

schrieben sind. Berichte über Kunst- und Wunderkammern richten ihr Narrativ ebenso nach der Folge architektonischer Räume aus. Dies belegen etwa die Beschreibung der Bibliothèque Sainte Geneviève durch Claude du Molinet (1620–1687) (Abb. 35) oder ein 1815 erschienener Katalog der Gemälde samm lung des Fürsten Nicolaus Esterházy von Joseph Fischer (1769–1822).¹⁰⁹ Solche mit historischen Narrativen verknüpfte, räumliche Sequentialität bedarf zugleich der Instanziierung visueller Eindrücke, wir müssen uns also die beschriebenen Kunstwerke bei Betreten oder Durchlaufen der Räumlichkeiten als ausgestellt und somit direkt einsehbar vorstellen. Depoträume Grafischer Sammlungen machen jedoch lediglich übergeordnete Konzepte visuell erfahrbbar. Anders als in den von Bennet beschriebenen Galerieräumen rücken in Grafischen Sammlungen Ordnungen und wissenschaftliche Klassifikationssysteme in den Vordergrund und lenken so schließlich auch die Perzeption einzelner Bilder bzw. Objekte beispielsweise als Kunstwerk oder als Reproduktion.

1.3. Hinaus aus dem Depot

Medien der Sammlungsbeschreibung

Grafische Sammlungen und insbesondere ihre Depoträumlichkeiten sind ortsgebunden und unterliegen zeitlichen, räumlichen und sozialen Zugangsbeschränkungen. Die Dauerhaftigkeit, Festigkeit und Geschlossenheit des Archiv- bzw. Depotraums wird im Kontext von Praktiken des Zugriffs und Zugangs immer wieder vorübergehend unterwandert. Die Erfahrung und Präsentation papiererner Sammlungsobjekte basierte und basiert noch heute vielmehr auf einer Praxis des Begreifens und der Bewegung des Objektes,

¹⁰⁹ Laut Fischers Beschreibung der Gemäldegalerie waren die Gemälde nach Schulen geordnet und fanden entsprechende Aufhängung in den »Zimmern« der Galerie. Im Katalog sind sowohl für die Gemälde als auch für die »Zimmer« Nummerierungen vergeben, die am Ende desselben in einer Tabelle versammelt sind und so zu einer schnellen Orientierung im Buch verhelfen: Hierin sind den alphabetisch aufgelisteten Künstlernamen jeweils die Nummer des Zimmers und die Nummer(n) seines Gemäldes (oder mehrere) zugeordnet wie auch die Seitenzahl im Katalog. Interessant für dieses Kapitel ist dabei die Verknüpfung des Auf- bzw. Ausstellungsortes mit der Sammlungssystematik nach Schulen, also einer geografisch-chronologischen Zuordnung der Werke. Abbildungen der Sammlungsräume gibt es in Fischers Katalog nicht. Vgl. Fischer, Joseph: Catalog der Gemälde-Gallerie des durchlauchtigen Fürsten Nicolaus Esterházy von Galantha, Wien 1815.

welche sich bereits im Depot abspielen können. Sowohl der frühneuzeitliche halböffentliche Sammlungsraum als auch der heutige Depotraum ermöglichen den persönlichen und direkten Zugang zum Artefakt sowie die Erfahrung der Sammlung als physisch ausgedehnter sowie als ideellen Ordnungsraum. Jedoch stellen die Institutionalisierung von Sammlungen und die Erweiterung der Öffentlichkeit seit dem 18. Jahrhundert neue Anforderungen. Sie formen spezielle architektonische Orte wie auch modifizierte Präsentationspraktiken. Mit der Herausbildung materialspezifischer öffentlicher Sammlungsinstitutionen wie Archiven, Bibliotheken und Museen wurden Räume für das Studium der Objekte und jene für die Lagerung stärker voneinander getrennt. Der Ort des Studiensaals, von dem später noch zu sprechen sein wird, kann als Produkt dieser Entwicklungen gesehen werden.

Wie also kann das Wissen, welches sich im Depotraum auf so vielfältige Art und Weise verbirgt, hinausgetragen werden?

Da Grafische Sammlungen heute meist Teil öffentlicher Institutionen sind, die den Anspruch der Zugänglichkeit und Nutzbarkeit durch die Bürger*innen erfüllen wollen, bedürfen sie der medialen Kommunikation der Sammlung, ihrer Systematiken, Geschichte und Bestände.

Hierfür haben sich mit Inventaren, Zettelkatalogen und gedruckten Sammlungskatalogen bestimmte Medien etabliert. Sie sind hier als Medien der Sammlungsbeschreibung gruppiert, da sie sowohl Informationen zu einzelnen Objekten wie auch in unterschiedlichem Ausmaß zur Struktur und Geschichte der Sammlung enthalten. Sie ermöglichen es, eine Menge von Bildern und die Informationen, die damit verbunden sind, reduktiv zu fassen, und eröffnen, wie im Folgenden gezeigt wird, eigene mediale Räume und spielen eine zentrale Rolle bei der Konstruktion des Sammlungsobjektes. Ihnen ist gemein, dass hier primär Wort und Schrift prägende Grundmedien sind, die jedoch, wie zu zeigen sein wird, nicht allein ihre Medialität prägen.

1.3.1. Wort und Schrift als diskursives Medium in Grafischen Sammlungen

Sammlungen haben nie nur eine räumlich-materielle Ordnungsebene, sondern sind stets mit Klassifikationssystemen verbunden, die bestimmte Informationen zum Sammlungsobjekt auf sprachlicher Ebene erfassen. Der räumlich-materiellen Trennung von Objekt-Konvoluten entspricht daher im Medium der Sprache bzw. des Wortes, bei dem die Differenzsetzung im Vordergrund steht, eine Bestimmung dessen, was über dieses Konvolut gesagt wer-

den kann.¹¹⁰ Eine sprachliche Kategorie eröffnet also einen Raum, innerhalb dessen das Objekt auf eine bestimmte Art und Weise »gelesen« bzw. gedeutet werden kann. Innerhalb dessen können weitere differenzierende Aussagen getroffen werden, sodass eine hierarchische Struktur möglich wird. Im System der Sprache werden Benennungen vorgenommen, die erst den sprachlichen Diskurs über das einzelne Objekt ermöglichen. Sie sind die Grundlage für alle anderen im Folgenden beschriebenen Medien. Nelson Goodman weist darauf hin, dass »sowohl Abbildung als auch Beschreibung [...] an der Formung und Charakterisierung der Welt beteiligt [sind]; und sie interagieren miteinander wie auch mit der Wahrnehmung und dem Wissen. Sie sind Weisen der Klassifizierung mit Hilfe von Etiketten die singuläre, multiple oder Nullbezugnahme haben.«¹¹¹

Wenn sich also für die Beschäftigung mit historischen Sammlungen die Frage stellt, was in der Vergangenheit über Objekte gesagt wurde bzw. werden wollte, so können zunächst bestimmte Ausgangskoordinaten bzw. Bezugspunkte für ein Aussagesystem festgestellt werden. In der Frühen Neuzeit stand bei vielen Sammlern von Grafik etwa das Sujet des Bildes als Ausgangspunkt zur Erstellung von Klassifikationssystemen im Vordergrund. Das Sammlungsinventar des Ferdinand Columbus beispielsweise verzeichnet neben den Formaten der Blätter auch genaue Beschreibungen der Darstellungen. Wenn jedes Bild hier nur einmal vorkommen sollte, so ist dies ein Hinweis dafür, dass Bildthema und die ästhetische Umsetzung einen zentralen Ausgangspunkt des Sammlungsinteresses darstellten.¹¹²

Weitere Ausdifferenzierungen dieses darstellungsbezogenen Sammlungsinteresses, an welchem sich auch die räumliche Ordnung der Objekte orientiert, sind etwa Porträtsammlungen oder topografische Sammlungen von Grafik. Diese finden sich vielfach als thematisch separierte Bestände in Grafischen Sammlungen, nicht zuletzt, weil sie als historische Archive in jene eingegangen sind. Ein genauerer Blick auf die detailliertere Ordnung solcher Sammlungen zeigt, dass die diskursive Struktur der Sprache in der räumlich-materiellen Ordnung umgesetzt wird. In der Herzog August Bibliothek ist der to-

110 Vgl. Mersch 2003, S. 12.

111 Siehe Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt a.M. 1997, S. 48.

112 In seiner »memoria« betont der für die Sammlung zuständige Mitarbeiter Juan Preréz, man achte beim Ankauf neuer Blätter darauf, dass kein Bild zweimal in die Sammlung komme. Vgl. McDonald 2005, S. 53.

pografische Bestand alphabetisch nach Ortsnamen sortiert. Auch auf die systematische Binnenstrukturierung der Alben der Wiener Hofbibliothek wurde zuvor bereits hingewiesen (Kapitel I.1.4).

Seit dem 18. Jahrhundert wurden Systematiken entwickelt, die weniger die bildliche Darstellung als Ausgangspunkt nehmen, sondern das Objekt als historischen Gegenstand auffassen. Parallel dazu entwickelt sich Grafik zum Gegenstand wissenschaftlicher Studien und wird immer mehr auch in seiner technologisch begründeten Medialität als künstlerisches Produkt verstanden.

Die Albertina ist als Arbeitsstätte Pierre-Jean Mariettes und später Adam von Bartschs ein Ort, an dem zentrale Elemente einer Klassifikation von Grafik entwickelt bzw. praktiziert wurden. Giacomo Durazzo (1717–1794), der für Albert von Sachsen-Teschen den Grundstein für heute eine der größten und renommiertesten grafischen Sammlungen in Europa legte, formuliert in seinem »Discorso Preliminare« die Ziele der Sammlung:

»Er geht von dem Gedanken aus, dass die Bild-Künste das eigentliche Maß für die Blüte der Nationen im Verlauf der Menschheitsgeschichte seien. Eine Zusammenschau durch die Stecherkunst sei daher in einem wahrhaft höchsten Sinne nutzvoll. Die Stecherkunst vermöge noch mehr, nämlich die Ideen der Künstler selbst zu verbreiten. Diese beiden Ziele müssen in strenger Systematik erreicht werden: zunächst durch die klare Einteilung der Schulen in Zeitperioden [...], dann durch eine strikte alphabetische Reihe der Künstlernamen, in denen sich die drei Hauptklassen des Stiches vereinen; Nachstiche nach Gemälden, Werke der Künstlerstecher nach eigenen Werken und solche freier Erfindung. [...]«¹¹³

Später festigte Adam von Bartsch die kategoriale Trennung von Reproduktion und Künstlergrafik,¹¹⁴ die beispielsweise von Johann David Passavant (1787–1861) für die Grafische Sammlung des Städel Museums genutzt wurde, indem er die Sammlung in Künstlergrafik und Nachstiche unterteilte.¹¹⁵ Damit wurde eine innerhalb des kennerschaftlichen Diskurses entstandene Kategorisierung zur Ortskategorie und fand im Depotraum ihre materielle

¹¹³ Siehe Koschatzky/Strobl 1969, S. 2.

¹¹⁴ Auf den Bedeutungs- und damit verbundenen Wertewandel reproduzierender Druckgrafik wird in Kapitel III.3.1.2. genauer eingegangen.

¹¹⁵ Ausst.-Kat. Frankfurt 1994, S. 10. Fotografische Alben wurden hier in die Kategorie der Nachstiche aufgenommen.

Aktualisierung.¹¹⁶ Zentral für sie bleibt zunächst die Feststellung, dass über die sprachliche Kategorisierung der Objekte, diesen verschiedene Wertigkeiten zugeteilt wurden.

Die materialisierten Etiketten im Depot-Raum sind mit Goodman nur ein Teil der (sprachlichen) Etiketten mit denen eine Sammlung beschrieben wird. Sie bilden einen systemischen Raum und sind dabei wiederum selbst in »Anwendung und Klassifikation [...] relativ zu einem System«¹¹⁷, nämlich dem der gesellschaftlichen Institution des Museums und der Wissenschaft.

Die über Wort und Schrift kommunizierten Klassifikationssysteme geben dem Objekt einen diskursiven Ort, über den sie unbewusst oder bewusst bei der Nutzung der Sammlung adressiert werden. Im Deporaum der materiellen Sammlung findet damit eine doppelte Verortung und Festschreibung dessen statt, was über das Objekt gesagt werden kann.¹¹⁸ Diese formt die Wahrnehmung des Objektes bezüglich seiner Materialität, seiner Historizität und sozial-ökonomischen Wertigkeit.

Allerdings müssen die Klassifikationen bzw. die Zuordnung der Objekte zu einzelnen Kategorien, um auch außerhalb des Sammlungsortes verstanden zu werden, kontextualisiert und erklärt werden. Diese wird verbreitet durch externalisierte, nicht sammlungsinhärerente Medien.

1.3.2. Inventarbücher

Inventarbücher sind in zeitgenössischen Grafischen Sammlungen eines der Mittel, die Zugriff auf die Sammlung bzw. einzelne Objekte ermöglichen. Neben dieser Funktionalität müssen sie auch im Kontext administrativ institutioneller Praktiken gesehen werden, auf welche später zu kommen sein wird. An dieser Stelle soll zunächst in Abgrenzung zu anderen Medien der Sammlungsbeschreibung der Frage nach den medialen Eigenarten von Inventarbüchern nachgegangen werden.

¹¹⁶ Die wenigen genannten Beispiele zeigen, dass es bei der Rede über Schrift und Sprache als Medium der Sammlung naheliegt, sich zugleich in konkrete Fallbeispiele und den historischen Diskurs über die Ordnung Grafischer Sammlungen bzw. deren Klassifikationssysteme zu vertiefen. Dies kann an dieser Stelle der Arbeit nicht geleistet werden.

¹¹⁷ Siehe Goodman 1997, S. 48.

¹¹⁸ Siehe Goodman 1997, S. 48: »Solche Systeme sind die Produkte von Festsetzung und Gewöhnung in sich wandelndem Verhältnis.«

Ein sehr altes Inventarbuch, wie das der Grafischen Sammlung des Ferdinand Columbus, ist im Grunde ein Manuskript. Die Beschreibung der Darstellungen erstreckt sich über die Zeilen eines handschriftlichen Textes, der räumlich den Konventionen der Buchseite und der Leserichtung folgt.¹¹⁹ Diese Auflistung füllt viele Seiten des dicken Lederbandes. Die Abgrenzung zwischen den unterschiedlich langen Objektbeschreibungen erfolgt mit Hilfe einer Leerzeile, die gemeinsam mit einer Majuskel am Zeilenanfang den Wechsel zu einer neuen Beschreibung markiert. Visuelle Struktur entsteht hier durch diese Freiräume und die Betonung von Schriftzeichen. Die Orientierung im Raum des Inventarbuchs ist in diesem Fall eine Orientierung nach den Parametern von Schrift und Typografie.

Das Frontispiz von Apins Abhandlung zum Sammeln von Porträts zeigt als einen zentralen Punkt auf der Mittelachse der Darstellung ein aufgeschlagenes Buch mit der Beschriftung »Bilder-Register« (Abb. 1 a). Der Autor schreibt, dass für eine Bildersammlung ein guter Index anzulegen sei, und lässt auf der nächsten Doppelseite eine Tabelle drucken, die der lesenden Person die Struktur eines vorbildlichen Registers vermittelt.

Auf der Doppelseite sind durch durchgehende Linien oben drei waagerechte Zeilen markiert, in denen die Überschriften und Kategorien der Verzeichnung abgedruckt sind. Senkrecht ist die Doppelseite auf ebensolche Weise in sieben Spalten unterteilt. Wie uns die abgedruckten Beispiele demonstrieren, werden die Informationen zu einem Blatt in einer Zeile auf die genannten Kategorien unterteilt. Wir haben es noch immer mit einer Auflistung zu tun, die allerdings durch die senkrechte Begrenzung in Spalten und deren kategoriale Zuteilung der Schrift bestimmte Punkte, der jeweiligen Information feste Orte im Raum der Doppelseite zuweist. Zugleich ist die schreibende Person zur sprachlichen Reduktion gezwungen. Unterhalb der Kategorie und pro Zeile ist stets nur Platz für wenige Stichworte.¹²⁰ Die Tabelle fungiert über die Materialität der Schrift als Dispositiv für textuelle Information und deren visuelle Verortung. Der Wechsel zwischen sichtbaren Begrenzungen und Leerstellen

¹¹⁹ Siehe Baker/Elam/Warwick 2003, S. 33.

¹²⁰ Als weitere Beispiele kann an dieser Stelle auf Chodowieckis »Verzeichnis von Kupferstichen [...] gesammlet von Herrn Silem Kaufman in Hamburg« von 1781 oder auch das erste Inventar der Grafischen Sammlung des Städels verwiesen werden, wie es in folgendem Band auf der ersten Doppelseite abgebildet ist: Bauereisen, Hildegard/Stüffmann, Margret (Bearb.): Französische Zeichnungen im Städelschen Kunstinstitut. 1550 bis 1800, Ausst.-Kat., Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a.M. 1986.

len wie dem Zeilenabstand führt zu einer Quadrierung der Papierfläche. Damit wirkt im Inventarbuch eine ähnliche Struktur wie im Sammlungsraum. Es ist auf die visuelle und körperliche Erfahrung der Information ausgerichtet. Dabei wirken der serielle und homogene Charakter, der die Einrichtung des Sammlungsraumes ordnend bestimmt, im Inventar auf der zweidimensionalen Oberfläche der Doppelseite weiter. Parallel zum Durchschreiten des Sammlungsraums besteht der Zugang zum Inventar im körperlichen, haptischen und sequenziellen Erleben des Durchblätterns.

Das Inventarbuch von vorn nach hinten durchblätternd ergibt sich zudem eine Chronologie, denn die Objekte werden in der Regel bei Eingang in diese Sammlung hierin aufgelistet. Mit der Medialität des Buches auf materieller Ebene verbindet sich also auch die Nachvollziehbarkeit einer linearen zeitlichen Abfolge, die immer weiter fortgeschrieben, aber auch stets nachvollzogen bzw. performativ erlebt werden kann.

Auf die Parallelen zwischen verschiedenen Sammlungsbehältnissen auf funktionaler Ebene hat Daniela Döring hingewiesen: Das Inventarbuch verwahre die »Beschriftung« der Sammlungsstücke und verspreche als Sammlungsbehälter eine »altbewährte, stabile Form der Erfassung von Objekten«.¹²¹ Was im Inventarbuch kommuniziert wird, sind also nicht nur Beschreibungen der Objekte, sondern auch Parameter der Klassifikation, die nicht zuletzt die Ordnungsstruktur des Depotraums bestimmen.

Das Inventarbuch bildet einerseits ein Nachweissystem, welches das Vorhandensein eines Objektes in der Sammlung bezeugt. Andererseits bildet es eine Konkordanz, ein Verweissystem: Die Objektbeschreibung folgt den Parametern der Klassifikation. Es werden dieser Beschreibung Datumsangaben (z.B. des Erwerbs) und Inventarnummern zugefügt und damit der Akt des Übergangs in die Sammlung und der Verortung darin dokumentiert.¹²²

Dabei kann das Objekt gerade erst in den Besitz der Institution übergegangen sein, oder aber es wird als bereits vorhandener, aber noch nicht dokumentierter Besitz nachträglich verzeichnet. Harald Krämer beschreibt den Akt der Inventarisierung wie folgt: »Mit dem Rechtsakt der Inventarisierung

¹²¹ Siehe Döring, Daniela: Das verrückte Inventar. Über ver/schränkte Wissensräume im Museum, in: Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (Hg.), Trajekte, Aus Berliner Archiven, Bd. 20, Berlin 2010, S. 7–10.

¹²² Für Archive konstatiert Döring: »Hauptaufgabe des Inventarbuches scheint zu sein, eine Übersicht über die verschiedenen Nummern (laufende, alte, Akten-, Inventar-Nr.) zu geben.« Siehe Döring 2010, S. 10.

durch die Eintragung der relevanten Daten, den sogenannten Kerndaten, in das Bestandsverzeichnis bzw. Inventarbuch gelangt ein Objekt in das Eigentum des Museums. Voraussetzung hierfür ist die »eindeutige und vollständige quellenwissenschaftliche und museologische Bestimmung der Sache und ihres Kontextes.«¹²³

Die Medialität des Inventars interpretierend schreibt Döring: »Dabei suggeriert die immer gleiche Abfolge von Daten in festen Linien und Spalten Kontinuität, Gleichförmigkeit und Objektivität des Wissens. Gleichwohl ist das Schriftbild durch Auslassungen, Lücken, Stempel, Streichungen und zahlreiche Fragezeichen geprägt. Nicht nur Formen der Standardisierung, sondern auch Kontingenzen gehören zu den Prinzipien jenes Inventars.«¹²⁴

1.3.3. Zettelkataloge

Neben den Inventarbüchern, die in moderneren Grafischen Sammlungen vor allem den Eingang eines Objektes in die Sammlung dokumentieren, waren Zettelkataloge lange das zentrale Mittel zur Suche nach einzelnen Objekten.

Zettelkataloge erhalten ihr Gesicht durch ihre Inhalte (die Zettel bzw. Karteikarten) und deren Funktionalitäten: Es handelt sich um Schubladensysteme, die äußerlich mit Beschriftungen versehen sind (Abb. 37 + 37 a). Diese Schubladen könnten wenig anderes als Kartei- und Registerkarten aufnehmen; bisweilen enthalten sie Schienen, über die die Karteikarten in den Schubladen fixiert sind. Sie sind also gänzlich auf ihre Funktion innerhalb des Schranksystems hin geformt: Sie geben einen Raum vor, innerhalb dessen der Inhalt auf bestimmte Art und Weise angeordnet werden und in dieser Ordnung ggf. fixiert werden kann. Sie sind gefüllt mit Zetteln und Registerkarten, die wiederum Unterkategorien voneinander trennen und auf deren Größe sie angepasst sind. Während die Materialität der Schranksysteme variiert – das Modell der Kunsthalle Hamburg ist aus Holz, die Photothek in Florenz nutzt eines aus Metall – ist das Innere durch Papier oder Karton und damit leichtes und flexibles Material geprägt. Zettelkataloge besetzen stets auch Raum und verbrauchen mehr Platz als beispielsweise ein Inventarbuch. So erstreckt sich der Zettelkatalog der Photothek in Florenz über mehrere Vorräume, bevor man in die Sammlung eintritt.¹²⁵

¹²³ Siehe Krämer, Harald: *Museumsinformatik und Digitale Sammlung*, Wien 2001, S. 18.

¹²⁴ Siehe Döring 2010, S. 10.

¹²⁵ Siehe Caraffa 2018, S. LXII.

Abbildung 38 zeigt, wie ein Zettel aus einer Schublade herausgezogen wird. Wir können die Informationen, die uns dort zur Verfügung gestellt werden, gut erkennen: Links oben eine Zahlenfolge, die die Inventarnummer darstellt (»Florenz-Nummer«), rechts oben eine Abteilung der Sammlung (»Mal. Ren.«, als Malerei der Renaissance); mittig auf dem Zettel steht der Künstlername unterstrichen, darunter der Titel des Werks, gefolgt von dessen Standort. Rechts unten können wir mit »Alinari« noch den Hersteller der Fotografie erkennen. Diese typografische Anordnung ist auf allen Zetteln gleich. Mit Hilfe dieses Zettelkatalogs kann der Standort jeder einzelnen fotografischen Abbildung eines Kunstwerks innerhalb der Sammlung ausfindig gemacht werden.¹²⁶

Das System für die Dresdener Sammlung beschreibt Singer anhand von Beispielen von Zetteln für Einzelblätter und gibt uns damit Aufschluss darüber, was sie dem oder der wissenden Nutzer* in vermitteln können: »Auf die 2. und 3. Zeile werden die Nummern der Kästen eingetragen, in denen der Meister als Graphiker, auf den Zeilen 4,5 und 6 jene, in denen er als Schöpfer von Vorlagen in Erscheinung tritt [Hervorhebungen im Original].«¹²⁷ Bei den Zahlenfolgen handelt es sich also um die Nummerierung der Kästen, welche in der Sammlung die Objekte enthalten und nicht etwa um Inventarnummern. G und V stehen jeweils für die Rolle von Personen bei der Entstehung der Grafik. »Ein Stern hinter der Nummer in den ersten beiden Reihen deutet an, daß es sich um Verleger handelt.«¹²⁸ Die Unterstreichungen von Zahlen weisen auf die Format-Kategorie und damit den Standort, wo die Kiste zu finden ist. Fragezeichen sagen aus, dass die Zuschreibung des Werks zum entsprechenden Künstler fraglich ist.

Ebenso wie in Florenz sind in Singers Beispielen den einzelnen Informationen genaue Orte auf der Karte zugewiesen. Darüber hinaus werden sie auf bestimmte Art und Weise codiert.

Auffällig an diesem System ist, dass nicht etwa das einzelne Objekt mit seiner Inventarnummer im Katalog verzeichnet wird, sondern die Standorte

¹²⁶ Die handschriftliche Beschriftung der Karte dokumentiert die Dynamik historischer Entwicklungen und deren Auswirkungen auf Sammlungen: Die Bewegung eines Objektes an einen anderen Ort erfordert auch eine Aktualisierung der in Systemen wie dem Zettelkatalog zunächst festgeschriebenen Informationen. Siehe hierzu Bärninghausen, Julia [u.a.] (Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven, Berlin 2020, S. 110.

¹²⁷ Siehe Singer 1916, S. 105.

¹²⁸ Siehe ebd. S. 105.

mehrerer Werke, auf die die gesuchten Eigenschaften (z.B. Künstlername und Gattung) zutrifft.

Entsprechend beschreibt Singer den Zettelkatalog als »oberflächlichen Standortkatalog«, der aber in der Sammlung der wichtigste und meist genutzte sei.¹²⁹ In vielen Grafischen Sammlungen werden Zettelkataloge noch heute genutzt, um in »der Sammlung« zu suchen und einzelne Objekte ausfindig zu machen.

Der Vorteil von Zettelkatalogen ist, dass Nutzer*innen hier von verschiedenen Punkten aus zum Objekt finden können. So kann im Hamburger Zettelkatalog nach Künstlernamen ebenso gesucht werden wie nach Objektgattungen (Druckgrafik/Zeichnung) oder nach thematischen Aspekten (Topografie, Ikonografie). Auch der Florentiner Zettelkatalog ist in die drei Kategorien Künstler, Topografie und Ikonografie unterteilt.¹³⁰

Die katalogisierenden Personen sind für die Erstellung der Kartei gefordert, die Informationen zu den Objekten so kurz und prägnant wie möglich im Rahmen der medialen Standards auszudrücken und diesen angemessene Findkategorien zuzuordnen:

»Die Schwierigkeit des Zettelkatalogs liegt an der unermeßlichen Vielfältigkeit seiner Ausgestaltung. Man möchte die sämtlichen Erwähnungen der Welt in ein Register bringen, vom Sonnensystem bis herab zum Brand in der Salzgasse, denn alles ist einmal irgendwie abgebildet worden«, schreibt Singer über die informationellen Möglichkeiten des Mediums.¹³¹

Im Rahmen der Vorgänge im Studiensaal wurden und werden Zettelkataloge vor allem auch von den Angestellten der Sammlung genutzt, um den Standort von Objekten in der Sammlung ausfindig zu machen und diese ggf. in Vorbereitung für Besucher*innen zusammenzusuchen.¹³² In so umfassenden Zettelkatalogen wie etwa dem der Florentiner Photothek kann die Suche mitunter viel Zeit in Anspruch nehmen. Dabei erweist sich die Nutzung des Zettelkatalogs nicht zuletzt als körperliche Praxis: Man steht, beugt sich hinunter,

¹²⁹ Siehe Singer 1916, S. 107f.

¹³⁰ Vgl. Bärninghausen 2020, S. 100, FN 11.

¹³¹ Vgl. Singer 196, S. 109.

¹³² Auch hierzu äußert sich Singer: »Dieser Katalog ist tatsächlich der wichtigste, den man anlegen kann, und die Praxis erweist, daß er derjenige ist, der am meisten zu Rate gezogen wird. Alte Sammlungen brauchen ihn unbedingt, denn nur mit seiner Hilfe kann man systematische einen Stecher nach dem anderen zusammenstellen und auflegen.« Siehe Singer 1916, S. 108.

bewegt die Hände durch die Schubkästen. Auch wenn sie zur freien Handhabung für Besucher*innen zur Verfügung stehen, besteht entsprechend nicht selten der Bedarf nach Erklärungen oder aktiver Unterstützung durch die Mitarbeiter*innen. Ähnlich wie der Archivraum der Sammlung möchte der Zettelkatalog buchstäblich begriffen und durchwandert werden. Ordnung und Inhalte der Sammlung sind wiederum Ausgangspunkt dessen was er zu codieren und zu vermitteln vermag. Markus Krajewski beschreibt den Zettelkatalog als universale diskrete Maschine und fügt ihn in die Entwicklung von Aufschreibesystemen ein, die schließlich in der Entwicklung und Professionalisierung von PC und deren Einsatz in Arbeitskontexten ihren aktuellen Höhepunkt findet.¹³³ Der Zettelkatalog ist als Medium und Technik ein zentraler Baustein dieser Entwicklung. Er speichert Information, sie wird prozessiert und durch die Nutzung der Maschine übertragen. Zentrale Prinzipien sind dabei, wie auch an den genannten Beispielen aus Grafischen Sammlungen gezeigt wurde, die Standardisierung der Form und Codierung des Inhaltes.¹³⁴

Krajewsky setzt ein Werk Konrad Gessners (1516–1565) an den Beginn der Entwicklungen. In der 1545 bzw. 1548 veröffentlichten *Bibliotheca universalis* setzt dieser eine Technik zur Katalogisierung von Büchern um, welche in der Folge schulbildend war.¹³⁵ Ausführliche (Inventar-)Listen bildeten ein zentrales Moment in der Aufteilung »größerer Datensätze in ihre elemen-

¹³³ Geprägt wurde der Begriff des Aufschreibesystems vom Medientheoretiker Friedrich Kittler, der darunter »das Netzwerk von Techniken und Institutionen« versteht, »die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben.« Siehe Holub, Robert C./Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800/1900, The German Quarterly, München, 1987, S. 519. An Foucault anschließend bedeutet für Kittler Kulturanalyse als »Dechiffrierung solcher »Datenverarbeitungssysteme«, die er disziplinarisch versteht. Vgl. Mersch 2006, S. 189. Dabei legt Kittler einen technischen Medienbegriff zugrunde, welcher Medien als Informationskanäle konzipiert, in denen »Daten und Signale als Träger von Information« sind. In Abgrenzung zu McLuhan, der Medien als Erweiterungen des Menschen sieht, begründet Kittler die Entwicklung von Medien mit dem »Willen zur Optimierung des Technischen selbst.« Siehe Mersch 2006, S. 192.

¹³⁴ Vgl. Krajewski, Markus: Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek, Berlin 2017, S. 14.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 18f.

taren Bestandteile«¹³⁶. Diese werden damit fest definierten Orten auf einem Trägermedium zugeordnet.

Die Karteikarte als Bestandteil des Zettelkatalogs wiederum nutzt eben diese Prinzipien und ist darüber hinaus ein flexibles Element innerhalb der Maschinerie des Zettelkatalogs. Nach der »diskursiven Übertragung« der ersten europäischen und amerikanischen Zettelkästen in den Kontext des Büros konnte der Zettelkatalog schließlich als »wirtschaftliche Optimierungsinstanz und Rationalisierungsinstrument«¹³⁷ seine Nutzung auch in Grafischen Sammlungen finden. Innerhalb einer fortschreitenden Formalisierung von Information, die letztlich in der computergestützten Sammlungsverzeichnung mündet, ist also die auch tabellarische Struktur ausschlaggebend, die jeder Information einen festen Ort zuweist, deren Träger zugleich durchaus flexibel ist. In dieser Struktur besteht ein wichtiges Kontrollmoment: Vorgedruckte Karteikarten lassen wenig Spielraum für zu viel Information oder solche, die nicht in die vorgegebenen Kategorien passt.

Von der Kartei kann zudem eine direkte Linie zur Lochkarten-Technologie gezogen werden. Zentral für diese Entwicklung sind vor allem auch die Materialität des Zettelkatalogs und dessen physische Manipulationsmöglichkeiten, etwa durch eine materielle Markierung der Karten. Die Karteikarte, welche dazu auffordert, Informationen innerhalb der räumlichen und kategorialen Grenzen der Tabelle zu fixieren, wurde dabei selbst als Gegenstand immer weiter modifiziert. Materielle Spuren an ihr codieren bestimmte Informationen, bis sie in der Lochkarte innerhalb einer binären Logik ausgewertet werden kann.¹³⁸ Die Anreicherung der Karteikarte mit Information geht also mit einer sich physisch-materiell instanzierenden Umformung einher. Diese Umformatierung bedeutet buchstäblich die Umformung von Material und Körper der Karteikarte.¹³⁹

Wie das Beispiel in der Aufnahme des Florentiner Zettelkastens verdeutlicht, liegen jedoch in dieser Materialität auch Grenzen: Die handschriftliche

¹³⁶ Siehe Krajewski, Markus: In Formation. Aufstieg und Fall der Tabelle als Paradigma der Datenverarbeitung, in: Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissengeschichte, Bd. 3, Zürich 2007, S. 40.

¹³⁷ Siehe Krajewski 2017, S. 12.

¹³⁸ So ist bei Gaus das Beispiel einer Patientenkartei angeführt: Wenn ein Patient verstirbt, wird der Karte mit Informationen zur Person eine Ecke abgeschnitten, was diesen Umstand signalisiert. Vgl. Gaus, Wilhelm: Dokumentations- und Ordnungslehre. Theorie und Praxis des Information Retrieval, Leipzig 2005, S. 41.

¹³⁹ Vgl. Krajewski 2007, S. 44f.

Veränderung der Information auf der Karte bedeutet nicht eine Auslöschung der vorherigen, sondern einen Zusatz. Die Geschichte des Gegenstandes wird auf dieser Karte fortgeschrieben. Und dieser Fortschreibung sind die physischen Grenzen der Karteikarte gesetzt.

Der Zettelkasten bildet also ein hybrides materielles Dispositiv der Informationsvermittlung, welches sich mediale Grundstrukturen von Sammlungen wie räumliche Ordnung, sprachliche Kategorisierung, die Diagrammatik von Tabellen und nicht zuletzt eine eigene Materialität zunutze macht.

1.3.4. Sammlungskataloge

Vielfach werden die Bestände Grafischer Sammlungen in wissenschaftlichen Sammlungskatalogen publiziert. Im Gegensatz zu Inventaren oder Zettelkatalogen geht der Sammlungskatalog bezüglich seiner Funktion über die Bedarfe des Suchens und Findens in der Sammlung hinaus. Sammlungskataloge sind als Bücher ortsunabhängige, seriell produzierte Produkte der wissenschaftlichen Auf- und Bearbeitung Grafischer Sammlungen.

Adam von Bartschs *Le Peintre-Graveur* ist einer der ersten systematischen Sammlungskataloge, der auf den Beständen der heutigen Albertina basiert.¹⁴⁰ Das 21-bändige Werk, welches noch heute als einschlägiges Handbuch in keiner Grafischen Sammlung fehlt, wurde 1802 bis 1821 in Wien herausgebracht und führt nach Künstlernamen geordnet einzelne Druckgrafiken systematisch an: Einer Biografie des Stechers mit Beschreibung seiner Hauptwerke und Stilistik folgen die Beschreibungen der Darstellung jeder Druckgrafik mit darauf zu sehenden Beschriftungen und Maßangaben des Drucks. Die Künstler sind »gemäß ihrer nach Zeitabschnitten gegliederten Schulzugehörigkeit« innerhalb drei großer Abteilungen geordnet: niederländische und flämische Radierer des 17. Jahrhunderts, alt-deutsche Meister mit Anonymen und Monogrammistern und italienische Künstler.¹⁴¹

»Angeordnet ist die katalogisierte Druckgrafik innerhalb der einzelnen Künstleroeuvres grob nach Techniken und innerhalb dieser nach Sujets – eine

¹⁴⁰ Da er allerdings auch Objekte und Wissen einbezieht, die nicht materiell in der Sammlung vorhanden waren, geht das Werk über den Status eines Sammlungskataloges hinaus. Als Handbuch für Druckgrafik wird es nach wie vor bei Inventarisierung und Dokumentation von Sammlungen referenziert. Auch im Zuge digitaler Sammlungseröffnung wird »der Bartsch« als Referenz- und Identifikationswerk verwendet. Dies im zweiten Kapitel noch einmal thematisiert werden.

¹⁴¹ Siehe Rieger 2014, S. 60.

Einteilung, die Bartsch in vergleichbarer Weise auch bei den Grafikbänden der Hofbibliothek verwendete und die auf die von Mariette für die Bände der Eugenischen Sammlung entwickelte Ordnung zurückgeht, welche von ihm jedoch weiter ausdifferenziert wurde.«¹⁴²

Ausschlaggebend für den nachhaltigen Erfolg des Werkes ist sicherlich Bartschs zugrundeliegende Idee, den Eigenwert »der Graphik als Kunstgattung zu dokumentieren und das reiche Material nach den Stechern bzw. Radierern und nicht nach den reproduzierten Künstlern anzutreten [...]«.¹⁴³ So bildete er jene Kategorien ab, die in der Sammlung selbst zu finden waren und ermöglichte den Blick auf die Druckgrafik von einem anderen Standpunkt aus.

Zeitgenössische Sammlungskataloge enthalten schriftliche Informationen sowie vielfach Abbildungen der einzelnen Sammlungsobjekte. Ein ausgewähltes Konvolut der Sammlung, beispielweise die italienischen Zeichnungen, wird hierfür meist durch spezialisierte Wissenschaftler*innen studiert und gegebenenfalls kunsthistorisch und kennerschaftlich bestimmt.

Der Raum des Buches und die Möglichkeit eines Arrangements von Abbildungen der Objekte und Texten ermöglicht eine von der materiellen Sammlung im Depot unabhängige Ordnung von diskursiv und visuell vermitteltem Wissen. Entsprechend sind die meist fortlaufend für die Blätter vergebenen Katalognummern eine Reihung innerhalb der Grenzen des Buchraums. Desse[n] Struktur wird über das Inhaltsverzeichnis vermittelt. Hier sehen wir, dass es außerhalb des Katalogteils noch Texte zur Geschichte der Sammlung, Literaturverzeichnisse, Indices oder Konkordanzen geben kann.¹⁴⁴ Des Weiteren werden wissenschaftlichen Sammlungskatalogen meist »Metainformationen« für Leser*innen mitgegeben, die den Entstehungskontext, Struktur, Abkürzungen etc. der Kataloge selbst erläutern.¹⁴⁵

Innerhalb des Katalogteils wiederum können die Objekte nach Künstlernamen und unter diesem chronologisch angeordnet werden. Die Doppelseite des

¹⁴² Siehe Rieger 2014, S. 60.

¹⁴³ Siehe ebd., S. 59.

¹⁴⁴ So z.B. in: Fischer, Chris/Meyer, Joachim: Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings. Statens Museum for Kunst. Neapolitan Drawings, Mus.-Kat., Kopenhagen 2006.

¹⁴⁵ Diese Informationen finden ihre digitale Entsprechung in Metadaten zu wissenschaftlichen Datensets.

offenen Buches ermöglicht eine parallele Ansicht eines Abbildes des Objektes und der schriftlichen Informationen dazu.¹⁴⁶

Die Abbildungen, auf deren hohe Qualität in der Regel viel Wert gelegt wird, variieren in der Art, wie sie die Grenzen des Objektes festlegen. Vielfach sind sie gradlinig beschnitten und in ihrer Größe und Ausrichtung an das Seitenlayout des Buches angepasst. In manchen Katalogen wird allerdings auf genauere Wiedergabe Wert gelegt und so etwa der unebene Objektrand gezeigt oder das Objekt in Originalgröße abgebildet.¹⁴⁷ Die Projektion auf einer Doppelseite im Katalog ermöglicht es auch, die Rückseite des Blattes zu zeigen, etwa wenn sich auch dort eine kleine zeichnerische Studie befindet, oder durch Abbildungen von Gemälden auf den Werkskontext einer Zeichnung zu verweisen.¹⁴⁸ Der gedruckte Sammlungskatalog vermag so die Materialität und Räumlichkeit von Objekten in gewissem Maße zu reproduzieren, weil ihm selbst vergleichbare Materialien zu eigen sind.

Abbildungen der Sammlungsobjekte helfen hier bisweilen, die Glaubhaftigkeit der Informationen zu sichern, erweitern den Text um das, was nicht gesagt werden kann.

Für das einzelne Blatt werden als textuelle Informationen außerdem die zugehörige Inventarnummer, Titel, Informationen zur Materialität (z.B. die Präsenz von Wasserzeichen) und den Maßen des Objektes sowie seine Provenienz beigegeben und in Texten die Hintergründe und Argumente, die zur Einordnung des Sammlungsobjektes in seinen kunsthistorischen Kontext führen, erläutert. Zudem wird auf weitere Literatur verwiesen.

Der Raum des Buches und der Doppelseite bildet ein Display für das intermediale Zusammenspiel von diskursiven Medien und Bildern. Es ermöglicht Extraktion und Synopse des visuellen und vor allem diskursiven Wissens über die Sammlungsobjekte und die Sammlung selbst. Letzteres wird unterschiedlich ausführlich behandelt. Das Beispiel des Kopenhagener Kataloges jedoch zeigt, dass etwa über Konkordanzen früherer und neuer Inventarnummern die Geschichte der Beschaffenheit der Sammlung bezüglich ihrer räumlichen Ordnungen vermittelt werden kann.

¹⁴⁶ Derart ist z.B. folgender Katalog zu den Zeichnungen des Louvre gestaltet: Bacou/Viatte 1968.

¹⁴⁷ Bjurströms Katalog zu Claude Lorrains Skizzenbuch ist ein Beispiel hierfür. Vgl. Ausst.-Kat. Stockholm 1984.

¹⁴⁸ Vgl. Fischer/Meyer 2006, S. 76f.

Anthony Griffith, ehemaliger Leiter der Grafischen Sammlung des British Museum erwähnt, dass mit der Erstellung von Sammlungskatalogen ein institutioneller Anspruch einhergeht:

»In my own institution, the British Museum, it was always assumed that the fundamental reason the museum employed staff was to write catalogues of the collection, and that one day the published catalogue of the entire collection would be completed. A simple calculation shows how unrealistic this belief was.«¹⁴⁹

Demnach besitzt der Sammlungskatalog die Funktion, jegliche Objekte einer Sammlung zu erfassen und in ihrem Wissenskontext zu präsentieren. Damit findet eine Festschreibung von Informationen und zur Sammlung gehörigen Objekten statt, die den dynamischen Entwicklungen von Sammlungen entgegensteht.

Wissenschaftliche Sammlungskataloge bilden, in Abgrenzung zum Inventar, weniger eine Chronologie der Musealisierung ab. Zwar dokumentieren sie die Präsenz des Objektes in der jeweiligen Sammlung, doch vor allem kommunizieren sie einen Stand des (mehr oder weniger gesicherten) Wissens zu diesem Objekt. Damit sind sie ein Ergebnis des Musealisierungsprozesses.

1.4. Der Studiensaal als Ort medialer Praktiken

Museen werden heute als »Orte der Repräsentation und Performanz, der sozialen und kulturellen Distinktion, der Inklusion und Exklusion« verstanden.¹⁵⁰ Daher hat Hooper-Greenhill eine soziologisch-kulturhistorische Ausdeutung des Depot-Raums vorgelegt. Basierend auf Foucaults theoretischen Ausführungen zur Verräumlichung sozialer Machtverhältnisse durch den Umgang mit dem menschlichen Körper,¹⁵¹ entwirft sie ein Bild des Depots als Teil des disziplinarischen Museums, welches »fügsame Körper« schafft und

¹⁴⁹ Siehe Griffiths, Anthony: Collections Online. The Experience of the British Museum, in: Master Drawings, Bd. 48, Nr. 3, New York 2010, S. 356.

¹⁵⁰ Siehe Baur 2010, S. 7.

¹⁵¹ »Disciplinary technologies depend on the distribution of individuals in space and in visibility. [...] Disciplinary technologies survey, classify, and control time, space, bodies, and things. As the subject is surveyed, classified, and exposed to examination, he or she becomes his or her own self-regulator.« Siehe Hooper-Greenhill 1993, S. 169f.