

an dem das Museum versucht, die Beschreibung zu vervollständigen. Sonst wird der vermeintlichen Unklarheit der Erwerbungsstände (es gibt keinen Beleg dafür, wie der Kommandant der preußischen »Schutztruppen« in den Besitz von Ngonnso kam) eine neue Unklarheit der Rückgabestände hinzugefügt. Eine Provenienzkette mit zwei offenen Enden: Man weiß nicht genau, wie man Ngonnso bekam und man weiß nicht genau, wie man sie zurückgibt. Die Kontexte in Refems Text zu Meta-Daten im Katalogeintrag zu Ngonnso werden zu lassen, wäre ein Test, nämlich ob die postkoloniale Datenproblematik in Museen, auf die Sebastian-Manès Sprute verwiesen hat,⁸³ auf eine bestimmte Art und Weise angegangen werden kann: in Orientierung am Prozess der Restitution. Die Grundlage, die Dokumentation hier anzupassen, ist ihren Zweck zu verändern, nicht mehr als Untermauerung des Besitzanspruchs und der Ausübung von – auch intellektueller – Hoheit über die Sammlungen zu definieren, sondern als Aufarbeitung der Geschichte der Musealisierung.

Inklusive Dokumentation

Wie lassen sich andere Stimmen in die digitale Dokumentation einbinden? Aktuell entstehen dafür Ansätze wie die Revisiting Collections Erweiterung des Dokumentationsstandards Spectrum,⁸⁴ oder CRMInf für das CIDOC CRM,⁸⁵ auf die ich auch noch in den Kapiteln »Vernetztes Wissen« und »Vernetzte Kritik« zurückkommen werde. Das sind Vorbilder aus England und Frankreich, wo die Diskussion um Dekolonialisierung stärker in den Institutionen verankert ist, was in Deutschland oft noch aussteht. Revisiting Collections als Methode wurde in Berlin zum Beispiel 2011 im Friedrichshain-Kreuzberg Museum eingesetzt, beim Projekt »NeuZugänge«,⁸⁶ desgleichen 2018 im Hamburger Bahnhof für die Ausstellung »Hello World. Revision einer Sammlung«.⁸⁷ Daniela Bystron fasst in einem Bericht zum Projekt zusammen, dass es bei

83 Sprute, »Chaos im Museum«.

84 Collections Trust, »Rethinking cataloguing – consultation 1«, 22. Februar 2022, <https://collectionstrust.org.uk/blog/rethinking-cataloguing-2/>.

85 CIDOC CRM, »CRMInf Argumentation Model«, 2020, <https://cidoc-crm.org/crminf/>.

86 Lorraine Bluche u.a., Hg., *NeuZugänge: Museen, Sammlungen und Migration: eine Laborausstellung*, Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement (Bielefeld: transcript, 2013).

87 Daniela Bystron, »Revisiting Revisiting Collections. Für Wen Und Mit Wem? Vermittlungspraxis Mit Fokusgruppen«, in *Hello World – Revising a Collection: Hamburger Bahn-*

dieser Praxis um die Auflösung etablierter Wissensstrukturen geht und darum sich zu öffnen für emotionales Wissen, Erfahrungswissen und Alltagswissen, in der Arbeit mit Fokusgruppen.⁸⁸ In England wird das inzwischen auch mit Dokumentationssystemen, dem erwähnten SPECTRUM, verbunden, wenn etwa die Klassifizierung der ergänzenden Informationen aus den Partizipationsprojekten erfassbar gemacht werden soll.⁸⁹ Es geht nicht unbedingt darum, sie zu veröffentlichen, oft werden sie für die weitere Arbeit intern gespeichert. Im Digitalen Manifest der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, von der die Staatlichen Museen ein Teil sind, hieß es 2018 noch:

»Wir tragen dazu bei, dass Nutzerinnen und Nutzer aktiv an der Wissensgenerierung und -verbreitung teilhaben können. Wir nutzen dafür auch Plattformen und Kommunikationskanäle von Dritten, die für Nutzerinnen und Nutzer relevant sind.«⁹⁰

Mit der Revisiting Collections Methodik liegt eine auf Teilhabe fokussierte Methode vor, die ein konkretes Modell der offenen Wissensgenerierung entwirft. Dies ist dann auch ein anderes Programm als Öffentlichkeitsarbeit, Offenheit und Partizipation in Kulturinstitutionen. Es bedeutet, sich mit der Macht der Sammlungen auseinanderzusetzen. Um zu sehen, wie die Macht der Sammlungen funktioniert, ist eine Verschiebung der Perspektive notwendig. Soziale Fragen, die wir in der Wissenschaft aufgreifen, werden vor allem in Bewegungen aufgeworfen, die auf geteilten Erfahrungen und Solidarität basieren. Bei der Analyse von Kulturerbe-Institutionen geht es darum, die Arbeit mit sozialen Bewegungen und gesellschaftlichen Konflikten zu verbinden.

hof – Museum Für Gegenwart – Berlin, hg. von Udo Kittelmann u.a. (München: Hirmer, 2018), 71–75.

88 Ebd.

89 Collections Trust, »Collections Trust opens consultation on proposed SPECTRUM Data Standard for museums«, *The European Museums Network* (blog), 14. Februar 2014, <https://museums.eu/article/details/100146/collections-trust-opens-consultation-on-proposed-spectrum-data-standard-for-museums>.

90 Stiftung Preußischer Kulturbesitz, »Das Digitale Manifest der Stiftung Preußischer Kulturbesitz«, 17. September 2018, <https://www.Preussischer-kulturbesitz.de/schwerpunkte/digitalisierung/digitales-manifest.html>.

Alternative Daten im Netz

Die immer engere Vernetzung im Verlauf von Jahrzehnten sowie die Ausweitung dieser Techniken seit den 1990er-Jahren auf immer mehr Museen begegnet mit der Einführung des Webs vielen weiteren Instanzen der Datenproduktion. Waren es vorher vor allem staatliche und industrielle Einrichtungen aus Forschung, Produktion und Marketing, verschiebt sich das mit dem World Wide Web. Die Verknüpfungen und Netze werden komplexer und vielfältiger, nun treten auch soziale Bewegungen und Privatpersonen auf und arbeiten mit Daten. Sobald die Dokumentationen ins Netz kommen, passiert etwas, das die großen Museen nicht selbst steuern: die Daten bekommen Beine, könnte man sagen, und verlassen das Museum. Zum Beispiel werden sie auf offene Datenbanken wie Wikidata kopiert. Oder die Bilder kursieren auf Social Media-Plattformen. Auch hier entstehen neue Möglichkeiten der Gegenperspektiven zum klassischen Katalogtext. Für Museen heißt das vor allem, dass sich neue Techniken der Vermittlung etablieren, neben dem Wandtext, dem Katalog, der Führung, dem Audioguide, werden nach und nach Hypertext und Multimedia sowie auch eine Anwendung der verknüpften Daten für die Vermittlung eingeführt, zum Beispiel in Netzwerkvisualisierungen.

Die alternative Datenproduktion umfasst andere Beschreibungen oder Daten zu den Werken, bisher aber vor allem auch unterschiedliche Abbildungen. Immer wieder nutzen wir in kunsthistorischer Forschung Abbildungen aus der frühen Zeit der Museumsfotografie, zu denen es keine aktuellere Version gibt, vor allem wenn das Kunstwerk nicht mehr existiert. Das Abbilden der Werke in Museen begann natürlich nicht erst mit dem Computer oder dem Internet. Bereits im späten 19. Jahrhundert erwarben Museen Fotokameras und legten Bildersammlungen an.⁹¹ Diese alten Bilder sind nicht immer durch moderne ersetzbar. Auch in Datenbanken und auf Webseiten sind alte Fotos präsent. Besonders über den Umweg eingescannter historischer Publikationen werden solche Abbildungen heute wiederum zu digitalen Fotos. Es mischen sich im Netz dann unterschiedlich alte Fotos, es entsteht eine Bildwelt der Reproduktionen, zu denen auch historische Ausstellungsansichten, alte Fotos von verlorenen Objekten, Fotos von originalen Kontexten vor dem

91 Sarah Kreiseler, »Between Re-Production and Re-Presentation: The Implementation of Photographic Art Reproduction in the Documentation of Museum Collections Online«, *Open Library of Humanities* 4, Nr. 2 (10. September 2018): 10, <https://doi.org/10.16995/olh.273>.