

äußerlichung statt. Damit wird gewissermaßen sich das Konzept McLuhans von Medien als Extensionen des Menschen erweitert und auf jegliche Akteure ausgedehnt. Extensionen bilden eine körperliche Vermittlungsinstanz, die unsere Wahrnehmung nicht nur beeinflusst, sondern formt bzw. in eine bestimmte Richtung verändert.⁷

Mit Latour ist Kommunikation über Interfaces nicht nur menschlich, sondern allen Dingen gewissermaßen körperlich eigen. Medialität ist somit nicht Zusatz, sondern Teil des Seins.

Indem wir Dinge als handlungsmächtig und kommunizierend einstufen, können wir viel genauer nach dem Wie des einzelnen Dings fragen, wie auch der Problemstellung nachgehen, wie sie als Grafische Sammlung miteinander vernetzt sind. Wie entsteht der Raum Grafischer Sammlungen? Wie entstehen Verbindungen zwischen den Dingen und wie können diese charakterisiert werden?

Zentral für diese Frage ist, neben der Betrachtung einzelner Medien, jene Prozesse in den Blick zu nehmen, die sich in Grafischen Sammlungen abspielen. Hierzu zählen die Navigation durch das Depot, wie auch die Abläufe im Studiensaal. Der Studien- oder Lesesaal ist ein Besucher*innen prinzipiell offenstehender Ort, wo das Sammlungsobjekt präsentiert wird und wo das Studium dessen stattfindet, jenes Erleben des Originals, welches in der Fachgemeinschaft als zentraler Erkenntnismoment benannt wird. In der Beobachtung dieser Vorgänge kann der Frage nachgegangen werden, welche Akteure diesen Moment bestimmen und wie ihre Interaktion auf das Sammlungsobjekt selbst wirkt. Wie entsteht das Wissen, welches Sammlungsobjekte und Museumsdinge vermitteln?

1.1. Depot und Archivräume

»Zum Kupferstich-Cabinett gehören ferner Studien- und Arbeitszimmer, außerdem Säle von genügender Größe zum fachgemäßen Unterbringen der ganzen übrigen Sammlung«, heißt es im Handbuch der Architektur Josef

7 »An extension appears to be an amplification of an organ, a sense or a function, that inspires the central nervous system to a self-protective gesture of numbing of the extended area, at least so far as direct inspection and awareness are concerned.« Siehe McLuhan 1964, S. 192.

Durms aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert.⁸ Weniger auf die architektonische Umsetzung ausgerichtet ist Hans Singers Auflistung von Bedürfnissen eines Kupferstichkabinetts, wenn er neben einem Studiensaal Verwaltungsräume und »vielgestaltige[n] Ausstellungsgelegenheiten« etwas lapidar »Platz zum Aufbewahren der Sammlung und Bibliothek in Schränken« als erforderlich erachtet.⁹ Mit dem Ort des Depots ist also ein physisch ausgedehnter, meist auf bestimmte Weise geschützter Raum innerhalb der sammelnden Institution Museum verknüpft.

Diese schützende Funktion formt und bestimmt das physische Erscheinungsbild von Depots, denn mit der Schutzfunktion der Dinge gegenüber den papierenen Sammlungsobjekten gehen bestimmte Materialität einher.

Das Depot kann ein fensterloser und künstlich beleuchteter Raum sein, der kaum Sitzmöglichkeiten oder Arbeitstische enthält, sondern dessen Erscheinung vielmehr von Schrank- und/oder Regalreihen, genauer gesagt, von deren Oberflächen geprägt ist. Diese Möblierungen strukturieren die architektonische Gestalt des Raumes, füllen ihn in Höhe, Breite und Tiefe aus, während sie selbst wiederum Räume schaffen. Andererseits kann auch ein einzelner Schrank mit Regalbrettern, auf denen Kisten und Kartons gestapelt sind, als Depot bezeichnet werden – *das* Depot gibt es nicht.

Zentral ist jedoch, dass in ihm als materielles Archiv, bei Exklusion alles anderen, physische Objekte auf bestimmte Weise verknüpft sind und damit Wissen produzieren. Es besitzt eine spezifische Materialität, die zugleich die Episteme der Sammlung bindet.

1.1.1. Sammlungsobjekte

Auf die meisten Sammlungsobjekte in Grafischen Sammlungen trifft zu, dass sie aus Papier oder artverwandten Materialien wie Karton, Fotopapier oder ähnlichem bestehen. Hin und wieder finden sich Zeichnungen und Drucke auf Pergament oder Textilien. Gemeinsam ist diesen Objekten, dass ihre Körper vor allem in der Fläche und kaum in der Höhe ausgedehnt sind. Entsprechend können Sie übereinandergestapelt und so der Depotraum effizient aus-

8 Siehe Durm, Josef/Ende, Hermann/Schmidt, Eduard: Handbuch der Architektur, 4 Theile, 1880–1943, IV. Theil Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude, Berlin 1893, 6. Halbband, Heft 4, S. 276.

9 Singer, Hans: Handbuch für Kupferstichsammlungen. Vorschläge zu deren Anlage und Führung, Leipzig 1916, S. 22.

genutzt werden. Die Flächigkeit grafischer Objekte kann besonders bei großformatiger Grafik eine Herausforderung bedeuten. Sie werden mal gerollt,¹⁰ mal auf Textilien aufgezogen,¹¹ um hängend gelagert zu werden. Zeitgenössischer konservatorischer Praxis entspricht jedoch am ehesten die liegende Lagerung.

Das Sammlungsobjekt besitzt die flexible, leichte Materialität des Papiers, kann klein und unscheinbar sein, sodass die Gefahr des Verlustes oder der Zerstörung besonders groß erscheint. Nicht ohne Grund werden grafische Sammlungsobjekte im Kontext ihrer digitalfotografischen Reproduktion hin und wieder lapidar als Flachware bezeichnet.¹² Jedoch hat etwa ein Kupferstich neben seiner ausgedehnten Flächigkeit auch eine Tiefen- und Reliefstruktur. Erfahrbar wird diese durch das Berühren der Blätter, das leichte Wenden im Licht, wodurch Schattenwürfe jedes Relief besser erkennen lassen. Die Bewegung des Blattes ermöglicht uns überhaupt erst dessen Erfahrung als dreidimensionales Objekt.

Viele Objekte sind durch frühere konservatorische bzw. aufbewahrungstechnische Maßnahmen der Vergangenheit im wahrsten Sinne des Wortes verflacht: So kann das leichte Relief eines Holzschnittes nach mehrfacher Reinigung oder dem flächigen Einkleben in ein Album kaum noch nachvollzogen werden. Das Beschneiden von Grafik war lange Zeit üblich und wurde oft sehr nah entlang der Bildkante durchgeführt. Heute wird von solcherlei Maßnah-

-
- 10 Singer schreibt zur Aufbewahrung übergroßer Formate in Kisten: »Die wenigen Arbeiten, die selbst für das Format 4 zu groß sind, können nicht flach aufbewahrt werden. Sie müssen mit Kleister auf starkes (Rollen-)Papier oder dünnen Shirting fest aufgeklebt und dann gerollt und in Kapseln aufbewahrt werden.« Siehe Singer 1916, S. 58. – Diese Methode entspricht allerdings heute kaum noch konservatorischer Praxis, da sie für das Objekt sehr strapaziös ist.
- 11 So finden sich beispielsweise großformatige Karten immer wieder auf Textilien aufgezogen. Konservatorische Studien haben jedoch gezeigt, dass das Objekt durch diese Praxis irreversible Schäden nehmen kann. Marie Greca beschreibt die Problematik wie folgt: »[...] a print or drawing that has been lined loses a significant amount of its identity. A layer of adhesive, often perishable, is introduced; evidence on the verso of the work can be lost. There is always a risk to the work during lining or lining removal.« Siehe Cohn, Marjorie B. (Hg.): *Old Master Prints and Drawings. A Guide to Perservation and Conservation*, Amsterdam 1997, S. 296.
- 12 Dies ist eine Beobachtung, welche im Zuge der Feldstudien zu dieser Arbeit in verschiedenen Gesprächen mit Mitarbeiter*innen von Sammlungen gemacht wurde.

men vielfach abgesehen, um das »Objekt« als Ganzes zu erhalten. Das Sammlungsobjekt wird als Körper respektiert.¹³

Grundlage von Schutz- und Ordnungsmaßnahmen ist daher eine Fixierung des Blattes: Die feste Verbindung mit anderen, größeren und schwereren Dingen verhindert, dass sich das Blatt durch einen Luftzug oder menschliche Unachtsamkeit ungewollt bewegen kann.

Für grafische Sammlungsobjekte werden daher verschiedene Medien der Aufbewahrung genutzt. Diese Dinge bilden physische Extensionen des Objekts. Sie verschaffen ihm mehr Raum, wirken aber zugleich restriktiv.

Im Ausstellungskontext ist eine Zeichnung durch Passepartout und Rahmung zwar geschützt, doch sie wird unserer haptischen Erfahrung entzogen, auf den visuellen Eindruck der Recto-Seite reduziert (siehe dazu auch Kapitel III).¹⁴ Dieser Entzug des Objektes aus dem haptischen Handlungsraum des Menschen lässt dessen (subtile) Dreidimensionalität vergessen. Das druckgrafische Objekt wird gewissermaßen erst durch seinen Verbleib im musealen Sammlungsraum zur »Flachware«.¹⁵

Der Objektkörper wird im Depotraum fixiert und erweitert. Der dreidimensionale Raum bildet eine Größe von der ausgehend eine wiederum räumliche Ordnung etabliert wird. Die Körperlichkeit der Sammlungsobjekte ermöglicht in Verbindung damit eine Grundlage für die Quantifizier- und Berechenbarkeit der Sammlung innerhalb des Depotraums. Zudem ist das Objekt

-
- 13 Dies kann damit begründet werden, dass konservatorische und restauratorische Maßnahmen sich wandelnden Philosophien unterliegen. Allerdings haben auch der technische Wandel von Bildreproduktion und die Musealisierung graphischer Werke dazu geführt, dass diese heute mehr als Akteure und nicht zuletzt unikale Gegenstände gesehen werden.
- 14 Manchmal kommt es vor, dass sich Zeichnungen auf Vorder- und Rückseite eines Blattes befinden. Für die Ausstellung wird hier bisweilen auf die Lösung zurückgegriffen, das Passepartout beidseitig als Rahmung anzulegen, die das Blatt umschließt. Innerhalb dessen kann das Blatt stehend in einer Vitrine präsentiert werden, die es Betrachter*innen erlaubt darum herum zu laufen.
- 15 André Malraux beschreibt diese transformatorische Kraft des Museums als Einstieg in seine Ausführungen zum imaginären Museum: Hier werden Kunstwerke aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst, um in einen intellektuellen Diskurs eingebunden zu werden. »[...] dafür hat es [das Museum, A.d.V.] nun Abbilder von Dingen, die etwas anderes als die Dinge selbst sind und gerade auf diese spezifische Unterschiedenheit ihre Daseinsberechtigung gründen.« Siehe Malraux, André: Das imaginäre Museum, in: Malraux, André, Stimmen der Stille, München 1956, S. 10.

Ausgangspunkt für die Gestalt von Medien der Aufbewahrung bzw. des Sammelns.

1.1.2. Montierte Sammlungsobjekte

Selten verbleiben grafische Arbeiten als Blatt Papier in einer Mappe oder Kiste. Die Montage, also das Aufkleben der Blätter auf einfachen Kartons oder in sie umschließende Passepartouts¹⁶ besitzt verschiedene Funktionen. Erstens wird das Blatt geschützt: Der Karton stabilisiert es von hinten; im Passepartout, welches auch für Präsentation im Glasrahmen nötig ist, bildet der auf dem Blatt aufliegenden Karton mit Durchfensterung einen Abstandhalter zur Glasfläche und damit Schutz vor Abrieb der Oberfläche des Blattes. Auch bei der stapelweisen Lagerung im Archivkarton ergibt sich ein Abstand zu angrenzenden Körpern. Die Oberfläche der Grafik wird zudem vor mechanischen Einwirkungen geschützt, die beispielsweise zum Abrieb von Farbschichten führen können.

Insbesondere das Passepartout, aber auch der einfache Untersatzkarton sind darüber hinaus Mittel, die die Präsentation im musealen Raum erleichtern. Singer, der dem »Auflegen der Blätter« ein ganzes Kapitel widmet, schreibt: »Der Passepartout schont nicht nur die Originale, sie sehen im Passepartout dazu noch bedeutend wirkungsvoller aus. Jedes wertvolle Blatt wird man unter Passepartout legen, jedoch auch manchen Holzschnitt und Steinruck (die an und für sich nicht in gleichem Maße der Gefahr unterliegen, abgeschliffen zu werden), um sie besser zur Geltung zu bringen.«¹⁷

Über ein »einfaches Auflegen« auf Karton führt er aus: »Die Blätter, die auf einfachen Karton kommen, werden nachdem sie beschnitten sind, zunächst auf dem Karton entsprechend verteilt und ihre Grenzpunkte mit dem Bleistift leicht angegeben.[...] Verschieden große Blätter verteilt man derart auf den Karton, wie sie sich am besten ausnehmen.«¹⁸

16 Passepartouts fassen grafische Blätter sowohl von der Verso- wie auch der Rectoseite mit Kartons oder Pappen ein, Auflagekartons bieten lediglich auf der Versoseite des Blattes einen buchstäblichen Rückhalt. Sie werden weiter unten eingehender analysiert.

17 Siehe Singer 1916, S. 61.

18 Siehe Singer 1916, S. 62. – Griffith bewertet dies als eine Praxis, die vor allem im deutschen Sprachraum stattgefunden hat. Vgl. Griffiths, Anthony: The Archaeology of the Print, in: Baker, Christopher [u.a.] (Hg.): Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500–1750, London 2003, S. 17.

Die Ästhetik entscheidet demnach über die Position des Blattes auf dem Karton. Dieser kann im Studiensaal oder an einem Arbeitsplatz auf einer Tischstaffelei aufgestellt und das Objekt so auf Augenhöhe betrachtet werden.

Wenn Grafiken von früheren Sammlern in Passepartouts oder Untersatzkartons montiert wurden, verzierte man sie bisweilen mit gezeichneten oder gar vergoldeten Rahmungen. Einige Sammler formten dafür persönliche Eigenarten, die Kartons bekamen einen Wiedererkennungswert. Sofern die Blätter noch mit ihnen verbunden sind, kann somit retrospektiv bisweilen ihre Provenienz bzw. frühere Zugehörigkeit zu jenen Sammlungen rekonstruiert werden.¹⁹

Passepartouts oder Trägerkartons bilden eine Erweiterung des Sammlungsobjektes, verleihen ihm mehr Volumen und bilden selbst einen Raum, in welchem dem Objekt ein fester Platz zugewiesen wird. Nicht das Objekt selbst wird bewegt, sondern der Raum bzw. ein Behälter, der es umgibt und innerhalb dessen es fixiert ist. Passepartouts können als *Res extensae* des Schutz- wie auch Präsentationsgedankens gegenüber dem Objekt gesehen werden. In ihnen materialisiert sich der Übergang vom einzelnen Blatt zum musealen Objekt. Auch sie werden zum Museumsding, ihre Perzeption ändert sich über die Zeit.

1.1.3. Kisten und Mappen

Sammlungskisten bzw. Archivkartons ermöglichen in ihrem Inneren die Bündelung mehrerer Sammlungsobjekte. Die meist passepartourierte Grafik wird darin übereinandergestapelt.²⁰ Diese Stapel haben innerhalb der Kisten nur einen minimalen Bewegungsrahmen, um beim Transport die Erschütterung

19 Griffiths nennt das Beispiel der Liechtenstein-Sammlung: »These backing sheets are of a uniform cream colour, and were hot pressed on the verso to give a shiny surface that minimizes any rubbing against the print on the sheet below. A number was sometimes stamped on the mounts, but the colour and the calendaring alone suffice to reveal a Liechtenstein provenance.« Siehe Griffiths 2003, S. 19; vgl. Cohn 1997, S. 2f.

20 Passepartouts fassen grafische Blätter sowohl von der Verso- wie auch der Rectoseite mit Kartons oder Pappen ein, Auflagekartons bieten lediglich auf der Versoseite des Blattes einen buchstäblichen Rückhalt. Sie werden weiter unten eingehender analysiert.

so gering wie möglich zu halten und Schäden durch Reibung oder andere mechanische Einwirkung zu vermeiden.²¹

Mancherorts wird darauf geachtet, eine bestimmte Ordnung innerhalb der Objektstapel einzuhalten. Diese kann historisch entstanden sein oder sich an der Signatur des Objektes orientieren. Sie ist die fragilste Form der Ordnung in der Sammlung, weil sie darauf beruht, dass sie durch Performanz tradierter Praktiken aufrechterhalten wird.

Ein Rückblick in die Geschichte des Sammelns von Grafik zeigt, dass deren lose Aufbewahrung in Kassetten oder Kisten eine wechselhafte Konjunktur erfahren hat und Sammler über ihre Vor- und Nachteile geteilter Meinung waren. Wenn der Augsburger Stadtschreiber Konrad Peutinger (1465–1547), dessen Inventar von 1579 überliefert ist, die druckgrafischen Bestände seiner Bibliothek bzw. seines »Kunst- und Kuriositätenkabinetts« bestehend aus »Gebrauchsgraphik«, Porträts und Blätter heute namhafter Meister wie Albrecht Dürer und Lucas van Leyden, in Truhen, »Bücherkästen« und Schubladen lose aufbewahrte, erschien das offenbar den Zeitgenossen noch als recht unkonventionell.²² Allerdings verweist sein in der heutigen Sammlungsfor- schung viel rezipierter Zeitgenosse Samuel Quiccheberg (1529/30–1569/70) in seinem Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« auf die Vorteile der losen Aufbewahrung von Grafik in Kisten.²³

In der Diskussion um die ideale Sammlung vor allem des 17. und 18. Jahrhunderts werden Kiste und Buch als Aufbewahrungsort einander gegenübergestellt.²⁴ In Verbindung mit den klassifikatorischen Gesichtspunkten des Sammelns ist die Aufbewahrung sicher nicht zuletzt aus praktischen

21 Singer erwähnt zudem die Nutzung von Rahmen, die als Abstandhalter von Passepartoutstapel zum Deckel der Kiste dienen. Es konnte beobachtet werden, dass dies auch heute noch gängige Praxis ist. Vgl. Singer 1916, S. 74.

22 Paas, John Roger (Hg.): Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der frühen Neuzeit, Augsburg 2001, S. 12.

23 »Es kann nämlich in schmalen Koffern, kleinen Schränken und Kisten vieles gerollt oder gefaltet versenkt werden, das woanders, an den größten Wänden ausgebreitet und auf den breitesten Tischen oder abgemessenen Prunktschischen aufgestellt, kaum Platz hätte.« (Siehe Roth, Harriet: Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat »Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi« von Samuel Quiccheberg, Berlin 2000, S. 93; Vgl. Brakensiek 2009, S. 24.

24 Anthony Griffiths schreibt die Geschichte der Aufbewahrung von Grafik als Chronologie, innerhalb der vom 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts das Sammelalbum den Ort für Grafik darstellt, welcher dann von der Mappe oder Kiste und der Losenblattsammlung abgelöst wird. Indem er u.a. auf Apin und Quiccheberg als Quellen verweist, kann

Gründen fortgesetzt Thema. So gibt das Frontispiz zum Handbuch Apins eher einen Bibliotheksraum wieder, der durch das Relief von Buchrücken strukturiert wird (Abb. 1). Apin ist dabei allerdings ein Verfechter der Aufbewahrung in Kisten: »Nach dieser letzten Art habe ich meine wenigen Kupffer colligirt, und mir 24 höltzerne Capsulen, die wie Bücher in folio aussahen, machen lassen, mit welchen ich täglich eine Veränderung vornehmen kan [...]«. ²⁵ Nach der Lektüre des Buches wird klar, dass das Frontispiz ²⁶ alle für Apin wesentlichen Elemente einer Porträtsammlung bildlich vor Augen führt, denn er geht nicht nur auf die Klassifikation der Porträts nach Namen der Dargestellten und ihren Professionen sowie ihrer Verzeichnung in einem Registerband ein. Apin widmet sich vergleichsweise ausführlich ebenso sammlungspraktischen Fragen: Seine Präferenz einer losen Aufbewahrung von Grafik in buchähnlichen Kästen wird durch die Demonstration einer Nutzungssituation im

Brakensiek dieses Narrativ relativieren. Vgl. Griffiths 2003, S. 10; Vgl. Brakensiek 2009, S. 33.

- 25 Siehe Apin, Siegmund Jacob: Anleitung wie man die Bildnüsse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln und denen dagegen gemachten Einwendungen gründlich begegnen soll, Nürnberg 1728, S. 47f.
- 26 Das Frontispiz zeigt einen Innenraum, der rundum mit Bücherregalen ausgestattet ist, und in dessen Zentrum sich eine Tür in einen weiteren Bibliotheksraum öffnet. In der über ihr angebrachten Kartusche lesen wir »Bildercabinett«, davor im Vordergrund der Darstellung befinden sich zwei Herren rechts und links eines etwas über hüfthohen Schrankes mit Schubladen, der wiederum als »Münz-Cabinet« betitelt ist. Die Regalbretter im Hintergrund sind verschieden beschriftet, etwa mit »Icones Separatim« oder »Icones Theologorum«, die senkrechten Regalelemente sind mit Porträt-Medaillons verziert. Die Männer am »Münz-Cabinet« halten Stapel mit (losen) Porträt-Stichen in der Hand und scheinen sich darüber zu unterhalten: Der linksstehende weist mit dem Zeigefinger auf das vor ihm befindliche Porträt. Unter dem aufgestellten und geöffneten »Bilderregister« befinden sich weitere lose Grafiken. Der Sammlungsraum ist der Ort des Diskurses zweier Männer, hat aber zugleich eine ordnende Funktion: Apin empfiehlt die Ordnung der Blätter nach Formaten, die in der Bibliothek dann eine entsprechende und möglichst platz sparende Aufstellung finden können. Dies wird im Frontispiz vor allem beim Durchblick in den zweiten Sammlungsraum deutlich, wo wir Folianten auf dem unteren Regal stehend sehen können. Das Frontispiz ist die Darstellung eines Ideals und arbeitet dabei visuell mit dem Topischen des Sammlungsraums. Die Ordnungskategorien bilden räumlich angeordnete Koordinaten, dargestellte Gegenstände wie die Bücher, die beiden Nutzer oder die Möblierung können als Piktogramme der idealen Sammlungspraxis verstanden werden. Der dreidimensionale Raum ist dabei Folie, vor der sich diese Sammlungspraxis argumentativ entfaltet.

Frontispiz visualisiert und steht hier im wahrsten Sinne des Wortes im Vordergrund. Die beiden Figuren sind Piktogramm der praktischen Handhabung der Losen-Blatt-Sammlung, und ihre Vorteile im gelehrten Diskurs werden hier zu einem zentralen Bildthema erhoben.

In der Kopenhagener Kupferstichsammlung ist ein Teil der französischen Druckgrafik in solchen historischen Kassetten, vermutlich des 19. Jahrhunderts, gelagert (Abb. 2). Mit einem Folianten gemein haben diese Kisten vor allem die Oberflächen, die als Halbledereinband gestaltet sind: Deckel und Behälter sind durch ein Gelenk verbunden, welches gleich einem Buchrücken mit goldgeprägtem Leder überzogen ist (Abb. 2 a). Ebenso sind die Ecken gestaltet, während die Deckel mit Wachspapier kaschiert sind. Die Goldprägungen weisen darauf hin, dass ursprünglich darin Handzeichnungen von Rubens aufbewahrt wurden und das mittig angebrachte dänische Wappen verweist auf die Zugehörigkeit zur königlichen Sammlung. Von der Nutzung der Kisten erzählen vor allem ihre materiellen Schäden: Die Gelenke sind zum Teil gebrochen, die Papieroberfläche der Deckel ist stellenweise abgewetzt, was von dem Herum-Schieben der großen und schweren Kisten auf Tischen sowie bei der Lagerung im Regal zeugt. Zudem sind mit der Zeit Markierungen hinzugekommen, die Veränderungen in der Sammlung belegen: Papierschilder, teilweise gedruckt, teilweise von Hand beschriftet, geben der Kiste eine Standortsignatur (349f) und benennen den aktuellen Inhalt – in diesem Fall Stiche nach François Boucher (1703–1770). Palimpsest artig überlagern sich hier mehrere materielle Schichten und bilden eine Erweiterung des ursprünglichen Gegenstandes.²⁷

27 Ursprünglich im Bereich der Paläografie genutzt, umfasst der Begriff eine »Kulturtechnik des frühen Recyclings« und geht auf die Praxis des Abkratzens von Schrift von ihrem (pergamentenen) Träger zurück. Damit einher geht eine »spezifische Struktur einer zumeist mehrfachen Schichtung und Verdrängung, Überlagerung und wechselseitigen Durchdringung, die sich weniger als Abfolge denn als materielle Koexistenz bzw. strukturelle Koexistenz bekundet.« Siehe Krüger, Klaus: Das Bild als Palimpsest, in: Belting, Hans (Hg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 141. Krüger nutzt den Begriff in seiner metaphorischen Dimension um sich der Dualität des Bildes in seiner materiellen und visuellen Struktur analytisch zu nähern. Nach Kerstin Thomas bietet er damit einen methodischen Begriff, »mit dem auch materielle Elemente unter medialer Perspektive verstanden werden können, also ihre spezifische Qualität aus ihrer Eigenschaft resultiert, Träger von Vorstellungen und Sinnbezügen zu sein.« Thomas, Kerstin: Das Künstlerbuch als Palimpsest. Paul Gauguin Noa Noa, in: Konzepte der Rezeption, 2 Bde., Tübingen 2015, Bd. 1, S. 141.

Ein anderes Beispiel für eine buchartige Kiste birgt die Folge der »Bibel in Bildern« von Julius' Schnorr von Carolsfeld in der Kunsthalle Hamburg (Abb. 3). Auch wenn die Sammelmappe als nicht authentisch eingeschätzt wird, d.h. als nicht von Produzentenseite für das Konvolut von Holzstichen geschaffen, so ist sie doch durch ihre Prägung und Verzierung als Ort des Konvoluts markiert.²⁸ Neben dem praktischen Nutzen der Kiste als Container tritt hier ihre repräsentative Gestaltung für einen bestimmten Inhalt in den Vordergrund, bei der Inneres und Äußeres der Kiste den Eindruck eines Gesamtwerks erzeugen.

Archivkisten des 20. Jahrhunderts sind meist neutral und rein funktional gestaltet und verzichten auf ornamentale Ausgestaltung ihrer Oberflächen. Heute sind in Grafischen Sammlungen häufig Schachteln aus blauer säurefreier Archivpappe zu finden. Sie bilden, wie im Mainzer Landesmuseum und der Grafischen Sammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel zu beobachten, ordnende Elemente innerhalb von Schubladen oder auf Regalböden (Abb. 4 + 5). Von jeglicher visuellen Reminiszenz an das Buch wird hier abgesehen.

Auch Bild- bzw. Fotoarchive, die unter anderem auf fotografische Abzüge sammeln nutzen solche Archivkisten. In der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz sind diese in Farbe und Form neutral. Konzipiert in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, besitzen sie ein einheitliches Format und haben breite Rücken, auf denen Platz für Beschriftungen und Schilder ist. Eine textile Schlinge am unteren Ende dieser Rücken erlaubt ein einfaches Herauslösen einer Kiste aus der recht homogenen Oberfläche der Rücken, die die Regalbretter, auf denen sie stehen, gänzlich ausfüllen. »Das Gesicht« der Sammlung wirkt gleichsam kontrollierter und technischer.²⁹

An den Kisten der Hamburger Kunsthalle sind in reduzierter Form durch die Goldprägungen auf ihren Rücken Reminiszenzen an die optische Unter-

28 Vgl. Datensatz in Hamburger Kunsthalle 2016: Sammlung Online: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/69796> [19.06.2021].

29 Siehe Abbildung in Caraffa, Constanza/Serena, Tiziana (Hg.): *Appuntamento a Firenze/ Ein Termin Florenz/Appointment in Florence*, Köln 2018, S. LXXV. Insbesondere letztere werden für den Vertrieb im Großhandel produziert und finden sich in nahezu allen Grafischen Sammlungen wieder. Während Kisten wie in Hamburg oder der Photothek des KHI Florenz Spezialanfertigungen sind, werden industriell gefertigte Archivkisten als noch zu faltende vorgestanzte Bögen geliefert, die in der Sammlung dann von Mitarbeiter*innen (meist der Restaurierungswerkstatt) nach einer Anleitung zur Box gefaltet werden.

teilung des Buchrückens durch erhabene Bünde zu erkennen (Abb. 6). Die Assoziation mit dem Buch legt hier übrigens zudem die vertikale Aufstellung der Kisten nahe, wie sie in historischen Sammlungen nicht unüblich war.³⁰ Im Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig besteht das Innere der Schränke des Studiensaals aus eigens angefertigten großen Kisten, die, ähnlich einer Schublade in den Schrank hineingeschoben, aber eben auch ganz entnommen werden müssen, um eine Grafik anzusehen. Diese Kisten bestehen aus einem Holzgestell und sind mit Textilien und Papier bespannt, sodass sie nicht zu schwer und massiv werden und entsprechend leichter zu transportieren sind. Damit entsteht eine materielle und sammungspraktische Relation zwischen Objekt, Kiste und Schrank. Singer empfahl 1916 in seinem Handbuch für Kupferstichsammlungen, dass die Schränke auf die Formate der Kisten angepasst werden müssten.³¹ In Braunschweig findet diese Forderung eine Umsetzung: Die Kiste ist ein bewegliches Element des Schrankes und dieser bietet wiederum den Rahmen für deren Verortung. Er wird damit zum flexiblen Ordnungssystem (Abb. 7).

Singer gibt Aufschluss über weitere Details zur Entstehung der räumlichen Ordnung Grafischer Sammlungen:

»Die endgültige Stelle, in die eingeordnet wird, sind die Kästen für die Formate 1–3, die Mappen für das Format 4 und die Rollen für Blätter, die selbst für das Format 4 zu groß sind.«³²

Grafik soll also ihrem Format nach geordnet werden und die Kisten wiederum beziehen sich auf diese Formate. Da sie laut Singer stehend gelagert werden sollen, müssen die Abstände der Regalböden in den Schränken entsprechend ebenso auf die Formate angepasst werden. Eine Umsetzung dieses Konzepts lässt sich beispielhaft im Studiensaal der Hamburger Kunsthalle beobachten (Abb. 6). Vorteilhaft daran ist natürlich die möglichst effiziente Ausnutzung des vorhandenen (Schränk)Raums. Die Ordnung nach Formaten schlägt be-

30 Vgl. Brakensiek 2009, S. 40.

31 Vgl. Singer 1916, S. 36.

32 Siehe Singer 1916, S. 74f.

reits Apin in seinem Traktat vor.³³ Wir kennen sie auch als Ordnungspraxis aus Bibliotheken und Archiven, wo sie lange Tradition hat.³⁴

Diese Beobachtungen zeigen, dass Kisten in Grafischen Sammlungen über ihre Funktionen, Materialität und Performativität beschrieben werden können. Kisten zielen auf die Verortung und Fixierung des Sammlungsobjektes ab. Sie sind ein Mittel, das Objekt zu verschließen, an seinem Ort zu verwahren und unbeweglich zu machen.³⁵ In ihrer Materialität und ihrem Volumen strukturieren sie räumlich durch Schaffung von Innen-Außen, Oben-Unten. Sowohl im Inneren als auch über ihr Äußeres eröffnen Sammlungskisten Räume. Gemeint sind einerseits physische Räume bzw. konkrete Orte. Sie sind Teil und bilden wiederum selbst das räumliche Ordnungsgefüge Grafischer Sammlungen.

Kisten eröffnen zudem Handlungsräume. Ihre Performativität besteht im Öffnen und Schließen, sowie in ihrer Bewegung durch den Raum, dem Herausnehmen aus dem Schrank oder Regal und dem Wieder-hinein-sortieren. Innerhalb der Kisten finden ordnende Handlungen zum Stapel statt.

Diese Faktoren machen die Sammlungskiste zum Medium, welches sich innerhalb des Depotraums zwischen den Sammlungsobjekten selbst und dem Menschen ereignet.

Das Äußere der Kiste sowie ihre Aufstellung im Regal verleiht dem Sammlungsraum sein Gesicht. Sie erzeugt eine ebenmäßige, fast monotone Flächigkeit, wie die Aufstellung der Florentiner Fotothek oder im Depot des Mainzer Landesmuseums, sofern sie entsprechend einheitliche Verwendung fin-

33 »Es machen nemlich bey dem ersten die Kupfer selbst eine Confusion. Denn einige sind in Median, andere in ordinaire folio, einige in Quarto, andere in Octavo und noch kleiner. Damit man nun alle in einer recht Grösse beysammen haben möge, so ist wohl das beste, man lege die gar grossen Stücke alle nach dem Alphabet zusammen [...]. Zu den übrigen kann man sich eine gewisse Grösse von Papier choisir, die in Quarto, Octavo und noch kleinere darein legen[...].« Siehe Apin 1728, S. 34f.

34 So ist zum Beispiel bereits die Bibliothek der Herzöge von Braunschweig Wolfenbüttel nach Formaten aufgestellt worden. In einem der heutigen Bibliotheksgebäude des 19. Jahrhunderts ist ein Teil der historischen Bibliothek Herzog Augusts von Wolfenbüttel in einem repräsentativen runden Saal entsprechend hinter Glas präsentiert.

35 Anke te Heesen beschreibt diese mediale Funktion von Kisten und Kästen für Natur- und Warensammlungen des 18. Jahrhunderts: »Alle Kästen haben die gleiche Funktion: Ihr Inhalt übernimmt die Rolle eines Vermittlers zwischen der Welt, ihren Objekten und dem Menschen. Die ihr zugrundeliegende strukturierende Ordnung ist die der Orte oder loci.« Siehe Te Heesen, Anke: Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert, Göttingen 1997, S. 162.

den. Oder sie lassen den Sammlungsraum heterogen wirken und lassen durch ihr Äußeres unterschiedliche Zeitschichten und Sammlungsbestände visuell erfahrbar werden, wie im Depot des Kopenhagener Kupferstichkabinetts oder den Depot- bzw. Bibliotheksräumen der Hamburger Kunsthalle (Abb. 8).

Dabei wirkt die Kiste transformatorisch auf das Objekt und ist damit zentraler Bestandteil des Musealisierungprozesses:

»Als Behältnis aus der anthropologisch bedeutsamen Funktion der Aufbewahrung von Nahrungsmitteln entwickelt, habe der Kasten stets nicht nur die darin aufbewahrten Objekte geschützt, sondern ihnen dadurch zugleich Bedeutung zugesprochen. Mit dem Übergang von einer schlichten Aufbewahrung zur qualifizierten Ordnung der Dinge generiere der Kasten jedoch einen Bedeutungsüberschuß, werde zu einer ›materiellen Ordnungshilfe‹ und sei zugleich ›ordnendes Medium‹.«³⁶

Die Kisten selbst erweisen sich bisweilen als Museumsdinge, Palimpseste, an denen historische Schichten als materielle Spuren fixiert sind. Sammlungskisten werden mit der Zeit selbst zu »Objekten visuellen Interesses«, welche aber anders als die Sammlungsgegenstände selbst, oft noch nicht gänzlich der haptischen Erfahrung entzogen sind. Gewissermaßen vollendet ist der Musealisierungsprozess, wenn die Kiste selbst Ausstellungsgegenstand wird.³⁷

Ulfert Tschirner deutet den »Sammelkasten« als Symbol für das Museum selbst, weil die praktische Ordnungsarbeit mit einer materiellen Struktur von Schubladen und Fächern mediale Konstellationen bildet, die darauf ausgelegt sind, dem Zustrom des Sammlungsmaterials angepasst zu werden.³⁸ Über das

36 Siehe Tschirner 2011, S. 52, Vgl. Te Heesen 1997, S. 163.

37 Dies konnte beispielsweise auf der Ausstellung »Unboxing Photographs« in der Kunstbibliothek Berlin 2018 beobachtet werden. Vgl. Klamm, Sefanie/Schneider, Franka: Unboxing Photographs. Fotoobjekte ausstellen, in: Bärninghausen, Julia/Caraffa, C. [u. a.] (Hg.): Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnologischen und kunsthistorischen Archiven, Berlin 2020, S. 248, 254.

38 Vgl. Tschirner 2011, S. 42–54, 66. Mit dem Ausdruck der medialen Konstellation wird ein bestimmtes Verständnis von Medien referenziert, welches der Matthias Vogel beschrieben hat. Er sieht Medien stets in Verbindung mit bestimmten (auf Sozialisierung zurückgehende) medialen Praktiken und schlägt vor, »Instantiierungen solcher elementarer medialer Handlungen Medienelemente zu nennen und das Produkt der Performation einer Sequenz von Instantiierungen medialer Tätigkeitstypen mediale Konstellation.« Siehe Vogel 2003, S. 128.

Mittel des Kastens vollzieht sich eine Aneignung der Sammlungsgegenstände durch die Institution Museum.³⁹

In ihrer Funktion vergleichbar mit Kisten sind Sammelmappen, wie sie in der Darstellung eines »Kupferstichliebhabers« Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801), im Vordergrund eines Interieurs, an einen hüfthohen Schubladenschrank angelehnt, auf ihrem Rücken stehend und durch zwei Schleifen verschlossen zu erkennen ist (Abb. 9).⁴⁰

Solche Sammelmappen, in denen grafische Blätter lose oder auch auf Karton montiert eingelegt wurden, finden sich auch heute noch in Grafischen Sammlungen. Anthony Griffiths zufolge sind sie ein Produkt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁴¹

Allgemein besitzen Mappen eine andere, leichtere Materialität als Kisten. Sie bestehen zwar ebenso aus Pappe oder Karton, sind mit Papier bezogen und können mit Textilien oder Leder stabilisierte schmale Rücken aufweisen. Während Kisten so gearbeitet sind, dass sie möglichst luftdicht schließen und zusätzlich mit Schlössern gesichert werden können, werden Mappen lose und punktuell mit textilen Bändern verschlossen. Ein Herausfallen der Blätter wird durch Papierklappen verhindert, die nach innen eingeschlagen werden können (Abb. 10 + 11).

Heute entsprechen sie bezüglich ihres Materials meist konservatorischen Standards, bestehen also aus säurefreiem Karton. Historische Mappen werden vielfach aus konservatorischen Gründen aussortiert, weil ihre Materialien nicht alterungsbeständig oder sie schlicht abgenutzt sind. Mappen stabilisieren eine kleinere Zahl von Objekten vor allem durch ihre Flächigkeit. Sie kön-

39 Vgl. Te Heesen 1997, S. 157.

40 Die Radierung erschien 1781 als Teil der 12-teiligen Serie »Steckenpferdreiterei« im Lauburger Genealogischen Kalender. Vgl. Engelmann, Wilhelm: Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche. Beschrieben, mit historischen, literarischen und bibliografischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern versehen, Leipzig 1857, Kat.-Nr. 357.

41 Griffiths beschreibt in seinem Beitrag die Veränderung der Aufbewahrungspraxis und -medien und sieht das 18. Jahrhundert darin als Phase der Transformation eines Sammelns in Sammelalben hin zu losen Blatt-Sammlungen. Das Aufkommen von Mappen und bestimmter Montagetechniken begründet er mit dem Anstieg der Zahl der publizierten Grafik in dieser Zeit. Das Aufkommen neuer Verfahren der Bildreproduktion ermöglichte den Sammlern den Ankauf ganzer Oeuvres. Wenn Sammler mehr neue Stücke aufnehmen wollten, mussten sie Sammlungsordnung flexibler gestalten. Vgl. Griffiths 2003, S. 17.

nen dadurch stehend, besser aber liegend gelagert werden. Durch die Leichtigkeit des Materials machen sie ein Konvolut von Blättern einfacherer hantier- und transportierbar.

Griffiths beschreibt mit dem »portfolio with leaves« eine spezielle Art von Mappen, die Papierbögen enthalten, zwischen denen die Grafiken eingelegt werden:

»The basic type of portfolio, as in modern days, was simply two covers within which prints could be heaped. But this was highly unsatisfactory, and the prints were frequently separated into sub-groups by blank leaves which were bound into the spine; these were called in Britain »portfolios with leaves.«⁴²

Während letztere wieder mehr an die Bücher und deren Sequentialität des Blätterns erinnern, können wir uns einfache Mappen mit zwei Deckeln aufgeschlagen als eine Art Display vorstellen. Sie bilden eine Unterlage für die enthaltenen Blätter. Sie eröffnen sich in der Fläche und ermöglichen das Ausbreiten mehrerer Bilder etwa auf einem Tisch.

Griffiths beschreibt die historische Nutzung von Mappen wie folgt: »In a well-equipped study, the portfolio would be put in a vertical print stand, and the prints and backing sheets moved from one side to the other.«⁴³

Auch aufgestellt eröffnet die Mappe also eine Art temporäre Wand für die Präsentation.

Mappen werden in Grafischen Sammlungen nicht nur für die dauerhafte Aufbewahrung großformatiger bzw. übergroßer Grafik genutzt. Sie finden zudem Verwendung als unterteilendes und zusammenfassendes Element bei der Ablage in Schubladen. Mappen bilden in Grafischen Sammlungen ebenso wie Kisten ein Element der räumlichen Ordnung.

Hin und wieder dienen sie auch als Zwischenlager für eine Auswahl von Blättern, wenn diese beispielweise für die Vorlage im Studiensaal, die Behandlung in der Restaurierungswerkstatt oder für das Scannen, zusammengetragen wurden. In diesem Fall bilden sie also einen beweglicheren und sprichwörtlich flexibleren materiellen Zwischenraum, einen temporären Ort.

Als verlegerisches Produkt wurden sogenannte Mappenwerke in Konvoluten von loser Grafik verkauft, um ein interessiertes Publikum mit Originalgra-

42 Siehe Griffiths 2003, S. 19.

43 Siehe ebd.

fik aber auch mit Reproduktionsstichen zu erreichen. Alexandra Schweighofer, die detaillierter und vor allem inhaltlich orientiert reproduktionsgrafische Mappenwerke nach Zeichnungen im 18. Jahrhundert untersucht hat, bemerkt, dass die Entscheidung, die Konvolute in feste Bände zu binden oder lose in Mappen aufzubewahren, vor allem den Käufern derselben oblag.⁴⁴

Wenn wir heute Mappen finden, die auf ihren Inhalt passend abgestimmt sind, so stellt sich also nicht zuletzt die Frage der Provenienz der Verpackung: Wurde sie von einem Käufer ausdrücklich bestellt oder vom Verlag mit ausgeliefert?

Interessantes Beispiel hierfür ist etwa die Folge »Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des XX. Jahrhunderts – Kamerabildnisse« von Rudolph Dührkoop aus dem Jahr 1905, mit der in Tiefdrucktechnik reproduzierte fotografische Bildnisse verbreitet wurden, und für die ein Titelblatt sowie ein Verzeichnis der Personen mitgeliefert wurden (Abb. 12 + 12 a).

Während Mappen als Ordnungseinheit die Depotfunktion innerhalb von Grafischen Sammlungen unterstützen, bilden sie als Verlagsprodukt einen konzeptionellen Rahmen, der eine bestimmte Auswahl von Bildern inhaltlich, nicht jedoch unbedingt materiell zusammenführt. Im Moment des Übergangs in den musealen Sammlungskontext kann sich die Frage über den Erhalt dieses Rahmens neu stellen und über den aneignenden materiellen Ordnungsprozess ein neuer Kontext bzw. Rahmen entstehen.

1.1.4. Ort und Raum des Buchs

Dieser Abschnitt geht zunächst vom Buch als einem konkret geformten Objekt aus, welches Druckgrafik und/oder Zeichnungen innerhalb seines ihm eigenen medialen Raums fasst.

Der Schwerpunkt liegt daher auf Sammelalben und damit auf Büchern, die nicht als stringente Werke, etwa im Rahmen von Verlagspublikationen, geplant waren, sondern vor oder für die Sammlung, die sie enthalten, entstanden sind.⁴⁵ Dabei spielen, wie zu zeigen sein wird, die alltägliche Sammlungspra-

44 Vgl. Schweighofer, Claudia-Alexandra: Von der Kennerschaft zur Wissenschaft. Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726–1857, München 2009, S. 26.

45 Insbesondere künstlerisch wertvoll illustrierte Bücher oder Kunstbücher sind Medien, die definitorischen Setzungen zuwiderlaufen. Wenn etwa Haskell unter Kunstbüchern solche versteht »die der Kunst gewidmet sind«, schließt er damit dezidiert Verlagswerke ein, die der druckgrafischen Reproduktion von Kunstwerken gewidmet sind. Siehe

xis und das historische Werden der Ordnungssysteme immer wieder ein Rolle. Carlo James verleiht diesem Umstand Ausdruck: »The simplest and most obvious way for a collector to protect his works of art was to slip them between the pages of a manuscript or book in his library.«⁴⁶

Mitte des 15. Jahrhunderts wird mit der Druckerpresse die entscheidende Technologie zur Reproduktion von Text erfunden. Parallel dazu können Bilder mit dem Einsatz der entsprechenden Multiplikationstechnologien schneller und weiter als bisher zirkulieren.⁴⁷ In der Frühzeit ihrer technologischen Entwicklung wurde manche Grafik in Büchern, damals vor allem noch Handschriften, zwischen den Seiten lose aufbewahrt oder in diese eingeklebt.⁴⁸ Die Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel besitzt Handschriftenbände, in welche unter anderem seltene Teigdrucke mit vornehmlich religiösen Sujets eingelegt bzw. geklebt sind.⁴⁹ Einige dieser Bände, stammen nachweislich aus den niedersächsischen Frauenklöstern Wöltingerode und Sterterburg.⁵⁰ In ähnlicher Weise sammelte man grafische Blätter im Kloster Tegernsee und auch private Bibliotheken enthielten gedruckte Bilder in Büchern.⁵¹

Prominentes Beispiel hierfür ist der Nürnberger Humanist und Autor Hartmann Schedel. Er klebte vor allem in der vorderen Hälfte von Büchern

Haskell, Francis: Die schwere Geburt des Kunstbuchs, Berlin 1993, S. 7. – Es stellt sich also bei der Einordnung von druckgrafischen Recueils bzw. Galeriewerken, wie sie Haskell behandelt, die Frage, ob man dem konzeptuellen Werk oder der Materialität des Objektes bei seiner Benennung den Vorrang geben sollte. Schweighofer beispielsweise schlägt für solche Werke die Benennung »reproduktionsgraphisches Mappenwerk« vor. Siehe Schweighofer 2009, S. 22–30.

46 Siehe James, Carlo: The History of Preservation of Works of Art on Paper, in: Cohn, Marjorie B. (Hg.): Old Master Prints and Drawings. A Guide to Preservation and Conservation, Amsterdam 1997S. 140.

47 Vgl. Gramaccini, Norberto/Meier, Hans Jakob: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485–1600, München/Berlin 2009. – Als weitere technologische Grundlage ist die wachsende Zahl Papiermühlen in Europa zu nennen, welche den Rohstoff für eine vergünstigte Buchproduktion schufen.

48 Vgl. Ausst.-Kat. München 1990, S. 107–109; Vgl. Uhr, Andreas: Graphische Raritäten. Teigdrucke in Büchern aus niedersächsischen Frauenklöstern, heute in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, in: Kruse, Britta-Juliane (Hg.), Bildung und Frömmigkeit in niedersächsischen Frauenklöstern, Ausst.-Kat., Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek, Wiesbaden 2013, S. 63–70.

49 Teigdruck ist eine frühe Drucktechnik, von deren Existenz nur rund 300 Blätter überhaupt Zeugnis ablegen. Vgl. Uhr 2013, S. 62.

50 Vgl. Uhr 2013, S. 63.

51 Vgl. Ausst.-Kat. München 1990, S. 107.

Druckgrafik zeitgenössischer Produktion oder eigene Zeichnungen ein, kolorierte bzw. rubrizierte und rahmte sie bisweilen eigenhändig.

Das Buch wird also als Sammlungscontainer für lose grafische Blätter genutzt. Dabei haben Text und Bild innerhalb des Buchs ihren Ursprung in verschiedenen Kontexten.

In den meisten Schedelschen Bänden konnte ein (oberflächlicher) inhaltlicher Zusammenhang zwischen Bild und Text hergestellt werden, so etwa, wenn in der Grammatik des Alexander de Villa eine Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel den Auftakt bildet: Das Werk war ein weit verbreitetes Lehrbuch. Die Tätigkeit des Lehrens und gemeinschaftlichen Lernens wird in der neutestamentlichen Szene verbildlicht. Hernad beschreibt das Einfügen von Bildern christlichen Kontextes in Bücher lapidar als »damals verbreitete Gepflogenheit« und deutet diese Praxis als destruktiven Prozess, innerhalb dessen »der Inhalt der Blätter nicht ausschlaggebend« war und einzelne Szenen aus ihren narrativen Kontexten »herausgerissen« wurden.⁵² Allerdings scheint gerade die erhöhte Zirkulation und Verbreitung von Bildern einen solchen flexiblen Einsatz zu stimulieren.

Materialität und äußere Form der Bilder ermöglichen ihr Einfügen in unterschiedlichste narrative bzw. mediale Zusammenhänge, die ihrerseits den Blick auf das Bild lenken oder formen können. Die Aufbewahrung eines Bildes in einer Handschrift verortet nicht nur das Objekt in einem anderen Objekt und stellt eine materielle Verbindung her, vielmehr findet eine mediale Kontextualisierung statt. Durch die spezifische Rezeption des Buchs als Medium, welches Objekte vergleichbarer Materialität zu inkludieren vermag, verbinden Rezipierende die Objekte auch auf inhaltlicher Ebene. So kann ein Bildmotiv innerhalb unterschiedlicher Bände verschieden interpretiert werden, es öffnet seinerseits einen gedanklichen Raum in welchem der Text einen Ort findet.⁵³ Durch die Inklusion des Bildmediums in den medialen und narrativen Kontext des gedruckten Buches oder der Handschrift wird primär ersteres um eine Funktions- und Bedeutungsebene erweitert. Es findet eine Transformation des Bild-Objektes statt.

Mit der Ausdifferenzierung des Grafikmarktes und der Entwicklung des systematischeren Sammelns von gedruckten Bildern und Zeichnungen, verän-

52 Siehe ebd., S. 67.

53 Auf diese »Virtualität« von Bildsammlungen weist Christien Melzer hin. Vgl. Melzer 2010, S. XXXVII.

dern sich im 16. und 17. Jahrhundert ebenfalls die Formen ihrer Aufbewahrung in Büchern.

Die Praxis, druckgrafische Serien zusammen mit anderen (Text-)Werken in Bücher zu binden, darf als lange Zeit üblich betrachtet werden.⁵⁴ Hiermit fand nicht nur eine bewusste und planvolle Fixierung der Bilder im Buch und innerhalb der Bibliothek statt. Der Einband erforderte zudem eine Normierung der Blattgröße, insbesondere dann, wenn die grafischen Blätter mit anderen Büchern oder Schriften in einem Sammelband zusammengefasst wurden. Beispiel für einen Sammelband ist jener mit der Signatur 241 Geom. 2 der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, in welchem 15 Werke zusammengebunden sind, darunter mehrere druckgrafische Serien. Der textliche Inhalt besteht vor allem aus Erbauungsliteratur, thematisiert werden die Werke der Barmherzigkeit, Tugenden und das Leben Christi. Zu den enthaltenen druckgrafischen Serien gehören ein Passionszyklus von Hendrick Goltzius (1559–1617), Folgen von Crispin de Passe (1564–1637) und anderen französischen, niederländischen und deutschen (Augsburger) Kupferstechern und Verlegern des 16. und 17. Jahrhunderts. Sie werden hier in einen Kontext religiöser Praxis und Lehre eingebunden und finden so (noch immer) Aufstellung in der Bibliothek.

Bände wie dieser können durchaus als Nachfolger der frühen Grafiksammlungen gesehen werden, die noch nicht explizit als solche geführt wurden, und in denen das Bild eher als eine Medienart neben dem Text in der Bibliothek bzw. Kunst- und Wunderkammer eine Rolle spielte.⁵⁵

54 Die Herstellung des gebundenen Buches war bis zum Aufkommen des maschinell produzierbaren Verlagseinbandes in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein von der Drucklegung und dem Verkauf separater Vorgang. Man kaufte Bücher in Ballen als lose Hefte, die lediglich durch einen provisorischen Papierband zusammengehalten wurden. Die Käufer ließen das Buch einzeln oder auch mit mehreren anderen Werken bei einem Buchbinder entsprechend ihrer finanziellen und gestalterischen Vorstellungen binden. Viele Bände der Herzog August Bibliothek sind hierfür Beispiele. Hier verzichtete man meist zugunsten eines einfachen, handschriftlich markierten Pergamenteinbandes auf aufwändigere Einbände. Vgl. Janzin, Marion/Günther, Joachim: Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte, Hannover³2007, S. 325.

55 So thematisiert Felfe zunächst die Rolle des Bildes in Kunst- und Wunderkammern als Medium, welches nicht vorhandene Objekte im Sammlungsraum virtuell aufruft, verweist dann aber auf die Tendenz, (druckgrafische) Bilder aus demselben herauszulösen und innerhalb des Buches als codiertes Wissen in der Bibliothek unterzubringen. Vgl. Felfe 2007, S. 200–203.

Auch die Königliche Bibliothek in Kopenhagen verwahrte bis zur Institutionalisierung des Kupferstichkabinetts zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine große Zahl von Alben mit Druckgrafik: »In these old albums, prints had mainly been sorted according to subject matter and the artists responsible for the drawn or painted models for the prints.«⁵⁶

Weiteres prominentes Beispiel sind die Bände der Kaiserlich Königlichen Hofbibliothek in Wien, die später in den Bestand der Albertina übergehen sollten. »Die Sammlung der Hofbibliothek bestand schließlich gegen Ende des Lebens von Adam von Bartsch aus den Kupferstichen, den Porträts, den Landkarten und den Musikalien.«⁵⁷ Eine Aufstellung nach Formaten erfolgte hier ebenso wie die Klassifizierung der Grafik, und zwar sowohl nach Sujets, als auch nach künstlerischen Schulen und Meistern. Die Bände, die einzelnen Künstlern gewidmet sind, weisen überdies eine thematische Binnensortierung der Blätter auf.⁵⁸

Im Sammelband sind die Blätter durch die Bindung an einem ganz bestimmten, gezielt ausgewählten Punkt im Buchblock zwischen den Buchdeckeln unverrückbar fixiert – im Gegensatz zur Sammelkiste, in der die Blätter lediglich lose übereinander bzw. nebeneinander gestapelt werden. Bei der Rezeption von Sammelbänden kann, wenn die Blätter fest eingebunden sind, immer nur ein Bild betrachtet werden: Die jeweils linke Hälfte einer Doppelseite bildet die Rückseite (verso) der vorangehenden Grafik und ist somit meist leer. Wenn es sich um querformatige Darstellungen handelt, muss das Buch für die Betrachtung in Gänze gedreht, und kann dabei nur liegend und nicht etwa auf einer Staffelei aufgestellt betrachtet werden.

Das Buch lässt auf zwei Ebenen Räume entstehen: Inhaltlich setzt es Prämissen für die Lesart von Einzelbildern oder ganzen Reihen. Durch seine Materialität gibt es außerdem einen Handlungsrahmen vor, wie wir mit der grafischen Darstellung umgehen, wie wir sie erfahren können. Fest eingebunden

56 Siehe Christensen, Claes Kofoed: *Hvad Kufferten Gemte. Grafik fra de danske kongersamling 1500–1700*, Ausst.-Kat., Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 2002, S. 61.

57 Siehe Koschatzky/Strobl 1969, S. 41.

58 Die Themen reihen sich wie folgt aneinander: Altes Testament, Neues Testament, Weibliche Heilige, Männliche Heilige, Religiöse Szenen, Historische Themen, Mythologie, Allegorie, Freie Erfindung, Schlacht, Festzüge, Porträts, Büsten, Statuen, Thesen, Titel, Wappen, Architektur, Ornamente, Arabesken, Grottesken, Tiere und Jagden, Landschaften, Diverse. Vgl. Koschatzky/Strobl 1969, S. 42.

ist sie Teil des Buches und unterliegt somit der sequentiellen hierarchisierenden Wahrnehmungsstruktur des Durchblätterns.⁵⁹

Alben, in denen Zeichnungen auf zuvor leeren Seiten fixiert wurden, bilden in der Forschung einen eigenen Interessenschwerpunkt: Natürlich sind die enthaltenen Zeichnungen unikale Objekte, aber auch die Trägerseiten bzw. Buchobjekte selbst. Ein solches viel beachtetes Sammelalbum ist das »Libro de' Disegni«. Damit wird eine Sammlung von Zeichnungen bezeichnet, die sich über mehrere Alben erstreckte und die von Giorgio Vasari (1511–1574) zusammengetragen und in seinen Künstlerviten referenziert wurde.⁶⁰ Nicht zuletzt legt die Beschreibung Pierre-Jean Mariettes Augenzeugenschaft ab.⁶¹ Einzelne Seiten der nicht mehr im Verbund existierenden ursprünglichen Alben sind über viele Grafische Sammlungen verteilt und nicht zuletzt aufgrund der Rahmungen, die Vasari um die darauf montierten Zeichnungen schuf, Gegenstand der Forschung.⁶²

Als ältestes bekanntes Album mit Zeichnungen gilt das sogenannte »Badile-Album« mit norditalienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts, dessen Faksimile sich in der Collection F. Lugt, Fondation Custodia in Paris befindet.⁶³ Ein handschriftliches Titelblatt ermöglicht eine Datierung des Albums auf das frühe 16. Jahrhundert. Der dort erwähnte Antonio II Badile

59 Gerade im Moment der Präsentation in Ausstellungen stellt diese Eigenschaft von Sammelbänden Kurator*innen vor Herausforderungen: Es kann stets nur eine Doppelseite präsentiert werden. Zugleich ist das Buch in der Vitrine dem haptischen Zugriff entzogen, sodass beispielsweise Bilderfolgen nur anhand eines Blattes thematisiert werden können.

60 Vgl. Tempesti, Anna Forlani: Giogrio Vasari and the Libro de« disegni. A Paper Museum or Portable Gallery, in: Wellington Gahtan, Maia (Hg.), Giorgio Vasari and the Birth of the Museum, London 2014, S. 32.

61 »Ces desseins étoient rangés en plusieurs volumes d'environ deux pieds de haut sur dix-huit pouces de large. Toutes les pages tant au verso qu'au recto, en étoient chargées ; il y en avoit de presque tous les maîtres qui l'avoient précédées, ou avec lesquels il avoit vécu. Pour les faire paroître avec plus élégance, ils étoient environnés d'ornemens dessinés avec soin par le Vasari ou par ses élèves, et le nom de l'auteur étoit écrit au bas de chacun en beaux caractères.« Siehe Cohn 1997, S. 3.

62 Vgl. Cohn 1997, S. 2f.; Siehe hierzu Tempesti 2014.

63 Das Original wurde von seinem letzten Besitzer, dem Londoner Kunsthändler Francis Matthiesen in den 1950er-Jahren auseinandergenommen und die Zeichnungen einzeln verkauft. Zuvor schuf der Händler das Faksimile mit einigen Änderungen, aber mit dem originalen Titelblatt und Fotografien von einem Teil der ursprünglich enthaltenen Zeichnungen. Vgl. Karet 2014, S. 1; James 1997, S. 141.

(1424–ca. 1507) darf als Initiator der Sammlung gelten, während die aktuelle Forschung seine Erben als Hersteller des eigentlichen Albums vermutet.⁶⁴ Dem Faksimile zufolge waren die Seiten des Albums von blauem Papier und der Einband ebenfalls lediglich aus Papier. Der Fall des Badile-Albums zeugt davon, wie zentral die Überlieferung der Materialität eines Albums für die Forschung ist: Nicht allein die Identifikation der zur Sammlung gehörigen Zeichnungen, die Rekonstruktion ihrer Ordnung, sondern auch das Buch als Körper und Sammlungsraum selbst konserviert als Objekt innerhalb einer modernen Sammlung vergangene Zeitschichten.

Nicht selten sind gerade die Einbände der Alben prachtvoll ausgestattet und entsprechend der Vorstellungen der Sammler gestaltet worden. Zwei quart-formatige Alben im Louvre aus der Sammlung des Malers Léon Bonnat (Geschenk ans Louvre 1922) beispielsweise, sind mit goldgeprägten Einbänden aus Pergament und Goldschnitt versehen.⁶⁵ Ein anderes Album des 18. Jahrhunderts mit Zeichnungen von Jacopo di Palma d. J., welches sich heute im British Museum befindet, hat einen goldverzierten roten Maroquin-Einband und weist ebenfalls einen Goldschnitt auf.⁶⁶ Oft sind solche prächtigen Einbände mit den Wappen der Sammler versehen – im Falle des Beispiels aus dem British Museum mit dem Wappen des venezianischen Kunsthändlers Antonio Maria Zanetti d. Ä. (1679–1767). Bereits die Einbände dieser Alben können also (historische) Kontexte des Sammelns vermitteln, indem sie Besitzverhältnisse kommunizieren. Nach außen bilden sie im modernen Sammlungsraum gewissermaßen Gehäuse, die eigene Orte in den Regalen oder Sammlungsschränken darstellen.

Innerhalb der Bände sind oft mehrere Zeichnungen auf einer Seite montiert. Es war nicht unüblich, dass die Zeichnungen jeweils noch mit zeichnerischen Rahmen oder Umrandungen versehen wurden, wie im genannten Album von Zanetti.⁶⁷

Gerade in großformatigen Alben können Zeichnungen auch über eine Doppelseite hin arrangiert werden. Als Beispiel kann hier eines der Zeichnungsalben des Herzog Anton Ulrich-Museums mit Zeichnungen von Johann

64 Konkret vermutet Karet, entsprechend hier eingangs geschilderter Sammelpraxis, dass die Zeichnungen vor ihrer Fixierung im Album zwischen Buchseiten oder in Mappen verwahrt wurden. Vgl. Karet 2014, S. 4–7.

65 Vgl. James 1997, S. 143, Fig. 85a.

66 Vgl. ebd., S. 37, 146f.

67 Vgl. ebd., S. 149.

Georg Harms (Abb. 18) genannt werden. Die Ausnutzung von Doppelseiten in Sammelalben zum Arrangement mehrerer Bilder macht sich die plane Flächigkeit des aufgeschlagenen Buches zu Nutze. Die tiefenräumliche Anordnung der Seiten im Buchblock tritt hier hinter der sich eröffnenden Oberfläche zurück.

Betrachtet man heute Sammelbände oder Alben, die in Grafischen Sammlungen verwahrt werden, so fällt nicht zuletzt deren Unvollständigkeit auf sowie die materiellen Spuren, die der Umgang mit ihnen mit sich gebracht haben mag. Sie zeugen von einer Dynamik, die Sammlungen innewohnt, von der Bewegung der Objekte durch die Sammlungsräume.

Die bereits erwähnten Alben der früheren Wiener Hofbibliothek beispielsweise, die heute im Studiensaal der Albertina einsehbar sind, enthalten etliche leere Seiten, weil mancherorts grafische Blätter entnommen wurden: Die institutionelle Zusammenführung der Bestände der Bibliothek und der Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen zur »Staatlichen graphischen Sammlung Albertina« 1920 führte zur »Überschneidung der beiden jeweils weitgehend vollständigen druckgraphischen Komplexe«, infolge der eine »Neuaufstellung« »riesenhafte Doublettenbestände« zu Tage förderte, welche in mehreren Auktionen veräußert wurden.⁶⁸

Ebenso wissen wir von der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen, dass im Zuge der Überführung von Alben in das zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingerichtete Kupferstichkabinett Grafiken den Alben entnommen bzw. diese gänzlich auseinander genommen wurden, um die Sammlung entsprechend neuester wissenschaftlicher Systematik lose in Kassetten zu sortieren.⁶⁹ Sofern bereits ein Exemplar des Drucks in der Sammlung vorhanden war, wurden auch hier weitere als sogenannte Doubletten in den Handel gegeben.⁷⁰

Aus den noch erhaltenen Zeichnungsalben des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig (Abb. 13 + 14) entnahm man im Zuge der Napoleonischen Kriege, systematisch einzelne Blätter, aber auch ganze Seiten, während andere, geringer geschätzte Blätter, in den Bänden verblieben (Abb. 14).⁷¹

68 Siehe Koschatzky/Strobl 1969, S. 48.

69 Vgl. Ausst.-Kat. Kopenhagen 2002, S. 61; Siehe Kapitel III.3.7.1.

70 Vgl. Ausst.-Kat. Kopenhagen 2002, S. 23f.

71 Vgl. Walz, Alfred (Bearb.): 250 Jahre Museum. Von den fürstlichen Sammlungen zum Museum der Aufklärung, Ausst.-Kat., Burg Dankwarderode Braunschweig, München 2004, S. 225.

Zwei Bände mit topografischen Darstellungen des 17. bis 19. Jahrhunderts, die in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel unter der Signatur Top. App. 1 und 2 aufbewahrt werden stammen aus dem Privatbesitz von Carl Friedrich Christian Schönemann (1801–1855), der selbst Bibliothekar in Wolfenbüttel war (Abb. 17 + 18). Die Ansichten aus dem ehemaligen Herrschaftsgebiet sind innerhalb der Bände alphabetisch geordnet.⁷² Auch sie wiesen jedoch rätselhafte Lücken und handschriftliche Notate auf, ergeben kein Bild einer abgeschlossenen Sammlung.

Während im dritten Kapitel dieser Arbeit genauer auf die inhärente Medialität von Alben eingegangen wird, können an dieser Stelle zusammenfassend einige Auslöser bzw. Gründe für die Auflösung von Alben versammelt werden: Die Institutionalisierung Grafischer Sammlungen als eigene Institutionen (oder Abteilungen in Museen) verdeutlicht nicht nur die gesteigerte Wertschätzung grafischer Werke als Sammlungsobjekte und Gegenstand der Forschung. Sie führte vielerorts zu einer Neuversammlung bzw. Zusammenführung mehrerer Sammlungen an anderen Orten und nicht zuletzt mit anderen Mitteln. Veränderte wissenschaftliche Systematiken lenkten den Blick auf die Hersteller*innen von Grafik und nicht allein auf die Entwürfe der Vorlagen oder die Sujets der Bilder.⁷³ Die Aufstellungen in den Sammlungen mussten diesen neuen Anforderungen und Fragestellungen genügen. Eine kontinuierliche Erweiterung der Sammlungen – Grundgedanke in den meisten öffentlichen Museen – wird durch die Fixierung von Grafik in Alben torpediert. Einmal befüllt, geben sie den Blättern, wie zuvor beschrieben, eine statische, irreversible Ordnung.

In öffentlichen Sammlungen mit Studiensälen mussten zudem die Blätter sowohl einzeln zugänglich, als auch in Ausstellungen (hinter Glas und Rahmen) präsentierbar sein. Das Album, in dem die Zeichnungen und Druckgrafik montiert waren, behinderte die Umsetzung dieser Anforderungen eher. Für die veränderte Handhabung in Sammlungen waren gerade große Folianten oft unpraktisch und nicht zuletzt durch die Nutzung selbst von Verschleiß gefährdet.⁷⁴

Bücher, Kisten und Mappen besitzen innerhalb des Depotraums vergleichbare Funktionen: Sie bieten Schutz für eine Vielzahl von Einzelblättern und

72 Vgl. Rössel, Julia: Ein Album und sein Digitalisat. Fragen zum Begriff des Hyperimage, in: *Kunsttexte* 3/2016, S. 2.

73 Vgl. James 1997, S. 160–164.

74 Vgl. ebd., S. 165.

weisen ihnen einen greif- und sichtbaren Ort im Regal oder Schrank zu. Sie bilden zugleich selbst Körper und grenzen damit zwischen Außen und Innen ab. Sie bieten Oberflächen für und umschließen selbst die Sammlungsgegenstände. Im Gegensatz zu Schränken oder Regalen bilden sie leichter bewegliche Elemente des Sammlungsraumes und sind relationale Orte, die ihre Bedeutung und Funktion durch eine bestimmte Platzierung darin erhalten. Bücher, Kisten oder Mappen sind oft Mittel mit geringem eigenem Objektwert für die Sammlung. Sie fügen sich in Form und Materialität äußerlich in den umgebenden Sammlungsraum ein.⁷⁵

Allerdings sind die Grenzen des Buches niemals absolut. Das Buch ist weder nur das Objekt, noch lediglich sein Inhalt. Es entfaltet ein eigenes Dispositiv der Darstellung und Wahrnehmung von Grafik im Moment seiner Nutzung. In seiner spezifischen Medialität eröffnet es selbst Räume.⁷⁶ Diese Räumlichkeit konzipiert Marshall McLuhan als mediales Charakteristikum von Büchern, wenn er sie als Erweiterungen des Auges bezeichnet. Er begründet dies damit, dass das Buch auf die perspektivisch konstruierte und auf einen Betrachterstandpunkt ausgerichtete visuelle Wahrnehmung von Raum ausgerichtet sei, wie sie seit der Renaissance in der Kunst umgesetzt wurde. Damit einher gehe die Messbarkeit und Quantifizierung von Dingen: »The uniformity and repeatability of print permeated the Renaissance with the idea of time and space as continuous measurable quantities.«⁷⁷

Durch die Begrenzungen und Ordnungen, die im Buch konstruiert werden, wird die Masse der Sammlungsgegenstände, der Bilder, fixiert und ermesslich. Diese Messbarkeit und Fixierung bleiben bei der Nutzung von Kisten oder Mappen in gelockerter Form erhalten.

1.1.5. Möbel: Schränke

Wie sich bereits im vorigen Abschnitt abzeichnete, spielt auch die Möblierung des Sammlungsraums eine entscheidende Rolle innerhalb des Ordnungs- und Verortungssystems Grafischer Sammlungen. Im Sammlungsraum des 16. und

75 Auf die grundlegende Struktur des Rasters als Mittel der Ordnungsherstellung, des Überblicks und der Kontrolle weist Barbara Segelken hin: Segelken, Barbara: Kammer, Kasten, Tafel. Ordnende Räume in Museologie und Staatsbeschreibung, in: Felfe, Robert/Wagner, Kirsten (Hg.): *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, Berlin/Münster 2010, S. 243–259.

76 Vgl. Macken, Marian: *Binding Space. The Book as Spacial Practice*, London 2018, S. 32.

77 Siehe McLuhan 1964, S. 196.

17. Jahrhunderts lässt sich ein Kunst- und Kabinettschrank als zentrales Element, wie auch als Pars pro Toto von Kunst- und Wunderkammern verorten.

So war der Bernstein-Kabinettschrank, datiert um 1720, im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig selbst ein Geschenk und kostbares Sammlungsobjekt, welches zugleich andere beherbergte:⁷⁸ Sofort ist der/die Betrachter*in fasziniert von seinem kompositorischen Zentrum, in welchem sich ein offenes und mit Spiegeln ausgekleidetes Fach befindet, dessen Boden mit Schachbrett gemusterten Intarsien versehen ist. Als Spiegelung setzt sich die Musterung fort. Durch die geschickte Kombination von perspektivisch angelegter Komposition und optisch wirksamen Elementen, verbildlicht der Kabinettschrank kartesische Vorstellungen vom Raum als messbare Ausdehnung und macht diese in einer sinnlichen Beweisführung evident. Der Schrank selbst ist nicht nur ein optisches Experimentierfeld, er ist ein zutiefst haptischer, plastischer Gegenstand, dessen unterschiedliche Materialitäten die Sinnlichkeit der visuellen Wahrnehmung erfahrbar werden lassen. Dieser Formen- und Materialreichtum der Natur wurde in Kunst- und Wunderkammern versammelt, um den Mikrokosmos, die dingliche, menschliche Welt, im Makrokosmos göttlicher Ordnung darzustellen. Zugleich waren diese Sammlungsräume Apparate, die den Wandel des wissenschaftlichen Diskurses ihrer Nutzenden abzubilden vermochten, indem Dinge darin bewegt wurden, Anschauen und Verbergen sich abwechselte.⁷⁹ Der Begriff »Repositorium« wurde im 17. und 18. Jahrhundert für »Schränke, Regale und Abstellische gleichermaßen [...]« genutzt. »Kunstgegenstände und Naturobjekte, Bücher und Archivmaterial fanden in [ihnen] Aufbewahrung, Kastenform und offene Stellfläche wechseln dabei einander ab.«⁸⁰ Hier stand offenbar weniger die repräsentative Funktion des Möbels im Vordergrund, als vielmehr die Inszenierung der Sammlungsgegenstände. Als Zugangsweise für die Wissensobjekte

78 Vgl. Schütte, Rudolf-Alexander: Die Kostbarkeiten der Renaissance und des Barock. Pretiosa und allerley Kunstsachen aus den Kunst- und Raritätenkammern der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg aus dem Hause Wolfenbüttel, Mus.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1997, S. 206.

79 Vgl. Thamer, Hans-Ulrich: Kunst Sammeln. Eine Geschichte von Leidenschaft und Macht, Darmstadt 2015, S. 48–59; Vgl. Te Heesen, Anke/Michels, Anette (Hg.): Auf/Zu. Der Schrank in den Wissenschaften, Berlin 2007, S. 92; Vgl. Minges, Klaus: Das Sammlungswesen der frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung, Münster 1998; Vgl. Melzer 2010, S. 11–13; Siehe außerdem hierzu Felfe 2007.

80 Siehe Te Heesen/Michels 2007, S. 92. Dieser Begriff wird im digitalen Raum wiederverwendet.

war jene Inszenierung zentral und, wie Steffen Siegel vorstellt, auch in bildlichen Darstellungen von Sammlungsräumen (neben der Zentralperspektive) wichtiges Element der Repräsentation eines idealen Sammlungsraumes.⁸¹ Kunst- und Wunderkammern sowie ihre Möblierungen bedienten sich stark des Zusammenspiels des Objektes mit der Tiefendimension des Raums, um so Wissen über die Welt innerhalb ihrer Gesetzmäßigkeiten evident und erfahrbar zu machen. Die sprachliche Kommunikation der (idealen) zugrundeliegenden Ordnungssysteme fand indes über verschriftlichte und bildliche Sammlungsdarstellungen im Buch und somit in einem eigenen Raum statt.⁸²

Vor allem das 18. Jahrhundert bildet eine wichtige Etappe in der Entwicklung des Depotraums (Grafischer) Sammlungen. Die Kommunikation von Ordnungssystemen wurde verstärkt auf die Möbel selbst projiziert.⁸³ Schränke bzw. Aufbewahrungssysteme mussten die Bildung von einheitlichen Oberflächen ermöglichen, die eine schnelle visuelle Orientierung erlaubten (Abb. 23). Der Wechsel von Anschauen und Verbergen des Objektes selbst und die entsprechende Ausnutzung der Tiefenräumlichkeit wurden von ebeneren Oberflächen abgelöst.

Als Beispiel hierfür können zwei Schränke des Kunsthistorischen Instituts der Tübinger Universität genannt werden, die der Aufbewahrung von Grafik dienen. Diese 1809 von Johannes Klinckerfuß erschaffenen Schränke waren, so vermutet Anette Michels, Teil einer Ausstattung des Königlich Württembergischen Kupferstichkabinetts Stuttgart, welches Grundlage der heutigen Grafischen Sammlung der Stuttgarter Staatsgalerie bildete, und wurden dann innerhalb der Universität verschiedentlich genutzt, bis sie an ihrem heutigen Ort Aufstellung fanden. Das Äußere der überhalbhohen Schränke ist durch die horizontale Aufteilung in neun Schubladen, sowie durch eine vertikale Gliederung der drei Achsen bestimmt. Als Betrachter*in sieht man sich dieser Schubladenfront gegenüber, deren Öffnen durch einen Schließmechanismus verhin-

81 Vgl. ebd., S. 92; Vgl. Siegel, Steffen: Die ›gantz accurate‹ Kunstkammer. Visuelle Konstruktion und Normierung eines Repräsentationsraums in der Frühen Neuzeit, in: Bredekamp, Horst/Schneider, Pablo (Hg.): Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt, München 2006, S. 167–175.

82 Vgl. Siegel 2006, S. 162; Vgl. Felfe 2007, S. 193.

83 Anke Te Heesen zitiert beispielhaft Friedrich Wilhelm Heinrich von Trebra (1740–1819), der für seine Gesteinssammlung eigens Schränke mit verglasten Türen angeschafft hatte, um im Vorbeigehen alle Ordnungsklassen überblicken zu können. Vgl. Te Heesen/Michels 2007, S. 93.

dert werden kann. Eine Beschriftung, die Aufschluss über den Inhalt des Möbels geben könnte, ist nicht vorhanden.⁸⁴

Ein ähnliches Möbel, welches der Beschriftung zufolge Münzen birgt, findet sich im Frontispiz zu Sigmund Jacob Apins »Anleitung wie man die Bildnisse berühmter und gelehrter Männer mit Nutzen sammeln [...] soll«, die 1728 in Nürnberg bei Adam Jonathan Felßecker erschienen ist (Abb. 1a). Darin steht das etwas überhüfthohe Möbel im Zentrum eines Bibliotheksraumes und rechts und links gesäumt von zwei Herren, die auf seiner Oberfläche grafische Blätter ansehen und sich darüber zu unterhalten scheinen. Daniel Chodowiecki zeigt seinen »Kupferstich-Liebhaber« ebenfalls an einem hüfthohen Schubladenschrank stehend, während dieser offenbar ein großformatiges Album mit Stichen durchblättert (Abb. 9). Noch zum Ende des 19. Jahrhunderts findet sich bei Durm eine Notiz hierzu im Rahmen der Beschreibung eines Archivraums: »Die Schiebladen befinden sich meist in Schränken, die eine Höhe von 1,25 m nicht überschreiten, damit die obere Fläche des Schrankes noch als Tischplatte für die herausgenommenen Urkunden dienen kann [...].«⁸⁵

Gänzlich anders erscheinen da jene Möblierungen aus dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, die in Braunschweig (Abb. 24) und Hamburg (Abb. 25) noch heute als Ausstattungselemente für die Studiensäle dienen. Sie bilden Depots im halböffentlichen Raum und besitzen eine Fassade, die einem repräsentativen Anspruch innerhalb der musealen Institution zum Inneren des Studiensaals hin gerecht werden sollte. Sie sind äußerlich sachlich, aber entsprechend des Zeitgeschmacks bzw. in ihrem architektonischen Kontext ornamental gestaltet. Beide Schrank-Ensemble besitzen Türen mit doppelter Funktionalität. In Hamburg sind auf den Türen drei quadratische Felder abgesetzt, deren mittleres mit Glasscheiben ersetzt ist, hinter denen Passepartouts montiert werden können. Erst hinter dieser ausstellenden, zeigenden Fassade eröffnet sich ein Archiv in Kisten und Regalbrettern. Auch in Braunschweig findet sich diese multifunktionale Gestaltung. Die Fenster in den Türen, die ähnlich einer Vitrine das Ausstellen von Werken auf Papier ermöglichen, »haben ihren eigenen Imperativ: Nie leer sein!«⁸⁶ Entsprechend wurden und werden sie immer wieder für die Präsentation einer Auswahl von Druckgrafiken oder Zeichnungen genutzt. Hans W. Singer beschreibt

84 Vgl. Te Heesen/Michels 2007, S. 133–137.

85 Siehe Durm/Ende/Schmidt 1893, S. 12.

86 Siehe Te Heesen/Michels 2007, S. 11.

in seinem bereits zitierten »Handbuch für Kupferstichsammlungen« Gestalt und Funktion solcher Schränke sehr ausführlich.

Zu den Glasrahmen in den Türen schreibt er:

»Dabei sollen deren Türen als Glasrahmen zu Ausstellungszwecken dienen. Sie sind so einzurichten, daß das Auswechseln bequem, schnell und ohne Neumontierung möglich ist; dazu ist zunächst erforderlich, daß die Rahmen genau das Format der 64:48 Kartons innehalten.«⁸⁷

Das Mobiliar wie auch die Gestaltung der Wände sei Singer zufolge möglichst ornamentlos und nüchtern zu halten, um einerseits die Ablagerung von Staub und Schmutz zu verhindern und andererseits möglichst gute Lichtverhältnisse zu schaffen. Der Zuschnitt der Schränke solle sich nach demjenigen der Kisten richten, in welchen die Grafik gelagert werde.⁸⁸

Die erwähnten Sammlungsschränke in Hamburg enthalten solche Regalbretter, auf denen große, eigens angefertigte Sammlungskisten eine senkrechte Aufstellung finden (Abb. 6).

Auch die Braunschweiger Sammlungsschränke des Herzog Anton Ulrich-Museums besitzen keine fest montierten Schubladen im Inneren, sondern enthalten Schachteln, die über Schienen an den Seitenwänden der Schränke hinaus- bzw. hineingeschoben werden können (Abb. 7). Die Schachteln bilden also gewissermaßen Schubladen, die gänzlich entnommen werden können – bewegliche Orte.⁸⁹ Im Gegensatz zur äußeren ästhetisch-repräsentativen Hülle der Schränke ist die Oberfläche ihres Inneren sachlich gegliedert und verbirgt die darin aufbewahrten Objekte. Die visuelle Wahrnehmung der geometrisch untergliederten und geordneten »Masse« der Gegenstände als eine Oberfläche ist ein grundlegender Modus des Zugangs zum Sammlungsraum.

87 Siehe Singer 1916, S. 36.

88 Vgl. Singer 1916, S. 32–37. – Auch im Drumschen Architektur-Handbuch sind solche Möbel für Kupferstichkabinette beschrieben, hier wird zum Schutz vor Licht noch auf Vorhänge zurückgegriffen: »Die Aussenwand des letzteren bildet einen verglasten Rahmen, in welchem die Kunstblätter in der für ihre Betrachtung geeigneten Augenhöhe auf der mit Stoff bespannten Rückwand ausgestellt sind. Zum Schutz der Blätter gegen die Einwirkung der Lichtstrahlen werden außer der Besuchszeit dünne Stoffvorhänge darüber gezogen. Die Vorkehrungen für ihre leichte Beweglichkeit, für das Schliessen und Oeffnen der Rahmen, gleich wie überhaupt die ganze Einrichtung der Schränke erfordern besonderes Studium.« Siehe Durm/Ende/Schmidt 1893, S. 276.

89 Beschrieben z. B. bei Te Heesen/Michels 2007, S. 8.

Betrachtet man die historische Fotografie aus dem Kupferstichkabinett im »Blauen Saal« des Neuen Museums Berlin, so sehen wir eine in Reihen getaktete Flucht von Archivschränken, die teils gänzlich geschlossen, teils mit Glastüren einsehbar ist. Auf der unteren Ebene erkennen wir hohe Fächer zum Einstellen von großen Mappen oder Foliobänden, die offen sind (Abb. 26).

Moderne Schranksysteme, sogenannte Planschränke, gehen in ihren Ausmaßen und der Materialität in ihrer konservatorischen Funktion auf, die enthaltene Grafik so schonend und (chemisch und physikalisch) einflussfrei wie möglich bergen zu können. Sie bestehen aus Metall, das am wenigsten anfällig für Schädlingsbefall und dank glatter Lackierung leicht zu reinigen ist. Sie können beliebig kombiniert, in die Höhe gestapelt oder in die Breite aneinandergereiht werden. Die breiten, aber meist wenig hohen Schubladen sind für eine plane Aufbewahrung konzipiert. Grafik kann darin in Mappen, Kisten oder schlicht im Passepartout eingelegt werden.

Im Landesmuseum Mainz (Abb. 27 + 28) sind sie in mehreren Reihen und zwei Kolonnen aufgestellt. Hier stehen sie jeweils mit den Rücken zueinander, sodass sie zu beiden Seiten der entstehenden Gänge geöffnet werden können. Ihre flachen Oberseiten können als freie Flächen zur Lagerung von konservatorischen Materialien und solchen zum Transport, wie etwa Klimakisten, genutzt werden. Schanksysteme wie diese stellen geschlossene Einheiten im Depot-Raum dar, die als einzelne, relativ fest installierte Orte angesteuert werden können. Vergleichbar mit Häusern in der Stadt bilden sie zugleich Zwischenräume von denen aus wiederum ihre Fassade bzw. Oberflächen überblickt werden können, und nehmen zugleich selbst einen konkreten fixen Raum ein. Die Schubladen solcher Planschränke sind meist mit kleinen Vorrichtungen versehen, die das Einschieben eines Stück Papiers ermöglichen, um den Inhalt der Schubladen zu identifizieren (Abb. 31). Im Medium der Schrift werden sie also als Orte benannt und kommunizieren zudem Wissen über die dort gelagerten Objekte.

In vielen Depoträumen finden sich zudem offene Regalsysteme, in denen Archivkartons und/oder Bücher aufgestellt werden (Abb. 29). Sie erlauben – ähnlich wie in einer Bibliothek – einen Überblick über die enthaltenen »archivalischen Einheiten« und darüber hinaus den direkten Zugriff darauf. Regalbretter an der Wand oder im Schrank unterteilen das Innere des geschaffenen Raums in horizontaler Weise. Sie bilden ein Ausgangelement, über welches sich die nächste Schicht des Depots entfalten kann: Rückseiten von Kisten oder Büchern präsentieren sich als eine überschaubare Oberfläche. In ihrer Form

und Anordnung lassen sie durch ihre Zwischenräume bzw. Körpergrenzen ein lineares Raster erkennen.

Eine effiziente Raumnutzung ermöglichen Compactus-Anlagen, bei denen es sich um eine Gruppe von Regalen handelt, die über Schienen miteinander verbunden sind und welche auf diesen (manuell oder elektrisch gesteuert) hin und her bewegt werden können. Damit wird der Platz zwischen den Regalen gespart bzw. an jeweils nur einer Stelle bei jedem Gebrauch neu eröffnet.⁹⁰ Die Oberfläche dieser Anlagen ist im Gegensatz zu denen von Planschränken und anderen geschlossenen Schranksystemen flexibel bzw. reagiert auf die Aktion der nutzenden Person. Während Planschränke spezifischer auf die Aufbewahrung von »Flachware« ausgerichtet sind, können Compactus-Anlagen oder Regalsysteme verschiedene Medien aufnehmen: Bücher oder Archivkartons, in denen wiederum Grafik oder Fotografie aufbewahrt ist. Sie können gewissermaßen als »Schrank-Maschinen« bezeichnet werden.⁹¹

1.1.6. Möbel: Tische

Tische sind ebenso wie Schränke Teil des Mobiliars in Depot- und Archivräumen. So können wir sie im historischen Sammlungsraum des Berliner Neuen Museums (Abb. 26) an der zum Gang gerichteten Schmalseite jeder Schrankreihe erkennen. Gleiches gilt für die moderne Einrichtung der Mainzer Grafischen Sammlung (Abb. 27).

Sie werden vor Schränken oder von diesen umgeben mittig im Raum positioniert. Sie bilden Oberflächen, auf denen Dinge abgelegt, aufbewahrt, gestapelt oder ausgebreitet werden können. Der Raum unter dieser Oberfläche bildet oft selbst wieder zusätzlichen Stauraum. So konnte im Archivraum des Kupferstichkabinetts der Hamburger Kunsthalle beobachtet werden, dass der Tisch selbst zugleich Platz zum Deponieren von Mappen oder großen Folio-bänden bietet (Abb. 8).

Im Archivraum eröffnen Tische Flächen außerhalb der abgeschlossenen Schränke bzw. Aufbewahrungsräume. Die Fläche des Tisches ermöglicht es einzelne, Sammlungsdinge, die Kisten, Alben oder Mappen zu extrahieren und Grafik daraus zu entnehmen oder sie anzusehen. Selten sind sie jedoch selbst Aufbewahrungsmöbel. Innerhalb des Archivs stellen Tische Durchgangsorte dar. Sie sind multifunktional, können zur kurzen Auswahl von Grafik ebenso

90 Vgl. Te Heesen/Michels 2007, S. 96.

91 Vgl. ebd., S. 122.

genutzt werden wie zur Fertigung einfach gefalzter Papiermappen zu konservatorischen Zwecken oder zur temporären Lagerung einer Kiste. Diese Multifunktionalität verstärkt sich, wenn wir eine weitere Art von Tisch in den Blick nehmen, die sich hin und wieder in Grafischen Sammlungen findet und die bereits aus dem Bibliothekskontext bekannt ist: Rolltische. Einer begegnet uns beispielsweise in der Darstellung Ewald Thiels des Studiensaals des Berliner Kupferstichkabinetts: Beladen mit Kisten und Folianten wird er von einem Mitarbeiter durch den Raum geschoben (Abb. 40). Abbildungen davon finden sich auch im bereits genannten Handbuch von Durm.⁹² In vielen Grafischen Sammlungen sind sowohl moderne, als auch historische Modelle noch heute in Benutzung.⁹³

Durch ihre (Multi)Funktionalität werden ortsfeste und mobile Tische kaum als Museumdinge wahrgenommen. Dennoch sind sie in ihrer materiellen Beschaffenheit und körperlichen Präsenz aktiv an der Bildung von Archivräumen und Orten beteiligt. Diese sind allerdings überwiegend temporärer Natur, denn sie entstehen und zerfallen innerhalb der Sammlung- und Ausstellungspraxis, wie in Kapitel I.1.4 näher erläutert werden wird. Zudem spielen Tischoberflächen auch bei den Prozessen zur digitalfotografischen Reproduktion eine bedeutende Rolle als temporäre Lager oder als Hybride bei der Reproduktion am Scanner, wie sich im zweiten Teil der Arbeit zeigt.

1.1.7. Inschrift und Etiketten

Der Raum einer Grafischen Sammlung ist ohne Schrift nicht zu denken. Schrift und Text sind in unterschiedlichen Materialitäten Kontexten in Sammlungen vorzufinden: So kann eine Inschrift Teil eines druckgrafischen Werkes sein. Dieses kann Hinweise auf die Hersteller*innen, Eigner*innen oder Produzent*innen des Blattes und/oder seiner originalen Vorlage auswei-

92 Siehe Durm/Ende/Schmidt 1893, S. 23: »Fahrbare Tische und Karren. Zum Hin- und Herbefördern einer größeren Anzahl Acten u. dergl. sind fahrbare Geräthe: Tische und Schiebekarren im Gebrauch, wie in Fig. 21 und 22 an zwei Beispielen aus Wiesbaden und Frankfurt gezeigt ist.«

93 Dies konnte etwa in der Hamburger Kunsthalle, als auch im Studiensaal des British Museum beobachtet werden.

sen.⁹⁴ Oft ergänzen oder erläutern sie darüber hinaus die Darstellung. Die Inschrift gehört in diesem Fall zum Bildraum.⁹⁵

Anders verhält es sich im Falle von Schrift, die nicht zum eigentlichen Werk gehört, sondern vielmehr eine Aufschrift oder Notiz auf dem Objekt oder anderen Dingen in der Sammlung darstellt.

Häufig sind auf den Objekten selbst handschriftliche Notationen mal mit Bleistift angebracht, mal mit Tinte. So konstatiert beispielsweise auf der Zeichnung Giovanni Lanfrancos »Der Hl. Petrus läuft auf Wasser« am unteren Rand mittig eine Aufschrift »Cav. Lanfranco« und einer anderen Handschrift »gravé par Aquila«.⁹⁶ Es handelt sich dabei um nachträglich angebrachte Notizen, die sich als wissenschaftliche Einschätzung im Rahmen des Zuschreibungsdiskurses um die Zeichnung interpretieren lassen. Die offensichtliche Verschiedenheit der Handschriften sowie der verwendeten Federn und Tinten vergegenwärtigen die wechselnde Zugehörigkeit der Zeichnung zu verschiedenen Sammlungen. Sie erweitern die Zeichnung zu einem Palimpsest mit mehreren zeitlichen und räumlichen Ebenen.

Besitzanzeigen auf Grafik finden sich in vielerlei Formen: Sie sind handschriftlich vermerkt oder in Form von Paraphen oder Stempeln auf Vorder- oder Rückseite grafischer Blätter angebracht. Stempel oder Blindprägungen zur Markierung des Eigentums verwenden auch institutionalisierte Sammlungen. So haben sich auf einer Federzeichnung der Beweinung Christi von Giovanni Bellini gleich drei Sammlerpersönlichkeiten bzw. Institutionen verewigt.⁹⁷ Wir finden den Sammlerstempel des italienischen Grafikhändlers

94 So hat etwa Albrecht Dürer in seinem Kupferstich mit Adam und Eva eine kleine an einem Ast hängende Tafel für die Aufschrift »Albert Durer Noricus Faciebat 1504« integriert. Spätere Kupferstiche sind oft bereits mit einer Rahmung und Schriftfeld oder Kartusche angelegt, in denen neben Hersteller- und Verkäufenangaben auch dichterische Verse Platz haben.

95 Die (Inter-)Medialität von Text und Bild wird im dritten Kapitel dieser Arbeit eingehender thematisiert.

96 Vgl. Bacou, Roseline/Viatte, Françoise: *Great Drawings of the Louvre Museum. The Italian Drawings*, Mus.-Kat., New York 1968, Kat.-Nr. 84; Vgl. Musée du Louvre Paris 2012: *Les collections du département des arts graphiques*, URL: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/27/8799-Saint-Pierre-marchant-sur-les-eaux-sauve-par-le-Christ> [19.05.2025].

97 Siehe Musée du Louvre Paris 2012: *Les collections du département des arts graphiques*, URL: <https://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/111985-Lamentation-sur-le-corps-du-Christ> [19.05.2025].

Giuseppe Vallardi (1784–1863)⁹⁸ und des französischen Sammlers Aimée-Charles-Horace His de la Salle (1795–1878), aus dessen Sammlung die Zeichnung als Schenkung an das Louvre gelangte⁹⁹. Auch das Museum ist mit einem Stempel auf der Vorderseite als letzter Besitzer präsent.¹⁰⁰ Die drei Stempel besitzen verschiedene Formen und Typografien, zudem variiert die Farbigkeit.

Heute üblicher ist die Anbringung von Besitzstempeln auf der Rückseite grafischer Blätter. Meist werden Stempel mittig aufgebracht und zusätzlich mit Bleistiftnotizen versehen, die das Jahr des Eingangs in die Sammlung sowie die Inventarnummer kommunizieren (Abb. 31).

Schriftliche Notate oder Zeichen auf Objekten können also als Spuren gelesen werden, die auf die Geschichte des Objektes hinweisen. Insbesondere, wenn sie sich auf dem Recto der Grafik befinden, können sie schwer ignoriert werden, sie drängen sich förmlich ins Bild, wollen gelesen werden. Rückseitig sind sie zwar im Ausstellungskontext zunächst nicht präsent, doch spätestens im Kontext einer eingehenden Betrachtung im Studiensaal werden Expert*innen das Blatt wenden und seine Rückseite betrachten wollen.

Die Materialität der Inschriften verrät ihre Art als Zusatz, indem sie sich in Farbe und Form und zugrunde liegender Technik von der Zeichnung oder Druckgrafik unterscheiden. Zudem nehmen sie physischen Platz ein. Indem die Aufschrift oder das Zeichen auf dem Objekt seinen Ort findet, wird ein zusätzlicher Raum der Kommunikation eröffnet. Dort werden Sachverhalte in der Schrift und anderen Zeichen materialisiert und somit zum Fakt (auch wenn sie nicht immer zutreffen). Die Zugehörigkeit der Information zum Bild oder zum Objekt ist durch die Präsenz der Schrift, ihre materielle Verbindung mit ihm, manifestiert.

98 Vgl. Fondation Custodia Paris: Frits Lugt. Les Marques de Collections, URL: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7357> [15.05.2025].

99 Vgl. Fondation Custodia Paris: Frits Lugt. Les Marques de Collections, URL: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/7557> [15.05.2025].

100 Vgl. Bacou/Viatte 1968, Kat.-Nr. 6; Musée du Louvre Paris 2012: Les collections du département des arts graphiques, URL: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/6/111985-Lamentation-sur-le-corps-du-Christ> [19.11.2020] – Vom Louvre sind mehrere Sammlungsstempel verzeichnet. Auf der Zeichnung kann ein Stempel identifiziert werden, der seit 1921 genutzt wurde: Vgl. Fondation Custodia Paris: Frits Lugt. Les Marques de Collections, URL: <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8521> [15.05.2025].

Doch längst nicht alle Spuren oder Aufschriften sind für heutige Nutzer*innen der Sammlungen verständlich: Mancher mit dem Bleistift aufgebrachte Vermerk ist stellenweise verwischt oder unleserlich.¹⁰¹ Ebenso unverständlich können Zahlen sein, deren Kontext nicht erschlossen werden kann: Handelt es sich um Paginierungen, wie sie stellenweise in Sammelalben vorgenommen wurden? Oder bilden sie eine Signatur- oder Inventarnummer innerhalb einer Sammlung? Sind es Preise oder Maßangaben? Bezeichnen sie die Stelle des Blattes in einer Reihe limitierter Abzüge? Der Ort der Aufschrift bleibt vorhanden, aber Teile der Information oder ihr Kontext, innerhalb dessen sie verstanden werden könnte, sind verloren.

Ob leserlich oder nicht – Aufschriften oder Notationen auf Sammlungsobjekten sind Spuren von Aneignungsprozessen: Dem Objekt wird etwas hinzugefügt, es wird visuell und oft unwiederbringlich verändert.

Das Passepartout oder der Untersatzkarton als Erweiterung für Objekte sind ebenso Träger solcher Spuren. Seine bei der Präsentation verdeckten Versoseiten bieten genug Platz dafür. Manche Sammlungen platzieren ihre institutionelle Markierung ganz prominent auf der Vorderseite des Passepartouts, sodass auch im Ausstellungskontext die Sammlungszugehörigkeit des Objektes präsent bleibt.

Ältere Passepartouts oder Untersatzkartons werden für die Vermittlung von Zusatzinformation genutzt. Beispiel hierfür ist ein druckgrafisches Portrait des Schweizer Künstlers Johann Jakob Schalch (1723–1789) aus der Porträtsammlung des Hamburger Kupferstichkabinetts, das auf ein Trägerpapier aufgeklebt wurde (Abb. 32). Ohne es davon zu lösen montierte man es wiederum auf einen Karton, der mit Bleistift angebrachte handschriftliche Notizen aufweist und durch die Kunsthalle Hamburg gestempelt sowie als der Porträtsammlung zugehörig markiert ist. Die handschriftlichen Hinweise nennen den vollen Namen des Dargestellten, dessen Lebensdaten und den Hersteller der Grafik. Außerdem zwei Zahlenfolgen, die vermutlich die Inventarnummern bedeuten. Das ältere und kleinere Trägerblatt ist mit zwei rätselhaften Bleistift-Notaten bezeichnet (»1.« und »S 74.«).

Prominentes Beispiel für die Materialisierung von Zuschreibungsdiskursen durch Montagen und Vermerke ist auch manche noch erhaltene Seite aus Vasaris »Libro De« Disegni«: Der Künstler und Historiograph montierte und

101 Zudem bedarf es zum Entschlüsseln mancher Handschrift einen geschulten Blick, der auch um die Handschriften von Sammlungsmitarbeitern*innen weiß oder auch alte Kurrentschriften lesen kann.

rahmte Zeichnungen auf den Seiten seiner Alben und sah in den Rahmungen vielfach Flächen zur Beschriftung vor. Ein Blatt in der Pariser Ecole des Beaux Arts beispielsweise ist durch die Beschriftung im Rahmen Cimabue (ca. 1240–1302) zugeschrieben. Heute wird die Zeichnung jedoch eher einem anonymen Kopisten des 13. Jahrhunderts zugeschrieben.¹⁰²

Auf Kisten, Mappen oder Buchrücken werden Inschriften meist auf eigens montierten Etiketten aufgebracht (Abb. 33 + 34). Auch hier erfolgt die Beschriftung oft handschriftlich und mit Bleistift, wie beispielsweise auf den Mappen der Grafischen Sammlung der HAB Wolfenbüttel. Auf einem großformatigen Band mit den Stichen Giovanni Volpatos (1740?–1803) und Giovanni Ottavianis (ca. 1735–1808) nach Raffaels Fresken im Vatikan in der Hamburger Kunsthalle klebte vormals ein größeres Etikett, bevor es durch ein papierenes mit maschinengeschriebener Signatur ersetzt wurde (Abb. 34). Bei den foliantenförmigen Kassetten in Kopenhagen (Abb. 2 a) gibt es ein Nebeneinander von einer in das Leder des Rückens eingepprägten Beschriftung und einer Beschriftung auf Papier, welches darüber geklebt wurde und folglich – im Gegensatz zur Goldprägung – entfernbar ist. Die Materialität des Herausgelösten, des Veränderten ist wiederum Zeichen der Zeitschichten in einer Sammlung. Es werden Leerstellen hinterlassen, die als solche sicht- und spürbar bleiben und zugleich die Oberfläche für neue Ergänzungen sind.

In historischen Darstellungen von Sammlungsräumen, wie auch in den heutigen Depots Grafischer Sammlungen können wir beobachten, dass Möbel wie Schränke oder Regale, ebenfalls beschriftet wurden bzw. werden. Das Frontispiz zu Apins Abhandlung über das Sammeln von Porträts zeigt in einem idealen Sammlungsraum, der vornehmlich einer Bibliothek gleicht, Beschriftungen auf den Fronten der Regalböden (Abb. 1). Solcherlei Beschriftungen finden sich auch in einem großformatigen Kupferstich von Franz Ertinger (1640–1710) mit einer Darstellung der Bibliothèque Sainte Geneviève (Abb. 35 + 35 a). Der Kupferstich zeigt einen Wandaufriß, mit dem nicht nur die architektonische Beschaffenheit des Raumes mit Volutendecke, Fenster und einer Pilastergliederung demonstriert ist, sondern auch die Aufstellung der Büsten und der Bücher in den Regalen. Beschriftungen im Bild verdeutlichen den Inhalt der Bücher (oder Kassetten?): »Icones« und »Manuskriptum Antiques«.¹⁰³

102 Vgl. Tempesti 2014, S. 34; Siehe hierzu Kapitel III.3.6.

103 Vgl. Molinet 1692. Dem Band sind insgesamt sieben Kupferstiche beigegeben, welche die Räumlichkeiten mit der Aufstellung der Schränke (Kabinette), Regale und der Hängung der Kunstwerke und Preziosen darstellen.

In beiden Fällen ist allerdings die Materialität der Beschriftungen nicht näher visuell vermittelt.

Wenn die Beschriftungen nicht bereits als Teil des Möbels geschaffen wurden, wie etwa an den Regalen für die Florentiner Photothek, werden sie aufgeklebt oder anderweitig hinzugefügt – so etwa auf einem Archivschrank der Hamburger Kunsthalle als großformatiges Etikett (Abb. 36). Auf den Fronten der Schubladen moderner Planschränken sind meist kleine Rahmen als Halterung für austauschbare Etiketten aus Karton integriert. Diese können entweder per Hand beschrieben, oder bedruckt werden, wie in der Herzog August Bibliothek (Abb. 30). Die dortigen Beschriftungen sind zweigeteilt: Ein orange unterlegtes Feld weist die Nummer der Schublade auf, der Rest des Kärtchens ist handschriftlich mit dem Bereich der innenliegenden Signaturen versehen, also etwa »Graph A1 2343 – 2450«, der in eckigen Klammern vermerkte Buchstabe ist ein Hinweis auf die Ordnung der Grafik nach Künstlernamen.

Gestaltung oder Material der Etikettierungen auf Möbeln erscheinen beliebig. Sie sind beständig in ihrer Verortung oder können spurlos ausgewechselt werden. Sie bieten Raum für mal explizite, mal codierte Information. Dieser Raum ist eng und auf das Nötigste reduziert.

1.2. Navigation im Archivraum

Die materiellen Dinge, aus denen sich eine Grafische Sammlung zusammensetzt sind ein zentraler Aspekt für die Erschließung dieses Mediensystems. Depot- bzw. Archivraum erschließen sich erst vollständig über die Performanz all ihrer Bestandteile.

Ausgangspunkt derselben ist, dass die eigentlichen Sammlungsgegenstände dem Blick entzogen sind: Das Depot hat zunächst aufbewahrende und somit schützende Funktion. Die Objekte werden relativ fest verortet und mit einer materiellen Schicht von Erweiterungen des Objektes und Museumsdingen überblendet, welche die räumliche Ordnungsstruktur auf geometrische Grundformen reduzieren, wie im Folgenden noch veranschaulicht wird.

Als weitere Schicht kommen Wissensordnungen hinzu: Klassifikationssysteme werden über diskursive Medien im Sammlungsraum materialisiert. Den Sammlungsraum betretend, kommunizieren uns Beschriftungen beispielsweise geografische Namen, die Bezeichnungen historischer Epochen, Namen von Personen bzw. Personengruppen oder Signaturengruppen. Manchmal finden sich Objektbezeichnungen wie »Zeichnungen« oder »Druckgrafik«.