

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

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

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

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

1.4. Der Studiensaal als Ort medialer Praktiken

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

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

150 Siehe Baur 2010, S. 7.

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

die Trennung von Mitarbeiter*innen und Publikum, öffentlich und nicht-öffentlich erhält. Die folgenden Beobachtungen und Analysen gehen ebenso von der Annahme aus, dass in den Räumen Grafischer Sammlungen bestimmte soziale Akteure konstruiert werden.

Zunächst gilt daher zu fragen, welche Akteure heute den Studiensaal als Ort charakterisieren. Anders als bei Hooper-Greenhill sollen allerdings verstärkt nicht-menschliche Akteure in den Blick genommen werden. Was wird im Studiensaal exkludiert und was schließt er ein? Welche Medien und Media-ritäten kommen hier zum Tragen?

Die Autotypie des Studiensaals der Berliner Kupferstichkabinetts von Ewald Thiel (1855– vor 1939) zeigt (Abb. 39) diesen als überaus belebtes Interieur: Frauen und Männer sitzen oder stehen an Tischen, unterhalten sich, flanieren an den Fenstern vorbei. Anhand ihrer Kleidung können wir zwei Personengruppen unterscheiden: Besucher*innen und Museumsmitarbeiter. Letztere tragen zweireihige Fracks. Im Gegensatz zu den Besucher*innen halten sich die meisten von ihnen im Hintergrund des Raumes auf, wo sie rechts und links neben einem erhöhten Podest mit Arbeitstisch den Raum überblickend Stellung bezogen haben. Zwei der Aufseher bringen zudem Sammlungskisten an die großen Tische, die den Raum dominieren und Platz für das Studium der Objekte bieten. Auf einer Empore oberhalb eines auf dem Podest sitzenden Aufsehers unterhalten sich, eine Schranktür öffnend, zwei Männer. Auch sie gehören vermutlich zum Museumspersonal. Im Studiensaal ist eine große Zahl von Kisten zu sehen: Sie werden gestapelt oder liegen offen ausgebreitet auf den Arbeitstischen. Direkt im Vordergrund, auf der Mittelachse der Darstellung, fällt zudem einer der vielen Aufsteller oder Tischstaffeleien in den Blick, auf welche Passepartouts aufgestellt werden. Links im Bild wird ein voll beladener Rollentisch hineingeschoben. Im Hintergrund rechts fällt ein Garderobenständer auf: der Studiensaal – ein Ort zum Verweilen.¹⁵²

152 Der Zugang zum Berliner Kupferstichkabinett im Neuen Museum wurde von Drum wie folgt beschreiben: »Vom Treppenaustritt gelangt man durch einen Vorraum, an dessen Wänden Radierungen und Kupferstiche mit Motiven aus der preußischen Geschichte hängen, zuerst in den Studiensaal und dann in den Ausstellungssaal. Dieser durch Deckenlicht vorzüglich erhellte Saal hat 15,5 m Länge und auf rund 9,0 m Breite. An jeder Wand ist eine Reihe einseitiger und in der Mitte des Saales eine Reihe zweiseitiger schränke von der in Art. 254 beschriebenen Einrichtung aufgestellt. In dem Rahmen der Schrankaufsätze sind die Kunstblätter zur Schau gebracht. Im anstossenden Studiensaal werden die in Mappen verwahrten Blätter auf Wunsch zur Einsicht aufgelegt.

In Thiels Darstellung werden Akteure des Studiensaals sowie mit ihnen verbundene Performanzen dargestellt. Dabei können verschiedene Tätigkeiten ausgemacht werden, die sich im Studiensaal immer wiederholen: Eintreten (von Personen oder anderen Akteuren), Präsentation (das Sich-Zeigen von Objekten und das davor verharren, ihr Studium), das Überblicken des Raumes und Kommunikation (manchmal in Verbindung mit verschiedenen Medien). In diesen Handlungen werden menschliche und nicht-menschliche Akteure temporär miteinander verbunden.¹⁵³ Die Praktiken, die im Studiensaal das Netz zwischen diesen Akteuren spannen, können als graduelle Verläufe zwischen Dichotomien beschrieben werden: suchen und finden, bewegen und verharren, öffnen und schließen, inkludieren und exkludieren, sehen und gesehen werden, gebieten und verbieten, zeigen und verbergen, besuchen und verlassen.

1.4.1. Eintreten

Innerhalb der institutionellen Architektur des Museums ist der Weg zum Studiensaal der Grafischen Sammlungen in der Regel nicht offensichtlich. So beschreibt Hans Singer:

»Die Kabinette befinden sich hier [Berlin und Darmstadt] so entlegen, daß sozusagen eine ausgesprochene Absicht vorherrschen muß, um sie nur zu finden: selbstverständlich muß das auf den Besuch drücken. Mich dagegen freut, daß in Dresden die Eingangstür des Kabinetts geradezu eine Besucherfalle ist [...].«¹⁵⁴

Besucher* in einer Grafischen Sammlung wird man selten durch Zufall oder indem man sich dem Besucherstrom anschließt. Vielmehr folgt man einer eigenen Agenda, die in der Regel darin besteht, ein bestimmtes grafisches Werk in Augenschein zu nehmen zu wollen.¹⁵⁵

Durch zwei Reihen Fenster an den beiden Langseiten findet die Erhellung statt.« Siehe Durm/Ende/Schmidt 1893, S. 276.

153 Diese temporäre Komponente des Handelns lässt mit de Certeau also einen Raum entstehen. Vgl. de Certeau 1988, S. 218.

154 Siehe Singer 1916, S. 25.

155 Ernst Rebel beschreibt in seinem Glossar die Nutzung von »Grafksammlungen« als individuell und intim: »Einzelbesuchern werden auf Wunsch einzelne Blätter vorgelegt, oft dabei betreut von spezialisierten Kuratoren.« Dabei liegt seine Betonung auf der

Im Foyer des Lichtwark-Baus der Kunsthalle Hamburg beispielsweise gewährt eine gläserne Tür Eintritt in die Bibliothek, öffnet sich aber erst, nachdem die Besucherin oder der Besucher eine Klingel bedient und eine Mitarbeiterin des Studiensaals über einen Knopf diese zur Öffnung freigegeben hat. Nicht immer funktioniert das Öffnen der Tür auf Anhieb – etwa, wenn man die Tür versucht aufzuziehen anstatt zu drücken. Diese Grenzsituation an der durchsichtigen Tür, die zwar den Blick in den Raum und zum Mitarbeiter hin erlaubt, aber einem den Zutritt doch verwehrt, ruft zunächst eine Irritation hervor. Manche Besucher*innen, die eher zufällig vorbeikommen und nur aus Neugier versuchen, sie zu öffnen, werden in diesem Moment am Eintreten gehindert. Es erfolgt hier die Distinktion derer, die sich im Raum aufhalten, weil sie hier angestellt sind oder einer Agenda folgen, von denen, die »nur mal gucken wollten« und denen der Zutritt verwehrt bleibt. Es ist eine Auswahl-situation: Möchte man tatsächlich eintreten, klingelt man noch einmal, wenn nicht, belässt man es beim ersten Versuch.¹⁵⁶

Nach dem Eintreten in den Studiensaal wendet man sich in der Regel an Mitarbeiter*innen oder wird von diesen in Empfang genommen. In einigen Sammlungen wird man gebeten, sich mit Namen, Datum und Institution in ein Besucherbuch einzutragen und bekommt einen Tisch bzw. Arbeitsplatz zugewiesen. In manchen Institutionen stehen bereits die gewünschten Objekte in Kisten bereit an diesem Platz bereit. Vergleichbar mit der Praxis der Inventarisierung wird im Besucherbuch der Moment der Begegnung von Objekt und Betrachter*in dokumentiert, eine Art Nutzungs- und Besuchsgeschichte des Studiensaals verzeichnet.

Der Eintritt der/des Besucher*in bedeutet zunächst eine Grenzüber-schreitung vom öffentlichen in einen halböffentlichen Raum. Die in den Ausstellungsräumen geltenden institutionellen Regeln müssen hierfür erneuert bzw. ausdifferenziert werden. Dies geschieht zunächst durch eine

individuellen Kunstbetrachtung und der distinktierten Behandlung einzelner Besucher*innen seitens des Museumspersonals. Diese erfordert allerdings eine Auswahl »einzelner Blätter«, sowie die Bereitschaft, mit »spezialisierten Kuratoren« zu interagieren bzw. sich von diesen betreuen zu lassen. Beides setzt ein gewisses Bildungsniveau und Selbstbewusstsein voraus. Zur Auswahl wiederum führen vorangegangene Recherchen zum Bestand der Sammlung und schlussendlich eine besondere Motivation zur Ansicht des einzelnen Blattes. Siehe Rebel 2003, S. 238.

156 Geklingelt werden z.B. muss auch im Städel (Frankfurt), der Albertina (Wien) oder der Grafischen Sammlung der Museumslandschaft Hessen Kassel im Schloss Wilhelmshöhe (Kassel).

erneute Konstruktion des Status des/der Besucher*in gegenüber den Museumsmitarbeiter*innen, die sich bereits im Raum befinden. Mit der gezielten Platzierung der besuchenden Person endet dessen Bahnung durch den musealen Raum zunächst an einem Ort. Mittler des Besucher*innen-Stadiums ist einerseits die Praxis der Einschreibung in ein Besucherbuch, die ebenso zugleich eine Festschreibung in den Archivraum der Grafischen Sammlung bedeutet. Der Eintritt in den Studiensaal ist zudem mit Kommunikation mit Mitarbeiter*innen verbunden: Es werden einerseits Anfragen oder Bitten geäußert, andererseits Regeln und Vorschriften formuliert. Auch innerhalb der sprachlichen Kommunikation werden also die jeweiligen Rollen der einzelnen Personen sowohl vermittelt, als auch als solche konstruiert.

Die Handlung des Ein- und Austretens ist ebenso in Bezug auf die Arbeit der Museumsmitarbeiter*innen zu beobachten. Die meisten Grafischen Sammlungen sind so angelegt, dass sich Depot- und Arbeitsräume der Mitarbeiter*innen in direkter Nähe zum Studiensaal befinden.¹⁵⁷ Im Lesesaal der Kunsthalle Hamburg grenzen beispielsweise die Bibliotheks- und Depoträume direkt an ersteren. Vor dem offenen Durchgang ist hier eine Absperrung aufgestellt: Lediglich Mitarbeiter*innen dürfen hierüber den Studiensaal verlassen. Durch die Besucher*innen im Studiensaal werden sie immer wieder veranlasst, Museumsdinge dort hineinzubringen. Mitarbeiter*innen im Studiensaal bewegen sich schneller als Besucher*innen, um Zeit zu sparen, steigen auf Leitern oder schieben Transportwagen durch den Raum. In Hamburg beispielsweise bedarf es wegen der Höhe der Schränke und des Gewichts der Kisten beim Akt des Herausnehmens besonderer körperlicher Anstrengung. Ihre Bahnung ist also in doppelter Hinsicht mit dem Grenzübertritt vom halböffentlichen in den zugangsbeschränkten Raum des Depots oder der Arbeitsräume verbunden. Damit bedeutet das Ein- und Austreten der Mitarbeiter*innen in den Studiensaal eine Demonstration ihrer gegenüber den Besucher*innen privilegierten Stellung und eine Konstruktion als Mitarbeiter*in.

Dazu gehört auch der Zugriff auf die Sammlungsschränke. In der Regel ist dem/der Besucher*in des Studiensaals nicht erlaubt, sie eigenmächtig zu öffnen und Kisten zu entnehmen oder Schubladen aufzuziehen; so etwa

157 So ist es etwa im Handbuch für Architektur vorgesehen: »Letztere Räume, die nur Beamten und Fachleuten zugänglich sind, müssen unter sich, so wie mit dem Saal der Schausammlung und dem Studiensaal in geeignetem, bequemem Zusammenhang stehen.« Siehe Durm/Ende/Schmidt 1893, S. 276.

in Hamburg oder Braunschweig, wo Teile der Sammlung in den Möbeln des Studiensaals aufbewahrt werden. Nur Mitarbeiter*innen der Sammlungen dürfen die Schränke öffnen, um Kisten herauszunehmen. Manche Schränke bzw. Depoträume sind sogar nur dem Führungspersonal der Abteilung zugänglich. In dieser Schließgewalt zeigt sich die Stellung als Hilfskraft, Mitarbeiter*in, oder Sammlungsleiter*in. Ihnen ist gegenüber dem/der Besucher*in eine privilegierte Stellung verliehen, welche Kontrolle und kontrolliert sein zugleich bedeutet.¹⁵⁸ Mitarbeiter*innen und Schranksystem agieren innerhalb eines Kräftespiels. Die Praxis des Öffnens und Schließens besteht folglich sowohl darin, dass der Schrank etwas preisgibt, als auch, dass die/der Mitarbeiter*in sich seines Inhalts für den Moment ermächtigt. Die/der Besucher*in ist innerhalb dieser Praxis Initiator eines Prozesses und Rezipient*in des Ergebnisses, darf aber nicht aktiv an diesem Prozess teilhaben. Die Einschränkung auf die visuelle Erfahrung des Ereignisses bleibt, wie im Ausstellungsraum auch, bestehen. Dem gegenüber vollzieht sich das Privileg der/des Mitarbeiter*in in der körperlich-haptischen Interaktion mit dem Sammlungsmöbel und der Kiste, die in diesem Moment selbst Objekte des Musealen darstellen.

Beim Ein- und Austreten von Mitarbeiter*innen aus dem Studiensaal agieren bestimmte Gegenstände gewissermaßen als Begleiter. In der eingangs geschilderten Darstellung von Thiel ist bereits auf den Rolltisch hingewiesen worden (Abb. 39). Er erleichtert die körperliche Arbeit des Herbeischaffens von Sammlungskisten, indem diese auf seinen Oberflächen gestapelt werden können. Rolltische beschleunigen diesen Schritt außerdem, weil Mitarbeiter*innen ggf. nur einmal den Weg zwischen Depot und Studiensaal zurücklegen müssen. Damit sind Rolltische gewissermaßen Komplizen der Mitarbeiter*innen, sie teilen sich das Privileg der Grenzüberschreitung und übernehmen die buchstäbliche Traglast der Museumsdinge. Als mobile Elemente der Grafischen Sammlung sind sie weder fest dem Depot noch ausschließlich dem Studiensaal zuzuordnen. Als Teil des Raums der Grafischen Sammlung sind sie in ihrer Bewegungsrichtung nicht festgelegt, aber

158 Die Einbindung von Sammlungsmöbeln in soziale Hierarchien und Praktiken wird im Beitrag von Charlotte Brives und Bruno Latour zum Band »Auf/zu – Der Schrank in den Wissenschaften« thematisiert: Vgl. Brives, Charlotte/Latour, Bruno: Wissenschaft durch den Gefrierschrank betrachtet, in: Te Heesen, Anke/Michels, Anette (Hg.): Auf/ Zu. Der Schrank in den Wissenschaften, Berlin 2007, S. 74–79.

dennoch nicht autonom. Sie werden im Rahmen von Taktiken¹⁵⁹ der Arbeit von Mitarbeiter*innen an bestimmten Orten platziert.¹⁶⁰

1.4.2. Präsentation und Umgang mit dem Objekt

Die Entnahme einer Zeichnung oder Druckgrafik aus ihrem Sammlungsbehältnis zur Vorlage im Studiensaal ist Teil einer Praxis der Präsentation, innerhalb der das Objekt als Kunstwerk bzw. Museumsobjekt in einem eigens dafür sich konstruierenden Raum entsteht. Er entspannt sich zwischen Besucher*innen, ihren individuell gewählten Objekten und den Mitarbeiter*innen, die diese zur Ansicht bereitstellen.¹⁶¹ Diese Begegnung mit dem Objekt ist allerdings stark kontrolliert und reglementiert.

Der Präsentation der Objekte geht meist die Kommunikation bestimmter Verhaltensregeln für den/die Besucher*in voraus, die vor allem konservatorisch begründet werden. Die Regelungen zum Umgang mit den Objekten werden durch die Mitarbeiter*innen und über schriftliche Hinweise auf Webseiten oder Schildern vor Ort kommuniziert. Beispielhaft kann hier die Besucherordnung des Kupferstichkabinetts der Kunsthalle Hamburg zitiert werden:

»Die Originale dürfen nicht berührt werden. Die Passepartouts müssen mit beiden Händen behutsam angefasst werden und sind mit der Vorderseite nach oben von links nach rechts wieder abzulegen (bei Querformaten Schrift nach rechts). Die Kartons dürfen nicht über die darunter liegenden Blätter geschoben, gezogen oder geschleift werden. Es ist untersagt, ein Passepartout auf ein darunterliegendes Passepartout mit der Kante aufzusetzen. Das Passepartout darf nicht geöffnet werden. Die Rückseiten der Blätter dürfen nur nach Rückfrage betrachtet werden. Es ist nicht gestattet, die Blätter an

159 »Gerade weil sie keinen Ort hat, bleibt eine Taktik von der Zeit abhängig; sie ist immer darauf aus, ihren Vorteil ›im Fluge zu erfassen«. Was sie gewinnt, bewahrt sie nicht. Sie muß andauernd mit den Ereignissen spielen, um ›günstige Gelegenheiten‹ daraus zu machen.« (Siehe de Certeau 1988, S. 23.)

160 Als haptische Gegenstände sind sie darüber hinaus selbst Museumsdinge, denen eine Geschichte des Gebrauchs und des Verbrauchs anhaftet.

161 Für bestimmte Objekte, die als »Highlights« der Sammlung und besonders wertvoll gehandelt werden, gelten üblicherweise besondere Zugangsregelungen und verschärfte Voraussetzungen für die Ansicht. So dürfen in der Albertina bestimmte Stücke nur nach Anfrage und Bewilligung der Direktion, sowie Vorlage triftiger Gründe eingesehen werden.

mehrere Personen herumzureichen. Das Sprechen, Husten und Niesen gegen das Blatt sind nicht erlaubt. Die Benutzung von Graphikgestellen und Buchstützen ist bei bestimmten Objekten vorgeschrieben.«¹⁶²

In gewissem Maße dürfen Besucher*innen die Präsentation des Objektes mit steuern, da sie entscheiden, welches Objekt zu welchem Zeitpunkt angesehen werden soll. Sie sind es auch, die entsprechend der Regelungen die Passepartouts auf den Tischstaffeleien zur Ansicht positionieren und sie wieder herunternehmen dürfen. Ihre Bewegung durch den Stapel von Passepartouts, die sie im Sammlungsbehältnis vorfinden, ist allerdings ebenso reglementiert, wie der Umgang mit dem einzelnen Passepartout bzw. Objekt. Ausrichtung und Charakter der Bahnen¹⁶³ von Handhabung werden sehr genau vorgeschrieben.

Nachdem das Objekt dem Passepartout entnommen und auf einem Aufsteller positioniert wird, ergibt sich der Moment der Perzeption desselben. Eine solche Situation ist beispielsweise in einer Fotografie des Studiensaals des Städel Museums nachgestellt, die auf der Webseite des Kupferstichkabinetts zu finden ist (Abb. 40).¹⁶⁴ Die meist hölzernen Tischstaffeleien bilden ein bewegliches Element im Studiensaal und ermöglichen im Gegensatz zur liegenden Positionierung auf dem Tisch eine Aufrichtung des Passepartouts ähnlich der Hängung an einer Wand. Besucher*innen können das Objekt so sitzend auf Augenhöhe studieren. Zudem erfordert die Aufstellung den geschlossenen

162 Siehe Kunsthalle Hamburg 2016: Homepage, URL: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/benutzungsordnung-des-studiensaals-von-kupferstichkabinett-und-bibliothek-der-hamburger-kunsthalle> [20.01.2018]. – Ähnliche Anweisungen finden sich bei Singer: »Die Besucher werden gebeten, Handschuhe auszuziehen, die Reihenfolge der Blätter nicht zu verändern, alle Blätter mit der Bildseite nach oben und die Querblätter mit dem Unterrand nach links fortzulegen.« Siehe Singer 1916, S. 76.

163 Einleitend wurden bereits Michel de Certeaus raumtheoretische Überlegungen zur Abgrenzung von Ort und Raum vorgestellt, nach denen Raum viel stärker von Temporalität und ephemerem Erleben geprägt ist als der Ort, er einen relativ stabilen statischen Punkt bildet. Innerhalb dessen evoziere die Bahn eine Bewegung, aber sie beinhaltet auch eine Projektion auf eine Ebene[...]. Eine Tätigkeit wird durch einen Graphen (der für das Auge überschaubar ist) ersetzt; [...] Handlungen durch eine Spur.« Die Bahnen der Bewegung von Besucher*innen im Studiensaal sind gewissermaßen Voraussetzungen für die Strategien, die im Museum verfolgt werden. Siehe de Certeau 1988, S. 23.

164 Vgl. Städel Museum Frankfurt 2021: Homepage, URL: <https://www.staedelmuseum.de/de/angebote/studiensaal-der-graphischen-sammlung> [16.05.2025].

Zustand des Passepartouts. Das Objekt verbleibt so in seiner schützenden Umgebung. Dennoch kann der Aufsteller mit dem Objekt auf dem Tisch bewegt, herangezogen oder weiter weggeschoben werden. Während sich im Ausstellungsraum der oder die Besucher*in zum Objekt hin oder davon wegbewegen muss, kann man im Studiensaal das Objekt innerhalb seines Präsentationsgestells bewegen und seinen Bedürfnissen anpassen. Das Positionieren auf der Staffelei bedeutet jedoch für den/die Besucher*in zugleich, dass er/sie das Passepartout aus der Hand gibt. Der Aufsteller ist Medium der Präsentation des Objektes, seine Medialität entsteht in der Ermöglichung räumlich-haptischer Entfernung. So und durch die Reduktion auf die visuelle Erfahrung, wird eine dem Ausstellungsraum ähnliche Situation hergestellt.

Der Studiensaal suggeriert eine andere, vermeintlich direktere Begegnung mit dem Objekt. Da die Begegnung mit dem Objekt im Ausstellungsraum in erster Linie visuell ist, liegt die Vermutung nahe, dass im Studiensaal nunmehr auch eine haptische Erfahrung möglich sein könnte. Tatsächlich ist diese haptische Erfahrung auf den Zwischenraum zwischen Objekt und Besucher*in bezogen: auf die Materialität der Depotumgebung, auf Passepartouts, Sammlungskisten oder auch Sammelbände. Die Perzeption des Sammlungsobjektes selbst soll sich hier weiterhin auf primär visueller Ebene abspielen. Diese wird allerdings im Studiensaal erweitert, da im Rahmen der professionellen Umwelt Hilfsmittel wie Lupen oder Fadenzähler beigegeben werden. Sie erweitern die visuelle Perzeption auf die mikroskopische Dimension des Objektes. Ihre Präsenz verführt gleichzeitig dazu, diese zu untersuchen, sich ausführlich den materiellen und visuellen Details der Objekte zu widmen.¹⁶⁵

Indem Besucher*innen Handlungsvorgaben gemacht werden, welche auch Mitarbeiter*innen streng genommen stets zu beachten haben, wird ein professionelles museales Umfeld geschaffen.

»Professionalität gehört zur Umwelt. [...] Professionalität verengt Individuen auf Muster der totalen Umwelt. [...] Der Profi klassifiziert und spezifiziert und akzeptiert damit unkritisch die Grundregeln der Umwelt. Die Grundregeln[...] bilden eine alles durchdringende Umwelt, in der er zufrieden ist, ohne sich ihrer bewusst zu sein.«¹⁶⁶

165 Nicht umsonst ist ein zentrales Argument für die hohe Auflösung digitaler Bilder, die Möglichkeit eben diese Bewegung hin zur Mikroebene des Objektes auch im digitalen Raum nachvollziehen zu können.

166 Siehe McLuhan/Fiore 1967, S. 93.

McLuhan folgend, wirkt regelkonformes Verhalten von Besucher*innen im Studiensaal also auf sie transformatorisch: Die Einhaltung von Regeln der Professionalität schafft eine soziale Akzeptanz der Besucher*innen innerhalb des Studiensaals und demonstriert deren Bereitschaft für den Umgang mit dem Objekt. Wenn soziale Regeln derart medial wirken, so sind sie ein zentraler Bestandteil des medialen Netzes Grafischer Sammlungen.

Mittel dieser professionalisierten Umgebung sind beispielsweise auch weiße Baumwollhandschuhe. An den Händen befindliche Verschmutzungen oder der natürliche Fettfilm der Haut könnten Spuren auf dem Material der Passepartouts hinterlassen. Da die Handschuhe vor allem im Kontext des Studiensaals bzw. beim Umgang mit Kunst- und Kulturobjekten allgemein oder aber im Rahmen konservatorischer Handlungen genutzt werden, sind sie gewissermaßen Symbole für den achtsamen und professionellen Umgang mit dem Objekt und prägen ihn zugleich. Das museale Objekt erfährt nicht zuletzt dadurch seine besondere Wertigkeit, dass seine Handhabung durch Eigenheiten geprägt ist, die in einem musealen und konservatorisch-professionellen Umfeld beobachtet werden können. Allerdings sind diese (tradierten oder vorgeschriebenen) Praktiken Mittel der körperlichen Reglementierung des Menschen, weil sie eigentlich die haptische Erfahrung verhindern.¹⁶⁷

Vielorts ist die/der Besucher*in angehalten, ausschließlich mit Bleistift zu schreiben. Dies tun üblicherweise auch die Museumsmitarbeiter*innen. Als reversibles Schreibmittel kann so eventuellen Schäden an Passepartouts oder Objekten durch Tinten, Tuschen oder andere irreversible Schreibmittel vorgebeugt werden. Einer dauerhaften Einschreibung am Objekt oder Passepartout wird durch die Reglementierung von Schreibmitteln entgegengewirkt. Weil sich im materiellen Sammlungsraum und am Sammlungsobjekt schnell materielle Spuren von Handlungen ergeben, werden im professionalisierten Raum der Präsentation, welcher der Studiensaal ist, Medien eingebunden, die dieser Spurbildung entgegenwirken sollen.

Zudem werden auditive Einflüsse auf ein Minimum reduziert. Wie auch in Lesesälen von Bibliotheken ist im Studiensaal von Besucher*innen leises Sprechen oder sogar Flüstern üblich, um andere nicht beim konzentrierten Studium der Objekte zu stören. Dies ist jedoch auch außerhalb des Studiensaals teil sozialer Verhaltenskonventionen in Museen. Letztlich zielen sie auf eine Erhöhung der Objekte als Museumsdinge ab, die einen besonderen Status besitzen

167 Unter anderem deshalb wird der Einsatz solcher Handschuhe von Restaurator*innen unterschiedlich bewertet.

und entsprechende Achtung verliehen wird, in dem man sich ihnen gegenüber rücksichtsvoll und andächtig (also auch leise) verhält.

Während der Präsentation des Objektes vollzieht sich ein repetitives mediales Wechselspiel zwischen Menschen und Dingen. Enthüllen und Verdecken, Bewegungen um das Objekt herum, von ihm weg und zu ihm hin bilden den Rhythmus eines Prozesses, der temporär und performativ das museale Sammlungsobjekt als solches ebenso wie professionalisierte Besucher*in und Mitarbeiter*in konstruiert. Räumliche und zeitliche Begrenzung bilden den Rahmen eines raren Momentes der Begegnung mit dem Objekt. Wenn, wie Karl Heinz Kohl beschreibt, Museumsobjekte sakrale Objekte in modernen Kultstätten bilden, so kann die Präsentation des Objektes im Studiensaal als rituelle Handlung gesehen werden.¹⁶⁸

1.4.3. Suchen, Finden, Kontrollieren

Der Studiensaal ist auch der Raum, wo und von dem aus sich Handlungen des Suchens und Findens ereignen: Wie bereits geschildert, werden Besucher*innen an diesem Ort verschiedene Medien zur Verfügung gestellt, die einerseits das Suchen und Finden von Sammlungsobjekten unterstützen, aber auch Wissen über diese vermitteln. Auf zeitgenössischen Darstellungen entdecken wir in der Regel mindestens einen mit Computer und Bildschirm ausgestatteten Arbeitsplatz, über welchen Mitarbeiter*innen auf institutionsinterne Datenbanken ebenso zugreifen können wie auf das Internet.

Daneben erlauben Zettelkataloge Zugänge zu Informationen zur Sammlung und ihren einzelnen Objekten. Wie in einer Bibliothek ermöglichen Such- und Findemedien Überblick über die Bestände, gezielten Zugriff oder forschendes Finden. Zur Vertiefung des Wissens steht üblicherweise eine Handbibliothek zur Verfügung, die mit fachspezifischen Lexika und Handbüchern ebenso ausgestattet ist wie mit institutionseigenen Sammlungskatalogen und kunstwissenschaftlicher Fachliteratur.

Nach einer Konsultation der Findmittel und, sofern sie sie nicht bereits vor ihrem Eintritt bestellt haben, initiieren Besucher*innen den Prozess des Auffindens des Objektes in der Sammlung. Für eine entsprechende Anfrage sind die Mitarbeiter*innen präsent. Sie ermitteln den Standort des gewünschten Objektes in der Sammlung und organisieren dessen Bereitstellung – meist

168 Vgl. Kohl, Karl-Heinz: Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte, München 2003, S. 226–260.

indem sie es selbst dem Depotraum entnehmen.¹⁶⁹ Dabei überwinden sie die räumlichen Grenzen zwischen Depot und Studiensaal. Indem sie dies tun, übersetzen sie gewissermaßen den Findprozess in die räumliche Bewegung ihres Körpers und von Museumsdingen. Zugleich wird die Standortsignatur oder Inventarnummer als Ortsanzeige innerhalb des räumlichen Ordnungssystems der Sammlung decodiert. Sie sind gewissermaßen selbst mediale Akteure, die die »virtuelle Ordnung« von Katalogen und Findmitteln zu übersetzen vermögen.¹⁷⁰

Singer beschreibt für den Beginn des 20. Jahrhunderts noch eine Hierarchie mit mehreren Ebenen, über welche der beschriebene Prozess umgesetzt wurde. Im Studiensaal waren demnach »Aufseher« und »Wissenschaftliche Beamte« präsent:

»Der eigentliche Zweck seiner [des wissenschaftlichen Beamten A.d.V.] Gegenwart ist also neben der Beantwortung aller Fragen die das Publikum stellt, die gegebenenfalls spontane Raterteilung an die Besucher; auch möchte er einen Blick auf eingereichten Verlangzetteln werfen und ab und zu darauf achten, daß die Aufseher den Besuchern auch richtig das herbeibringen, was sie verlangen.«¹⁷¹

Hier war also ein Kontrollmechanismus vorgesehen, der die korrekte Ausführung der Such- und Findprozesse gewährleistete.

Kontrollmechanismen finden sich auch in Bezug auf die Besucher*innen in Studiensälen wieder: Der Möblierung kommt hier eine aktive Rolle in der Definition des sozialen Raums Studiensaal zu. Ähnlich wie in traditionellen Klassenzimmern in Schulen oder Universitäten ist das Verhältnis von Besucher*in und Mitarbeiter*in in dieser Weise durch entsprechende übersicht-

169 Die Albertina verfügt über einen mechanisierten Depotraum, wo die Bewegung der Kisten zur Aufbewahrung der Objekte maschinell gesteuert wird. Vgl. Pressemitteilung zur Eröffnung des Studiensaals, Vgl. Albertina Wien 2008: Homepage, URL: https://www.albertina.at/site/assets/files/3769/pt_studiensaal_deutsch.pdf [30.10.2020].

170 Markus Krajewsky beschreibt Bibliotheksdienern in dieser Perspektive. Vgl. Krajewski, Markus: Zwischen Häusern und Büchern. Die Domestiken der Bibliotheken, in: Felfe, Robert/Wagner, Kirsten (Hg.), Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900, Berlin/Münster 2010, S. 143.

171 Siehe Singer 1916, S. 153. Diese Verkörperung institutionalisierter Prozesse wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts über Arbeitsuniformen für die Aufseher des Studiensaals visualisiert.

liche Aufstellung des Mobiliars manifestiert. In einigen Institutionen gibt es erhöhte Arbeitsplätze für die Mitarbeiter*innen des Studiensaals, von denen aus sie den Raum überblicken können (Abb. 41). Um die Sicherheit der Sammlungsobjekte zu gewährleisten, ist es aus institutioneller Sicht notwendig, Besucher*innen auf die oben geschilderten Regelungen hin zu kontrollieren. Podeste oder eine bestimmte Möblierung werden damit zu Medien, die diese Praxis ermöglichen. Ähnlich hat Tony Bennet im musealen Ausstellungsraum beobachtet, dass zwar museale Räume den Blick auf Objekte in einer bestimmten Art und Weise ermöglichen, zugleich aber den Körper des Besuchers reglementieren und hierdurch wiederum entstehen Momente der Selbstregulierung befördert. Daher kann die (heute vor allem serviceorientierte) Überwachung der Besucher*innen als Mechanismus institutioneller Macht gedeutet werden. Die beschriebenen Möblierungen bilden Akteure innerhalb der sich prozesshaft etablierenden Formen dieser Macht.¹⁷²

1.5. Resümee

Grafische Sammlungen sind Orte, an denen verschiedene Zeitschichten sichtbar werden. Sie wurden daher vorangehend über die Vielzahl ihrer Sammlungsobjekte und Museumsdinge beschreiben, welche wiederum selbst Orte innerhalb der Sammlung bilden. Zugleich konnten die Sammlungen über Handlungen erfasst werden, mit denen sich durch die Interaktion von Dingen und Menschen der Raum der Grafischen Sammlung eröffnet.

Im materiellen Archivraum der Grafischen Sammlungen ist die Korrespondenz der Wissensordnung mit der räumlichen Anordnung der Dinge in Kisten, wie sie für Waren- oder Naturalienkabinette des 18. Jahrhunderts beschrieben wurden, noch immer erlebbar.¹⁷³ Der Archivraum Grafischer Sammlungen entsteht durch das Zusammenwirken von Sammlungsobjekten und ihren Extensionen wie Passepartouts, Kisten und Mappen, Bücher, Möbel und Etiketten. Durch die Beleuchtung ihrer jeweiligen medienwissenschaftlichen Kontexte werden Bezüge untereinander ersichtlich und können Spuren von Übertragungen nachgezeichnet werden: vom Buch zum Sammelkasten zum Schrank, vom Etikett zu Inventar und Zettelkatalog.

172 Tony Bennett beschreibt Museen als Räume, in denen es nicht zuletzt darum geht, zu sehen und gesehen zu werden. Vgl. Bennett 2005, S. 95–102.

173 Vgl. Tschirner 2011, S. 52.