Fachs informieren, übergehen die Kennerschaft mittlerweile ganz. 1985 hatte Willibald Sauerländer noch ein äußerst instruktives Kapitel zu „Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung“ verfasst, in dem er Methoden und Ziele einer modernen Kennerschaft ausführlich darlegt. In der von Hans Belting und anderen herausgegebenen *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, die seitdem in mehreren Neuauflagen erschienen ist. 1998 behandelt Marcel Baumgartner das Thema in seiner *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte* nur noch in einer Fußnote, in der er mit Verweis auf Sauerländer die Aktualität der Kennerschaft immerhin behauptet. In der 2007 erschienenen Publikation *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder* von Jutta Held und Norbert Schneider wird das Handwerk der

Kenntnis nur noch beiläufig als rückständige und unzureichende Methode in zwei Sätzen erwähnt.

Die verbreitete universitäre Ignoranz gegenüber der Kenntnis bedeutet jedoch keinesfalls eine strenge Abstinenz auf diesem Feld: In Doktorarbeiten und Publikationen der Lehrenden wird selbstverständlich – wenn es der Argumentation dient – zu- und abgeschrieben bzw. vor- und zurückdatiert. Auch arbeitet man auf Grundlage der von Kennern erstellten Werkverzeichnisse, denn wo, wann und von wem ein Werk geschaffen wurde, sind grundlegende Koordinaten für fast alle weitergehenden Analysen. Das kenntnistliche Urteil lässt sich niemals von kunsthistorischer Praxis trennen – und sei sie auch noch so theorieorientiert.

Bei aller berechtigten Kritik ist damit klar: Ohne Kenntnis geht es auch nicht. „if you cannot live with it, you cannot live without it either. (Gary Schwartz, „Connoisseurship: The Penalty of Ahistoricism, 1988, S. 262). In Anlehnung an Freud spricht er außerdem davon, dass Kenntnis immer noch das „Es“ des „kunsthistorischen Seins“ bilde.

Hinzu kommt, dass Kenntnis im außeruniversitären Bereich nach wie vor ein grundlegendes kunsthistorisches Arbeitsfeld darstellt, vor allem im Museum und im Kunsthandel, wo man direkt mit Originalen konfrontiert ist. Sie ist unerlässlich bei der Inventarisierung und Katalogisierung und dient damit der Verfügbarmachung von Objekten, die erst dann Gegenstand weiterführender Fragestellungen sein können.

Und auch in der Öffentlichkeit ist die Kenntnis als ein Kerngebiet der Kunstgeschichte sehr präsent. So finden selten kunsttheoretische Thesen Eingang in die Feuilletons unserer Zeit, wohl aber werden heftige Debatten um kenntnistliche Fragen geführt. Ich erinnere an die lebhaftige Berichterstattung über eine Ausstellung mit Michelangelo-Zeichnungen oder über die Zuschreibung eines Bildnis' Julius' II. an Raffael bzw. seine Werkstatt. Hinzu kommen spektakuläre Fehlurteile, wie sie jüngst der Fall des Fälschers Wolfgang Beltracchi zutage gefördert hat.

Es stellt sich also die Frage, ob es sich das Fach leisten kann, angesichts der großen Bedeutung der Kenntnis für viele Tätigkeitsfelder und in der öffentlichen Wahrnehmung die Ausbildung in diese Richtung derartig zu vernachlässigen?

Zum manchmal mäßigen Ruf der Kennerschaft trägt jedoch nicht unerheblich bei, dass sie oftmals durch Uneinigkeit von sich Reden macht. Die Front verläuft häufig also gar nicht zwischen Nicht-Kennern und Kennern, sondern zwischen Kennern unterschiedlicher Meinung. Ich verweise auf die Debatten um das Œuvre Rembrandts und die lebhaft geführte Diskussion der Zuschreibungen um den Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. (das war schon immer so: Bericht Jacob Burckhardt)

Wenn sich schon nicht die Experten einigen können, so mag sich manch junger Kunsthistoriker fragen, welchen Wert hat das Unterfangen überhaupt noch? Disqualifizieren unterschiedliche Meinungen und Fehlurteile automatisch die kennerschaftliche Analyse an sich?

Hypothesenhaftigkeit und unterschiedliche Meinungen gehören zur Kennerschaft zwangsläufig dazu. Bereits Roger de Piles bemerkte 1699, das kennerschaftliche Urteil sei keine endgültige Entscheidung, sondern eine Ansicht, die sich auf solide Kenntnisse gründet („...non pas comme une dernière décision, mais comme un sentiment fondé sur une solide connoissance.“). Nimmt man diese Voraussetzung ernst, so erweisen sich viele Probleme der Kennerschaft als Missverständnisse: Bei allem Bemühen des 19. Jahrhunderts, sie zu systematisieren und zu verwissenschaftlichen, ist aus dem Blick geraten, dass sie per se nur begrenzt systematisierbar und verwissenschaftlichbar ist – und in letzter Instanz immer eine Frage der Bewertung bleibt. Wir brauchen daher eine reflektierte Kennerschaft, die sich ihres Wesens und damit ihrer Grenzen permanent bewusst ist. Sie muss den Diskurs, was Kennerschaft als Methode zu leisten vermag und was nicht, parallel zu ihren Analysen immer mitführen.

Und es versteht sich von selbst, dass Erkenntnisse auf anderen Gebieten der Kunstgeschichte berücksichtigt werden müssen.

Zum Beispiel neue Erkenntnisse zum Werkstattbetrieb oder das Wissen um hunderte Künstlernamen in den Quellen, denen bis jetzt noch kein Œuvre zugeordnet werden konnte. Solche Informationen sind mit der kennerschaftlichen Suche nach dem einen ausführenden Meister aus einer kleinen Zahl bekannter Namen nicht immer befriedigend zu vereinen. Sie erfordern vielmehr neue Fragestellungen und eine intensive Diskussion darüber, was die Zuschreibung an einen einzelnen Meister in einer bestimmten Epoche eigentlich bedeutet. Macht es also Sinn, die vielen Hände einzelner Beteiligten zu differenzieren, wie dies –

vorbildhaft – im Ausstellungskatalog *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* 2008 für die Ausstellung in Frankfurt und Berlin geschehen ist. Oder sollte eher der Konzeptor, der geistige Urheber der Bilder, im Vordergrund stehen, wie Felix Thürlemann mit seinem Ruf nach „Unterscheidung der Köpfe statt Händescheidung“ fordert – beides sind berechnete Vorgehensweisen, die zwangsläufig jedoch zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen.

In jedem Fall muss Kennerschaft als offener, transparenter Diskurs stattfinden und darf nicht „ex cathedra“ verkündet werden. Fehltritte sind immer möglich. Bereits Roger de Piles gestand ein, dass sich selbst ein talentierter und erfahrener Connoisseur bei der Zuschreibung täuschen kann. Wer um die Voraussetzungen und Bedingungen der kennerschaftlichen Praxis weiß, wird seine Urteile immer entsprechend formulieren und sich nicht den Anschein geben, unumstößliche Wahrheiten zu äußern.

Zur Standortbestimmung und Weiterentwicklung ist es schließlich unerlässlich, dass kluge Köpfe die Methode nicht ignorieren, sondern sich immer wieder kritisch mit ihr auseinandersetzen – ganz so wie dies Abraham Bosse und Roger de Piles im 17. Jahrhundert und Max J. Friedländer im 20. Jahrhundert getan haben.