

KENNERSCHAFT UND BIBLIOPHILIE

Was charakterisiert kennerschaftliches Sprechen über Provenienz und mit welchen kulturhistorischen Entwicklungen kann diese Perspektive auf Objektherkünfte korreliert werden? Zur Annäherung an diese Fragen braucht es zunächst Klarheit über den kultursoziologischen Begriff der Kennerschaft als solchen, der mit Marcel Lepper in eine weitere und engere Verwendung differenziert werden kann.¹ Alltagssprachlich bezeichnet eine:n Kenner:in respektive einen *connoisseur* (auch *connoisseur*) eine Person, »die aufgrund reichhaltiger Erfahrung in der Lage« ist, »einen Gegenstand intensiv zu genießen und differenziert zu beurteilen.«² Sei es Wein, Musik oder »gute« Literatur; in all diesen Fällen beschreibt Kennerschaft im weiteren Sinne einen Wahrnehmungsmodus, dessen Fluchtpunkt der oder die ideale Rezipient:in ist – ausgestattet mit einem inneren Verhältnis zum jeweiligen Gegenstand sowie einem hieraus abgeleiteten spezifischen, mitunter impliziten Wissen.

In einem engeren Sinne diskursgänglich geworden ist der Begriff als Realie der Kunstgeschichte,³ wo er eine besondere Form der empirisch fundierten Stilkritik beschreibt. Genauer: die Fähigkeit, »Kunstwerke historisch einzuordnen, [...] Kopien von Originalen zu unterscheiden und Z[uschreibungen] vornehmen zu können«.⁴ Der Zusammenhang zwischen Kennerschaft und Provenienz zeichnet sich in dieser Bedeutungsdimension bereits ab, denn was ist die Zuordnung eines Kunstwerks zum Œuvre einer Person anderes als die Identifikation des ersten Glieds seiner späteren Überlieferungskette;

1 Vgl. das Kurzkapitel »Kennerschaft«, in: Marcel Lepper: *Philologie zur Einführung*, Hamburg 2012, S. 140–142. Für den Hinweis hierauf danke ich Caroline Jessen. Vgl. für exemplarische Ausprägungen kennerschaftlichen Sammelns zudem ihr Kapitel »Privates Sammeln« in diesem Band.

2 Ebd., S. 140.

3 Folgerichtig findet der Begriff in dieser Disziplin auch Eingang in die einschlägigen Lexika. Vgl. exemplarisch Bernd Lindemann: *Art. Kennerschaft und Zuschreibung*, in: Metzler *Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2., erweiterte Aufl.*, hg. von Ulrich Pfister, Stuttgart 2011, S. 216–219. Vgl. für eine kunstgeschichtliche Einordnung zudem Heinz Althöfer: *Kennerschaft und Wissenschaft*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49, 1987, S. 485–496, sowie Bendor Grosvenor: *On connoisseurship*, in: *arthistorynews.com*, 29. Februar 2012, online: https://www.arthistorynews.com/articles/1101_On_connoisseurship (Zugriff: 28. Januar 2024).

4 Lindemann: *Kennerschaft und Zuschreibung* (Anm. 3), S. 216.

seinem Ursprung im Moment der Herstellung? Diese Rückbindung des Werks an seine Entstehung beziehungsweise an seine:n Schöpfer:in im Akt der Zuschreibung konstituiert die Objektidentität maßgeblich mit – und somit auch den Wert des Originals in ideeller wie materieller Hinsicht. Wenig überraschen darf daher, dass die erste nachweisbare Begriffsverwendung von *connoissants* historisch mit der Etablierung eines Sammler:innen- und Kunstmarkts zusammenfällt,⁵ in dem Echtheit zunehmend relevanter wurde:

Seit dem späten 16. Jh. verfaßten die Sammler und Kunsthändler selbst vermehrt Handbücher für sammelnde Kunstliebhaber, die auf diesem Wege eine Anleitung für die Unterscheidung zwischen Original und Fälschung sowie Kenntnisse über einzelne Malerschulen und die Künstlerhistorie erhielten.⁶

Exemplarisch zu nennen sind in diesem Zusammenhang die *Considerazioni sulla pittura* (1621) des Kunstagenten Giulio Mancini (1559–1630), der seine kennerschaftlichen Echtheitskriterien notabene nach dem Modell der zeitgenössischen Paläographie – und somit unter Berücksichtigung von Schriftträgern – entwickelte. In der Moderne verbindet sich Kennerschaft im kunstgeschichtlichen Diskurs dann vor allem mit zwei Namen: Giovanni Morelli (1816–1891) und Max J. Friedländer (1867–1958). Beide haben das Kennertum als objektbezogene epistemische Praxis sowie als soziales Phänomen je so akzentuiert, dass die darin zum Tragen kommenden Leitvorstellungen sich auch für bibliophiles Sammeln und das Nachdenken über Provenienzfragen im literatur- und buchgeschichtlichen Diskurs als anschlussfähig erweisen.

Der italienische Kunstkritiker Giovanni Morelli ist mit der nach ihm benannten Morelli-Methode in die Geschichte eingegangen:⁷ einem Zuschreibungsverfahren, das den Blick auf Details lenkt ausgehend von der Prämisse, dass man die ›Hand des Meisters‹ nicht anhand der großen Komposition oder typischer Stilmerkmale wiedererkennt, sondern an vermeintlichen Beiläufigkeiten, denen Fälscher:innen oder Kopist:innen kaum je

5 Erstmals belegt ist der Terminus 1649 in den »Sentimens sur la distinction des diverses manieres de peinture, dessein et graveure, et des originaux d'avec leurs copies« von Abraham Bosse (1604–1676). Vgl. Lindemann: Kennerschaft und Zuschreibung (Anm. 3), S. 217.

6 Simone Leistner: Art. Dilettantismus, in: Ästhetische Grundbegriffe in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck u. a. Band 2: Dekadent–Grotesk, Stuttgart und Weimar 2001, S. 63–87, hier S. 72.

7 Vgl. zu Morelli weiterführend das Kapitel »Kritik des Kennertums« in: Edgar Wind: Kunst und Anarchie. Durchgesehene Ausg. mit Ergänzungen, Frankfurt am Main 1994, S. 38–54, sowie Lindemann: Kennerschaft und Zuschreibung (Anm. 3), S. 217.

Aufmerksamkeit schenken, etwa der Darstellung von Ohrmuscheln, Händen oder gar einzelnen Fingern. Mit Morelli wurde die Kennerschaft damit zur Indizienlehre – in der praktischen Anwendung dort nötig, wo Provenienz und Urheberchaft nicht hinreichend dokumentiert oder bewusst manipuliert worden sind. Als Modus der mikroskopischen Zeicheninterpretation kündigte sich in der Methode an der Schwelle zum neunzehnten Jahrhundert indes auch eine generelle »Verschiebung des Blicks an, die weit über die bildenden Künste hinausreicht[e]«. ⁸ Ihre Stärke liegt im Offenbarungswert des Nebensächlichen, in der detektivischen Auswertung der verfügbaren Spurenlage. Ein Bild, das auch im öffentlichen Diskurs über Provenienzforschung gerne bemüht wird, ⁹ wenn mit dieser ebenfalls die Sehgewohnheiten für das scheinbar Periphere am Kunstwerk geschult werden: Signaturen, Exlibris, Signaturen und so fort.

Morelli und seine Methode blieben – auch infolge der produktiven Rezeption durch den Kulturhistoriker Carlo Ginzburg¹⁰ – weithin beachtet, und in der Kunstgeschichte wird die Technik »eingestanden oder uneingestanden auch heute noch in der argumentativen Abstützung von Zuschreibungen angewendet«. ¹¹ Dabei wurden bereits unter Morellis Zeitgenossen kritische Stimmen über das als einseitig positivistisch empfundene Verfahren laut. Eine von diesen gehörte Max J. Friedländer, dem langjährigen Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts sowie später auch der Gemäldegalerie. In seinem Spätwerk *Von Kunst und Kennerschaft* (dt. 1946, zuerst 1942 unter *On Art*

8 Wind: *Kunst und Anarchie* (Anm. 7), S. 52. Carlo Ginzburg hat demonstriert, inwieweit sich Morellis Vorgehen hermeneutisch übergreifend adaptieren lässt und wie es gleichsam in wissenschaftlicher Nähe zu anderen Feldern, Analyse- und Interpretationsverfahren steht – etwa der zeitgenössischen Kriminalistik oder Psychoanalyse. Vgl. Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, in: ders.: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 2002, S. 7–57.

9 Vgl. exemplarisch die Sendereihe »Museumsdetektive – auf den Spuren geraubter Kunst im Norden« des NDR, online: <https://www.ndr.de/kultur/kunst/provenienzforschung/index.html> (Zugriff: 14. März 2024) oder Petra Winter: *Provenienzforschung: Detektive des Museums* [Blog], in: *Museum and the City. Blog der Staatlichen Museen zu Berlin*, online: <https://blog.smb.museum/provenienzforschung-detektives-museums/> (Zugriff: 14. März 2024). Auf das Bild der Spurenlese greifen indes auch einschlägige wissenschaftliche Formate zurück. Vgl. exemplarisch Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Hg.): *Spuren suchen. Provenienzforschung in Weimar, Göttingen* 2018.

10 Vgl. Ginzburg: *Spurensicherung* (Anm. 8).

11 Lindemann: *Kennerschaft und Zuschreibung* (Anm. 3), S. 217.

and Connoisseurship)¹² hat Friedländer eine Vorstellung von Kennerschaft verbalisiert, in der viel von dem angelegt ist, was auch die umgangssprachliche Begriffsverwendung abdeckt, nämlich personalisiertes Erfahrungswissen und Intuition. An der Morelli-Methode kritisierte er insbesondere den Anspruch, Werkzuschreibungen in eine (hilfs-)wissenschaftliche und damit formalisierbar-schablonenhafte Methode zu pressen. Sein eigenes Verständnis von Kennerschaft profilierte Friedländer im Gegensatz hierzu regelrecht in Opposition zur sich seit dem neunzehnten Jahrhundert institutionalisierenden kunsthistorischen Disziplin. So entsteht eine normative Dichotomie von Theorie und Praxis, in welcher kunstgeschichtliche Wissensbestände in zwei Zuständigkeitsbereiche zerfallen: demjenigen der *Res publica litterarum* einer- und demjenigen der Berufskenner:innen andererseits:

Die Gemeinschaft der Kunstgelehrten zerfällt in zwei Gruppen, man kann wohl sagen zwei Parteien. Auf den akademischen Lehrstühlen sitzen zumeist Herren, die sich gern Historiker nennen, in den Amtsstuben der Museen trifft man auf »Kenner«.¹³

Friedländers Ansatz ist gleichsam berufliches Ethos und praxeologische Aufwertung der eigenen Profession, in der die ›Lektüre‹, Beurteilung und Einordnung von Kunst sich aller Kritik an Morelli zum Trotz ebenfalls einer Sensibilität dem positiv Vorgefundenen gegenüber verdankt. In diesem Zusammenhang zentral ist die Kategorie der Intuition, das heißt einer möglichst unverstellten Urteilsfindung,¹⁴ die sich nicht oder nur schwer intersubjektiv vermitteln lässt – »wenigstens nicht auf der Brücke allgemeinverständlicher Argumentation.«¹⁵ Die Rolle von Provenienzspuren am Objekt, aber auch externer Informationen bleibt dabei in *Von Kunst und Kennerschaft* nicht frei von Widersprüchen. Mal werden Monogramme, Etiketten, Urkunden, Er-

12 Hier zitiert nach der Ausgabe: Max J. Friedländer: *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992. Während Friedländer im Langessay »Von Kunst und Kennerschaft« das Thema weitestgehend bilanziert, liegen durchaus auch frühere Publikationen von ihm vor, die auf eine lebenslange Beschäftigung mit dem Problemfeld Kennerschaft hindeuten. Vgl. Max J. Friedländer: *Der Kunstkenner*, Berlin 1919, sowie ders.: *Echt und Unecht. Aus den Erfahrungen des Kunstkenners*, Berlin 1929. Vgl. zu Friedländer weiterführend: Till-Holger Borchert: *From Intuition to Intellect*. Max J. Friedländer and the verbalisation of *Connoisseurship*, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2004/2005*, 2006, S. 9–18.

13 Friedländer: *Von Kunst und Kennerschaft* (Anm. 12), S. 91.

14 Vgl. ebd., S. 80.

15 Ebd., S. 10.

wähnungen eines Kunstwerks in Katalogen oder Inventaren im Rahmen der Begutachtung positiv bewertet, »wie ein ermüdeten Schwimmer aufatmend festen Boden unter den Füßen begrüßt«. ¹⁶ Wenige Passagen später werden sämtliche objektivierende Hilfestellungen wieder abgelehnt, wenn es heißt, dass »Besitz und Waffe des Kenners [...] weniger Photographien, ¹⁷ Bücher oder ein Lexikon von Merkmalen [sind], als vielmehr Vorstellungen in seiner individuellen Phantasie, erobert bei genießerischer Betrachtung«. ¹⁸

Genuss und Freude, sei es in der Tätigkeit des Sammelns, der Rezeption oder gar der eigenen (laienhaften) Kunstausbübung, rücken Friedländers Verständnis des *connaisseurs* in die Nähe des Dilettantismus, der noch bis ins achtzehnte Jahrhundert als Komplementärbegriff zur Kennerschaft fungierte ¹⁹ – freilich jedoch ohne dessen pejorative Entwicklung zu teilen. Denn obwohl sowohl Kenner:innen als auch Dilettant:innen einen nicht professionalisierten Zugang zu ihrem Gegenstand haben, werden Erstere in der ästhetischen Kompetenz doch höher eingestuft. ²⁰ Auch bei Friedländer beruht das kennerschaftliche Urteil nicht lediglich auf vergnügtem Laientum, sondern vielmehr auf einer kongenialen Allianz mit dem oder der Künstler:in sowie einer privilegierten Art der Aufnahmefähigkeit. Im Akt des intuitiven Wiedererkennens reproduzieren Kenner:innen im Geiste den Moment der künstlerischen Emergenz, besitzen sie doch das Vermögen, »in das Wesen der Kunstproduktion ein[zu] dringen.« ²¹ Nicht zuletzt erweist sich Kennerschaft so auch als eine habituelle Praxis mit sozialer Distinktionsfunktion, erfordert das anschauungsgesättigte Bildgedächtnis, das Friedländer postuliert, schließlich auch einen Zugang zu den Werken, wie ihn bis in das neunzehnte Jahrhundert die *Grand Tour* im Rahmen einer vornehmen, adeligen oder großbürgerlichen Erziehung ermöglichte.

Darüber hinaus darf Friedländers rhetorische Akzentuierung einer gefühlswasbasierten Einordnung natürlich nicht über das immense Fachwissen hinwegtäuschen, für das der international renommierte Spezialist selbst einstand,

16 Ebd. S. 99–100.

17 Vgl. hierzu gleichwohl den Wikipedia-Artikel zu Friedländer, in dem es über dessen persönliches Archiv heißt, dass es »mit etwa 15.000 Fotos und Reproduktionen von Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts aus den nördlichen und südlichen Niederlanden« ausgestattet war, »oft mit Notizen versehen, die u. a. die Herkunft, die Zuschreibung, den relativen Zustand und den Standort der Gemälde betreffen«. Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Max_J._Friedl%C3%A4nder (Zugriff: 15. März 2024).

18 Friedländer: Von Kunst und Kennerschaft (Anm. 12), S. 108.

19 Vgl. mit historischen Belegstellen: Leistner: Dilettantismus (Anm. 6), S. 69.

20 Vgl. ebd., S. 76.

21 Friedländer: Von Kunst und Kennerschaft (Anm. 12), S. 88.

insbesondere auf dem Gebiet der niederländischen Malerei des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts. Als Friedländer mit dem Einsetzen der Hitlerdiktatur als ›Nichtarier‹ zunächst seine Position verlor und 1939 schließlich in die Niederlande exilieren musste, sicherten ihm seine Expertise und Gutachterfähigkeit – während der Besatzung auch für NS-Funktionäre – die Existenz.

Der bei Friedländer anzierte Zusammenhang von Produktion und Rezeption, die kongeniale Einfühlung in den künstlerischen Schaffensprozess ist indes kein Alleinstellungsmerkmal der Bildenden Kunst. Selbige findet sich auch im Bereich der Literatur und literarischen Manuskriptkultur. Beispielhaft bei Stefan Zweig (1881–1942),²² der in seinen Reflexionen zum Autographensammeln schon 1914 die Komplementärfunktion zwischen Kennerschaft und disziplinärer Verankerung beschrieben hat:

Der wahre Autographensammler will von einer anderen Seite wie der Philologe, aber mit der gleichen Leidenschaft in das Wesen des schaffenden Menschen eindringen und zwar in jenen geheimnisvollen Augenblick aller Augenblicke, den der Schöpfung.²³

Auch Zweig plädiert dabei für die rezeptionsästhetische Intuition,²⁴ und auch bei ihm gilt das Interesse der handschriftlichen Spurenlage einer idealisierten Idee von Ursprung, die der Überlieferung vorgelagert wird.

Gilt für die meisten Werke der Bildenden Kunst ebenso wie für Handschriften, dass ihre immaterielle wie materielle Wertentwicklung unhintergebar an ihre Unikalität gebunden sind, so verhält sich dies für Druckwerke anders. Als seriell hergestelltes Produkt wird das Buch erst durch bestimmte Individuationsmerkmale, also ausgaben- oder exemplarspezifische Besonderheiten, oder durch Rarifizierungsprozesse zum Unikat. Kennerschaftliches Sprechen über Provenienz mündet im Bereich der Literatur- und Buchgeschichte daher in das weite Feld der Bibliophilie. Schließlich sind es die bibliophilen Kenner:innen, die das ›Individuum‹ in der ›Buchmasse‹ identifizieren können, meist mit dem Ziel, es in ihre private Sammlungen zu integrieren, denn – und dies unterscheidet die bibliophile von der kunsthistorischen Kennerschaft – der Gestus des Sammelns und Besitzens ist es, in dem sich die Bibliophilie

22 Ich danke Stefanie Hundehege für den Hinweis auf diesen Primärtext und die daraus hervorgehenden Überlegungen. Zur Sammeltätigkeit Zweigs vgl. auch ihre Fallstudie »Stefan Zweig« in diesem Band.

23 Stefan Zweig: Die Autographensammlung als Kunstwerk, in: Deutscher Bibliophilenkalender für das Jahr 1914 2, 1914, S. 44–50, hier S. 45.

24 Vgl. ebd., S. 45.

maßgeblich vollzieht.²⁵ Die Reflexionen über ein leidenschaftliches Büchersammeln setzen bekanntlich bereits im vierzehnten Jahrhundert ein, mit Richard de Burys (1286/87–1345) *Philobiblon* (verfasst 1344, zuerst gedruckt 1473), und können daher an dieser Stelle unmöglich erschöpfend behandelt werden. Exemplarisch nachvollzogen werden können sie jedoch an einem kennerschaftlichen Diskurs *in nuce* und »bedeutende[m] Dokument deutscher Bibliophilie«²⁶; dem Briefwechsel zwischen Karl Wolfskehl (1869–1948) und Otto Deneke (1875–1956).

Die Korrespondenz zwischen Wolfskehl und Deneke setzte 1922 ein; zu einem Zeitpunkt, als sich die Bibliophilie im deutschsprachigen Raum auch institutionell konsolidierte: Auf 1899 datiert die Gründung der ältesten einschlägigen deutschen Vereinigung, der *Gesellschaft der Bibliophilen*, hervorgegangen aus dem personellen Netzwerk der *Zeitschrift für Bücherfreunde*. Zeitgleich zum Auftakt der Briefe erschien 1922 *Die grossen Bibliophilen* von Gustav Adolf Erich Bogeng (1881–1960) und circa zehn Jahre später, als die Verbindung zwischen Wolfskehl und Deneke abbrach, das Standardwerk *Einführung in die Bibliophilie* (1931) aus gleicher Feder.

Bei den beiden Briefpartnern handelt es sich einerseits um den Göttinger Rechtsanwalt und Privatgelehrten Otto Deneke, der vor allem für seine »bibliographischen Pionierarbeiten und seinen Auktionskatalog deutscher Literatur von 1909«²⁷ bekannt geworden ist. Und andererseits um Karl Wolfskehl, dessen Bedeutung für die Literatur- und Intellektuellengeschichte sich nur schwer auf einen einzelnen Begriff bringen lässt. Wolfskehl wirkte als

- 25 Vgl. Ursula Rautenberg: Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Bibliophilie und Literaturwissenschaft, in: *Philobiblon. Eine Vierteljahrsschrift für Buch und Graphiksammler* 36/1, 1992, S. 101–112, hier S. 104–105. Vgl. zur Bibliophilie einleitend zudem: Umberto Eco: *Die Kunst des Bücherliebens*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, München 2009, sowie Felicitas Marwinski: Art. Bibliophilie, in: *Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie*, hg. von Karl Kraus Walther, München, New York und Paris 1988, S. 46–47.
- 26 Johannes Saltzwedel: *Compassionierte. Der Briefwechsel zwischen Otto Deneke und Karl Wolfskehl 1922–1931*, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 75, 2020, S. 55–98, hier S. 55. Vgl. zur Einführung in die Korrespondenz die Hinführung des Autors, in: ebd., S. 55–58.
- 27 Ebd., S. 55. Vgl. zu Deneke weiterführend: ohne Angabe (Redaktion): Art. Deneke, Otto Wilhelm Heinrich, in: *Internationales Germanistenlexikon*. Bd. 1: A–G, hg. von Christoph König, Berlin und New York, S. 375–376. Der bei Saltzwedel angeführte Auktionskatalog kann in der Digitalen Bibliothek der Universitätsbibliothek Heidelberg eingesehen werden, online: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/baer1909_10_19 (Zugriff: 16. März 2024).

Lyriker (etwa: *Ulais*, 1897; *Die Stimme spricht*, 1934/36) und als Essayist,²⁸ Übersetzer und Herausgeber literarischer Anthologien, ist bekannt geworden als enger Vertrauter Stefan Georges (1868–1933) sowie nicht zuletzt als gut vernetzter Akteur der Münchner Bibliophilenszene um 1900. Seine Bedeutung als Sammler wurde insbesondere durch Caroline Jessen erforscht, welche die (Zerstreuungs-)Geschichte der Wolfskehl'schen Bibliothek ganzheitlich aufgearbeitet und rekonstruiert hat.²⁹ Sowohl innerhalb der Autor:innenbibliotheksforschung als auch der literaturgeschichtlich interessierten Provenienzforschung³⁰ kann die Überlieferungsgeschichte der Sammlung als exponiertes Beispiel für translozierte Kulturgüter nach 1933 und darüber hinaus für den Umgang mit selbigen in der Nachkriegszeit gelten: 1936, drei Jahre nachdem Wolfskehl aus dem nationalsozialistischen Deutschland über die Schweiz nach Italien exiliert war, verkaufte er seine bis dato circa 9.000 Bände umfassende Büchersammlung an den Verleger und Kaufmann Salman Schocken (1877–1959).³¹ Der Erlös sicherte seiner in Deutschland verbliebenen Familie ein Auskommen und ermöglichte Wolfskehl selbst die Emigration nach Neuseeland, wo er 1948 fernab seiner Bibliothek verstarb. Schocken transferierte die Bücher seinerseits 1937 nach Jerusalem, wo sie schließlich in den Bestand der Schocken Library eingingen und in Restbeständen noch heute verwahrt werden – zusammen mit weiteren Nachlassteilen, Briefen und Manuskripten, die sich einst als Einlagen in Wolfskehls Bücherbesitz

28 Vgl. für eine summarische Zusammenstellung der zahlreichen Texte Wolfskehls zum Thema bibliophiles Sammeln und Sammlungen: Caroline Jessen: *Der Sammler Karl Wolfskehl*, Berlin 2018, S. 339–340.

29 Vgl. weiterführend Caroline Jessen: *Gärten und Katakomben. Die Sammlung von Karl Wolfskehl*, in: *Autorschaft und Bibliothek. Sammlungsstrategien und Schreibverfahren*, hg. von Stefan Höppner u.a., Göttingen 2018, S. 269–296, sowie dies.: *Überlebsel. Karl Wolfskehls Bibliothek und ihre Zerstreuung*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 11/2, 2017, S. 93–110. Vgl. auch die Onlineausstellung »Die Bibliothek(en) von Karl Wolfskehl. Geschichte einer Zerstreuung«, online: <https://vfr.mww-forschung.de/web/wolfskehl/start> (Zugriff: 16. März 2024).

30 Vgl. hierzu besonders: Marcel Lepper: *Karl Wolfskehls Bibliotheken. Wissenschaftsgeschichte und Provenienzforschung*, in: *Geschichte der Germanistik* 47/48, 2015, S. 60–65, sowie Julia Schneidawind: *Schicksale und ihre Bücher. Deutsch-jüdische Privatbibliotheken zwischen Jerusalem, Tunis und Los Angeles*, Göttingen 2023, S. 169–218.

31 Vgl. zu den näheren Umständen des Verkaufs: Tomke Hinrichs: *Fluchthilfe. Der Ankauf der Bibliothek von Karl Wolfskehl durch Salman Schocken*, in: *Medaon* 13, 2013, S. 1–4, sowie Julia Schneidawind: *A Friendship Ex Libris – Karl Wolfskehl, Salman Schocken and their Libraries*, in: *Leo Baeck Institute Year Book* 67, 2022, S. 174–194.

befanden.³² Nach Schockens Tod erfuhr das Sammlungsprofil der Schocken Library eine Konzentration auf Judaica und Herbraica. Wolfskehl's Bibliothek, in der »Volkslieder und Barock auf Brentano und Novalis, Spengler und Buber trafen«,³³ sprengte diesen Sammlungskern nicht nur, als Ausdruck einer dynamischen, an einen lebendigen Zusammenhang zurückgebundenen Heterogenität, erwies sie sich ohne die Einordnung durch ihren Besitzer auch als nahezu hermetisch. Die Entscheidung der nachfolgenden Generationen, weite Teile der einstigen Privatbibliothek in der Nachkriegszeit auf den freien Buchmarkt zu bringen, plausibilisiert sich daher. Mit den insgesamt drei Auktionen durch die Firma Hauswedell & Nolte 1975 und 1976 einher ging jedoch auch eine endgültige Zerstreung: Die Sammlung ging europaweit in neuen Provenienzzusammenhängen auf, in öffentlichen Sammlungseinrichtungen oder Privatbesitz – oft ohne Bewusstsein ihrer bewegten Geschichte.

Die Rekonstruktion des Wolfskehl'schen Buchbesitzes ist aufgrund der so skizzierten Überlieferungssituation im hohen Maße auf externe Quellen angewiesen; etwa auf das vierbändige Verzeichnis, das Schocken nach dem Ankauf anfertigen ließ,³⁴ oder eben die Korrespondenz mit Deneke. In dieser präsentiert sich die Bibliothek in dem ›Aggregatzustand‹, wie Wolfskehl sie Anfang der 1920er Jahre auf seinem Landgut in Kiechlinbergen bei Freiburg zusammengetragen und weitestgehend für abgeschlossen befunden hat. Gleich einem epistolaren Gang ans Regal erhalten die Briefe für das Vorliegende insofern Quellenwert, als sich in ihnen je individuelle Ausprägungen bibliophiler Kennerschaft offenbaren: Beide Sammler stützen darin den bei Morelli proklamierten mikroskopischen Blick, aber auch das bei Friedländer akzentuierte Gespür sowie das innere Verhältnis zum Objekt wird in den Schreiben virulent. Etwa wenn Wolfskehl am 16. September 1922 bekennt: »Ich habe Bücher über alles Mögliche, aber nicht ein einziges mir gleichgültige oder um ein abstraktes Prinzip hinzugekommene.«³⁵

Dass es auch im bibliophilen Spezialistentum um historische Eingrenzung und – im weiteren Sinne – um identifizierende Zuschreibungen geht, verdeutlicht Denekes Brief vom 21. August desselben Jahres. Nachdem er bei Wolfskehl zuvor Erkundigungen für seine bibliographischen Studien früher

32 Darunter auch die Briefe von Deneke, die Caroline Jessen in Jerusalem ausfindig gemacht hat.

33 Jessen: Der Sammler Karl Wolfskehl (Anm. 28), Umschlagtext.

34 Vgl. ebd., S. 28–29.

35 Karl Wolfskehl an Otto Deneke, 16. September 1922, in: Saltzwedel: *Compassionierte* (Anm. 26), S. 85.

Robinson-Drucke eingeholt hatte, machte er sich mit dessen Antwort postwendend »an die Bestimmung«:³⁶

Die von Ihnen angegebenen Merkmale (Seitenzahl 445, es fehlt nur das letzte, auf der Rückseite leere Blatt); Custode Conti= vor S. 1) zeigen, daß es einer der Felssecker'schen Drucke, Nürnberg 1728, 35, 38, 46, 58 u.s.w. ist. Von diesem liegen mir vor 1728 und 1758, 1735 habe ich früher mal verglichen. Wenn Ihr Druck auf S. 12 Z. 3 v. oben »Jedoch bekleidete« hat, ist es der Druck von 1728. Wenn »begleitete«, bleibt die Wahl zwischen 1735, 58 (38 und 46 nicht gesehen). Der falsche Custode Conti beweist nicht das Fehlen eines Zwischen-titels, findet sich vielmehr merkwürdigerweise bei 1728, 35, 58 (wahrscheinlich also auch 1738 und 46). Er erklärt sich dadurch, daß bei demjenigen Druck, aus dem die Felssecker'sche Ausgabenreihe abgedruckt wurde, die Überschrift auf S. 1 von Theil II lautete: Continuation der merckwürdigsten Begebenheiten des Weltberühmten Robinson Crusoe. (Leipzig Weidmann 1721). Felssecker änderte aber die Überschrift, indem er sie genau der Hamburger Ausgabe von 1720 entnahm. Daß sich der damit unsinnig gewordene Custode durch die Jahrzehnte hin bei den Felssecker'schen Drukken [sic] erhalten konnte, ist sehr merkwürdig. Er ist immer von neuem gesetzt worden.

Denekes »Beweisführung« zeigt an dieser Stelle ein hochspezialisiertes Wissen über frühneuzeitliche Druckgeschichte, das bis auf die Ebene einzelner Seiten und Schreib- beziehungsweise Satzvarianten reicht und dabei an die Kollationierungen kritischer Editionsphilologie erinnert. Sein kennerschaftliches Vorgehen entspricht in gewissem Sinne demjenigen Morellis: Die Deutung der Indizien ist detailbasiert, bleibt dabei aber verifizier- und vermittelbar. Das äußert sich unter anderem darin, dass die hier dokumentierten Angaben zur Druckgenese einzelner Werke heutzutage in enzyklopädischen Standardwerken mit umfassendem bibliographischen Apparat, etwa dem *Literaturwissenschaftlichen Verfasserlexikon* zum siebzehnten Jahrhundert (VL17) aufgefangen werden. Dieses Wissen ist nicht implizit oder still, denn es argumentiert nicht auf dem Boden der Intuition. Zudem eröffnet die Briefstelle ein Spannungsverhältnis zum stereotypen Bild des »bibliophilen Connoisseurs«,³⁷ wie es etwa bei Aleida Assmann entfaltet wird. Einerseits bestätigt es dieses zwar,

36 Dieses und das folgende Zitat: Otto Deneke an Karl Wolfskehl, 21. August 1922, in: Saltzwedel: *Compassionierte* (Anm. 26), S. 61. Hervorhebungen im Original.

37 Dieses und das folgende Zitat: Aleida Assmann: *Der Sammler als Pendant*, in: *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, hg. von ders., Monika Gomille und Gabriele Rippl, Tübingen 1998, S. 261–274, hier S. 272.

wenn auch Deneke sich wie jener »ganz aufs Titelblatt, auf die Papierqualität und auf die Schrifttypen [konzentriert], und wenn er liest, dann höchstens, um (wertsteigernde?) typographische Fehler der Zeichensetzung zu entdecken«. Andererseits setzt die Identifikation der ausgabenspezifischen Besonderheiten auch eine intime Kenntnis des Textes als einem abstrakten Gebilde voraus.

Auch für Denekes Briefpartner wäre die Gleichsetzung von Bibliophilie und defizitärem Lesen nichts weniger als unpassend. Wolfskehl's Liebe zum hochwertig produzierten Buch, wie sie sich etwa dem Gedichtband *Ulais* – mit aufwändigem Pergamenteinband gestaltet durch den Buchkünstler Melchior Lechter (1865–1937) – anschauen lässt, standen das poetische Gespür des Lyrikers sowie der philologische Sinn des promovierten Germanisten zur Seite. Dieses ganzheitliche Interesse an materieller Textkultur manifestiert sich exemplarisch in dem Auktionskatalog für die Sammlung Victor Manheimers »von Opitz bis Brockes«,³⁸ den Wolfskehl 1927 für das Antiquariat Karl & Faber erstellte.³⁹ Kommentare zu knapp fünfhundert Versteigerungsexemplaren und ein separates Vorwort dokumentieren hier ein »philologisches und kulturgeschichtliches Wissen, das kein anderer Text Wolfskehls leistet« und mit dem er »zur antiquarischen und literaturwissenschaftlichen Erschließung so genannter ›Barockliteratur‹ bei[trug]«. ⁴⁰ Gleichsam – und hier trifft sich der bibliophile Kenner Karl Wolfskehl mit dem kunsthistorischen *connaissanceur* Max J. Friedländer – stößt das so Zusammengetragene an die Grenzen akademischer Disziplinierbarkeit. Es subsumiert, so Caroline Jessen, eine Fülle von assoziativen, oft »*curiosen* Einzelbeobachtungen«⁴¹ und verfährt jenseits des zeitgenössischen Standards literarhistorischer Klassifizierungspraxis, wie ihn Nachschlagewerke, etwa Karl Goedeke's *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung* (zuerst 1859), gesetzt haben.⁴² Trotz der Eigenständigkeit der darin hinterlegten Forschungsleistung wird der Katalog gleichzeitig nicht als werkförmig betrachtet – in die Ausgabe von Wolfskehls *Gesammelten Werken* (1960) ging er nicht ein.

Auch Otto Deneke unterhielt ein besonderes Verhältnis zu Spezialsammlungen und deren Verzeichnung; circa 50 Posten umfasst seine Katalog-

38 Sammlung Victor Manheimer. Deutsche Barockliteratur von Opitz bis Brockes mit einer Einleitung und Notizen von Karl Wolfskehl, München 1927 (Nachdruck: Hildesheim 1966).

39 Vgl. weiterführend: Jessen: Der Sammler Karl Wolfskehl (Anm. 28), S. 24–26, sowie dies.: Überlebsel (Anm. 29), S. 100–103.

40 Jessen: Überlebsel (Anm. 29), S. 100.

41 Ebd., S. 102.

42 Vgl. ebd.

sammlung zu Privatbibliotheken.⁴³ Die Anfrage, ob »nicht auch ein Katalog Wolfskehl diese Reihe vermehren [sollte]«,⁴⁴ musste dieser jedoch verneinen; nur »[v]on Sammler zu Sammler«⁴⁵ zeigte sich Wolfskehl bereit, seine Bibliothekstüren zu öffnen und den Blick auf Rares wie Kurioses freizugeben.⁴⁶ Der kennerschaftliche Dialog wird so gleichsam esoterisch aufgeladen, er verhandelt ein Wissen *sub rosa* zwischen zwei eingeweihten »Symbibliophilen«.⁴⁷ Zu den Raritäten in Wolfskehls Sammlung gehörten auch Buchexemplare aus prominentem Vorbesitz. Etwa ein Widmungsexemplar von Karl Mayers (1786–1870) *Gedichten* (Neuausgabe 1864), das Mayer niemand Geringerem als Eduard Mörike (1804–1875) vermachte,⁴⁸ oder eine Ausgabe von Paul Flemings (1609–1640) *Geist und weltlicher Poëmata* (Gesamtausgabe 1660), die vor Wolfskehl »dem Germanisten Roth und nach diesem dem Wörterbuchs-Karl Weigand gehört hat«.⁴⁹ Deneke bereicherte Wolfskehls Abteilung für Provenienzexemplare sogar um einen Ovid-Band aus dem Besitz Martin Opitz' (1597–1639), der in Kiechlingsbergen einen Ehrenplatz erhielt:

Meine Opitzreihe hat nun ihr wirkliches I-Tüpfel erhalten! Dazu ist ja das Buch selber ein entzückend gedrucktes Plantinianum – und als solches mir lieb. Hab schon eine Menge reizvoller Beobachtungen darin gemacht und es nun in einem Ehrenplatz eingestellt – nach langem Erwägen nicht zu Opitz sondern zu den anderen Büchern mit handschriftlichen Einzeichnungen Vorbesitzern Dedikationen etc. deren ich eine Anzahl habe – mir ein herzliches Gebiet, schon weil es dem jeweiligen Exemplar seinen Spezial und Reliquencharakter verleiht.⁵⁰

43 Vgl. die Beilagen im Brief von Otto Deneke an Karl Wolfskehl, 27. und 28. August 1922, in: Saltzwedel: *Compassionierte* (Anm. 26), S. 72–73.

44 Ebd., S. 72.

45 Karl Wolfskehl an Otto Deneke, 23. August 1922, in: Saltzwedel: *Compassionierte* (Anm. 26), S. 63.

46 Eine seltene zeitgenössische Beschreibung der Bibliothek hat sich indes erhalten mit: Erich Lichtenstein: Karl Wolfskehl, in: *Jahrbuch deutscher Bibliophilen und Literaturfreunde XVII/XIX*, 1932/1933, S. 20–30.

47 Karl Wolfskehl an Otto Deneke, 31. August 1922, in: Saltzwedel: *Compassionierte* (Anm. 26), S. 74.

48 Vgl. weiterführend: Jessen: *Der Sammler Karl Wolfskehl* (Anm. 28), S. 299.

49 Karl Wolfskehl an Otto Deneke, 23. August 1922, in: Saltzwedel: *Compassionierte* (Anm. 26), S. 63.

50 Karl Wolfskehl an Otto Deneke, 29. August 1922, in: Saltzwedel: *Compassionierte* (Anm. 26), S. 73. Hervorhebungen (und Auslassungen in der Zeichensetzung) im Original.

Wolfskehls Wertschätzung für Bände mit Besitzspuren zeigt abschließend, inwiefern bibliophile Sammler:innen die individuelle ›Biographie‹ der Buchobjekte mitreflektieren können, gerade weil sich darin ein über die Rezeptionsgeschichte des Textes hinausweisender Mehrwert anreicht. Hier greift, was Christoph Zuschlag für die moderne Provenienzforschung auf den Punkt gebracht hat: »Wer die Biografie eines Kulturguts kennt, sieht es mit anderen Augen. Vor allem aber sieht er *mehr*«. ⁵¹

Nicht zuletzt legitimiert und nobilitiert das Wissen um die Genese der eigenen Sammlung, über die Bedingungen ihres Zustandekommens respektive ihrer Zuströme dieselbe. Das so angesprochene Bewusstsein ist heute virulenter denn je, insofern es um die Errungenschaften einer sich institutionalisierenden Provenienzforschung ergänzt wird. Verfügten Wolfskehl und Deneke noch über ein intimes kennerschaftliches Wissen, um ihre bibliophilen Sammlungen zu konstituieren, so braucht es dieses heute, um zerstreute Überlieferungs- und Sammlungszusammenhänge zu rekonstruieren. Wichtig dafür sind indes Transparenz und internationale Vernetzung, offene Archive und überinstitutionelle Datenbanken, nicht zuletzt auch eine universitäre Verankerung und Vermittlung durch entsprechende Studiengänge. ⁵² Ist somit also einerseits der Forschungsposition zuzustimmen, dass es sich bei der Kennerschaft bildungshistorisch um ein Auslaufmodell handelt ⁵³ – erst recht unter dem Eindruck digitaler Verifizierungsmöglichkeiten –, so bleibt der Provenienzforschung andererseits doch ein Restbedarf an dieser schwer greifbaren Wissensart erhalten, nämlich immer dann, wenn »objektbezogene Fachexpertise nur bedingt weiterhilft«. ⁵⁴ Um es mit Bénédicte Savoy zu pointieren:

Wer den Verbleib eines in Paris während der NS-Okkupation beschlagnahmten Picasso-Gemäldes eruieren will, muss kein Picasso-Experte sein, sich aber gut im Pariser Polizeiarchiv auskennen. Wer rekonstruieren will, wie die Büste der Nofretete 1913 von Tell el-Amarna nach Berlin kam, muss nicht unbedingt

51 Christoph Zuschlag: Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn? Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft, in: Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag, hg. von Maria Effinger u. a., Heidelberg 2019, S. 409–417, hier S. 414.

52 Vgl. Bénédicte Savoy: Was unsere Museen nicht erzählen, in: *Le Monde diplomatique*, 18. August 2017, online: <https://monde-diplomatique.de/artikel/!5437994> (Zugriff: 16. März 2024).

53 Vgl. Lepper: *Philologie zur Einführung* (Anm. 1), S. 142.

54 Dieses und das folgende Zitat: Savoy: Was unsere Museen nicht erzählen (Anm. 52), online.

Ägyptologe sein, aber ein guter Kenner der französisch-britischen Verwaltungsstrukturen in Ägypten vor dem Ersten Weltkrieg.

Nicht unbedingt diskursiv, vielmehr als epistemische Kategorie zeigt Kenner-schaft somit, wie Provenienz von der Kunstgeschichte ausgehend auch für das Feld der Literatur- und Buchgeschichte aus weitergedacht werden kann: Als Aufforderung, sich spielerisch in Überlieferungsgeschichten hineinzudenken.⁵⁵

55 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Überlegungen zum »Gespür« und problembewussten Umgang mit Autor:innenbibliotheken bei: Caroline Jessen: Die Autorenbibliothek als Bestand, oder: Vom spielerischen Umgang mit einer heuristisch problematischen Kategorie, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 68/1, 2021, S. 10–19, hier S. 14–15.