

Das digitalisierte Museum – Erweiterung oder Transformation?

Zur Selbstpositionierung von Museen im 21. Jahrhundert

Hans Peter Hahn

»Das Museum ist der einzige Ort, um die authentischen Zeugen unserer Realität zu bewahren, aber es ist nicht sicher, dass wir uns immer auf die gleiche Weise diesem zweifellos westlichen Prinzip verpflichtet fühlen werden.«¹

Einleitung²

Die Aktualität des Themas ›Digitalisierung‹ im Museum ist unumstritten. Trotz unterschiedlicher Auffassungen bei Verantwortlichen der Museen darüber, welche Effekte für die von ihnen verantworteten Institutionen zu erwarten sind, ist das Interesse, an der Konjunktur der Digitalisierung teilzuhaben, offensichtlich. Das Digitale ist heute allgegenwärtig, die Digitalisierung von Kommunikation, Produktion, von Wissen und Wirtschaft und vielen anderen Bereichen der Gesellschaft ist unaufhaltsam und lässt gerade in Museen alte Distinktionsgewinne dahinschmelzen.³

Wie wird der Status der ›Institution Museum‹ aussehen, wenn der dynamische Prozess der Digitalisierung weiter fortgeschritten sein wird und neue Standards etabliert hat?⁴ Wie die alljährlich stattfindenden Konferenzen *Museum and the In-*

1 Mairesse (2011), S. 255, Übersetzung HPH.

2 Dieser Beitrag basiert auf der Arbeit des Projektes »Die universitäre Sammlung als lebendes Archiv« (https://www.uni-frankfurt.de/67074878/TP_5). Dem BMBF als fördernder Institution sei für die Ermöglichung dieser Forschung herzlich gedankt.

3 Bohsem (2016).

4 Während Kultur (und Kulturpolitik) sich bislang sehr an Werten der »klassischen Moderne« orientiert habe, warnen Martin Lätzel und Norbert Sievers (2018) vor dem Verlust distinktiver Qualitäten (Einzigartigkeit, Aura) durch die Digitalisierung und Enträumlichung der Kultur.

ternet (MAI)⁵ zeigen, wurden mittlerweile in fast allen größeren Museen Deutschlands signifikante Ressourcen bereitgestellt, um in dieser Entwicklung mitzuhalten und das eigene Angebot in der Diversität unterschiedlicher Arbeitsbereiche (u. a. Information, Besuchererlebnis, Pädagogik) auch in der digitalen Sphäre bereitzustellen. Die rege Beteiligung der Museen an den MAI-Konferenzen ist ein Indiz für die Dringlichkeit der Frage. Die Form der dort gebotenen Präsentationen, die oftmals *best practice*-Beispiele darlegen, verrät zudem das hohe Interesse an schnellen und praktikablen Lösungen. Der fachliche Hintergrund der Mehrzahl der Teilnehmer*innen, die aus unterschiedlichen Museen kommen, und deren Positionen oftmals ganz explizit auf die Aufgabenbereiche Digitalisierung, Öffentlichkeit oder Vermittlung zielen, macht die Fokussierung auf pragmatische und widerspruchsrarme Lösungen plausibel. Viele, die professionell mit diesem Feld zu tun haben, suchen nach umsetzbaren Modellen sowie nachhaltigen und innovativen Strukturen.⁶

Der folgende Beitrag stemmt sich gegen den damit knapp skizzierten Trend. Entgegen dem dominanten Modus der Beschleunigung und der Zielorientierung in der Digitalisierung sei im Folgenden die Frage gestellt, was diese Entwicklung bedeutet. Selbstverständlich haben die Forderungen nach baldmöglichster Umsetzung digitaler Konzepte ihre Berechtigung. Die Geschwindigkeit dieses Prozesses wird nicht von den Museen definiert, aber sie wären schlecht beraten, sich dem öffentlich weithin wahrgenommenen, raschen Wandel zu verweigern. Digitale Kompetenzen und Handlungsfähigkeit sind für heutige Museen unabweisbar, wollen sie ihre Relevanz nicht verlieren, und es gibt keinen Grund, nicht von Synergieeffekten zwischen Online-Besucher*innen und Besucher*innen im Präsenzmodus auszugehen.⁷ Die »Autorität des Neuen«⁸ bahnt sich ihren Weg. Ein verantwortlicher Umgang damit verlangt aber, parallel dazu eine kritische Evaluierung einzuleiten.

Es ist also kein Gegensatz zur Rationalität des Handelns im Zuge der Digitalisierung, auch grundlegende Fragen zu stellen. Ausgehend von dieser Grundlage fokussiert der vorliegende Beitrag nicht den Fortschritt der Digitalisierung als solchen, sondern deren Konsequenzen für Museen. Es ist sinnvoll und dringlich, sich mit den Wirkungen der Digitalisierung zu befassen, weil andernfalls die Gefahr

Die so entstehenden neuen virtuellen Kulturräume werden neue Legitimierungen und Gründe für die spezifische Bedeutung bestimmter Institutionen benötigen.

5 Homepage Mai-Tagungen: <https://mai-tagung.lvr.de/de/startseite.html> [30.06.2020].

6 Hier handelt es sich grundlegend um die Perspektive eines erweiterten Museums, so wie es auch Franken-Wendelstorf et al. (2018) in ihrem »Anleitungsbuch« in der Serie Museumsbausteine vertreten. Neue Funktionen, angepasste Features, To-do-Listen für die Öffentlichkeitsarbeit scheinen diesen Autor*innen ausreichend, um Museen für die digitale Ära fit zu machen.

7 Winesmith und Anderson (2020).

8 Adorno (1970), S. 38.

besteht, in einen nicht oder nur unzureichend gesteuerten Prozess einzutreten. Würde man sich darauf beschränken, lediglich nach möglichst rasch umsetzbaren Modellen zu suchen, so hätte die Digitalisierung den Effekt einer schlafwandlerischen Mobilisierung: Die betroffenen Akteur*innen sind zwar in Bewegung, haben aber keine reflektierte Kenntnis über ihr Ziel und ignorieren zudem die Bedingungen, unter denen diese Bewegung stattfindet.

Museen als Orte der Transformation

Das Anliegen dieses Beitrags ist es also, eine Reflexion einzuleiten über die Eigenschaften des Prozesses, den man als ›Digitalisierung der Museen‹ in den Bereichen der Ausstellungen und Sammlungen bezeichnet. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass die Erfahrung der sich aufdrängenden Digitalisierung zeitlich zusammenfällt mit der intensiven Debatte um die ICOM-Definition der Museen. Die offensichtlich zunehmende Unsicherheit darüber, was als primäre Eigenschaft eines Museums gelten darf, sollte durchaus in Verbindung mit der neuen Priorität für die Digitalisierung gesehen werden.

Während nämlich die ältere, seit ca. 50 Jahren nur wenig veränderte Definition die Museen in erster Linie als Bewahrer und Sachwalter ihrer Sammlungen sieht, gibt es seit 2017 eine neue Definition, die einstweilen noch keine Mehrheit gefunden hat, sich jedoch möglicherweise im Jahr 2021 durchsetzen wird.⁹ Sie definiert Museen als politische Akteure, die auf die Gesellschaft im Sinne der Menschenwürde, der Gerechtigkeit und Gleichheit einwirken und für die allgemeine Zugänglichkeit zum geteilten Kulturerbe sorgen.¹⁰ In diesem Kontext werden Sammlungen lediglich als ein Instrument zur Erreichung der deklarierten Arbeitsziele betrachtet. Der Paradigmenwechsel, über den es bis hin zum höchsten Gremium der internationalen Museumsorganisation keine Einigkeit gibt, betrifft im Grundsatz die Frage der Museen als Bewahrer einerseits versus eine Auffassung von den Museen als Akteuren des Wandels andererseits.¹¹

Betrachtet man Museen seit dem Zeithorizont ihrer Entstehung als Orte der Transformation von Wissen und Dingen, so erweist sich der aktuelle Konflikt innerhalb des ICOM jedoch als ein Scheinproblem. Intuitiv erscheinen Museen eventuell noch primär als Orte der Bewahrung und Erforschung von Sammlungen; aber die Wissenschaft hat längst herausgearbeitet, wie sehr Museen Institutionen der (politischen) Veränderung der Gesellschaft sind. Museen sind in der Lage, Wissen

9 Rein (2020).

10 Homepage ICOM – International Council of Museums, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [30.06.2020].

11 Davis, Desvallées und Mairesse (2010).

zu gestalten und öffentlich verfügbare Wissensfelder zu definieren. Dies betont auch Eilean Hooper-Greenhill¹² und geht dafür zurück bis zur Epoche der französischen Revolution, während der die Institution ›Museum‹ tatsächlich als ein Ort der Transformation von Kontexten und Bedeutungen definiert wurde. Während der Revolution wurden Kircheninventare vor dem Bildersturm gerettet und im 1793 wiedereröffneten Louvre deponiert.¹³ Der Kunsthistoriker und spätere Politiker der französischen Revolution Antoine Quatremère de Quincy selbst hatte für die Einrichtung plädiert und war sich der transformierenden Wirkung des Zusammentragens alter Kunstwerke durchaus bewusst.¹⁴ Quatremère sprach davon, dass das Museum eine ›Ansammlung toter Objekte‹ sei.¹⁵

Dass Museen an erster Stelle nicht einfach nur ›Bewahrer‹ sind, sondern eine aktive Rolle als gesellschaftliche Akteure haben, ist auch die zentrale These des vielzitierten Werks von Tony Bennett.¹⁶ Er hebt die Disziplinierung der Öffentlichkeit durch Museen, insbesondere im 19. Jahrhundert, hervor. Indem das Museum öffentlich zeigt, was als besondere Leistung einer Region oder einer Nation zu gelten hat, bezieht es eine machtvolle Position in einem an eine Gruppe oder Gesellschaft gerichteten Diskurs. Die durch ›authentische Objekte‹ illustrierten Aussagen von Ausstellungen sind ›Wahrheiten‹, insofern sie durch das museale Handeln bestätigt sind. Die Frage der politischen Rolle des Museums ist überhaupt in den letzten zwei Jahrzehnten zu einem zentralen Thema der Museumsdebatte geworden.¹⁷ Dabei geht es längst nicht mehr nur darum, Wissen und Wahrheit affirmativ in der Öffentlichkeit darzustellen,¹⁸ sondern noch viel mehr darum, Identitäten zu schaffen und zu verstärken. Deshalb ist es nicht falsch, das Museum des 21. Jahrhunderts als ›Identitätsmaschine‹ zu bezeichnen.¹⁹

Museen sind also Orte der Transformation, insofern sie Wissen erzeugen und bestätigen, und indem sie Identitäten schaffen und verstärken. Museen sind, wie das historisch alte Beispiel des Louvre zeigt, Institutionen der Transformation von Dingen, indem sie Kontexte zerstören und neue Umgangsweisen definieren – bei früheren kirchlichen Objekten nicht mehr ›Anbetung‹, sondern nüchterne Betrachtung.

12 Hooper-Greenhill (1992).

13 Labrusse (2016).

14 Sherman (2004), S. 130.

15 Starn (2005), S. 82.

16 Bennett (1995).

17 Aronsson und Elgenius (2015); MacDonald (1998); Welzbacher (2017).

18 Duncan (1995).

19 McClellan (2012), S. 278; Chaumier (2003).

tung.²⁰ Das Abstreifen früherer Kontexte könnte auch als Fragmentierung bezeichnet werden.²¹

Anstelle der Transformation verwendet Alexandra Loumpet-Galitzine²² den Begriff der ›Metamorphose‹ von Objekten, insbesondere im Hinblick auf die Zuweisung neuer Bedeutungen. Die Rekontextualisierung bedeutet vielfach eine Aufwertung: Die Entledigung von der früheren Objektgeschichte schafft Freiräume, um aus den Dingen Symbole von allgemein anerkanntem Wert und kollektiver Verbundenheit zu machen.²³ Nora Sternfeld²⁴ hat dieses Argument noch zugespitzt, indem sie von ›Transformismus‹ als einem Ausstellungsprinzip spricht. Demzufolge ist der Wandel von Kontexten und räumlichen Arrangements eine leitende, aber vielfach nicht deklarierte Strategie populärer Ausstellungen. Durch die Inszenierung werden neue Eigenschaften der gezeigten Objekte evoziert, wie zum Beispiel Authentizität, Anonymität und Objektivität. Das Museum camouffiert sein eigenes Handeln, da es die Dinge einer Transformation unterzieht, aber den Besucher*innen suggeriert, diese lediglich in ›authentischer‹ Weise zu zeigen.²⁵

Museen sind Produkte der Moderne und damit zugleich Akteure des Wandels wie auch selbst einem steten Wandel unterworfen.²⁶ Schon seit dem 19. Jahrhundert, und in den letzten Jahren wieder vermehrt, werden sie als Laboratorien zur Herstellung von neuem Wissen und innovativen Perspektiven beschrieben.²⁷ Warum also sollte die Digitalisierung nicht einfach ein weiteres Arbeitsfeld in diesem Laboratorium sein? Wenn die Vorstellung von Museen als Akteuren der Transformation sowohl im Hinblick auf öffentliche Diskurse, Wissen und Zugehörigkeit als auch im Hinblick auf die Bewertung und Einordnung von Dingen weithin anerkannt ist, warum sollte die Digitalisierung nicht einfach als ein Modus der Transformation von Institution und Sammlung verstanden und akzeptiert werden? Jede plausible Antwort auf diese Fragen macht deutlich, dass die Perspektive auf Museen als Ort der Verwahrung oder als ›Abbild‹ von Wissensbeständen zu kurz greift. Die naive Vorstellung einer Entsprechung von Lebenswelt und Museumssammlung, wie auch die Vorstellung der Präsentation von zeitlosen Erkenntnissen ist in den letzten Jahren durch kritische Betrachtungen zur Geschichte der Museen endgültig überwunden worden.

20 Es geht dabei nicht lediglich um abstrakte soziale oder politische Vorgänge. Das Museum verfügt über ein starkes materielles Dispositiv der Disziplinierung, auf das in letzter Zeit Museumsexpert*innen zunehmend aufmerksam machen. Dazu gehört u.a. die Vitrine als Instrument der Abtrennung und der Ordnung (Ames 1992; Freed 1991; Berns 2016).

21 Hahn (2015).

22 Loumpet-Galitzine (2011).

23 Augustat (2006); Schaeffer (2008).

24 Sternfeld (2009).

25 Sternfeld (2017).

26 Belting (2001), S. 88; Roth (2002).

27 Hahn (2017), S. 29.

In den folgenden Abschnitten soll der Befund der transformativen Kraft anhand der Transformation hin zu digitalen Medien konkretisiert werden. Dabei spielen Erfahrungen aus einzelnen Museen, wie zum Beispiel dem Musée du Quai Branly, eine besondere Rolle. Transformationen sollen einerseits bezüglich der Veränderung der Sammlungen, andererseits im Bezug zur veränderten Nutzung der Ausstellungen erläutert werden.

Dinge, Sammlungen, Datensätze und Digital Humanities

In einem Archiv in Lissabon untersuchte vor einigen Jahren ein mit dem 18. Jahrhundert befasster Medizinhistoriker die Geschichte der Cholera. Um rasch die relevanten Dokumente zu erkennen, nahm er die Kartons mit Briefen kurz aus dem Regal, roch daran und entschied erst danach, ob er den Inhalt lesen würde oder nicht. Warum? Weil er wusste, dass man damals die Post mit Essig bespritzte, um sich vor der Übertragung mit Cholera zu schützen. Wie dieses von Charles Jeurgens²⁸ präsentierte Beispiel illustriert, ist der Übergang vom analogen zum digitalen Archiv nicht nur eine Frage der Kosten und der Komplementarität. Es geht vielmehr auch um die Veränderung der Art der Forschung, um die Ausrichtung und um die notwendige neue Schwerpunktsetzung. Zusammen mit dem Buch von Arlette Farge²⁹ ist das ein gutes Beispiel dafür, welche Rolle materielle Aspekte des Archivs für die Forschung spielen können.

Jede Transformation von einem Medium in ein anderes bringt Gewinne und Verluste mit sich. Es ist wahrscheinlich nicht übertrieben, die Verfügbarkeit von digitalisierten Objekten mit der Durchsetzung des Buchdrucks zu vergleichen. Das Lesen gedruckter Bücher ersetzte irgendwann die Konsultation der auf Pergament geschriebenen Originale und wurde damit zum Standard der Wissensaneignung. Ähnlich wie für den Übergang zum gedruckten Buch lassen sich bei der Digitalisierung signifikante Vorteile feststellen: So können beispielsweise aufgrund der besseren Zugänglichkeit mehr Menschen eine bestimmte Quelle nutzen. In der Tat steigen die Nutzer*innenzahlen von online verfügbaren Datenbanken kontinuierlich.³⁰

Aber sie hat auch Nachteile: Die Transformation in das neue Medium führt zu einem Verlust an Informationen (z.B. Geruch, Wasserzeichen, Chemie des Papiers,

28 Jeurgens (2013).

29 Farge (2011).

30 Gries (2016). Ein prominentes Beispiel einer solchen Erfolgsgeschichte im deutschsprachigen Raum ist das Städel, das jährlich mit signifikant steigenden Zahlen sogenannter ›Online-Besucher*innen‹ aufwarten kann (Eschenfelder 2019).

Bindung, Gewicht, Gebrauchsspuren).³¹ Wie das Beispiel erkennen lässt, sind viele Aspekte veränderter Wahrnehmungsmöglichkeiten zunächst implizit, stehen außerhalb benannten Spektrums an Objekteigenschaften. Oft erkennt man erst lange nach der Umwandlung den spezifischen Wert des analogen, konkret materiellen Objekts. So galt in der analogen Epoche »Schmutz« einfach nur als ein Zeichen der Vernachlässigung. Aber es könnte eines Tages, wie die Reste der Essigspritzer, ein Indiz für einen bestimmten Gebrauch und damit eine wertvolle Information werden.

Aber in dieser Transformation geht es nicht nur um neue Kontexte und um Eigenschaften, die hinzugefügt werden oder verloren gehen. Wie Tiziana Beltrame³² berichtet, geht es vielmehr um den Status der Dinge selbst. Beim Übergang von einer Sammlung, die in Regalen gelagert und auf Karteikarten dokumentiert ist, hin zu einer digital zugänglichen Sammlung ist es in der Regel von zentraler Bedeutung, ein objektives und neutrales System zu finden, das in einer weiteren Perspektive nicht mehr nur nach den Intentionen eines einzelnen Museums geordnet ist, sondern einem objektiven Index entspricht. Nach Beltrame³³ ist hier von einem Wandel der »Gouvernementalität« des Museums zu sprechen. Nicht mehr die lokalen Expert*innen entscheiden, ob die Herkunftsregion, das Alter oder das Material in den Mittelpunkt rückt, sondern das übergeordnete Prinzip der Indizierung.³⁴

Methodisch betrachtet geht es bei diesem Übergang nicht um das Objekt selbst oder um den Versuch, möglichst viele Eigenschaften zu erfassen.³⁵ Wichtiger ist der einheitliche Charakter der neu geschaffenen Kategorien. Wie Beltrame am Beispiel der Digitalisierung der Sammlung des Musée du Quai Branly erläutert, sind mitunter willkürliche Entscheidungen erforderlich. So ist es oft eine Frage der Festlegung, ob eine Gebrauchsweise als Eigenschaft erfasst werden soll (z. B. Kochtopf = Topf zum Kochen) oder als Objektname. Solche Unklarheiten werden am Beispiel des Begriffs »Maske« offensichtlich. Ist das eine Objektart oder doch eher eine einem Gebrauchskontext zuzuordnende Funktion? Zweifellos kann man dazu

31 Wahrnehmungen von Dingen überschreiten aus phänomenologischer Perspektive grundsätzlich das Spektrum der explizit und bewusst wiedergegebenen Eigenschaften. Kontexte entscheiden darüber, welche Eigenschaft erkannt, welche hingegen im Hintergrund bleiben (Merleau-Ponty 1966).

32 Beltrame (2012).

33 Beltrame (2012), S. 229.

34 Man mag in vielen Fällen vermuten, dass digitale Datenbanken hinreichend flexibel gestaltet werden können, um verschiedenen Ordnungssystemen Zugriff zu bieten. Konflikte sind jedoch unausweichlich, z. B. je nachdem ob »Herkunft« den Ort der Herstellung meint oder den Ort des Erwerbs. Ein anderer Konflikt bezieht sich auf die Übernahme von Schreibweisen für Toponyme und anderer Eigennamen: So ist unklar, ob das vereinheitlicht werden oder ob die spezifische, oftmals veraltete Schreibweise gültig bleiben soll.

35 Beltrame (2012), S. 224.

unterschiedlicher Auffassung sein.³⁶ Ist einmal die elektronische Erfassung etabliert, so stehen sehr bald Fachwissen, statistische Überlegungen (Kategorien mit einem Objekt sind sinnlos) und informatische Logik nebeneinander.³⁷ Semantische Kriterien werden dann priorisiert, weil man entweder überhaupt keine Informationen (z.B. zur Funktion) hat, oder weil es zu viele umfassende ethnographische Informationen gibt. Würde man die differenzierten, oft in sich widersprüchlichen ethnographischen Informationen komplett übertragen, wäre die Zuordnung zu einer allgemein definierten Kategorie schwierig. Wissensbestände zu »kalibrieren« ist heikel und führt zu umstrittenen Entscheidungen. Die Dinge lassen sich weniger leicht systematisieren – oder: »einfangen« – als die Datenbank es fordert.³⁸

Eine größere Verbreitung der Daten führt unweigerlich auch zu »Zuhörerschaften mit diverseren Wissenshintergründen« (= »diverse audiences«). Wie Cara Krmpotich und Alexander Somerville³⁹ erläutern, bedeutet ein »Mehr« an Nutzer*innen (oder Leser*innen) deshalb eine höhere Diversität in der Wahrnehmung. Während die professionellen Expert*innen in einem lokalen Museum in der Regel mit Kontexten und Bedingungen der Entstehung einer Sammlung vertraut sind, mit hin die Objekte in ihrer historischen Distanz zur Gegenwart einordnen können, gilt dies für andere Nutzer*innen einer digitalen, online verfügbaren Datenbank nicht. Die beiden Autor*innen haben das anhand bestimmter Objekte der Plains-Indianer untersucht. Den durch die Digitalisierung ermöglichten epistemischen Wandel nennen sie eine »affektive Wende«. Sie unterscheiden zwischen den Emotionen der Besitzer*innen der Objekte vor der Musealisierung, den Emotionen der Besucher*innen, während Objekte als Teile der Sammlung gezeigt werden, und, drittens, jenen gegenüber dem Digitalisat entgegengebrachten Emotionen. Das Digitalisat erzeugt »Gegenwart«, da wo eigentlich Abwesenheit herrscht. Die Verweisfunktion – das Objekt steht für die (abwesende) Kultur insgesamt – wird allerdings durch das Fehlen von sozialen Kontexten erschwert.

Durch die digitale Repräsentation analoger Objekte in online zugänglichen Datenbanken verlieren Museen den Charakter von Orten, an denen Wissen exklusiv

36 Die in jeder Sammlung durch historische Paradigmenwechsel zwischen unterschiedlichen Zeithorizonten entstehenden Widersprüche in Struktur und Anordnung können als »offenes Geheimnis« des Sammelns aufgefasst werden (Hahn 2016, S. 35). Inkonsistenzen können sich auch als Resultat der persönlichen Prioritäten bestimmter Kustod*innen ergeben. Solche Idiosynkrasien werden bei der Digitalisierung schonungslos offengelegt.

37 Beltrame (2012), S. 235.

38 Semantische Datenbanken und nicht-hierarchische Ontologien lösen das Problem nur teilweise, weil dadurch das Problem der Übersetzung entsteht. Wie Liliana Melgar-Estrada et al. (2019) am Beispiel der niederländischen Meta-Datenbank CLARIAH zeigen, werden die zugehörigen APIs so komplex, dass an die Stelle von Suchwerkzeugen (= tools) Rezepte (= recipes) rücken, um bestimmte Informationen aus den miteinander verknüpften Datenbanken herauszufiltern.

39 Krmpotich und Somerville (2016).

verwahrt wird. Dieser im Grunde positiven Entwicklung steht die Herausforderung gegenüber, bei dem Übergang von der Karteikarten-Sammlung hin zu einem digitalen Datensatz die Informationen zur Geschichte des Objekts so zu übersetzen, dass eine ›größere und diversere Zuhörerschaft‹ sie versteht. Online-Kataloge sind vielfach der erste Berührungspunkt zwischen Objekten und dieser neuen Zuhörerschaft. Wenn es auch für diese Gruppe ermöglicht wird, Herkunft und Geschichte der in den Datenbanken repräsentierten Objekte nachzuvollziehen, hat das frühere ›Museumswissen‹ seinen hermetischen Charakter überwunden.⁴⁰ Damit dies gelingt, ist offensichtlich eine erhebliche Übersetzungsleistung erforderlich. Verkürzende Betrachtungen hingegen unterschätzen in der Regel den Aufwand der Übertragung von der Karteikarte zum digitalen Datensatz. Jede Form der Archivierung – die alte Karteikarte oder der neue Datensatz – ist nicht nur eine Frage der technischen Dokumentation, sondern ein politischer Akt.⁴¹ Durch Kategorisierung, Vereinfachung und systematische Ergänzung wirkt die digitale Repräsentation wie eine Transformation des Objekts selbst.

In diesem Abschnitt wurde die materielle Basis der Digitalisierung, also der Umgang mit den Objekten und die Beschreibung ihrer Eigenschaften und Geschichten als Transformation dargestellt. Das betrifft nicht nur das Entfernen und Hinzufügen von Kontexten, sondern die Rekonstitution des Objekts, die im Rahmen einer virtuellen Gouvernamentalität eine ganz andere ist. In der Sphäre des Digitalen relativiert sich die Ordnung des Materiellen innerhalb eines Museums. Die weitere Sphäre des Digitalen setzt die lokale Ordnung in ein Verhältnis der Unterordnung gegenüber den digital bereitstehenden Richtlinien aller musealen Sammlungen einer bestimmten Domäne.⁴²

40 Turner (2016), S. 163.

41 Hannah Turner (2016, S. 170) zufolge kann nur eine ›Geschichte der Archivierung‹ das Museum dekolonisieren. Dabei geht es auch um die Systeme der Benennung. In den USA definierte der damalige Direktor Otis Mason schon um 1900 am NMNH das erste Karteikartensystem. Seit den 1960er Jahren überlegte man, wie das computerisiert werden könnte, um den Zugang zu den z.T. ausgelagerten Sammlungen zu gewähren. 1969 wurden Lochkarten eingeführt. Allerdings wurden dabei viele Daten nicht übertragen. Die alten Karteikarten selbst erhielten eine Markierung »Ist übertragen worden«. Probleme gab es zum Beispiel mit den indigenen Namen der Objekte, weil diese kaum von den indigenen Namen für die Materialien unterschieden werden konnten. Bei der Dekolonisierung geht es also nicht nur um die Kritik der Sammlungspraktiken, sondern auch um die Kritik der Kategorisierung. Vgl. auch Povinelli (2011).

42 Lars-Christian Koch (2019, S. 328) sieht in den historisch geprägten Verschlagwortungen von Sammlungen eine der großen Herausforderungen für die Digitalisierung. Im Bereich ethnologischer Sammlungen betrifft das diskriminierende Objektbezeichnungen (z.B. »Fetisch«) genauso wie unklare Ethnonyme und ungenaue zeitliche Einordnungen. Nicht weniger problematisch ist die Legitimität einer digitalen Bereitstellung, z.B. für sakrale Objekte (Koch 2019, S. 331).

Wenn vor ca. 70 Jahren die Ideen des universalen Museums von Malraux⁴³ noch als Utopie abgetan werden konnten, so ist mit Haidy Geismar⁴⁴ heute festzustellen, dass diese Ideen auf eine zuvor ungeahnte Weise Realität werden. Antonio Battro⁴⁵ verweist auf die Zerstörung des Referenten eines einzelnen Kunstwerks durch die Anordnung in einem virtuellen Universalmuseum: Ein Bild verweist nicht mehr auf das Abgebildete, sondern auf die Beziehung zu den anderen, im virtuellen Raum daneben platzierten ähnlichen, aber doch differenten Bildern. Auch Dennis Niewerth⁴⁶ sieht in Malraux' imaginärem Museum eine für die Digitalisierung vorgezeichnete Transformation. Ihren Ausgang nimmt sie im Abstreifen sozialer Kontexte und historischer Ideale vom einzelnen Objekt. Auf diese Weise entsteht eine Sammlung ›reiner Kunst‹, ein neuer Typ eines Universalmuseums. Allan Derek⁴⁷ betont diesen Aspekt des Absoluten: Das imaginäre Museum (oder das virtuelle Museum) etabliert eine neue Kategorie der Kunstbetrachtung, die nicht mehr von der ästhetischen Empfindung des Einzelnen abhängt. Nicht mehr das einzelne Museum ist verantwortlich für die Ordnung seiner Bestände, sondern eine übergeordnete Logik übernimmt die Herrschaft.⁴⁸

Wahrnehmungen des Digitalisierten: Divergente Einbettung und Amazonifizierung

In McLeod Ganj in Nord-Indien gibt es einen tibetischen Souvenirshop, in dem den Kund*innen eine besondere Auswahl an Postkarten angeboten wird. Der Inhaber des Ladens hat sich das vom British Museum online bereitgestellte *Tibet Album*⁴⁹ erschlossen und die dort verfügbaren historischen Fotos so aufbereitet, dass Tourist*innen aus der Bildersammlung ihre Favoriten auswählen dürfen. Diese Bilder werden als Postkarten ausgedruckt und an die Kund*innen verkauft. Clare Har-

43 Malraux (1952-54).

44 Geismar (2012), S. 267.

45 Battro (2010), S. 139.

46 Niewerth (2018), S. 216.

47 Derek (2020).

48 ›Schlafwandlerisch‹ ist dieser Prozess in der Tat dann, wenn in einem Buch zu Programmiersprachen des Marketings eine neue, museumsübergreifende Anordnung von Bildern angeboten wird. So beschreiben Bernhard Humm und Timm Heuss (2015) die Datenbankstruktur hinter dem Auftritt des Städel (S. 61). Wie sie vorschlagen, kann man in einem virtuellen Umfeld Digitalisate von Bildern aus unterschiedlichen Museen nebeneinander hängen, Nutzer*innen könnten selbst neue Suchkriterien festlegen und z. B. digitale Bilder aus aller Welt mit dem Schlagwort »kleiner Hund« zusammenstellen.

49 Homepage The Tibet Album – British Photography in Central Tibet 1920-1950, <https://tibet.prm.ox.ac.uk/> [30.06.2020].

ris⁵⁰, die dieses Beispiel referiert, versteht das als eine ›distribuierte Lokalisierung‹: Diese Bilder entstanden im 19. Jahrhundert in Tibet, werden im British Museum gelagert und kehren nun in der Form von Farbausdrucken auf Fotokarton in die lokale Öffentlichkeit der Tourist*innen und Souvenirjäger*innen nach Tibet zurück. Ungeachtet der Frage, ob nicht die kommerzielle Nutzung bestimmte Rechte verletzt, betont Harris die kreative Aneignung. Beispielsweise werden verschiedene religiöse Führer in einer Collage zusammengestellt, was insbesondere bei Exiliter*innen ein beliebtes Motiv darstellt.

Harris⁵¹ verweist aber auch auf die lokale Kritik an diesen neuen Praktiken. Einerseits sind es tibetische Aktivist*innen, die diese Aneignung als eine Fortsetzung in der ungleichen Verteilung des kulturellen Erbes ihrer Nation betrachten. Die Praxis des British Museum, die Originale der Fotografien im Archiv in London zu verwahren und die Digitalisate zirkulieren zu lassen, wird als illegitime Kontrolle über historische Zeugnisse verstanden. Die Aktivist*innen fordern, die Originale in ein tibetisches Nationalmuseum zu überführen, da es sich um ein nationales Kulturerbe handelt.⁵² Andererseits sind es tibetische religiöse Würdenträger, die in der freien Zirkulation, Bearbeitung und Kommerzialisierung der alten Bilder einen Verstoß gegen das Gebot des ehrenden Angedenkens an die Toten sehen, die zu ihrer Zeit auch religiöse Ämter hatten. Wie das Beispiel zeigt, ist es durch die Digitalisierung unmöglich geworden, Verwendungen und Nutzungen zu kontrollieren.⁵³ Die vom British Museum digital bereitgestellten Objekte werden an verschiedenen Orten angeeignet und in neue (= Tourismus) und alte (= Religion) Kontexte eingebettet.⁵⁴

Noch deutlicher als im Bereich der Generierung digitaler Datensätze ist an diesem Beispiel der Verlust an Autorität und Deutungsmacht für das Museum erkennbar. Dies betrifft nicht mehr nur die Überwindung einer zuvor vom Museum kontrollierten Wissensstruktur, es geht nun um die Entstehung neuen Wissens. Paradoxerweise führt die Vermehrung der Präsenz an unterschiedlichen Orten – im Sinne von Harris' ›distribuierten Objekten‹ – nicht zu einer höheren Signifikanz,

50 Harris (2013).

51 Harris (2013), S. 131.

52 Die Bedeutung des »digitalen Kulturerbes« ist umstritten. Sollten die digitalen Versionen der so qualifizierten Objekte einer wie auch immer gedachten Weltgemeinschaft zur Verfügung stehen? Angesichts kontroverser Positionen bezüglich dieser Frage plädiert Thwaites (2013, S. 346) hauptsächlich für eine sichere Verwahrung der zugehörigen Daten, damit diese vor Schaden geschützt sind. Eine vorläufige Antwort geben Cook und Hill (2019), indem sie auf die notwendige Zusammenarbeit mit den Gesellschaften der Herkunft verweisen.

53 Harris (2013), S. 133.

54 Harris (2013, S. 134) plädiert dafür, die unterschiedlichen Rezeptionspfade aufmerksam zu verfolgen und die Emergenz neuer Kontexte der nun als ›distribuierte Objekte‹ zu verstehenden Sammlungsgegenstände als neue Forschungsaufgabe für die Museen zu verstehen.

sondern zu neuen Mehrdeutigkeiten. Die vormalig scheinbar objektiven materiellen Objekte, die zudem im Prozess der Digitalisierung – wie im letzten Abschnitt beschrieben – dem »reinigenden Bad der museumsübergreifend objektivierten Objektkategorisierung« unterworfen wurden, stehen nun im Zwielicht konflikträchtiger Ambivalenzen.

Wie mehrere Beiträge in einem Sammelband über die Rolle der Ethnographie in ethnologischen Museen darstellen, sind Verantwortliche dieser Institutionen heute bereit, sich von den ursprünglichen Intentionen des Sammelns wie auch von den etablierten Systemen der Kategorisierung zu distanzieren.⁵⁵ So fordert Barbara Plankensteiner⁵⁶, nicht mehr die Dinge, sondern die Menschen in den Fokus zu nehmen. Ruth Philipps⁵⁷ definiert das Museum als einen Ort der »reconnection«, an dem die durch das Sammeln vom Kontext der Herkunft abgetrennten Objekte wieder mit der Ursprungskultur verknüpft werden. Lotten Gustafsson Reinius und Klas Grinell⁵⁸ verweisen auf die Notwendigkeit, das Erbe der Ethnographie abzuliegen, wenn man das Erbe der Objekte in Wert setzen möchte. Scheinbar werden Geschichte und epistemische Bedingungen der Sammlung als Hindernis für einen offenen Umgang mit den Objekten wahrgenommen. Die Tätigkeit des Sammelns ist demnach weniger ein »Bewahren«, sondern eher ein Akt der Fragmentierung.⁵⁹

Das digitalisierte Kulturerbe verstehen schließlich Michael Rowlands und Graeme Were als Aufforderung, sich für den Dialog mit den Gesellschaften des Herkunftsorts einzusetzen.⁶⁰ Ihnen zufolge ist durchaus auch von »gefährlichem Erbe« zu sprechen. Die Rückkehr bestimmter Objekte in der Form von elektronisch verfügbaren Bildern oder als 3D-Drucke weckt Ängste und Widerspruch: Am Ort der Herstellung sind die damit verbundenen Informationen über frühere soziale Ordnungen ein Problem.⁶¹ Die Präsenz der Bilder und Objekte kann die heutige Ordnung infrage stellen, eventuell sogar stören.

Solche Effekte der ungeplanten Mehrdeutigkeit betreffen aber nicht nur transkontinentale Verbindungen, die nach langer Zeit durch Digitalisierung wieder erneuert werden; sie sind im Grunde die Regel. In den Jahren 2010-14 zeigte das Stadtteilmuseum Berlin-Neukölln eine Ausstellung mit dem Titel *99 x Neukölln*. Die zugehörigen Alltagsgegenstände wurden nicht nur in der Ausstellung, sondern auch im Internet gezeigt. Die Website der Ausstellung ermöglichte es Betrachter*innen, ihre Geschichten zu den Objekten in einem Textfenster hinzuzu-

55 Ferracuti et al. (2013).

56 Ebd. S. 151ff.

57 Ebd., S. 179.

58 Ebd., S. 229ff.

59 Corinne Kratz in Ferracuti et al. (2013), S. 61; Hahn (2018).

60 Rowlands und Were in Ferracuti et al. (2013), S. 259ff.

61 Ebd., S. 267.

fügen.⁶² So hinterließ ein Besucher zu der dort gezeigten Peitsche die Geschichte seiner Kindheit mit der Erinnerung, mit einer solchen Peitsche geschlagen worden zu sein. Das ist natürlich eine wichtige Information, deren Wahrheitsgehalt nicht zu bezweifeln ist. Aber ist es die Information, die das Museum an erster Stelle kommunizieren sollte?

Die vorübergehende Öffnung und die Dokumentation von Besucher*innen-erfahrungen zu digital verfügbaren Inhalten ist ein Potential solcher virtuellen Schnittstellen. Aber sie untergräbt den objektivierenden Anspruch des Museums, zu dem Thema neues und allgemein relevantes Wissen zu präsentieren. Die Verfügbarkeit des Objekts auf dem Bildschirm ist ein Angebot zu dessen Aneignung, und die Einbettung in unterschiedliche biografische, historische und kulturelle Erfahrungshorizonte führt zu einer Beliebigkeit, die die Rolle des Museums insgesamt infrage stellt. Die spezielle, hier am Beispiel des Stadtteil museums Neukölln geschilderte Problematik ist von dessen Direktor Udo Gößwald durchaus thematisiert und in einen weiteren Horizont eingebettet worden. Sammlungsobjekte haben ihm zufolge stets einen »Bedeutungsüberschuss«. Sie können zugleich für subjektive und für objektive Erfahrungen stehen.⁶³ Das Museum ist dann nicht nur ein Ort der Objekt-Sammlung, sondern auch der Ort, an dem solche Erfahrungen zusammengetragen werden.⁶⁴

Der Verlust des Wissensvorsprungs muss aber nicht nur als Nachteil gesehen werden. Anstelle von Dissemination sieht Susan Cairns⁶⁵ die neue Rolle des Museums nun im Angebot zu einem wechselseitigen Austausch von Wissen. Alle, Online-Besucher*innen, Expert*innen und physische Besucher*innen, können, zum Beispiel durch *social tagging*, das heißt, durch die offene Vergabe von Begriffen und Schlagworten zur Benennung von Objekten, ihr Wissen bereitstellen.⁶⁶ Partizipative Methoden der Bewertung von Tags könnten Diskussionen anstoßen bezüglich divergenter, polyvalenter Beschreibungen von Objekten. Die mit dem *social tagging* implizierte Abwertung des Katalogs könnte der Ausgangspunkt für eine vertiefte Kommunikation über die Eigenschaften der Museumsobjekte sein. Nach Cairns⁶⁷

62 Die Webpräsenz existiert in dieser Form nicht mehr. Die damalige Adresse (06/2014) ist www.museum-neukoelln.de/ausstellungen-99-neukoelln.php. Mittlerweile ist 99x Neukölln zur Dauerausstellung geworden. Zugleich hat das Museum die persönlichen Texte von den Objekten entfernt und stattdessen »objektivierende« Informationen bereitgestellt.

63 Gößwald (2011), S. 126.

64 Gößwald (2017, S. 453) betont in einem Übersichtsartikel zur Erinnerungskultur in Deutschland das Interesse der Museen, »den Besuchern durch ihre persönlichen Geschichten eine aktive Teilnahme« zu ermöglichen. Museen verlieren durch diese Form der Partizipation den Anspruch, eine spezifische Bedeutung als die »richtige« Lesart bestimmter Exponate zu definieren.

65 Cairns (2013).

66 Geismar (2012), S. 269.

67 Cairns (2013), S. 116.

könnten die digital übermittelten Informationen die Sammlung in ein lebendiges historisches Dokument verwandeln, das die Interessen und die Ausdrucksweisen derjenigen, die mit ihm in Berührung kommen, erfasst und festhält. Diese Transformation von Katalog und Sammlung könnte auch die Ausstellungen beeinflussen, da auf diese Weise die Vielstimmigkeit zum Prinzip erhoben werden kann.

Die Idee des »Partizipativen Museums« erhält durch die Digitalisierung eine neue Dimension. Es geht nicht mehr nur um das »Mitmachen« und um die aktiven Besucher*innen oder Nutzer*innen einer Ausstellung, wie es etwa in naturwissenschaftlichen Museen schon lange praktiziert wird, sondern um neue Wege der Definition der präsentierten Inhalte. Das Museum (und seine virtuelle Repräsentation, seine Homepage) werden zur Schnittstelle oder Plattform, auf der unterschiedliche Nutzer*innen ihr Wissen teilen, ihre Bewertungen hinterlassen und Vorschläge für neue Objekte machen.⁶⁸ Einleitend wurden in diesem Beitrag Museen als »Identitätsmaschinen« charakterisiert. Die Aufwertung subjektiven Wissens, wie sie durch digitale Schnittstellen ermöglicht wird, unterstützt diese Funktion in besonderer Weise: Wer seine eigenen Erfahrungen zum Teil des Museums werden lässt, wird seine soziale Identität in besonderer Weise mit dem Museum verbinden. Wie Matthias Henkel⁶⁹ betont, haben in diesem Sinne partizipative Museen ein besonderes Potential der Identitätsstiftung. Zugleich ist aber auch einzuräumen, dass die Rolle einer repräsentativen Institution damit infrage gestellt wird. Nora Sternfeld spricht deshalb vom »post-repräsentativen Museum«.⁷⁰

Peter van Mensch⁷¹ sieht in solchen partizipativen Verfahren nicht nur eine Möglichkeit der Restrukturierung, sondern prognostiziert, dass Museen in Zukunft insgesamt auf solche Formen der Wechselseitigkeit und des Austauschs aufgebaut sein können. Scheinbar belanglose Dinge der Gegenwart könnten kulturhistorische Museumsobjekte werden, wenn die Nutzer*innen oder Besucher*innen nicht nur die Dinge mitbringen, sondern zugleich Geschichten dazu erzählen. Das Museum ist ein Forum;⁷² es sammelt, ohne zu wissen, was später einmal als typisch oder wichtig angesehen werden wird.⁷³ Angesichts der unendlichen Menge mög-

68 Die Idee des partizipativen Museums geht zumindest auf die Zeit um 1900 zurück. Alfred Lichtwark ist hier als Pionier zu nennen. Für Anja Piontek (2017) geht es mit der Digitalisierung nicht mehr nur um das »Mitmachmuseum«, sondern um »Audience Development«. Das Ziel ist es, Besucher*innen oder Nutzer*innen durch hochkarätige Objekte dazu zu motivieren, eigene Narrative zu stricken. Zweifellos kann durch solche Verfahren eine neue Klientel für die Museen gewonnen werden.

69 Henkel (2014).

70 Sternfeld (2012), S. 121.

71 van Mensch (2017).

72 Sanchez Laws (2015).

73 Grundlage dieser Überlegung ist ein Gedanke von Hermann Lübke (1990), für den Museen Orte der »Entschleunigung« sind. Das Museum nimmt Objekte auf, stellt sie still, lässt sie abkühlen, um eine Bewertung auf einen späteren Zeitpunkt zu verschieben.

licher Sammlungsobjekte könnte van Mensch⁷⁴ zufolge zunächst das gesammelt werden, was durch partizipative Verfahren dem Museum zufließt. Erhaltenswert wäre demnach alles, was von den Spendern der Objekte für wertvoll erachtet wird.

Das digitalisierte Museum wird damit zu einer Plattform. Es wird zu einer Schnittstelle von Dingen und Informationen, die von verschiedenen Seiten eintreffen und in verschiedene Richtungen weitergegeben werden.⁷⁵ Diese Beschreibung entspricht in formaler Hinsicht der Selbstdarstellung von Amazon. Auch dieses große Onlinehandelshaus ist eine Plattform und Schnittstelle. Die Homologie im Erscheinungsbild betreffen nicht nur die Präsentation und Funktion, sondern auch die zugehörige Redeweise. So fordert das Städel die Online-Besucher*innen auf, im Angebot zu »stöbern« – die gleiche Wortwahl ist bei Amazon gebräuchlich.⁷⁶ Auch Amazon hat keine Kontrolle über die zukünftige Entwicklung seiner Warenbestände, weil es auf Lieferanten angewiesen ist.

Die Parallelen reichen noch weiter, z.B. durch die »Objektpatenschaften«. Zwar können die Kund*innen die digital präsentierten Museumsobjekte nicht bestellen, wie es bei Amazon der Fall ist, aber eben doch eine besondere Beziehung zu diesen Dingen durch eine einmalige Spende zum Ausdruck bringen. Andere Museen, z.B. in Lübeck, ermöglichen es Besucher*innen, online darüber abzustimmen, welche Objekte aus der Sammlung in eine Ausstellung übernommen werden sollen. Während Amazon die zwanzig bestverkauften Produkte einer Kategorie als solche kennzeichnet, bemühen sich Museen, beispielsweise die »Geschichte einer Region in 100 Objekten« zu präsentieren.⁷⁷ Schließlich ist auch an bereits existierende rein virtuelle Museumsplattformen zu denken, wie etwa *Google Arts & Culture*. Diese Plattform bietet an, wahlweise Objekte, Geschichten oder auch Museen zu einem bestimmten Künstlernamen, zu einer Epoche oder einer Region zu selektieren, sich zugehörige Sammlungen oder verwandte Begriffe anzeigen zu lassen. Es ist möglich, einzelne Objekte zu teilen, zu » liken« oder in Augmented Reality zu betrachten.⁷⁸

Die Amazonifizierung des Museums ist keine Überraschung, weil auch schon im Zeitalter vor dem Internet Parallelen zwischen Museum und Warenhaus un-

74 van Mensch (2017), S. 62.

75 Beltrame (2015).

76 Städel Blog, <https://blog.staedelmuseum.de/digitale-projekte-sind-nie-abgeschlossen-die-neue-digitale-sammlung/> [30.06.2020].

77 Die mittlerweile gelegentlich durchgeführte Berechnung des im Museumsshop erzielten Umsatzes pro Besucher*in ist als weiteres Indiz für die Amazonifizierung zu werten. Natürlich prüft auch Amazon die erzielten Umsätze pro Webseitenbesucher*in. Zur Rolle des Museumsshops vgl. Walter Grasskamp (1997).

78 Das Verhältnis von Augmented Reality zur nicht-digitalen Gegenwart eines Objekts haben Brennan und Holford-Lovell (2016) intensiv diskutiert. Sie sehen darin die Chance, ein »lebendes Archiv« zu schaffen. Die digitalisierten Objekte können dabei immer neu kontextualisiert werden, je nach den Wünschen der Nutzer*innen.

übersehbar waren.⁷⁹ Aber es ist relevant, die Konsequenzen zu bedenken: So wie Amazon die gesamte verfügbare Warenwelt abbildet, so scheinen virtuelle Schnittstellen für die Gesamtheit der Museumssammlungen⁸⁰ zu stehen, obgleich doch viele Sammlungen überhaupt nicht zugänglich sind. Die Ubiquität der medialen Präsenz digitaler Inhalte, die Bequemlichkeit des Zugangs, die spezifischen Formen der Interaktion verschaffen den virtuellen Inhalten eine Dominanz, die zugleich zur Marginalisierung der nur analog und in Präsenz konsultierbaren Sammlungen beiträgt.⁸¹

Amazonifizierung steht nicht nur für eine neue Struktur von Dominanz und für neue Modalitäten der Partizipation, es steht auch für spezifische Weisen der Wahrnehmung, sowohl des einzelnen Objekts als auch von Sammlungen. Dies bezieht sich einerseits auf das »Nebeneinanderstellen« von Dingen, deren Vergleichbarkeit dann wichtiger wird als die spezifischen Merkmale des Einzeldings. Andererseits geht es um die Wahrnehmung jedes einzelnen Objekts. Die Wahrnehmung des Digitalisats ist auf die visuellen Qualitäten hin ausgerichtet. In dieser Hinsicht eröffnen sich überraschende neue Möglichkeiten, wenn man an 3D-Scans und Mikroskans denkt. Dennoch bleiben bestimmte Eigenschaften, wie der im letzten Abschnitt angesprochene Geruch des Essigs, verborgen.

Zusammenfassend ist zu betonen, wie umfangreich die Transformationen in der Wahrnehmung von Sammlung, Ausstellung und Museumswissen sind. Es geht keineswegs nur um Visitor Journey⁸² und neue Formen der Partizipation⁸³, sondern es geht um den neuen Status des Objekts an sich, dessen zweites (digitales) Leben auf den virtuellen Schnittstellen neuen Bedingungen unterworfen ist. Museen verlieren an Definitionsmacht, Besucher*innen werden heterogener, und die Dynamik von Online-Schnittstellen macht aus dem Museum eine Plattform oder ein Forum.

79 Duncan (2002); Flagmeier (2016); Rooch (2001).

80 Vgl. im letzten Abschnitt den Aspekt der neuen, museumsübergreifenden Gouvernementalität und den Hinweis auf Malraux.

81 Die Plattformmacht ist ein intensiv diskutiertes Phänomen, da sie wirtschaftlich und kulturell die öffentliche Sphäre verändert (Culpepper und Thelen 2020; Staab 2016). Das bezieht sich sowohl auf die Größe der hinter Plattformen stehenden Akteur*innen wie auch auf die Zugangsbedingungen, denen die Nutzer*innen unterworfen sind. Die größte Macht entsteht jedoch aus der stillschweigenden Zustimmung der Nutzer*innen (und Konsument*innen).

82 Gries (2016).

83 Piontek (2017).

Die digitale Transformation: Das Dilemma von Emotionen und Verantwortung

Das Museum ist kein selbstgenügsamer Ort. Es verweist nicht auf sich und seine Sammlung, sondern verweist selbstbewusst auf seinen Platz in der Gesellschaft. Die Sammlung, die sich als eine Kontinuität von der Wunderkammer zum modernen Museum interpretieren ließe, ist in diesem Kontext nicht mehr als ein Instrument, das die Außenwirksamkeit des Museums unterstützt. Vor diesem Hintergrund ist offensichtlich, dass es zur Verantwortung der Museen gehört, sich gegenüber der Gesellschaft zu legitimieren und ihre funktionale, über sich selbst hinausweisende Rolle unter Beweis zu stellen. Museen, so könnte man es mit einem einfachen Satz formulieren, sind dazu da, Beachtung zu finden. Wenn es dafür der Digitalisierung bedarf, so gibt es keinen Grund, sich dieser zu verweigern.

Aber es ist eine dringende Aufgabe, herauszuarbeiten, was die Digitalisierung mit dem Museum macht: Welche Gestalt wird diese Institution am Ende dieses dynamischen Wandels haben? Verstehen wir mit Dirk Baecker⁸⁴ Digitalisierung als die »Erstellung abzählbarer und berechenbarer Daten im Medium analoger Widersprüchlichkeiten«, so ist der Charakter der Transformation nicht von der Hand zu weisen. Ohne Zweifel ist jedes Museum »ein Medium analoger Widersprüchlichkeiten«, und viele dieser Widersprüche werden im Prozess der Digitalisierung neu zu bewerten sein.

Die Digitalisierung ist ein Moment der unangenehmen Wahrheiten. Gibt es ausreichende Ressourcen, um die in einer Sammlung etablierten Kategorien zu systematisieren? Was geschieht mit älteren, inkonsistenten Objektbezeichnungen? Verantwortung für die Sammlung bedeutet, die Digitalisierung so durchzuführen, dass ihr Wert nicht geschmälert wird. Die digitale Erfassung von Objekten und ihre Bezeichnung ist mithin viel mehr als nur ein technischer Vorgang. Dieses scheinbar Praktische ist ein Indiz dafür, wie tief die Digitalisierung in die Wissensstruktur des Museums eingreift. Nicht nur die Struktur der Beschreibung, sondern auch Funktion und Bewertung der Sammlung stehen im Moment der Digitalisierung auf dem Prüfstand. Sind die Sammlungen so einzigartig, wie es in der Selbstdarstellung des jeweiligen Museums den Anschein erweckt? Sind die Museen oder die Besucher*innen (via Online-Schnittstelle) für die zukünftige Bewertung zuständig?

Schon in der Einleitung zu diesem Beitrag wurde die transformative Kraft des Museums herausgestellt. Mit Verweis auf Quatremère de Quincy wurde zugleich deutlich, dass solche Transformationen schon von Beginn an ambivalent zu sehen sind: Die Emergenz einer Sammlung ist ein Gewinn, der Verlust steht auf der Seite der Einzigartigkeit und der spezifischen Einbettung des einzelnen Objekts. Wie

84 Baecker (2018), S. 61.

man schon vor über 200 Jahren wusste, geht beides im Moment der Musealisierung verloren.⁸⁵ Das Museum mag mit der Intention verbunden sein, einen Ausschnitt der Welt abzubilden, oder das Wissen über einen Teil der Welt zu bewahren. Schon immer ist es aber an diesem Anspruch gescheitert. Anstelle dessen schafft das Museum etwas Neues, das zugleich eine politische Aussage enthält.⁸⁶

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Digitalisierung eine neu entstehende Struktur darstellt. Wie Georg Vogeler⁸⁷ herausstellt, ist das »Digitale Archiv«, also die elektronische Datenbank mit ihrer virtuellen Schnittstelle, ein neues Objekt. Es ist zugleich ein epistemisches Instrument, dass die Wahrnehmbarkeit von Objekten, Objektrelationen und Wissen zu Sammlungen in einen neuen Rahmen setzt. Die Datenbank ermöglicht neue Objektrelationen, sie konstituiert neue Konstellationen und definiert neue Kontexte. Vogeler⁸⁸ zufolge ist die Datenbank ein Akteur, der eine neue, andere Anschaulichkeit erzeugt. Im Anschluss an Quatremère wäre zu sagen: Die Emergenz einer digitalen Infrastruktur ist ein Gewinn. Was ist aber der Verlust?

Das Anliegen dieses Beitrags ist es, Digitalisierung als fundamentale Transformation in einer dialektischen Perspektive von Gewinn und Verlust darzustellen. Ähnlich, wie im Umfeld der französischen Revolution das Museum »erfunden« wurde und damit die Bewahrung von einzigartigen Objekten mit der Zerstörung von Kontexten einherging, ist die Erfindung des digitalisierten Museums im 21. Jahrhundert ein Wandel, der mit der Ermöglichung neuer Zugänge zu Museumsobjekten und einem neuen partizipativen Erleben des Museums einhergeht, zugleich aber auch ästhetische Erfahrungen und normiertes Museumswissen zerstört. Ist das Museum ein Ort des Wissens, oder lediglich eine Plattform?

Problematischer als die Aspekte der Verantwortung für die Sammlung oder die Unmöglichkeit einer angemessenen Repräsentation ist jedoch der Mangel an Re-

85 Auch Adorno drückt sich – mit Bezug zu Paul Valéry – ähnlich aus. Ihm zufolge raubt das Museum durch seinen normativen Charakter dem Individuum die Verantwortung dafür, Ästhetik selbst zu erkennen. Das Museum normiert und standardisiert; es setzt den Besucher*innen Scheuklappen auf und erzwingt eine Ordnung von Wert und Unwert, die dem Objekt selbst fremd ist (Adorno 1963; Valéry 1923).

86 Museen waren niemals in der Lage, die Ansprüche einer »Repräsentation von Wissen« zu erfüllen. Gustave Flauberts Roman *Bouvard und Pecuchet* aus dem Jahr 1881 ist eine solche Reflexion über die Grenzen der Repräsentation von Wissen. Dieser Roman beschreibt das Schicksal der beiden vorgestellten Helden als Wissenschaftler, die ihr Leben der Realisierung der unterschiedlichsten Erkenntnisse und Künste widmen. Stets nähern sie sich einem Wissenschaftsfeld als Dilettanten, um nach einer gewissen Zeit festzustellen, dass der experimentelle Nachvollzug scheitert. Vollständiges Wissen als Abbild der Welt bleibt ein unerreichbares Ziel. Das ist zugleich eine Museumskritik, die später u.a. Douglas Crimp (1980) aufgegriffen hat.

87 Vogeler (2019).

88 Ebd., S. 84.

flexion darüber, welche Konsequenzen Digitalisierung hat. In diesem Kontext ist noch einmal auf das diesen Beitrag einleitende Bild des Schlafwandlers zu verweisen. Die Frage, welche Datenbank für die Digitalisierung geeignet ist, oder auch die Frage, wie viele Ressourcen ein Museum für einen angemessenen digitalen Auftritt bereitstellen muss, sind nachgeordnete Fragen gegenüber dem notwendigen grundlegenden Verständnis der Digitalisierung als Transformation der Institution insgesamt.

Wenn in den Museen kein Verständnis dafür existiert, dass die digitale Transformation einer Neuerfindung der Institution gleichkommt, wenn die Bereitschaft fehlt, die Digitalisierung als ambivalenten Prozess mit neuen Möglichkeiten, aber auch mit dem Potential epistemischer Verluste zu verstehen, dann besteht die Gefahr, dass die Institution Museum diese Transformation nicht überstehen wird. Versteht man das Museum jedoch als Ort der Innovation, der für eine spezifische und vermittelbare Erkenntnis steht, dann kann die Digitalisierung zu seiner Stärkung beitragen.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1970.
- Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum, in: Theodor W. Adorno (Hg.): Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft, München 1963, S. 176-189.
- Allan, Derek: Has Malraux's Imaginary Museum Come to its own?, in: Apollo International Art Magazine 4/4 (2020), S. 12-14.
- Ames, Michael M. (Hg.): Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums, Vancouver 1992.
- Aronsson, Peter/Elgenius, Gabriella (Hg.): National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010, London 2015.
- Augustat, Claudia: Entmachtete Gegenstände? Zur Kommerzialisierung sakraler Masken bei den Piaroa in Venezuela, Münster 2006.
- Baecker, Dirk: 4.0 oder die Lücke, die der Rechner lässt, Leipzig 2018.
- Battro, Antonio M.: From Malraux's Imaginary Museum to the Virtual Museum, in: Ross Parry (Hg.): Museums in a Digital Age, London 2010, S. 136-148.
- Belting, Hans: Orte der Reflexion oder Orte der Sensation, in: Peter Noever (Hg.): Das diskursive Museum, Ostfildern-Ruit 2001, S. 82-94.
- Beltrame, Tiziana N.: Un travail de Penelopé au musée, in: Revue d'anthropologie des connaissances 6/1 (2012), S. 217-236.
- Beltrame, Tiziana N.: Creating new Connections. Objects, People, and Digital Data at the Musée du quai Branly, in: ANUAC, 4/2 (2015), S. 106-128.
- Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1995.

- Berns, Steph: Considering the Glass Case. Material Encounters between Museums, Visitors and Religious Objects, in: *Journal of Material Culture*, 21/2 (2016), S. 1-16.
- Bohsem, Guido: Die Digitalisierung ist der größte Gleichmacher unserer Zeit, in: *Süddeutsche Zeitung* (vom 3. 9. 2016).
- Brennan, Clare/Holford-Lovell, Donna: Dealing with Disobedient Objects, in: David England/Thecla Schiphorst/Nick Bryan-Kinns (Hg.): *Curating the Digital: Space for Art and Interaction*, Cham 2016, S. 21-30.
- Cairns, Susan: Mutualizing Museum Knowledge: Folksonomies and the Changing Shape of Expertise, in: *CURATOR. The Museum Journal*, 56/1 (2013), S. 107-119.
- Chaumier, Serge: *Des musées en quête d'identité. Écomusée versus technomusée*, Paris 2003.
- Cook, Katherine/Hill, Geneviève: Digital Heritage as Collaborative Process. Fostering Partnerships, Engagement and Inclusivity in Museums, in: *Studies in Digital Heritage*, 3/1 (2019), S. 83-99.
- Crimp, Douglas: On the Museum's Ruins, in: *October*, 13 (1980), S. 41-57.
- Culpepper, Pepper D./Thelen, Kathleen: Are We All Amazon Primed? Consumers and the Politics of Platform Power, in: *Comparative Political Studies*, 53/3-4 (2020), S. 288-318.
- Davis, Ann/Desvallées, André/Mairesse, François: *What is a Museum?*, München 2010.
- Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London 1995.
- Duncan, Carol: Museums and Department Stores. Close Encounters, in: Jim Collins (Hg.): *High-Pop: Making Culture into Popular Entertainment*, Malden Mass. Blackwell 2002, S. 129-154.
- Eschenfelder, Chantal: Die digitale Strategie des Städel Museums – Konzepte, Praxisbeispiele, Erfahrungen, in: Lorenz Pöllmann/Clara Herrmann (Hg.): *Der digitale Kulturbetrieb. Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements*, Wiesbaden 2019, S. 315-346.
- Farge, Arlette (Hg.): *Der Geschmack des Archivs*, Göttingen 2011 (original: *Le goût de l'archive*, Paris 1989).
- Ferracuti, Sandra/Frasca, Elisabetta/Lattanzi, Vito (Hg.) (2013): *Beyond Modernity. Do Ethnography Museums Need Ethnography?* (= Proceedings of the International Colloquium, Rome, April 18th – 20th, 2012), Rom 2013.
- Flagmeier, Renate: Betrachtung zur Museums- und Warenästhetik, in: *Museums.ch*, 11 (2016), S. 36-43.
- Franken-Wendelstorf, Regina/Greisinger, Sybille/Gries, Christian/Pellengahr, Astrid (Hg.): *Das erweiterte Museum. Medien, Technologien und Internet* (= *MuseumsBausteine* 19), Berlin 2018.

- Freed, Stanley A.: Everyone Is Breathing On Our Vitrines. Problems and Prospects of Museum Anthropology, in: CURATOR. The Museum Journal, 34/1 (1991), S. 58-79.
- Geismar, Haidy: Museum + digital = ?, in: Heather A. Horst/Daniel Miller (Hg.): Digital Anthropology, Oxford 2012, S. 266-287.
- Gößwald, Udo: Die Erbschaft der Dinge. Eine Studie zur subjektiven Bedeutung von Dingen der materiellen Kultur, Graz 2011.
- Gößwald, Udo: Politics and Memory. How Germans Face Their Past, in: James B. Gardner/Paula Hamilton (Hg.): The Oxford Handbook of Public History, Oxford 2017, S. 447-459.
- Grasskamp, Walter: Unberührbar und unverkäuflich. Museen und Museumsshops, in: Gottfried Fliedl (Hg.): Wa(h)re Kunst. Der Museumsshop als Wunderkammer, Gießen 1997, S. 29-38.
- Gries, Christian: Von der Digitalisierungsstrategie zur Visitor Journey im Museum, München 2016.
- Hahn, Hans P.: Wie Archive das Denken beeinflussen. Über Materialsammlungen, fragmentierte Objektinformationen und die Erzeugung von Sinn im musealen Kontext, in: Archäologische Informationen 38 (2015), S. 203-212.
- Hahn, Hans P.: Sammlungen – besondere Orte von Dingen, in: Kerstin P. Hofmann/Thomas Meier/Doreen Mölders/Stefan Schreiber (Hg.): Massendinghaltung in der Archäologie. Der material turn und die Ur- und Frühgeschichte, Leiden 2016, S. 23-42.
- Hahn, Hans P.: Ethnologie und Weltkulturenmuseum. Positionen für eine offene Weltsicht, Berlin 2017.
- Hahn, Hans P.: On the Circulation of Colonial Pictures. Polyphony and Fragmentation, in: Sissy Helff/Stefanie Michels (Hg.): Global Photographies. Memory – History – Archives, Bielefeld 2018, S. 89-108.
- Harris, Clare: Digital Dilemmas. The Ethnographic Museum as Distributive Institution, in: Journal of the Anthropological Society of Oxford (JASO), 5/2 (2013), S. 125-136.
- Henkel, Matthias: Museum.macht.Identity. Eine Agenda für Stadtmuseen im 21. Jahrhundert, in: Die Stellwand, 3 (2014), S. 8-14.
- Hooper-Greenhill, Eileen: Museums and the Shaping of Knowledge, London 1992.
- Humm, Bernhard/Heuss, Timm: Schlendern durch das digitale Museum und Literatursuche in Bibliotheken, in: Börteçin Ege (Hg.): Corporate Semantic Web. Wie semantische Anwendungen in Unternehmen Nutzen stiften, Berlin 2015, S. 59-70.
- Jurgens, Charles: The Scent of the Digital Archive. Dilemmas with Archive Digitisation, in: Low Countries Historical Review, 128/4 (2013), S. 30-54.

- Koch, Lars-Christian: Die Digitalisierung von Museumssammlungen, in: Iris Edenhöfer/Larissa Förster (Hg.): *Museumsethnologie – Eine Einführung. Theorien, Debatten, Praktiken*, Berlin 2019, S. 326-341.
- Krmpotic, Cara/Somerville, Alexander: Affective Presence. The Metonymical Catalogue, in: *Museum Anthropology*, 39/2 (2016), S. 178-191.
- Labrusse, Remi: Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs, in: *Romantisme. littératures, arts, sciences, histoire* 173 (2016), S. 68-78.
- Lätzel, Martin/Sievers, Norbert: Kulturpolitik in der digitalen Welt, in: *Kulturpolitische Mitteilungen* 180 (2018), o.S.
- Loumpet-Galitzine, Alexandra: The Bekom Mask and the White Star. The Fate of Others' Objects at the Musée du Quai Branly, Paris, in: Sarah Byrne/Anne Clark/Rodney Harrison/Robin Torrence (Hg.): *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency*, New York 2011, S. 141-165.
- Lübbe, Hermann: Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit, in: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen 1990, S. 40-49.
- MacDonald, Sharon: *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, London 1998.
- Mairesse, François: Muséalisation, in: André Desvallées/François Mairesse (Hg.): *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris 2011, S. 251-270.
- Malraux, André: *Das imaginäre Museum*, Frankfurt a.M. 1987. (original: *Le musée imaginaire*, Paris 1952-54.)
- McClellan, Andrew: Museum Expansion in the Twenty-First Century, in: *Journal of Curatorial Studies*, 1/3 (2012), S. 271-294.
- Melgar-Estrada, Liliana et al.: The CLARIAH Media Suite. A Hybrid Approach to System Design in the Humanities, in: *Proceedings of the 2019 Conference on Human Information Interaction and Retrieval*, 19 (2019), S. 373-377.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- Niewerth, Dennis: Dinge – Nutzer – Netze. Von der Virtualisierung des Musealen zur Musealisierung des Virtuellen, Bielefeld 2018.
- Piontek, Anja: *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld 2017.
- Povinelli, Elisabeth A.: The Woman on the Other Side of the Wall. Archiving the Otherwise in Postcolonial Digital Archives, in: *differences*, 22/1 (2011), S. 146-171.
- Rein, Anette: ICOM zwischen Definition und Mission, in: *Museum Aktuell*, 262 (2020), S. 22-26.

- Rooch, Alarich: Zwischen Museum und Warenhaus. Ästhetisierungsprozesse und sozial-kommunikative Raumanweisungen des Bürgertums (1823 – 1920), Oberhausen 2001.
- Roth, Martin: Vier Eckpunkte der Kultur- und Museumspolitik. Eine Quadratur des Kreises, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 3 (2002), S. 9-13.
- Sanchez Laws, Ana L. (Hg.): Museum Websites and Social Media. Issues of Participation, Sustainability, Trust and Diversity, Oxford 2015.
- Schaeffer, Jean-Marie: Le musée du quai Branly entre art et esthétique, in: Le débat, 148 (2008), S. 170-178.
- Sherman, Daniel J.: Quatremere/Benjamin/Marx. Aura, Art Museums and Commodity Fetishism, in: Irit Rogoff/Daniel Sherman (Hg.): Museum Culture, London 2004, S. 123-143.
- Staab, Philipp: Falsche Versprechen. Wachstum im digitalen Kapitalismus, Hamburg 2016.
- Starn, Randolph: Historian's Brief Guide to New Museum Studies, in: American Historical Review, 110/1 (2005), S. 68-98.
- Sternfeld, Nora: Erinnerung als Entledigung. Transformismus im Musée du Quai Branly in Paris, in: Belinda Kazeem/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien, Wien 2009, S. 61-75.
- Sternfeld, Nora: Der Objekt-Effekt, in: Martina Griesser (Hg.): Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen, Berlin 2017.
- Thwaites, Harold: Digital Heritage. What Happens When We Digitize Everything?, in: Eugene Ch'ng/Vincent Gaffney/Henry Chapman (Hg.): Visual Heritage in the Digital Age, London 2013, S. 327-348.
- Turner, Hannah: The Computerization of Material Culture Catalogues. Objects and Infrastructure in the Smithsonian Institution's Department of Anthropology, in: Museum Anthropology, 39/2 (2016), S. 163-177.
- Valéry, Paul: Le problème des musées, in: Le Gaulois, avril (1923).
- van Mensch, Peter: Jetzt oder Nie – Überlegungen zur Dokumentation der Gegenwart, in: Museumskunde 82 (2017), S. 58-66.
- Vogeler, Georg: Das Digitale Archiv. Der Computer als Mediator, Leser und Berufsbildner, in: Klaus Kastberger/Stefan Maurer/Christian Neuhuber (Hg.): Schauplatz Archiv. Objekt – Narrativ – Performanz, Berlin 2019, S. 75-88.
- Welzbacher, Christian: Das totale Museum. Über Kulturkletterung als Herrschaftsform, Berlin 2017.
- Winesmith, Keir/Anderson, Suse (Hg.): The Digital Future of Museums. Conversations and Provocations, London 2020.

