

Franziska Uhlig, Anja Wolkenhauer:

## Bimedialität im Druck.

### Text-Bild-Korrelationen in der Frühen Neuzeit

Workshop an der Universität Tübingen, 07.11.-9.11.2013



Kupferstich von Hans Sebald Beham (1500-1550), datiert 1542, aus dem Besitz der Eberhard Karls Universität Tübingen, Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut, Museum der Universität Tübingen MUT

#### Standortbestimmung

In der Frühen Neuzeit entstand ein neuer und vor allem weit größerer gesellschaftlicher Raum für bimediale Kunstwerke, bedingt durch die Erschwinglichkeit von Papier, die Mobilität der Drucke und die Möglichkeit, Bilder und Texte durch den Buchdruck und Reproduktionstechniken wie Radierung, Holz- oder Kupferstich auf engstem Raum zu kombinieren. Texte und Bilder konnten weiträumig verbreitet und gänzlich neue Publika erschlossen werden. Aufgrund der hohen Variabilität im Medienverhältnis bei gleichzeitig stabilen externen Parametern erscheint uns der bimediale Druck besonders für die Untersuchung langfristiger Veränderungen von Medienkonstellationen geeignet. In der Reproduktionsgraphik, in illustrierten Büchern (von der *Hypnerotomachia Polifili* bis zum *Ovide moralisé*) und auch in spezifischen Segmenten des gedruckten Buches (Titelblatt, Druckermarken) sind in dieser Zeit unterschiedliche Funktionszuweisungen zu

den einzelnen Medien zu beobachten. Diese sind bislang wenig und vor allem im Zusammenhang mit Paragone-Konzepten untersucht worden. Uns geht es darum, sie unter einem weiteren Fragehorizont zu untersuchen, der drei Schwerpunkte setzt:

### **Sukzessive Veränderung der Medienkonstellation: Privilegierung und Marginalisierung**

Der Druck bietet durch Nachschnitt, Nachdruck & manuelle Ergänzungen viele Möglichkeiten der Veränderung und Anpassung an sukzessiv entstehende Bedürfnisse. Die Beobachtung dieser Veränderungen (z.B. in der Reproduktionsgrafik, in der Titelblattgestaltung oder, noch enger, in der Entwicklung einzelner Druckerzeichen) macht es möglich, die historische Entwicklung von Privilegierungen und Marginalisierungen der beteiligten Medien zu untersuchen. Wir fragen besonders nach der jeweiligen Medienkonstellation, nach den intendierten und erreichten Publika und nach der Darstellung der an der Herstellung von Bild, Druck und Haupt- wie Paratext beteiligten künstlerischen wie wissenschaftlichen Autoren.

### **Eingriffe durch Sammlung und Systematisierung**

In Sammlungen, Museen und Bibliotheken wird diese bimediale Ausgangsposition durch Handlungsakte wie Beschneidungen, dem Anlegen von Passepartouts, durch das Übersetzen oder Ignorieren bildbegleitender Texte (in der Reproduktionsgraphik), durch die Katalogisierung der Bildmotive entlang von Gattungstheorien oder der Bücher entlang fixer Autorschaftskonzepte verändert, wobei diese Veränderung zur Monomedialisierung tendiert: Mehrmedialität ist eine unbewältigte (und vielleicht gar nicht angemessen zu bewältigende) Herausforderung.

### **Die Analyse bimedialer Kunstwerke und ihre methodische Bewältigung**

Welche Medienverhältnisse können wir in Kunstwerken der Frühen Neuzeit beobachten? Wie gehen die unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen mit Bimedialität um? Gibt es auch außerhalb der Kunstgeschichte eine Tradition der Kritik, wie sie dort Aby Warburg entwickelt hat? Welches Handwerkszeug haben die Disziplinen erarbeitet? Anhand von Fallstudien wollen wir intendierte und rezipierte Funktionen der Bimedialität herausarbeiten und die Methoden, die die Einzeldisziplinen einsetzen, um diesem Problem gerecht zu werden, disziplinübergreifend reflektieren. Begreift man die bimedialen Text-Bild-Korrelationen im frühneuzeitlichen Druck als eine Form von Multimedialität, die durch einzel- und systemreferente Intermedialität geprägt ist, können diese Analysen auch für komplexere mediale Formen fruchtbar gemacht werden.

**RAFAEL ARNOLD (ROSTOCK)**

### **Ansicht und Einsicht – Zur Ästhetik der *Hypnerotomachia Polifili* (Arbeitstitel)**

Die *Hypnerotomachia Polifili* (Venedig 1499) ist vor allem wegen der zahlreichen Holzschnitte und der drucktechnischen Qualität und Schönheit berühmt geworden. Diese Holzschnitte und ihr Verhältnis zum Text stehen im Zentrum des Vortrags: Das Prinzip dieser Doppelung von Text und Bild scheint vor Drucklegung bereits festgestanden zu haben und gehört essentiell zur Konzeption des Werks. Die Kopräsenz von Bild und Text in der *Hypnerotomachia Polifili* ist werkkonstituierend. Der Name des Künstlers ist nicht bekannt – wie auch bis heute Diskussionen um die Identität des Verfassers der *Hypnerotomachia Polifili* geführt werden. Die darin enthaltenen Holzschnitte lassen sich in mehrere Gruppen einteilen:

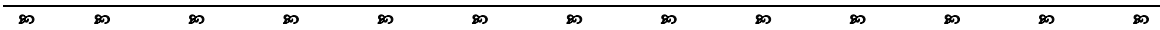
- 1) Narrative. Solche Bildszenen, die das Erzählgeschehen illustrieren;
- 2) Architektur, Artefakte und *objets trouvés*;
- 3) Pläne von Gartenanlagen;
- 4) Pseudo-Hieroglyphen und Rätselbilder (Emblemata);
- 5) Epitaphien und
- 6) rein ornamentale Verzierungen des Layouts, ohne erkennbaren Bezug zum Inhalt des Textes (z.B. Initialen).

Das Bildprogramm der *Hypnerotomachia Polifili* und seine Rätsel, die nicht nur für die Emblemata-Forschung und die Kunstgeschichte von großem Reiz sind, steht hier nicht im Mittelpunkt. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit auf den Text gelenkt und zwar auf diejenigen Stellen und Momente, an denen es um visuelle Wahrnehmung geht. Die Sicht des Ich-Erzählers Polifilo auf die Dinge der (Traum-)Welt erschöpft sich nicht in der bloßen Betrachtung, sondern verknüpft sich mit einer intellektuellen *Einsicht*. Ein zentrales Lemma, das mit relativ hoher Frequenz auftaucht, ist das Verb *travedere/transvedere*, das den Ich-Erzähler befähigt, die Dinge zu durchschauen und den Blick auf das Wesentliche zu lenken, das hinter ihrer Erscheinung und optischen Wahrnehmbarkeit liegt. Wenn der Ich-Erzähler beim Betrachten von Architekturformen an seine vermisste Geliebte erinnert wird, so liegt das *tertium comparationis* in der Schönheit und Harmonie von Linienführung und ästhetischer Proportion. Vor dem Hintergrund dieser neuplatonischen Auffassung muss also auch die Ästhetik der *Hypnerotomachia Polifili* als Buchobjekt in ihrem Bezug zum Text ernster genommen werden. Darin liegt ein Schlüssel zur Interpretation des Werks.

### **Das Verhältnis von Text und Bild in frühen *Metamorphosen*-Drucken**

Ovids *Metamorphosen*, von Ernst Robert Curtius treffend als „Who's who“ der klassischen Mythologie bezeichnet, waren in der Renaissance eine der wichtigsten Quellen für das Wissen um die antiken Götter - dies nicht nur auf der Basis des lateinischen Originals, sondern auch durch zahlreiche Übertragungen und Bearbeitungen in europäischen Volkssprachen. Die Druckausgaben dieser Texte waren häufig mit Holzschnitten, später auch mit Kupferstichen und Radierungen ausgestattet, so dass die Inhalte der Mythenepisoden durch ein zusätzliches Medium, das Bild, vermittelt wurden.

Im Vortrag wird der Frage nachgegangen, in welchem Verhältnis Text und Bild in den frühesten Serien des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts stehen und welche Funktion die Bilder in ihrem Kontext erfüllen. Zur Anschauung dienen die Zyklen zur französischen *Metamorphosen*-Bearbeitung der 'Bible des poètes' (Brügge 1484) und zum 'Ovidio metamorphoseos vulgare' des Giovanni dei Bonsignori (Venedig 1497) samt der Tradition, die auf sie zurückgeht.



### **THOMAS KETELSEN (KÖLN)**

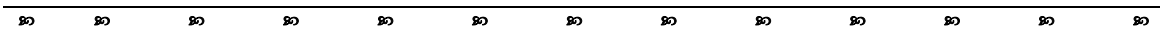
#### **Cut and Paste: Die „Rahmung“ als kunsthistorischer Diskurs**

Viele der uns aus der Frühen Neuzeit überlieferten Zeichnungen und Graphiken sind mehrmedial (überliefert). Vasaris „Libro del Disegno“ kennt nicht nur einfach die einzelne Zeichnung, sondern auch die rahmende Architektur, die die Zeichnungen zugleich ästhetisch und kunsthistorisch kommentiert. Diese auch anschaulich wirkende Kommentierung steht in enger Korrespondenz zu Vasaris eigenen theoretischen Äußerungen zum disegno sowie zu seinen Künstlerviten von Cimabue bis Michelangelo. Innerhalb des „Libro del disegno“ wird somit jeder einzelnen Zeichnung ein bestimmter Platz im Gefüge einer Geschichte der Zeichenkunst zugewiesen. Im Laufe der Zeit wurde Vasaris „Libro del disegno“ jedoch aufgelöst. Damit einhergehend wurden die Zeichnungen in neue Sammlungskontexte (Privatsammlungen und Museen) überführt und in andere Ordnungssysteme eingepasst. Die kommentierende wie ordnende Kraft dieser Abfolge von Ordnungssystemen von Vasari „Libro del disegno“ bis zu den Klebebänden in den neu gegründeten Kupferstichkabinetten des 18. Jahrhunderts soll in dem Vortrag verfolgt und mit Blick auf ein sich permanent veränderndes Wissen von der Kunst der Zeichnung analysiert werden.

### **Intermediale Bezüge graphischer ‚Quattuor Novissima‘-Folgen der Zeit um 1600**

Das spätmittelalterliche Konzept einer Vergegenwärtigung der „Vier Letzen Dinge“ (Quattuor Novissima: Tod, Gericht, Hölle, Paradies) erlebte um 1600, nicht zuletzt im Zuge der jesuitischen Meditationspraxis, ein bemerkenswertes Revival. Die in dieser Zeit kurz nacheinander in München, Rom, Paris, Augsburg und Antwerpen entstandenen künstlerischen Bearbeitungen des Themas, durchweg Kupferstichfolgen mit teils hohem Schriftanteil, sind von der bisherigen Forschung fast ausschließlich in ihrer Rolle als Inspiratoren von Werken barocker Meister wie Rubens („Fürbitte der hl. Theresia“) oder Bernini („Anima beata“ und „Anima dannata“) erwähnt, aber nie als Gruppe studiert worden. Eine solche fokussierte Untersuchung ist jedoch schon deshalb zwingend, weil sich zeigen lässt, dass in den etwas späteren „Quattuor Novissima“-Folgen die kurz zuvor – und sei es in großer räumlicher Distanz – entstandenen auf höchst reflektierte Weise rezipiert sind, d.h. dass bestimmte Stilmittel und Schriftelemente übernommen, aber andere Elemente bewusst verändert oder korrigiert wurden.

Der Vortrag wird die der kunsthistorischen Forschung teils nicht bekannten Serien vorstellen, das Mit- und Nebeneinander von bildkünstlerischen Elementen und Inschriften erörtern und die verschiedenen Folgen miteinander in Beziehung setzen, um schließlich nach den Gründen und den Verantwortlichen für die bemerkenswert intensive „Redaktionsarbeit“ an Bild und Text der „Quattuor Novissima“-Stichen zu fragen. Zur Beantwortung dieser Frage soll auch auf andere Medien der Zeit eingegangen werden, in denen das Thema virulent war, sei es die Meditationsliteratur oder das geistliche Theater.



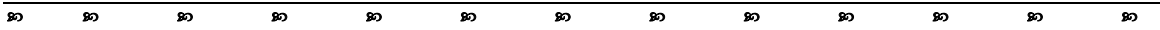
### **URSULA RAUTENBERG (ERLANGEN-NÜRNBERG)**

#### **Text, Bild und Buch: Die „Melusine des Thüring“ von Ringoltingen**

Der Vortrag stellt einige Ergebnisse eines interdisziplinären Forschungsprojekts vor, das von 2007 bis 2010 an der Universität Erlangen-Nürnberg gefördert worden ist (DFG). Die Schlusspublikation soll 2014 erscheinen.

76 Ausgaben von der Inkunabelzeit bis ins 19. Jahrhundert standen im Focus der gemeinsamen Arbeit von Buch-, Sprach- und Kunsthistorikern. Ziel war es, die komplexen Zusammenhänge von sprachlichen Veränderungen auf der Mikroebene (u.a. Druckersprache und Graphie), Nachschnitt und Neukonzeption der begleitenden Illustrationszyklen und ihrer Interpretationsangebote zum Werk sowie Typographie und

Layout zu untersuchen. Die Ergebnisse beschreiben nicht nur das „Buch“ als Produkt einer gemeinsamen Arbeit von Setzern, Druckern, Illustrationen unter den jeweiligen Bedingungen von Druck und Druckwerkstatt: die jeweilige Edition wird in den Kontext des Buchhandels, des literarischen Markts und der Geschichte des Lesens und Lesers ihrer Zeit eingeordnet. Der Schwerpunkt liegt auf Editionen der Inkunabelzeit, exemplarisch für die folgenden Jahrhunderte werden Drucke aus dem 16. und Ende 17./Anfang 18. Jahrhundert vorgestellt.



### **BARBARA STOLTZ (MARBURG/ FLORENZ)**

#### **Druckbild oder Druckplatte? Die ambivalente Beschreibung der Druckgraphik in den Kunstschriften der Frühen Neuzeit.**

Im Herstellungsprozess eines druckgraphischen Bildes vollzieht sich eine Entzweigung des entstehenden Kunstwerks: Getrennt werden das künstlerische Objekt und dessen Erscheinung. Während sich das eigentliche Artefakt, an dem bildnerisch gearbeitet wurde, nur in der Druckplatte befindet, und nur die Druckplatte die physischen Spuren der Kunstfertigkeit, etwa die gestochenen Linien, enthält, wird dem Betrachter ein Abdruck auf dem Papier präsentiert, und zwar ein Abbild des auf der Platte hergestellten, ursprünglichen Bildes. Dem druckgraphischen Werk wohnt demnach eine Spaltung zwischen dem ausgeführten und dem erscheinenden Bild inne, die wiederum die Ursache dafür ist, dass mit dem Druckbild sowohl das originäre Bild als auch eine Replik entsteht. Mit dem Druckbild wird aber nicht nur ein Abdruck des gestochenen Bildes hergestellt, sondern gleichzeitig das ‚eigentliche‘ Bild, das dem Publikum offenbart werden soll, während das gestochene Bild normalerweise verborgen bleibt.

Es ist äußerst symptomatisch, dass bereits die frühen Texte zu druckgraphischen Kunst auf dieses, oben beschriebene, dynamische Gefüge der Grundeigenschaften der Druckgraphik reagieren, bessergesagt sich in der Ambivalenz, die der Herstellungsprozess der Druckgraphik hervorruft, verlieren. Zu den markanten Phänomenen in diesem Zusammenhang gehören die Beschreibungen der druckgraphischen Werke, denn sie oszillieren insgesamt zwischen der Betrachtung des Druckblatts und der Berücksichtigung der Stech- beziehungsweise der Schnitzkunst, als ob der Kunsthistoriker eine Druckplatte vor sich liegen hätte, (was ja normalerweise nicht der Fall war).

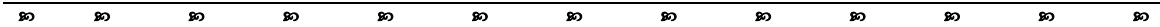
Dabei können diese beiden Sichtweisen gar gleichzeitig auftreten. In einigen Fällen ist es nicht eindeutig auszumachen, ob das Druckbild oder die Druckplatte gemeint ist. Ludovico Dolce schreibt zum Beispiel im *Dialogo della Pittura, intitolato l'Areino* (1557) über Albrecht Dürer: „(...) seine Stechkunst auf den Kupferplatten genügt schon, ihn unsterblich zu machen“. Anschließend fügt Dolce jedoch hinzu: „(...) diese Art und Weise der unvergleichlich feinen Stechkunst zeigt das Wahre, das Lebendige der Natur, so dass die Dinge nicht gezeichnet, sondern wie gemalt und lebendig erscheinen“ und bezieht sich in diesem letzten Part des Satzes wohl auf die malerische Wirkung der Druckbilder. In Vasaris *Vite* wiederum wird an einigen Stellen eindeutig zwischen Druckplatte/ Stechkunst und Druckbild/ Erscheinungsbild unterschieden. Schließlich sind auch Texte bekannt, die sich ausschließlich der Druckplatte widmen, etwa die Anekdote über die vergoldete Kupferstichplatte von Eneas Vico, die im erwähnten *L'Areino* erzählt wird.

Die Untersuchung der wechselnden Aufmerksamkeit der Kunsttexte in der Frühen Neuzeit auf die Druckwerke zwischen den Gegenpolen Druckbild und Druckplatte gewährt einen wichtigen Einblick in den allgemeinen theoretischen und kunstkritischen Umgang mit der Druckgraphik. Im Vordergrund steht zum einen die Herausforderung, die druckgraphischen Werke sprachlich zu erfassen. Es ist etwa aufschlussreich, zu sehen, inwiefern Terminologien für das druckgraphische Werk aus den Texten zur Malerei und zur Skulptur übernommen, und inwiefern, neue Begriffe entwickelt werden.

Vor allem sind in diesem Zusammenhang diejenigen sprachlichen Anwendungen beachtenswert, die herangezogen werden, um die Doppelwertigkeit des druckgraphischen Werks zwischen Druckplatte und Druckbild zu vermitteln, oder Ausdrücke, die wiederum es unmöglich machen, zu verstehen, was im Text gemeint ist: Druckbild oder die Druckplatte. Zum anderen offenbart die Ambivalenz in den Beschreibungen der druckgraphischen Kunst grundlegende Probleme ihrer Definierung und ihrer Wertung. Es geht etwa um die Fragen: Welche Normen werden an das druckgraphische Werk, und speziell in diesem Kontext auf das Werk in seiner Widerbeziehung Druckbild versus Druckplatte, gesetzt, und wo wird seine Virtuosität gesehen? Inwiefern wird die Widerbeziehung Druckbild versus Druckplatte tatsächlich von den Kunsttexten erfasst und welche Konsequenz hat es für die Definition des druckgraphischen Werks? Die Ergebnisse dieser Untersuchung, die der Vortrag vorstellen möchte, betreffen schließlich generelle Fragen, die aus heutiger Sicht der Druckgraphik der Vormoderne gestellt werden, und zwar: was bedeutet tatsächlich „das Original“, die „Vervielfältigung“ und „Reproduktion“.

### **Edgar Winds Typologie von Text-Bild-Korrelationen der Renaissance**

In seinem Vortrag *Aby Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft*, gehalten auf dem *IV. Kongreß für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* im Oktober 1930 in Hamburg unternimmt Edgar Wind in Fortführung seiner methodischen Studien zur Kunstgeschichte eine Erweiterung der damals vor allem an den biblischen, hagiographischen, exegetischen oder mythologischen Schriften orientierten ikonographischen Methodik der Kunstgeschichte. Im Rückgriff auf kunst- wie sprachwissenschaftliche Überlegungen seiner Zeit, u.a. Peirces, wendet sich Wind der Rezeption paganer Mythen in der Renaissancekunst zu, um unterschiedliche Text-Bild-Korrelationen von der Emblematik und der Verschränkung poetischer Texte und Bilder bis hin zur illustrierenden Eins-zu-Eins-Korrelation von Text und Bild voneinander abzugrenzen. Der Beitrag stellt Winds Klassifizierung vor und gibt von hier aus einen Überblick über kunstwissenschaftliche Literatur zu Text-Bild-Korrelationen, zum „Primat des Textes“, Intertextualität, Kontext und Subtext.



### **CAECILIE WEISSERT (STUTTGART/ WIEN)**

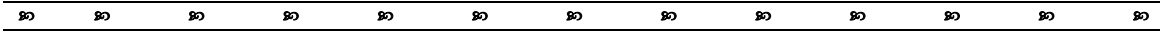
#### **Bild und Text in der niederländischen Graphik der Frühen Neuzeit**

Die graphische Produktion wird in der Frühen Neuzeit in großen Bereichen von den Verlegern geprägt. Die in den Verlagen praktizierte Arbeitsteilung zwischen Entwerfer/ Erfinder, Graphiker, Textautor, Typographen und Herausgeber weist den einzelnen Bausteinen unterschiedliche Funktionen zu. Gleichzeitig können sie, je nach Bedarf und Zielgruppe, immer wieder neu und variabel zusammengefügt werden.

Besonders vielseitig präsentiert sich die Situation im 16. Jahrhundert in den Niederlanden. Während das Bild in den unterschiedlichen Auflagen überwiegend unverändert übernommen wird, verändert sich seine Dominanz gegenüber dem Text. Maarten van Heemskercks acht Blätter aus der Folge „Die Geschichte Noahs“ (ca. 1560) erschienen beispielsweise zunächst nur mit kurzen Bibelziten als Einzelblätter, um schließlich als Illustrationen in eine populäre Bibelausgabe übernommen zu werden (1646).



Der Text übernimmt seinerseits in den verschiedenen Auflagen neben der Benennung und Deutung des Bildinhalts z.B. noch die Aufzählung der an der Herstellung beteiligten Personen. Die Variabilität im Medienverhältnis gibt hier einen aufschlussreichen Einblick in die Erwartungen an die beteiligten Medien und Personen und informiert über den Interessenshorizont der Rezipienten.



**ANJA WOLKENHAUER (TÜBINGEN)**

***Signa vides lector:* Humanistische Druckerzeichen als Quelle zur Analyse frühneuzeitlicher Medienverhältnisse**

Die Werbemarken der Druckerverleger (sog. Druckersignets oder Druckerzeichen) entwickeln sich in den ersten beiden Jahrhunderten des Buchdrucks zu einer weit verbreiteten, komplexen und eigenständigen Kunstform. Besonders im Segment des humanistischen Buchdrucks mit seinen oft aufwendigen und von einem hohen kulturellen Anspruch getragenen Ausgaben entwickelten die Druckerverleger Werbemarken, die nicht nur ihr technisches Vermögen im Schrift- und Bilddruck, sondern auch ihre Verlagsprogrammatische, ihre kulturellen Bezugspunkte, ihre Wertvorstellungen etc. sichtbar machten. Die intensive Verwendung machte eine häufige Erneuerung der Druckstöcke nötig; damit verbunden waren oft inhaltliche und formale Anpassungen des Signets. Die Vielfalt der frühneuzeitlichen Druckerzeichen und ihre sowohl innerhalb der Nutzungsgeschichte eines Signets als auch im gesamten Segment des Buchmarkts langfristig beobachtbare Varianz bilden einen noch weitgehend ungehobenen Schatz für die buch- und mediengeschichtliche Forschung.

Der Vortrag wird die Medienverhältnisse in den humanistischen Signets zwischen 1480 und 1600 knapp skizzieren und dann einzelne Beispiele (Cratander, Froben) detailliert analysieren. Dabei werden neben den Signets selbst auch frühneuzeitliche Signetbeschreibungen (Mignault, Spoerlius) herangezogen. Neben dem vorrangigen Ziel, die bislang wenig bearbeiteten Druckerzeichen vorzustellen, gilt mein Hauptinteresse dem Bemühen, langfristige Tendenzen im Umgang mit beiden Medien im Buchdruck und der Buchwerbung der Frühen Neuzeit zu erschließen.

## Kabinettausstellung in der Graphischen Sammlung (Universitätsbibliothek)

**ANETTE MICHELS (TÜBINGEN)**

**Graphik vorgelegt:**

**BILD UND TEXT / TEXT UND BILD. Druckgraphik von 1550 bis 1990 aus eigenem Besitz**

Museum der Universität Tübingen MUT

Graphische Sammlung am Kunsthistorischen Institut

Die Bildüberlieferung der Druckgraphik hat seit der Frühen Neuzeit unterschiedliche Formen von Texten aufgenommen, die Gegenstand einer Ausstellung im Studiensaal der Graphischen Sammlung ist. Texte können ein Bild begleiten, etwa in Form einer Beschriftung oder einer Widmung. Auch ist der Gebrauch von Druckgraphiken durch Sammler oder die bewahrende Institution als handschriftliche Textspur auf Druckgraphiken und deren Rückseiten lesbar. Inhaltlich lassen sich Divergenzen aber auch unterschiedliche Korrespondenzen zwischen Bild und Textaussage feststellen. Nicht zuletzt kann ein Text den Impuls für ein bildkünstlerisches Werk geben, wie es in Mappenwerken von Künstlern des 20. Jahrhunderts anzutreffen ist. Ebenso sind auch eigenständige bildnerische Interpretationen von Texten in der jüngeren Vergangenheit zu beobachten. Anhand der exemplarischen Auswahl aus eigenem Besitz dokumentiert sich der Reichtum unterschiedlicher Lesarten von Kunst auf Papier, die Impulse für weitere Forschungen geben können.

Die Präsentation der Graphischen Sammlung wird durch eine Auswahl von Büchern der Frühen Neuzeit aus dem Bestand der Universitätsbibliothek ergänzt. Wir verdanken sie Herrn Dr. Wilfried Lagler, dem zuständigen Fachreferenten der Universitätsbibliothek. In der Wandelhalle der UB ist bis zum 20.12.2013 auch noch die papierhistorische Ausstellung „Papier und Pflanze“ zu sehen.