

# Der schöne Schein. Digitale Bildreproduktion zwischen Dokumentation und Inszenierung, Wissenschaft und Kommerz

Dr. Christian Bracht

*Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte  
Bildarchiv Foto Marburg, Deutschland, bracht@fotomarburg.de*

**KURZDARSTELLUNG:** Der vorliegende Beitrag handelt über aktuelle Aspekte der Zweckbestimmung, Verwaltung und Distribution von digitalen Bildreproduktionen am Kultureinrichtungen. Dazu wird ein aktueller Ausschnitt aus der Vielfalt der Themenkomplexe gewählt, um aufzuzeigen, dass die strategischen Entscheidungen an den Kultureinrichtungen im Umgang mit digitalen Bildern in einem starken Wandel begriffen sind. Das Geflecht aus kollidierenden Interessen von Teilnehmern am Bildermarkt ist dabei ebenso zentral wie die Zukunftshoffnungen, die in den digitalen Geisteswissenschaften mit den Ideen von Linked Open Data verknüpft sind.

## 1. EINFÜHRUNG

Bilder haben verschiedene mediale Eigenschaften und Aggregatzustände, die sich zunächst mit der klassischen Unterscheidung von Bild und Abbild fassen lassen. Im digitalen Sammlungsmanagement haben wir es in den Kultureinrichtungen vielfach nicht nur mit digitalen Abbildern zu tun, sondern auch mit analogen Bildreproduktionen, die ihrerseits als Sammlungsgut zu betrachten sind. Es können historische Fotografien auf Trägern wie Glas- oder Nitrozellulosenegativen sein. Es kann sich auch um Negative auf Acetat- oder Polyethylenbasis handeln. Je nach materieller Basis ergeben sich bei Digitalisierungsmaßnahmen unterschiedliche Anforderungen an die Priorisierung. So etwa sind Nitro- und Acetatnegative von besonderer konservatorischer Qualität, denn sie zerfallen beziehungsweise verlieren ihre Bildinformation. Nitrozellulosenegative unterliegen in Deutschland zudem dem Sprengstoffgesetz und sollten daher bevorzugt digitalisiert werden. Auch Colormaterialien wie Kleinbilddias oder Ektachrom-Diapositive sind konservatorisch stark gefährdet, hier ergeben sich besondere Anforderungen etwa an die digitale Bildbearbeitung bis hin zur Farbkorrektur im Sinne einer Restaurierung mit dem Ziel, bei sichtbaren Farbverschiebungen die ursprünglichen Farbinformationen versuchsweise zu

rekonstruieren. Hierzu muss man sich jedoch vorab auf eine klare Zielstellung verständigen, von der es abhängt, ob eine digitale Restaurierung überhaupt in Erwägung gezogen werden soll. Meistens wird man von allzu großen Eingriffen ins digitale Farbmanagement absehen wollen, da die Aufwände zu groß sind oder die Chancen einer befriedigenden Rekonstruktion zu gering ausfallen.

Auch elektronische Bilddateien haben unterschiedliche technische Eigenschaften und Zustände, über deren Befundlage man sich frühzeitig vergewissern muss, bevor man weitere Prozessabläufe konzipiert. An etlichen Kultureinrichtungen, nicht nur Fotomuseen oder Bildarchive, lässt sich der Trend beobachten, dass zwei Bildstränge vorgehalten werden, Masterdateien und Arbeitskopien. Masterdateien sind solche, die direkt aus dem bilerzeugenden Apparat stammen, etwa Kamerabilder im RAW-Format, die sich im TIFF-Format archivieren lassen. Sinnvoll ist es dann, bearbeitete Versionen als Arbeitskopien vorzuhalten, die sich zur Erzeugung von technischen Derivaten wie JPEG-Bilddateien etwa für Webpublikation eignen. Zwar können Bilddateien, belässt man sie in ihrer logischen Integrität, nicht altern, jedoch ist der technische Wandel bezüglich der Qualität von einer viel größeren Dynamik gekennzeichnet, als die für die analoge Fotografie gesagt werden kann. Bilddateien aus den 1990er

Jahren sind heute so gut wie unbrauchbar. Die technischen Informationsumfänge im Verlauf von z.B. 20 Jahren haben um mehrstellige Faktoren zugenommen. Für das digitale Sammlungsmanagement kann dies bedeuten, dass man große Teile seiner digitalen Bildbestände ersatzlos kassieren wird. Historische Bilddateien erleiden hier überraschender Weise dasselbe Schicksal wie analoge Fotobestände auf Nitrozellulosebasis, deren Kassation gesetzlich wie fachlich geboten erscheint. Die Kassation von Bildbeständen ist indessen ein Vorgang, der nur selten im digitalen Asset-Management berücksichtigt wird. Verwaltungsrechtlich betrifft dies jedoch die Ebene des Inventars, daher ist es zwingend notwendig, sich einer zeitgemäßen Dokumentation von kassierten Bildbeständen, seien diese analog oder digital, rechtzeitig zu vergewissern.

## 2.1 DAS BILD ALS WISSENSTRÄGER

Der aktuelle Normalfall in den Museen sind indessen digitale Bildreproduktionen, die ohne den historischen Zwischenschritt einer analogen Fotografie unmittelbar als Abbilder nicht-fotografischer Sammlungsobjekte generiert worden sind. Immer noch sind es jedoch, semiotisch gesehen, indexikalische Zeichen und daher wahrheitsfähige Bilder, verstanden als Spuren der Wirklichkeit, die sich über Photonen in das Bildmedium eingeschrieben hat. Um aus wahrheitsfähigen Bildern jedoch Dokumentationsmedien und damit so etwas wie mediale Träger von wissenschaftlichem Wissen zu machen, gehört eine Unzahl an kulturellen Leistungen hinzu, die am wenigsten mit dem Moment der fotografischen Aufnahme oder ihren technischen Eigenschaften zu tun haben, jedoch damit auch. Bildmediales Wissen im digitalen Abbild entsteht vor allem in den vielen Entscheidungen vor und nach dem Moment der Aufnahme. Zentral etwa ist die institutionelle Entscheidung, dass das fotografische Abbild etwa eines künstlerischen Gemäldes von Jan Vermeer kein Kunstwerk ist. Die kulturelle Valorisierung digitaler Bildreproduktionen muss dennoch eine institutionell fest definierte wertebezogene Bestimmung erhalten, denn andernfalls ist jede Fotografie im Museum kultureller Müll. So etwa kann sich ein Museum dafür entscheiden, die Masterversionen der digitalen Reproduktion eines Vermeer sorgsam

aufzubewahren und also als veritables Sammlungsgut zu behandeln. Dieser wichtige konzeptionelle Schritt ist keineswegs selbstverständlich. An den Kultureinrichtungen ist es eher die Ausnahme, zu sagen, dass Bildreproduktionen eine Form von wissenschaftlicher Primärinformation etwa über ein Gemälde von Vermeer sind.

## 2.2 VERSTÄNDIGUNGSFRAGEN IM DIGITAL ASSET MANAGEMENT

Im Zuge der kulturellen Valorisierung von Bildreproduktionen, die institutionell von kulturellem Müll unterschieden sein möchten, sollte man im Sammlungsmanagement frühzeitig zu einer festgelegten Terminologie seines eigenen Tuns gelangen. Das ist für die Kommunikation sowohl nach außen wie nach innen wichtig. Wären man an den Museen in Großbritannien von Staats wegen dazu übergegangen ist, mangelnde terminologische Standards (SPECTRUM) im Prozessmanagement mit dem Entzug von Geldmitteln zu bestrafen, wird man in Deutschland für eine einheitliche Prozessdokumentation eher belohnt, etwa von öffentlichen Drittmittelgebern. Wenn man also seine Prozesse im digitalen Asset Management terminologisch und auf andere Weise standardbasiert zu beschreiben weiß, erhöht man, der Eindruck drängt sich zumindest auf, die Erfolgchancen von Drittmittelanträgen. So etwa ist es ein Unterschied zu sagen, man möchte bildmediale Forschungsprimärinformationen zu seiner Gemäldesammlung erzeugen, als zu sagen, dass man seine Sammlung einmal gerne durchfotografiert hätte. Auch sammlungsintern ist eine einheitliche Terminologie rund um das digitale Assetmanagement äußerst hilfreich, etwa um blinde Flecken oder ineffiziente Abschnitte in wie sehr auch immer lieb gewonnenen Arbeitsabläufen zu identifizieren. Dabei macht man häufig die Beobachtung, dass besonders liebgewonnene Arbeitsabläufe daran erkennbar sind, dass man sie zwar zum gesättigten Hauswissen zählt, jedoch extreme Schwierigkeiten hat, mit Kollegen und Kolleginnen in anderen Kultureinrichtungen, noch dazu in Einrichtungen anderer Sparten, fachlich über diese Abläufe zu beraten. Spätest bei interinstitutionellem Schweigen müssen im digitalen Sammlungsmanagement alle Alarmglocken läuten und die Innovation laut ausgerufen werden. Am besten man

beginnt dann damit, das liebgewonnene Hauswissen auf eine Weise zu beschreiben, dass man sich mit anderen Häusern darüber fachlich verständigen kann. Diese Beschreibung beginnt mit einer einheitlichen Terminologie. Sehr gut geeignet dafür ist der internationale Standard SPECTRUM, der inzwischen von neun nationalen Partnern vertreten und in den Kultureinrichtungen implementiert wird.

### 2.3 DIE RECHTE DER BILDER

Hat man sich innerhalb einer einzelnen Kultureinrichtung erst einmal darüber verständigt, dass digitale Bildreproduktionen nichts weniger als bildhafte Forschungsprimärinformationen sind, ist die Anstrengung der wertebestimmten Zwecksetzung noch nicht abgeschlossen. Denn das Bild trägt nicht nur visuelles Wissen über etwas, das es nicht ist, also etwa über ein Gemälde von Vermeer. Es enthält ebenfalls ein wertvolles Wissen über sich selbst, und damit sind nicht nur die technischen Metadaten gemeint, die im Code der Bilddatei verankert sind. Das digitale Bild besitzt vielerlei Wissenspartikel, die über das Bild als Bild und nicht als Abbild handeln, und in diesem zeichenhaften Selbstbezug wird es zum Monument. So etwa ist es von einem Fotografen hergestellt worden, zu einem bestimmten Datum, aus einem bestimmten Anlass, verbunden mit definierten Zwecksetzungen. Einer dieser Zwecke ist eben die Abbildfunktion in Sinne der wissenschaftlichen Dokumentation etwa eines Gemäldes. Ein anderer weit verbreiteter Zweck ist die Eignung des Bildes als Handelsware auf dem Bildermarkt. Dieser Aspekt ist besonders aktuell, da die gesamte Landschaft öffentlicher Kultureinrichtungen, die ihre Sammlungsbestände in digitalen Bildern öffentlich zugänglich machen, mittlerweile von einem schier unüberschaubaren Netzwerk von Vertragsbeziehungen gekennzeichnet ist, die die Nutzungsrechte regeln. Der Rechtsstatus digitaler Bilder macht im Augenblick größtes Kopfzerbrechen, denn es gibt mehr Probleme als Lösungen, und auch starke und schwache Aspekte in der Diskussion. Hinreichend entfaltet ist die Sensibilität für Anforderungen, die sich aus Abbildungen von urheberrechtlich geschützten Werken ergeben. Stets unterschätzt aber werden die vielfältigen Themen im Umgang mit urheberrechtsfreien

Werken, die fast die gesamte Kulturproduktion der Menschheit betreffen, also den Zeitraum von der Venus von Willendorf (ca. 25.000 v. Chr.) bis etwa 1890 als noch annähernd unbedenkliche Werkdatierung – bezogen auf den heute gültigen Urheberschutz und seine Schutzfristen.

Ist der Rechtsstatus eines Bildes als eigenes Werk sowie als Werkreproduktion einmal geklärt, kann man sich getrost und vertiefend mit dem Bild als Handelsware befassen, jedoch auch erst dann. Betriebswirtschaftliche Leitaspekte wie Vollkostenrechnung, Rechnungsmodalitäten, Allgemeine Geschäftsbedingungen oder Gebührenordnungen sind den Entscheidungsträgern im digitalen Asset Management oft genau so fremd wie informationstechnische Themen den Wirtschaftsverwaltungen fremd bleiben. Die Kommunikationsaufwände zwischen diesen Bereichen, die zu einer gemeinsamen strategischen Haltung finden möchten, können nicht überschätzt werden. Hinzu kommen die gut begründeten Vorstellungen und Wünsche der wissenschaftlichen Nutzergruppen, die sich in Verbänden organisieren, über Drittmittelgeber Einfluss geltend machen oder in anderer Weise ihre berechtigten Interessen bezüglich zeitgemäßen Anforderungen an Open Access gegenüber den Kultureinrichtungen vernehmlich artikulieren. Hier entstehen großflächige Interessenskonflikte, die man nur in mühsamen politischen Aushandlungsprozessen bereinigen kann, auf die eine einzelne Institution so gut wie keinen messbaren Einfluss mehr hat. Viel leichter scheint es zu sein, mit den Dynamiken des freien Bildermarkts institutionell umzugehen, da man die wirkenden Kräfte unmittelbar im Tagesgeschäft spürt. Die kommerzielle Rechteverwertung wird mitunter zur Rückzugsposition, wenn man als Bildlieferant angesichts der Mühsal politischer Aushandlungsprozesse resigniert. Das schlechte Gewissen gegenüber seinen Zielgruppen, den Forschenden und allen interessierten Bürgern, peinigt die Kultureinrichtungen ethisch in unterschiedlichen Maßen. Operationalisierbar ist eine solche ethische Pein jedoch nur selten. In der digitalen Bildreproduktion entsteht aus einer solchen operativen Diffusion ein prägnantes bildethisches Merkmal, das den Visionen von Linked Open Data tief eingeschrieben ist.

## 2.4 LINKED OPEN DATA

Die Zukunft im digitalen Asset Management wird immer stärker von den leitenden Vorstellungen über Linked Open Data geprägt. Hierauf richten sich vielerlei technische Entwicklungen an den Museen und anderen Kultureinrichtungen wie etwa das internationale Harvesting-Format LIDO, das dafür sorgt, dass die Server der Kultureinrichtungen in einer Art Lingua Franca sich miteinander verständigen können. Schlüsselworte wie Standardisierung, offene Schnittstellen, Semantic Web gehören mittlerweile zu den Erkennungsmarken entsprechender Akteure auf Kongressen oder an runden Tischen. Als zunehmend dramatisch wird die Situation empfunden, dass außerhalb der beiden Sparten Bibliothek und Archiv so gut wie jede Standardbildung im digitalen Sammlungsmanagement fehlt. Auf diesem Feld werden die größten zukunftsweisenden Erträge zu gewinnen sein.