



## »Ein solcher Schatz verdient [...] besondere Pflege« Adam von Bartschs Tätigkeit als *Garde d'Estampes*

von Anna Lisa Schwartz

»a rather outstanding candidate«<sup>1</sup>

Den Namen Bartsch verbindet derjenige, der sich mit der Kunst der Druckgraphik auseinandersetzt, vor allem mit dem nach ihm benannten Editionsprojekt *The Illustrated Bartsch*. Ferner sind seine literarischen Werke, der *Peintre-Graveur* und die *Anleitung zur Kupferstichkunde*, eng damit verknüpft und auch Interessenten dieser Technik hinlänglich bekannt. Dennoch wird nur selten nach ihren Entstehungshintergründen gefragt. Die Karriere Johann Adam von Bartschs (1757-1821) besteht aus vielen Facetten, die sich auf seine kunsttheoretischen Schriften ausgewirkt haben. In gleichem Maße gaben ihm seine praktischen Erfahrungen auf dem Feld der Druckgraphik und sein Netzwerk aus Sammlern, Händlern und Künstlern einen weit gespannten Blickwinkel auf die zeitgenössischen Graphikdiskurse.

Bartschs Werdegang führte nach seiner Ausbildung zum Kupferstecher an die *K. K. Hofbibliothek*, die bis zu seinem Lebensende Arbeits- und Studienort bildete. Fleiß, Talent und Ausdauer eröffneten Bartsch Wege bis zur obersten Leitungsinstanz. Dort setzte der Präfekt der Hofbibliothek Gottfried van Swieten (1733-1803) von Beginn an sein Vertrauen in die kennerschaftlichen Fähigkeiten des jungen Kupferstechers. Neben seiner Anstellung in der Bibliothek studierte Bartsch verschiedene Sammlungen, insbesondere die Eugen von Savoyens (1663-1736) und Albert von Sachsen-Teschens (1738-1822). Auf einer Reise in das Zentrum des Graphikhandels, nach Paris, erforschte er weitere große Sammlungen und stand in Kontakt zu zahlreichen Kunsttheoretikern und Künstlern seiner Zeit. Die daraus entstandenen Korrespondenzen boten ihm über die Dauer

des Aufenthalts hinaus eine zusätzliche Diskussionsplattform.

Bartsch nutzte die großen Privatsammlungen des 18. Jahrhunderts, um seine theoretischen Überlegungen in die Praxis umzusetzen. Für die Kupferstichsammlung der *K. K. Hofbibliothek* entwickelte er ein eigenes Konzept, welches eine Aufwertung des Kupferstechers hin zum unabhängigen Künstler verfolgte. Er schöpfte hierzu sowohl aus älteren Ordnungskonzepten druckgraphischer Sammlungen, als auch aus seinen Erfahrungen in einem der größten Katalogisierungsprojekte der noch jungen Bibliothekswissenschaft – dem *Josefinischen Katalog*.

### Vom Skriptor zum *Garde d'Estampes*

Johann Adam von Bartsch wurde am 17. August 1757<sup>2</sup> als Sohn von Adam Sigmund Bartsch (1729-1795) in Wien geboren, der seinerseits eine niedere Beamtenstelle am kaiserlichen Hof innehatte.<sup>3</sup> Seine künstlerische Ausbildung begann der gerade Elfjährige an der *K. K. Kupferstecher-Akademie*, die 1766 von Jakob Matthias Schmuzer (1733-1811) gegründet worden war.<sup>4</sup>

Im Rahmen dieser Tätigkeit dürfte Bartsch die *K. K. Hofbibliothek* erstmals aufgesucht haben. Durch seine regelmäßigen Studienbesuche zog er die Aufmerksamkeit des Hofbibliothekars und Leiters der Kupferstichsammlung, Joseph von Martines (1729-1788), auf sich.<sup>5</sup> Dieser besorgte ihm einen Auftrag für die regierende Erzherzogin Maria Anna (1738-1789). Bartsch fertigte daraufhin Vorlagenzeichnungen nach Gedenkmünzen an, die unter ihrer Mutter Maria Theresia (1717-1780) geprägt worden waren.<sup>6</sup>

Der damalige Bibliotheksdirektor, Adam Franz Kollár von Kresztén (1718-1783), dürfte

Abb.138 (gegenüberliegende Seite): Thomson nach G. Lewis, Porträt Adam von Bartsch, 1821, Lithographie, Graphische Sammlung der Universität Trier.

1 Koschatzky 1978, S.ix.

2 Rieger 2007, S. 8.

3 Nagler 1835, S. 302.

4 Rieger 2014, Bd. 1, S. 21.

5 Im Nekrolog für Adam von Bartsch, verfasst von seinem Sohn Friedrich, beschreibt ein Zitat Martines, wie dieser auf Bartschs Talent während seiner regelmäßigen Besuche aufmerksam geworden sein muss: »die Geschicklichkeit, mit welcher er [Bartsch] Kupferstiche nach Raphaels Erfindungen mit Rothstein geschmackvoll und behende abnahm«, Rieger 2014, Bd. 1, S. 22-23.

6 Nagler 1835, S. 302.

7 »Ich erkuhne mich, Euer Majestät einen zwar jungen, aber seiner unvergleichlichen Capacität sowohl im Zeichnen als im Schreiben und untadelhaften Conduite halber sehr tauglichen Menschen vorzuschlagen. Er ist gebohrner Wiener mit Namen Adam von Bartsch [...] nebst seinen von mir schon geprüften Qualitäten giebt [sic.] er die sicherste Hoffnung, auch in den für die Hofbibliothek [sic.] nöthigen Wissenschaften die besten Progressen zu machen«, Hofbibliothekdirektor Adam Franz Kollár von Keresztén über die Neubesetzung der Stelle des verstorbenen Kustos Quandt. Zitiert nach Rieger 2014, Bd. 2, S. 738.

8 Stix 1921, S. 91.

9 Petschar 1999, S. 22.

10 Wieser 1968, S. 276.

11 Die Aufwertung anderer Genre als der im französischen Akademie-Diskurs propagierten Historie, bewirkte auch eine positivere Rezeption niederländischer Künstler. Vor allem Rubens und Rembrandt wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder mehr geschätzt, war für den Fall des graphischen *Œuvres* Rembrandts vor allem auch durch die in der Zeit entstehenden Werkverzeichnisse zutrifft, siehe Michel 2014, S. 23.

12 Rieger 2014, Bd.1, S. 25.

13 Aus dieser Zeit hat sich ein Briefkorpus zwischen Bartsch und Gottfried van Swieten erhalten, den Alfred Stix teilweise publiziert hat: Stix 1927.

14 Stix 1927, S. 319-323.

15 Koschatzky 1963b, S. 52.

16 Koschatzky 1978, S. xi.

17 Bisher (Dossi 1998, Koschatzky 1978) wurde ein Kontakt zur Albertschen Sammlung auf dieser Reise nur angenommen. Rieger konnte jedoch durch Notizen im Reisejournal nachweisen, dass Bartsch die Sammlung auch besuchte. Über einen so frühen privaten Kontakt ist allerdings nichts vermerkt, hierzu: Rieger 2014, Bd.1, S.28-29.

18 Dies lässt sich auch anhand eines Briefes an Karl August Böttiger vom 23.04.1812 in Nürnberg rekonstruieren, in dem Bartsch von einer »Schreibarbeit, die mir Herzog Albert von Sachsen-Teschen auferlegte, und zu der ich mir meine ehemals der Kupferstecherey gewidmeten Stunden verwenden kann, wird mir wohl ein Paar Jahre wegnehmen«, Bartsch 1812. Siehe auch Brakensiek, S. 537-538.

19 Stix 1927, S. 323.



spätestens seit diesen Zeichnungen auf den jungen Kupferstecher (Abb.139) aufmerksam geworden sein und empfahl ihn in höchsten Tönen für die frei gewordene Stelle des fünften Skriptors, die Bartsch im Januar 1777 antrat.<sup>7</sup> Nach dem Tode von Kreszténs wurde von Martines zum Bibliotheksdirektor ernannt. Bereits ab diesem Zeitpunkt dürfte Bartsch – inoffiziell – die vakante Stelle des Betreuers der Kupferstichsammlung besetzt haben.<sup>8</sup>

Im gleichen Jahr trat mit Gottfried van Swieten ein neuer Präfekt an die Spitze der Hofbibliothek.<sup>9</sup>

Van Swieten bewies sein Vertrauen in Bartsch, indem er ihn 1783 zusammen mit dem dritten Skriptor, Paul Strattmann (1755-1821), nach Paris schickte. Dort sollte die zum Verkauf stehende Bibliothek des Duc de la Vallière (1708-1780) für die *K. K. Hofbibliothek* angekauft werden. Von größerer Bedeutung war jedoch die Veräußerung einer umfangreichen Kupferstichsammlung: Johann Anton de Peters (1725-1795) hatte seine vorzüglichen Rembrandt-Blätter Kaiser Joseph II. (1741-1790) zum Erwerb angeboten.<sup>10</sup> Welch ein Zufall, dass van Swieten – dem aktuellen Zeitgeschmack entsprechend<sup>11</sup> – vermehrt Rembrandtgraphik ankaufte.<sup>12</sup>



Zwar scheiterte der Ankauf der Sammlung, Bartsch konnte jedoch in ständigem Kontakt zu van Swieten<sup>13</sup> neue Stücke für die Hofbibliothek erwerben und zugleich zahlreiche Kontakte zu Pariser Sammlern und Künstlern knüpfen.<sup>14</sup> Besonders der dort ansässige Deutsche Johann Georg Wille (1715-1808) (Abb.140) bildete im 18. Jahrhundert den »Mittelpunkt der erneuerten Kupferstecherkunst«.<sup>15</sup> Neben seiner Agententätigkeit besuchte Bartsch regelmäßig das *Cabinet du Roi*, dessen Sammlungsordnung er allerdings nicht sehr positiv bewertete.<sup>16</sup>

Auf einer späteren Erwerbsreise in die Niederlande studierte er die Sammlung des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, zu deren Katalogisierung Bartsch in späteren Jahren berufen werden sollte.<sup>17</sup> Im Jahre 1812 war Bartsch immer noch damit beschäftigt, Kataloglisten der Zeichnungs- und Drucksammlungsbestände für den Herzog anzulegen.<sup>18</sup>

Welche Bedeutung jene Parisreise gehabt haben muss, zeigt die Unterschrift als »künftiger Garde d'Estampes« in einem Brief an van Swieten vom 09. Februar 1784<sup>19</sup> – die offizielle Ernennung zum Aufseher über die Kupferstichsammlung erfolgte erst 1791.<sup>20</sup>

Zusätzlich war sie der Ausgangspunkt für seine kunsttheoretischen und literarischen Werke der folgenden Jahre.<sup>21</sup> Tatsächlich begann Bartsch wenig später damit, Œuvre-Kataloge der im Kupferstichkabinett versammelten Stecher anzulegen,<sup>22</sup> da bisher nur für die in der Hofbibliothek aufbewahrte Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen rasonierende Bestandsverzeichnisse existierten.<sup>23</sup> Besonders herauszustellen ist der *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Lucas de Leyde* von 1798<sup>24</sup> und dem ein Jahr zuvor erschienenen *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs*, welche man geradezu als ›Manifest‹ von Bartschs kennerschaftlichen Fähigkeiten bezeichnen kann.<sup>25</sup>

In den Folgejahren kam der Aufstieg zum zweiten und schließlich zum ersten Kustos der Kupferstichsammlung (1806 und 1816).<sup>26</sup> Diese Zeit ist auch Schwerpunkt seiner literarischen Schaffensphase, fallen doch sein mehrbändiges Werk *Peintre-Graveur* (1803-1821) sowie die *Anleitung zur Kupferstichkunde* (1821) in diese Zeit.<sup>27</sup> Ersteres umfasst in 21 Bänden das druckgraphische Œuvre von annähernd 400 Künstlern vom 15. bis ins 18. Jahrhundert, die nach ihren eigenen Entwürfen stachen. Kombiniert mit wichtigen Informationen zum jeweiligen Stecher, konnten sie dem interessierten Sammler als Basis für weitere Forschungen dienen. Als Materialgrundlage zog Bartsch die großen Graphischen Sammlungen der Zeit heran. Hierzu zählten die Sammlungen Eugen von Savoyens, Albert von Sachsen-Teschen oder des Grafen Moritz von Fries (1777-1826), welche ihm alle zu Studienzwecken geöffnet wurden.<sup>28</sup> Seit 1978 hat sich ein unter dem Namen *Illustrated Bartsch* geführtes Editionsprojekt zur Aufgabe gemacht, die zum *Peintre-Graveur* dazugehörigen Abbildungen zu sammeln und in zusätzlichen Kommentarbänden die verschiedenen Verzeichnisse auf einen aktuellen Stand zu bringen.<sup>29</sup> Mit der *Kupferstichkunde* wendete sich Bartsch insbesondere an Interessenten dieser Kunst und sah in diesem Werk den Ver-

such »die bisher in so vielen Quellbüchern zerstreute, weit ausgedehnte Wissenschaft in ein ordentliches System zu bringen, und darüber ein Lehrgebäude aufzustellen, nach welchem der angehende Kunstbeflissene [...] die Wissenschaft gründlich erlernen [...] kann.«<sup>30</sup> Die Übersicht über die einzelnen Techniken, Mittel zur Bewertung von Kupferstichen und deren historische Entwicklung,<sup>31</sup> brachten Adam von Bartsch zu Recht den Titel »Begründer der systematisch-kritischen Graphikwissenschaft«<sup>32</sup> ein. 1812 wurde Bartsch mit der Aufnahme in den königlich-kaiserlichen Leopoldorden für seine Verdienste in der Hofbibliothek geehrt.<sup>33</sup>

Am 21. August 1821 – im Veröffentlichungsjahr der *Kupferstichkunde* – verstarb Bartsch sehr unerwartet. Als Nachfolger trat sein Sohn Friedrich Joseph Adam (1798-1873) in das Kustodenamt ein,<sup>34</sup> der zugleich das künstlerische Werk seines Vaters im *Catalogue des estampes de J. Adam de Bartsch* publizierte.<sup>35</sup> Adam von Bartsch hatte sich Zeit seines Lebens der Stichreproduktion vorzugsweise nach Handzeichnungen Alter Meister gewidmet, wie der aktuelle Werkkatalog mit annähernd 600 Nummern beweist.<sup>36</sup>

### Die Geschichte der K. K. Hofbibliothek

Den Kern der Sammlung der K. K. Hofbibliothek bildeten die seit dem Mittelalter angesammelten Bücherbestände der Habsburger Dynastie, die vor ihrer Zusammenführung in Wien im gesamten Reichsgebiet verstreut waren. Unter Kaiser Ferdinand I. (1503-1564) wurden die Werke im 16. Jahrhundert in einem Wiener Minoritenkloster zusammengetragen.<sup>37</sup> Dort waren die Bestände durch ihre Aufbewahrung in Truhen nur schwer zugänglich.<sup>38</sup> Im gleichen Jahrhundert wurden mehrere große Sammlungen humanistischer Literatur angekauft. Erste Strukturierungsversuche des Bestandes erfolgten dann seit dem 17. Jahrhundert, indem der niederländische Bibliothekar Hugo Blotius (1533-1608) die derzeit 9.000 Bände nach dem damals üblichen Ordnungsschema von Conrad Gess-

Abb.139 (gegenüberliegende Seite): Adam von Bartsch, Selbstporträt als Acht- undzwanzigjähriger, 1783, Radierung, Kupferstich und Punktstich, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung.

Abb.140 (gegenüberliegende Seite): Johann Georg Müller nach Jean-Baptiste Greuze, Porträt Johann Georg Wille, 1776, Kupferstich und Radierung, Universität Tübingen, Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut.

20 Wieser 1968, S. 284. Stix formuliert die Bedeutung der Parisreise sehr treffend: »Aus der Enge der Wiener Kunstverhältnisse kam er das erste Mal in den Brennpunkt der damaligen Kunst und des damaligen Kunsthandels und er kam mit bedeutenden Aufträgen, die ihn nötigten, selbstständig zu handeln und vieles auf das genaueste durchzusehen, was ihm deutlicher als Kataloge die Lücken der eigenen Sammlung [gemeint ist die kaiserliche Kupferstichsammlung] zeigte«, Stix 1929, S. 92.

21 Füssli 1801, S. 167.

22 Der erste vollständige Katalog umfasst das Stecher-Œuvre Anthonie Waterloos (1610-1690), Koschatzky 1978, S. xiii.

23 Koschatzky 1978, S. viii.

24 Roesler-Friedenthal 2008, S. 359-360.

25 Stix 1921, S. 96-98.

26 Wurzbach 1857, S. 172.

27 ÖBL 1957, S. 112.

28 Stix 1921, S. 99.

29 Roesler-Friedenthal 2008, S. 342.

30 Bartsch 1821, S. V.

31 Bartsch 1821, S. VII-VIII.

32 AKL 1993, S. 313.

33 Vor allem Bartschs »vorzüglichen Verdienste, die Du Dir um Unsere Hofbibliothek dadurch erwarbst, daß die dortige Kupferstichsammlung unter DEINER Besorgung mit [...] vermehret, geordnet beschrieben« wurde, führten zu diesem Ehrentitel. Zitiert nach Rieger 2014, Bd. 2, S. 761.

34 Rieger 2009, S. 24.

35 ÖBL 1957, S. 112

36 Rieger 2014, Bd. 1, S. 95.

37 Buzás 1976, S. 18.

38 Petschar 1999, S. 22.



Abb.141: Die Keyserliche Bibliothec, Kupferstich, aus: E.G. Happeli, *Gröste Denkwürdigkeiten der Welt (...)*, Bd.2, Hamburg 1685, S.320, Universitätsbibliothek der LMU München, W 8 Krall 2390.

39 Buzás 1976, S. 18.

40 Petschar 1999, S. 21.

41 Buzás 1976, S. 19.

42 Wieser 1968, S. 268-269.

43 Herrmann 1802, S. 541.

44 Dossi 1998, S. 54.

45 Stix 1921, S. 98.

46 Wieser 1968, S. 283.

ner (1516-1565) aufstellen ließ (Abb.141). Ferner wurde eine Trennung von Drucken und Handschriften vorgenommen.<sup>39</sup> Um dem im 18. Jahrhundert geltenden »Konzept der barocken Repräsentationsbibliothek«<sup>40</sup> gerecht zu werden, zog die kaiserliche Büchersammlung 1726 in den dafür neu eingerichteten Prunksaal der Wiener Hofburg und wurde durch ein Dekret Kaiser Karls VI. (1685-1740) im Zeichen aufklärerischer Tendenzen für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>41</sup> Zeitgleich vermehrte sich der Besitz schlagartig: Innerhalb weniger Jahrzehnte kamen die Privatbibliotheken Eugens von Savoyen und Kaiser Josefs II. hinzu. Zusätzlich erhielt die Hofbibliothek die Bücherbestände aus den säkularisierten jesuitischen Klöstern. In diesem Zeitraum übernahm der bereits erwähnte Gottfried van Swieten parallel zu Bartschs Eintritt in die *K. K. Hofbibliothek* deren Leitung<sup>42</sup> und

war somit für die weitere Entwicklung prägend (Abb.142).

**»Eine äußerst kostbare und seltene Sammlung«<sup>43</sup>**

Das älteste Graphikkonvolut stammte aus der Frühzeit der Hofbibliothek. Dort wurden von Beginn an zahlreiche kolorierte Zeichnungen und in Bücher eingelegte Holzschnitte aufbewahrt, die sich im Besitz Kaiser Maximilians I. (1459-1519) befanden. Berühmtestes Beispiel sind die Holzschnitte Dürers *Triumphzug* und *Ehrenpforte*,<sup>44</sup> mit denen sich Bartsch nach der Wiederauffindung der Holzstöcke intensiv auseinandersetzte.<sup>45</sup> Erst in dieses Jahrhundert fallen auch weitere Erwerbungen, die den kaiserlichen Bestand zu einer druckgraphischen Sammlung höchster Qualität anwachsen ließen.<sup>46</sup>



Epochenmachend war diesbezüglich das Jahr 1738, als Karl VI. (1685-1740) die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen für die Hofbibliothek erwarb.<sup>47</sup> Der vormals am Pariser Hof lebende Adelige begab sich Anfang des 18. Jahrhunderts auf eine sechsjährige Italienreise. Zurückgekehrt als kunstbegeisterter Sammler, wendete er sich an den Pariser Graphikhändler Jean-Pierre Mariette (1660-1742). Gemeinsam mit dessen Sohn Pierre-Jean (1694-1774) stellten beide eine hochwertige Sammlung für Eugen zusammen, die sie nach einem eigenen Ordnungsschema anlegten und die

1717/1718 vollendet war.<sup>48</sup> Wie sich Eugens Sammlungstätigkeit in den Kontext zeitgenössischen Mäzenatentums einreicht, lässt sich nur schwer beantworten, da sich sein schriftlicher Nachlass nicht erhalten hat.<sup>49</sup> Sie entspricht in Umfang und Objektauswahl der adligen Sammlungstätigkeit dieser Zeit, wenn auch bezeichnend ist, dass er die für ihre Kennerschaft geschätzten Mariettes für den Aufbau seiner Graphiksammlung anstellte.<sup>50</sup> Seit der Übernahme des savoyadischen Erbes wurde der Wiener Graphikbestand deutlich ausgebaut, wohingegen ein Anwachsen

Abb.142: Adam von Bartsch, Sitzung in der Hofbibliothek mit Direktor van Swieten, zwischen 1777 und 1783, Federzeichnung in Bister auf Papier, 230 x 299 mm, Albertina Wien, Inv.-Nr. 5014.

47 Benedik 2010, S. 155.

48 Sie umfasst insgesamt 290 Bände, die alle die angesprochenen Verzeichnisse am Ende enthalten und in rotes Marokkoleder eingebunden, das goldene Wappen des Prinzen auf dem Banddeckel tragen, Koschatzky 1978, S. vii.

49 Bellot 1986, S. 178-179.

50 Bellot 1986, S. 215-217.



Abb.143: Johann August Walther, Herzog Alberts von Sachsen-Teschen, 1776, Pinsel in Grau mit Weißhöhlungen auf Pergament, 30,4 x 23,3 cm, Albertina Wien, Inv.-Nr. 24428.

Abb.144 (gegenüberliegende Seite): Jacob Matthias Schmuzer nach Martin van Meytens, Graf Giacomo Durazzos, 1765, Kupferstich und Radierung, 470 x 320 mm, Albertina Wien, Inv.-Nr. DG2005/10391.

51 Dossi 1998, S. 56.

52 Wieser 1968, S. 312.

53 Dossi 1998, S. 56.

54 Wieser 1968, S. 285.

55 Koschatzky 1963a, S. 6.

der Zeichnungen erst ab 1783 (dem Jahr von Bartschs Parisreise) zu verzeichnen ist.<sup>51</sup> Eine Beschreibung der einzelnen Arbeitsbereiche innerhalb der Bibliothek aus dem Jahre 1778 lässt erkennen, dass bereits eine Trennung der Sammlungen in Druckgraphik, Inkunabeln, Handschriften und den allgemeinen Bücherbestand erfolgt war.<sup>52</sup> Ein Jahr zuvor war ein großer Anteil von Dürerzeichnungen aus der kaiserlichen Schatzkammer und mehrere Rembrandtstiche aus dem Besitz des Pariser Händlers François

Basan (1723-1797) an die Hofbibliothek gelangt.<sup>53</sup> Neben Rembrandtgraphik hatte Bartsch in Paris auch Stücke von Hyacinthe Rigaud (1659-1743) und Jean-Baptiste Le-Prince (1734-1781) für die Bibliothek ankaufen können.<sup>54</sup> Der Zeitraum für einen Erwerb qualitativ hochwertiger Graphik konnte fast nicht besser sein, war doch der Zenit großer privater Sammler überschritten und standen die umfangreichen Privatsammlungen wie des Charles Antoine de Ligne und des Grafen Fries zum Verkauf.<sup>55</sup>

Eine für die spätere Entwicklung der kaiserlichen Graphikbestände und für Bartschs Tätigkeit wichtige Persönlichkeit machte sich diesen Zustand zunutze. Herzog Albert von Sachsen-Teschen (Abb.143) bezog bereits seit den 1760er Jahren von Johann Georg Wille in Paris regelmäßig Graphik.<sup>56</sup> Auf seinen Italien- und Niederlandereisen wurden dem Herzog und Statthalter der Niederlande als bekanntem Graphikliebhaber zahlreiche Kabinette geöffnet.<sup>57</sup> 1773 hatte er den Grafen Giacomo Durazzo (1717-1794) (Abb.144) beauftragt, eine Sammlung »zu schaffen, die höheren Zwecken dient, als die anderen es tun und darin verschieden von allen bisherigen ist«,<sup>58</sup> wie es der Graf später selbst in seiner theoretischen Abhandlung über den Sammlungs Aufbau – dem *Discorso Preliminare* – bezeichnen werden sollte.<sup>59</sup> Ein erster Kontakt zwischen dem kaiserlichen Kupferstichkabinett und der savoyschen Sammlung erfolgte im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, als Dürerzeichnungen und weitere Meisterblätter aus dem kaiserlichen Dublettenbestand gegen Kupferstiche aus dem Besitz Alberts von Sachsen-Teschen eingetauscht wurden.<sup>60</sup> Sonst bestand rein institutionell keine Verbindung zwischen der Sammlung der Hofbibliothek und der des Herzogs.<sup>61</sup> Seit 1873 als *Collectio Albertina* bezeichnet,<sup>62</sup> wurde sie erst 1920 mit den graphischen Beständen der Hofbibliothek zusammengeführt.<sup>63</sup>

»Habt [...] Büchertitel viel Tausend copirt.«<sup>64</sup>  
– Der Katalogisierungsleitfaden von 1790

Die seit der Amtsübernahme Gottfried van Swietens stark ansteigenden Bestände der

K. K. Hofbibliothek sollten in einem groß angelegten Katalogisierungsprojekt strukturiert werden. Nicht nur der Bestandszuwachs, sondern auch die Vergrößerung des Benutzerkreises hatte eine bessere Zugänglichkeit der Bücher notwendig werden lassen.<sup>65</sup>

Zudem hatte sich das unter der Leitung seines Vorgängers erstellte Universalrepertorium als nicht praktikabel erwiesen. Das 1772 beendete Werk hatte den Bestand der Hofbibliothek nach Autoren geordnet und in einem siebzehnbändigen Katalog aufgeführt.<sup>66</sup> Mit der Einleitung des neuen Katalogisierungsprojektes, das als *Josefinischer Katalog* in die Geschichte der Bibliothekswissenschaften eingehen sollte,<sup>67</sup> wurde Bartsch mit der Abschrift des alten Repertoriums betraut.<sup>68</sup> Dem 1780 begonnenen Unternehmen ging ein Leitschreiben voraus, in dem die genaue Vorgehensweise festgehalten wurde. Die bibliographischen Informationen jedes Buches sollten auf einzelne Zettel übernommen und im Anschluss daran erst alphabetisch, dann thematisch in einen Bestandskatalog retrokonvertiert werden. Autoren dieser Instruktion waren zum einen van Swieten und zum anderen Bartsch selbst.<sup>69</sup> Ausgangspunkt stellte wohl das wenige Seiten umfassende Schriftstück »Vorschrift wornach [!] die Beschreibung aller Bücher der K. K. Hofbibliothek gemacht werden solle« dar, in dem van Swieten sieben bibliographische Punkte nannte, die auf die Zettel eingetragen werden sollten.<sup>70</sup> In einem programmatischen Schreiben spezifizierte Bartsch die Vorgehensweise zur Zettelabschrift mit der Absicht, jeder in diesen Prozess einbezogenen Arbeitskraft einen einheitlichen Leitfaden an die Hand zu geben.<sup>71</sup> *Einige Bemerkungen die Verfertigung eines neuen Catalogs der gedruckten Bücher in der k. k. Bibliothek betreffend* umfasst bis ins kleinste Detail ausformulierte Anweisungen zur Zettelbeschriftung.<sup>72</sup> Es enthält Vorgehensweisen für den Umgang mit Leerstellen im Regal, sobald sich die Bücher in Bearbeitung befanden.<sup>73</sup> Dieses Problem wurde auch für Neuerwerbungen formuliert, die zu diesem Zwecke in einem gesonderten Katalog notiert werden sollten, bis die



Abschrift des alten Universalrepertoriums abgeschlossen war.<sup>74</sup> Im Fokus standen allen voran die Informationen, die auf die Zettel übertragen werden sollten.<sup>75</sup>

»Nur erst, wenn alle Bücher auf die angenommene Weise beschrieben worden, läßt sich darauf denken, die Zetteln in Ordnung zu bringen, und abzuschreiben.«<sup>76</sup>

Wie mühselig jene Schreibarbeit gewesen sein muss, die im Sommer des Jahres 1781 abgeschlossen werden konnte und von denen Bartschs Anteil beschrifteter Zettel den weitaus größten Teil einnahm,<sup>77</sup> beschreibt ein Gedicht aus seiner Feder, welches er aus Anlass der Fertigstellung der Zettelbeschriftung angefertigt hatte.<sup>78</sup> Ein ähnliches Manuskript, allerdings kurz vor 1780 datiert, enthält Bartschs Abhandlung *Ueber die Einrichtung der Sammlung von alten raren Büchern der k. k. Hofbibliothek*, welches anlässlich der Katalogisierung der Inkunabeln angefertigt wurde. Es beinhaltet den Vorschlag die Bücher chronologisch gereiht mit bibliographischen Zetteln aufzustellen, um

- 56 Seit Alberts Ernennung zum Statthalter sind regelmäßige Graphikankäufe belegt, siehe Michel 2014, S. 13, Anm. 2 mit einer Liste der Briefe und einer Zusammenstellung der älteren Literatur. In einem Brief Johann Georg Willes an Jacob Schmutzer nach Wien heißt es: »14. August 1768. [...] Ich melde ihm auch, daß ich die Stiche für den Herzog von Sachsen-Teschen abgeschickt habe, mit einem Brief an diesen Prinzen.«, zitiert nach Koschatzky/Krasa 1982, S. 96.
- 57 Dossi 1998, S. 46.
- 58 Koschatzky 1963b, S. 3.
- 59 Koschatzky 1963b, S. 3.
- 60 Rieger 2014, Bd. 1, S. 36.
- 61 Der Herzog vermachte seine Sammlung am 16. Juni 1816 fideikommissarisch der Nation, siehe Christian Benedik, Herzog Albert von Sachsen-Teschen. Grandseigneur und Connaissieur, in: AK Wien 2014a, S. 21.
- 62 Brakensiek 2003, S. 527. Zur Namensgebung und ihrer Durchsetzung seit der Weltausstellung 1873 siehe Dossi 1998, S. 159, Anm. 3 und Michel 2014, S.13, Anm. 1.
- 63 Michel 2014, S. 29.
- 64 Aus einem Gedicht von Adam von Bartsch, zitiert nach Rieger 2014, Bd. 2, S. 763. Siehe auch Anm. 78.
- 65 Wieser 1968, S. 288-290.
- 66 Krajewski 2002, S. 46.
- 67 Krajewski 2002, S. 51.
- 68 »Herr Bartsch verbeßert und schreibt den alten Katalogus der gedruckten Bücher ab, und trägt in denselben ein, was neu beygeschaffet wird; ist auch dem Herrn v Martines in Besorgung der Estampes beygesellet.«, zitiert nach Rieger 2014, Bd. 2, S. 738.
- 69 Krajewski 2002, S. 52.
- 70 Besagtes befindet sich heute im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek, archiviert unter ÖNB-AGS: AHB 1780/125, 2. Beilage.
- 71 Bartsch 1780, S. 125.
- 72 Der gesamte Text publiziert in AK Wien 1999, S.125-131.
- 73 Bartsch 1780, S. 125-126.
- 74 Bartsch 1780, S. 131.
- 75 Bartsch 1780, S. 126-129.
- 76 Bartsch 1780, S. 131.
- 77 Krajewski 2002, S. 55.
- 78 »Habt schon die ganze Sommerszeit / mit Fleiß und Unverdrossenheit / die Bibliothek frequentirt, / der Büchertitel viel Tausend copirt, / haben euch auch die vielen Adligaten / und auf den nemlichen Titel die Citaten manchen Verdruß gemacht«, zitiert nach Rieger 2014, Bd. 2, S. 763



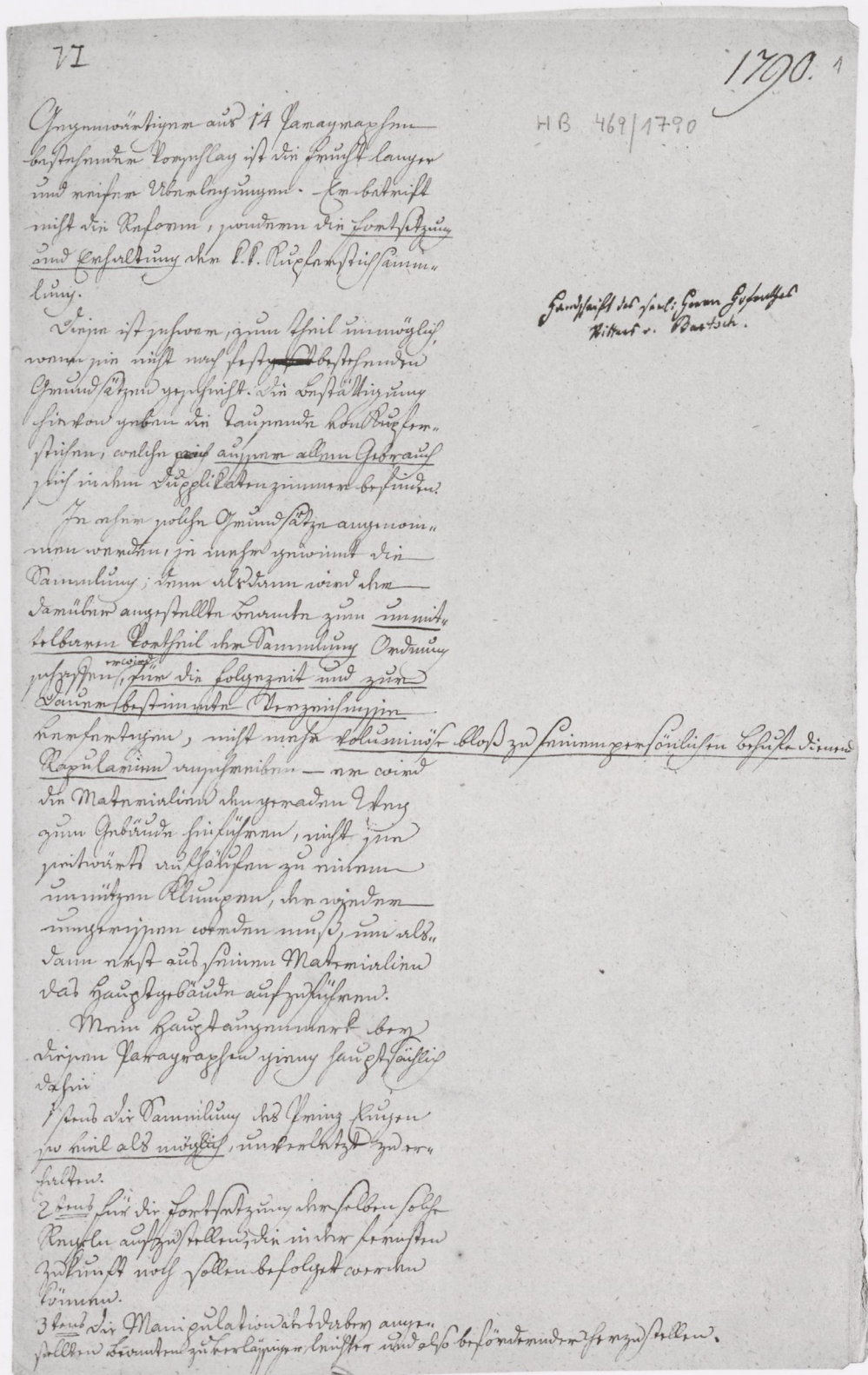


Abb.145: Drei Grundsätze aus Bartschs Fortsetzung und Erhaltung der k. k. Kupferstichsammlung, [unpaginiert 1-8], Wien [Ende 1790], heute Wien, ÖNB-Archiv, HB 469/1790, [S.] 1.

im Anschluss daran sowohl einen alphabetischen, als auch nach Verlegern geordneten Katalog zusammenzustellen.<sup>79</sup> Ein exakter Zeitraum zwischen beiden Schriftstücken ist nicht bestimmbar. Sie zeigen aber, dass

Bartsch bereits Erfahrungen in einem Projekt zur Sammlungsstrukturierung besessen hat, bevor er sich der Neugestaltung der Kupferstichsammlung widmete.

### Instruktion zur Systematisierung der Dublettenkammer von 1790

1790 verfasste Bartsch ein wegweisendes Papier (Abb.145), das von kunsttheoretischen und kuratorischen Überlegungen bestimmt war. Es betrifft die Neuordnung der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek.<sup>80</sup> Zum Zeitpunkt der Abfassung gestaltete sich die Graphische Sammlung wie folgt:

»Tausende von nichtadjustierten Stichen, die aus der Eugenschen Sammlung, vielleicht aus früheren Beständen der Bibliothek, aus Geschenken und Neuerwerbungen stammten, befanden sich in dem sogenannten Duplikatenzimmer.«<sup>81</sup>

Die seit Bartschs Berufung erworbenen Blätter waren in Klebebände montiert, welche mit einem von ihm radierten Titelblatt versehen waren (Abb.151).<sup>82</sup> Gleiches gilt für die savoyadische Sammlung. Sie folgte der von Pierre-Jean Mariette festgelegten Ordnung nach Schulen, innerhalb derer eine Chronologie verfolgt wurde. Nur herausragende Stecher erhielten in diesem Aufbau einen eigenen Band.<sup>83</sup>

Mit der offiziellen Ernennung zum *Garde d'Estampes* 1791 begann Bartsch die Sammlung nach dem von ihm entworfenen Schema zu strukturieren.<sup>84</sup> Jenes befindet sich heute in der Handschriftensammlung des Archivs der Österreichischen Nationalbibliothek.<sup>85</sup> Einen ersten literarischen Hinweis bietet Ignaz Franz von Mosel in seiner *Abhandlung zur Geschichte der K. K. Hofbibliothek*.

Die Überlegungen Bartschs bezüglich der Systematisierung der Kupferstichsammlung seien zur »Fortsetzung und Erhaltung der Sammlung«<sup>86</sup> ausgearbeitet worden, wobei neben der Anordnung nach Schulen eigene Stecher-Bände vorgesehen waren.

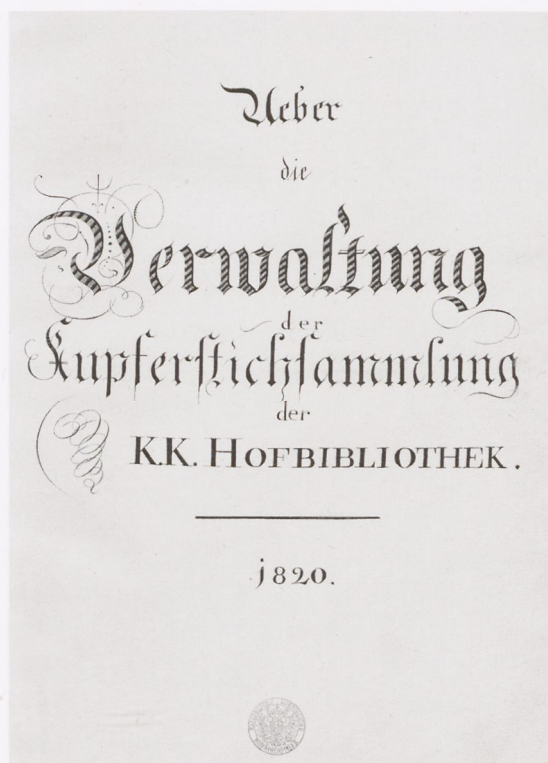
Tatsächlich formulierte Bartsch drei grundlegende Gesichtspunkte, nach denen er die Neustrukturierung der Sammlung plante (Abb.146):

»Gegenwärtiger aus 14 Paragraphen bestehender Vorschlag ist die Frucht langer und reifer Überlegungen. Er betrifft nicht die Reform, sondern die Fortsetzung und Erhaltung der k. k. Kupferstichsammlung. [...] Mein Hauptaugenmerk bey diesen Paragraphen gieng [sic] hauptsächlich dahin

1STENS DIE SAMMLUNG DES PRINZ EUGEN SO VIEL ALS MÖGLICH, UNVERLETZT ZU ERHALTEN. 2TENS FÜR DIE FORTSETZUNG DERSELBEN SOLCHE REGELN AUFZUSTELLEN, DIE IN DER FERNSTEN ZUKUNFT NOCH SOLLEN BEFOLGET WERDEN KÖNNEN.

3TENS DIE MANIPULATION DES DABEY ANGESTELLTEN BEAMTEN ZUVERLÄSSIGER LEICHTER UND ALSO BEFÖRDERNDER HERZUSTELLEN.«<sup>87</sup>

Um seine Neuerungsansätze besser vom bisherigen Schema abzugrenzen, beschreibt Bartsch in einem kurzen Absatz den bisherigen Aufbau der *K. K. Kupferstichsammlung* nach Inventoren.<sup>88</sup> Die Einteilung nach Mariette und deren Weiterführung in thematischen Stichbänden mit Landschafts- oder Tierdarstellungen, sollte beendet werden.<sup>89</sup> Als entscheidendes Ordnungskriterium seien »die Kupferstiche nach den Künstlern, nämlich Malern oder Kupferstechern, folglich nach den Autoren«<sup>90</sup> zu ordnen und innerhalb eines Künstlerbandes nach Sujets zusammenzufassen.<sup>91</sup> Die Themenauswahl und -abfolge entsprach denen Mariettes, nur mit dem wesentlichen Unterschied diese nicht als eigenständige Bände zu formieren.<sup>92</sup> In »Supplementportefeuille« sollten hinzukommende Graphiken eines Künstlers verwahrt werden, um sie bei größerer Anzahl in das systematische Schema einordnen zu können.<sup>93</sup> Entsprechend seines kennerschaftlichen Anspruchs folgte Bartsch der Ordnung der einzelnen Stiche innerhalb ei-



nes Bandes nach chronologischen Gesichtspunkten,<sup>94</sup> ausgehend vom Entstehungsdatum der Druckplatte. Auch wenn er sich im gleichen Paragraphen eingesteht, dass es bei einigen Platten schier unmöglich sei, eine Datierung festzulegen.

Es folgen Erläuterungen zur Montage der Blätter und der Papierauswahl, sowie der Umgang mit großformatigen Werken. In einer abschließenden Einschätzung enthält das Konzeptpapier eine Einteilung in eine italienische, niederländische, französische, deutsche und englische Schule.<sup>95</sup>

#### »Frucht langer [...] Ueberlegung« – Das Ordnungsschema von 1820

Dreißig Jahre nach dem Ordnungskonzept von 1790, fertige Bartsch erneut ein solches Dokument an (Abb.147).

Es basiert zu großen Teilen auf dem älteren Manuskript, beinhaltet aber auch Abweichungen und Hinzugaben,<sup>96</sup> die es im Folgenden zu erläutern gilt. Ein erster Hinweis findet sich bereits im Anfangsparagraphen, in dem Bartsch bemerkt, dass dieses Dokument »Frucht langer und auf Erfahrung gegründeter Ueberlegung«<sup>97</sup> sei. Wie in der ers-

Abb.146: Titelblatt des Ordnungskonzepts von 1820, Adam von Bartsch, *Über die Verwaltung der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek*, fol. 2r–29r, Wien, [1820], heute Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 15344, Titelblatt.

79 Bartsch 1778/1780, S. 666-667. Es ist anzunehmen, dass das Dokument anlässlich der von Martines unternommenen »Sammlung von den ersten Druckausgaben, vom Anfange der Buchdrückerey [sic.] bis auf das Jahr 1500« entstand. Rieger 2014, Bd. 1, S. 24, Anm. 67.

80 Bartsch 1790.

81 Stix 1921, S. 32.

82 Rieger 2014, Bd. 1, S. 31.

83 Stix 1921, S. 94.

84 Rieger 2014, Bd. 1, S. 31.

85 Bartsch 1790. Die Akte schien zeitweise nicht zugänglich bzw. verschollen zu sein, da sich in der älteren Literatur dieser Verweis häufig findet. Ersatzweise wurde auf die englische Übersetzung des 2. Ordnungsschemas von 1820 in der Übersetzung von Walter L. Strauss zurückgegriffen, Strauss 1982.

86 Mosel 1835, S. 196.

87 Bartsch 1790, pag. 1.

88 Bartsch 1790, pag. 2.

89 Brakensiek 2003, S. 514.

90 Bartsch 1790, pag. 3.

91 Abfolge der Gliederungsthemen: »1. Sujets del'ancien testament. 2. Sujets du nouveau testament. 3. Sujets pieux. 4. Saints et Saintes. 5. Histoire profane. 6. Sujets de la fable. 7. Inventionen. 8. Portraits. 9. Paysages 10. Architecture, Arabesques, Ornemens. 11. Etudes«, siehe Bartsch 1790, pag. 4.

92 Brakensiek 2003, S. 517f.

93 Bartsch 1790, pag. 4-5.

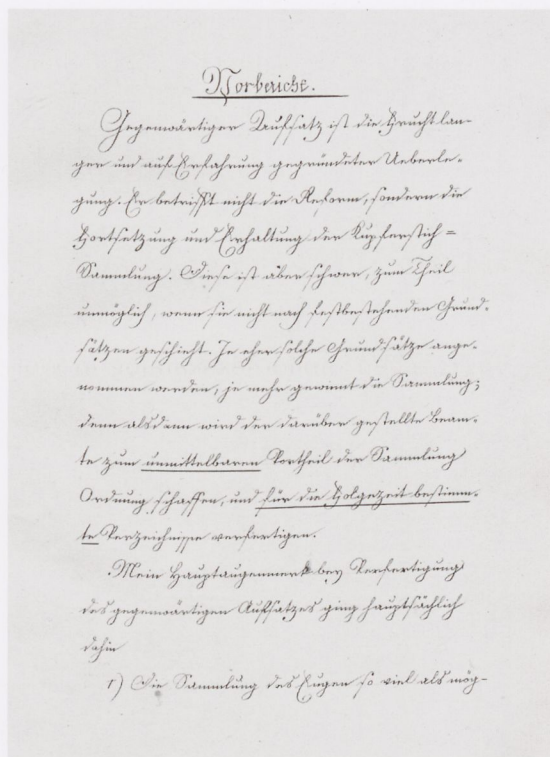
94 Brakensiek 2003, S. 518.

95 Bartsch 1790, pag. 7.

96 Rieger 2014, Bd. 2, S. 742.

97 Bartsch 1820, fol. 2r.

Abb.147: Vorbericht des Ordnungskonzepts von 1820 (Aufgabe der Beamten, Konzept für die Folgezeit), Adam von Bartsch, Über die Verwaltung der Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek, fol. 2r–29r, Wien, [1820], heute Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 15344, fol. 2r.



98 »Je eher solche Grundsätze angenommen werden, je mehr gewinnt die Sammlung, denn als dann wird der darüber gestellte Beamte zum unmittelbaren Vortheil der Sammlung Ordnung schaffen, und für die Folgezeit bestimmte Verzeichnisse verfertigen«, Bartsch 1820, fol. 2r.

99 Brakensiek 2003, S. 515–516.

100 »Wie unvollständig wäre le Prince ohne seinen Estampes au bistre. Wie viel verlöre Parmeggianino, wenn man aus seinem Werke die Gravures en camayeux hinweg läßt?«, Bartsch 1820, fol. 5r.

101 Bartsch 1820, fol. 7r–fol. 10v ff.

102 Hinzugekommen sind u.a. die Kategorien: Mariendarstellungen, Büsten, Schlachten, Frontispize und Heraldik, sowie Goldschmiedemodelle, Pokale und Ornamente, vgl. Bartsch 1790, pag. 4 mit Bartsch 1820, fol. 7v–fol. 7r.

103 »Alle sehr schön gestochenen Blätter sowohl nach älteren als nach neuen Malern; jedoch nur in Abdrücken mit der Schrift. [...] Einen Kupferstich zweymahl, avant et avec la lettre zu kaufen, ist nicht allein ein übel verstandener, lächerlicher Luxus, sondern sträfliche Verschwendung«, Bartsch 1820, fol. 11v–fol. 13r.

104 Unter Bartschs Tätigkeit wurden ca. 40 % der Sammlungsbestände der Albertina erworben, Brakensiek 2003, S. 513, Anm. 1972.

105 Bartsch 1820, fol. 19r–29v.

106 Bartsch 1820, fol. 29v.

107 Rieger 2014, Bd. 2, S. 679.

ten Fassung orientierte sich die Ausführung an dem Dreipunkteschema, betont jedoch zusätzlich die Notwendigkeit einer einheitlichen Ordnung, an welcher sich zukünftige Kustoden orientieren sollten.<sup>98</sup>

Insgesamt sind die wesentlichen Punkte detaillierter ausgeführt. Waren zuvor Künstler nur in Stecher und Maler differenziert, spricht Bartsch im Abschnitt über die »ursprüngliche Einrichtung« nun von drei Gruppen der Kupferstecher. Erstens Stecher, die nicht nur nach fremden Vorlagen, sondern auch eigenen Inventionen stachen; zweitens jene, deren Kunst aufgrund ihrer Qualität Vorlagencharakter zur Nachahmung habe (hier nennt er u.a. Johann Georg Wille), sowie Reproduktionsstecher.<sup>99</sup> Dieser Einteilung stünde die Zusammenstellung sujetbasierter Recueils entgegen, wie sie nach den Vorlieben Prinz Eugens von Mariette angefertigt worden waren. Da der gleichzeitig größte Band »de Cérémonies« am häufigsten von Besuchern frequentiert würde, sei dieser Sonderband als Einziger fortzuführen. Wie auch im Schreiben von 1790 wird die strikte Ablehnung von Bänden nach Stichtechniken formuliert, da sonst qualitative Stücke im Œuvre eines Künstlers in der Gesamtschau

fehlen würden.<sup>100</sup> Allgemein fällt der Begriff des Œuvre wesentlich häufiger, als in dem älteren Papier. Ebenso sind die Verweise auf Mariette nicht in gleichem Ausmaß anzutreffen. Bartsch beschreibt dessen Vorgehensweise besonders detailliert,<sup>101</sup> um sein eigenes Konzept besser davon abgrenzen zu können. Bemerkenswert ist, dass Bartsch die ikonographische Gliederung innerhalb der Bände von elf auf siebzehn Kategorien ausweitete,<sup>102</sup> was auf eine nicht praktikable Kategorienbildung in der Version von 1790 schließen lässt.

Im folgenden Teil geht es vorrangig um die Fortsetzung der Sammlung, darin inbegriffen deren Pflege und Integration der Neubestände in das Ordnungsschema. Diese reichen von Anregungen zu Qualität und Druckzuständen für einen Ankauf, bis hin zu den genauen Aufgabenfeldern der zukünftigen Betreuer.<sup>103</sup> Den Abschluss des Schriftstückes bilden zum einen eine Auflistung aller Stiche, die sich zum Zeitpunkt des Jahres 1814<sup>104</sup> in der Sammlung befanden, sowie eine Einschätzung ihres Wertes. Ähnlich dem Schreiben von 1790 geht Bartsch auf das verwendete Material für die Bände und Montage der Drucke ein und erläutert deren Vor- und Nachteile. Das Ende des Manuskripts betont die Einteilung der kaiserlichen Drucksammlung in Kupferstiche, Porträts, Landkarten und Musikalien, ihre systematische Aufstellung nach Formaten und entsprechenden Signaturen.<sup>105</sup> Die abschließende Unterschrift »Adam von Bartsch, k. k. Hofrath, und erster Kustos der k. k. Hofbibliothek«,<sup>106</sup> ist zugleich eine Signatur seines Lebenswerkes – »Rechenschaftsbericht, Handreichung und Vermächtnis für nachkommende Generationen«<sup>107</sup> im Umgang mit der *K. K. Kupferstichsammlung*.

### Bibliothekswissenschaftliche Wissensordnung: Der Ursprung der Zettelsystematik

Die Frage nach Systematisierung und Katalogisierung von Bücherbeständen war lange das Problemkind der sich etablierenden Bibliothekswissenschaft und bestimmte diese bis ins frühe 20. Jahrhundert. Trotz bereits

bestehender Katalogisierungsinstruktionen, blieben Zusammenarbeit und einheitliche Katalogisierungsregeln »Phantastischer Gedanke einer Einheitsweltkatalogisierung«. <sup>108</sup> Auch über das Für und Wider verschiedener Katalogformen wurde in bibliothekarischen Fachzeitschriften eifrig diskutiert. <sup>109</sup> Die genannten Diskurse steckten im 18. Jahrhundert noch in ihren Anfängen, zu deren positiven Fortschritt die *K. K. Hofbibliothek*, wenn auch teilweise unfreiwillig, ihren Beitrag leistete.

Zwei Neuerungen ließen das Bestreben entstehen, Bücherbestände zu katalogisieren. Während der eine das Buch als Objekt in den Fokus stellte, beschäftigte sich der andere mit dem Zugang zu diesem Medium. Die mit der Frühen Neuzeit einhergehende Veränderung des Herstellungsprozesses von Büchern brachte ein Novum mit sich – das Frontispiz. Auf ihm waren nun Autor und Verleger dokumentiert und boten somit Bibliothekaren ein Instrument, genauere Daten angeben zu können, <sup>110</sup> die als Katalogisierungsinformation verwertet werden konnten. Außerdem wandelte sich das Besucherpublikum der Bibliotheken. Im Übergang von einer exklusiven Gelehrtenbüchersammlung zur öffentlichen Bibliothek traten erstere hinter den neuen Berufsstand der Bibliothekare zurück. Hatten zuvor Intellektuelle einen Überblick über die Sammlung, begann mit wachsenden Bücherzahlen eine Distanzierung zum Bestand und ebnete den Weg zum »Beginn der diktatorischen Gewalt der Kataloge über die Bücher«, wie es Wolfgang Ernst überspitzt formuliert. <sup>111</sup>

Mit Conrad Gessners *Bibliotheca Universalis* (1545-1549) entstand ein knappes Jahrhundert nach dem Durchbruch des Buchdrucks ein Werk, welches versuchte mit einem gelehrten Ordnungssystem der Bücherflut entgegenzutreten. 1545 verzeichnete Gessner im ersten Band knapp 10.000 Titel, dem er ein alphabetisches Autorenverzeichnis und Inhaltzusammenfassungen hinzufügte. Der Grundstein für das literaturverwaltungstechnische Instrument der Bibliographie war gelegt. <sup>112</sup> Zudem gab er seinen Lesern Sys-

tematisierungstechniken an die Hand (*Pandectae*, 1548) oder bot dem Gelehrten durch die Erläuterung seines Exzerpiersystems mithilfe von Zetteln (*de indicibus librorum*) nützliche Hinweise. Gessners Ordnungskonzept wurde für viele Gelehrte verbindliches Muster, als ein bekanntes Beispiel sei Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) erwähnt, der auf Grundlage der Gessner'schen Zettelmethodik einen Bibliothekskatalog in Wolfenbüttel erstellte. <sup>113</sup> Dennoch blieb diese Ordnungsvariante an ein Buch gebunden, in das die Zettel mittels Fäden fixiert wurden. Sofern Zettel als bewegliche Elemente in späteren Systemen auftauchen, befinden sie sich im Status einer Bearbeitung, um sie abschließend wieder in Buchform zu bringen. <sup>114</sup>

### Verzettelung

Im 18. Jahrhundert gestaltete sich die Neuerwerbung von Büchern sehr ähnlich. Da der Großteil der Bibliotheken keine Bestandskataloge besaß, wurden Neuzugänge häufig nicht verzeichnet, sondern an einen thematisch passenden Stellplatz in den Lesesaal gebracht. Laut allgemeinem Konsens war es die Aufgabe des Bibliothekars, entsprechende Katalogwerke anzufertigen. <sup>115</sup>

Das *Universalrepertorium* von 1772 hatte seine Unbrauchbarkeit offenbart, als ein Abgleich der Bestände aus den aufgelösten Klöstern mit denen der Hofbibliothek erfolgen sollte. <sup>116</sup> Ein auf das Jahr 1770 datierter Reisebericht eines ansässigen Literaten vermittelt jedoch eine benutzerfreundliche Hofbibliothek, in der sich Besucher ihre Bücher aus Katalogen heraussuchen und die Bibliothekare mit deren Bereitstellung beauftragen konnten. <sup>117</sup> Tatsächlich erschwerten das allgegenwärtige Raumproblem und ein fehlender funktionsfähiger Katalog das wissenschaftliche Arbeiten. Das *Josefinische Katalogisierungsprojekt* unter Leitung Gottfried van Swietens war der »wichtigste Mechanismus, um dem Druck des Wissens mit bibliothekarischen Mitteln zu begegnen.« <sup>118</sup> Die Abschrift der Bücher auf Zettel, die sich nach Bartschs Instruktion und somit detail-

108 Crüwell 1912, S. 311.

109 Holst 1937, S. 556–564.

110 Jochum 2004, S. 282–284.

111 Ernst 2003, S. 775–776.

112 Indices gab es bereits bei Handschriften, jedoch wurde ihre Herstellungstechnik nicht wie bei Gessner genau erläutert, hierzu Schneider / Zedelmaier 2004, S. 352.

113 Zedelmaier 2003, S. 514–516.

114 Zedelmaier 2002, S. 44. So z.B. in der *Industria excerptandi* (1684), in der ein Jesuit vorschlug, die Exzerpte auf Zetteln lose in einer Büchse aufzubewahren. Dies war aber nur Mittel zum Zweck, um bei genügend Material daraus ein Zettelbuch im Sinne Gessners anfertigen und mit Indices versehen zu können

115 Krajewski 2002, S. 43–46.

116 Krajewski 2002, S. 50

117 Thomas Fuhrmann über seinen Besuch der Hofbibliothek 1770: »zwey Bibliothekdiener, Christian Lenz, und Johann Lechner, welchen jedermann diejenigen Bücher, die er sich aus denen in der Bereitschaft stehenden Catalogis ausersehen, und geziemend ausbittet, mit aller Dienstfertigkeit aus allen Enden und Orten des Saales herholen und darreichen«, in: Petschar 1999, S. 20–22.

118 Krajewski 2002, S. 51.

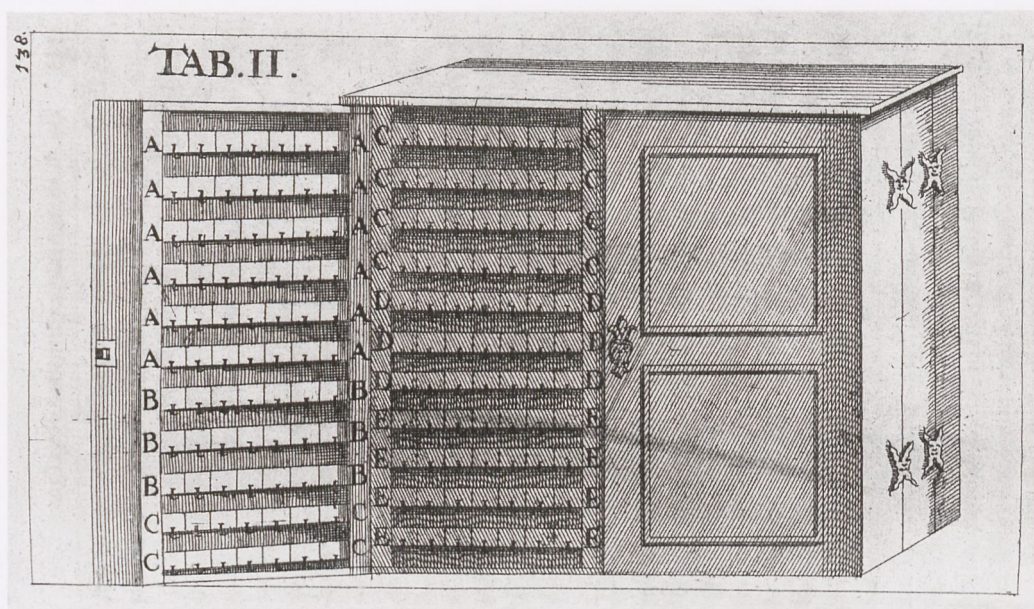


Abb.148: Zettelkasten aus Placcius Beschreibung *Über den gelehrten Kasten*, Kupferstich auf Papier, 154 x 90 mm, aus: Vincentius Placcius, *De arte excerptendi. Vom gelehrten Buchhalten libersingularis* (...), Stockholm, Hamburg 1689, S. 138. Universitätsbibliothek der LMU München, 8 Misc. 8441.

lierten Vorgaben richtete, war im Sinne der frühneuzeitlichen Wissensordnung als Vorarbeit zur Erstellung eines alphabetischen und danach thematischen Katalogs gedacht. Aufgrund der Büchermasse konnte lediglich die Neuordnung der Zettel, jedoch nicht ihre Übertragung in einen Bandkatalog bewältigt werden. Angesichts der Unzulänglichkeit des Unternehmens verzichtete man auf einen Gesamtkatalog und verhalf so zur »unvermeidlichen Geburt des Zettelkatalogs«. <sup>119</sup> Auch wenn das Katalogformat in Lose-Blatt-Form ein unerwünschtes Nebenprodukt gewesen war, bot es dennoch Vorteile. Zettelkataloge ermöglichen unkomplizierte Änderungen oder Ergänzungen, wohingegen der Bandkatalog einen größeren Überblick über verschiedene Literatur zu einem Thema bot und somit von Bibliothekaren bevorzugt wurde. Sie konnten so Anfragen von Besuchern schneller und umfassender beantworten. <sup>120</sup> Die Vorteile der Wissensverwaltung mittels Zetteln waren bereits ein Jahrhundert zuvor durch Vincent Placcius (1642-1699) öffentlich gemacht worden. In seinem Buch *De arte excerptendi* (1689) präsentierte Placcius in einem Kapitel *Über den gelehrten Kasten* den ersten Entwurf für einen Zettelkasten (Abb.148). <sup>121</sup> Es sollte dennoch beinahe weitere zweihundert Jahre andauern, bis dieser seinen Siegeszug in die Katalogräume der Bibliotheken antrat.

Lange bestimmte das Gegensatzpaar »Zettel vs. Bandkatalog« die Geschichte der Wiener Hofbibliothek im 19. Jahrhundert. Zwischen 1780 und 1820 bemühten sich Bibliothekare um die Sortierung der angelegten Zettel, die sie mittels Fäden zu kleineren Einheiten zusammenbanden. Erneut wurde in den 1820er Jahren das Katalogisierungsvorhaben in Angriff genommen, wieder erfolgte eine Instruktion – diesmal ausgehend vom Kustos Ignaz Pöhm, der sich an Bartsch orientierte.

Erst 1880 konnte die *K. K. Hofbibliothek* mit Stolz auf einen alphabetischen Bestandskatalog mit den verzeichneten Beständen seit dem Jahre 1501 blicken. <sup>122</sup> Ein ähnliches Vorhaben, jedoch mit weitaus größerem Anspruch, hatte die französische Nationalversammlung verfolgt. Nach einem Beschluss vom 02. November 1789 wurden alle durch Säkularisation frei gewordenen Bücherbestände Nationalgut und sollten entsprechend inventarisiert werden. Ziel war ein Universalkatalog, der alle Buchbestände Frankreichs verzeichnen sollte. <sup>123</sup> Jedes Departement wurde um eine Liste seiner Bestände gebeten, deren Inhalt zugleich auf Spielkarten (pro Werk eine) kopiert und im Anschluss daran nach Paris geschickt wurde. In der Hauptstadt sollten diese Karten in geeignete Ordnung und Katalogform gebracht werden. Obwohl dieses Vorhaben durch mangelnde Unterstützung aus den Departements scheiterte, <sup>124</sup> lassen sich Parallelen zum *Josefinischen Katalog* von 1780 nicht leugnen.

Der wesentliche Unterschied zur Methodik der gelehrten Ordnungssystematik des ausgehenden 16. Jahrhunderts lag sowohl in Wien, als auch in Paris im arbeitsteiligen Prozess: Standardisierte Instruktionen und eine übergeordnete Projektleitung wirbelten ausgehend von der Wiener Hofbibliothek die Staubschicht von den Tischen der Bibliothekare. <sup>125</sup>

**Pierre-Jean Mariette –  
»Le Connaisseur d'Estampes«**

Einen ähnlich frischen Wind wie der *Josefinische Katalog* der Bibliothekslandschaft

<sup>119</sup> Krajewski 2002, S. 55–57.

<sup>120</sup> Holst 1937, S. 61–63.

<sup>121</sup> Zedelmaier 2002, S. 45–48.

<sup>122</sup> Petschar 1999, S. 32–35.

<sup>123</sup> Krajewski 2002, S. 61–63.

<sup>124</sup> Petschar 1999, S. 17–19.

<sup>125</sup> Krajewski 2002, S. 52.

brachte, hatte Pierre-Jean Mariette dem Graphikmarkt beschert. Er wurde 1694 in eine Pariser Händlerfamilie hineingeboren. Das Familienunternehmen Mariette belieferte aus seiner Offizin *Colonnes d'Hercule* Sammler in ganz Europa mit druckgraphischen Erzeugnissen höchster Qualität.

Wie die Inventarlisten zeigen, betrieben die Mariettes zugleich ein Verlagshaus und waren im Besitz eigener Druckerpressen.<sup>126</sup> Außerdem gehörte der Aufbau einer Privatsammlung, die Pierre-Jean nach dem Tod seines Vaters bis zu seinem eigenen Lebensende 1774 weiterführte, zu den Tätigkeiten der Familie.<sup>127</sup> Einen ersten Kontakt zwischen der Pariser Familie könnte durch Prinz Eugens Vertrauten und Offizier Georg Wilhelm von Hohendorf (1670-1719) während eines Aufenthaltes in Paris 1713 geknüpft worden sein.<sup>128</sup> Zu einem persönlichen Kontakt zwischen Pierre-Jean Mariette und Eugen von Savoyen (Abb.149) kam es erst 1717 in Wien, als der Prinz zwecks Verkaufsmodalitäten mit Mariette Senior in Verbindung stand.<sup>129</sup> Im Zeitraum von 1717 bis 1720 stellten die Mariettes eine Sammlung für Eugen zusammen, die über 25.000 Porträts, 110 Bände mit Landschaftsansichten und 255 beinahe vollständige *Œuvre-Alben* enthielt.<sup>130</sup> Da die Blätter der Privatsammlung der Mariettes im Zeitraum von 1660 bis 1704 verso mit dem Zusatz »P. Mariette« und dem Erwerbsdatum versehen wurden, lässt sich eine interessante Beobachtung feststellen: Besonders in den frühen Bänden für Eugen von Savoyen sind zahlreiche solcher Blätter enthalten und zeigen, dass die Pariser Händler sich in ihrer eigenen Sammlung bedienten.<sup>131</sup>

Anhand des Bibliothekskataloges,<sup>132</sup> der auch die Kupferstichbände verzeichnet, lässt sich die neuartige Gliederung in Schulen ablesen. Innerhalb der *Maître d'Italie, d'Allemagne et de Pay-Bas, de France* wurden die Stiche weiterhin chronologisch und innerhalb der *Œuvres* thematisch und nach Techniken geordnet<sup>133</sup> – zwei Punkte die zu Adam von Bartschs Ordnungsvorschlag für die *K. K. Kupferstichsammlung* in Kontrast stehen.<sup>134</sup>



Abb.149: Jacob van Schuppen, Porträt Prinz Eugens von Savoyen, 1718, Öl auf Leinwand, 146 x 119 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. SK-A-373.

Vorbild für die Anordnung dürfte Michel de Marolles (1600-1681) gewesen sein, der noch im Universalitätsgedanken des barocken Zeitalters verhaftet, Künstler nach ihrer Berühmtheit geordnet hatte. Dieses an der Betonung des künstlerischen Genies orientierte Schema hatte seinen Ausgangspunkt in der Renaissance und bot de Marolles eine Möglichkeit, die verschiedenen Stecher berühmten Malern zuzuordnen und im Anschluss daran die Stücke thematisch zu gliedern.<sup>135</sup> Die wesentliche Neuerung Mariettes bestand nun darin, die hierarchische Anordnung zugunsten einer Einteilung nach Schulen aufzulösen,<sup>136</sup> »to create a sort of encyclopedia of art, a visual synopsis of the history of printmaking and a complete survey of achievements in the field up to that time.«<sup>137</sup> Die jedem Band angefügten rätionalisierenden Verzeichnisse enthielten Informationen zu Zustands- oder Wertfragen der darin enthaltenen Blätter. Sie zeigen eine Weiterentwicklung gegenüber dem Arrangement des von ihm aufgebauten *Cabinet du Roi*, das keine solchen Verzeichnisse führte.<sup>138</sup>

Mit dem Generationenende durch den Tod Pierre-Jean Mariettes, wurde die über lange Jahre zusammengetragene Privatsammlung 1775 veräußert. Die Mehrzahl der Blätter

126 »copper plates and woodblocks for printing, impressions from the said plates, and other impressions he may have from Italy, Flanders, and other places, idem blank paper, presses, ink for printing...«, zitiert nach Smentek 2014, S. 29.  
127 Smentek 2010, S. 171.  
128 Benedik 2010, S. 155.  
129 Dumesnil 1856, S. 6.  
130 Smentek 2014, S. 42.  
131 Benedik 2010, S. 155.  
132 *Catalogus Librorum Bibliothecae Serenissimi Principis Eugenii e Sabaudia ordine Materialium dispositus ed in V partes digestus cum Indice Alphabetico*, 5 Bde., ÖNB-Wien, Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Co. 14376–14380.  
133 Dossi 1998, S. 55. Benedik schlug jüngst vor, die Zusammenstellung sei nicht durch Pierre-Jean, sondern weiterhin durch seinen Vater erfolgt. Pierre-Jean habe sich lediglich um die Zusammenstellung der Bücher für Prinz Eugen gekümmert, siehe Benedik 2010, S. 156–158.

134 »Die Werke nach Materien sind: 1) *Recueil d'Animaux quadrupèdes*. 2) de Poissons. 3) d'Insectes. 4) de Fleurs. 5 Bände. 5) d'Oiseaux. 6) de Cérémonies. 10 Bände. 7) de Statues. Es ist augenscheinlich, daß diese Sammlungen bloß für die individuelle Bequemlichkeit des Prinzen Eugen gemacht wurden. In einer Kupferstichsammlung, wo nur die Frage von vorzüglichen Produkten großer Mahler und Kupferstecher seyn soll, haben obige *Receuil*s, ohne das System zu verwirren, keinen Platz. – Nur der einzige *Receuil de Cérémonies*, weil bey einer Bibliothek öfters nach solchen Gegenständen gefragt wird, verdient fortgesetzt zu werden. Eben so unschicklich ist es, Sammlungen nach den verschiedenen Stichmanieren anzulegen (wie in früherer Zeit geschehen)«, siehe Bartsch 1820, fol. 4v–fol. 5r.

135 Zur Sammlung siehe auch Brakensiek 2006 und Brakensiek 2003, S. 82–121.

136 Koschatzky 1963b, S. 11.

137 Koschatzky 1978, S. vii.

138 Koschatzky 1978, S. vii.

- 139 Griffiths 1994, S. 47. Aus dem Verkaufskatalog ist ersichtlich, dass die Mariette'sche Sammlung ca. 500 Blätter des italienischen Künstlers enthielt, hierzu: Smentek 2008a, S. 172. Titel des Verkaufskataloges zur Veräußerung der Sammlung: F. Basan, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et les art qui composoient le cabinet de feu M. Mariette*, Paris 1775. Eigentlich hatte Mariette gehofft die Sammlung ins Cabinet du Roi zu überführen, was allerdings durch die Ablehnung des französischen Regenten scheiterte, hierzu: Helmolt 1977, S. 32
- 140 Smentek 2008a, S. 178. Zu diesem Aspekt siehe auch Smentek 2008b, S. 36–60.
- 141 Smentek 2008a, S. 183.
- 142 Smentek 2008a, S. 187.
- 143 Helmolt 1977, S. 28.
- 144 Vermeulen 2010, S. 154.
- 145 Dezallier d'Argenville 1767, S. 2
- 146 Schwaighofer 2009, S. 38–39.
- 147 *Recueil de têtes de caractère par Leonardo da Vinci (1730), Recueil d'estampe s d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins quison en France dans le Cabinet du roi, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans & dans d'autres cabinets – kurz Recueil Crozat (1742) und Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France quison à Aix dans le Cabinet de M. Boyer D'Aguilles (1744)*, Auflistung aus: Smentek 2010, S. 131.
- 148 Diese Ordnung wurde vor allem durch die Versteigerung der Sammlung Crozat 1741 öffentlich bekannt, siehe Michel 2014, S. 15.
- 149 Schwaighofer 2009, S. 56–57.
- 150 Melzer 2010, S. 316.
- 151 Vermeulen 2010, S. 157.
- 152 Hier ist vor allem der *Recueil d'Estampes d'après les Desseins originaux, qui se trouvent à la Bibliothèque I.&R. de Vienne* zu nennen, siehe Rieger 2009, S. 25.
- 153 Brakensiek 2003, S. 526.
- 154 Brakensiek 2003, S. 540.
- 155 Leoncini 2014.

blieb innerhalb der Alben bestehen, wozu eines von Parmigianino, heute im Metropolitan Museum, zählt.<sup>139</sup>

Durch dieses Album ist ein wesentlicher Unterschied zu den Bänden Eugens zu konstatieren. Sowohl Systematik, als auch Montage der Blätter sind unterschiedlich. In den roten Marokkolederalben der Wiener Sammlung sind die Stiche mit ihrer gesamten Fläche auf die Blätter geklebt. Dahingegen wurden die Blätter in Mariettes Privatsammlung lediglich punktuell mit Kleber fixiert, um sie vermutlich bei Bedarf wieder herauslösen zu können.<sup>140</sup> Zweitens ordnete Mariette die Blätter seiner Sammlung entgegen der thematischen Gliederung nach stilistischen Punkten an,<sup>141</sup> »à fournir ainsi une base solide à l'histoire de la gravure«.<sup>142</sup> Darin unterschied sich Mariettes Ordnungsgerüst von dem eines Enzyklopädisten wie Diderot, der aus literaturwissenschaftlicher Perspektive der Interpretation eines Kunstwerks mehr Platz einräumte, als der Aussagekraft seiner stilistischen Form.<sup>143</sup>

Seiner Bezeichnung als »Connoisseur d'Estampes« machte Mariette ebenfalls durch seine Galeriewerke alle Ehre. Die im 18. Jahrhundert entstehenden *Recueils*, welche qualitativ hochwertige Reproduktionen nach Handzeichnungen enthielten, zeigen welche Bedeutungsaufwertung dieses Medium im Kunstdiskurs der Zeit erfahren hatte.<sup>144</sup> Zeichnungen »enthalten die ersten Gedanken eines Malers, den ersten Entwurf seiner feurigen Einbildungskraft, seinen Stil, seinen Geist und seine Art zu denken«,<sup>145</sup> so Dezallier d'Argenville (1723-1796), der als einer der ersten die Frage der Kennerschaft nicht ausgehend vom Gemälde, sondern von der Zeichnung diskutierte.<sup>146</sup>

Insgesamt erstellte Mariette drei *Receuil*s,<sup>147</sup> von denen der *Recueil Crozat* die größte Berühmtheit erlangte (vgl. hierzu den Beitrag von Jessica Singh). Namensgebend war Pierre Crozat, der auf Wunsch des französischen Königs Meisterwerke seiner Sammlung durch Stichreproduktionen veröffentlichte und auch die Finanzierung übernahm. Ausführende Kräfte waren Anne Claude Philippe, Comte de Caylus (1692-1765),

der viele der Reproduktionsstiche anfertigte und Mariette, der bereits Crozats private Zeichensammlung geordnet hatte.<sup>148</sup>

Nach dem Tod des Initiators Philipps II., Duc d'Orleans (1674-1723), führte Crozat das Projekt fort und es wurden neben Gemälden zusätzlich Handzeichnungen reproduziert, um einen möglichst umfassenden Überblick über die europäische Malerei zu geben.<sup>149</sup> Der *Recueil Crozat* steht am Anfang einer sich neu etablierenden Gattung, die eine Verbindung zwischen Reproduktionsfrage und Zeichnungsdiskurs des 18. Jahrhunderts schuf. Vor allem das kennerschaftliche Niveau der Kommentare und die technische Vielfalt der Stiche, ließen den *Recueil Crozat* zu dem Paradebeispiel dieser neuen Gattung werden.<sup>150</sup>

Ohne die Kenntnis jener Mappenwerke mit hochwertigen Zeichnungsreproduktionen,<sup>151</sup> wären den zahlreichen *Recueils* Bartschs, v.a. jenen die besonderes Faksimilierungsbestreben zeigen,<sup>152</sup> jegliche Grundlage entzogen.

### Giacomo Durazzo – Kunstagent für Herzog Albert von Sachsen-Teschen

Ein zweiter Connoisseur, der sich auf Bartschs Tätigkeit auswirkte, war Giacomo Conte Durazzo, der für die Zusammenstellung der Graphischen Sammlung Herzogs Albert von Sachsen-Teschen verantwortlich war.<sup>153</sup> Diese geschah genau zu dem Zeitpunkt, als Bartsch in die Dienste der *K. K. Hofbibliothek* eintrat.<sup>154</sup>

Giacomo Durazzo entstammte der Genueser Oberschicht und kam durch eine Einladung des dort ansässigen Botschafters nach Wien. Seine Karriere am Wiener Hof begann zuerst am kaiserlichen Theater, bei dem er 1754 das Amt des *General-Spektakel-Directors* und *Hofkammermusikdirectors* übernahm.<sup>155</sup> Durch langwierige Auseinandersetzungen mit Konkurrenten und Verteidigern der traditionellen Theatermanier, wendete sich Durazzo mit Beginn der 1760er Jahre vom österreichischen Kaiserhof ab. Dennoch hatte der Genueser während seiner Zeit am

Hof wichtige Bekanntschaften gemacht, insbesondere mit Johann Georg Wille und Jakob Schmuzer in Paris,<sup>156</sup> die prägend für Adam von Bartschs beginnende Karriere als Kupferstecher und Graphikkenner gewesen waren.<sup>157</sup> Zudem war die Sammlung Eugens von Savoyen ja erst kurz zuvor vom Wiener Belvedere in die Hofbibliothek transferiert worden.<sup>158</sup>

In seinem nachfolgenden Amt als kaiserlicher Botschafter in Venedig erhielt Durazzo den Auftrag zur Zusammenstellung einer privaten Kupferstichsammlung mit Fokus auf frühe deutsche und italienische Werke.<sup>159</sup> Ein erst kürzlich entdeckter Briefkorpus in der Albertina belegt, dass Albert und Durazzo seit ihrer ersten Begegnung 1773 in regem Briefkontakt standen.<sup>160</sup> Zwischen 1774 und 1776 stellte Durazzo mithilfe des Verlegers Domenico Lovisa (1690-1750) und dem italienischen Künstler Giovanni David (1743-1790) eine Sammlung für Albert zusammen.<sup>161</sup> Erst in den letzten Jahren wurden die Umstände und vor allem der Umfang der Sammlungsübergabe an Herzog Albert von Sachsen-Teschen genauer untersucht. Ehemals wurden zwei Schenkungen aus vorhandenem Quellenmaterial rekonstruiert: Eine 1.000 Blatt umfassende Sammlung, die der Graf 1776 dem österreichischen Adelspaar in Venedig überreichte<sup>162</sup> und eine zweite Schenkung fast ein Jahrzehnt später, die nun 30.000 Objekte umfasst haben soll. Die Anzahl »milleoggetti« der ersten Übergabe wird heute als literarischer Topos gewertet<sup>163</sup> und auch die Existenz einer zweiten Sammlung ist widerlegt.<sup>164</sup>

Nebenbei stellte Durazzo eine private Sammlung zusammen, die nach seinem Tod in Familienbesitz übergang und 1872 im Versteigerungshaus *Gutekunst* in Stuttgart unzusammenhängend veräußert wurde.<sup>165</sup> Über das Arrangement der Sammlung, die Durazzo für Albert zusammenstellte, sind wir durch den dazugehörigen *Discorso Preliminare* bestens informiert.<sup>166</sup> Diesen erhielt Albert von Sachsen-Teschen bei der Übergabe in Venedig im Juli 1776. Die aussagekräftige Betitelung gibt bereits einiges über das Konzept preis. Die *storia pratica della pittu-*



*ra, e dell'Intaglio in una Raccolta di Stampe scelte delle opere di tutti i Pittori, ed Incisori di Nome cronologicamente diposta, e divisa in due Ordini di Scuole Italiane [e] Otramontane* teilte sich in drei Abschnitte (Abb.150). Eingeleitet durch eine Danksagung an das Sammlerehepaar, folgte der achtseitige eigentliche *Discorso*, abgeschlossen von einem Indexblatt.<sup>167</sup> Walter Koschatzky konnte in den Archiven der Albertina vier verschiedene Fassungen dieses Schriftstücks ausmachen.<sup>168</sup> Die Einteilung in italienische und nordische Schulen<sup>169</sup> und das darauf aufbauende chronologische System stellen das prinzipielle Ordnungsschema Durazzos dar. Seine Absicht lag in der Vollständigkeit eines Künstler-Œuvres, um so eine Geschichte der Kunst nachvollziehbar zu machen:<sup>170</sup> »damit die Darstellung der Entwicklung von den ersten Anfängen kontinuierlich sei und damit die festzuhaltende Geschichte der schönen Künste so wenig als möglich gezwungen sei, von den Altertümern nur die nackten Namen oder die rekonstruierten Bilder zu zeigen.«<sup>171</sup> Eingeleitet durch eine

Abb.150: Anonym, evtl. Vorlage von Giacomo Durazzo, *Discorso Preliminare*, Fassung II, Erstes Deckblatt, ca. 1776, lavierte Federzeichnung auf Papier, 321 x 212 mm, Albertina Wien, Inv.-Nr. 30858/2.

156 Koschatzky 1963b, S. 47–52.

157 Rieger 2014, Bd. 1, S. 21.

158 Michel 2014, S. 15.

159 Maffioli 1999, S. 434. Rieger bezeichnet die Ausarbeitung der Konzeption der Sammlung als von beiden im Jahre 1773 gemeinsam ausgearbeitet, versäumt jedoch auf seine genaue Quelle zu der vorgetragenen Aussage einer Zusammenarbeit einzugehen, Rieger 2014, Bd. 1, S. 50–51. Diese findet sich bei Michel 2014, S. 14: Durazzo besuchte Albert in Presburg 1773, wo er »sich von den gelehrten Beschäftigungen des Prinzen, unter anderem von dessen Tätigkeit als Sammler schöner Kupferstiche, selbst ein Bild machen« konnte, zitiert nach Michel 2014, S. 14.

160 Ciulisová 2014, S. 24.

161 Michel 2014, S. 14.

162 In der älteren Literatur: Dossi 1998, S. 47. Koschatzky 1963b, S. 5. Brakensiek 2003, S. 527–528 folgt der zweigeteilten Übergabe nach Dossi. Als früheste Quelle neben dem *Discorso Preliminare* siehe Bartolommeo Benincasa, *Descrizione della Raccolta di stampe di S.E. Il Sig. Conte Jacopo Durazzo*, Parma 1784.

163 Michel 2014, S. 14–15.

164 Eine Inventarliste von 1826/1827 über Durazzos Sammlungen zeigt, dass die aus Benincasas übernommene Anzahl von 30.000 Blatt nicht korrekt ist. Einen Großteil der Privatsammlung des Grafen bildeten Dubletten der albertinischen Sammlung. Insgesamt umfasst die Auflistung 51.000 Blätter, teilweise lose und ansonsten in Bände eingebunden, siehe AK Genua 2012, S. 67–68. Auch in dem neu entdeckten Briefkorpus zwischen Herzog Albert und dem Grafen in der Albertina sind keine Aussagen über eine zweite Schenkung zu enthalten. Ich danke Dr. Eva Michel für diesen Hinweis, die die genannte Korrespondenz zurzeit auswertet.

165 Maffioli 1999, S. 434–435

166 Brakensiek 2003, S. 528.

167 Koschatzky 1964, S. 3.

168 Zu den einzelnen Fassungen siehe Koschatzky 1964, S. 3–5.

169 Koschatzky 1964, S. 9.

170 Michel 2014, S. 15–16.

171 Zitiert nach Koschatzky / Krassa 1982, S. 131.





Abb.151: Adam von Bartsch, Titelblatt für die Sammelbände der Graphiksammlung der Wiener Hofbibliothek, Wien 1786, Radierung auf Papier, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-2011-118.

- 172 Koschatzky 1964, S. 8–11  
 173 Brakensiek 2003, S. 531–532.  
 174 Heineken 1771.  
 175 Brakensiek, S. 513.  
 176 Koschatzky 1963a, S. 11.  
 177 Brakensiek 2003, S. 520. Zur Dresdner Kupferstichsammlung siehe Melzer 2010.  
 178 NDB 1953, S. 612.  
 179 Krajewski 2002, S. 53.  
 180 Brakensiek 2003, S. 521.  
 181 Rieger 2014, Bd. 1, S. 23.  
 182 Rieger 2014, Bd. 1, S. 25.  
 183 Bartsch 1790, pag. 1.  
 184 Dossi 1998, S. 53.  
 185 Wieser 1968, S. 285–286.

Biographie, folgten »freie Stiche« nach Eignenvorlagen, danach Reproduktionsstiche und abschließend Gemäldereproduktionen. Neben der Schuleinteilung verfolgte Durazzo eine thematische Gliederung in acht Kategorien.<sup>172</sup> Entgegen dem im Abschnitt zuvor genannten Beispiel Mariettes, bildete der Graf auch Stecher-Ceuvre, sofern hierfür genügend Material zur Verfügung stand. Die angestrebte Gegenüberstellung der italienischen und nordischen Schule sollte es dem Kenner erlauben, vergleichende kunsthistorische Studien durchführen zu können.<sup>173</sup> Die *Idée générale* (1771)<sup>174</sup> Carl Heinrichs von Heinekens (1706-1791) war ein Konzept, nach dem die Dresdner Kupferstichsammlung arrangiert wurde.<sup>175</sup> Es folgte einem zwölfklassigen Schema, bei dem sich die Gliederung in Schulen und Themen die Waage hielten. Heinekens Anspruch sowohl eine Erfassung aller mit einem Stich zusammenhängenden Details, als auch die Hervorhebung des jeweiligen Künstlers miteinander zu vereinen, rief in Bartschs Augen besondere Kritik hervor. Eine Systematik zu erstellen, die solch einem großen Anspruch gerecht wird, widersprach jeglicher Plausibilität.<sup>176</sup> Zwar finden sich auch bei Mariette und Durazzo die Einteilung in Schulen und nach Sujets, aber

besonders die »Verleugnung des persönlichen Stils und die stilistische Subordination unter die Manier des zu reproduzierenden Künstler«<sup>177</sup>, widersprach geradezu Bartsch Vorgehensweise, Reproduktionsgraphiken in die von ihm angelegten Stecher-Ceuvre einzuordnen.

### Druckgraphische Ordnungskonzepte in dritter Generation

Adam von Bartschs Tätigkeit in der kaiserlichen Kupferstichsammlung ermöglichte es ihm, seine im Zuge der Katalogisierungsarbeiten für den *Josefinischen Katalog* erworbenen Strukturierungsfähigkeiten in seinen Ordnungskonzepten anzuwenden.<sup>178</sup> Dies zeigt nicht nur der ähnliche formale Aufbau beider Schriftstücke, die sich als standardisierte Instruktion an nachfolgende Bibliothekargenerationen<sup>179</sup> und Kustoden der Graphischen Sammlung verstehen lassen. Bartsch legte trotz des unbeabsichtigt entstandenen Zettelkataloges nach Abschluss des Sammlungsarrangements der Kupferstichsammlung einen alphabetischen Zettelkatalog nach Malern und Stechern an. Das Primat des Autors sowohl im Sinne des Schriftstellers als auch des ausführenden Künstlers, ist dabei unverkennbar. Neben den Ordnungsmöglichkeiten, die ein Zettelkasten eröffnete, bot dieser dem Besucher der Stichsammlung als transparentes Arbeitsinstrument einen leichteren Zugang zur Sammlung.<sup>180</sup> Ähnliches galt auch für die Verbindung der auf die Zettel niedergeschriebenen Informationen und den *raisonierenden Verzeichnissen*. So wie Bartsch bei der Beschriftung der Kärtchen eine »Autopsie jeden Werkes«<sup>181</sup> durchführte, seziierte er im Anhang der Bände der Hofbibliothek – respektive seines *Catalogue raisonné* – die vorliegenden Graphiken aufs Genaueste. Die Vermehrung der Sammlung wäre ohne systematische Bestandsordnung der Dublettenkammer<sup>182</sup> nicht möglich gewesen. Ein Mittel zur »Fortsetzung der Sammlung«,<sup>183</sup> bot vor allem deren Verkauf,<sup>184</sup> der häufig einen Ausgleich zum knapp bemessenen Bibliotheksetat darstellte.<sup>185</sup> Bereits während

seiner Parisreise berichtete Bartsch mit Argwohn, es sei

»unglaublich, wie die Holländer die Kupferstiche von ihren Künstlern aufsuchen [...]. Ich dachte bei dieser Gelegenheit, wie schon öfter zu Paris, wieder mit Kummer an die Duplikaten der Bibliothek. Man würde sie den Holländern und Franzosen als wahre Leckerbissen auftischen können.«<sup>186</sup>

Durch seine Verbindungen zu unterschiedlichen Sammlern und der Auseinandersetzung mit den kunsttheoretischen Diskursen der Zeit, gründeten Bartschs Leitgedanken natürlich in Teilen auf denen seiner Vorgänger. Mit dem Mariettschen Ordnungsschema setzte er sich insbesondere während seines Studiums mit der Sammlung Eugens auseinander.<sup>187</sup> Auch zeigen der Erhalt des Ordnungsschemas und die Weiterführung der rasonierenden Verzeichnisse,<sup>188</sup> dass Bartsch Mariette als hervorragenden Kenner beurteilte.

Dennoch lässt sich eine größere Nähe zum Gedankengut Durazzos feststellen, welches er durch die Sammlung des sächsischen Herzogs genau studieren konnte. Zudem finden sich durch einen Vergleich des *Discorso Preliminare* mit Bartschs Konzepten durchaus

Übereinstimmungen. Bestes Beispiel hierfür ist die Unterteilung in drei Stechergruppen, die sich sowohl bei Durazzo<sup>189</sup>, als auch in Bartschs Papier zur Ordnung der Kupferstichsammlung finden lassen.<sup>190</sup> Es hat sich ein handschriftliches Exzerpt aus der *Descrizione della raccolta die stampe di [...] conte Jacopo Durazzo* erhalten, welches Bartschs inhaltliche Auseinandersetzung mit dem *Discorso Preliminare* beweist.<sup>191</sup> Trotz der vielen Parallelen zwischen den Konzepten Mariettes, Durazzos und Bartschs, liegt die epochenmachende Neuerung des Wiener Gelehrten in der Anlage und Aufwertung der Stecher-Œuvres.<sup>192</sup> Die Veröffentlichung des endgültigen Sammlungsarrangements ein Jahr vor Bartschs Tod ist neben dem *Peintre-Graveur* eine Hommage an die Fertigkeit und individuelle Künstlerpersönlichkeit des Kupferstechers, um dessen Nobilitierung Bartsch stets bemüht war.

186 Stix 1921, S. 93.

187 Rieger 2009, 313.

188 Rieger 2014, Bd. 1, S. 31.

189 Koschatzky 1964, S. 9.

190 Bartsch 1820, fol. 3r–4r.

191 Rieger 2014, Bd. 1, S. 731.

192 Stix 1921, S. 100.