

Das vernetzte Museum

Dokumentationssysteme

Auch Jahrzehnte nach ihrer Einführung sehen Online-Sammlungen von Museen noch großteils wie früher aus, grob gesagt ein digitaler Katalog von abgebildeten Kunstwerken, mit den zentralen Meta-Daten und kurzem Beschreibungstext. Warum ist das eigentlich so? Das heißt: Warum enthalten sie in vielen Fällen die gleichen Informationen wie die papierne Dokumentation – natürlich erweitert, wenn es neue Forschungsergebnisse gibt, aber selten radikal hinterfragt und umstrukturiert, um einen Blick über den Tellerrand zu erlauben? Digitalisierung bedeutet zuallererst, auf das eigene Wissen der Institution besser zugreifen zu können. Zu einem bestimmten Zeitpunkt bedeutete es dann auch, Teile dieses Materials im Internet zur Verfügung zu stellen, auf den Webseiten der Museen, den sogenannten digitalen Sammlungen. Wir sind es inzwischen gewöhnt, im Internet Informationen zu den einzelnen Werken in Museen zu finden, nicht nur zu denen, die ausgestellt werden, sogar auch zu den in den Depots aufbewahrten. Ähnlich den Katalogen der Sammlung auf Papier finden wir hier die Schlüsselinformationen zu einem Werk zusammengefasst, oft mit einer Abbildung sowie einem kurzen Text, der das Werk beschreibt und einordnet.

Der Tellerrand einer heutigen Museumsdokumentation endet auch weiterhin bei der objektiven Erfassung von Material, Chronologie, Biografie und einer kunsthistorischen fachlichen Einordnung. Wie könnte eine Museumsdokumentation mehr als das leisten? Kann Dokumentation mehr zur Vermittlung werden, wenn sie eine kritische Revision der Macht der Bilder im Kontext von Diskriminierung und Ausbeutung vornimmt, Geschlechterverhältnisse thematisiert, ökonomische Hintergründe benennt? Sollte zum Beispiel in der Dokumentation nur der Besitz erfasst werden oder auch der Auftrag, der politische Anlass und die Frage woher der oder die Auftrag-

geber*in und Käufer*in das Geld für ein teures Gemälde hatte? Wenn es um Kolonialismus und Rassismus geht, ist derzeit ein Interesse für solche Hintergrundinformationen zu beobachten, in einem Ausmaß, das es vorher im Museumsbereich vor allem bezogen auf feministische Fragen gab. Wie ist sichergestellt, dass diese Informationen nachhaltig bewahrt werden und nicht nur im Katalog zur Sonderausstellung stehen? Dass sie nicht verschwinden, wenn sich der Fokus verschiebt oder politische Machtverhältnisse sich ändern? Sie sollten in die Dokumentation aufgenommen werden, nicht als kritischer Essay, der die Daten begleitet, sondern als eigenständige zusätzliche Daten. Dass dies nur in Ausnahmefällen passiert, liegt vermutlich gar nicht so sehr an der Aufteilung in vergängliche offene Vermittlung einerseits und nachhaltige restriktive Dokumentation andererseits, sondern ist auch in Sachzwängen begründet. Es gibt keine Kapazitäten und finanziellen Ressourcen für diese Art von Update, das die meisten Museen so dringend benötigen würden.

Statt nun zu warten, bis sich hier etwas ändert, interessiert mich, was trotzdem möglich ist und wie die Erweiterung von Perspektiven nachhaltig sein kann und nicht im digitalen Rauschen des Internets untergeht. Zwar gibt es dort eine Vielzahl an kritischen Projekten und Prototypen, aber Weniges, das so nachhaltig und stabil ist wie eine Museumsdokumentation.

Die Dokumentation ist nicht nur eine zentrale Aufgabe im Museum, Rückgrat einer Sammlung und Grundlage jeder Ausstellung, sie ist außerdem hochpolitisch. Denn Museen sind nicht nur Orte des Kunstgenusses, sondern auch Orte, an denen (Kunst-)Geschichte geschrieben wird. Sammlungsdatenbanken beinhalten ebenso politische Narrative wie Ausstellungen, Kataloge und Wandtexte. Politische Fragen rund um die Museumsdokumentation spitzen sich sogar zu, sobald die Dokumentation digital wird. Nicht nur bisher vernachlässigte Werke können auf diese Weise neu sichtbar werden. In der digitalen Dokumentation beziehungsweise Präsentation liegt auch eine neue Möglichkeit begründet, die Perspektive zu erweitern. Während in früheren Jahrzehnten noch eine Art Arbeitsteilung bestand, zwischen einer kritischen Vermittlung, die die tradierte Repräsentation der Sammlung partizipativ hinterfragen durfte, und einer stark normierten Dokumentation, die einer vermeintlichen Objektivität, eben einer Erfassung und neutralen Beschreibung verpflichtet war, so sind die digitalen Formate zunehmend flexibel und werden deshalb verstärkt mit der Frage der gesellschaftlichen Rolle von Museen verbunden, mit der Kritik an Macht und Ausschlüssen. Das Museum soll digital beweglich werden, bisherige Wissensordnungen hinterfragt werden.

Von Anfang an, nicht erst mit der Einführung von Datenbanken haushalten Museen mit den Daten ihrer Objekte. In jedweder Transformation von irgendwas in ein Objekt, in einen Sammlungsgegenstand ist das Anlegen von Daten zentral. Kann es eine Sammlung ohne Daten geben? Ist ein Raum voller Dinge eine Sammlung? Eine nicht verwaltete Sammlung scheint schwer vorstellbar, in irgendeiner Weise müssen Daten angelegt werden. Wir können sagen, durch die Daten wird ein Objekt erst zum Sammlungsobjekt.

Um unseren Blick für die Politik der Daten in Museen zu schärfen, sollten wir bei den ersten Daten anfangen, die in Sammlungen entstehen, also bei der Papierform. Warum gibt es Inventare, und wie werden Daten daraus? In aristokratischen Kunstkammern, den Anfängen von staatlichen Sammlungen, werden Inventare gepflegt – also papierne Verzeichnisse, als Vorläufer von Datenbanken. Als Kunstkammern und Kirchen durch die Kunstagenten der französischen Armee geleert und der Inhalt in das napoleonische Nationalmuseum gebracht wird, versieht man sie sogar mit einem Schätzpreis.¹ Und als in ganz Europa vom französischen Modell inspirierte Nationalmuseen entstehen und mehr Kunst aus Kirchen und Kunstkammern in die staatlichen Depots und Ausstellungen gelangt, pflegen auch diese ihre Inventarbücher. Aus Inventarbüchern werden Informationen auf Karteikarten übertragen, um Suche und das Haushalten und Aktualisieren der Informationen zu erleichtern: ein Schritt weiter in Richtung Datenbanken.

Wenn wir uns nun auf den Übergang von papierbasierten Inventaren und Karteikarten hin zu Datenbanken konzentrieren, dann befinden wir uns in einem weiteren Abschnitt der Geschichte von Museen und ihren Wissenssystemen, von der Erfassung des Inventars und dem ermöglichten Zugriff darauf mit Karteikarten, hin zu computerisierten Abfragen. Was ist daran eigentlich neu? In einem Karteikasten, jedenfalls in einem in Museen üblichen, in dem es jede Karteikarte einmal gibt, befinden wir uns in einer hierarchischen Gliederung. Die einzelnen Karten repräsentieren die einzelnen Gegenstände (und in Ausnahmen Dinge, die zusammengehören, eins sind, ohne fest verbunden zu sein) und sind an einem Ort sortiert, zum Beispiel entsprechend ihrem Platz in der Sammlung, also in der entsprechenden thematischen Abteilung. So wird aus der chronologischen Ordnung des Inventars, in das ein Objekt nach dem

1 Bénédicte Savoy, »Invaluable Masterpieces«: The Price of Art at the Musée Napoléon«, *Journal for Art Market Studies* Vol 1 (8. Februar 2017): No 1 (2017), <https://doi.org/10.23690/JAMS.V1I1.4>.

anderen eingetragen wird, bei Eingang in die Sammlung oder bei einer späteren Inventarisierung bzw. Neuinventarisierung, eine museale Ordnung, eine Einordnung.

Datenbanken verändern die Möglichkeiten mit diesen Ordnungen zu arbeiten. Die anderen Informationen, die auf der Karteikarte stehen, repräsentieren potenziell auch Zusammenhänge im Museum, zum Beispiel bilden alle Gemälde eine Gruppe, alle Porträts eine andere, z.B. alle Gemälde-Porträts der 1760er Jahre sind eine bestimmte Gruppe, die für uns interessant sein kann. Wenn wir also alle Porträts, die in den 1760er-Jahren entstanden sind, zusammensuchen wollten, so ist das Karteikartensystem hier wenig hilfreich, wir müssten erst einen Index anlegen und alle Jahreszahlen übertragen, dann alle des Zeitraums herausuchen und dann weiter eingrenzen. Oder eben alle Porträts zusammensuchen und es dann zeitlich weiter eingrenzen. Eine Datenbank funktioniert in so einer Logik des eingrenzbaren Index, mit ihr können wir diesen Prozess automatisieren und ein Computerprogramm diese Abfragen von Informationen durchführen lassen. Wenn dann normierte Daten verwendet werden, zum Beispiel eindeutig identifizierte Personen, können sogar über Datenbanken hinweg Abfragen formuliert werden, ein Potenzial, das dann vor allem mit der Einführung des Internets, also der ortsübergreifenden Vernetzung von Computern, relevant wurde.

Das bedeutet für uns, die Einschnitte in der langen Geschichte der Informationssysteme werden schneller, vom Inventar zur Karteikarte, von der verbalen Beschreibung zur bildlichen Erfassung (Zeichnungen und Fotos in der Museumsdokumentation), das sind die Stationen vom 19. ins 20. Jahrhundert. Dann folgt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Erzeugung von Datenbanken.

Das digitale Museum verkörpert dabei zwei Dinge: Einen digitalen Katalog der nie aussortierten Altlasten der Objekte und des historisch überlieferten Wissens über sie. Und eine Intensivierung der Vermittlung. Digitalisierung ist ein Investitionsprogramm in Dokumentation und Vermittlung.

Es wiederholt sich eine Bewertung und Kanonisierung, es findet »[...] eine Reevaluierung dessen statt, was verfügbar ist, was in den Depots, in Archiven und Sammlungen lagert« weil sich, wie Kulturwissenschaftlerin Petra Löffler zusammenfasst:

»[...] die Frage stellt: Welchen dieser Materialien wird durch die Digitalisierung die Gelegenheit gegeben, in kulturelle Kreisläufe eingespeist zu werden? Die Digitalisierung ist da eine Art Katalysator – genau wie Ausstellungen,

wenn Objekte musealisiert und in Vitrinen präsentiert werden.«² Digitalisierung ist dabei vor allem Reproduktion von aufgeschriebenen Informationen, vom Inventar auf die Karteikarte in die Datenbank, sowie die Abbildung von Werken. Das heißt, der Versionsunterschied zwischen Schriftquellen wie Inventar, Karteikarten, Katalogen einerseits und Datenbanken andererseits ist oft nur einer des Vehikels und nicht des Inhalts. Es werden natürlich auch Aktualisierungen und Ergänzungen vorgenommen, aber vor allem ist der Zweck der Digitalisierung erst einmal eine Reproduktion.

Weil Museen von Grund auf Datensammlungen sind, ist die digitale Reproduktion ihrer Wissensbestände vor allem eine Rationalisierung, eine Effizienzsteigerung in den internen Abläufen und in der kunsthistorischen Forschung. In der Reproduktion der Register, der Bezeichnungen, der Einordnungen, der Klassifizierungen, reproduziert sich damit die Macht der Beschreibung, aber sie intensiviert sich auch. Durch die rechnergestützte Nutzung der Sammlungen entstehen neue Abläufe und Möglichkeiten des Arbeitens mit dem Material, insbesondere neue Formen des Suchens und des Überblicks. Wir können hier von einer Intensivierung der Macht sprechen, denn die einzelnen Beschreibungen geraten damit mehr aus dem Zugriff von kritischer Evaluation, in Richtung Quantität statt Qualität. Die Struktur und Tiefe des Datenmaterials bedingt die Fragen, die wir an es stellen können: »The specific structures and forms, substrates and organizational features, are probability conditions for production of an interpretation. Knowledge creates the objects of its discourses, it does not ›discover‹ them.«³ Autor*inenschaft beschränkt sich nicht auf die eingetragene Information, sondern die Infrastruktur wird ebenfalls intellektuell konzipiert – dieses Zitat des Medienkünstlers und -historikers Francis Hunger macht den Umfang davon deutlich: »Authorship also emerges in the super-structure of a database, which pre-configures how information is stored. Authors are actively involved in all aspects of this pre-configuration,« als Beispiele nennt er Administration, Datenwissenschaft, Management, Programmierung, Ingenieur*innen, Interface-Gestaltung, Politiker*innen, und beschreibt wie sie jeweils das, was

2 Brigitta Kuster, Britta Lange, und Petra Löffler, »Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspolitiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens«, *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, Nr. 20 (2019): 101.

3 Johanna Drucker, »Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface«, *Digital Humanities Quarterly* 7, Nr. 1 (1. Juli 2013).

mit der digitalen Infrastruktur gemacht werden kann, gestalten.⁴ In Museen werden also heute nicht nur Objekte kuratiert, sondern ganze Datensysteme. Was heißt das für Museumskritik?

Frühe Datenbanken

Datenbanken kamen bereits früh in Museen zum Einsatz. Ende der 1960er Jahre begannen sich Museumsleute zum Gebrauch von Computern auszutauschen – solche digitalen Rechner gab es zu diesem Zeitpunkt überhaupt erst seit circa 25 Jahren! Ein Pionier war der junge Geologe Jonathan Cutbill in England. Am Sedgwick Museum in Cambridge und an der Cambridge University begann er, mit Kolleg*innen über die Verwendung von Computern für die Museumsarbeit nachzudenken und richtete 1969 eine große Konferenz zum Thema aus.⁵ Aus diesen Zusammenkünften entstanden Erfassungsstandards und schließlich die Museum Documentation Association (MDA).⁶ Andere Ansätze dieser Zeit waren die von ca. 1967 bis 1976 bestehende IRG-MA (Information Retrieval Group of the Museum Association)⁷ und deren Definition eines Museum Communication Formats (MCF).⁸ Das Ziel dieser Bemühungen war die Entwicklung von Möglichkeiten, Museumsdaten zu übertragen und zusammenzuführen.⁹ Die 1977 gegründete MDA war selbst als Zusammenschluss aus Standardisierungs- und Computerisierungsinitiativen entstanden.¹⁰ An dieser Schnittstelle ergab sich die Entwicklung von

4 Francis Hunger, »Epistemic Harvest«, *A Peer-Reviewed Journal About* 7, Nr. 1 (6. Juli 2018): 55, <https://doi.org/10.7146/aprja.v7i1.115064>.

5 Liz Hide, »Uncovering LGBTQ+ history at the Sedgwick Museum«, *Collections in Action* (blog), 18. Juni 2020, <https://www.museums.cam.ac.uk/blog/2020/06/18/uncovering-lgbtq-history-at-the-sedgwick-museum/>.

6 Ebd.

7 Martin F. Porter, »Establishing a Museum Documentation System in the United Kingdom«, *Museum International* 30, Nr. 3–4 (September 1978): 169–78, <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1978.tb02133.x>.

8 Ross Parry, *Recoding the museum: digital heritage and the technologies of change*, Museum meanings (London ; New York: Routledge, 2007), 18.

9 Ebd.

10 Jennifer D. Stewart, »MDA, MDS and Computerised Archaeology«, in *Computer Applications in Archaeology. Proceedings of the Conference on Quantitative Methods*, Institute of Archaeology, London, March 21–22 1981, hg. von Ian Graham und R. Esmée Webb (London: Institute of Archaeology, University of London, 1981), 101.