

Ein und dasselbe Bild wird in verschiedenen Softwareumgebungen anders dargestellt. Die Browsertechnologie ist ein zentrales Element bei der Konstruktion dieser Bilder, tritt aber in der Regel vor dem was sie zeigt, darstellt, vermittelt völlig zurück. Sie präsentiert sich durch visuelle Symbole in Form von Desktop-Icons oder Fenstern, genauer Rahmungen mit bestimmten Steuerungselementen. Den meisten Platz im Browser nimmt die Webseite ein, ihre Gestaltung und Inhalte. Als Teil dessen findet das digitale Bild Einbettung in den Präsentationskontext der Webseite, die Informationen zum Bild in schriftlicher Form kommuniziert. Die Tatsache, dass hier mehrere Softwareelemente und Infrastrukturen die Voraussetzung zur Vermittlung des Bildes darstellen, wird üblicherweise übersehen. Auch die eingebettete Bilddatei in ihrer Konstruktion tritt nicht als solch mehrdimensionales Element in Erscheinung. Im Browser erscheint sie als Oberfläche, die das Bild darstellt. Die Dysfunktion offenbart eine Fehlkommunikation ein und desselben Bildes. Der Präsentationsmodus ist gleich, das Objekt ist das gleiche, aber der Prozess des Auslesens ist offenbar verschieden. Indem sich der Prozess offenbart, wird die »artifizielle Selbstigkeit« des Bildes für die Rezeption sabotiert. Entsprechend differenziert Burkhart eine These Wiesings dahingehend, dass »artifizielle Selbstigkeit keine stabile überzeitliche Eigenschaft medialer Konstellationen [ist], sondern [...] in mediale[n] Praxen mitkonstituiert« wird.¹¹⁶

3.6. Rahmungen

Rahmungen wurden als eher marginalisierte Gegenstände innerhalb des Kunstbetriebs immer wieder auch um ihrer selbst Willen in den Blick genommen. Historische Rückblicke ergeben ein ambivalentes Bild ihrer Rolle für Künstler*innen, Kunsthistoriker*innen und Publikum.

Prinzipiell werden Rahmungen als in zwei Richtungen wirksam betrachtet: Sie können hervorheben, indem sie selbst als dominante visuelle Eindrücke hervortreten, wie zum Beispiel barocke Rahmen Rahmungen des Jugendstils, die von Künstlern selbst in Abstimmung mit dem enthaltenen Bild entworfen wurden. Sie können die kulturelle Wertigkeit von Bildern betonen, sie als Zo-

und wie ein Negativ wirkte. Andere Bilder der Bibliothek waren davon nicht betroffen. Für den Hinweis auf diese Problematik danke ich David Maus.

116 Siehe Burckhardt 2015, S. 240 (FN 47).

ne von besonderer Bedeutung markieren.¹¹⁷ Zugleich sind sie aber stets Bindeglied zu einer architektonischen Umgebung, von der sie sich bewusst absetzen oder in deren Ästhetik sie eingebunden sind.

Aus Perspektive der visuellen Semiotik kommt der Rahmung eine indexikalische Funktion zu. Rahmen sind hier kognitive Strukturelemente, Instrumente der Perzeption, die in Aneignungsprozessen für visuelle Elemente genutzt werden, weil sie die Herstellung von Bezügen ermöglichen.¹¹⁸

Entsprechend wurden die Rahmungen der Zeichnungen aus Giorgio Vasaris bereits in Kapitel I.1.4 erwähnten *Libro de' Disegni* interpretiert. Abbildung 98 zeigt eine Seite des *Libro*, welche vier montierte Silberstiftzeichnungen aufweist, die von mit Feder und Tinte gezeichneten Rahmen- bzw. Architekturelementen umgeben sind. Einer der Rahmen in Form eines die Renaissance typischen Volutengesims ist mit Blumengirlanden und einer Kartusche am unteren Rand verziert, in der die Worte »Filippo Lippi Pitor: Foir« zu lesen sind. Andere Seiten des *Libro* weisen Rahmungen auf, die anderen Baustilen nachempfunden sind. Sowohl durch die schriftliche Erwähnung von Namen und Funktionen (Pitor: Fior) als auch durch die Stilistik der Rahmungen stellte Vasari ein Bezugssystem her: Er verband mehrere Zeichnungen miteinander und wies ihnen schriftlich eine Kategorisierung (als Zeichnung von...) zu. Durch das Zusammenspiel von Rahmung, Anordnung und Text schafft Vasari einen Ordnungsraum, konstruiert eine Aussage mit visuellen Mitteln. Nicht von ungefähr wurde daher den Seiten des *Libro* eine musealisierende Funktion zugesprochen.¹¹⁹ Sie sind Räume der Aufbewahrung und überführen die Zeichnung mithilfe der Rahmen und Beschriftungen in einen historisierenden Kontext. Auf Vasaris Albumseite drängen sie sich gewissermaßen auf, stellen sich als vermittelnde Instanz zwischen Betrachter*in und Zeichnung.

Oft treten Rahmungen aber soweit als möglich hinter dem Gezeigten zurück. Innerhalb von Grafischen Sammlungen sind Rahmen unweigerlich mit

117 Damit, so Carsten Thau, haben sie ihre Wurzeln in religiös-rituellen Kontexten. Vgl. Thau, Carsten: *Murder Incorporated. The Frame in Works of Art from Matisse to Microsoft Windows*, in: Bjerre, Henrik (Bearb.): *Frames. State of the Art*, Mus.Kat., Kopenhagen 2008, S. 204.

118 Vgl. Doulikaridou, Elli: *Reframing Art History*, in: *International Journal for Digital Art History*, Nr. 1, Heidelberg 2015, S. 69.

119 Vgl. Tempesti 2014, S. 39.

dem Ausstellungsbetrieb verbunden ist. Die Sammlungen besitzen üblicherweise große Sets von einheitlichen, in ihrer Erscheinung möglichst neutral gestalteten Rahmen. Im Depot wird ein Großteil der Grafik im Passepartout in Kisten gelagert. Passepartout und Objekt werden dann in der Regel für Ausstellungen oder zum Transport gerahmt. Dies bringt nicht zuletzt aus konservatorischer Sicht Vorteile, da durch den Rahmen das Objekt rundherum zusätzlich geschützt wird. Zugleich ermöglicht er die (schonende) Präsentation und ist selbst visuell unauffällig. Er exponiert zu aller erst das Objekt, vermag sich aber selbst nie ganz transparent zu machen. Auch für Gemälde, so konstatiert Carsten Thau, ist es charakteristisch in der Moderne, dass der Rahmen bescheidener wird oder gänzlich verschwindet.¹²⁰

Die Nutzung von Rahmungen setzt sich außerhalb einer materiellen Gegenständlichkeit, wie sie in Sammlungen und Museen vorzufinden ist, fort und zwar als zentrales Element der visuellen Kultur. So beschreibt Elli Doulikaridou in ihrem Beitrag »Reframing Art History« Rahmungen als zentrale Technologien für die Aneignung von Bildern innerhalb kunsthistorischer Methodologie.¹²¹

Und auch für computergestützte Medien ist der Rahmen ein zentrales strukturierendes Element.¹²² Bildschirme eröffnen ihren Nutzer*innen Einblick in die visualisierte Welt der Maschine. Ähnlich wie der Bilderrahmen fungieren ihre Gehäuse sowohl inklusiv, indem sie als physikalische Körper konkreter Teil der materiellen Welt sind. Zugleich findet eine Exklusion dieser Welt statt, eine Abgrenzung zum digitalen Raum, der nur in seiner visualisierten Form für den Menschen über das Graphical User Interface zugänglich ist. Allerdings grenzt der Bildschirm nicht mehr nur ein Objekt ab. Es vereint mehrere digitale Objekte und Formen in sich, erlaubt die Darstellung von Information über verschiedenste Kanäle, welche wiederum durch Rahmungen visualisiert werden. In Kapitel II.2.2.3 wurde beschrieben, dass sich durch den über mehrere Bildschirme visualisierten Desktop gewissermaßen ein kontinuierlicher, absoluter Raum eröffnet. Bei der Nutzung digitaler Medien verschmelzen Interface und Rahmen miteinander. Das Visuelle des Rahmens wird vom rein Materiellen ins Virtuelle transferiert. Damit wird er skalierbar und beweglich. Wie er dabei aussieht ist viel mehr abhängig von Einstellungen

120 Vgl. Thau 2008, S. 204.

121 Vgl. Doulikaridou 2015, S. 69.

122 »There is a mainroad in the visual culture of the West leading from Alberti to Microsoft Windows.« Siehe Thau 2008, S. 208.

und Anpassungen. So wurde etwa das Webdesign des *Virtuellen Kupferstichkabinetts* angepasst: in der die alte Version, erinnerten die Rahmungen der Thumbnail-Bilder an das Dia bzw. die Diasammlung als reproduzierendes Medium und zentrales Arbeitsinstrument früherer Generationen von Kunsthistoriker*innen (Abb. 65). Sie wurden durch lineare, helle Rahmen ersetzt.¹²³

Im digitalen Raum der Webseite ist es die Funktionalität des Rahmens als visuelle ordnende Struktur, welche im Vordergrund steht. Wenn diese Qualitäten im digitalen Raum im Sinne einer Methodik nutzbar gemacht werden sollen, die die historischen Funktionsweisen von Rahmungen reflektiert, wie Doulikaridou es vorschlägt, so ist darin kein Bruch, sondern eine Fortführung zu sehen. Denn somit basieren neue, adaptierbare Rahmungen oder Interfaces auf derselben Voraussetzung wie ihre (materiellen) Vorgänger: Sie basieren auf dem korrekten Funktionieren der medialen Umwelt. Die genannten Auslegungen der Rollen von Rahmen spielen sich entsprechend vor dem Hintergrund einer funktionalistischen Sichtweise auf Medien ab. Als solche changieren Rahmungen zwischen der Exposition und dem Verschwinden ihrer selbst. Das Zusammenspiel beider Komponenten lässt sie zu Medien der visuellen Kultur werden.

Der Modus Operandi von Rahmungen ist die Dekontextualisierung und Rekontextualisierung der Objekte, die sie in sich aufnehmen. Die Druckgrafik wird aus der Sammlung gelöst und im neuen Kontext der Ausstellung in ein Narrativ eingegliedert. Aby Warburg gab den Reproduktionen, die er auf den Tafeln für seinen *Mnemosyne-Atlas* versammelte, immer wieder neue Konstellationen. Der Rahmen wurde »geschlossen« durch die Dokumentation der Konstellation in der Fotografie.¹²⁴

Rahmungen distanzieren uns zudem vom Objekt, indem sie es als Raum umgeben und nach außen erweitern. Gewissermaßen sind sie somit selbst architektonische Elemente. Ähnlich wie Rolltische im Studiensaal sind auch sie bewegliche Orte.¹²⁵

Wer einen Crayonstich des 18. Jahrhunderts gerahmt und unter Glas betrachtet, erkennt das Täuschungspotenzial im Zusammenspiel von Reproduktion und Rahmung: Der Rahmen inszeniert den Stich als Zeichnung, eröffnet

123 Siehe Virtuelles Kupferstichkabinett, URL: <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/de/> [30.04.2025].

124 Vgl. Doulikaridou 2015, S. 70.

125 Vgl. Thau 2008, S. 207.

zwar den Blick auf das Bild, entzieht ihm aber zugleich seine haptische Erfahrbarkeit. Er integriert das Objekt und verleiht ihm durch seine eigene Materialität eine neue Verankerung im architektonischen Kontext.

Die schützende Eigenschaft von Rahmen wird für konservatorische Zwecke genutzt: Besonders fragile Werke werden dauerhaft in speziellen Rahmen aufbewahrt, die das Objekt nicht nur vor Staub, mechanischen Einwirkungen auf die Oberfläche oder UV-Licht schützen, sondern ein konstantes Mikroklima um das Objekt herum gewährleisten. Die abgeschlossene Räumlichkeit des Rahmens wirkt auf möglichst langen Erhalt des Objektes hin. Die Paradoxie des Rahmens liegt darin, dass er sich einerseits aktiv in den Erhalt des Objektes und den Umgang mit ihm einmischt, sich andererseits als Gegenstand möglichst zurücknimmt, durchsichtig und lediglich an den Seiten bzw. Rändern des Objektes bemerkbar ist.

Trotz eines gestiegenen Bewusstseins für die Bedeutung von Rahmungen in der Bildwahrnehmung ist die medientheoretische Dimension dieses Aspekts bislang nur unzureichend reflektiert worden. Denn wenn der Rahmen als Umwelt fungiert, so ist seine transformatorische Kraft nicht nur aus der Perspektive von Bildrezipient*innen in den Blick zu nehmen. Bei der Ergründung seiner Medialität und der Frage nach seiner zugrunde liegenden Struktur muss daher einmal mehr den Brüchen und Rissen auf den Grund gegangen und gefragt werden: Wie bzw. wann funktionieren Rahmungen nicht? Wo brechen sie mit ihren medialen Funktionen?

Prinzipiell geht der Blick am Rahmen vorbei und durch die Glasscheibe hindurch. Er entzieht sich unserem Blick bzw. unserer Wahrnehmung. Seine Paradoxie besteht darin, dass durch ihn die Spuren der Materialität des Objektes verwischen, obwohl er es gänzlich einschließt und die Schauseite exponiert. Die haptische Wirkung des Papiers und seines Zusammenspiels mit der Farbigkeit des Drucks und die haptische Qualität der aufliegenden Farbschicht wird durch das Glas minimiert. Hier zeigt sich ein »element of conjuration«.¹²⁶ Der Rahmen verbündet sich mit dem Faksimiledruck und lässt diesen auf den ersten Blick als Original erscheinen.

Was aber, wenn das Glas nicht ungehindert durchschaut werden kann? Ein Sprung stört den Blick auf das Objekt: Die Scheibe tritt als materielles Element hervor, lenkt die Aufmerksamkeit auf sich und gefährdet das Objekt, das sie schützen soll. Schmutz kann eindringen, und beim Herausnehmen droht

126 Siehe Thau 2008, S. 207.

das Glas in Scherben zu zerfallen und das Objekt zu beschädigen. Bei defekten Klima-Rahmen kann sich überdies Kondenswasser bilden. Die Gefahr einer Beschädigung des Objektes wird also nun durch den Rahmen noch potenziert, indem er das Wasser nah am Objekt hält und sein Verdampfen verhindert. Auch hier zeigt sich die Zwiespältigkeit des Mediums. Seine Dysfunktion bedeutet Störung oder gar Zerstörung, weil Rahmung und Objekt als materialisierte Körper eine direkte Verbindung miteinander eingehen müssen. Darin wird die räumlich-materielle Struktur des Rahmens als Medium greifbar.

Auch Vasaris Rahmungen, die als hermeneutisches Einordnungssystem für die montierten Zeichnungen interpretiert werden, sind in gewisser Weise doppelzünftig. Der Sammler bindet Bild, Schrift, Raum und Materialität zu einem medialen Gefüge, welches sich erst im Moment der Rezeption als Aussage entpuppt. Diese Aussage fügt sich vor dem Auge des gebildeten Rezipienten zusammen und konstatiert so immer wieder eine Wahrheit. Doch das Studium einiger Blätter hat auch ergeben, dass Vasaris Zuschreibungen zumindest in einigen Fällen stark angezweifelt werden dürfen.¹²⁷ Damit erweisen sich die visuell getroffenen Aussagen als falsch, obwohl sie doch in den Montagen der Zeichnungen als richtig materialisiert und gefestigt erscheinen.

Im ersten Album der Braunschweig-Lüneburgischen Topographie finden sich ausgeschnittene Seiten, die vermutlich als Passepartouts für grafische Blätter gedacht waren (Abb. 18). Allerdings wurden diese Rahmungen nicht genutzt: Sie wurden überklebt oder blieben leer und somit funktionslos. Sie materialisieren eine Fehlstelle.

Rahmungen sind als mediale Elemente nicht nur im Hinblick auf ihre Funktionalitäten zu betrachten. Es konnte vielmehr gezeigt werden, dass sie als eigenständige Akteure die Rezeption von Bildern untergraben können. Der Modus in dem sie dies tun, spielt sich stets im physikalischen Raum auf materieller Ebene ab. Im digitalen Raum stellt der Rahmen ebenso wie das digitale Objekt ein visuelles Ergebnis des Zusammenspiels bestimmter Implementierungen und der technischen Funktionsweisen des Bildschirms dar.

127 Siehe hierzu Tempesti 2014.

3.7. Sammlungen

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

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

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

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

128 Siehe Ebeling/Günzel 2009, S. 18.