

3.7. Sammlungen

Bisher konnte der Medialität einzelner Bildmedien anhand ihrer Störungen nachgespürt werden. Sammlungen sind jedoch stets eine Pluralität, in die viele Akteure mit je eigener Materialität und entsprechend auch Medialitäten eingebunden sind, die sich darüber hinaus oft durch Hybridität auszeichnen. Als Sammlung können wir daher sowohl eine Kiste und ihren Inhalt, ein Album, ein Inventar oder die Übersichts-Anzeige von Thumbnails auf einer Webseite verstehen. Eine Sammlung besitzt viele Interfaces, die sich durch unterschiedliche Materialität und wiederum eigene mediale Strukturen auszeichnen. Das heißt, jedes Medium vermittelt bestimmte, in der Sammlung vorhandene Informationen auf seine ihm eigene Weise. Die Medien der Präsentation und Aufbewahrung schließen dabei stets die Grundstrukturen Text und Bild, Zahl, Raum und Materialität ein.

Als zentrale Eigenschaften treten Räumlichkeit und topologische Ordnung in den Vordergrund. Als hybride Strukturen sind Sammlungen dynamisch, das bedeutet, sie verändern sich im Laufe der Zeit bezüglich ihrer Materialität oder auch ihrer diskursiven Strukturen. Sammlungen nehmen sich selbst in ihrer Präsentation zurück. Sie formatieren eine »Ansammlung« von Objekten zu einer geordneten Sammlung, deren Mediatoren das Äußere von Sammlungsdingen wie Schränken, Kisten, Büchern, Displays mit Beschriftungen sind. Wir nehmen diese Ordnungen, diese Räume und die Umwelten, die sie schaffen, als gegeben hin und übertragen sie in andere Kontexte, weil sie für uns zentrale Orientierungspunkte innerhalb der Sammlung bilden.

Wie also zeigt sich die Medialität von Sammlungsräumen, wenn wir eben nicht das einzelne Objekt in den Blick nehmen, sondern ihre Gesamtheit?

Einen Hinweis hierzu finden wir wieder im Archiv-Begriff Foucaults, den Ebeling und Günzel wie folgt zusammenfassen: »Das Archiv ist nicht der Ort, auf den man stets zurückgreifen kann, um die Fakten zu finden, es ist der aktive Vorgang, welcher für eine permanente Umschichtung und fortlaufende Transformation der Fakten sorgt.«¹²⁸ Die Prozesse der Übersetzung, der Transformation sind es, die also im Folgenden thematisiert werden müssen. Damit kann eine Annäherung an die Frage gelingen, welche Spezifika Grafische Sammlungen aufweisen.

128 Siehe Ebeling/Günzel 2009, S. 18.

3.7.1. Prozessierungen

In ihrer sehr limitierten Zugänglichkeit liegt die Macht von Archiven: Entnommen oder rezipiert werden kann nur, was verortet und gefunden werden kann. Die Gefahr des Vergessens, Übersehens oder des Unwissens ist daher dem Archiv immanent.

Wenn sich eine Sammlung von einer Ansammlung durch eine bewusste und intendierte Ordnung unterscheidet und sie darauf ausgelegt ist, Dinge auffindbar zu halten, so ist in Bezug auf Sammlungen ein erstes Dienstversagen die Unordnung. Praktisch bedeutet dies beispielsweise, dass ein Objekt im Depot irgendwann einmal an einem falschen Ort abgelegt wurde. Wenn Inventare und Kataloge von dem Objekt zeugen, so sind ihm bereits diskursive Größen zugeordnet worden, die seine Eingliederung in das Klassifikationssystem und seine Verortung an einem mit einer bestimmten Kategorie adressierten Standort erlauben. Die Unordnung besteht in der Zuwiderhandlung gegen dieses Verortungssystem.

Was Ordnung von Unordnung unterscheidet, ist unbedingt abhängig von Logik und kulturellem Kontext ihrer Klassifikationen – man denke an die von Jorge Luis Borges (1899–1986) zitierte und von Foucault angeführte »gewisse chinesische Enzyklopädie«, welche dem eurozentristisch geprägten Menschen aberwitzig erscheinen mag.¹²⁹

Wenn die räumliche Anordnung von Objekten diesem nicht entspricht, so kann das System nicht funktionieren, können die Objekte nicht zu Sammlungsgegenständen inkludiert werden. Zugleich können so durchaus neue, andere Nachbarschaften generiert werden, die das Potential bergen, das Objekt außerhalb bisheriger Kategorisierungen sehen zu können. Gegebenenfalls eröffnen sich so neue Blickwinkel auf das Objekt.

Die Koffersammlung

Während eines Umbaus in den 1990er-Jahren wurden in den Kellergewölben des Statens Museum for Kunst in Kopenhagen ein Koffer und mehrere Kisten aufgefunden, die circa 20.000 druckgrafische Blätter des 16. und 17. Jahrhunderts enthielten. Wie sie dorthin gelangten bleibt unklar, Grund für die räumliche Separierung der Blätter vom übrigen Bestand scheint jedoch Umstrukturi-

129 Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a.M. ²³2015, S. 17.

rierung der Sammlung ab 1831 zu sein.¹³⁰ 1835 wurde die Grafische Sammlung unter der Leitung von Just Mathias Thiele (1795–1874) institutionalisiert und 1843 für das Publikum geöffnet.¹³¹ Die grafischen Bestände der Königlichen Bibliothek wurden mit denen anderer königlicher Sammlungen zusammengeführt, nach neuen wissenschaftlichen Standards erschlossen und in eine moderne museale Sammlung überführt.¹³² Die Alben der Bibliothek löste man auf, die Blätter wurden vereinzelt und in Kisten nach einer neuen Ordnung aufbewahrt, die sich nach Stechernamen und ästhetischen Qualitäten richtete. Die Druckgrafik gliederte man in drei Abteilungen: Werke aus Bartschs *Peintre Graveur*, Reproduktionsgrafik berühmter Stecher sowie solche von geringerer künstlerischer und historischer Bedeutung. Zuvor hatte eine thematische Ordnung nach den Urhebern (Inventor) der Darstellungen bestanden. Die Umstrukturierung der Sammlung dauerte bis circa 1874: »At that point, almost all prints had been removed from the albums, but not everything had been sorted.«¹³³

Die sogenannte Koffersammlung selbst enthielt Blätter von Künstlern wie Maarten van Heemskerck (1498–1574), Frans Floris (1516–1570) und Adriaen de Weerdt (1510–1590) sowie Kopien von weniger begabten Stechern und sogenannte Dubletten, die wahrscheinlich durch die Übernahme anderer großer Sammlungen entstanden sind, wie z.B. die Sammlung des Hofmalers und Architekten Lambert van Haven (1630–1695), die 1696 in königlichen Besitz übergang, oder die Sammlung von Schloss Gottorp, die zwischen 1735 und 1749 in die Königliche Bibliothek integriert wurde.¹³⁴ Auch Albumseiten auf denen Grafik u.a. mit religiösen Motiven montiert war, wurden in den Koffern und Kisten gefunden.

Nach welchen konkreten Prämissen der Vorgang des Aussortierens stattgefunden hatte, kann nur vermutet werden. Christensen zufolge wurden ästhetische Maßstäbe angelegt, die zeittypisch bestimmten Epochen wie etwa

130 Vgl. Ausst.-Kat. Kopenhagen 2002, S. 61. – Bereits im 18. Jahrhundert, als die Kupferstichsammlung noch der Königlichen Bibliothek zugeordnet war, hatte es Umstrukturierungen gegeben. Siehe hierzu Fischer/Rasmussen 1998, S. 12–15.

131 Vgl. Fischer/Rasmussen 1998, S. 22.

132 Vgl. ebd., S. 20.

133 Siehe Ausst.-Kat. Kopenhagen 2002, S. 62.

134 Vgl. Fischer/Rasmussen 1998, S. 12–16. Die Entstehung einer großen Zahl von Dubletten bei der Zusammenführung von Sammlungen und deren Verkauf ist ein Prozess, der auch z.B. bei der Entstehung der Sammlung der Albertina beobachtet werden konnte.

den Manierismus ablehnend gegenüberstanden. Wenn es das Ziel der Neuorganisation war, eine Sammlung mit »prominent aesthetic profile« zu installieren, so mussten Werke, die als weniger bedeutend oder nicht dem guten Geschmack entsprechend eingestuft wurden, exkludiert werden.¹³⁵

»The thousands of prints widely different in natures and quality, that was found in the suitcase and the boxes appeared as a shattered mirror of the world providing a very different experience von graphic art than the one conveyed by the well-ordered sheets arrayed in the rest of the Printroom.«¹³⁶

An der Koffersammlung zeigt sich die spezifische Medialität Grafischer Sammlungen im Moment eines dynamischen Prozesses der Institutionalisierung. Hierzu gehören zunächst die Transformation von Grafik aus Bibliotheken und privaten bzw. fürstlichen Kunstsammlungen in Sammlungsobjekte einer öffentlichen Institution. Teil dieses Prozesses ist die materielle Extraktion aus vorherigen Sammlungsräumen (z.B. Alben) und die Zuweisung der Objekte zu neuen Orten. Diese Orte sind wortwörtlich Punkte in einem anderen Raum innerhalb eines institutionellen Sammlungsgebäudes. Zugleich eröffnen neue Klassifikationssysteme andere Räume der Interpretation für den Blick auf das Objekt. Die wissenschaftlichen Maßstäbe, die sich namentlich durch Adam von Bartsch, aber auch durch das sich formierende Fach Kunstgeschichte im neuen Sammlungsraum materialisieren sollten, brachten andere (nicht zuletzt ästhetische) Maßstäbe mit sich, mit denen die Sammlungsobjekte bewertet wurden. Druckgrafische Blätter wurden durchaus als Objekte verstanden und bewertet, deren technische Herstellung eine relevante Größe der Bewertung darstellte. Doch zugleich wurden sie als Bilder mit künstlerisch ästhetischen Maßstäben der Zeit gemessen. Die Neubewertung führte daher nicht zuletzt zu einer Extraktion von Objekten, die diesen Maßstäben nicht genügten oder nicht in das neue Klassifikationssystem passten. Damit fand eine erneute Transformation der aussortierten Blätter statt, die sich in einer räumlichen Absonderung (in Koffern und Kisten) niederschlug. Weder als Sammlungsobjekte, noch als von künstlerischem oder ästhetischem Wert eingestuft, wurden sie eingelagert, dem Zufall überlassen und vergessen. Den Ort Koffer zeichnet – im Gegensatz zur Sammlung – eine innere Unordnung aus. Zwar bildet er einen Ort, bleibt jedoch in der Topografie

135 Vgl. Ausst.-Kat. Kopenhagen 2002, S. 63f.

136 Siehe Ausst.-Kat. Kopenhagen 2002, S. 64.

der musealen Räume unbestimmt bzw. marginalisiert. Er ist damit nicht zuletzt den Funktionalitäten entzogen, die eine öffentliche Sammlung auszeichnet: Hier kann weder gesucht, noch gefunden werden. Der Raum des Koffers hat die darin enthaltenen Objekte für lange Zeit der institutionellen Prozessierung entzogen. Da in materiellen Sammlungen die Topologie als zentrale Größe im Vordergrund steht, zeigt sich deren Medialität in solchen Momenten der Desorganisation, in denen der Prozess des Auffindens und alle anschließenden Schritte der Verwaltung torpediert werden.

Mit dem Auffinden des Koffers und der wissenschaftlichen Erschließung seines Inhaltes erfolgte schließlich eine abermalige Übersetzung, die schließlich die papierernen Objekte wieder zu Sammlungsobjekten transformierte.

Archive im Archiv: Die Sammlung Vasel

Vielfach nehmen Sammlungsinstitutionen Konvolute von Gegenständen als Schenkungen oder Nachlässe auf, und oft handelt es sich bei den Objekten eben nicht ausschließlich um Grafik oder Zeichnungen, sondern auch um Archivalien, wie Verzeichnisse, Korrespondenzen, Notizhefte oder Arbeitsunterlagen.

Ein Beispiel hierfür ist der Nachlass des Braunschweiger Sammlers August Vasel (1848–1910), welcher auf verschiedene regionale Institutionen verteilt wurde. Dieser Fall zeigt die Transformation des Privatbesitzes einer Person. Dabei handelt es sich genauer um eine Fragmentierung der Sammlung in mehrere Archive, Klassifikationen und somit die Inbesitznahme durch mehrere Institutionen. Vasel hatte mit seinem Vertrauten Paul Zimmerman, dem Direktor des Herzoglichen Landeshauptarchivs in Wolfenbüttel, gewissermaßen einen Archivierungsprofi mit seinen Erbangelegenheiten beauftragt. Vasel selbst hatte zu Lebzeiten sein Wohnhaus um Räume für seine Sammlung erweitert und sie damit bereits in einen musealisierenden Rahmen gefasst. Nach seinem Tode wurden »ältere Gemälde, kunsthandwerkliche Arbeiten, antike Objekte, die umfangreiche Graphiksammlung sowie ur- und frühgeschichtliche Fundstücke, die später ausgegliedert wurden und heute in die entsprechende Abteilung des Braunschweigischen Landesmuseums integriert sind«¹³⁷ dem heutigen Herzog Anton Ulrich-Museum überantwortet. »Das Städtische Museum in Braunschweig bekam die neueren Gemälde und eine Anzahl völkerkundlicher Objekte. Der schriftliche Nachlaß und die Briefe an

137 Siehe Matuschek, Oliver: August Vasel. Ein Sammler und seine Welt, Braunschweig 1999, S. 13.

Vasel gingen an das Herzogliche Landeshauptarchiv (heute Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel), einen Teil der Büchersammlung übernahm schließlich die Herzogliche Bibliothek (heute Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel).«¹³⁸

Die Sammlung wurde offenbar weitgehend nach chronologischen und medialen Kriterien in Augenschein genommen und an die entsprechenden Institutionen verteilt. Es fand damit eine Fragmentierung des Privatbesitzes statt. In der Grafischen Sammlung des HAUM wurden Blätter aus dem Bestand August Vasels mit einer Signatur versehen, die ein V enthält und somit die historische Herkunft codiert. Allerdings fand zugleich eine Neukonstitution der Sammlung als Teil der Grafischen Sammlung des Museums statt. Die Umlagerung der Objekte in die Kisten und Schränke der Sammlung sowie ihre (neuerliche) Passepartourierung passt die Objekte in die räumlich-materielle Struktur des Ortes ein, indem sie sie hierfür normiert. In der Regel werden bei diesem Prozess die Objekte zudem mit Sammlungsstempeln der Institution versehen und es wird handschriftlich mit Bleistift die Signatur vermerkt. Die Umbesetzung vom privaten Besitz geht also mit einer materiellen Veränderung bzw. Anreicherung des Objektes in Form visuell erfahrbarer Spuren einher.

Vom Bild zum Objekt

In den meisten Grafischen Sammlungen findet noch vor aller übrigen klassifikatorischen Sortierung eine räumliche Trennung von Objekten nach ihren Objektgattungen statt: Zeichnungen werden in anderen Räumen als Druckgrafik aufbewahrt. Unikale Bild-Objekte werden von multiplen Bildern unterschieden und anders verortet.¹³⁹ Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Unterscheidung auf Setzungen aus dem vorinstitutionellen Sammeln beruht, die durch die museale Übernahme verfestigt und als tradierte Kategorien beibehalten wurden.

Wie solche Setzungen vorgenommen werden und welche Prozesse dies nach sich zieht, kann heute noch andernorts beobachtet werden: Die Photo-

138 Siehe Ebd.

139 Heute wird verstärkt jede einzelne Druckgrafik als unikales Objekt mit eigener Geschichte gesehen. Druckgrafik wurde in früheren Zeiten stärker danach bewertet, ob das gezeigte Bild in der Sammlung vorhanden war, weshalb es überhaupt dazu kam, dass man im Falle mehrerer Exemplare eines Blattes in der Sammlung von Dubletten sprechen konnte, wie es auch in Bibliotheken üblich ist. Druckgrafik galt mehr als Verlagswerk denn als unikales Bildobjekt.

thek des KHI Florenz durchläuft seit einigen Jahren eine Transformation hin zu einem veränderten Selbstverständnis. Im Zuge der Digitalisierung stellt sich für viele Fotoarchive die Sinnfrage.¹⁴⁰ Die Photothek als analoges Bildarchiv diente der kunsthistorischen Forschung als Arbeitsinstrument, wobei die Medialität der Bildobjekte kaum Beachtung fand. Im Zentrum stand das visuelle Wissen, das die Fotos vermittelten. Auf dieser Funktion beruht auch die Idee der Fotoarchive: Sie lösen das Bild vom Objekt, standardisieren die Form, fragmentieren Blick und Objekt und vervielfachen die Bildträger. Die Struktur dieser Sammlungen spiegelt diese Ausrichtung wider, etwa durch Klassifikation nach Epochen, Regionen oder Künstlern. Mit digitalen Bild-datenbanken stehen Forschenden heute zudem weit mehr Bilder jederzeit ortsunabhängig zur Verfügung. Parallel dazu steht mehr und mehr das Foto als (historisches) Objekt im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses. Die Neufindung als Sammlung, als musealer Raum für die Fotografie-Forschung wird nicht nur durch Tagungen, Ausstellungen und Forschungsprojekte greifbar, sondern sie schlägt sich in der alltäglichen archivarischen Praxis im Zuge der Digitalisierung der Bestände nieder und bewirkt auch eine Anpassung der Klassifikationssysteme.

In der Photothek in Florenz werden verschiedenen Objektgattungen bestimmte Räumlichkeiten zugewiesen: Neben den auf den bereits gezeigten Kartons montierten Fotoabzügen und -drucken, die in den Sälen des Palazzo Grifoni Budini Gattai Aufstellung finden, gibt es auch eine kleine Abteilung mit Druckgrafiken. Zudem werden die Negative in eigenen Räumen nahe der Fotowerkstatt aufbewahrt. Für historisch besonders relevante Objekte wurde eine Abteilung mit »Cimelien« installiert: Dort werden besonders alte Fotoabzüge in historischen Techniken aufbewahrt. Hierfür werden sie, wenn sie bei der wissenschaftlichen Arbeit im Bildarchiv durch bestimmte materielle Besonderheiten aufgefallen sind, dem gängigen System entzogen, welches sie noch als Bild verzeichnet und einordnet. Die Cimelien haben weniger als solches, sondern vielmehr als Objekt Relevanz für die nunmehr museale Sammlung.

140 Hiervon zeugt etwa die »Florence Declaration«, die sich gegen die Annahme stellt, dass durch die Digitalisierung fotografischer Bestände die Objektsammlung von Abzügen obsolet werden könnte. Vgl. Caraffa, Constanza: Florence Declaration. Empfehlungen zum Erhalt analoger Fotoarchive, Florenz 2018, URL: <https://www.khi.fi.it/de/photothek/florence-declaration.php> [26.06.2021].

Erst parallel zur technologischen Transformation der Fotografie hin zu einer digitalen Technologie und damit die Eröffnung des digitalen Raums als neuen Ort für Bildersammlungen, entdeckt man in den Phototheken die Bestände als Bestände mit historischen Objekten und es findet eine Musealisierung statt, welche nicht mehr durch das Medium hindurchsieht, sondern gewissermaßen um es herum. Der fotografische Abzug wird als historisches Objekt um seiner selbst willen, dank seines Entstehungskontextes interessant. Hierzu gehört nun der genuin apparative Herstellungsprozess. Es findet eine Neuklassifikation des Objektes und somit auch eine Umbewertung zum historischen Sammlungsobjekt statt.

Dies wird am Beispiel des bereits genannten Dias deutlich (Kapitel III.3.3.), welches als Fundstück in der Abteilung Kunstgewerbe der Florentiner Photothek irritierte. Hier stellte sich die Problematik, dass dieses Objekt nicht sinnvoll anhand seiner Materialität in die Diasammlung einzuordnen war. Bezüglich seiner Darstellung konnte es folglich nur in die Abteilung Kunstgewerbe zu den übrigen Abzügen sortiert werden – wo es gerade aufgrund seiner Materialität irritieren musste. Der erste Übersetzungsprozess bestand also in der Einordnung in die Sammlung, deren Normierung von Medien ausgeht, die das zu transportierende Bild unvermittelt und ohne technologischen Kontext zeigen. Das Dia entzieht sich dieser Prämisse. Es setzt einen Zeigevorgang voraus, dem es durch die Montage auf den Karton entzogen wurde. Im Zuge der Forschung innerhalb des Foto-Objekte-Projektes wurde dieses Dia gewissermaßen als Kuriosität in die Abteilung der Cimelien transferiert.¹⁴¹ Damit hat eine Übersetzung des Bildes in ein museales Objekt stattgefunden, die sich in der Veränderung der Verortung desselben innerhalb der Photothek niederschlägt. Seine Materialität und Objektgeschichte werden nun bei der Betrachtung in den Vordergrund gerückt.

Der neue Sammlungsraum der Foto-Objekte wird durch die Extraktion einzelner Objekte aus ihren bisherigen Sammlungsräumen hergestellt. Als Cimelien werden übrigens die Foto-Objekte in ähnliche rituelle Prozesse eingebunden wie museale Grafik: Sie erhalten schützende Hüllen oder Passpartouts. Die Einsichtnahme erfordert im Interesse des Objektschutzes die Nutzung von Baumwollhandschuhen. Das Foto wird von einem multiplen Bild zu einem unikaligen Gegenstand.

141 Vgl. Bärninghausen u.a. S. 119.

Sammelalben: Top. App. 1 und 2

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurden Bücher bzw. Sammelalben als Sammlungsräume beschrieben, die sich dadurch auszeichnen, dass in ihnen Bildobjekte an bestimmten Orten fixiert werden. Zugleich bilden sie einen schützenden Container, der die enthaltenen Blätter einer gewissen Normierung unterwirft und sie so innerhalb eines größeren Sammlungsraums einfügbar und greifbar macht. Unter anderem wurden die Bände mit der Signatur Top. App. 1 und 2 genannt, welche sich in der Herzog August Bibliothek befinden und dort die topografische Lose-Blatt-Sammlung ergänzen (Abb. 17–22).

Im Kontext der Grafischen Sammlung der Bibliothek bilden die beiden Bände gewissermaßen Archive im Archiv, da sie als Objekte aus dem Privatbesitz des Bibliothekars Carl Friedrich Christian Schönemann aufgenommen, aber die Blätter nicht vereinzelt, sondern mit den Alben ihr Sammlungskontext erhalten wurde. In den Bänden sind topografische Ansichten aus dem ehemaligen Herrschaftsgebiet Braunschweig-Wolfenbüttel nach Ortsnamen alphabetisch sortiert und bilden somit ein in sich geschlossenes und geordnetes Konvolut von Grafik. In den beiden Alben lassen sich damit die im ersten Kapitel beobachteten Charakteristika des Sammlungsraums Buch sehr gut nachvollziehen: Indem die Objekte auf bzw. zwischen den Seiten verortet werden, werden sie in die sequenzielle Rezeptionsstruktur des Buchs eingebunden, welche ein Voranschreiten innerhalb einer diskursiven Ordnungsstruktur (wie etwa dem Alphabet) als Handlung vorgibt. Zugleich ermöglicht auch die dadurch entstehende räumliche Hierarchie (Top App 1: A-G und Top App. 2: H-Z) ein gezieltes Suchen und Finden, bzw. eine schnellere Orientierung innerhalb der Ordnungsstruktur.

Wenn McLuhan das Buch als Erweiterung des Auges versteht, so macht er damit deutlich, dass der Präsentationsmodus dieses Mediums das Zeigen ist. Wie etwas gezeigt werde, sei wiederum vom Paradigma der Zentralperspektive geformt:

»Psychically the printed book, an extension of the visual faculty, intensified perspective and the fixed point of view. Associated with the visual stress on point of view and the vanishing point that provides the illusion of perspective there comes another illusion that space is visual, uniform and continuous. The linearity precision and uniformity of the arrangement of movable types are inseparable from these great cultural forms and innovations of Renaissance experience. The new intensity of visual stress and private point of

view in the first century of printing were united to the means of self-expression made possible by the typographic extension of man.«¹⁴²

Die Medialität des Buches befördert also als geometrisierter Containerraum die Linearität von Ordnungsstrukturen und die Ausrichtung auf einen bestimmten Standpunkt hin, von dem aus diese Ordnung vorgenommen wird.

Bereits im ersten Kapitel wurde auf die Rezeptionsstrukturen von Doppelseiten hingewiesen, die ihrerseits »Displays« eröffnen und das einzelne Bild-Objekt transformieren, weil es innerhalb des Buchraums in einen medialen und narrativen Kontext eingebunden wird, der es folglich innerhalb dieser Perspektive zeigt.

Gerade in Sammelalben werden diese Displays für eine Zusammenschau mehrerer Bilder genutzt, um eine bestimmte ästhetische Wirkung zu erzielen oder sie in einem bestimmten Narrativ zusammenzubinden. Beispielsweise bildet sich durch die räumliche Anordnung der Grafik des 17. Jahrhunderts zu Wolfenbüttel in Top. App. 2 auf den zwei gegenüberliegenden Seiten des Albums eine logische Struktur, eine Argumentation, die auf vergleichendem Sehen beruht (Abb. 21). Seite 436 zeigt untereinander angeordnet drei Ansichten der herzoglichen Residenzstadt.¹⁴³ Es handelt sich um einen Plan, der einen Überblick der Vogelperspektive ermöglicht, sowie zwei Stadtansichten aus südlicher Richtung. In der Mittelachse der Album-Doppelseite ist eine Seite aus einem Buch eingefügt, welche eine hochformatige Allegorie mit einer Stadtansicht im Hintergrund wiedergibt. Durch diese Anordnung wird der/die Betrachter*in zum Vergleich angeregt und kann daraus schließen, dass es sich auch bei dieser im Blatt unbenannten Ansicht, um Wolfenbüttel handelt.

Innerhalb der Bände und angesichts solcher Bildkonstellationen und ihres Zusammenspiels folgt die betrachtende Person der erlernten Leserichtung von links oben nach rechts unten. Erst in einem zweiten Schritt setzt ggf. die einzelne oder vergleichende Betrachtung der Bilder ein. Dieser zugrunde liegende lineare Code, der ein »fortschreitendes Empfangen« fordert, ermöglicht nach Vilém Flusser zugleich das Erlebnis linearer zeitlicher Abfolgen, also von Historizität.¹⁴⁴ Über die Eigenschaften und Hinweise, die sich mit Hilfe von

142 Siehe McLuhan 1964, S. 192.

143 Genauer hierzu Rössel 2016, S. 3.

144 Siehe Flusser, Vilém: Medienkultur, Frankfurt a.M. 2008, S. 25f.

und in den Bild-Objekten zeigen, findet eine Erzählung historischer Kontexte der Blätter, wie auch der Orte statt.¹⁴⁵

Neben dem Vorrang des Visuellen im Medium des Buches, wie er bei McLuhan betont wird, ist für Sammelalben und, allgemeiner, Sammlungsräume mit Grafik das Objekthafte und damit die Möglichkeit der sensorischen, haptischen Wahrnehmung zentral für die zu beschreibende Medialität. Sie ist zugleich Grundcharakteristikum von Medien allgemein.¹⁴⁶ Allerdings fällt gerade bei Medien wie den beschriebenen Sammelalben auf, dass deren materielle Bedingtheit maßgeblich für ihre Wahrnehmung und mediale Struktur des Zeigens ist. Erst durch Berührung beim Umblättern der Seiten wird die fortschreitende Ansicht jeder einzelnen Doppelseite möglich. Der Moment des Aufschlagens der Alben geht mit dem manuellen Ertasten des gesamten Bandes einher. Beim Umblättern kann die Beschaffenheit der Seiten auch akustisch wahrgenommen werden: die dickeren Albumblätter, dünnes Zeitungspapier oder die Steifheit eingeklebter Papierstreifen, die sich auf montierte Blätter überträgt, das Gewicht des Buches beim Ablegen – diese Materialität wird hörbar (Abb. 21). In der Interaktion tritt uns das Sammelalbum als konkreter Akteur entgegen. Spuren auf und im Material, lassen sich nicht nur sehen, sondern sind auch fühlbar (Abb. 17).

Erst diese Fühlbarkeit macht die Erfahrung eines Sammelalbums vollständig. Sie geht einher mit der Verwobenheit ästhetischer und diskursiver Medialität, die Dieter Mersch beschreibt, sie selbst zeigt etwas. Das Album hat eine komplexe, hybride, mediale Struktur.

In den beiden Sammelalben wurde eine (wahrscheinlich zunächst lose und alphabetisch sortierte) Ansammlung von Bildern innerhalb eines linearen narrativen Raums festgeschrieben. Alben wirken also auf die enthaltenden Dinge transformatorisch.¹⁴⁷ Prinzipiell sind Sammelalben geschlossene Systeme, weil sie zwar immer weiter ergänzt werden können, dabei jedoch sowohl der Buchraum endlich ist, wie auch die medialen Strukturen wie Materialität, Klassifikationssysteme, Seitenfolgen festgelegt und nicht flexibel sind. Jeder Band eröffnet einen endlichen Raum, der diese lineare Festsetzung vorgibt. Innerhalb von musealen Sammlungen ist jedoch weniger eine solche Festschreibung, als vielmehr eine flexibilisierte, dennoch systematische

145 Vgl. Rössel 2016, S. 4f.

146 Vgl. Mersch 2003, S. 30f.

147 Vgl. Kramer/Pelz 2013, S. 14.

Sammlung erwünscht und notwendig, da sie über einen viel längeren Zeitraum sammeln, als dies etwa einzelne Privatpersonen tun können. Zudem sind Alben selbst als Gegenstände durch Verschleiß gefährdet, was wiederum ihre Funktionalität als schützender Raum für die Objekte torpedieren kann.

Veränderungen in der vorgegebenen Struktur müssen also zur Revision des gesamten Systems führen. Diese äußert sich in einer Fragmentierung des Gegenstandes, welche Fehlstellen und Spuren derselben hinterlässt. In ihnen liegt die Hybridität als Charakteristikum der Medialität von Sammelalben. Roland Barthes etwa beschreibt Alben als Vorstufe zum Buch und erfasst sie somit als Organisationsform für Texte.¹⁴⁸ Zugleich wurde der Begriff des Palimpsests genutzt, um ihre Vielschichtigkeit im Moment der Erfassung durch den Menschen zu beschreiben. Der springende Punkt ist dabei die Vorstellung von sich überlagernden Schichten.¹⁴⁹ Der Palimpsest-Begriff verweist auf die Schichtung und Historizität von Inhalten sowie auf die Materialität von Trägergrund und Schreibmaterialien. Das Durchschimmern oder die Sichtbarkeit abgetragener Schichten und Texte erweitert seine symbolische Bedeutung zur Beschreibung medialer Struktur um die einer konkreten Dinglichkeit.

Die Wolfenbütteler Alben wurden wahrscheinlich wiederverwendet bzw. als vorgefundene Objekte mit der Sammlung zusammengefügt. Die Inschrift auf dem Spiegel »Pinacoth. Brunsvicens., jeweils Vol. VIII und Vol. IX« legt dies ebenso nahe, wie handschriftliche Verweise auf ein topografisches Werk Matthäus Merians (1593–1659), da sie nie einem Bild zugeordnet und oft auf gänzlich ungenutzten Seiten zu finden sind (Abb. 18).¹⁵⁰ Gelegentlich sind Klebereste und Fragmente ehemals verbundener Papiere erhalten (Abb. 19), die die Oberfläche beschädigen. Mitunter wurden Seiten vollständig herausgeschnitten, wobei Reste im Buchblock verblieben. Dadurch entstehen in den handschriftlich paginierten Wolfenbütteler Alben vereinzelt Lücken. Auch nicht mehr Vorhandenes bringt also in diesen Klebealben eine Positivität mit sich: Die Beschaffenheit der Alben weist auf den Verlust hin – eine Information, die sich kaum ganz auslöschen lässt. So stellt das Album ein materielles Kontinuum dar, welches mit jeder Änderung des Inhaltes eine materielle Umformung erfährt.

148 Vgl. ebd., S. 8.

149 Vgl. Krüger 2007, S. 140.

150 Vgl. Rössel 2016, S. 2, FN 7.

Für die Beschreibung solcher Alben ist grundlegend, dass sich das Medium in seiner Dinglichkeit im wahrsten Sinne des Wortes spürbar zeigt. Innerhalb dieses Prozesses eröffnet sich ein Netz von Akteuren zwischen Virtualität und Materialität.¹⁵¹ Jeder Rezeptionsmoment ist damit einzigartig.

Inventarbücher: Vom Objekt zum Gegenstand

»Diese [...] Bücher sind, da sie zugleich Inventarverzeichnisse darstellen, die wichtigsten Kataloge des ganzen Betriebes«. ¹⁵² Inventarbüchern sind Manuskripte, Listen, Tabellen, die die Objekte einer Sammlung einzeln benennen, zugleich die Parameter der Klassifikation und damit die Fluchtpunkte der Ordnung im Depotraum kommunizieren. Als Räume eröffnen Inventarbücher die Möglichkeit des Durchblätterns und damit der linearen Abfolge, einer Chronologie. Sie werden fortgeschrieben und bilden in ihrer Form als sequentielle Liste die quantitative und inhaltliche Entwicklung bzw. Ausweitung der Sammlung ab. Ihre Materialität verbindet verschiedene Autor*innen über Zeit (und Raum). Weil gerade Inventarbücher Dokumente darstellen, die aktualisiert werden, fungieren sie als Abbildung und Quelle für die Sammlung zugleich. Als mediale Räume besitzen sie transformatorische Kraft, welcher durch die genaue Beobachtung des Inventarisierungsprozesses bzw. seines Versagens nachgespürt werden kann.

Ein Eintrag ins Inventarbuch gehört zu einer Reihe von Prozessen, die eine Druckgrafik oder Zeichnung zu einem Museumsobjekt werden lassen: Das Objekt wird dabei mit der Inventarnummer, vielleicht einem Sammlungsstempel versehen. Es wird womöglich montiert und innerhalb des Depots an einen bestimmten Ort transferiert. »Das Exponat wird über das Inventarbuch nicht nur ge-, sondern zugleich erfunden: Erst die Speicherung der Dinge führt zu ihrer Invention.«¹⁵³ Dies zeichnet sich bereits dadurch ab, dass mit dem Eintrag in das Inventar eine »eindeutige und vollständige quellenwissenschaftliche und museologische Bestimmung der Sache und ihres Kontextes«¹⁵⁴ erfolgt. Das Objekt wird im Medium der Sprache beschrieben und verortet.

151 Anke Kramer hat diese Dynamik folgendermaßen beschrieben: »Alben zirkulieren in Netzen, überqueren die Grenzen zwischen Sprache, Sozialem und Realem, konstituieren Kollektive durch netzwerkbahnende Aktivitäten und bleiben als Mischgebilde zwischen materiell fasslichem Gegenstand und Zeichen abstrakt und konkret zugleich.« Siehe Kramer/Pelz 2013, S. 41.

152 Siehe Singer 1916, S. 54.

153 Siehe Döring 2010, S. 9.

154 Siehe Krämer 2001, S. 18.

Über das Zusammenspiel der verzeichnenden Mitarbeiter*in, des Schreibgeräts und des Inventarbuches wird beim Akt der Inventarisierung die entsprechende Information erstellt und materialisiert. Zur Festschreibung des Objektes werden während des Inventarisierungsprozess physische Allianzen in einem Raum und an einem Ort gebildet. Es ist in der Regel ein Raum innerhalb der Grafischen Sammlung, im Gebäude der musealen Institution. Der Akt der Inventarisierung im Inventarbuch ist entsprechend des ihn umgebenden Raumes programmatisch auf eine Festigung und Dauerhaftigkeit des Ergebnisses der Aktion ausgerichtet.

Grundlage der Inventarisierung ist die in Kapitel II.2.3.1 beschriebene Autopsie des Sammlungsobjektes durch die inventarisierende Person und die darauffolgende Einordnung in eine Assoziationskette.

Für die Einordnung des Objektes in eine Assoziationskette sind das Wissen und die Kenntnisse der verzeichnenden Person entscheidend. Die Bedeutung, die eine solche Assoziationskette mit sich bringt, thematisiert bereits Nelson Goodman, wenn er sich mit der kennerschaftlichen Wahrnehmung und Unterscheidung von Original und Fälschung auseinandersetzt. Grundlegend ist hierbei die Feststellung, dass es »bloßes Ansehen« eines Werkes im Sinne einer Wahrnehmung, die ohne Kontext und Wissen geschieht, nicht geben kann.

»Kurz, obwohl ich die Bilder jetzt durch bloßes Anschauen nicht auseinanderhalten kann, konstituiert die Tatsache, daß das linke das Original und das rechte eine Fälschung ist, jetzt für mich einen ästhetischen Unterschied zwischen ihnen, weil das Wissen um diese Tatsache (1) als Grund dafür gilt, daß es möglicherweise einen Unterschied zwischen ihnen gibt, den zu sehen ich lernen kann, (2) dem gegenwärtigen Anschauen die Rolle zuschreibt, durch Schulung auf eine solche sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit hinarbeiten, und (3) konsequenterweise Forderungen aufstellt, die meine gegenwärtige Erfahrung beim Anschauen der beiden Bilder modifizieren und differenzieren.«¹⁵⁵

Schon für die Benennung der Materialien muss dem/der Inventarisierenden das entsprechende Vokabular und praktische Wissen zu Verfügung stehen. Beispielsweise ist eine auf dünnes Japanpapier gedruckte Lithografie, welche auf ein dickes, mit Plattenprägung versehenes Büttenpapier kaschiert ist, als Objekt auf den ersten Blick nicht ohne Weiteres zu entschlüsseln.

155 Siehe Goodman 1997, S. 106.

Weiterer Parameter für die Einordnung des Objektes in der Assoziationskette der inventarisierenden Person ist die Sammlung selbst, die als klassifikatorischer Rahmen die Möglichkeiten der Einordnung vorgibt. Diese Kontextualität und Relativität von Informationen zeigt sich in der unterschiedlichen Kategorisierung, wie sie etwa in Handbüchern und Sammlerliteratur vorge schlagen wird.¹⁵⁶

Die zu inventarisierende Information durchläuft nach dieser Verknüpfung des Objektes mit Assoziationen einen Reduktionsprozess. Durch die Zuordnung der visuell-haptisch wahrnehmbaren Objekt-Eigenschaft zu einem sprachlichen Ausdruck entsteht eine explizite Information. Was zuvor implizit verkörpert oder assoziiert war, wird extrahiert und durch Sprache externalisiert. Die Menge an Information wird darüber hinaus auf diejenige reduziert, die für die Identifikation des Objektes im Kontext von Sammlung und museologischer Klassifikation ausschlaggebend ist. Das Inventar mit seiner tabellarischen Struktur wirkt sich ebenfalls auf Inhalt und Form der Information aus. Es fordert Anreicherungen und Ergänzungen der Information zum Objekt: Die Inventarnummer wird vergeben und ein Verzeichnungsdatum vermerkt. Erst diese Zusätze unterscheiden ein bestimmtes Blatt von einem weiteren in der Sammlung vorhandenen Abdruck der Platte.

Der handschriftliche Eintrag in die nächste leere Zeile des Inventarbuches manifestiert und materialisiert diese Information. Er ist die bleibende Spur des zuvor beschriebenen Wahrnehmungs- und Assoziationsmomentes. Zur Dauerhaftigkeit dieser Spur trägt die Wahl des Schreibinstrumentes bei. Kugel- oder Tintenschreiber erzeugen relativ dauerhaftere Spuren. Die Einträge können durchgestrichen, aber nicht völlig gelöscht werden. Sie bleiben bestehen und lesbar, selbst wenn sie als nicht mehr aktuell kenntlich gemacht sind. Der Inventarbucheintrag ist als Spur des Inventarisierungsmomentes somit nie völlig auslöschar, solange das Buch als solches erhalten bleibt: Jeder neue Akt wird eine neue Spur im Inventarbuch hinterlassen. Daher ist das Inventarbuch gleichermaßen aktuelles Dokument als auch historische Quelle, ein von verschiedenen Akteuren geformtes Palimpsest, das über die Listung der Objekte hinaus indirekt die menschlichen Akteure mit ihrer Handschrift

156 So empfiehlt Apin in seinem Handbuch zum Sammeln von Porträts eine genaue Verzeichnung von Angaben zur dargestellten Person, während die Beschreibung des Objektes sich auf die Technik der Bilderzeugung und den daran beteiligten Künstler beschränkt. Vgl. Apin 1728, S. 50–51. Hans Singer hingegen empfiehlt, das Jahr des Besitzübergangs, Künstler und Titel zu verzeichnen. Vgl. Singer 1916, S. 52.

bezeugt. Es offenbart und zeigt die historische Abfolge der Inventarisierungsakte.

Die Körpergrenzen der Akteure bzw. der Raum dazwischen bilden eine zentrale Vermittlungsinstanz. Das Inventarbuch ist Raum und ordnenden Container für die Information. Untergeordnete Einheiten bilden Doppelseiten, Tabellenspalten und Zeilen. Diese Struktur verordnet seine fortschreitende Nutzung bzw. Rezeption. Durch sie erhält die in der Schrift materialisierte Information zugleich eine räumliche Einordnung und eine damit assoziierte Klassifikation. Das Inventarbuch bietet Reihung und Serialität für die visuelle Darstellung der Objektinformation, die durch den körperlichen Umgang mit ihm (an)gezeigt werden kann. Der Raum des materiellen Inventars erfährt eine Erweiterung um eine Platzierung, den Ort eines neuen Objektes und inkludiert die materiell codierte Information über das Objekt in seine Raumstruktur. Dabei ist dieser Ort im Inventar fest an den Eintrag vergeben und er ist nicht zu verschieben oder zu entfernen. Das Objekt ist als Teil der Objektsammlung im Inventar festgeschrieben.

Im Moment der Verzeichnung wird der Mensch zum Amtsinhaber. Ihm obliegt die verantwortungsvolle Aufgabe visuelle und haptische Eindrücke zur Information zu komprimieren, dem Objekt einen Platz in der Reihe der Inventarzeilen zuzuweisen und es als öffentlichen Besitz zu dokumentieren. Zuwiderhandeln hieße die Ordnung der Sammlung zu torpedieren.

Für das Inventarbuch ergeben sich angesichts seiner Medialität ähnliche Brüche wie in Alben. Mit der historischen Entwicklung der Sammlungen können wir davon ausgehen, dass sich die Geschichte der Inventarbücher als Objekte in deren Modifikation, Fehlstellen oder der gänzlichen Vernichtung des Gegenstandes zeigt.

Das Löschen von Information im Inventar bedeutet deren materielle Modifikation: Vielleicht legt man ein Lineal an, um den Eintrag mit einer Linie durchzustreichen. Der handschriftliche Eintrag erhält damit eine Ergänzung, welche die Negation desselben signalisiert. Die handschriftliche Korrektur bedeutet stets eine Umformung der Materialien. Das einmal Geschriebene kann, weil es materiell-konkret ist, nicht ausgelöscht werden, sofern nicht das Buchobjekt selbst zerstört wird. Analoge Verzeichnung kann als statisch, drei-dimensional, körperlich und permanent charakterisiert werden. Übersetzung bedeutet hier eine materielle-körperliche Umformung. Visualität, Haptik und Körperlichkeit sind die medialen Strukturen innerhalb derer die Übersetzungsoperation stattfindet.

Inventarnummern

Zugleich geht mit der Inventarisierung stets auch eine Codierung der Objekte einher, indem ihnen z.B. eine fortlaufende Nummer, die Inventarnummer, zugewiesen wird. Diese wird als Identifikator wiederum in analogen und digitalen Verweissystemen stets angegeben.

Ein Blick in den Katalog der Römischen Zeichnungen vor 1800 des Statens Museums in Kopenhagen verdeutlicht die Notwendigkeit retrospektiver Konkordanzen zur Identifikation der in der Sammlung vorhandener Objekte: Eine Kreidezeichnung von Pietro da Cortona (1597–1669), welche Skizzen verschiedener Figurengruppen für ein Deckenfresko im Palazzo Barberini in Rom zeigt, wurde laut Katalog vor 1859 erworben und hat daher die Inventarnummer GB 5758.¹⁵⁷ GB steht für »Gamle Bestand«, weist also auf die Zugehörigkeit der Sammlung vor dem 1. Oktober 1887 hin. Zu diesem Zeitpunkt wurde eine Inventarliste eingeführt, in der bis zum 1. Januar 1957 jedes neu in die Sammlung eingehende Objekt mit einer fortlaufenden Nummer dokumentiert wurde. Der Katalogeintrag der Zeichnung listet außerdem eine Portfolio Nummer II.113 und eine weitere Standort-Signatur (Tu ital. magXVII.26) auf. Erstere verweist auf einen alten Katalog, der von Just Mathias Thiele in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegt wurde und in welchem die Sammlung nach Portfolios bzw. Mappen aufgelistet ist.¹⁵⁸ Die Standort-Signatur wiederum wurde Ende der 1950er-Jahre von Erik Fischer (1920–2011) eingeführt, der die ausländischen Zeichnungen (Tegninger udenlandske = Tu) nach Herkunftsland sortierte.¹⁵⁹ Mit der Dokumentation der Sammlung in einer online zugänglichen digitalen Datenbank kam für das Objekt eine weitere Nummer hinzu (KKSgb5818). Diese verweist mit dem Kürzel KKS auf die Abteilung des Kupferstichkabinetts innerhalb der modernen Institution des Statens Museums.¹⁶⁰

157 Vgl. Fischer Pace, Ursula Verena: Roman Drawings before 1800, Drawings from the collection of the Department of Prints and Drawings at the Statens Museum For Kunst, Fischer, Chris (Hg.), Mus.-Kat., Kopenhagen 2014, S. 107f.

158 Der handschriftliche Katalog ist als Archivalie in der Sammlung vorhanden. Vgl. Fischer Pace 2014, S. 24.

159 Die weiteren Teile der Signatur verweisen auf einen Raum im heutigen Depot im Museumsbau des Statens Museums (mag) sowie durch die Nummerierung auf eine Kiste. Vgl. Fischer Pace. S. 24.

160 Vgl. Statens Museum for Kunst Kopenhagen: SMK Open, URL: <https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKSgb5818> [26.04.2021].

Das Beispiel verdeutlicht, dass die Systeme zur Inventarisierung und innerhalb dessen die Identifikation der Objekte einem Wandel unterliegen. Die verschiedenen Inventar- oder Standortnummern der Cortona-Zeichnung weisen sie jeweils unterschiedlichen materiellen und virtuellen Kontexten zu: einem alten Bestand, einem bestimmten Portfolio, dem Herkunftsland Künstlers, dem modernen Depot und darin dem Karton in welchem die Zeichnung heute gelagert wird. Sie sind ohne das entsprechende Wissen über diese Kontexte kaum verständlich. Die Identifikations-Nummern zeigen oft ins Leere, weil sich ihre materiellen Kontexte aufgelöst haben. Die von Thiele verzeichneten Portfolios etwa existieren nicht mehr. Dennoch bilden sie einen virtuellen Knotenpunkt, an dem in den zugehörigen Inventarnummern codierten Wissensstränge zusammenlaufen.

Die auf Beständigkeit ausgelegte Materialität von Sammlungsräumen erweist sich damit als transformiert: Materielle Orte werden durch die Codierung bei der Inventarisierung zu virtuellen Orten, die auch dann bestehen bleiben, wenn die zugehörigen Museumsdinge (wie etwa Portfolios) verschwunden sind. Die langsam fließende Dynamik der materiellen Sammlung, innerhalb der das Objekt im Laufe der Zeit in verschiedenen Umgebungen seinen Ort findet, führt zur Veränderung der virtuellen Verortungen des Objektes. Letztere können als Information wiederum unterschiedlich materialisiert und somit leicht in andere Räume übersetzt werden. So ermöglicht die computergestützte Inventarisierung die fortlaufende Anhäufung von Daten auch im digitalen Raum. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Wissen, welches zum Verständnis der Information nötig ist, mittransportiert wird. Es wird also fraglich, wie lange die Information eine solche bleibt und wann sie gewissermaßen zu einer rätselhaften Spur zerfällt.

3.7.2. Digitale Sammlungen

Im zweiten Kapitel wurde die Entstehung digitaler Sammlungen und damit deren Wurzeln in computergestützten Reproduktions- und Dokumentationsprozessen beschrieben. Alle Zugänge zu Sammlungen von Daten eint, dass sie über den Bildschirm projiziert werden. Digitale Sammlungsräume eröffnen sich also ausschließlich über technische Umgebungen die dem menschlichen Körper gegenüber exklusiv sind, weil sie in ihrer medialen Grundstruktur mathematisch, also zahlenbasiert sind. An dieser Stelle soll diesen Voraussetzungen konkreter nachgespürt werden. Wie treten diese Bedingungen in digitalen Sammlungen zutage?

Digitale Fehlstellen

Hinter digitalen Sammlungen, die Daten der computergestützten Dokumentation mit einem digitalen Bild zugänglich machen, steht (oft) eine fortschreitende Versammlung von Information. Die Sammlungen werden quantitativ erweitert.

Die Abbildungen 66 bis 68 zeigen Screenshots verschiedener Online-Sammlungen: Angezeigt werden mehrere digitale Objekte mit Vorschau-Bild und Bildunterschrift.

Ein Irritationsmoment entsteht, wenn anstelle der erwarteten Thumbnails keine Abbildung des benannten Objektes zu sehen ist.

Im *Graphikportal* (Abb. 66) beispielsweise werden die einzelnen Datensätze nicht optisch durch einen Rahmen zusammengefasst. Hier sehen wir die Datensätze als kleines digitales Bild des Gegenstandes. Titel und weitere Informationen sind typografisch voneinander abgesetzt. Darunter verweist das Funktionsicon zur Auswahl des Datensatzes. Sofern kein Bild vorhanden ist, erscheint stattdessen ein grauer Rahmen mit der schematischen Darstellung zweier Rechtecke als Symbol für Bilder. Hier wird also eine Leerstelle mit einem uniformen Platzhalter für noch fehlende Bilder ergänzt.

In der Online-Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg zeigen sich solche Fehlstellen anders (Abb. 67). Das Fehlen eines digitalen Bildes des Objektes wird durch eine von vier diagonalen Linien durchkreuzte Fläche symbolisiert, in welchem ein Textfeld kommuniziert: »Objektfoto noch nicht vorhanden oder aufgrund von Copyright-Beschränkungen nicht verfügbar.« Damit werden zwei mögliche Gründe für diese Fehlstelle kommuniziert. Der erste verweist auf den Prozess der Bild-Digitalisierung, der zweite auf den rechtlichen Kontext hin, der mit der Nutzung und Publikation von Bildern im Web einhergeht.¹⁶¹

An den genannten Beispielen werden verschiedene Dimensionen der medialen Struktur von Online-Sammlungen deutlich:

Auch Fehlstellen müssen expliziert werden, d.h. die Nicht-Existenz des Bildes dennoch positiv markiert. Dabei ist nicht immer differenzierbar, ob das digitale Bild grundsätzlich nicht existiert, die Bildrechte nicht vorhanden sind oder ob eine technische Störung das Abrufen des Bildes verhindert. Die Fehlstelle ist zudem in ihrer Form standardisiert, denn die Bildanzeige wird durch

161 Zur Situation der Bildrechte siehe Felix Michl: Digitale Bilder – analoges Recht: Von den Untiefen des Bildrechts. In: *Computing Art Reader*. Einführung in die digitale Kunstgeschichte 2018, S. 255–164.

automatisierte Prozesse gesteuert. Innerhalb der Übersetzungsprozesse von der Informationsquelle zur Projektion auf der Webseite wird vorgegeben, dass im Falle einer nicht vorhandenen Bilddatei eine andere Datei eingefügt werden soll.

Die Fehlstellen verweisen darüber hinaus auf die Möglichkeit zukünftiger Veränderung: Wenn das entsprechende Objekt digitalisiert ist, kann an die Stelle der markierten Fehlstelle wiederum ein Thumbnail des Objektes treten.

Auch innerhalb von Datenbanksystemen findet sich das Phänomen der Fehlstellen in Bezug auf gelöschte Daten. In Systemen mit Versionsverwaltung werden diese für menschliche Nutzer*innen als Tombstones kenntlich gemacht. Grundlage sind für die Versionierung genutzte Timestamps, welche das Entstehungs-, ggf. Änderungs- und Lösungsdatum von Daten markieren. Durch diese Tombstones wird der/die Nutzer*in informiert, dass es an dieser Stelle ein Objekt gab, welches mittlerweile gelöscht wurde. Somit wird eine Information durch eine andere ersetzt, welche nach wie vor ansteuerbar ist (und Speicherplatz beansprucht). Mit der Kommunikation der Nicht-Auffindbarkeit eines Datensatzes findet eine Visualisierung innerhalb des performativen User Interface statt. Der Tombstone verkörpert jene Simultaneität, die als charakteristisch für digitale Medien gesehen wird und die zugleich das Paradoxon medialen Wirkens vor Auge führt: Er expliziert nicht mehr Existentes, womit es doch wieder existent gemacht wird, wenn es auch eine andere Form annimmt. Im Verschwinden und doch nicht Verschwinden zeigt sich der Datensatz als Medium. Die Fluidität des Systems wiederum wird deutlich, wenn durch den Verlust von Daten ohne Spur die Grenzen desselben deutlich werden bzw. die technische Umgebung in ihrem Funktionieren den Erwartungen widerspricht.

Das digitalisierte Album

Die Interfaces von Online-Sammlungen projizieren schriftliche und visuelle Informationen auf der Fläche der Webseite, des Browserfensters, des Bildschirms. Alben jedoch sind selbst dreidimensionale Sammlungsräume, die sowohl über die Flächigkeit ihrer Doppelseiten, wie auch ihre Tiefenräumlichkeit funktionieren. Es stellt sich die Frage, wie dieser Sammlungsraum in den neuen Sammlungsraum der Webanwendung übertragen werden kann, zumal die Alben an sich selbst Gegenstand wissenschaftlicher Fragestellungen sein können.

Die oben bereits analysierten Alben Top. App. 1 und 2 mit Ortsansichten aus der Region Braunschweig-Wolfenbüttel wurden in der Online-Sammlung des *Virtuellen Kupferstichkabinetts* sind publiziert und recherchierbar.¹⁶²

Die Suche nach der Signatur der Alben ergibt 406 Treffer. Die Vorschaubilder zeigen die Objekte in heterogenen Umgebungen: Mal sind in einem Ausschnitt die grafischen Blätter vor einem dunklen, neutralen oder auch hellgrauen Hintergrund zu sehen, mal eine ganze Buchseite, die unter Umständen mehrere Blätter trägt und vor allem durch den Falz auf einer Seite zu erkennen ist. Dabei kommt es hin und wieder vor, dass zwei Datensätze das gleiche Bild anzeigen, aber auf verschiedene Art und Weise benennen, weil sie jeweils verschiedene, auf einer Seite angebrachte Grafiken beschreiben (Abb. 66). Hierin kann für Nutzer*innen ein Irritationsmoment bestehen.

Durch eine solche Übersichtsanzeige der Datensätze im Webinterface entsteht eine simultane Projektion, die aufgrund der Materialität der Alben nicht möglich wäre. Dass diese Projektion sich nach anderen latenten Größen richtet, als jene, die sichtbar sind, wird im Beispiel der Seitenzahl deutlich.

Die Information zur Seitenzahl der jeweiligen Albumseite, auf der ein Blatt aufgeklebt ist, wird als Teil der Signatur zu einer impliziten Codierung, innerhalb der Daten zu einer Grafik jedoch nicht explizit verzeichnet.¹⁶³ Das System kann sie daher nicht abfragen oder die Datensätze nach dieser Größe ordnen.

Jedoch schlägt sich die Folge der Seitenzahlen nicht in der Projektion der Gesamtansicht der Datensätze nieder. Auch dies kann Nutzer*innen irritieren, weil die ursprüngliche numerische Reihenfolge gebrochen bzw. nicht berücksichtigt wird. Die Reihenfolge der Projektion der Datensätze richtet sich vielmehr nach dem Zeitpunkt der letzten Aktualisierung des Datensatzes und damit einer in den Metadaten zum Datensatz vorhandenen und Nutzer*innen nicht ersichtlichen Information.

Die Einzelteile des Albums wurden in den neuen visuellen und standardisierten Kontext der Webseite übertragen. Aus einer Bewegung durch den Raum des Albums wird nun eine Bewegung von oben nach unten auf der Fläche der gerade angezeigten Webseite. Die visuell erfahrbaren Bestandteile des

162 Für folgenden Beitrag wurde die alte Version der Webseite nicht zuletzt auf ihre Gestaltung hin analysiert: Vgl. Rössel 2016, S. 5f.

163 Als Beispiel: »Top. App. 2:367 unten« ist die Signatur einer Radierung, die auf der unteren Hälfte der Seite 367 im Band Top.App.2 eingeklebt ist. Vgl. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel/Herzog Anton Ulrich Museum Braunschweig: Virtuelles Kupferstichkabinett, URL: <http://diglib.hab.de?grafik=top-app-2-00187> [28.04.2021].

Albums sind jene, die in digitale Bilder übersetzt werden. Die diskursiven codierbaren Informationen wurden durch die Verzeichnung in der Datenbank strukturiert. Der Sammlungsraum des Albums wurde also fragmentiert und auf neue informationelle und visuelle Größen ausgerichtet, denn die Darstellung des Albums basiert auf der Dokumentation und Reproduktion einzelner Bildobjekte.

Eine Erklärung hierfür liegt in der Struktur des zugrunde liegenden Datenmodells. Dieses gliedert Information nicht in der hierarchischen Ordnung des Albumraumes, sondern ist in seiner Struktur auf die Beschreibung eines unabhängigen Objektes ausgerichtet. Daher bildet in der Datenstruktur das Objekt die Entität, der die meisten übrigen in den Datenfeldern versammelten Informationen zugeordnet werden.¹⁶⁴ Sie orientiert sich nicht am hierarchischen Aufbau des Albums, weshalb dieser wiederum nur rekonstruiert werden kann.¹⁶⁵ Ein Datenfeld, über dessen Inhalt die Datensätze der Alben recherchierbar und semantisch verbunden sind, ist der Eintrag des Titels der Alben »Pinacotheca Bunsvicensis« im Datenfeld »Kontext«. So wird der materielle Zusammenschluss der Albumseiten innerhalb der Dokumentation schriftlich codiert. Über diese Information und die Abfrage des entsprechenden Datenfeldes kann eine Zusammengehörigkeit der Objekte in einem Album rekonstruiert werden. Die (latente) Ebene des Datenmodells und jene der visualisierten Oberfläche zeigen sich also in Form und Nutzbarkeit der Daten. Sowohl die Qualitäten des Webdesigns als auch des Information Retrieval formen die Umgebung des digitalisierten Albums.

164 Weitere Entitäten sind Personen und Orte, die wiederum mit dem Objektdatensatz über die entsprechenden Datenfelder verknüpft werden können.

165 Andere Datenmodelle können Objekthierarchien, wie die Beziehung von einem Album zu seinen Seiten abbilden, indem jeweils Datensätze mit mehreren anderen verknüpft werden und so hierarchische Teil-Ganzes-Beziehung genutzt werden. Ein solches Datenmodell bietet z.B. das System MIDAS. Diese Struktur eignet sich nicht zuletzt gut für die Erfassung von Architektur und ihren Bauteilen, wie an der »Werkansicht« dieses Datensatzes zum Residenzschloss Rastatt deutlich wird: Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg 2021: Bildindex der Kunst und Architektur, URL: <https://www.bildindex.de/document/obj20394035> [08.08.2025].

Bild und Information im Interface

Der Datensatz zu Dürers Kupferstich mit Adam und Eva von 1504 im *Bildindex*¹⁶⁶ belegt, dass auch im Zuge der digitalen Reproduktion und Dokumentation fotografische Bildmedien opak bleiben und welche Rolle die Einbettung in Webanwendungen spielt, über die sie rezipiert werden. Das digitale Bild des Datensatzes zeigt einen fotografischen Abzug, der offenbar zusammen mit einem maschinenbeschriebenen Stück Papier auf einer hellen Unterlage, vielleicht einem Karton, aufliegt. Diese Fotografie zeigt den Kupferstich. Daneben finden sich Angaben zum Titel des Bildes »Adam und Eva«, zum Hersteller Albrecht Dürer, zur Datierung auf 1504 und der Kategorisierung als »Druck« der »Gattung« »Druckgraphik«. Als Material bzw. Technik der Herstellung ist das Objekt als Kupferstich und als Sammlung das Kupferstichkabinett Dresden spezifiziert, gefolgt von einer Inventar- und einer Bartsch-Nummer. Darüber hinaus ist als Datengeber die Deutsche Fotothek angegeben sowie ein persistenter Link zur Seite mit dem Datensatz. Unterhalb des Bildes sind mit einer Aufnahmeummer und Rechteinformationen zu lesen.

Die visuelle Aufteilung der Seite weist also, um das Bild gruppiert, schriftlichen Informationen bestimmte Orte zu: Während der Block mit Informationen zur Bilddatei als Unterschrift zugeordnet ist, werden die Informationen zur Druckgrafik daneben angeordnet. Damit folgt das Webdesign visuellen Strukturen, wie sie auch Karteikarten oder gedruckte Kataloge aufweisen.

Die schriftlichen Informationen links vom Bild beschreiben den Kupferstich und ein bestimmtes Blatt als eindeutig identifiziertes Sammlungsobjekt im Dresdener Kupferstichkabinett. Als Bild sehen wir das digitale Foto eines analogen fotografischen Abzuges eines Kupferstiches sowie den bereits genannten Zettel mit der Aufschrift »Dürer, Albrecht (1471–1528)/Neg. Nr. FD 98 729/Adam und Eva; Stich, 245x190 mm/bez.u.dat.: 1504/Dresden: Kupferstichkabinett A 150, 1/Bartsch B1 II/Aufn. Kramer Dez. 1964«. Tatsächlich erfahren wir durch das digitale Bild also noch mehr über den fotografischen Abzug und seine Herstellung, nämlich wer wann das Foto des Kupferstichs erzeugte – eine Information, die auf der Seite nicht schriftlich wiedergegeben wird.

In der simultanen Projektion von Bild und Metadaten sind Informationen bildlich und schriftlich präsent. Der Kontext der analog-fotografischen Reproduktion tritt buchstäblich ins Bild, ebenso wie zwei Kontexte der Sammlung

166 Vgl. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg 2021: *Bildindex der Kunst und Architektur*, URL: <http://id.bildindex.de/thing/0001865409> [04.05.2025].

Kupferstichkabinett für den Kupferstich und Deutsche Fotothek. Das digitale Bild selbst tritt in der Einbettung auf der Webseite als Medium zurück und wird auch in den schriftlichen Informationen zunächst nicht thematisiert.

Erst in der Detailansicht behandeln Daten die dritte hier vorliegende Ebene der Bilddatei. Der Moment der User-Interaktion mit der Webseite initiiert eine vergrößerte Anzeige, innerhalb der das Bild vergrößert und verkleinert werden kann. Hier wird in der rechten unteren Ecke die Signatur der digitalen Bilddatei »mio9948do2 (Vorschaubild)« angegeben und mit einem C im Kreis das Copyright der Deutschen Fotothek symbolisiert. In der Interaktion treten in diesem Moment neue Informationen zutage. Sie zeigen sich erst im Zuge dieser Handlung, sind jedoch stets latent vorhanden.

Das Beispiel verdeutlicht, dass schriftliche und bildliche Informationen in verschiedene Richtungen weisen können. Das digitale Objekt, wie es Nutzer*innen im *Bildindex* ansteuern können, stellt den hybriden Knotenpunkt eines Netzwerkes dar, welches in analogen Sammlungsräumen wurzelt, aber durch computergestützte Technologien hergestellt und geformt wird. Diese technologische Bedingtheit von digitalem Bild und digitaler Dokumentation eines Sammlungsgegenstandes, die Prozesse des Sammelns, der Reproduktion und der Dokumentation laufen hier zusammen.

In der Interaktion von Mensch und Maschine(n) zeigen sich u.U. neue, zuvor nicht visualisierte Informationen, die allerdings stets latent vorhanden sind. Dabei ist nicht ihre Verortung im visuellen Kontext des Interfaces flexibel, sondern die schriftliche Information selbst, welche dort auf Abruf platziert werden kann.

3.8. Phänomene des Verfalls

Dem Verfall musealer Sammlungsobjekte, zu denen an dieser Stelle auch die durch Reproduktion und Dokumentation erzeugten digitalen Objekte gezählt werden, wird in Museen, Archiven und Bibliotheken ein ganzes Set von Techniken und Technologien entgegengesetzt. Phänomene des Verfalls allerdings sind geeignet zur Beobachtung von medialen Grundstrukturen, da diese – Momente der Dysfunktion bilden.