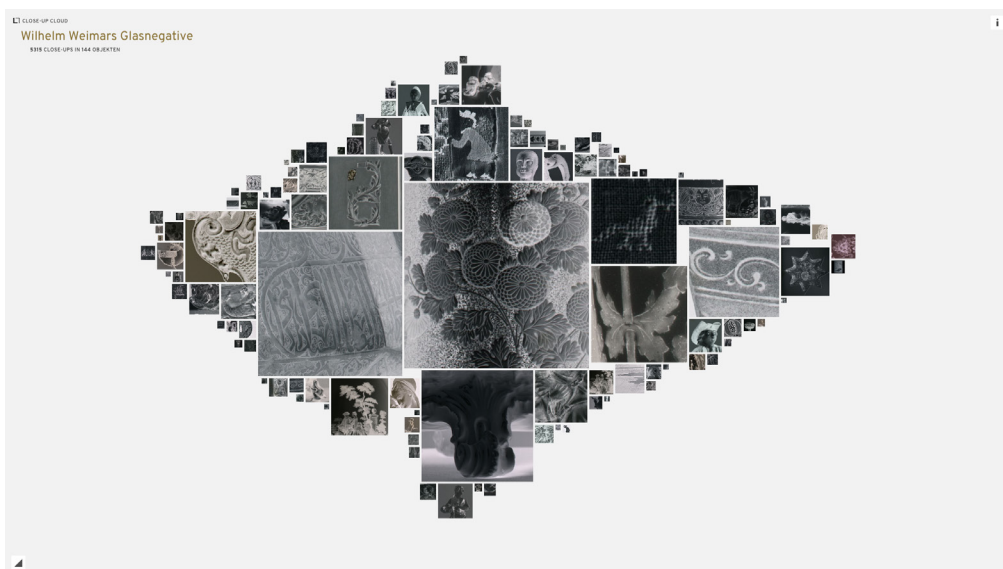


VI.

Close-Up:

Fotografische Kunstreproduktionen im digitalen Zeitalter



K276

Close-Up Cloud und MK&G Sammlung Online

Während ich fasziniert bin von den zum Schimmern gebrachten Negativen auf dem überdimensionalen Leuchttisch, erblicke ich etwas entfernt zwei kleinere aus sich heraus leuchtende Monitore ↗ Abb. K272 ↗ Abb. K273. Ich begeben mich zu ihnen und beginne, mich durch jene digitalen Formen der Inszenierung zu bewegen.

Auf dem einen Touchscreen sehe ich die *MK&G Sammlung Online*⁷⁶⁵ und entdecke dabei ebenso Negative Weimars. Doch können hier nicht nur eine Auswahl von 120, sondern weit über 900 Negative betrachtet werden. Ich scrolle durch die Fülle an Digitalisaten, die sich scheinbar ebenbürtig aneinanderreihen. Dabei irritiert mich, dass sich die im physischen Raum gleichgroßen Negative hier dem zugrundeliegenden Raster der Webseite anzupassen haben, sodass die hochformatigen Negative größer als die querformatigen erscheinen. Die ausgespielte Reihenfolge erschließt sich mir nicht. Ich entdecke ein Negativ des Leuchttischs wieder, auf dem eine Porzellanfigur, ein Paar mit ausladenden Gewändern, dargestellt ist. Ich klicke auf das Digitalisat. In der Einzelansicht zeigt sich nicht nur eine große Darstellung des Negativs, sondern ich erhalte die Information, dass es sich bei der Figur um eine Fälschung handelt ↗ Abb. K274. Ich gebe in das Suchfeld das Schlagwort »Fälschung« ein. Die Ergebnisliste filtert dann nicht mehr nur aus Weimars Negativen, sondern zeigt alle in der Online Sammlung erfassten Museumsobjekte, bei denen jenes Schlagwort im Datensatz angegeben ist; in diesem Fall zum Beispiel auch Digitalisate von Vasen der Sammlung Antike ↗ Abb. K275. So klicke ich mich weiter durch das Online-Angebot.

Nach einer Weile drehe ich mich um und gehe zum zweiten gegenüberliegenden Monitor, der eine Visualisierung namens *Close-Up Cloud* zeigt. Hier wird zunächst eine Art Bilderwolke sichtbar ↗ Abb. S. 267 (K276). Sie hebt sich vor einem lichten Hintergrund ab und setzt sich aus unterschiedlich großen Quadraten zusammen; während die größten zentral angeordnet sind, befinden sich die kleinsten in der Peripherie. Alle Quadrate sind monochrom und zeigen Ausschnitte. Ich wähle ein mittelgroßes aus, auf dem die Anzeige »Tiere« erscheint. Sogleich lösen sich die anderen Quadrate auf und um das ausgewählte gruppieren sich weitere, die scheinbar hinter jenem verborgen lagen. Diese kleinere Bilderwolke fasst eine bestimmte Ikonografie zusammen und versammelt alle Digitalisate, die diese Ikonografie besitzen. Eine zweite Auswahl eines Ausschnitts führt zu einer

⁷⁶⁵ Die *MK&G Sammlung Online* war bis 2025 eine eigenständige Webseite. Im Lauf des Jahres 2025 wurde die Online Sammlung in die bestehende Webseite des Museums integriert und das GUI dem überarbeiteten Corporate Design angepasst. In dieser Arbeit wird sich auf die ältere Version bezogen, die seit Mitte der 2010er Jahre bis 2025 online war. Auch die hier analysierten Screenshots zeigen noch die nun nicht mehr vorhandenen Webpages.

dritten Ansicht. Wieder verortet sich der Ausschnitt, nur dieses Mal in der Gesamtansicht des Objekts: einem Negativ Weimars mit dem Titel *Bucheinband mit paradiesähnlicher Landschaft*. Ich habe hier die Möglichkeit, noch näher an die Objekte heranzutreten; hochaufgelöste Scans bieten ungewöhnliche Einblicke und lassen mich einzelne Details erblicken. Bewege ich mich über das Digitalisat, leuchten die jeweiligen Ikonografien auf, sodass ein Muster der Verteilung erkennbar wird **Abb. K280** **Abb. K281**. Statt wie auf dem physischen Leuchttisch die Negative in ihrer Gesamtansicht zu zeigen, werden auf dem digitalen Simulakrum zunächst Close-Ups, also extrahierte Detailausschnitte der Negativ-Digitalisate sichtbar; die Bilderwolke zu Beginn strukturiert sich durch Ikonografien.

So unterscheiden sich die drei Zugänge Leuchttisch, *MK&G Sammlung Online* und *Close-Up Cloud* in der Ausstellung: Während auf dem Leuchttisch im Besonderen die vielfältige Materialität der Objekte erfahren werden kann – so sehe ich etwa Papierretuschen, pastöse Farbaufträge zur Freistellung, Beschriftungen in Tusche, aber auch die Objektgröße. Am meisten beeindruckt mich jedoch die Schärfe und der erkennbare Detailgrad der dargestellten Kunstobjekte. Die *MK&G Sammlung Online* bietet mir hingegen die Sicht auf alle erschlossenen Negative sowie eine schnelle Suchoption, die mir individuelle Zusammenstellungen aus der Fülle an Museumsobjekten zeigt; ich kann jedoch nur das angezeigt bekommen, was bereits digitalisiert und anhand vergebener Informationen durchsuchbar ist. Bei der *Close-Up Cloud* erkenne ich Weimars Negative zunächst gar nicht als solche. Ich sehe die extrahierten Ikonografien, die aufzeigen, welche von ihnen besonders häufig auf den dargestellten Kunstobjekten zu finden sind. Die Visualisierung ist anregend, zugleich habe ich das Gefühl, sie könne mir Muster zeigen, die ich weder bei der physischen Betrachtung noch in der Online Sammlung erkennen würde. So wird eine erweiterte Erfahrung geboten; physische und digitale Zugänge ergänzen sich.

Photo-objects are dynamic and unstable not only in their historical but also in their current dimension, and everything we do or say about them will make a further contribution to their formation and transformation. The material traces on and of this photo-object will continue to be studied and to shed new light.⁷⁶⁶

Mit der Entscheidung, den Negativbestand Wilhelm Weimars aus dem Bestand des ehemaligen Fotoateliers zu entnehmen und der Sammlung Fotografie und neue Medien zuzuführen, änderte sich die Wahrnehmung auf sie; im Rahmen von *Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen* wurden sie erstmals als Ausstellungsobjekte inszeniert. Bei den drei Zugängen zu den Negativen im ersten Ausstellungsraum – Leuchttisch,

766 Caraffa, »Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive,« 16.

MK&G Sammlung Online sowie *Close-Up Cloud* – faszinierten zunächst die physischen Objekte durch »die besondere Materialität und Haptik des durchschimmernden Glases, das ungewöhnlich große Format von 18 × 24 cm sowie der sichtbare Detailreichtum der abgebildeten Werke«⁷⁶⁷. Gerade diese Faszination für das Materielle, aber auch die Wertschätzung, die Negative nicht nur als Abbildungs- sondern auch als Erkenntnisgegenstände anzuerkennen, wurde durch den Ausstellungstitel verdeutlicht. Der Begriff des *Foto-Objekts*, der in den letzten Jahren prominent durch das gleichnamige Forschungsprojekt sowie durch eine Tagung geprägt wurde,⁷⁶⁸ ist für Weimars Negative ebenso angebracht.

Der erste Abschnitt des Kapitels widmet sich zunächst dieser Unklarheit der Wertzuschreibung von Fotografien in Museen. Jenseits von Fotografiesammlungen, in denen sie als Einzelobjekte gesammelt werden, ist deren Wertzuschreibung und Handhabung, wenn sie als Archivmaterial in Museen, Universitäts- oder Privatsammlungen in Gebrauch sind, weit weniger eindeutig. Ein Dreischritt soll hier die sich ändernde Sicht auf fotografische Kunstreproduktionen der letzten rund 150 Jahre verdeutlichen. Die von Trevor Fawcett und Anthony Hamber in den 1980er und 1990er Jahren eingeführte Metapher des Fensters wird an den Anfangspunkt der sich im Folgenden ändernden Sicht gestellt, gefolgt von einer Auseinandersetzung mit dem Begriff des *Foto-Objekts*. Dieser scheint sich dabei im Besonderen vor dem Hintergrund der Digitalisierung und Ausweitung der Digitalfotografien herauszubilden. Wandelt sich gegenwärtig vielerorts der Stellenwert physischer fotografischer Kunstreproduktionen, da sie als *Foto-Objekte* neu betrachtet werden, stellt sich die Frage des Stellenwerts der Digitalisate, im Speziellen auch hier der Kunstreproduktionen. Digitalisate repräsentieren bei visuellen Darstellungen im Web, sei es in einer Datenbank oder Online Sammlung eines Museums, die jeweiligen Kunstobjekte. Dabei kann es sich um digitalisierte oder digitale Fotografien, um Scans oder 3D-Visualisierungen handeln.⁷⁶⁹ Welchen Blick erhalten wir auf diese nun als *Foto-Objekte* anerkannten Fotografien innerhalb einer digitalen Museumsdatenbank? In Bezug auf das MK&G stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der fotografischen Kunstreproduktionen,

⁷⁶⁷ Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.), »Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen,« 1.

⁷⁶⁸ Bärnighausen u. a. (Hrsg.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives*; Bärnighausen u. a. (Hrsg.), *Foto-Objekte* ↘ Einleitung.

⁷⁶⁹ Andrea Wallace führte hingegen den Begriff des »Digital Surrogate« ein. Hierunter versteht sie: »Digital surrogates describes digital items of cultural heritage made for archival, reproduction, or other purposes in digital formats (that may or may not exist yet). These digital items can range in quality depending on the purpose of the digitization, the reproduction technologies at hand, or post-production editing processes, and might include digital photographs or scans of 2D and 3D objects and archival materials« (Wallace, »Words Mean Things (A Glossary),« Digital Surrogates). Dieser Begriff wird hier nicht verwendet. Zum einen würde er eine Nähe zu der von Brinckmann aufgemachten Unterscheidung zwischen Zeichnungen als Surrogate und Fotografien als Rohstoff herstellen. Zum anderen betont der Begriff des Surrogats die Stellung der Digitalisate als Ersatz, als Stellvertreter für die dargestellten Objekte. Dies ist auf der Bildebene intendiert, doch erkennt er per se eine Eigenständigkeit der Digitalisate ab.

im Speziellen den Negativen Weimars, zu den Datensätzen der auf ihnen dargestellten Objekte; die Datensätze der dreidimensionalen Sammlungsobjekte enthalten ebenfalls digitale oder digitalisierte Reproduktionsfotografien einer jüngeren Generation als Teil der digitalen Erfassung. Vermitteln die Digitalisate der Negative Weimars den Stellenwert als Sammlungsobjekt, als *Foto-Objekt* oder werden sie zurückgeworfen und erneut als bloßes Fenster auf die vermeintlichen Originale wahrgenommen?

Der zweite Abschnitt widmet sich der Gestaltung grafischer Benutzeroberflächen – Graphical User Interfaces, kurz GUI – von musealen Online Sammlungen. Anhand von fünf vorgestellten Gestaltungsprinzipien soll geprüft werden, inwieweit Dokumentationsstandards des ausgehenden 19. Jahrhunderts die Gestaltung gegenwärtiger Sammlungspräsentationen im Web beeinflussen. Die Prinzipien lauten: die Separierung jedes einzelnen Objekts bzw. seines Datensatzes, die flexible Anordnung, die Priorisierung von Bildern, eine Adaption der Karteikarten sowie eine hohe Bildqualität.⁷⁷⁰

Der dritte Abschnitt hinterfragt das Zugänglichkeitsversprechen von Online Sammlungen. Allgemein ist das Ziel einer solchen, die freie Zugänglichkeit zu der Gesamtheit einer Museumssammlung anzubieten. Im besten Fall erfolgt dies nicht nur über eine Suchfunktion, sondern über verschiedene Modi des Erkundens. Dass dieser Wunsch einen Widerspruch enthält, soll durch die Nähe zur Objektdokumentation Ende des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden. Werden die für den internen Gebrauch bestimmten Datenbanken öffentlich zugänglich gemacht, führt dies auch zu einer Veröffentlichung der bis dato allein von Expert:innen – Museumsmitarbeitende, Kurator:innen, angemeldete Forschende – genutzten Systematik. Durch die Veröffentlichung der Daten in den Online Sammlungen erweitert sich jedoch auch der Kreis der Nutzenden sowie die Zirkulation der digitalisierten Reproduktionsfotografien nun in Form von Digitalisaten. Als eine Zugangsgestaltung, die nicht nur Expert:innen, sondern auch interessierte Gelegenheitsnutzende (casual user)⁷⁷¹ ansprechen soll, bieten viele Online Sammlungen zusätzlich zu der Suchfunktion einen sogenannten Explore-Modus an. Was umfasst dieser Modus und welche weiteren Möglichkeiten des Erkundens bietet der digitale Raum? Die Visualisierung der *Close-Up Cloud* dient als Beispiel eines erweiterten digitalen Zugangs. Sie wurde ausgehend von dem Seminar *Visualisierung kultureller Sammlungen* an der Fachhochschule

⁷⁷⁰ Dieser Abschnitt greift Prinzipien auf, die bereits in dem Artikel *Between Re-production and Re-presentation: The Implementation of Photographic Art Reproduction in the Documentation of Museum Collections Online*, der 2018 veröffentlicht wurde, vorgestellt wurden (vgl. Kreiseler, »Between Re-Production and Re-Presentation«).

⁷⁷¹ In einer Überblickstudie unterteilten der Kulturwissenschaftler Florian Windhager und andere die Nutzenden (user) in Expert:innen (experts) und Gelegenheitsnutzende (casual user): »Experts encompass all people with a professional or scientific interest in CH data, whereas casual users are looking for personally meaningful information in everyday settings« (Windhager u. a., »Visualization of Cultural Heritage Collection Data,« 2315). Diese Unterteilung bildet auch für die vorliegende Arbeit die Basis für die Erweiterung der Nutzendengruppen, die Online Sammlungen besuchen.

Potsdam (FHP) bis hin zu einem funktionierenden Prototyp parallel zum PriMus-Programm und in Zusammenarbeit mit dem Urban Complexity Lab in Potsdam, den Studierenden und mir entwickelt.

Fenster – Foto-Objekt – Digitalisat

The photograph is a window on an original and, unlike current art-historical methodology, photographic historians frequently consider the assessment of the characteristics of the window as being as important as the appraisal of the original being viewed through it.⁷⁷²

The integral material holdings of a [picture] library which was until recently a mere collection of copies, must in other words in future be acknowledged as an irreplaceable original.⁷⁷³

Der Fotohistoriker Hamber sowie der Kunsthistoriker Fawcett führten in den 1980er und 1990er Jahren die Metapher des Fensters für Reproduktionsfotografien ein.⁷⁷⁴ Sie griffen dabei eine Metapher auf, die der italienische Humanist und Mathematiker Leon Batista Alberti (1404–1472) für Bilder geprägt hatte, die er sich als Rahmung »wie ein geöffnetes Fenster«⁷⁷⁵ vorgestellt hatte. Hamber und Fawcett hielten fest, dass für Kunsthistoriker:innen generell der Blick durch das fotografische Fenster auf die dargestellten Kunstwerke und Objekte von Belang sei; die Eigenschaften des Fensters selbst spielen kaum eine Rolle. Für Fotohistoriker:innen sei hingegen auch das Fenster selbst und deren Eigenschaften ein Erkenntnisgegenstand. Die gewählte Metapher verdeutlicht die Zurücknahme von Medien und deren Rolle als Vermittler. So schrieb der Soziologe Niklas Luhmann (1927–1998), dass Medien per se ein »hohes Maß an Auflösung«⁷⁷⁶; besäßen. Herta Wolf – beziehungsweise auf den Kunsthistoriker Martin Kemp – kam gar zu dem Schluss, dass »alle vermittelt optischer Medien erzeugten Bilder als transparent«⁷⁷⁷ gedacht werden.

⁷⁷² Hamber, *A higher branch of the art*, 5.

⁷⁷³ Lager Vestberg, »From the Filing Cabinet to the Internet,« 144. Vgl. auch Napp, »»Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten,« 40, und Caraffa, »From ›photo libraries‹ to ›photo archives‹.

⁷⁷⁴ Fawcett, »Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction,« 202; Hamber, *A higher branch of the art*, 5.

⁷⁷⁵ Leon Batista Alberti, zit. nach Sukale, »Zentralperspektive und Fensterparadigma,« 168.

⁷⁷⁶ Luhmann, »Das Medium der Kunst,« 198.

⁷⁷⁷ Wolf, »»Es werden Sammlungen jeder Art entstehen‹ Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität,« 37; siehe auch Kemp, *The science of art*, 188 ff.

Gerade fotografische Kunstreproduktionen, die in der Kunstgeschichte zum Einsatz kamen, wurden aufgrund ihrer medialen Doppelfunktion jahrzehntelang wenig beachtet. Da diese Bilder vor allem einen zu untersuchenden Gegenstand repräsentieren sollen, werde die Wahrnehmung ihrer Funktion als »Begriffs- und Erkenntnisinstrumente«, wie sie in anderen Wissenschaften erfolge, erschwert.⁷⁷⁸ Weiterhin sahen die Fototheoretiker:innen Edwards und Lien eine Schwierigkeit in der Zuordnung von Fotografien in Museen, denn »the status of photographs is uncertain. Are they ›objects‹ of their own right?«⁷⁷⁹. In ihren Artikeln von 2014 und 2019 prägten Edwards und Lien bzw. Edwards die von einem Kurator ausgesprochene Floskel »photographs are just there«, wobei diese zu einer der Hauptargumente in Bezug auf den geringeren Stellenwert der Fotografien der sogenannten *non-collections* in den Artikeln avancierte.⁷⁸⁰ Die Unsicherheit über Zuordnung und Status erwachse auch aus deren vielseitigem Funktionsumfang. So beschrieben Edwards und Lien, dass Reproduktionsfotografien fünf Funktionen hätten: »as a recording technique, as objects in the collections, as display techniques, on websites and for commercial and marketing purposes«⁷⁸¹ in Museen Verwendung finden. In diesen fünf lassen sich Weimars Arbeiten ebenfalls einordnen: Gehören die Glasnegative gegenwärtig der zweiten Kategorie an, behalten die Fotokartons bis heute ihre historische Funktion als visuelle Stellvertreter und damit als eine Art der »recording technique« und im Falle des MK&G als Teil der *non-collection*.

Dass Sammlungen fotografischer Kunstreproduktionen jedoch ebenso gut aufgrund ihrer Materialität und ihrer Spuren entweder als Sammlungsobjekte oder als wissenschaftlicher Korpus erkenntnisbringend sind, wird noch zu wenig beachtet. Sie als epistemologisch ebenbürtige Sammlungsobjekte anzuerkennen, wird gerade durch die Verweisfunktion auf der Bildebene erschwert; die historisch intendierte Eigenschaft dieser Fotografien, Fenster zu den Kunstobjekten zu sein, drängt sich bei einer reflexiven Betrachtung immer wieder in den Vordergrund. Eine Fokussierung auf die Materialität verändert jedoch an vielen Orten den Blick auf die Fotografien und damit auch ihren Status. Sie wandeln sich zu bewusst wahrgenommenen *Foto-Objekten*.

Diese veränderte Wahrnehmung setzte verstärkt mit dem digitalen Zeitalter ein, dessen Beginn häufig auf die Erfindung des World Wide Web 1989 datiert wird.⁷⁸² Es folgte

778 Bader, »Hat die Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte keine ›Lust am Bild‹?« Siehe auch: Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert*.

779 Edwards und Lien, »Museums and the Work of Photographs,« 4.

780 Ebd., 4 f.; Edwards, »Thoughts on the ›Non-Collections‹ of the Archival Ecosystem«, 73.

781 Edwards und Lien, »Museums and the Work of Photographs,« 5.

782 Entwickelt wurde das World Wide Web, kurz WWW, zwischen 1989 und 1992 in einem Forschungsprojekt des CERN in der Schweiz. Sir Tim Berners-Lee wollte mithilfe des WWW »Versatzstücke« der Dokumentation von Experimenten, »die auf verschiedenen Computern liegen durften«, miteinander ver-

der Ausruf des *Material Turn* in den Geistes- und Kulturwissenschaften in den 1990er und 2000er Jahren. So schrieb etwa Caraffa 2009:

Erst seit wenigen Jahren haben die Wissenschaftler die Dokumentarfotografie als eigenen Forschungsgegenstand entdeckt. Gerade der Anbruch der digitalen Ära hat eine Historisierung des wissenschaftlichen Blicks auf die analoge Fotografie angeregt. Hierfür stellen besonders solche Fotosammlungen ein produktives Labor dar, die in ihrer historischen Kontinuität von beiden medialen Revolutionen der Fotografiegeschichte (Entstehung der Fotografie, Übergang vom analogen zum digitalen Bild) geprägt wurden. Diese sind Orte der Forschung, wo Wissenschaftler sowohl *mit* den Fotografien als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, als auch *über* die Fotografien als Gegenstand kunst-, kulturhistorischer und wissenschaftsgeschichtlicher Forschung arbeiten können.⁷⁸³

Sie sah hier eine Verbindung im ansteigenden Umgang mit computerbasierten Medien und digitalen Bildern mit der sich ändernden Wahrnehmung analoger Fotografien, die bis dato als Arbeitsmaterial genutzt worden waren. Zu diesem Schluss kamen auch Edwards und Lien: »It is perhaps significant that the awareness of the material power of photographs emerged at precisely the moment it was perceived as being under threat in the digital environment.«⁷⁸⁴ Assmann führte mit Verweis auf eine »Dialektik von Archiv und Internet« an, dass gerade die Materialität ein entscheidender Teil des physischen Archivguts sei. Vor dem Hintergrund der Ausbreitung und Vermehrung digitaler Informationen sowie deren schneller Zugänglichkeit sah sie einen Wandel in der Bedeutung, der den »traditionellen Institutionen des Speichergedächtnisses«, wie etwa Archiven oder Museen, zukomme:

binden (Warnke, *Theorien des Internet zur Einführung*, 155). Erst diese Verknüpfung von Computern habe den Durchbruch von Internetanwendungen herbeigeführt, so der Informatiker Martin Warnke. Das World Wide Web ist dabei die bekannteste Anwendung von Internetdiensten. Vor dem Internet habe es unterschiedliche Netzverbünde gegeben, die jedoch alle der Paketvermittlung zwischen Computern dienten (vgl. Ebd., 43–49). Zwei Entwicklungen trugen dabei zu einem enormen Anstieg der Webnutzung bei, schrieb der Computerlinguist Manfred Kammer: Das CERN habe die im Forschungsprojekt entwickelte Auszeichnungssprache für die Verknüpfungen namens Hypertext Markup Language, kurz HTML, freigegeben. Zudem ermöglichte ein kostenlos erhältlicher Webbrowser namens *Mosaic* die Einbindung von Grafiken auf Webseiten (vgl. Kammer, »Geschichte der Digitalmedien,« 546 f.).

783 Caraffa, »Einleitung,« 23.

784 Edwards und Lien, »Museums and the Work of Photographs,« 6. Eine ähnliche Auffassung vertrat auch Schrödl: »Erst die Herausforderung durch die digitalen Medien brachte neue Bewegung ins Spiel: Die Digitalisierung rief ein neues Interesse an der Medialität der Kunst hervor, in deren Zuge auch die Bildmedien der Kunstgeschichte wieder zum Thema gemacht wurden« (Schrödl, »Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien,« 151).

Die Möglichkeit, Materialität von Objekten abzulösen und sie auf Information zu reduzieren, hat bereits mit der Alphabetschrift begonnen und ist mit der Digitalschrift unendlich gesteigert worden. Diese Virtuosität der Abstraktion hat den weltweit intermedialen Datenaustausch in den Gang gesetzt; sie hat uns aber auch die Augen geöffnet für die Eigenschaften, die in der abstrahierten Materialität enthalten sind. Die Objekte – eine Pergamenthandschrift, eine Vase, eine Bronzestatue, ein Kleidungsstück, eine Akte – besitzen eine irreduzible Materialität, die ein unablösbarer Teil ihrer Bedeutung ist. Handgreiflich sinnliche Objekte mit Spuren ihres Alters sind Bürger einer anderen Zeit und eines anderen Raums.⁷⁸⁵

Hervorzuheben ist, dass Assmann keinen Medienbruch zwischen analog (physisch) und digital sah, da sie bereits auf die Übertragung von Informationen durch die Alphabetisierung verwies. Doch in der Ablösung der Information von der Materialität durch die allumfassende Digitalisierung rücke diese verstärkt in den Blick: Auf der Materialitätsebene von Objekten befinden sich Spuren, die Marker für Zeit und Raum sind.

Der Kunsthistoriker Geoffrey Batchen griff die in den Blick rückende Materialität auf, um mit deren Hilfe die Charakterisierung von Fotografien als bloße Fenster weniger präsent werden zu lassen. 2002 schrieb er, bezugnehmend auf zeitgenössische Fotografien bzw. Fotoinstallationen:

What was once thought to be a window onto the world is transformed into an opaque, resistant surface volumetrically unfolding in space. In each of these cases, we are forced to look at photography rather than through it. [...] A tension is proposed between the photograph's function as a transparent window onto another world and its opacity as an object, sitting before us in the here and now. The photograph is revealed as two kinds of objects then – as simultaneously image and thing.⁷⁸⁶

Fotografien lassen sich also im »Hier und Jetzt« gerade durch ihre Materialität verorten – eine Eigenschaft, die Benjamin allein den vermeintlichen originalen Kunstwerken zugesprochen hatte.⁷⁸⁷ Dass sie, so Batchen, trotzdem noch als durchsichtiges Fenster wahrgenommen werden, veranlasste ihn dazu, Fotografien gleichermaßen als Bilder und als Objekte zu beschreiben. Assmanns Feststellung verweist darauf, dass in der Materialität eine historische Zeitlichkeit eingeschrieben ist; ob jene Materialität die Gegenwart prägt, spielte für Assmann keine Rolle. Batchen hingegen nutzte die Materialität, um die Fotoinstallationen mit dem »here and now«⁷⁸⁸ zu verbinden. So scheint es, dass die in den Fo-

785 Assmann, »Archive im Wandel der Mediengeschichte,« 174 f.

786 Batchen, »Post-Photography,« 110, 114.

787 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 13.

788 Batchen, »Post-Photography,« 114.

kus rückende Materialität von Objekten eine Historizität vermitteln könne (Fotografien als Bild bei Batchen, Spuren bei Assmann), sie zugleich stark mit dem Raum verbinde und die Präsenz der Objekte erhöhe.

Caraffa griff die Überlegungen Batchens bei ihrer Definition des *Foto-Objekts* auf. Sie wandte die Überlegungen zu zeitgenössischen Fotoinstallationen, wie auch Edwards, auf Fotoarchive an, deren Fotografien bis vor wenigen Jahren kaum als Erkenntnisinstrumente eingeschätzt worden waren. Wie in den vorherigen Kapiteln gezeigt wurde, können nicht nur die Materialträger selbst erkenntnisführend sein. Auch die auf den Negativen sichtbar werdenden Spuren, die Einstellungen und Inszenierungen sowie deren bewusste Löschung durch Retuschen oder durch Beschnitt der Abzüge führen gegenwärtig zu einer Neubewertung der fotografischen Kunstreproduktionen Weimars und vieler anderer Fotograf:innen. Edwards und Lien verwiesen darauf, dass dadurch auch eine Spannung bei den als Gebrauchsobjekten angelegten Fotografien entstehe: »It demonstrates the enormous tensions between the sense of the photograph as object, with its own materiality and historicity, and the photograph as malleable information that pervades museum usage, which again makes a highly flexible platform from which to launch interpretations and effects.«⁷⁸⁹

Die Ausweitung des Aktionsradius von Fotoarchiven führte bei Edwards und Lien, aber auch bei Caraffa dazu, die Terminologie des Ökosystems auf sie anzuwenden.

An ecosystem can be defined here as that finely balanced yet vital set of interconnections, dependencies, benefits and threats, which sustain a particular environment expressed through practices, materialities, hierarchies and values. [...] Like all ecosystems, the photographic ecosystem of museums is largely invisibly and yet, as we have noted, vital. As Danny Miller has argued of material culture, »The less we are aware of them (things/photographs) the more powerfully they can determine our expectations by setting the scene and ensuring normative behaviours, without being open to challenge[...]«⁷⁹⁰

Edwards und Lien verfassten diese Aussage in Bezug auf fotografische Sammlungen in Museen, deren Bedeutung oder Eingruppierung häufig unsicher sei aufgrund ihrer fluiden Eigenschaft und dem Umstand, dass Fotografien als Ansammlungen wahrgenommen würden, die einfach da wären.⁷⁹¹ Dabei betonten sie weiter, dass ein fotografisches Ökosystem nahezu unsichtbar, doch zugleich unverzichtbar und lebendig sei, Kraft und Macht besitze.

⁷⁸⁹ Edwards und Lien, »Museums and the Work of Photographs,« 9.

⁷⁹⁰ Ebd., 4.

⁷⁹¹ Vgl. ebd., 4f.

Caraffa erweiterte den Blickwinkel, indem sie den Begriff des:r Akteurs:in hinzunahm: »Ökosysteme sind ebenso wie Netzwerke per Definition dynamisch, fluid, instabil. Genauso ›historically situated‹ sind die menschlichen Akteur*innen und vor allem die Archivar*innen, die im Laufe von Generationen die *Foto-Objekte* mit ihren täglichen Entscheidungen geprägt haben – und immer noch prägen.«⁷⁹² Der Begriff wurde prominent durch die Akteur-Netzwerk-Theorie der Soziologen Bruno Latour, Michel Callon und John Law.⁷⁹³ In dieser Theorie wurde ausgearbeitet, dass Akteur:innen, bzw. zunächst Aktanten, zusammen mit Menschen in netzwerkartigen Handlungszusammenhängen agieren, was nach Caraffa auch auf die *Foto-Objekte* in Archiven zutreffe. Das heißt, menschliche Akteur:innen nehmen eine entscheidende Rolle in den Prozessen von Bedeutungsherstellung innerhalb wissenschaftlicher Praktiken ein. Der Kunsthistoriker Thomas Hensel schlussfolgerte: »Genau jene Reflexionsarbeit, die Medien als Aktanten [...] kunstwissenschaftlichen Arbeitens zu begreifen sucht, ist zu einem Kernanliegen einer Kunstwissenschaft geworden, die sich als Bildwissenschaft versteht.«⁷⁹⁴ So wird in der Photothek des KHI der Ansatz verfolgt, durch bewusst getroffene Entscheidungen die eigene Geschichte nuanciert zu reflektieren und aufzudecken. Ein Beispiel dafür ist die entstandene Sektion der *Cimelia Photographica*, die Bärnighausen in einem Artikel wie folgt beschrieb:

Am anderen Ende der archivischen ›Werte-Skala‹ stehen die »Cimelia Photographica«. Dies sind Foto-Objekte, die zum Beispiel aufgrund ihres Alters und ihres Zustands als besonders schützenswert eingestuft wurden – die Kostbarkeiten der Photothek. Sie werden separat in modernen Archivschachteln aufbewahrt. Zu ihnen zählen auch Fotografien, deren materielle Qualitäten besonders herausstechen: Neben Inventarnummern, Stempeln und Beschriftungen sind das Kolorierungen, Retuschen, Spuren misslungener Entwicklungsprozesse und so weiter.⁷⁹⁵

Im Fortgang verwies sie darauf, dass durch die Überführung in eine separierte Sektion eine Erhebung der Objekte »auf ein Podest« vermieden werde, indem »ein kontinuierliches und offenes Diskutieren über die Möglichkeiten und Probleme von Fotoarchiven« fortgesetzt werde.⁷⁹⁶ Das heißt, auch wenn in der Photothek des KHI einzelne *Foto-Objekte* aus den vier bestehenden Sektionen herausgenommen werden, solle diese Neubewertung der *Cimelia Photographica* nicht zu einer Abwertung der anderen führen.

⁷⁹² Caraffa, »Einleitung Inventarnummer 228280 – Kulturerbe im Fotoarchiv,« 9.

⁷⁹³ Vgl. Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*.

⁷⁹⁴ Hensel, »Kunstgeschichte,« 406.

⁷⁹⁵ Bärnighausen, »Vom Sammeln der Dinge,« 108.

⁷⁹⁶ Ebd., 109.

Die *Foto-Objekte*, die denen der Photothek des KHI am meisten in ihrer materiellen Art ähneln – die auf Karton aufgezogenen Reproduktionsfotografien Weimars –, werden im MK&G bisher noch nicht als solche Kostbarkeiten angesehen; die Abzüge Weimars und ihm folgender Fotograf:innen sind als *non-collection* weder inventarisiert noch digitalisiert. Eine Herauslösung aus ihrem Gebrauchskontext aufgrund besonderer fotomaterieller Qualitäten oder Bildindizien, die beispielsweise Hinweise zur Geschichte des MK&G vermitteln – etwa die Aufnahmen des um 1900 neu eingerichteten Ausstellungsraums, dem sogenannten Pariser Zimmer ↗ Abb. S. 33 (K1) –, steht noch aus. Dies resultiert vor allem aus der Funktion als mobile und flexible Anordnung eines ersten visuellen Zugangs zu der Objektdiversität der einzelnen Museumsabteilungen zu sein, wodurch die Bildebene noch die Objekthaftigkeit überdeckt. Ihr Wert als Spur, als regulativer und normativer Korpus, wird noch nicht in dem Maße in den Blick genommen, als dass diese *non-collections* als Teil des musealen Ökosystems angesehen und die einzelnen *Foto-Objekte* als Aktanten eingestuft werden; da die Fotokartons dezentral in den Büroräumen und dem Dachgeschoss aufbewahrt werden, ist keine (externe) fotohistorische Forschung möglich.

Sollte eine Separierung einzelner oder eine Zusammenführung der lose verstreuten Fotokartons in der Zukunft stattfinden, so würde der neue Aufbewahrungsort die Zugänglichkeit, die Neuordnung und die Rolle als Bedeutungsträger beeinflussen: Würden einzelne Aufnahmen Weimars separiert und als Ergänzung zu den inventarisierten Negativen der Sammlung Fotografie und neue Medien zugeschrieben, würde zwar die Materialität und Historizität der Fotografien in den Fokus rücken, eine Zugänglichkeit jedoch aus konservatorischen Gründen nur nach Absprache im Studienraum erfolgen. Eine Zusammenführung aller Fotokartons wäre als Ergänzung des Hausarchivs, in dem nur Schriftdokumente aufbewahrt werden, eine weitere Option. Hier würde der Dokumentstatus in geänderter Form erhalten bleiben, jedoch würden die Fotokartons nicht länger *einwandfreie Dokumente*, sondern Dokumente einer Zeitlichkeit sein – »Bürger einer anderen Zeit und eines anderen Raums«⁷⁹⁷. Würden die Fotokartons der Bibliothek zugeschrieben, wären sie für extern Forschende leichter einsehbar.

Je nach Ort hätten die Sammlungsleitenden einen anderen, zum Teil erschwerten Zugang zu den Fotokartons und weniger Freiheit im Umgang mit ihnen. Eine Option, die in Anbetracht der anderen verstreuten Konvolute von Fotografien am MK&G, die nicht der Sammlung Fotografie und neue Medien angehören, sinnvoll erscheint, ist die Schaffung einer Bildstelle oder eines zentralen Fotoarchivs. In diesem könnten alle am MK&G angefertigten Kunstreproduktionen zusammengeführt werden, darunter die historischen Glasnegative, Ektachrome und anderes Negativmaterial aus dem ehemaligen Fotoatelier, die Fotokartons bis hin zu gegenwärtig neu aufgenommenen Digitalfotografien.

797 Assmann, »Archive im Wandel der Mediengeschichte,« 174 f.

Ein erster Schritt bei den Fotokartons wäre eine Erfassung, ein zweiter eine öffentliche Zugänglichkeit, beispielsweise in Form einer Datenbank. Fuchsgruber betonte den Nutzen dieses Aufwands, wobei eine zukünftige Vision die Vernetzung musealer Online Sammlungen mit jenen sei:

Derartige Dokumente haben einen anderen Fokus als Museumssammlungen im Netz über die Objekt- und Bilddatenbanken im Internet verfügbar gemacht werden. Museen werden ihrer Rolle als Wissensspeicher dort gerecht, wo sie das in ihnen produzierte und gesammelte Wissen zu Objekten strukturiert aufbereiten und zur Verfügung stellen, zum Beispiel als Datenbanken.⁷⁹⁸

Ein bisher nicht erwähntes Konvolut ist das der historischen Glasdiapositive, die Brinckmann, und wahrscheinlich auch seine Nachfolger:innen, für Vorträge anfertigen ließen. Sie befinden sich zentral in jenem Diapositivschrank, den Weimar nach eigenen Plänen anfertigen ließ: Eine vereinfachte Handhabung der häufig neu zusammenzustellenden Diapositive sollte durch ein speziell von ihm entwickeltes Ordnungssystem erleichtert werden.⁷⁹⁹ Trotz der zentralen Zusammenführung der Glasdiapositive liegt auch hier noch keine Inventarisierung vor. Da sie eine Beziehung zu dem eigens gebauten Schrank und der von Weimar angelegten Systematik besitzen, stellt sich die Frage, ob neben der Inventarisierung auch eine Rekonstruktion jener historischen Ordnung erfolgen soll.

Durch die Inventarisierung könnten sowohl die Diapositive als auch die *non-collection* der Fotokartons in den aktiven Part des kulturellen Gedächtnisses gelangen, ohne dass sie als neubewertete Sammlungsobjekte epistemologisch ebenbürtig zu den auf ihnen dargestellten Kunstobjekten agieren müssten; vielmehr ginge es um eine Anerkennung als Spuren, die sie zu Erkenntnisinstrumenten werden lassen könnte.

Während die im Speichergedächtnis aufgehobenen Überreste fremd und unverständlich geworden sind, sind die im Funktionsgedächtnis aufgehobenen Artefakte gegen einen solchen Prozess des Vergessens und Fremdwerdens eigens geschützt. Das liegt daran, dass sie durch Verfahren der Auswahl und Wertzuschreibung (wir nennen diesen Vorgang ›Kanonisierung‹) hindurchgegangen sind, was ihnen einen Platz im aktiven und nicht nur passiven kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft sichert.⁸⁰⁰

Eine Erfassung und Auseinandersetzung mit den »fremd und unverständlich geworden[en]« Objekten des Speichergedächtnisses, dem Assmann Archive und Magazine zuordnete, könnte nicht nur zu einer wissenschaftshistorischen Aufarbeitung und Aufhebung

798 Fuchsgruber, »Wissenswertes über Wertloses,« 79.

799 Vgl. Weimar, »Die Aufstellung der Sammlung von Diapositiven.«

800 Assmann, »Archive im Wandel der Mediengeschichte,« 171.

der Entfremdung beitragen, sondern darüber hinaus den Kreis der Nutzenden im Museum selbst erweitern – und könnte nochmals ausgeweitet werden, wenn eine Datenbank online öffentlich zugänglich würde. Das Auswahlverfahren trifft ja ebenso auf die Fotokartons zu, denn nicht alle Sammlungsobjekte wurden festgehalten. Das zweite, gegenwärtige Auswahlverfahren einer systematischen Erfassung würde einen weiteren zeitlichen Marker setzen, der auf die Anerkennung der Materialität verweist.

Die Neubewertung von Fotografien wandelte sich in den letzten Jahrzehnten vor allem durch das Augenmerk auf die Materialität, die sich besonders in Abgrenzung zu digitalen Bildern hervorhebt. Diese Entwicklung trug entscheidend zur Neubewertung von Fotografien wie den Negativen Weimars bei. Indem sie zu Sammlungsobjekten wurden, durchliefen sie den Prozess der digitalen Inventarisierung und Aufnahme in die Museumsdatenbank wie die auf ihnen dargestellten Kunstobjekte. Für die Datensätze der kunstgewerblichen Objekte wurde dabei auf physisch gesammelte Dokumente – wie etwa Einträge in den Inventarbüchern, den Karteikarten, aber auch die Beiträge in Katalogen – zurückgegriffen. Dass zu der schriftlichen Objekterfassung auch eine visuelle gehört, war bereits im 19. Jahrhundert selbstverständlich ▸ IV. Einwandfreie Dokumente? ▸ VI. Verbindungslinien, so gilt auch gegenwärtig ein Objektdatensatz in der Datenbank ohne eine Reproduktionsfotografie in Form eines Digitalisats als unzulänglich. Dabei scheint sich hier die Ansicht zu wiederholen, die Medialität des digitalen Bildes werde zugunsten der Illusion eines ›unsichtbaren‹ Fensters auf die Objekte selbst missachtet: »Wir machen uns die Genealogie der Bilder und ihrer verschiedenen Referenzebenen in den verschachtelten Reproduktionsketten selten bewusst.«⁸⁰¹

Die Digitalisierung der Negative Weimars führt dabei zu einer weiteren Verschachtelung: Da sie auf die dargestellten kunstgewerblichen Sammlungsobjekte verweisen, erhalten sie nun eigene Datensätze. Ein Objektdatensatz eines Negativs enthält auch hier ein Digitalisat in Form eines Scans. Die Datensätze beinhalten nun je ein Negativ, auf das sie indexikalisch verweisen und zu dem eine Nähe geschaffen werden soll, und zugleich verweisen sie auf der Bildebene immer noch auf die dargestellten Sammlungsobjekte. So kommt es auf der Bildebene zu einer scheinbaren Doppelung. Da bei den Datensätzen der Sammlungsobjekte zum Teil ebenfalls digitalisierte Schwarz-Weiß-Fotografien als Digitalisate oder in seltenen Fällen sogar fotografische Abzüge Weimars als solche in der Datenbank als Bild verwendet wurden, ist eine Differenzierung, die allein auf der Bildebene vollzogen wird, erschwert. Um eine Unterscheidung herzustellen, wird bei der Digitalisierung der Negative etwa die Gesamtheit inklusive des unbelichteten Seitenrands nebst den von Weimar verzeichneten Inventarnummern gescannt und bei den Digitalisaten sichtbar

801 Eifert-Körnig und Caspers, »Die gespeicherten Spuren des Realen,« 18.

gelassen ohne Beschnitt. Auch wenn diese bewusst getroffene Entscheidung von anderen Nutzenden der Datenbank außerhalb der Sammlung Fotografie und neue Medien als Störung oder vermeintlicher Fehler wahrgenommen werden kann, stärkt es deren Eigenständigkeit im Digitalen.

Aus dieser Beobachtung lässt sich der Schluss ziehen, dass Weimars Negative erneut auf die Bildebene reduziert sind, wenn ihnen die Materialität entzogen ist. Die Deckkraft – Batchen sprach von »opacity«⁸⁰² – der Objekthaftigkeit scheint nur sehr reduziert durch den Digitalcode bei den Digitalisaten übertragen zu werden. Dem entgegenzusetzen ist der Umstand, dass die Negative Weimars jeweils einen eigenen Datensatz erhielten, der ihre Position als Sammlungsobjekt in der Museumsdatenbank festigt. Unter Einbezug der Metadaten⁸⁰³ zeigt sich dann deutlich, dass es sich bei dem Datensatz um eine Fotografie und nicht um ein kunstgewerbliches Objekt handelt. Nicht nur bei heute anerkannten *Foto-Objekten* erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, sie wieder als Fenster zu den dargestellten Objekten zu sehen. Bezugnehmend auf die Metapher des »ins Netz stellen« schrieb Caraffa:

Durch die Farbfotografie und schließlich durch immer avanciertere digitale Aufnahmeverfahren wurde allerdings auch der Sicherheitsabstand zwischen Original und Reproduktion schrittweise geschlossen, den die Schwarzweiß-Fotografie noch garantiert hatte. Gerade der heutige, durch Internet geprägte Sprachgebrauch lässt vergessen, daß wir nicht Gemälde, Zeichnungen oder Bauwerke »ins Netz stellen«, sondern, platonisch gesprochen, nur deren digitale Schatten.⁸⁰⁴

Der sich verringende Abstand zwischen einem Sammlungsobjekt und seiner digitalen Darstellung mithilfe des Digitalisats sowie der von Caraffa paraphrasierte Sprachgebrauch, vermitteln erneut die Illusion einer »Autopsie des Kunstwerks«⁸⁰⁵, die häufig die Sicht auf die physischen, fotografischen Kunstreproduktionen bestimmt; eine Illusion, die seit dem digitalen Wandel bei physischen Fotografien vermehrt aufgedeckt wurde. Was sich im digitalen Raum mithilfe der grafischen Benutzeroberflächen zeigt, sind digitalisierte Bilder oder Digitalfotografien sowie eine schriftliche Erfassung von Objektdaten, die in einem standardisierten Rahmen einer Datenbank überhaupt erfasst werden können. Dass die Übertragung der bereits zusammengetragenen Information in die Datenbanken einen starken Eingriff darstellt, wird deutlich durch das Nachvollziehen des Prozesses der Digi-

802 Batchen, »Post-Photography,« 114.

803 Als Metadaten werden alle vordefinierten Eingabefelder bezeichnet, die in einem Datensatz ausgefüllt sind. Dazu gehören in der Datenbank des MK&G sogenannte Grunddaten, wie Sammlungszugehörigkeit, Inventarnummer, Titel, Technik, aber auch Freifelder, in die etwa ergänzende Textinformation eingetragen werden kann, die jedoch nur bedingt durchsuchbar sind.

804 Caraffa, »Einleitung,« 16.

805 Napp, »Ohne gute Fotos kann der Kunsthistoriker nicht arbeiten,« 40.

alisierung, den der Medienwissenschaftler Jan Distelmeyer im *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs* beschrieb:

Die technischen Prozesse der Digitalisierung als Umwandlung analoger in digitale Signale werden im dt. Sprachraum in der Regel mit drei Schritten erklärt: Abtastung, Quantisierung und Codierung. Während das Abtasten in festgelegten Intervallen dafür sorgt, die stufenlosen, zeit- und wertkontinuierlichen Signale durch gleichmäßige Erfassung in zeitdiskrete und wertkontinuierliche Signale zu zerlegen, werden durch die Quantisierung auch die Werte diskretisiert, um sie im Prozess des Codierens binär darzustellen. [...] In diesem Sprachgebrauch beginnt der Prozess der Digitalisierung mit einer fingerhaften Praxis, um am Ende Werte zu produzieren, die auf der Basis der An-/Aus-Logik des Computers eine Eindeutigkeit herstellen, auf die auch beim Zählen mit Fingern gezählt wird, bei dem verlässlich einem Finger je genau ein Wert zugeschrieben wird.⁸⁰⁶

Im Prozess der Digitalisierung werden also alle kontinuierlichen Werte, seien es Texte oder Bilder, in viele Teile eines Binärcodes zerlegt, also diskontinuierlich; »Werte erfolgen in Sprüngen (z. B. Digitaluhr)«⁸⁰⁷, heißt es so bereits in der Brockhaus-Ausgabe von 1982. Von einer einfachen Übertragung kann nicht gesprochen werden, eher von einem massiven Eingriff in die Struktur und das Objekt.

Edwards zeigte eine Möglichkeit auf, wie fotografische Kunstreproduktionen, die aus ihrem musealen Gebrauchs- in einen Sammlungskontext überführt werden, auch im Digitalen als *Foto-Objekte* bei dem Besuch einer musealen Online Sammlung betrachtet werden könnten. Sie führte ein Beispiel des V&A an, das in einer ausführlichen Objektbeschreibung auf die veränderte Stellung einer Fotografie einging. Das V&A veröffentlichte den Werdegang jenes *Foto-Objekts*, das im 19. Jahrhundert als Dokument in der National Art Library gesammelt worden war und nun, laut Datensatz in der Online Sammlung, als »significant artefacts in the history of the art of photography«⁸⁰⁸ einen neuen Stellenwert erhalte. Indem das V&A die Objektgeschichte reflektiert und die Besuchenden der Online Sammlung daran teilhaben lässt, wird die Doppelfunktion der Fotografien als Objekt und als Bild gewürdigt sowie auf deren historischen Gebrauch aufmerksam gemacht.

⁸⁰⁶ Distelmeyer, »Digitalisieren,« 164.

⁸⁰⁷ dtv-Brockhaus-Lexikon, Art. »digital«, zit. nach ebd.

⁸⁰⁸ Edwards, »Thoughts on the ›Non-Collections‹ of the Archival Ecosystem,« 78 f. Siehe auch: Online Collection V&A, »Cast of Portico de la Gloria (detail)«, URL <http://collections.vam.ac.uk/item/OI280324/cast-of-portico-de-la-photograph-cowper-isabel-agnes/cast-of-portico-de-la-photograph-isabel-agnes-cowper/>.

Verbindungslinien. Dokumentation im 19. und 21. Jahrhundert

The grid of wireframes is neither a set of neutral boxes for content nor a particular iconographic element. It is a structuring space whose relations create value through position, hierarchy, juxtaposition, and other features in an act of interpretation.⁸⁰⁹

Die zu prüfende These lautet: Während bei der vermeintlichen Übertragung der physisch gesammelten Information in die Datenbank ein massiver Eingriff in die Struktur der Daten vorgenommen wird (kontinuierlich/diskontinuierlich), scheinen auf der grafischen Benutzeroberfläche der Datenbanken Prinzipien der physischen Objekterfassung gewohnte Seh- und Suchgewohnheiten zu übertragen. Die Vorstellung von fünf Grundsätzen soll aufzeigen, dass auf der Ebene der Sichtbarkeit und des Ordnungssystems der Inventarisierung kein Bruch zwischen analoger und digitaler Objekterfassung vorliegt; vielmehr soll hier eine Kontinuität der Ordnungs- und Aneignungssysteme der Dokumentation vom 19. bis 21. Jahrhundert sichtbar werden.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wird als Ausgangspunkt des Vergleichs genommen, da seitdem Sammlungsobjekte im MK&G, aber auch in anderen Museen standardisiert mittels Inventarbüchern und Karteikarten erfasst worden sind.⁸¹⁰ Darüber hinaus setzte zu jener Zeit die breit angelegte visuelle Erfassung der Objekte ein, welche die schriftliche erweiterte. Sie erfolgte entweder auf den Karteikarten selbst $\supset$ III. **Grafische Kunstreproduktionen** oder ein ergänzendes System wie das der Fotokartons wurde aufgebaut $\supset$ IV. **Einwandfreie Dokumente?**. Zur Prüfung der These wird an dieser Stelle kein Vergleich zwischen physischer und digitaler Objekterfassung gezogen. Dieser würde zwar sehr starke Parallelen zwischen den beiden sichtbar werden lassen, doch wird hier der Fokus auf den Online Sammlungen der Museen, exemplarisch der *MK&G Sammlung Online*, liegen. Die Online Sammlungen beziehen ihre Informationen – Digitalisate, Metadaten, Text – aus den Datenbanken; diese bilden also den Datenhintergrund. Ein Objektdatensatz umfasst in der Regel Bild- und Textinformation. Das bedeutet: Zunächst für interne Zwecke gesammelte Objektinformation wird in einem gefilterten und reduzierten Informationsumfang extern zugänglich. In einer Analyse von acht Online Sammlungen wiesen Kolleg:innen und ich nach, dass all diese Websites⁸¹¹ ähnlich strukturiert sind.⁸¹² Sieben von acht Beispielen der Analyse boten eine Start-Webpage (start page, A) an. Von dieser ge-

⁸⁰⁹ Drucker, *Graphesis*, 177.

⁸¹⁰ Vgl. Brinckmann, »Die Sammlungs-Inventare«; Krajewski, *Zettelwirtschaft*, 99–132.

⁸¹¹ Der englische Terminus der webpage wird hier bewusst genutzt, um eine Unterscheidung von einer website, die mehrere webpages beinhaltet, zu machen. Der deutsche Begriff der Webseite ist hier unscharf, bezeichnet er doch sowohl die gesamte als auch die einzelnen Webseiten. Eine gesamte Online Sammlung eines Museums stellt dabei eine Website dar, wohingegen jede einzelne Ansicht als Webpage definiert wird.

⁸¹² Kreiseler u. a., »Tracing Exploratory Modes in Digital Collections of Museum Web Sites Using Reverse Information Architecture.«

langen die Besuchenden und zugleich Nutzenden durch ein Filtern oder Auswählen auf verschiedene Zwischen-Pages (intermediate pages, B). Diese bieten die zuvor gefilterten Suchergebnisse an oder es handelt sich um thematisch gegliederte Webpages. Der dritte Typ ist die Einzelobjekt-Webpage (single-object page, C). Auf ihr kann ein Sammlungsobjekt von allen anderen separiert erkundet werden. Der in der Studie ermittelte Website-Aufbau findet sich so auch in der *MKG Sammlung Online*.

Die fünf ermittelten Grundsätze verbinden die im 19. Jahrhundert neugestalteten Dokumentationsprozesse mit den Ende des 20., aber vor allem ab dem 21. Jahrhundert neu eingerichteten Online Sammlungen der Museen. Sie beinhalten die Separierung jedes einzelnen Objekts bzw. seines Datensatzes, die flexible Anordnung, die Priorisierung von Bildern, eine Adaption der Karteikarten sowie eine hohe Bildqualität.⁸¹³

Der erste Grundsatz besteht darin, dass jedes Objekt bzw. dessen Datensatz einzeln gezeigt wird. Bei der Inventarisierung Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte eine Separierung, indem jedes Objekt einen einzelnen Stellvertreter in Form einer Karteikarte sowie einer Einzelaufnahme bei der visuellen Erfassung erhielt. Dieser im 19. Jahrhundert sich manifestierende Grundsatz von Objekt- und Informationsverwaltung findet sich ebenso in den Online Sammlungen von Museen wieder. Eine Separation jedes einzelnen Datensatzes inklusive zugehörigem Digitalisat ist das bestimmende Gestaltungsprinzip auf den Zwischen- sowie Einzelobjekt-Webpages. Während auf den Zwischen-Pages die Digitalisate als Vorschaubilder (Thumbnails) in einer Auflistung oder Kachelstruktur auch in Beziehungen zu anderen stehen, sind auf der Einzelobjekt-Page Digitalisat und zugehörige Metadaten separiert⁸¹⁴ ↗ Abb. S. 286 (K284, K286, K287).

Der zweite Grundsatz besteht in der flexiblen Anordnung der einzelnen Objektdatensätze. Er ist vor allem auf den Zwischen-Webpages, auf denen in der Regel eine Fülle jener sichtbar wird, nachvollziehbar. Eine flexible Anordnung von Information wurde vor allem seit dem massenhaften Einsatz von Karteikarten populär. Krajewski untersuchte deren Entwicklung und entdeckte verschiedene Vorläufer, zum Beispiel im »gelehrten Kasten⁸¹⁵« des 16. Jahrhunderts. Der Schweizer Mediziner, Naturforscher und Altphilologe Konrad Gessner (1516–1565) empfahl bei der Exzerptanfertigung, jeden neuen Gedanken in eine neue Zeile einzutragen, sodass die Zettel in einem weiteren Schritt zerschnitten und so flexibel angeordnet werden könnten.⁸¹⁶ Waren bei Gessner die Zettel zwar noch nicht standardisiert, ist hier ein Umgang mit Information beschrieben, der den Karteikarten bereits ähnelt.

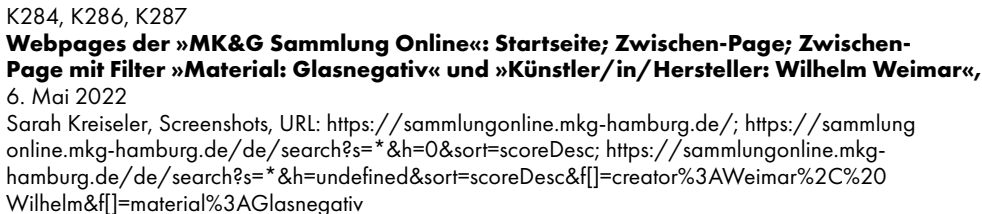
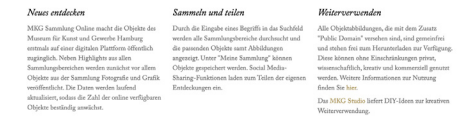
813 Vgl. Kreiseler, »Between Re-Production and Re-Presentation.«

814 Für die letzten Jahre lässt sich jedoch der Trend beobachten, dass auf der Einzelobjekt-Webpage ein Objektdatensatz (Digitalisat, Objektdaten, beschreibende Texte) mit weiteren, in Beziehung zu diesem stehenden Datensätzen verlinkt ist, wobei die Digitalisate am präsentesten sind ↗ Abb. K289–K295.

815 Vgl. Krajewski, *Zettelwirtschaft*, 22.

816 Ebd., 20 ff.

286



K287

K286

Eine neue Entwicklung im 18. Jahrhundert innerhalb von Bibliotheken war es, Kataloge in gebundenen Ausgaben einer direkten Suche an den Regalen voranzustellen. So musste nicht mehr die Ordnung der Bücher selbst angepasst werden, die bei einem Zuwachs bei einem direkten Zugriff von Nöten war, sondern es erfolgte eine »Repräsentation der Bücher im Katalog«⁸¹⁷. Bei der Erarbeitung des so bezeichneten ersten »Zettelkatalog[s] der Bibliotheksgeschichte«, dem 1780 begonnenen *Josephinischen Katalog* in Wien, wurde hervorgehoben, dass das »Ziel eines vollständigen, vereinheitlichten und ästhetisch befriedigenden Katalogs [...] sich nur erreichen [lasse], wenn man gegen die drohende Diversifikation der Resultate vorgehe, welche durch die nach Belieben abschreibenden Mitarbeiter droht«⁸¹⁸. Das heißt, nicht nur eine Format-, sondern auch eine Informationsstandardisierung sollte vollzogen werden.

Einen entscheidenden nächsten Schritt im Umgang mit Information beobachtete Krajewski an der Harvard Universität, USA, 1861: Hier veranlasste der Bibliothekar Ezra Abbot (1819–1884) das zweifache Abschreiben der Zettel des aktuellen »master record«, dem Hauptkatalog der Karteikarten, der allein den Bibliothekar:innen zugänglich war. Auf den zwei neuen »indexes« (Verzeichnissen) wurden die einzelnen Einträge einmal alphabetisch nach Autor:innen und einmal systematisch angeordnet. Indem auch diese zwei Abschriften ständig aktualisiert wurden, erhielten die Bibliotheksnutzenden erstmals Zugriff auf den gesamten Bestand mithilfe der vorgelagerten Kataloge, die stellvertretend für die Bücher selbst durchsucht werden konnten.⁸¹⁹ Neu war, dass eine Information (eine Karteikarte) anhand von zwei flexiblen Strukturen verwendet wurde; somit konnten unterschiedliche Suchanfragen bedient werden, die jedoch den gleichen Informationsumfang und Korpus der Bibliothek besaßen. Dies erhöhte die Auffindbarkeit bei einer Suchanfrage.

Auch Brinckmann arbeitete bekanntlich mit einem doppelt geführten System loser Zettel, auch wenn es sich dabei noch nicht um die standardisierten Karteikarten handelte⁸²⁰ ⇨ I. Kunstgewerbe. Dieser Umstand ist nicht etwa Missachtung oder Unkenntnis der Entwicklungen, denn die standardisierten Formate verbreiteten sich etwa zur gleichen Zeit, als Brinckmann 1892 von seinem Inventarisierungskonzept berichtete; populär wurden standardisierte Karteikarten durch die Anwendung im Büro, hier vor allem in der Buchführung.⁸²¹ Krajewski fasste zusammen, dass dieses System »das starre Depot durch ein flexibleres und »mobiles Gedächtnis«⁸²² ersetzt habe ⇨ IV. Einwandfreie Dokumente?.

817 Ebd., 39.

818 Ebd., 53.

819 Ebd., 93.

820 Brinckmann, »Die Sammlungs-Inventare,« 27.

821 Krajewski, *Zettelwirtschaft*, 155.

822 Ebd., 151.

Die Entwicklung der unterschiedlichen Zugänge zum Wissen, wie sie durch die doppelte Karteikartenführung an der Harvard Universität im 19. Jahrhundert das erste Mal zu sehen war, setzt sich in gesteigerter Weise bei der Informationssuche (Information Retrieval) mit computerbasierten Medien fort. Wie wird gesucht und wie kann eine Suche gestaltet werden, die zu einem befriedigenden Ergebnis führt? Wie muss hierfür die Mensch-Computer-Interaktion (Human-Computer-Interaction, HCI) gestaltet sein? Die Informationswissenschaftlerin Marcia J. Bates stellte 1989 ihr Konzept des *Berrypicking* vor. In dem Jahr, in dem das World Wide Web erfunden wurde, entwickelte Bates dieses Konzept, um einen sich entwickelnden Prozess der Informationssuche zu beschreiben, der mehrere Informationsquellen, Suchanfragen und Navigationsschritte umfasst. Im Gegensatz zu einem reduktionistischen Konzept der Informationsbeschaffung, bei dem eine Person eine Frage stelle und eine Antwort erhalte, bezeichne *Berrypicking* eine schrittweise Technik der Informationssuche.⁸²³ Die Separation von Information bilde hier die Grundlage, um bei der Suchanfrage ein hohes, differenziertes und vor allem übersichtliches Ergebnis anzubieten, sodass im Folgeschritt eine individuellere Zusammenstellung der Information (*Berrypicking*) geschehen könne. Weiterführend sei der Prozess des *Browsing* – die Erkundung eines Informationsraums, um dessen Struktur und Inhalt zu verstehen – eine wichtige Informationsaktivität.⁸²⁴

Das bewährte Prinzip der Separation in Verbindung mit verschiedenen Anordnungen und Ordnungssystematiken tritt in Online Sammlungen in gesteigerter Form auf. Das Bereitstellen von Filteroptionen ist vergleichbar mit den einzelnen Verzeichnissen einer Bibliothek des 19. Jahrhunderts oder den Fachkatalogen, die Brinckmann anlegte bzw. anlegen ließ. Durchsuchbare Metadaten (zum Teil als Hypertext angeboten) ermöglichen es, verschiedenste Filteroptionen anzubieten; auf der *MK&G Sammlung Online* kann etwa nach Sammlung, Objektbezeichnung, Künstler:in/Hersteller:in, Material, Technik, Datierung, Ort, Sachgruppe und Weiterverwendung der einzelnen Objektdatensätze gefiltert werden. Distelmeyer nannte dies die »Ästhetik der Verfügung computerbasierter Medien«, die sich als »Ordnung der Auswahl« präsentiere.⁸²⁵ Die Option des

823 Bates, »The design of browsing and berrypicking techniques for the online search interface.«

824 Chang und Rice, »Browsing.«

825 Weiter heißt es in dem Artikel Distelmeyers: »Auswahlreichtum zeigt uns in unterschiedlichen Gestalten, die Lev Manovich als paradigmatische Gesten und mit Hartmut Winkler als »Apotheosen des Menüs« beschrieben werden können, dass wir über das Repräsentierte verfügen dürfen und sollen. Eine Geste appellativer Verfügbarkeit in Gestalt von Listen, Buttons, Symbolen usw. charakterisiert das Erscheinen und fordert zur Nutzung heraus. Ganz gleich, ob wir uns in einer Desktopmetapher zurechtfinden, Schaltflächen von Bild- oder Textverarbeitungsprogrammen benutzen, Websites wie Youtube und Wikipedia oder das *Internet Archive* aufsuchen, online einkaufen, Multitouch-Geräte vom iPhone über das Samsung Galaxy bis zum Tablet Fire bedienen, Newsmaps benutzen, in Blu-ray und DVD-Menüs navigieren oder ähnlichen zeitgenössischen Spielformen computerbasierter Medien begegnen: Immer wieder sind wir mit der Ordnung der Auswahl konfrontiert. Optionen werden angehäuft und versichern uns unserer Möglichkeiten, auswählend aktiv zu werden« (Distelmeyer, »Freiheit als Auswahl,« 76).

Filterns erweitert die Variabilität der Anordnungen. Zugänglichkeit kann erhöht werden, indem – anders als bei physischen Strukturen – hier beliebig viele Ordnungssystematiken angeboten werden. Die attestierte »Ordnung der Auswahl« bedeutet jedoch, dass auch nur innerhalb der gefilterten Vorauswahl und dem, was als Information vom physischen Objekt in das Digitale übersetzt werden konnte, hier auch verfügbar ist; konkret bedeutet das, dass nur die in der Museumsdatenbank erfasste Objektinformation, die in einem weiteren Schritt für die Veröffentlichung in einer Online Sammlung freigegeben wird, für Nutzende jener Online-Zugänge durchsuchbar ist. So kann eine fehlende Kenntnis von Fachtermini das Erkunden einer Sammlung erschweren oder die Eingabe alternativer Schreibweisen das Auffinden spezifischer Objektdatensätze verhindern.

Der dritte Grundsatz ist die Priorisierung von Bildern. In den Online Sammlungen ist dies vor allem auf den Einzelobjekt-, aber auch auf den Zwischen-Webpages zu erkennen, wie bei einer Wireframe- sowie Positions-Analyse von Kolleg:innen und mir ermitelt wurde.⁸²⁶ Bei beiden Webpage-Typen nehmen Digitalisate den größten Teil der Bildschirmfläche ein. Bei den Einzelobjekt-Webpages ist deren Positionierung auf der Y-Achse besonders hervorzuheben, denn sie liegen über dem sogenannten Fold, also der unteren Bildschirmgrenze vor einer Scroll-Bewegung. Durch die Platzierung der Digitalisate über den Fold dominiert hier der visuelle Objekteindruck.

Während der Platz für Fotografien oder anderes Bildmaterial auf den physischen Karteikarten klein ist, besitzen die auf Karton montierten fotografischen Abzüge, wie sie im MK&G und anderen Einrichtungen vielfach verwendet wurden, eine ästhetische Ähnlichkeit mit den Einzelobjekt-Webpages. So fungierte auf den Fotokartons ebenfalls das Bild als visueller Stellvertreter. Es war zentral angeordnet, doch zugleich kontextualisiert durch schriftliche Vermerke wie etwa dem Objektitel; Text war jedoch zweitrangig, das Bild dominierte. Darüber hinaus fand auf den Fotokartons des MK&G selbst eine Art der physischen Verlinkung statt. Indem sowohl die Inventarnummer des dargestellten Objekts sowie die Negativnummer des Abzugs vermerkt waren, wurden jene als Dokumente angelegten Fotokartons in das Netzwerk der vielfältigen Ordnungssysteme des Museums – Karteikarten, Inventar- und Lagerbücher, fotografisches Aufnahmebuch Weimars – integriert.

Parallel zu einer gegenwärtigen Objektdarstellung in den Online Sammlungen vereinheitlichten auch die Fotokartons im 19. und 20. Jahrhundert den Zugang zu den diversen Objekten eines Museums. Der Vorteil lag in der Möglichkeit des Vergleichs an einem Ort, dem Arbeitstisch. Dieser vorangestellte mobile und flexible Zugang förderte eine Mustererkennung und das Bilden von Kategorien; ein Vorteil, den die schützenswerten (Kernaufgabe des Bewahrens) und aufgrund unterschiedlicher Materialeigenschaften

826 Kreiseler u. a., »Tracing Exploratory Modes in Digital Collections of Museum Web Sites Using Reverse Information Architecture.«

über Depots verstreut aufbewahrten Kunstobjekte selbst nicht leisten konnten. So sind in Online Sammlungen unterschiedliche Archivmedien und deren Gestalt, allen voran die Fotokartons mit der prominenten Platzierung und Größe von Bildern sowie der Karteikarten zusammengeführt und prägen so die Gestaltung des GUI.

Die Nähe zu den Karteikarten bildet dabei den vierten Grundsatz. Er zeigt sich insbesondere auf der Einzelobjekt-Webpage und besonders deutlich in der *MK&G Sammlung Online*. Wie bei den anderen acht analysierten Online Sammlungen der Studie von 2017,⁸²⁷ befindet sich auch hier die schriftliche Objektinformation unterhalb des Folds. Bei einem Vergleich einer historischen Karteikarte des MK&G aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Gestaltung der Textinformation auf einer Einzelobjekt-Webpage lassen sich direkte Parallelen ziehen ↗ Abb. S. 291 (K296, K297). Zunächst zeigt sich, rein visuell, dass beide die Information auf einem querformatigen Rechteck anordnen, das durch einzelne Linien unterteilt ist. Bei der *MK&G Sammlung Online* wird die Assoziation zur Karteikarte durch eine graue Unterlegung verstärkt, die sich vom lichten Hintergrund leicht abhebt. Die Kategorien der Informationserfassung auf einer Karteikarte und eines Objektdatensatzes ähneln sich dabei ebenfalls. So sind auf den Karteikarten die Felder vermerkt: Inventar-Nr., Negativ-Nr., Gegenstand, Material, Künstler, Lokalisierung, Marke, Datierung, Maße, Erhaltung, Beschreibung, Literatur, Ausstellungen, Vorbesitzer, Ankaufsdatum und Preis. Eine für die öffentliche Zugänglichkeit reduzierte Auswahl findet sich in der *MK&G Sammlung Online*, darunter die Objektbezeichnung, die Sammlungszugehörigkeit innerhalb des MK&G, die Inventarnummer, die Herstellung (Künstler:innen, Fotograf:innen etc.), das Material, die Technik, die Maße sowie eine Signatur/Marke, Sachgruppe, Darstellung.

Im Unterschied zu den Karteikarten wird in der *MK&G Sammlung Online* keine detaillierte Objektbeschreibung angeboten. Statt die Information in einem Fließtext zusammenzufassen, werden hier die Kategorien erweitert, sodass Information im verstärkten Maße separiert vermittelt wird. So befinden sich etwa unter der Kategorie der *Darstellung* eine textbasierte Verschlagwortung der Ikonografie der Kunstobjekte, die häufig Teil der ausführlichen Beschreibungen auf den Karteikarten ist. Die Such- und Filteroption wird dadurch erweitert, dass textbasierte Metadaten, wie jene der *Darstellung*, als Hypertext angelegt sind. Die Nutz- und Brauchbarkeit wird durch die begrenzt angebotene Information allerdings erheblich eingeschränkt, beispielsweise werden Vorbesitzer:innen nicht genannt. Museen sichern sich im Digitalen – ebenso wie bei physischen Veröffentlichungen – durch mehrfach geprüfte Information ab, wodurch jedoch reduzierte Datensätze veröffentlicht werden.

Der fünfte Grundsatz ist die Verwendung von qualitativ hochwertigen Bildern. Weimar verfolgte als erster Fotograf des MK&G das Ziel, hochwertige Negative herzustellen,

827 Ebd.

Inventar-Nr. 1920.209	Lgh.-Nr. 1920.211	Negativ-Nr. 12464
Gegenstand: Hochzeitstruhe		
Material: Eiche		
Künstler: 		
Lokalisierung: Aus dem Lüneburgischen		
Marke: 		
Datierung: Um 1945	Maße: H. 100 cm, Br. 219 cm T. 92 cm	
Erhaltung: 		
Beschreibung: Hochzeitstruhe George' von Böbing und der Anna Semmelbeckerin, aus dem Jahre 1945, die aus eichenbohlen gestimmte und geschnitzte Truhe zeigt noch durchaus gotische Form und Konstruktion des lüneburger Typs. Die gesamte Vorderwand der Truhe ist dagegen mit einem in der Fläche liegenden Relief im Renaissance-Stil geschmückt. Oben in der Mitte der Vorderwand ist der große schmiedeeiserne Schloßbeschlag auf absehengebliebener, tief in die Holzfaserstellung einschneidender Fläche befestigt. An ihm findet sich		

Siprid Müller, Christensen, Alle Möbel vom MA bis zum Ende des 19. Jhdts.
Bismarck, Meinen, Abt. 5-74 (Nr. 111)
Der Holzweg 5.15
Besitz - Früher 1980, Nr. 114 m. Abt. (j. Rasmussen)

Literatur:

Ausstellungen:

Vorbesitzer:
Gekauft von Frau D. Harms, Vogelshang b. Gasse
umwelt blockede im Lüneburgischen
Angekauft aus dem rtrag des Böhst'schen
Vermögen

Ankaufdatum:

Preis:

K296 Vorder- und Rückseite

Suche in den Sammlungen

Truhe

← Zurück zu Suchergebnissen →

Tobias Truhe

Public Domain Herunterladen

Drucken Objekt speichern

Objektbeschreibung	Fotografie	Material	Glasnegativ
Sammlung	Fotografie und neue Medien	Technik	Schwarzweißnegativverfahren
Inventarnummer	P2017.3.211	Maße	Gesamt Höhe 23,8 cm Breite 17,8 cm
Herstellung	Wilhelm Winauer (1857-1917) Fotografie T. 111 um 1898, Hamburg	Signatur/Marken	nummeriert u. l. in schwarzer Tusche "111"
		Seitengruppe	Reproduktionsgröße: Suchtischgröße
		Darstellung	Truhe, Kasten, Kiste, Alton, Testament, Holz, Schmiedeeisen, Werk des Schmiedes Hans (Joh.) A.B. (Schmied), Bach, Jost, (Helm), Schmiedewerk, Schmiedewerk, Schmiedewerk

Permalink zum Objekt: <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Tobias-Truhe/P2017.3.211/mkg-e00153214>

Als gelernter Geselle und Abnehmer der Kunstgewerbechule wird Wilhelm Winauer 1883 als erster Museumsmitarbeiter am MKG angestellt. Er erfasst die Sammlungsobjekte zunächst sachvernehmlich, ab Ende der 1890er Jahre fotografisch. Das Handwerk der Fotografie eignet er sich autodidaktisch an. Insgesamt nimmt Winauer von 1897 bis 1915 und 1920 Motive auf, wobei diese für Publikationen und zur internen Dokumentation angefertigt werden und heute Teil der Sammlung Fotografie und Neue Medien sind. Winauer 1000 Glasnegative entstehen im Rahmen einer Inventarisierung Hamburgs. Daneben, die Jahre Winauer im Auftrag der Oberbehörde aufnahm. Vor allem die Architektur und die Innentur von Kirchen und Büchereien lässt er visuell festhalten. Winauer Fotografien kunstgewerblicher Gegenstände zeichnen sich durch den präzise beobachtenden Blick, die Wissen um die Aufgaben von unterschiedlichen Oberflächen und ein hohes technisches Verständnis aus. Neben der Bonarbeit wählte sich Winauer andere Bereiche der Fotografie. 1901 erscheint seine umfangreiche Publikation Winauer Aufnahmen, 207 Fotografien kommen nach seinem Tod als Teilnachlass in die Sammlung des MKG. Außerdem liegt er eine rund 4800 Diaspositive umfassende Sammlung von Kunstreproduktionen von eigenen Beständen, fremden Objekten, Architektur- und Ausstellungsangelegenheiten an, die für Lichtbildverträge Verwendung finden. Zur Ordnung der Dias listet er um 1917 ein Sammlungsregister anfertigen und erstellt jedes Diaspositive mit einem Zahlenkenn, das er mit einem Zentralkenn verknüpft, der die einzelnen Objekte nach verschiedenen Sachverhältnissen ablegt. Winauer erkennt den historischen Wert früher fotografischer Verfahren und beginnt bereits in den 1890er Jahren Diaspositive für das Museum zu sammeln.



SAMMLUNG ONLINE

NUTZUNG

IMPRESSUM/KONTAKT

DATENSCHUTZ

K297

K296 und K297

Karteikarte der »Brauttruhe der Anna Semmelbecker« (Vorder- und Rückseite); Single-Object-Page des Glasnegativs der »Brauttruhe der Anna Semmelbecker« (beschreibend),
unbekannt; 6. Mai 2022

unbekannt; Sarah Kreisler, Papier, Schreibmaschine und Handschrift; Screenshot, 14,8 × 21,0 cm; –, URL:
<https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Tobias-Truhe/P2017.3.211/mkg-e00153214>

welche die Grundlage von ebenso hochwertigen Abzügen bilden sollten. Daher faszinieren gegenwärtig nicht nur der hohe Detailgrad und die Tiefenschärfe bei der Betrachtung der Negative, sondern auch die Art und Weise der Objektdarstellung. Die Einschätzung Weimars als künstlerisch-dokumentarischer Fotograf ⁸²⁸ *II. Wilhelm Weimar* ^{V. Geschultes Urteil} sowie die Herausarbeitung der Spezifika des Negativbestands beleuchteten das ehemalige Arbeitsmaterial in neuem Licht; es wurde gezeigt, dass Weimar bestrebt war, mit hoher Präzision allen Objekten, ihren diversen Größen und Materialeigenschaften gerecht zu werden. Hierfür dienten ihm die immer präziser werdende Fototechnik ^{II. Die fotografische Ausrüstung}, die vielfältigen Einstellungsparameter sowie die Fotochemikalien der analogen Fotografie um 1900 ^{IV. Die Einstellungen} und die Inszenierung im Rahmen der beengten Raumverhältnisse am MK&G ^{V. Die Inszenierung}. Besonders wichtig war ihm die bewusste Wahl des Hintergrunds, damit Objekt und Hintergrund harmonisch zusammenspielen⁸²⁸. Seine präzise Arbeit führte dazu, dass seine Fotografien über viele Jahrzehnte im Einsatz waren (Fotokartons) oder als Grundlage für neue Abzüge (Negative) dienten; sowohl das Fotomaterial als auch die Aufnahmen selbst können so als qualitativ hochwertig eingestuft werden.

Die Debatte um die Bereitstellung hochauflösender Digitalisate (High-Resolution-Images) in Online Sammlungen wird seit Jahrzehnten kontrovers geführt.⁸²⁹ Bei einem Vergleich der Strategien zeigt sich, dass sehr unterschiedliche Bildqualitäten bereitgestellt werden. So bietet das Rijksmuseum in Amsterdam eine durchschnittliche Bildqualität von 4500 × 4500 Pixeln an (Stand 2022). Mit ihrer 2012 veröffentlichten Online Sammlung mit jener hohen Bildauflösung sowie der Option, »free high-res TIFF files with colour reference for professional use«⁸³⁰ einzeln bestellen zu können, setzte das Museum einen sehr hohen Standard. Im Gegensatz dazu werden auf der *MK&G Sammlung Online* keine hochauflösenden Bilder angeboten; hier entspricht die Größe im Durchschnitt lediglich 1200 × 1200 Pixeln, was jedoch immer noch größer ist als etwa die Online Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-digital, Stand 2022). Wird sich für eine geringere Auflösung entschieden, wird auf Bereitstellungseinschränkungen der Hardware (Server) oder auf die Problematik der kaum kontrollierbaren Weiterverwendung der Bilder ver-

⁸²⁸ Vgl. Weimar, »Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände«, 191.

⁸²⁹ Vgl. Tanner und Deegan, »Exploring Charging Models for Digital Cultural Heritage«; Eschenfelder und Caswell, »Digital Cultural Collections in an Age of Reuse and Remixes«; Dryden, »Copyright Issues in the Selection of Archival Material for Internet Access«. Auch bei einer Analyse der Nutzung der Online Sammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-Digital) durch Expert:innen wünschten sich etwa Kunsthistoriker:innen die Möglichkeit, die Digitalisate vergrößern zu können, wofür es hochauflösende Bilder braucht (vgl. Thom u. a. »Ein Blick über die Schulter – Professionals auf ihrem Weg der Recherche,« URL <https://www.museum4punkto.de/ein-blick-ueber-die-schulter-professionals-auf-ihrem-weg-der-recherche/>).

⁸³⁰ Rijksmuseum (Hrsg.). »Image Requests,« URL <https://www.rijksmuseum.nl/en/research/image-requests>.

wiesen. Durch das Angebot einer geringen Auflösung werde Letztere per se eingeschränkt. So kann ein Verstoß gegen das Urheberrechtsgesetz durch illegale Weiternutzung des Bildmaterials zwar nicht verhindert, aber begrenzt werden, da beispielsweise kein hochwertiger Druck möglich ist. Ist das Urheberrecht an den jeweils durch die Digitalisate dargestellten Kunstobjekten erloschen, ist jedoch die Reduktion der Auflösung gegenwärtig von technischer sowie gesetzlicher Seite unbegründet.

Das MK&G verfolgte dabei von Beginn eine wegweisende Nutzungsbedingung der Online Sammlung, die in den letzten Jahren von namhaften Museen wie dem Metropolitan Art Museum in New York ebenso umgesetzt wird: die Open-Access-Strategie.⁸³¹ Das bedeutet, dass die Digitalisate, wenn möglich, als sogenannte gemeinfreie Werke veröffentlicht werden, sodass sie uneingeschränkt weitergenutzt werden dürfen.⁸³² Allein der Umstand, dass Digitalisate online gezeigt werden, ist noch kein Indiz dafür, dass sie heruntergeladen oder weiterverwendet werden dürfen. Erfolgt bei jedem Objektdatensatz eine entsprechende, einfache Kennzeichnung, welche Rechte dem Digitalisat zugrunde liegen, wissen Nutzende einer Online Sammlung, ob und wie sie dieses nachnutzen (reuse) dürfen.

In den letzten Jahren bildete sich eine Bewegung und ein Netzwerk aus Institutionen namens OpenGLAM – das englische Akronym steht für die Kulturinstitutionen der Galerien, Bibliotheken, Archive und Museen, inkludiere aber auch andere wie auf der Webseite betont wird⁸³³ –, das sich für eine Nachnutzung der zur Verfügung gestellten Daten, insbesondere der Bilddaten, einsetzt: »In this space, institutions and people dealing with cultural heritage work loosely together with the goal of enlarging the works in the public domain, grow the cultural commons, make cultural heritage available online without copy-right restrictions, and help others implement open access policies to cultural heritage.«⁸³⁴

Diese Zielsetzung des GLAM-Sektors, der für die Gesellschaft den Zugang zum öffentlichen kulturellen Erbe verwaltet, wurde 2021 durch das Inkrafttreten einer Änderung

831 Vgl. Cascone, »With ›Open Access,‹ the Met Museum's Digital Operation Has a Bona Fide Hit on Its Hands;« Schmidt, »MKG Collection Online,« 25.

832 Weit verbreitet ist die Lizenzierung nach den Creative Commons, die eine detaillierte Abstufung der Lizenzierung erarbeitet haben, die eine mögliche Nachnutzung leicht erkennbar werden lässt. Die *MKG&G Sammlung Online* orientiert sich an dieser Lizenzierung (vgl. [creativecommons.org](https://creativecommons.org/licenses/) (Hrsg.). »About The Licenses«, URL <https://creativecommons.org/licenses/>; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hrsg.), »MK&G Sammlung Online – Nutzungsbedingungen,« URL <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/nutzung>). Seit 2025 finden sich die Nutzungsbedingungen unter folgender URL: <https://www.mkg-hamburg.de/nutzung>. Bei dieser Art der Lizenzvergabe ist jedoch zu beachten, dass sie nur bedingt mit dem in Deutschland geltenden Urheberrecht vereinbar ist. So kann in Deutschland keine CCo-Lizenz vergeben werden, sondern nur eine CC-BY-Lizenz (ebd., »Namensnennung 3.0 Deutschland,« URL <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/de/>).

833 Wallace, »Words Mean Things (A Glossary),« GLAM.

834 Openglam.org (Hrsg.). »What,« URL <https://openglam.org/what/>.

des Urheberrechts vereinfacht. Vor dieser Anpassung konnten Reproduktionsfotografien von Kunstwerken je nach Anfertigung und Motiv in eine von drei Gruppen an Lichtbildern eingeteilt werden: Sie konnten sowohl Lichtbildwerk, Lichtbild oder Technisches Bild sein. Diese drei Gruppen sind mit unterschiedlichen Rechten belegt. So konnten insbesondere Aufnahmen dreidimensionaler Kunstobjekte als Lichtbildwerk eingestuft werden. Dadurch unterlägen sie dem § 2 des Urheberrechts und gälten als »geschützte Werke«, die bis siebenzig Jahre nach dem Tod des oder der Urheber:in rechtlich geschützt sind.⁸³⁵ Seit dem Inkrafttreten des *Gesetz zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarktes* am 7. Juni 2021 – und der gefolgten Anpassung des deutschen Urheberrechts – werden Aufnahmen zweidimensionaler Werke, wie etwa Reproduktionsfotografien von Katalogseiten, nur noch als sogenannte Lichtbilder gewertet.⁸³⁶ Doch auch hier kann eine Veröffentlichung eines Bildes restringiert werden, etwa wenn das dargestellte Objekt selbst als »geschütztes Werk« (zeitgenössische Kunst) einem Urheberrecht unterliegt oder wenn die fotografische Aufnahme nicht erlaubt war. Bei letzterem Fall wurde die Urteilssprechung des Reiss-Engelhorn-Museums im Dezember 2018 bekannt. Das Museum gewann einen Rechtsstreit, dessen Urteil besagt, dass der Angeklagte keine Buchscans aus einer Publikation von 1992 sowie eigene in der Museumsausstellung angefertigte Reproduktionsfotografien von gemeinfreien Gemälden auf Wikipedia hochladen dürfe. Begründet wurde dieses Urteil durch die Verletzung der Allgemeinen Geschäftsbedingungen, die mit dem Museumsbesuch akzeptiert würden, denn es gab eine »entsprechende Vorschrift in der Benutzungsordnung und aushängende Piktogramme mit einem durchgestrichenen Fotoapparat«⁸³⁷.

Dass die Kulturinstitutionen bewusst auf das Recht am Bild verzichten, auch wenn sie – wie im Falle von Reproduktionsfotografien dreidimensionaler kunstgewerblicher Objekte – als Lichtbildwerke eingestuft werden können, kommt der vom Internationalen Museumsrat 2022 überarbeiteten Museumsdefinition nach, das kulturelle Erbe in den Institutionen nicht nur zu sammeln und zu bewahren, sondern an erster Stelle zu erforschen sowie auszustellen bzw. zu vermitteln.⁸³⁸ Dabei sollen Ausstellungen »ein unmittelbares ästhetisches, objektbezogenes und mehrsinnliches Erlebnis« bieten und »Orte der Erkenntnis, der Unterhaltung und des Dialogs« sein, die immer »publikumsorientiert« ausgerichtet sind.⁸³⁹ Museen sollen dabei als »Bildungsakteure[n]« agieren, die ein diver-

835 Geschützte Werke, § 2 Urheberrechtsgesetz § Teil 1 – Urheberrecht (§§ 1–69g), Abschnitt 2 – Das Werk (§ 2–6).

836 Vgl. »Gesetz zur Anpassung des Urheberrechts an die Erfordernisse des digitalen Binnenmarktes.«

837 Bundesgerichtshof, »Bundesgerichtshof zur Veröffentlichung von Fotografien gemeinfreier Kunstwerke,« Pressemitteilung, Nr. 195/2018, URL <https://www.bundesgerichtshof.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2018/2018195.html>

838 Deutscher Museumsbund e. V., *Standards für Museen: Leitfaden*, 3.

839 Ebd., 38.

ses Publikum ansprechen, wobei das Ziel verfolgt werden soll, sie »im Sinne der sozialen Inklusion und kulturellen Teilhabe zu öffnen«.⁸⁴⁰

Mit der Voraussetzung, dass Museen nicht gewinnorientiert arbeiten⁸⁴¹, ist die Belegung von Reproduktionsfotos mit neuen Rechten zur Erwirtschaftung von Gewinnen schwer in Einklang zu bringen – sie lässt sich aber durchaus damit erklären, dass jene Institutionen gegenwärtig als Stiftungen einer anderen Rechtsordnung unterliegen. Im MK&G führt die offensive Open-Access-Strategie jedoch nicht zu Einbußen, sondern wird selbst zu einem Aushängeschild innerhalb der Digital Humanities und der Forderung nach freiem Zugang zum kulturellen Erbe. Das MK&G bietet dabei auf dem netzbasierten Dienst für Software-Entwicklungsprojekte GitHub das gesamte sogenannte Repository an, das alle Metadaten und gemeinfreien Digitalisate als LIDO-XML-Datensatz verfügbar macht. Dies ist die Grundlage für eine auf den Daten aufbauende Visualisierung wie der *Close-Up Cloud*.

Explorieren im Digitalen

The close-up view, based firmly in ethnographies of photography, allows us to grasp what eludes the broader more comprehensive viewing, and vice versa [...]. This echoes Kracauer's view that the micro-view (like the cinematic close-up) is capable of modifying more comprehensive views.⁸⁴²

Die Öffnung der Sammlungen hinein ins World Wide Web erweitert die Zugänglichkeit des kulturellen Erbes. Gezeigt wird jedoch nur eine Auswahl von Kulturartefakten, die in einem ersten Schritt der Musealisierung bewusst als Sammlungsobjekte eingestuft wurden. Hervorzuheben ist, dass in Online Sammlungen erstmals nahezu die Gesamtheit einer Sammlung – und nicht nur eine geringprozentige Auswahl wie in den physischen Ausstellungsräumen – vermittelt werden kann. Dass dieser Zugang jedoch einer archivalischen Logik folgt und zum Teil deren Gestaltungsprinzipien aufgreift, bietet einen gänzlich anders gestalteten Zugang als der Besuch einer Ausstellung: Statt einer meist starken Inszenierung und Vermittlung der Objekte, die auf interessierte Besuchende oder gar bestimmte Besuchergruppen ausgelegt ist, greifen die Online Sammlungen eine Systematik auf, die vor der Online-Stellung vor allem von Expert:innen benutzt wurde. Diese Beobachtung führt zu der Frage nach der Nutzungsfreundlichkeit der musealen Online Sammlungen. Um die Zugänglichkeit zu erweitern, und nicht nur eine detaillierte Suche für Expert:innen anzubieten, wird neben dem Such- vermehrt auch ein sogenannter

⁸⁴⁰ Ebd., 35, 37.

⁸⁴¹ Ebd., II.

⁸⁴² Edwards, *Raw histories*, 3.

Explore-Modus angeboten. Dieser soll im Besonderen interessierte Gelegenheitsnutzende (casual user) ansprechen.⁸⁴³

Dass zu Beginn der Veröffentlichung von Online Sammlungen der Fokus auf einer funktionierenden Suche beruhte, lässt sich aus der generellen Verwendung computerbasierter Medien herleiten. So sollten zunächst Arbeitsprozesse erleichtert werden, was sich an der Desktop-Metapher zeigt. Auf dem virtuellen Schreibtisch konnten Büroangestellte, die zu Nutzenden wurden, in virtuellen Ordnern, virtuelle Dokumente ordnen.⁸⁴⁴ Bates stellte das bereits erwähnte Konzept des *Berrypicking* **VI. Verbindungslinien** ursprünglich als eines vor, das sich näher am physischen Suchverhalten in Bibliotheken orientiert, als es eine klassische Suchabfrage auf einem Computer in den 1980er Jahren vermochte.⁸⁴⁵ Die Methode des *Browsing* als »semi-directed or semi-structured searching«⁸⁴⁶ wird einer konkreten Suchanfrage methodisch häufig entgegengesetzt. So schrieb Mitchell Whitelaw – der mit seinem Artikel *Generous Interfaces for Digital Cultural Collections* die Debatte um die Veröffentlichung und Aufbereitung von Kulturdaten entscheidend prägte – noch 2015: »Where information retrieval is premised on a specific intention or question, browsing reflects broader and more complex motivations.«⁸⁴⁷ Dabei lasse das Browsen offen, ob eine Person mit einem Ziel nach etwas suche oder sich inspirieren lassen wolle. Whitelaw betonte: »The model of browsing that emerges here ultimately challenges the instrumentalist basis of disciplines such as information retrieval; [...] successful browsing is not a ›task‹ but a pleasure.«⁸⁴⁸

Whitelaw arbeitete weiterhin heraus, dass eine Suche nicht den Anforderungen einer Präsentation der »ample abundance« (reichhaltige Fülle) einer Sammlung gerecht werden könne; stattdessen sprach er sich für die Entwicklung großzügiger Zugänge aus. Diese könnten so auch die reichhaltige Fülle der dahinterliegenden Sammlungen angemessener repräsentieren, ein Erkunden (explore) unterstützen sowie neue Interpretationen ermöglichen, indem bisher nicht wahrgenommene Verbindungen und Strukturen sichtbar gemacht würden.⁸⁴⁹ Seine Beobachtung der Unzulänglichkeit von Suchmodi und der Wunsch nach *Generous Interfaces* spiegelt sich in den Explore-Modi von musealen Online Sammlungen wider.

The Oxford English Dictionary von 1989 leitet das Wort explore aus dem Lateinischen Wort *explorare* ab und übersetzt es mit »to reach out«. Im Deutschen lässt sich dies mit »ausstrecken, eine Hand ausstrecken« übersetzen. Dabei hat das Verb im Allgemeinen drei Bedeutungen: Erstens »To investigate, seek to ascertain or find out (a fact, the condition

843 Windhager u. a., »Visualization of Cultural Heritage Collection Data,« 2315.

844 Vgl. Johnson, *Interface culture*, 54–90.

845 Bates, »The design of browsing and berrypicking techniques for the online search interface,« 408.

846 Ebd., 414 f.

847 Whitelaw, »Generous Interfaces for Digital Cultural Collections,« Abs. 9.

848 Ebd.

849 Ebd., Abs. 3.

of anything)«, »to search for, to find by searching, to search out«; zweitens »to look into closely, examine into, scrutinize; to pry into (either a material or immaterial object« oder »to examine by touch; to probe (a wound)«; drittens »To search into or examine (a country, a place, etc.) by going through it; to go into or range over for the purpose of discovery«. ⁸⁵⁰ Im Deutschen umfasst das Wort explorieren die Bedeutungen forschen, nachforschen, sich auf die Suche begeben – im Falle einer medizinischen Untersuchung auch händisches Fühlen oder Untersuchen einer Wunde –, zu Erkenntnissen zu kommen bis hin zu erkunden durch räumliches Durchschreiten, beispielsweise eines Ortes, Landes oder Landstriches. Alle drei Bedeutungsebenen weist das Wörterbuch im 16. oder frühen 17. Jahrhundert nach. In Jane Austens Roman *Emma* von 1816 wurde explorieren erstmals aus einer Bedeutung der Gelehrsamkeit oder Eroberung in einen Unterhaltungskontext (leisure) verschoben, indem es hier verwendet wurde im Sinne von »to make an excursion; to go on an exploration (to)« ⁸⁵¹.

So wurde der Explore-Modus in Online Sammlungen als Angebot für Nutzer:innen eingeführt, um die Sammlung zu entdecken, ohne detaillierte Kenntnisse von ihr oder der Systematik vorauszusetzen. Neben dem Konzept des *Berrypicking*, bei dem Nutzende sich eigene Informationen zusammenstellen, die sie interessieren, kann der Besuch einer Online Sammlung zu einem Erlebnis von Flow ⁸⁵² oder von Serendipity ⁸⁵³ führen. Für die konkrete Gestaltung des GUI einer Online Sammlung bedeutet dies, dass zunächst eine Fülle von Objektdatensätzen angeboten werden müsste, ohne eine vorangegangene Suchanfrage. Wären die Datensätze untereinander reich verknüpft, könnten sich Nutzende von einer ausgewählten Einzelobjekt-Webpage zur nächsten bewegen. Dass an dieser Stelle die Online Sammlungen eher selten einen Flow erzeugen, liegt daran, dass kaum Wege aus einer einmal gewählten Einzelobjekt-Webpage geboten werden, so ein Ergebnis der Studie der acht Online Sammlungen von 2017. ⁸⁵⁴ Zwar liegen, wie im vorherigen Abschnitt aufgezeigt, reichhaltige Hypertext-Metadaten etwa auf der *MKG&G Sammlung Online* vor, doch werden keine visuellen Verknüpfungen angeboten.

850 Simpson, »explore.«

851 Ebd.

852 Das Konzept des Flow wurde 1990 durch den ungarischen Psychologen Mihály Csíkszentmihályi (1934–2021) populär. Als Flow bezeichnete er eine autotelische Erfahrung, deren Nutzen in der Tätigkeit selbst liege (vgl. Csíkszentmihályi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, 1). Zu dieser Erfahrung könne es, dem Informatiker Steven Pace zufolge, auch im Web kommen, vor allem durch eine Interaktivität (vgl. Pace, »A Grounded Theory of the Flow Experiences of Web Users,« 358).

853 Das Konzept der Serendipity beruht auf einem Märchen, in dem die Protagonisten »were always making discoveries by accidents and sagacity, of things they were not in quest of« (Robert K. Merton und Elinor Barber zit. nach Lindner, »Spür-Sinn,« 158). Für Entdeckungen, die auf glücklichen Zufällen beruhen, bedarf es jedoch nicht nur des Glücks, sondern auch eines Scharfsinns (sagacity), der den glücklichen Zufall (serendipity) als solchen erkennt und nicht vorbeizieht an ihm (Lindner, »Spür-Sinn,« 160).

854 Kreiseler u. a., »Tracing Exploratory Modes in Digital Collections of Museum Web Sites Using Reverse Information Architecture,« Abs. 6.

Wird ein Vergleich zu dem Besuch eines physischen Museums und dessen Ausstellungen gezogen, wird deutlich, dass sich Besuchende nicht von Texthinweisen, sondern von visuellen Reizen und einer Raumerfahrung leiten lassen. Das heißt, an dieser Stelle besteht Bedarf an der Erweiterung der Online Sammlungen. Metadaten als Verlinkung auf den Einzelobjekt-Webpages anzubieten, scheint hier nicht auszureichen. Ebenso könnte die Auflistung der einzelnen Objektdatensätze auf den Zwischen-Webpages diverser gestaltet werden.⁸⁵⁵ Eine Möglichkeit böte etwa der bewusste Umgang einer »visual granularity«, also des Grads der angebotenen Detailgenauigkeit. Allgemein wird hier zwischen »Overviews« und »Previews«, also zwischen Überblicksdarstellungen und einer Vorschau, unterschieden: »A preview is extracted from, and acts as a surrogate for, a single object of interest.«⁸⁵⁶ Aus der Literaturaneignung ist das vergleichbare Konzept des Close- und Distant-Reading bekannt,⁸⁵⁷ ebenso wird bei den Filmeinstellungen zwischen einer Totalen und einer Nahaufnahme (Close-Up) unterschieden.

Dass sich in Bezug auf GUIs, und insbesondere bei der Darstellung einer reichhaltigen Datenfülle seit den 1990er Jahren, Überblicksdarstellungen etablierten, ist durch das *Visual Information-Seeking Mantra* Ben Shneidermans mitgeprägt worden, in dem es heißt: »Overview first, zoom and filter, then details on demand.«⁸⁵⁸ In einer digitalen Visualisierung namens *Close-Up Cloud* entwickelten Student:innen der FH Potsdam, der Universität Potsdam sowie der Kunsthochschule Weißensee in Berlin einen experimentellen Zugang zu den Glasnegativen Weimars, der mit dem Mantra Shneidermans spielt und zugleich die Ansicht des Soziologen und Filmtheoretikers Sigfried Kracauers (1889–1866) aufgreift, ein »micro-view (like the cinematic close-up)«⁸⁵⁹ könne größere Ansichten beeinflussen.

Bei dem Prototyp der *Close-Up Cloud* können 144 Negative (Digitalisate) anhand von über 5000 Ausschnitten, sogenannten Close-Ups, erkundet werden. »We seek to investigate the seemingly paradoxical potential of overviews to reveal details of collection

855 Das unter anderem im MK&G angesiedelte Projekt *NEO Collections* erarbeitete (im Zeitraum von 2020–2023, gefördert im Programm Kultur Digital der Kulturstiftung des Bundes) in einem Verbundprojekt mit zwei weiteren Museen neue Formate digitaler Zugänge und Prototypen, die im Museum und digital erprobt wurden. Aktuelle Entwicklungen können auf einem Blog verfolgt werden: <https://medium.com/neocollections> (zuletzt abgerufen am 01.12.2023). In einem Blog-Post berichtete das Team darüber, dass mithilfe von Gesprächen mit Designer:innen, Schriftsteller:innen, Künstler:innen, Lehrer:innen, Datenwissenschaftler:innen und anderen Fachleuten die diversen Bedürfnisse der Nutzer:innen zusammengetragen und erste Ideen für Prototypen erarbeitet wurden (Grasse und Adhikari, »How Re-Imagining Online Collections Led Us to Transforming the Way We Work,« URL <https://medium.com/neocollections/how-re-imagining-online-collections-led-us-to-transforming-the-way-we-work-8450of645ba9>).

856 Greene u. a., »Previews and Overviews in Digital Libraries,« 2.

857 Vgl. Jänicke u. a., »On Close and Distant Reading in Digital Humanities.«

858 Shneiderman, »The eyes have it,« 2.

859 Edwards, *Raw histories*, 3.

artifacts«⁸⁶⁰, heißt es in dem dazugehörigem wissenschaftlichen Artikel. Die Überblicksdarstellung solle genutzt werden, um Details einzelner Digitalisate zu zeigen. »Guide the viewer to details« lautet demnach auch einer von drei Designzielen; die weiteren zwei beziehen sich auf die Herausarbeitung der Besonderheit der Sammlung der Glasnegative sowie einer weitreichenden Exploration.⁸⁶¹

Die Visualisierung umfasst dabei drei verschiedene Ansichten: den Collection-, den Tag- und den Object-View, die eine horizontale Exploration und zugleich eine vertikale Immersion erlauben sollen.⁸⁶² Die erste Ansicht, der Collection-View, zeigt den Besuchenden eine Bilderwolke unterschiedlich großer Ausschnitte ↗ Abb. S. 267 (K276) ↗ Abb. K277. Diese Close-Ups wurden aus den Glasnegativen extrahiert bzw. markiert und führen die textbasierte Ikonografie (Kategorie der *Darstellung* in der *MKG Sammlung Online*) zurück auf die Bildebene. Die Größe des jeweiligen Ausschnitts verweist dabei, ähnlich zu den bekannten word clouds, auf die Häufigkeit einer Ikonografie; je flächen größer ein Ausschnitt ist, desto mehr Close-Ups liegen dahinter.⁸⁶³ Die Close-Ups der Bilderwolke wechseln kontinuierlich, sodass auch ohne eine Interaktion ein erster Eindruck der Sammlung entsteht.

Bei der Auswahl eines Close-Ups erscheint zunächst das ikonografische Schlagwort (tag), bei einem Klick gelangen Besuchende auf den sogenannten Tag-View ↗ Abb. S. 301 (K278) ↗ Abb. K279. Hier ordnen sich nun weitere Ausschnitte zu einer kleineren Bilderwolke an, die dieses Schlagwort aufweisen. Bei einem weiteren Klick zentriert sich das ausgewählte Close-Up, um dann seinen Platz innerhalb der Gesamtansicht des Digitalisats einzunehmen, des sogenannten Object-View ↗ Abb. S. 301 (K280) ↗ Abb. K281. Hier wird erstmals ein Negativ bzw. das Digitalisat in seiner Gänze sichtbar. »The previously selected tag and its close-ups no longer serve as metonyms of their source, but are re-embedded into its original context. The viewer is now encouraged to connect recurring collection patterns with their instances in the originating image«⁸⁶⁴, schrieben die Entwickler:innen. Wie auf allen anderen Ansichten kann das Bild vergrößert werden, um die Details zu studieren ↗ Abb. K282 ↗ Abb. S. 301 (K283). Wird auf einen Bereich ohne ein markiertes Close-Up geklickt, leuchten alle im Digitalisat verorteten auf. Oben links befindet sich die Angabe des Titels des Digitalisats, der sich aus dem dargestellten Kunstobjekt ergibt oder ein beschreibender ist, sowie die Anzahl der Close-Ups. Unten rechts können die Metadaten aufgerufen werden. Hier befindet sich auch ein Link zu der Einzelobjekt-Webpage auf der *MKG Sammlung Online*. Wird ein Close-Up im Object-View ausgewählt, gelangen Nutzende auf einen neuen Tag-View, von dem aus sie sich weiter

860 Junginger u. a., »The Close-up Cloud,« 5.

861 Ebd.

862 Ebd., 7; siehe auch: Dörk u. a., »The Information Flaneur.«

863 Junginger u. a., »The Close-up Cloud,« 7.

864 Ebd., 9.

durch die Sammlung bewegen oder in die Tiefe der Bilddaten eintauchen können. Diese Verlinkung soll ein Umherschweifen fördern. Der Autor und Künstler Guy-Ernest Debord (1931–1994) beschrieb in seiner *Theorie des Umherschweifens*, wie eine Umgebung durch eine Bewegung erkundet werde. Mit der »Technik des eiligen Durchschreitens abwechslungsreicher Umgebungen« werde die moderne Stadt mit ihrer »psychogeographischen«⁸⁶⁵ Gliederung erfahrbar, schrieb Debord 1956. Eine weitere Assoziationsfigur für die Erkundung des Raums ist der:die Flaneur:in, welche:r von dem Informationsvisualisten Marian Dörk und anderen prominent ins Digitale übertragen wurde. Diese Figur solle einer bewussten Informationssuche ein freieres, angenehmes Erkunden entgegensetzen.⁸⁶⁶

Die Ästhetik der *Close-Up Cloud* greift dabei auf die eines Leuchttisches zurück. Diese Assoziation eignet sich im Besonderen für die digitale Darstellung der Negative, denn erst durch eine Beleuchtung von unten erscheinen die Motive im Physischen. Da die Negative auf einem Durchlichtscanner digitalisiert wurden, wirken die Digitalisate bei dem gewählten Design sehr plastisch, vor allem im Object-View. Um die Nutzungsfreundlichkeit zu erhöhen, und zugleich auf die ursprüngliche Funktion der Negative als Ausgangspunkt der Herstellung von Positivabzügen zu verweisen, wurde die Visualisierung durch einen Farbumkehr-Modus erweitert; so wird ein Abzug simuliert. Der gewählte Grauton des Hintergrunds greift dabei jenes warme Grau auf, das Weimar für seine Aufnahmen empfohlen hatte. ⁸⁶⁷ V. Die Inszenierung. Die Fokussierung auf die Ikonografie knüpft an den intendierten Gebrauch fotografischer Kunstreproduktionen an. Diese dienten früher unter anderem als Vorbildersammlung, anhand derer Handwerker:innen und Künstler:innen Ornament und Form studieren oder kopieren konnten. ⁸⁶⁸ I. Kunstgewerbe, V. Das Sehen schulen.

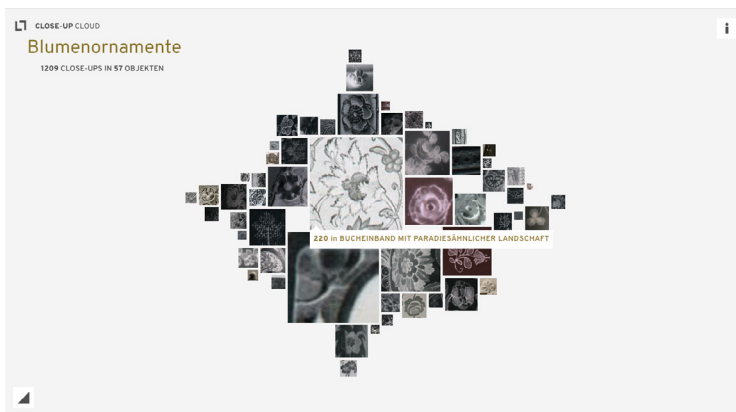
Eine erste Evaluation der *Close-Up Cloud* zeigte, dass diese Art der Visualisierung sowohl Potenzial für Expert:innen als auch für interessierte Gelegenheitsnutzende bietet. Während bei der Entwicklung der Fokus besonders auf der letzten Gruppe lag, zeigte sich bei der Evaluierung, dass der Ansatz, eine Übersicht von Details anzubieten, ebenso für Expert:innen neue Perspektiven öffnet, wodurch sich Kracaurs Aussage bestätigt zeigt. Kunsthistoriker:innen können beispielsweise bei dem Tag-View Muster in der Ikonografie vergleichen, die in der *MKG&G Sammlung Online* nicht erkennbar sind. Das Potenzial der *Close-Up Cloud* liegt vor allem darin, eine Exploration auf Bildebene zu erlauben; die hochabstrakte, verschlagwortete Ikonografie wird so auch für Interessierte greifbar.⁸⁶⁷

Zwei Beobachtungen schränken jedoch auch die Exploration ein: Erstens konnten bei dieser Visualisierung nur standardisierte Schlagworte in den Digitalisaten rückgekoppelt werden, die auch im Katalog der Museumsdatenbank hinterlegt sind. Gerade bei

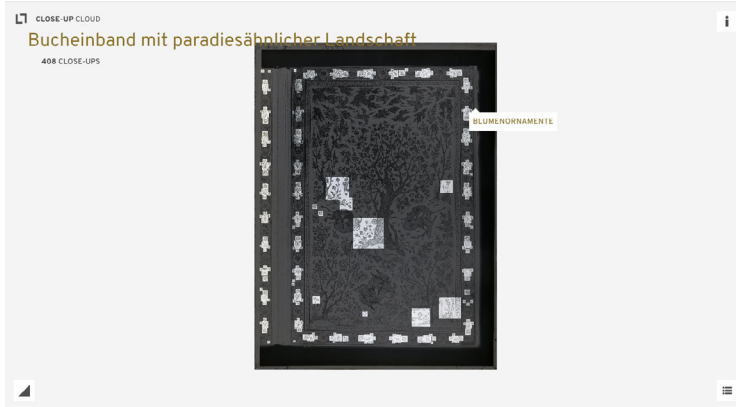
⁸⁶⁵ Debord, »Theorie des Umherschweifens,« 64.

⁸⁶⁶ Vgl. Dörk u. a., »The Information Flaneur.«

⁸⁶⁷ Junginger u. a., »The Close-up Cloud,« 11.



K278



K280



K283

K278, K280, K283

Screenshots der digitalen Visualisierung »Close-Up Cloud«: Einzelner »Tag-View«; »Object-Views« des »Bucheinband mit paradiesähnlicher Landschaft«; Detail des »Object-Views« des »Bucheinband mit paradiesähnlicher Landschaft«, 6. Mai 2022

Sarah Kreiseler, Screenshots, URL: <https://uclab.fh-potsdam.de/closeupcloud/#/viz/tag/Blumenornamente>; <https://uclab.fh-potsdam.de/closeupcloud/#/viz/detail/P2017.3.1466>

nicht europäischen Sammlungsobjekten ist der Katalog der auswählbaren Ikonografie jedoch beschränkt; eine Verschlagwortung fällt hier per se geringer aus als bei Objekten des europäischen Kunstgewerbes. »The perspective on the iconography of the collection that the Close-Up Cloud affords should therefore be understood as one particular interpretation of the collection.«⁸⁶⁸ Hier liegen also so genannte Biases (Verzerrungen) vor, die historisch durch eine Fokussierung auf europäische Kunstgeschichte und deren Ikonografie nun im Digitalen fortgeführt werden und wo eine Kontextualisierung hilfreich ist, um diesen verzerrten Blick sichtbar werden zu lassen. Ein zweiter Kritikpunkt ist, dass bei dieser Visualisierung der Fokus erneut auf den dargestellten Sammlungsobjekten, also auf der Bildebene liegt, jedoch kaum auf die Objektebene eingegangen wird. Zukünftig sollte bei digitalen Zugängen zu digitalisierten *Foto-Objekten* verstärkt auch der Fokus auf der Objektebene und damit auf der Materialitätserkundung liegen. Durch diese Erweiterung der Sicht auf ein *Foto-Objekt* im Digitalen (Bild- und Objektebene) würden sich die Digitalisate nicht nur abheben von anderen digitalen Bildern, sondern es würde auch der bewusste Stellenwert, den die *Foto-Objekte* im Physischen seit kurzem erfahren, im Digitalen widergespiegelt werden. Die Gestaltung von digitalen Zugängen zu Kunstobjekten im Allgemeinen hat darüber hinaus die Fähigkeit, das anhaltende Phänomen Digitalisate als »Digital Twin«⁸⁶⁹ der vermeintlichen physischen Originale zu handhaben, auszuhebeln, indem der gestaltete Zugang ein gänzlich anderer ist als beispielsweise in einem physischen Depot oder in einer physischen Ausstellung.

Der Mangel an digitalen Zugängen zur Objektebene bei Fotografien lässt sich zurzeit ableiten aus der recht zeitgenössischen Anerkennung dieser als *Foto-Objekte*. So sind bisher auch in den Datenbanken nur begrenzte Möglichkeiten der Erfassung von fotografiespezifischen Metadaten gegeben. Bei Weimars Negativen könnte etwa die Erfassung der angewendeten Hilfsmittel der Positionierung, die Wahl der Perspektive, die verwendete Plattensorte, der Einsatz von Gelbfiltern oder die Ermittlung des Grautons des Hintergrunds neue Muster innerhalb des Konvoluts erkennen lassen, doch konnten diese Parameter nicht in den Metadaten-Feldern in der Datenbank festgehalten werden.

⁸⁶⁸ Ebd., 10.

⁸⁶⁹ Zindel, »Revisiting Collections. Transformationen in ethnologischen (Universitäts-)Sammlungen durch das Digitale,« 50. Die Kuratorin Yvonne Zindel widerlegt in ihrem Artikel die These des »Digital Twin« mit dem Argument: Es kann keinen neutralen Übersetzungsprozess geben, es entsteht immer ein neues Objekt, in das schon Spuren der Übersetzer:innen und ihrer Intentionen eingeschrieben sind.

Résumé und Ausblick

Die *MKG Sammlung Online* und die *Close-Up Cloud* erweiterten nicht nur in der Ausstellung die Zugänge zu Weimars Negativen, sondern sie bieten auch nach Ausstellungs-ende Zugang zu diesen Objekten. Dabei wurde in dem Kapitel gezeigt, dass fotografische Kunstreproduktionen und andere Fotografien, die in Museen zwar vorhanden, jedoch nicht als Sammlungsobjekte erfasst oder inventarisiert sind (*non-collections* nach Edwards), an dem Zeitpunkt als schützenswert anerkannt wurden, als computerbasierte Medien mit ihren grafischen Benutzeroberflächen und insbesondere das World Wide Web Anfang der 1990er Jahre digitale Bilder omnipräsent werden ließen. Es folgte der Ausruf des *Material Turn*, wobei neben dem indexikalischen Wert auch die Materialität von Fotografien an Bedeutung gewann. Caraffa und andere prägen hier den Begriff des *Foto-Objekts*, der gerade jene fotografischen Kunstreproduktionen, die als Vorbilder- oder Abbildungssammlungen für Handwerker:innen, Künstler:innen oder Kunsthistoriker:innen ab dem 19. Jahrhundert gesammelt worden waren, aus ihrer starken Verweisfunktion, als vermeintliche Fenster auf die dargestellten Kunstobjekte, herauszulösen vermag. Werden die physischen Fotografien vermehrt als *Foto-Objekte* gewertet, die Erkenntnisinstrumente sein können, scheint sich bei digitalisierten Reproduktionsfotografien (Digitalisate) die Fenstermetapher allerdings zu wiederholen; einmal ihrer anerkannten Materialität beraubt, verstärkt sich deren Darstellungsfunktion. Ihr Stellenwert als *Foto-Objekt*, kann im Digitalen dadurch gestärkt werden, dass sie auch hier als Forschungsobjekt betrachtet werden können. Dies wird u. a. dadurch unterstützt, dass sie Objekthaftigkeit bewahren, indem nicht nur ein freigestellter Abzug, sondern auch das Trägermaterial, ggf. Rückseiten, ebenso gezeigt werden. Für den Bestand der hier erschlossenen Negative unterstützt die ungewohnte, nicht invertierte Darstellung sowie die Sichtbarmachung des unbelichteten Seitenrands die Übertragung des neu gewonnenen Stellenwerts im Digitalen. Auf den sich wandelnden Stellenwert aufmerksam zu machen, wie am Beispiel eines Datensatzes des V&A gezeigt wurde, ist eine weitere Strategie.

Neben des meist vorherrschenden unreflektierten Blicks im Digitalen auf Digitalisate, der vor allem die Bildebene wahrnimmt, werden auch etablierte Praktiken der Objekterfassung lediglich marginal angepasst und im Digitalen fortgesetzt. Dies wurde an den fünf ermittelten Grundsätzen gezeigt, indem ein Vergleich der Dokumentationsprozesse des 19. mit denen Ende des 20. bzw. Anfang des 21. Jahrhunderts angestellt wurde. Es wurde bewiesen, dass Online Sammlungen historische Archivpraktiken von Museen übernommen haben. Daraus hervorgehend stellte sich die Frage nach deren Nutzungsfreundlichkeit. Denn während die physischen Inventare, die Fotokartons sowie die Museumsdatenbanken, vor allem von Expert:innen konsultiert werden, die meist eine gezielte Suche anwenden, verändert und erweitert sich der Kreis der Nutzenden bei den öffentlich zugänglichen Online Sammlungen der Museen, bei denen das Ziel verfolgt wird, die Gesamtheit einer Sammlung öffentlich zu zeigen. Das hat zur Folge, dass sie seit

etwa fünfzehn Jahren vermehrt neben einer Suchoption auch niedrigschwellige Zugänge anbieten, die meist als Explore-Modi bezeichnet werden. In vielen Fällen unterstützt der Explore-Modus jedoch nur bedingt ein Umherschweifen; selten können Besuchende der Online Sammlungen einen Flow wie in physischen Ausstellungen erleben.

Mit der Visualisierung der *Close-Up Cloud* wurde ein experimenteller Zugang zu ausgewählten Negativen Weimars entwickelt. Anstatt diese Digitalisate über Listenanordnungen oder Vorschaubilder wie meistens in Online Sammlungen sichtbar werden zu lassen, sehen Besuchende zunächst eine Bilderwolke von Ausschnitten. Das kanonische Mantra des Informatikers Shneiderman – »Overview first, zoom and filter, then details on demand«⁸⁷⁰ –, das über viele Jahre die Struktur und das Design von GUIs entscheidend prägte, wird hier spielerisch hinterfragt und umgewandelt. Es wurde umgesetzt durch die Überblicksdarstellung, die sich aus Bildausschnitten bildet und so Details in den Vordergrund rückt. Kracaurs Überlegung, dass Close-Up-Einstellungen eine Gesamtansicht verändern können, wurde in der Evaluationsphase der Visualisierung von Teilnehmenden bestätigt. Erprobt wurde eine Zugangsgestaltung über Detailausschnitte der Digitalisate, die vor allem durch die hohe Qualität der Negative ermöglicht wird; die physischen Objekte und deren Sichtbarmachung auf Leuchttischen beeinflussten maßgeblich die Gestaltungsidee hinter der *Close-Up Cloud*.

Das Digitale bietet einen Raum, der es erlaubt, der Präambel des ICOM-Deutschland, den Zugang zum kulturellen Erbe zu erweitern, gerecht zu werden; dessen Möglichkeiten müssen noch weiter erkundet werden. Hier ist vieles denkbar; etwa der Forderung Fuchsgrubers nachzukommen, die Online Sammlungen durch Datenbanken, in denen Archivdokumente aufbereitet online zugänglich werden, als erweiterte Forschungsplattformen anzubieten. Um der Objektebene – und damit der Darstellung von Materialität der Fotografien – im Digitalen mehr zu entsprechen, bedarf es auch einer Erweiterung der Metadaten in den Datenbanken durch fotografiespezifische Kategorien. Mithilfe semi-automatischer Verfahren oder dem Einsatz künstlicher Intelligenz könnten Muster erkannt werden, die nicht länger nur die Bildebene, sondern auch die Fotomaterialität auswerten würden. Gegenwärtig erarbeitet eine Gruppe von Restaurator:innen und Kurator:innen, beraten vom Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marbug (DDK), einen allgemeingültigen Foto-Thesaurus. In einem Blog-Post vom Mai 2021 hieß es: »Ziel ist ein konkretes Vokabular, das im deutschsprachigen Raum eine möglichst breite Anwendung findet und auch in vorhandene Datenbanken implementiert werden kann. Eine Integration des zu erarbeitenden Vokabulars in den Art and Architecture Thesaurus (AAT) des Getty Research Institute ist angestrebt.«⁸⁷¹ Dieser

⁸⁷⁰ Shneiderman, »The eyes have it,« 2.

⁸⁷¹ Fachgruppe Fotografie/Film und audiovisuelles Kulturgut. »Desiderat Foto-Thesaurus: Arbeitsgruppe erstellt Vokabular für fotografische Objekte«, URL <https://www.restauratoren.de/desiderat-foto-the-saurus-arbeitsgruppe-zur-erstellung-eines-kontrollierten-vokabulars-fuer-fotografische-objekte/>.

Thesaurus wird noch einmal dringlicher werden, wenn das Großprojekt der Einrichtung eines Bundesinstituts für Fotografie aktiv das fotografische Kulturerbe bündeln, erhalten und erforschen wird.⁸⁷²

Im Zentrum dieser Arbeit stand die Untersuchung der Weimar'schen Reproduktionsfotografien, deren Erschließung und Spurensuche an den Abzügen, Abdrucken, Glasdiapositiven und Zeichnungen bis hin zur Datenbankeinbettung. Erkenntnisse in seine Arbeitsweise, den Herstellungsprozess der Negative, der Vorgängermedien und der Bildzirkulation konnten gewonnen werden. Dieser Bogen im Mikrokosmos wurde ausgedehnt, indem Weimar und sein Vorgesetzter Brinckmann innerhalb der *epistemischen Tugenden* nach Lorraine Daston und Peter Galison verortet wurden. Es konnte gezeigt werden, dass sie innerhalb des »kollektiven Denkstils« agierten, wie Fleck es nannte. Innerhalb der letzten 150 Jahre änderte sich die Wahrnehmung auf jene Kunstreproduktionen, denn sie sind mittlerweile als Erkenntnisinstrumente an vielen Orten anerkannt; die Zeit als sie als Stellvertreter, als reiner Rohstoff für kunsthistorische Forschung, als unsichtbares Fenster auf die dargestellten Objekte wahrgenommen wurden, ist vorbei. Im letzten Kapitel wurde jedoch der Widerspruch deutlich, dass der vermehrte Umgang mit digitalen Bildern zu einer Veränderung des Blicks auf physische Fotografien führt. Ehemals wenig in den Blick genommene Kunstreproduktionen, deren erste Funktion die Darstellung der gezeigten Objekte war, erhalten durch ihre in den Blick genommene spezifische Materialität einen fotohistorischen Wert; die Erweiterung der Wahrnehmung lässt auch sie zu Erkenntnisinstrumenten auf Bild- und Objektebene werden. Erst die omnipräsente Gegenwart digitaler Bilder verstärkte die Wahrnehmung der Materialität physischer Objekte. Gerade deren »opacity«, füllt den Raum und macht sie im »here and now« präsent.⁸⁷³ Die Eigenschaft der Materialität scheint sie von den flüchtigeren digitalen Bildern zu unterscheiden. So erscheint der Titel *Das zweite Original* vor dem Hintergrund des digitalen Zeitalters in einem neuen Licht. Selbst fotografische Kunstreproduktionen erhalten eine (fotografische) Originalität, da sie unter anderem eine Historizität vermitteln. Ging es Benjamin um die Aura eines Kunstwerks, die auf einer massenweise vertriebenen Kunstreproduktion verloren ginge, da ihr gerade das »Hier und Jetzt des Kunstwerks«⁸⁷⁴ fehle, erkannte Weimar bereits um 1900 jene fotografische Historizität an, als er die Inkunabeln der Fotografie bewusst zu sammeln begann. Die Trennung zwischen Original und Reproduktion wirkt also wenig zielführend, da die Spuren Letzterer nicht nur zum Erkennen der vermeintlichen Originale, sondern selbst zu gänzlich anderer Erkenntnis, losgelöst von der Darstellung, führen.

872 Vgl. Eskildsen u. a., »Konzept für ein Bundesinstitut für Fotografie.«

873 Batchen, »Post-Photography,« 114.

874 Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 13.

Auf rechtlicher Ebene – selbst nach der Anpassung des Urheberrechts nach 2021⁸⁷⁵ – können Reproduktionsfotografien dreidimensionaler Werke eher einen »Werkcharakter« zugesprochen bekommen als jene von zweidimensionalen Werken. Dass selbst durch die Neueinführung des § 68 (»Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werte«⁸⁷⁶) ein großer Auslegungsspielraum bei Reproduktionsfotografien entsteht, kritisierte der Museumsbund ad hoc im Sommer 2021.⁸⁷⁷ Es bedeutet jedoch auch, dass selbst nach dieser Anpassung, die das Vervielfältigen gemeinfreier visueller Werke klarer kenntlich machen sollte, Reproduktionsfotografien noch als Lichtbildwerke anerkannt werden können, wenn es sich um »persönliche geistige Schöpfungen« handelt, also auf der Bildebene eine charakteristische, fotografische Handschrift aufgewiesen wird und so unter § 2 des Urheberrechts fällt. Für Weimars Reproduktionsfotografien kann daraus geschlossen werden, dass hier eine schöpferische Leistung vorliegt, sie also Werkcharakter besitzen, auch wenn hier das Urheberrecht aufgrund der Schutzfrist (70 Jahre nach Tod des:der Urheber:in) erloschen ist.

In Zeiten, in denen gepostete oder geteilte Bilder kaum noch ohne diverse Filter auszukommen scheinen, in denen Modifikations-Apps oder komplexe Bildbearbeitungsprogramme den indexikalischen Wert von Fotografien stark hinterfragen und sogenannte Fake News sehr einfach illustriert werden können, wirken Weimars Negative auf eine spezifische Art authentisch. In dieser Arbeit wurde zu Beginn die These aufgestellt, dass in der Kunstgeschichte ebenso wie in den Naturwissenschaften nach »epistemic images«⁸⁷⁸ – also Bildern, die als Ersatz für die Natur oder eben die Kunstobjekte stehen – gestrebt wurde. Diese These wurde widerlegt: Für die Kunsthistoriker:innen war nicht das Ziel einen Ersatz für das dargestellte Kunstwerk zu haben, sondern Bilder, die als »Rohstoff«⁸⁷⁹ für ihre Forschung dienen konnten. Die fotografischen Kunstreproduktionen waren dabei die ersehnten flexiblen und mobilen Stellvertreter, die dadurch Vergleiche und Forschung auf dem eigenen Arbeitstisch ermöglichten. Dabei rückten die dargestellten, »originalen« Kunstobjekte zwar stark in den Hintergrund bei Forschung und Lehre, sollten jedoch keinesfalls negiert werden. Gegenwärtig offenbart die zeitliche Distanz die eigenständige Ästhetik und die eingeschriebene Zeit bei jenen fotografischen Kunstreproduktionen, die sie von zeitgenössischen Reproduktionsfotografien abhebt. So wird auf den Negativen Weimars das Handwerk des Fotografierens um die Jahrhundertwende sichtbar – der

875 Diesen Hinweis verdanke ich der Rechtsanwältin Annika Trockel. Urteile lagen bis zur Beendigung der Recherche 2022 noch nicht vor.

876 Vervielfältigungen gemeinfreier visueller Werke, § 68 Urheberrechtsgesetz, § Teil 1 – Urheberrecht (§§ 1–69g), Abschnitt 7 – Dauer des Urheberrechts (§§ 64–69).

877 Museumsbund. »Änderung des Urheberrechtsgesetzes,« URL <https://www.museumsbund.de/aenderung-des-urheberrechtsgesetzes/>.

878 Daston, »Epistemic Images,« 17 f.

879 Brinckmann, »Vortrag in Erfurt 26.09.1903 (Vierter Denkmalpflegetag),« 10, MK&G Archiv, Vortragsmanuskripte.

Aufbau, die Arbeit –, das hinter jeder einzelnen Aufnahme steht, auch wenn es sich hier nicht um per se künstlerische Fotografien handelt. Sie verweisen auf Widrigkeiten, mit denen Weimar durch das sich im Aufbau befindende Museum konfrontiert war. Darüber hinaus vermitteln die Aufnahmen einen spezifischen Ausschnitt der Fotogeschichte: Die fototechnische und -chemische Entwicklung war so weit fortgeschritten, dass etwa tonwertrichtige Aufnahmen möglich waren oder Weimar als Autodidakt die Technik schnell erlernen konnte, indem beispielsweise die Trockenplattenproduktion bereits industrialisiert war. Das heißt, er fotografierte in einer Zeit, in der es bereits mit weniger Aufwand verbunden war, jedoch noch nicht jede:r für den privaten Gebrauch einen fotografischen Apparat besaß, um in Schnappschüssen Details für alle Interessierten festzuhalten. Auch wenn heute die ›Bilderflut‹ im Digitalen in gesteigerter Form auftritt, waren bereits zu Weimars Schaffenszeit Fotografien Teil des täglichen Lebens, wurden massenhaft produziert, vielfältigt und – durch den Einzug in Zeitungen und Illustrierte mithilfe der Autotypie – konsumiert. Im Unterschied zur Gegenwart waren jene Aufnahmen um 1900 jedoch meist noch von professionellen Ateliers oder professionell agierenden Amateur:innen aufgenommen worden, da die Fotografie immer noch kostspielig war. Das änderte sich erst nach der Jahrhundertwende als kleinere Kameras aus Pappe gefertigt wurden und mit einem Rollfilm den Kreis der Fotografierenden erheblich erweiterten, sodass Fotografien Massenware wurden.

Wie in Zukunft mit Sammlungen ehemaliger Gebrauchs fotografien umgegangen wird, wird wohl von Fall zu Fall, von Institution zu Institution individuell verhandelt werden. Im physischen Raum ist vor allem der Status und Umgang mit historischen Fotografien zu klären, die zwar ›da‹ sind, die aber ohne eine systematische Erfassung weniger greif- und sichtbar sind als wenn sie durch bewusste Auswahl in das Funktionsgedächtnis, nach Aleida Assmanns Aufteilung, aufgenommen würden. Noch werden die diversen fotografischen Kunstreproduktionen am MK&G zu wenig als Teil des gesammelten Wissens der dargestellten Sammlungsobjekte wertgeschätzt. In der Ausstellung *Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen* wurde durch jeden ›Objekt-Kosmos‹ ein Ausschnitt des musealen Ökosystems gezeigt, der auf sehr spezifische Art und Weise das kulturelle Erbe der Menschheit strukturiert und Wissen festhält, sowohl auf schriftlicher als auch auf visueller Ebene.

So wie sowohl in der Ausstellung als auch in der vorliegenden Publikation für Weimars Reproduktions fotografien Inszenierungen und Wege entwickelt wurden, um den ihnen neu zugeschriebenen Wert als Erkenntnis- und nicht nur als Darstellungsinstrument aufzuzeigen, braucht es ebenso Strategien und Gestaltungsansätze für Zugänge zu solchen Objekten im digitalen Raum. Dabei gilt es zum einen, solche Zugänge zu entwickeln und damit einhergehend zu fragen, ob nicht gerade spezifische Ansätze für spezifische Sammlungen (in dem Fall Archive oder Konvolute analoger Fotografien) nötig sind. Zum anderen gilt es in Zukunft verstärkt zu untersuchen, wie digitale Sammlungszugänge die Blicke auf Objekte strukturieren. Sie scheinen die Macht, die von Archiven ausgeht, ins

Digitale auszuweiten. Zugleich werden auch deren in früheren Jahrhunderten angelegten Biases, etwa durch eine eurozentrische Blickverengung auf Kunstsammlungen bei der Entwicklung von ikonografischen Verschlagwortungen, fortgeführt. Die Erkenntnis, dass Wissen nicht nur im physischen Archiv oder in einer Sammlung systematisiert und geprägt von Akteur:innen ist, sondern dies auch für die Strukturierung und Gestaltung im Digitalen zutrifft, sollte dazu führen, dass auch digitale Zugänge von Sammlungen mit deren Biases zu Untersuchungsgegenständen werden.