

Stephan Brakensiek: Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“.
Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821 (*Studien zur Kunstgeschichte*, 150); Hildesheim: Olms 2003; 634 S., 58 SW-Abb.; ISBN 3-487-11850-5; € 88,-

Im Fahrwasser der Sammlungsforschung haben in den letzten Jahren auch die Untersuchungen zum Sammeln von Druckgraphik verstärkte Aufmerksamkeit erfahren. Doch neben dem Blick auf die Bestände einzelner Sammlungen sowie der Betrachtung von Geschichte und Vorgeschichte graphischer Kabinette stand eine umfassende Untersuchung der Strukturen und Entwicklungen, die das Sammeln auf diesem Sektor bestimmten, bedauerlicherweise noch immer aus. Diesem Desiderat hat sich Stephan Brakensiek in seiner eindrucksvollen Studie, eine 2001 an der Ruhr-Universität Bochum eingereichten Dissertation, angenommen. Da der Autor sein besonderes Augenmerk auf die Binnen- und Substrukturen der zumeist in Klebebänden oder Portefeuilles aufbewahrten Blätter richtet, hat er sich in erster Linie auf Sammlungen konzentriert, die noch in ihrem ursprünglichen Arrangement erhalten geblieben sind. Der weit gespannte Rahmen seiner Darlegungen wird dabei von zwei konkreten Jahreszahlen – 1565 und 1821 – begrenzt, die von graphikspezifischer Relevanz sind. Das erste Datum verweist auf Samuel Quicchelbergs museologische Gründungsschrift „Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi“, in welcher erstmals das Sammeln von Druckgraphik und deren Organisation innerhalb eines Kupferstichkabinetts thematisiert wird. Die zweite Jahreszahl markiert das Todesjahr Adam von Bartschs, Kustos an der Wiener Hofbibliothek, dessen Schriften, insbesondere sein 21-bändiger „Peintre-Graveur“, noch heute den Arbeitsalltag an graphischen Kabinetten bestimmen und die Institutionalisierung dieses Forschungsfeldes kontinuierlich begleitet hat.

Als Ausgangspunkt wählt Brakensiek mit der Graphiksammlung Michel de Marolles' eine der größten Kollektionen des 17. Jahrhunderts, die später den Grundstock des Pariser ‚Cabinet des Estampes‘ bildete. Die Sammlung bestand aus zwei unterschiedlich systematisierten Teilen, in denen die Blätter nach Künstlerpersönlichkeiten oder bestimmten Themenfeldern organisiert waren. Überraschenderweise wurde der Künstlerteil nicht nach modernen Klassifikationskriterien geordnet – dazu weiter unten –, sondern nach dem Renommee der betreffenden Meister. Da Marolles selbst als kompetent genug erachtet wurde, das nach dem 1667 erfolgten Verkauf seiner Sammlung an Ludwig XVI. erfolgte Neuarrangement in die Wege zu leiten, scheint die These Brakensieks, wonach diese Strukturierung werbewirksamen Zwecken dienen sollte, einiges für sich zu haben (S. 34). Die Kategorien des thematischen Teils weisen dagegen eine konzeptuelle Nähe zur Organisation der von einem enzyklopädischen Verständnis getragenen Kunst- und Wunderkammern auf (S. 37 f.). Dies ist auch dem Folgekapitel zu entnehmen, das der bereits erwähnten Schrift Quicchelbergs gewidmet ist. Neben ihrer abbildenden, objektsubstituierenden Funktion im Sinne einer Illustration bestimmter Sammlungsfelder erfüllen die Kupferstiche für die von Quicchelberg entworfene Universalsammlung zudem die Aufgabe eines Bildarchivs. Deren Aufbau und Struktur kann gleichsam auf einer zweiten Ebene er-

geschlossen werden, wobei der Autor Querverbindungen zum Komplex der *Ars memorativa* herzustellen versucht (S. 57f., 63f.).

Brakensiek kehrt im folgenden zu der Sammlung Marolles zurück und nimmt die im Zusammenhang mit deren Neuaufstellung verbundenen Modifikationen in den Blick. Den thematischen Teil betrachtet er vor dem Hintergrund der emblematischen Diskurse des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts. Seine These von einer emblembuchartigen Struktur bestimmter Klebebände (S. 120f.) stützt sich auf verschiedene Beobachtungen: Einerseits vermag er herauszuarbeiten, daß in der zeitgenössischen Diskussion teilweise eine synonyme Verwendung von Emblem und Kunstwerk zu beobachten ist, die auf druckgraphische Einzelblätter, aber auch ganze Serien Anwendung fand. Andererseits findet sich in den Bänden Marolles' eine hohe Konzentration an allegorischen Blättern, die sich zum Teil formal von emblematischen Darstellungen herleiten und deshalb auch eine solche Funktion nahelegen. Schließlich lassen sich aber auch 'echte' Embleme in diesen Alben nachweisen, die von Marolles aus Emblembüchern herausgelöst wurden. Der Autor weitet seine These einer emblembuchhaften Struktur von Graphikklebebänden auch auf weitere Sammlungen aus, etwa diejenige König Philipps II., die fast ausschließlich Blätter theologisch-religiöser Thematik enthält, wodurch ihr der in vielen zeitgleichen Sammlungen präsen- te enzyklopädische Anstrich fehlt. Beim Arrangement wurden inhaltlich verwandte Einzelblätter, aber auch Serien, hintereinander geschaltet. Überzeugend gelingt es Brakensiek, bestimmte Konstellationen von Drucken mit der zeitgenössischen Emblemliteratur in Beziehung zu setzen, darunter auch das Aufeinandertreffen von mythologischen mit biblischen Themenfeldern (S. 132). Der erzieherisch-didaktischen Dimension von Druckgraphik im Sinne eines persönlichen Emblembuches für einen angehenden Fürsten spürt der Autor anhand eines Sammelbandes aus ehemaligem Besitz von Herzog Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard nach (S. 139ff.). Zu einer vergleichbaren Schlußfolgerung gelangt er auch bei seiner Analyse der Sammlung des bayerischen Kurfürsten Maximilian I., wozu er nicht auf deren materiellen Bestand zurückgreifen konnte, sondern sich auf Grundlage eines Registers, das mehrfach den Terminus „*Emblemata*“ aufweist, um deren Rekonstruktion bemüht (S. 186ff.). Anhand des Arrangements der Kupferstichsammlung des Passauer Dechanten Max Gandolf Steyrer von Rothenthurn nähert sich Brakensiek der Frage nach der Rezeptionsweise der Blätter. Diese waren in zwei Registern übereinander montiert, wodurch sie – trotz fixen Arrangements – bereits für eine vergleichende Betrachtung offen waren. Neben moraldidaktischen Konstellationen wurden auf diese Weise auch typologische Bezüge gestiftet (S. 163ff.).

Anhand der Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg (S. 210ff.) arbeitet der Autor heraus, daß neben einer thematischen, emblematisch motivierten Verwendung das Bewußtsein vom künstlerischen Eigenwert der Blätter ebenfalls von Einfluß auf die Ordnung der Materie war. Neben den druckgraphischen Blättern hatte der Fürst auch eine hochwertige Zeichnungssammlung zusammengestellt, die er weniger als Repräsentation von bestimmten Themen, sondern als Werke bestimmter Künstler sammelte. Zwar bewahrte er die Zeichnungen separat auf, stellte sie aller-

dings in unmittelbare Nachbarschaft zu denjenigen Klebebänden, die nicht thematisch, sondern nach druckgraphischen *Œuvres* gegliedert waren (S. 214f.). Brakensieks besonderes Augenmerk gilt wiederum den Mikrostrukturen, wobei er abermals zu erhellenden Schlußfolgerungen kommt. So wurden die Varianten eines Stichs konsequent zusammengeführt und dergestalt auf den jeweiligen Seiten arrangiert, daß auf Basis einer vergleichenden Betrachtung deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede studiert werden konnten (S. 228–230).

Die charakteristische Zweiteilung der Sammlungsorganisation betrachtet der Autor als eine Art Übergangsphänomen. Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts sollte der Strukturierung nach Künstlern gegenüber einer Sujetgliederung immer größere Bedeutung zukommen, die schließlich zu einer Abkehr vom Prinzip dieser doppelten Systematisierung führte. Insbesondere das immer stärker werdende Bewußtsein von einer geschichtlichen Dimension der Kunst sollte sich dabei im Arrangement der Bände niederschlagen. Der Faktor der Chronologie avancierte unter den Kunstschriftstellern um 1700 erstmals bei Florent LeComte zum entscheidenden Kriterium der Sammlungsorganisation. Grundlage der Gliederung seines imaginären Kabinetts bildet die „*bel ordre de Chronologie*“, in welcher die Blätter nach den Nationalschulen organisiert sind. Epochenübergreifende Vergleiche zielen darauf ab, den „*progrès des Arts*“ zu verdeutlichen – Fortschrittsgedanke und historisches Bewußtsein gehen demzufolge Hand in Hand (S. 286–288).

In jenen Jahren begegnen diese neuen Maximen allerdings auch außerhalb Frankreichs. Der Engländer Richard Graham verzichtete dabei sogar auf eine Untergliederung nach National- und Regionalschulen und führte das Geburtsdatum des jeweiligen Künstlers als ausschließliches Kriterium ein – der „*Order of Time*“ (S. 302) fungiert demzufolge als alleiniger Faktor der Strukturierung. Am Beispiel Jonathan Richardsons d. Ä. kann Brakensiek schließlich demonstrieren, wie rasch diese Vorgaben in die sammlerische Praxis Eingang fanden, denn dieser organisierte verschiedene Sammlungen, darunter auch seine eigene Zeichnungssammlung, strikt chronologisch. Im Prozeß des Durchblätterns der Bände konnte auf diese Weise der Entwicklungsgang der Kunst nachvollzogen werden (S. 302–307). Auch in Deutschland – der Autor nimmt auf den Leipziger Gelehrten Johann Friedrich Christ Bezug – schlug sich im sammlungsspezifischen Schrifttum der Aspekt der Geschichtlichkeit von Kunst nieder, wobei Christ sich explizit darum bemühte, die Entstehungsumstände der jeweiligen Kunstwerke mitzuberücksichtigen (S. 325–328).

In den anschließenden Kapiteln zeichnet Brakensiek die Entwicklung in Deutschland an konkreten Sammlungen nach – ein umfangreiches Kapitel ist den Systematisierungen der Bestände des Dresdener Kupferstichkabinetts gewidmet. Einem Inventar aus dem Jahr 1738 von Johann Heinrich Heucher, dem Leiter des Kabinetts, ist zu entnehmen, daß die Blätter schwerpunktmäßig nach den Nationalschulen, allerdings auch nach diversen Themen geordnet waren, da die Sammlung noch dem Bereich der „*sciences*“ zugewiesen blieb; diese fungierte in erster Linie als Bild- und Wissensarchiv und keineswegs als selbständige „*Institution*“. Interessanterweise erfolgte aber – dies verdeutlicht bereits den medienspezifischen Blickwinkel – eine

Einteilung nach bestimmten graphischen Techniken (S. 339). Die ältesten Stecher hatte Heucher außerdem in einer separaten Abteilung der Sammlung zusammengeführt. Die Bedeutung, welche er diesen Meistern entgegenbrachte, führte schließlich dazu, daß er gegen Ende seiner Amtszeit mit dieser Bestandsgruppe und weiteren frühen Vertretern eine neue Abteilung – zentral im Kabinett situiert – einrichtete, die den bezeichnenden Titel „l’histoire de la gravure“ trug und damit sein Bestreben erkennen läßt, die geschichtliche Entwicklung der in diesem Medium tätigen Künstler zu veranschaulichen (S. 344). Unter Heuchers Nachfolger, Karl Heinrich von Heineken, kam es zu einer Neuorganisation, die, auf breiter Ebene rezipiert, für viele zeitgenössische Sammlungen vorbildlich wurde. In seiner auf zwölf Oberabteilungen hin angelegten Systematik waren die Bestände abermals nach Schulen und Themen gruppiert. Innerhalb der Bände war die Gattungszugehörigkeit wichtiges Gliederungskriterium (S. 365–367). Grundsätzlich reihte Heineken die einzelnen Künstler, in der Regel waren die Maler ausschlaggebend, alphabetisch, wobei er dieses Prinzip allerdings nicht konsequent durchgeführt hat, indem er an manchen Stellen chronologisch verfuhr. Heineken scheint die Bestände weniger – dies ist eine zentrale These des Autors – als „Graphiksammlung eigenen Rechts“ (S. 370) erachtet zu haben; vielmehr wäre es um deren Nutzen im kennerschaftlichen Diskurs gegangen. Dem schreiben sich auch seine sammlerischen Maximen ein, von denen eine maßgebliche auf die Komplettierung der einzelnen Œuvres ausgerichtet war; Qualitätskriterien waren diesem Ziel nachgeordnet. Wichtige neue Beobachtungen steuert Brakensiek zum Komplex der Blattmontage bei. Einerseits kann er herausarbeiten, daß diese auf die Betrachtung des einzelnen Blattes konzentriert war, denn im Gegensatz zu den Klebebänden anderer Sammlungen erfolgte die Montage nicht seitenfüllend (S. 379 f.). Falls mehrere Reproduktionsstiche nach derselben Vorlage vorhanden waren, wurden diese hingegen dergestalt auf der Seite arrangiert, daß der Betrachter die verschiedenen Möglichkeiten der ‚Übersetzung‘ vergleichend studieren konnte. Ob dabei aber ausschließlich eine besonders gute Vorstellung von dem abwesenden Gemälde und der Handschrift des Künstlers im Vordergrund stand, wie Brakensiek vermutet (S. 328, 378, 383 f.), darf bezweifelt werden, denn gerade auf diesem Wege ließen sich die technischen Möglichkeiten dieses Mediums in ihrer ganzen Bandbreite studieren. Rein funktional bestand zwar eine Rückbindung an das Gemälde, woraus jedoch keineswegs gefolgert werden kann, daß damit jede graphikimmanente Argumentation unmöglich gemacht wird.

Mit Blick auf die Kasseler Gemäldegalerie begreift der Autor im folgenden die Kupferstichsammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel in ihrer substituierenden Funktion. Diese innere Verbindung zeige sich nicht nur an den umfangreichen Beständen an Reproduktionsgraphik, sondern manifestiere sich ebenfalls im eigentlichen Sammelprofil, denn die Schwerpunkte der Gemäldegalerie – in erster Linie niederländische Meister – würden sich weitestgehend mit den druckgraphischen Beständen decken. Weitere Indizien, etwa der schlechte Zustand der Blätter, starke Beschneidungen sowie die Präsenz lediglich eines Reproduktionsstichs vom jeweiligen Gemäldevorbild stützen die Vermutung, daß diese Blätter weniger in ihrem me-

dialen Eigenwert wahrgenommen wurden. Vielmehr fungierten die Graphikbände als eine Art „Handapparat“, der die kennerschaftliche Argumentation, die Schulung der „écriture“ des Meisters, stützen sollte, um so etwa auch für potentielle Gemäldeankäufe herangezogen zu werden. Funktional blieben die graphischen Bestände demnach immer auf die Gemäldegalerie, der das landgräfliche Hauptaugenmerk galt, ausgerichtet. Ob allerdings auch die nicht unerheblichen Bestände an Originalgraphik primär unter diesem Blickwinkel wahrgenommen wurden, wie der Autor glaubhaft zu machen sucht, scheint nicht wirklich zwingend.

Das in Kassel angewandte Prinzip stellte jedoch zu dieser Zeit eher eine Ausnahme dar. Vielmehr zeichnen sich in diesen Jahren Tendenzen ab, die den Eigenwert der Druckgraphik auch innerhalb des kennerschaftlichen Diskurses erkennen lassen – mit der Loseblattsammlung des Hannoveraner Staatsbeamten Georg Friedrich Brandes hat Brakensiek hierfür ein prägnantes Beispiel gewählt. Schon deren Aufbewahrung in Portefeuilles schuf die Möglichkeit für einen anderen Umgang mit den Blättern; generell sollte die Montage in Klebebänden im ausgehenden 18. Jahrhundert immer seltener werden. Im Zusammenhang mit der 1795 erfolgten Auktion der Sammlung erschien 1793/94 ein vom Leipziger Kunstkennner Michael Huber erarbeiteter Katalog, der auf Grundlage des von Brandes selbst handschriftlich verfaßten, fünfbändigen Kupferstichkatalogs entstand. Neben dem unverzichtbaren Aspekt der Werbewirksamkeit wurde dieser Katalog interessanterweise zugleich als ein „classisches Werk“ verstanden, das den Charakter eines Handbuchs erfüllte, da es eine nahezu lückenlose Geschichte der Kupferstecherkunst bot und darüber hinaus als wichtiges Nachschlagewerk für einzelne Künstler fungierte (S. 444 f.). Indem aber auch Brandes selbst jede nur erdenkliche Information zu den einzelnen Blättern zusammentrug und systematisch verzeichnete, ging er weit über die Erschließung der eigenen Bestände hinaus und bot dem an Graphik interessierten Publikum eine wichtige Arbeitsgrundlage.

Parallel zu der im Laufe des 18. Jahrhunderts insbesondere im bürgerlichen Milieu sprunghaft ansteigenden Zahl an Graphiksammlern kamen diverse Handbücher auf den Markt, die sich explizit an diese angehenden Sammler richteten. Anhand dieser Publikationen arbeitet Brakensiek als wesentliche Motivation für die Anlage eines Kabinetts die Geschmacksbildung heraus, die er mit dem Komplex der sittlichen Bildung zusammenführt. Auch für diesen Prozeß bleibt die Orientierung an der Malerei zwingende Voraussetzung, wenn als empfohlenes Anschauungsmaterial in erster Linie Reproduktionsgraphik fungiert. Denn von Kolorit und Farbwirkung abgesehen – so die zeitgenössische, allerdings keineswegs unumstrittene Argumentation – ließen sich Qualitäten der Gemälde auf diesen Blättern ebenfalls studieren (S. 476 f., 481 f.).

An dieser Stelle bleiben einige Aspekte unberücksichtigt, über welche sich gerade das spezifische Sammelklima in Deutschland herausarbeiten ließe. Denn neben den genannten Handbüchern waren es insbesondere die in den neu gegründeten Zeitschriften und Journalen erschienenen Artikel, die das sammlerische Profil in bedeutendem Maße mitbestimmten. Wichtige Felder, etwa die immens wirksame Dürer-Rezeption, wurden von Autoren wie Christoph Gottlieb von Murr oder Johann

Heinrich Merck explizit auf dem Gebiet des Graphiksammelns vorangetrieben und hatten entscheidenden Einfluß auf das Erwerbungsprofil diverser Sammlungen in den Jahren nach 1780. Diese intensive Verschränkung und vielfältige Durchdringung von Graphikdistribution und -rezeption kommt in Brakensieks Studie etwas zu kurz. Zugleich bedürfen seine Ausführungen über das bürgerliche Sammeln einer Korrektur (S. 467–469, 480). Sicherlich entstanden viele der beschriebenen Zeitschriften, Journale und Handbücher in einem bürgerlichen Milieu. Dennoch wurden diese an vielen Höfen erstaunlich schnell wahrgenommen und waren deshalb auch von einer nicht zu unterschätzenden Bedeutung für die Organisation fürstlicher Graphikkabinette. Grundsätzlich wird dieser Aspekt von breiten Teilen der Forschung, die noch immer an einer Dichotomisierung von bürgerlichem und höfischem Sammeln festhält, gerne unterschlagen. Wichtig ist in dieser Hinsicht freilich eine stärkere Berücksichtigung der Tätigkeit der jeweiligen Kunstagenten, die im Regelfall bürgerliche wie auch fürstliche Sammler belieferten und berieten, was ein teilweise deckungsgleiches Profil zur Folge hatte – dies trifft etwa auf die bedeutenden Graphiksammlungen der Herzöge Carl August von Sachsen-Weimar, Ernst II. von Sachsen-Gotha und Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld zu.

Der besondere Gewinn der voluminösen Studie liegt in der gründlichen Analyse der Binnenstrukturen der Klebebände begründet, die der Autor auf vielfältige Weise mit den von ihm herausgearbeiteten Entwicklungstendenzen vernetzen kann. Etwas irreführend ist freilich die – so suggeriert es der Buchtitel – Beschränkung auf das Graphiksammlen in Deutschland. Denn gerade durch die Berücksichtigung diverser ausländischer Kollektionen – der Sammlung Marolles kommt dabei eine Art Scharnierfunktion zu – wie auch graphikspezifischer Schriften wird deutlich, in welchem Maße deutsche Sammlungen ihre Organisation und Struktur einem international geführten und auf breiter Ebene rezipierten Diskurs verdanken. Ein informativer Anhang, in dem die Klebebände einiger Sammlungen listenförmig abgedruckt sind sowie eine Auswahl an Graphikauktionskatalogen aufgeführt wird, schließt das Buch ab. Dabei vermögen neben dem schmerzlich vermißten Register einige Flüchtigkeits- und Setzfehler den ansonsten durchweg positiven Eindruck freilich nicht wirklich zu beeinträchtigen.

MARKUS BERTSCH
Berlin