

Offene Sammlungen

Handlungsfelder digitaler Museumspraxis

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
an der Fakultät Gestaltung
der Universität der Künste Berlin

vorgelegt von

Diplom-Kommunikationswirtin Franziska Latell

Oktober 2022

1. Gutachter: Prof. Dr. Siegfried Zielinski
2. Gutachter: Prof. Dr. Christian Blümelhuber

Tag der Disputation: 6. Juli 2023

Mit dem Gesamturteil summa cum laude (sehr gut mit Auszeichnung) bestanden.

Veröffentlichung: Februar 2024

Für meine Familie

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank	7
1. Einleitung.....	14
1.1. Forschungsinteresse und Forschungsfrage.....	16
1.2. Eingrenzung und verwendete Begriffe	26
1.3. Vorgehen und Aufbau der Arbeit.....	36
2. Offener Zugang	38
2.1. Textanalyse	41
2.1.1. BBB-Definitionen	42
2.1.2. Open Knowledge Foundation	47
2.1.3. Peter Suber	50
2.1.4. Jeffrey Pomerantz und Robin Peek.....	54
2.1.5. Open Scholarship Initiative	57
2.2. Schwache Strukturen des offenen Zugangs	61
3. Offener Zugang zu Sammlungsgut	66
3.1. Zum Stand in der Praxis	66
3.1.1. Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit	67
3.1.2. Weltweite Verbreitung.....	75
3.1.3. Impulse für und aus der Praxis	89
3.2. Zwischen Praxis und Theorie: openGLAM.....	102
3.2.1. Entstehung und Entwicklung	104
3.2.2. openGLAM Principles	108
3.3. Zum Stand der Forschung	114
3.3.1. Argumente dagegen: Vorbehalte und Barrieren	116
3.3.2. Argumente dafür: Gründe und Impulse	123
3.3.3. Beobachtungen: Effekte und Ergebnisse.....	134
3.3.4. Vorgehen: Praktiken	145
3.3.5. Ethik: Kritische Perspektive	154
3.4. Schlussfolgerung	161

4. Bedingtheit von Sammlungsgut.....	165
4.1. Sensibles Sammlungsgut.....	166
4.1.1. An sich sensible Objekte.....	169
4.1.2. Objekte aus problematischen Aneignungs- und Herstellungskontexten	174
4.1.3. Kolonialismus und koloniale Kontexte.....	176
4.1.3.1. Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten	181
4.1.3.1.1. Dokumentation von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten	186
4.2. Digitalisierung und Neutralität.....	192
4.2.1. Digitale Verdopplung und Repräsentation	198
4.2.1.1. Stereotype und rassistische Darstellungen	201
4.2.1.2. Lücken und Leerstellen.....	205
4.2.1.3. Ungewollte Repräsentation	213
4.2.2. Digitale Verzerrung.....	218
4.2.2.1. Kuratorische Entscheidungen.....	219
4.2.2.2. Rechtliche Bedingungen.....	225
4.2.2.3. Art und Technik der Digitalisierung.....	231
4.3. Schlussfolgerung	239
5. Handlungsfelder.....	241
5.1. Handlungsfeld 1: Zugang für alle	243
5.2. Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit	247
5.3. Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte.....	262
5.4. Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion.....	270
5.5. Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation	286
5.6. Handlungsfeld 6: Transparenz	299
5.7. Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement.....	304
5.8. Handlungsfeld 8: Nachhaltigkeit	321
6. Nachwort.....	330
7. Abbildungsverzeichnis.....	333
8. Quellenverzeichnis.....	337

„I began to recognize the museum as a complex body
with a severely ailing metabolism, afflicted organs,
and blocked channels of circulations.

To transform this condition would require
careful nurturing, but also radical operations.“¹

¹ Deliss, Clémentine: *The Metabolic Museum* (Berlin: Hatje Cantz, 2020), 18.

Vorwort und Dank

Die vorliegende Arbeit entstand zwischen 2019 und 2022. Eine Dissertation zu schreiben ist für mich mit der Idealvorstellung und dem Privileg verbunden, ein Projekt zu verwirklichen, das frei ist von institutionellen oder politischen Zwängen, von Förderrichtlinien oder Interessensgruppen, die darüber mitentscheiden, wie das, was ich mir erdenke, gestalte und weiterentwickle, aussehen wird. Mit dieser Dissertation verfolge ich keine akademische Laufbahn. Vielmehr ging es mir um selbstbestimmtes Handeln, eine eigene Stimme zu finden und Beobachtungen zu vertiefen, die ich in Gedächtnisinstitutionen und privaten Sammlungen sowie im institutionellen Alltag über viele Jahre hinweg machte. So ist diese Arbeit an keinem Lehrstuhl an einer Universität entstanden, sondern frei, zwar angebunden an die Universität der Künste Berlin, aber ohne Vertrag oder Auftrag, ohne institutionelle Förderung, ohne Einbindung an ein größeres Forschungsprojekt – ganz bewusst, damit es meine Arbeit bleibt, in vielerlei Hinsicht unabhängig, über die ich selbst bestimme und verfüge und die ich in ihrer finalen Form allen interessierten Menschen offen zugänglich machen werde.

Dieses Vorwort, das auch eine Danksagung ist, möchte ich mit einem Umweg eröffnen – mit einem Dissertationsprojekt, das nie fertiggestellt werden konnte: Meine ersten Überlegungen zu einer größeren Forschungsarbeit gehen zurück auf die Jahre 2013 und 2014. Damals stand ich in engem Austausch mit dem Sammler und Filmemacher Werner Nekes (*1944 - † 2017). Seine Privatsammlung lernte ich im Studium, in den Seminaren und Vorlesungen meines Doktorvaters Prof. Dr. Siegfried Zielinski kennen. Die über 34.000 Objekte umfassende Sammlung gleicht, wie ich einmal schrieb, „einer Enzyklopädie der Bilderzeugung“.² Über 50 Jahre lang war Werner Nekes mit unermüdlicher Neugier von der Frage getrieben: *Was geschah wirklich zwischen den Bildern?*³ Er suchte Antworten in seiner Sammlung aus Apparaturen, Literaturen, Spielzeugen und Grafiken, die aus den Bereichen der Film- und Fotogeschichte, der Astronomie, Mikroskopie, Anatomie, der Kunst- und Bildtheorie, der Physik, Chemie, Biologie und Physiologie stammten. Diese in einer alten Lederwarenfabrik direkt am Ufer der Ruhr in Mülheim aufbewahrte Sammlung war in ihrer Zusammensetzung und Interdisziplinarität weltweit einmalig. Hier verschwammen die Grenzen zwischen privatem

² Latell, Franziska: „...mehr als die Summe seiner Teile. Zur Konvergenz von Film, Theorie und Sammlung im Lebenswerk von Werner Nekes“. In *Werner Nekes. Das Leben zwischen den Bildern*, Ein Film von Ulrike Pfeiffer (DVD Booklet) (Köln: mindjazz pictures, 2018), 2.

³ Diesen Titel trug der erste von sechs Teilen einer Dokumentation von Nekes, die er dem bewegten Bild, dem Film, seiner Entstehung und seinen Vorläufern widmete: Nekes, Werner (Regie): *Media Magica I – Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* (Deutschland: 1986).

Raum und Sammlung. Auf eine vielleicht naive Weise beeindruckte mich all das. Den Teil der Sammlung, den Nekes in den 1990er-Jahren an das Getty Research Institute verkaufte, füllte er in den darauffolgenden Jahren – wie er mir einmal sagte – rasch wieder auf. Nekes war jedoch nicht nur leidenschaftlicher Sammler, er suchte auch Antworten als Wissenschaftler und Filmemacher. Diese drei Aspekte seines Schaffens sind eng, fast untrennbar miteinander verbunden und verleihen seinem „Lebenswerk eine überragende und bleibende Qualität“.⁴

Werner Nekes starb am 22. Januar 2017. Ich habe die Sammlung nach seinem Tod nicht wieder besucht. Schon kurz nach seinem Tod erkannte ich, dass ich – trotz des guten Austauschs mit seiner Witwe und Alleinerbin der Sammlung, Ursula Richert-Nekes – dieses Dissertationsprojekt nicht weiterverfolgen konnte. Ohne den Filmemacher, den Sammler und den Wissenschaftler, der mir Fragen beantwortet hätte, war die Konzeption der Arbeit nicht mehr zu realisieren. Das war zutiefst schade, aber dieser Umweg war natürlich in vielerlei Hinsicht ganz und gar nicht umsonst. Zudem ergab die dadurch entstandene Lücke Zeit und Raum, all die anderen interessanten Forschungsfragen, die mir durch den Kopf gingen, noch einmal näher zu betrachten.

Heute ist die Sammlung Nekes' verkauft. Sie wurde auf drei Institutionen aufgeteilt: das Deutsche Filminstitut und Filmmuseum Frankfurt am Main, das Filmmuseum Potsdam und die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln.⁵ Diese Praxis, Nachlässe und Sammlungen aufzuteilen, ist fast immer problematisch, denn dabei wird auseinandergerissen, was ursprünglich zusammengehörte oder zusammengedacht wurde. Häufig ist damit ein Verlust an Wissen verbunden oder wie Lars Hendrik Gass zur Veräußerung der Sammlung Nekes' schreibt: Die Entscheidung ist „ohne befriedigende kulturelle Lösung für die Öffentlichkeit, die [die] Einheit und Reichtum der Sammlung so nicht mehr wird begreifen können“.⁶ Ich sehe auch die Gefahr des Wissensverlusts und des Zusammenbruchs der multidimensional gedachten Struktur der Sammlung. Der eine physische Ort, an dem die Sammlung als Einheit zu begreifen ist, wäre eine gute Lösung gewesen. Das Digitale kann hier durchaus eine Brücke sein. Die Digitalisierung der Sammlung, die Nutzung des semantischen Webs, die offene Lizenzierung der digitalen Reproduktionen, all das könnte eine große Chance sein, die Sammlung zumindest im Digitalen wieder zusammenzuführen, Verbindungslinien

⁴ Latell, Franziska: „...mehr als die Summe seiner Teile. Zur Konvergenz von Film, Theorie und Sammlung im Lebenswerk von Werner Nekes“, 4.

⁵ Vgl. Gass, Lars Henrik: „Nekes Mediensammlung: Da kann einem das Staunen vergehen“, Frankfurter Allgemeine Zeitung (25. Oktober 2020), <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/wie-die-mediensammlung-nekes-verteilt-wird-17018031.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁶ Ebd.

wieder herzustellen, sogar neue Kontexte zu erschließen und vor allem, den „Reichtum“ dieser Sammlung, von dem Gass spricht, der Öffentlichkeit zurückzugeben. In diesem Sinne kann meine Dissertation einen Beitrag dazu leisten, die Bedingungen aufzuzeigen, die für diese Form der Zugänglichkeit und Nutzbarkeit eines solchen, mittlerweile musealisierten Bestands notwendig wären. Für mich würde sich mit der Digitalisierung und dem offenen Zugang zu dieser Sammlung ein Bogen schließen und ich vermute, Werner Nekes würde es sehr gern gesehen haben, dass im Digitalen potentiell allen interessierten Menschen ein Zugang zu seiner außergewöhnlichen Sammlung ermöglicht würde.

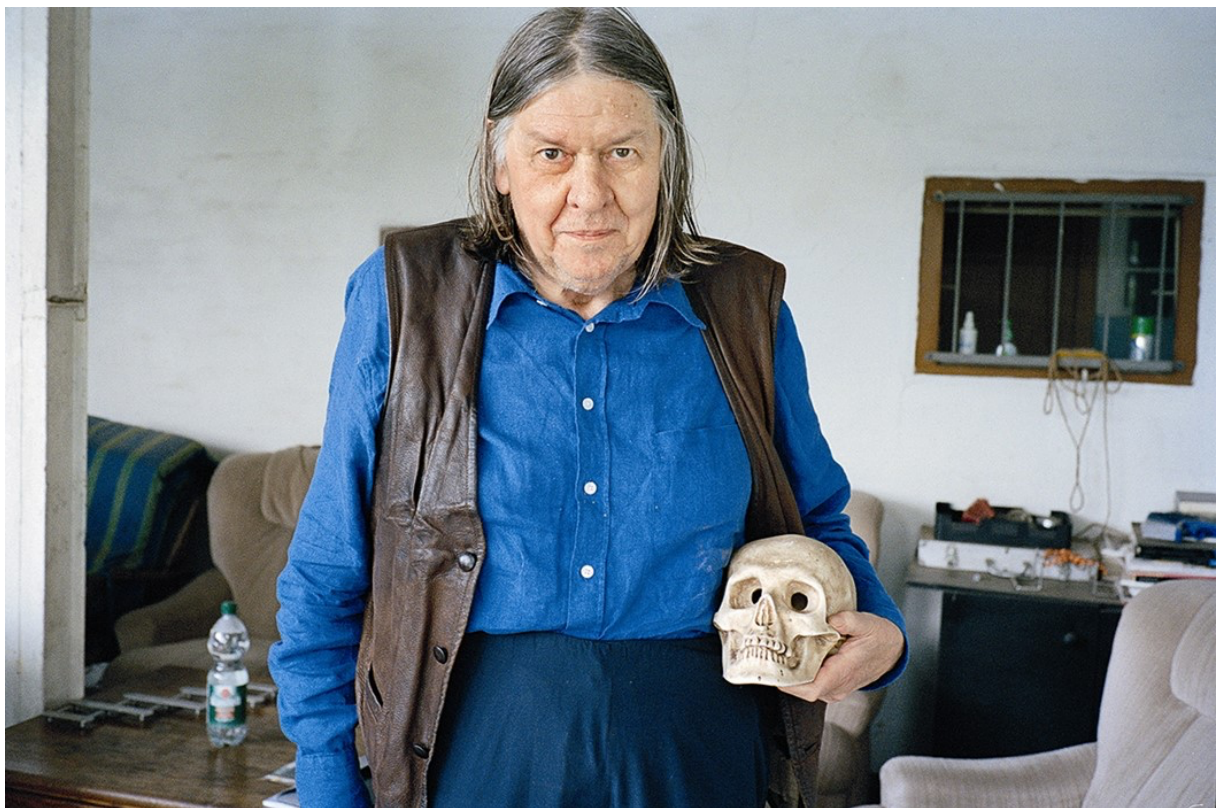


Abbildung 1 Werner Nekes, 2014, wie ich ihn in Erinnerung habe.

Bevor ich meine Arbeit und mein Forschungsinteresse im nächsten Kapitel im Detail vorstelle, will ich dieses Vorwort als Ort des Dankes nutzen.

Klassischerweise wird an einer solchen Stelle all jenen gedankt, die an der Entstehung dieser Arbeit beteiligt waren. Diese Gelegenheit will auch ich nutzen, zugleich aber mit einem Dank beginnen, für den sonst in der Regel nirgends Raum ist. Denn es gibt einige Menschen, die indirekt dazu beigetragen haben, dass ich diese Arbeit schreiben konnte, weil sie meine Neugierde für Fragen der Bewahrung und Digitalisierung von Sammlungs- und Archivgut

weckten, weil sie mir ein sicheres Gefühl gaben, früh für große Bestände in Museen und Archiven Verantwortung zu übernehmen, weil sie ihr Wissen großzügig mit mir teilten, mich motivierten und offen waren für meine Ideen. Sie alle haben keinen direkten Bezug zur Entstehung dieser Arbeit, aber diese Forschung hat von meiner Begegnung mit ihnen und ihrer Unterstützung vielfach profitiert:

In diesem Sinne gilt mein Dank dem ehemaligen Leiter der Trickabteilung des DEFA-Studios Babelsberg und Produzenten Uwe Fleischer, mit dem ich eine Herkunft und dieselbe Schule in Sachsen-Anhalt teile und der mich motivierte, vor der Filmhochschule – die ich dann nie besuchte – keine Ausbildung zu absolvieren, sondern ein anderes, gestaltungsorientiertes Studium zu wählen.

An der Universität der Künste haben mich Dr. Anna Bohn und Honorarprofessor Enno Patalas (*1929 - † 2018) schon im ersten Semester in die Tiefen der filmphilologischen Fragen eingeweiht und meine Neugierde für einen Bereich geweckt, von dem ich gar nicht wusste, dass es ihn gibt. Ich danke beiden sehr für ihre Großzügigkeit, ihr Wissen zu teilen, für ihr Vertrauen, mich in die Erstellung der *DVD-Studienfassung Metropolis*⁷ einzubinden, und für ihre stete Bereitschaft, mich ihrem weiteren Netzwerk vorzustellen und bekannt zu machen.

Auf diese Weise traf ich Prof. Martin Koerber, den ehemaligen Leiter des Filmarchivs der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen. Martin danke ich für sein Vertrauen, mir in meiner ersten Stelle als studentische Mitarbeiterin in der Kinemathek einen großartigen, aber auch beängstigend großen Bestand anzuvertrauen: Den filmischen Bestand des Bertolt-Brecht-Archivs der Akademie der Künste, der als Depositum in der Kinemathek einlagert. Dank seiner Überzeugung, dass die Erstellung einer Konzeption zur Bewahrung und Digitalisierung dieses Bestands bei mir gut aufgehoben sei, habe ich gelernt, so großen und bedeutenden Beständen auf Augenhöhe und mit angemessenem Respekt zu begegnen.⁸

Dem Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs der Akademie der Künste, Prof. Dr. Erdmut Wizisla, danke ich für die zu jedem Zeitpunkt so konstruktive und wertschätzende Zusammenarbeit, die maßgeblich dazu beigetragen hat, mich in einem für mich damals völlig neuen Feld wohlfühlen. Erdmut hat mir gezeigt, dass Großzügigkeit, Offenheit, sprachliche Präzision und Respekt gegenüber denen, mit denen wir arbeiten, ein Umfeld schafft, in dem neue Ideen wachsen können.

⁷ Lang, Fritz (Regie): *Metropolis*. (Deutschland, 1927), *DVD-Studienfassung Metropolis*, hrsg. v. Filminstitut der Universität der Künste, Berlin (2006).

⁸ Der Bestand konnte dank der finanziellen Unterstützung der Lotto-Stiftung Berlin in den Jahren 2016 und 2017 gesichert und digitalisiert werden. Vgl. Akademie der Künste: „Sicherung und Digitalisierung des filmischen Bestands des Bertolt-Brecht-Archivs der Akademie der Künste (2016)“. https://www.adk.de/?we_objectID=56489 [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Ebenso möchte ich mich bei dem damaligen Leiter des Archivs der Akademie der Künste Dr. Wolfgang Trautwein bedanken, der meinen Konzepten zur Bewahrung und Digitalisierung des filmischen Brecht-Bestands stets offen und neugierig gegenüberstand und ohne den die Digitalisierung dieser Sammlung, zu deren Förderung auch sein politischer Wille notwendig war, nicht hätte umgesetzt werden können.

Für inspirierende Gespräche, während derer er sein Fachwissen mit mir teilte, danke ich Werner Sudendorf, dem langjährigen Sammlungsleiter in der Deutschen Kinemathek. Dank seiner Initiative hatte ich die Möglichkeit, mein erstes eigenes Buch von Grund auf konzeptionell entwickeln und es mit ihm gemeinsam editieren zu können. Die Arbeit an *Fritz Langs Metropolis*⁹ war geprägt von Humor, Neugierde und dem Gefühl, einer äußerst interessanten Sache auf der Spur zu sein.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich Peter Mänz, dem Leiter der Abteilung Sammlungen und Ausstellungen in der Deutschen Kinemathek. Ich danke Peter für sein Vertrauen in mich, das dazu beigetragen hat, dass ich 2016 in die Fußstapfen von Werner Sudendorf treten durfte, um die Position der Sammlungsleitung in der Deutschen Kinemathek zu übernehmen. Dank seiner Großzügigkeit war es mir immer möglich, Familie und Beruf in einem ausgezeichneten Verhältnis miteinander zu vereinbaren. Peter danke ich insbesondere für seine Bereitschaft, mir zwei Jahre Forschungsurlaub zu gewähren, um diese Arbeit schreiben zu können. An dieser Stelle danke ich auch dem Vorstand der Deutschen Kinemathek, Dr. Rainer Rother und Florian Bolenius, für die Zustimmung zu diesem Vorhaben.

Direkte Unterstützung bei der Entwicklung und Fertigstellung der Arbeit hatte ich glücklicherweise von vielen Menschen. Diesen sei hier ausdrücklich gedankt:

Mein ganzer Dank gilt Prof. Dr. Siegfried Zielinski, dem Erstprüfer dieser Arbeit, der bereits meine Neugierde an der Sammlung Nekes' begleitete. Für seine uneingeschränkte Unterstützung, der ich mir bereits über 15 Jahre sicher sein kann, bin ich ihm zu größtem Dank verpflichtet. Besonders dankerfüllt bin ich angesichts der fortwährenden Bestärkung und Geduld sowie für die inspirierenden Gespräche und Vorlesungen.

Ein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Maren Hartmann, die bereit war, meine Dissertation zu einem sehr frühen Zeitpunkt als Zweitprüferin anzunehmen. Ich danke ihr für dieses Vertrauen, für die Kontinuität des intensiven, kritischen Austauschs, für die Etablierung eines

⁹ Deutsche Kinemathek, Franziska Latell und Werner Sudendorf (Hrsg.): *Fritz Langs Metropolis*. (München: belleville Verlag, 2010).

wohltuenden, konstruktiven, motivierenden Kolloquiums und für die Bereitschaft, meine Umwege mitzugehen und diese als produktiven Teil des Prozesses anzuerkennen. Ich bin ihr für die Wertschätzung, die sie mir entgegengebracht hat, sehr dankbar.

Ohne Prof. Dr. Christian Blümelhuber hätte ich meine Dissertation nicht einreichen können. Ich bin ihm zutiefst dankbar, dass er meine Arbeit äußerst spontan als Zweitprüfer betreut und mir damit auf sehr unkomplizierte und großzügige Weise aus einer schwierigen Situation half.

Es gab auch Orte und Foren des Austauschs, die für die Entstehung der Arbeit in verschiedenster Weise wichtig waren. Dazu gehört das erwähnte Doktorand*innen-Kolloquium von Prof. Dr. Hartmann mit den Teilnehmer*innen Maik Eimertenbrink, Dr. Isil Egrkavuk, Dr. des. Karin Deckner, Dr. Anita Jori, David Lewis, Wenzel Mehnert, Mirjana Mitrovic, Dhanya Fee Kirchhof, Maik Klocke und Dr. des. Vera Anabell Specht. Das Doktorand*innen-Kolloquium von Prof. Dr. Zielinski und Dr. Eckhard Furlus war ein weiterer wichtiger Ort der Inspiration und Bestärkung in einer ersten frühen Phase meiner Forschungsarbeit. Ich danke allen, die während der Jahre an diesem Kolloquium teilnahmen, insbesondere Prof. Dr. Florian Hadler, Dr. Moritz Hiller, Dr. Daniel Irrgang, Dr. Olga Moskatova, Dr. Aneta Panek und Kostek Szydowski.

Einige Menschen habe ich erst durch diese Arbeit kennengelernt. Sie haben meine Recherche unterstützt, gaben mir wertvolle Hinweise oder Anregungen, mit einigen hatte ich auch längere, wiederkehrende Gespräche. Mein Dank gilt: Larissa Borck, Maarten Brinkerink, Seb Chen, Michael Peter Edson, Prof. Beat Estermann, Sebastian Fehrenbach, Katharina Fendius, Prof. Dr. Stefan Gradmann, Prof. Dr. Dorothee Haffner, Helene Hahn, Evelin (Scann) Heidel, Vera Heyden, Paul Keller, Sam Leon, Prof. Dr. Tobias Nettke, Dr. Dennis Niewerth, Prof. Dr. Vivien Petras, Joris Pekel, Andrea Prehn, Dr. Nancy Proctor, Merete Sanderhoff, Dr. Andrea Wallace und Dr. Jens Wesenberg.

Die letzten Monate des Schreibens durfte ich in den schönen Räumen von State Productions verbringen, in allerbesten Atmosphäre. Lieben Dank an Florian Bungart, Sonja Johanna Erb, Prof. Dr. Florian Hadler, Lothar Hartmann, Renate Hähnel, Lou Hillereau, Katrin Laupenmühlen, Johannes Siemer und Tim Weyel für das entspannte Beisammensein.

Res Sigusch danke ich vielmals für das zuverlässige, sehr motivierende und kenntnisreiche Korrektorat.

Ein besonderer Dank gilt all meinen Freund*innen. Ganz besonders danke ich Claudia Dorfmueller, Dr. Mirus Fitzner, Carolin Maertens und Andy Plötz für den Austausch und die Hilfe über die Jahre.

Meinen Eltern, Karin und Peter Latell, und meiner Schwester Daniela Latell sowie ihrem Freund Florian Thießen danke ich in so vielerlei Weise, insbesondere für die großzügige Unterstützung in sehr praktischen Lebensfragen, die mir häufig viel Raum und Ruhe zum Schreiben gaben, und der fortwährenden Zustimmung zu diesem Projekt.

Diese Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die großzügige Unterstützung und liebevolle Geduld von Prof. Dr. Florian Hadler, der nicht nur sämtliche Fassungen gelesen und mit mir durchdacht hat, sondern zugleich die klügsten Einfälle hatte, und mit aller Ruhe bis zum Schluss diesen Weg mit mir gegangen ist. Unserem Sohn Eno danke ich für seine aufrichtige Neugierde und die treffend guten und witzigen Fragen, die er mir gelegentlich zu dieser Arbeit stellte. Das alles hat mir sehr geholfen, das Schreiben nicht zu wichtig zu nehmen. Danke!

1. Einleitung

Es ist eine zentrale Aufgabe des Museums, Zugang zu den eigenen Beständen zu ermöglichen. So sieht es auch der Internationale Museumsrat, der International Council of Museums (ICOM), der das Museum als eine nicht gewinnorientierte, öffentlich zugängliche, dauerhafte Einrichtung definiert, deren wesentliche Aufgaben in der Erwerbung, Bewahrung und Erforschung von materiellen und immateriellen Kultur- und Naturgütern liegen sowie in der Vermittlung und Präsentation, um Studium, Forschung und Vergnügen zu ermöglichen.¹⁰ Ausstellungen, Vermittlungsformate und auch die Erforschung der Sammlungen setzen einen Zugang zu diesen Beständen voraus, deren Grundlage wiederum die wissenschaftliche Dokumentation dieser Bestände ist.¹¹ Was aber ein Museum ist, welche Aufgaben und Funktionen ihm zugewiesen und welche gesellschaftlichen Funktionen auf diese Institutionsform projiziert werden, dies ist immer auch Frage der permanenten Aushandlung und ständigen Erneuerung. In dem letzten, abgelehnten Vorschlag einer neuen Museumsdefinition durch ICOM war Zugänglichkeit als zentrale Aufgabe und wesentliches Kennzeichen von Museen explizit benannt worden. Darin stand¹², dass Museen den Zugang zu

¹⁰ Der Originaltext der 2007 verabschiedeten Museumsdefinition nach ICOM lautet: „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“ ICOM – International Council of Museums: „Museum Definition“, <https://web.archive.org/web/20220719175455/https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Eine anerkannte deutsche Übersetzung legt der Deutsche Museumsbund vor: Deutscher Museumsbund e. V.: „Museumsdefinition“, <https://www.museumsbund.de/museumsdefinition/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. In der Zeit der Erstellung dieser Dissertation war die hier zitierte Museumsdefinition wirksam. Unmittelbar vor der Drucklegung dieser Arbeit wurde im Rahmen der Generalversammlung von ICOM in Prag (Sommer 2022) eine neue Museumsdefinition verabschiedet. Auf diese werde ich in der Publikationsfassung dieser Dissertation eingehen.

¹¹ Die Kernaufgaben im Museum werden nach Markus Walz im Sammeln, Dokumentieren, Ausstellen, Erforschen, Vermitteln und Bewahren gesehen. Vgl. Walz, Markus (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven* (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

¹² Die 2019 auf der 25. Generalkonferenz von ICOM in Kyoto abgelehnte neue Museumsdefinition, die von der von Jette Sendahl geleiteten ICOM-Kommission *Museum Definition, Prospects and Potentials* erarbeitet wurde, lautete: „Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.“ ICOM – International Council of Museums: „ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote“, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Eine Dokumentation eines öffentlich geführten Streitgesprächs zur neuen Museumsdefinition zwischen Léontine Meijer-van Mensch und Markus Walz ist hier nachzulesen: Gromova, Alina: „Auf der Suche nach einer neuen Museumsdefinition. Dokumentation des Streitgesprächs ‚Quo vadis Museum?‘ am 30. Januar 2020 im Jüdischen

dem überlieferten Erbe für alle Menschen gleichermaßen gewährleisten sollen. Bei allen Vorschlägen,¹³ Debatten und Emotionen um die Definition, um Aufgaben, Funktionen und die Rolle von Museen in der Gesellschaft und in der Welt, scheint es zugleich unbestritten, dass die Zugänglichmachung zu den überlieferten Sammlungen und Archiven und dem damit verbundenen Wissen im Museum Bedingung und Ergebnis musealer Praxis ist. Zugang zu den Beständen kann Bildung, Studium und Genuss¹⁴ genauso ermöglichen wie den kritischen Dialog über Vergangenheit und Zukunft¹⁵.

Wie dieser Zugang jedoch gestaltet ist, was zugänglich gemacht wird, für wen und aus welchen Gründen, welche Mittel und Formate hierfür eingesetzt werden, welche Methoden und Werkzeuge und welche Prinzipien mit der Zugänglichmachung von Sammlungsgut verbunden sind, hat sich nicht nur selbstverständlich über Jahrhunderte hinweg wesentlich verändert. Dieser Zugang ist stets auch abhängig von der Museumsart, der Geschichte, Haltung und Schwerpunktsetzung jedes einzelnen Museums, von den zur Verfügung stehenden finanziellen und personellen Ressourcen, den jeweiligen politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten und letztlich auch von technologischen Entwicklungen.

Der offene, digitale Zugang zu Sammlungsgut im Museum, der in dieser Arbeit betrachtet und diskutiert wird, ist ein sehr junges Phänomen. Zwar wurde das Thema – wie ich aufzeigen werde – in den vergangenen 15 Jahren vielfach diskutiert, in der museologischen Forschung ist es jedoch nach wie vor eher ein Nischenbereich und die bisherige Betrachtung des Phänomens beschränkt sich auf einige wenige thematische Facetten. Und auch in der Praxis machen die Museen, die einen offenen Zugang zu ihren Sammlungen ermöglichen, noch einen verschwindend kleinen Teil aus.¹⁶ Zugleich gehe ich begründetermaßen davon aus, dass der offene, digitale Zugang zu Museumsbeständen großes Potential für die künftige Museumsarbeit

Museum Berlin“, <https://www.jmberlin.de/suche-nach-neuer-museumsdefinition> [zugegriffen am 21. September 2022].

¹³ Im Vorfeld der 25. Generalkonferenz in Kyoto wurden über 250 Vorschläge für eine neue Museumsdefinition eingereicht. Vgl. ICOM – International Council of Museums: „Creating the new museum definition: over 250 proposals to check out!“, <https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁴ Diese Aufgaben entsprechen der aktuellen Museumsdefinition nach ICOM. Vgl. ICOM – International Council of Museums: „Museum Definition“, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁵ Dies entspricht einer Aufgabe, die in der letzten, 2019 abgelehnten Museumsdefinition genannt wurde. Vgl. — ICOM – International Council of Museums: „ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote“, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁶ Vgl. Kap. Zum Stand in der Praxis, 66ff. und Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

birgt und es daher unbedingt lohnend ist, eine vertiefende Perspektive auf dieses Feld zu wagen und damit zugleich einen substanziellen Beitrag zur Ausrichtung der Museumspraxis zu leisten.

Mit dieser Einleitung möchte ich den Leser*innen eine Orientierung geben. Ausgehend von meinen persönlichen Beweggründen, die zur Genese meines Forschungsinteresses führten, werde ich die Forschungsfragen, die im Zuge dieser Arbeit beantwortet werden sollen, auffächern und die Grenzen meiner Forschung und meines Betrachtungsbereichs aufzeigen. Die Verwendung wiederkehrender Begriffe werde ich erläutern und mit einer Darstellung zum Vorgehen und zum Aufbau der Arbeit diese Einleitung schließen.

1.1. Forschungsinteresse und Forschungsfrage

Genese des Forschungsinteresses

„This is for the good of humanity, dude!!“¹⁷

Mein Forschungsinteresse ist aus der eigenen Arbeit im Museum entstanden. Meine Beobachtungen haben Fragen aufgeworfen und die Motivation, diese zu beantworten, ist sowohl mit dem Bedürfnis verbunden, diese Fragen theoretisch weiterzudenken, als auch meine Erkenntnisse für die Museumspraxis fruchtbar zu machen.

Zum Zeitpunkt meiner ersten Anstellung in einem Museum, 2008, war die Digitalisierung von Museumsbeständen in Deutschland kein gänzlich neues Feld mehr, digitale Abbildungen von Museumsobjekten im WorldWideWeb existierten schon seit über 10 Jahren. Politik und Museen hatte bereits Vorteile in der Digitalisierung erkannt. Zugleich gab es auch Schwierigkeiten, die zum damaligen Zeitpunkt insbesondere technischer und rechtlicher Natur waren. Und es gab – gemessen am heutigen Stand – noch verhältnismäßig wenig Erfahrungen mit der Digitalisierung ganzer Museums- und Archivbestände. Standards waren vielfach noch nicht entwickelt und die theoretischen und praktischen Felder, die für die Digitalisierung von Sammlungsgut Relevanz haben könnten, waren noch nicht gänzlich erkannt und schon gar nicht umfassend erforscht oder in der Praxis erprobt. Ziemlich genau zu diesem Zeitpunkt begannen

¹⁷ Springer, Michelle, Beth Dulabahn, Phil Michel, Barbara Natanson, Reser David, David Woodward und Helena Zinkham: „For the Common Good: The Library of Congress Flickr Pilot Project“, 15, https://www.loc.gov/rr/print/flickr_report_final.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Ich danke Michael Peter Edson für den Hinweis auf die frühen ersten Erfahrungen, die er und seine Kolleg*innen vom The Smithsonian Institution mit The Commons von Flickr machten.

die ersten Experimente von Gedächtnisinstitutionen, Bibliotheken und Museen, ihre Bestände nicht nur zu digitalisieren und im WorldWideWeb sichtbar zu machen, sondern über diese Sichtbarkeit hinaus den Menschen zu erlauben, diese digitalen Abbildungen zu nutzen, zu verändern, sie weiterzuverbreiten und sogar an ihrer Verschlagwortung mitzuarbeiten – alles, so werde ich aufzeigen, Kennzeichen eines offen digitalen Zugangs.¹⁸

Initiiert von der Library of Congress entstand damals eine Kooperation dieser Bibliothek mit der zu dem Zeitpunkt noch jungen Online-Fotoplattform Flickr.¹⁹ The Commons – so der Name des Projekts – ging im Januar 2008 mit rund 3.000 Schwarz-Weiß- und Farbfotografien aus den Beständen der Library of Congress online.²⁰ Die Fotografien wurden kostenfrei, nicht exklusiv, mit Provenienz- und Quellenangaben sowie unter eindeutigem Hinweis zum jeweiligen Rechtstatus publiziert.²¹ Es wurden solche Fotografien für das Projekt ausgewählt, die gemeinfrei waren und bei denen entsprechend keine Schutzfrist zur Nutzung dieser Güter mehr bestand. Die Nutzer*innen von Flickr hatten damit rechtlich unbegrenzte Möglichkeiten, die Fotografien zu verwenden. Sie konnten sie nicht nur kommentieren, mit Schlagworten versehen oder durch Notizen anreichern, darüber hinaus war es allen Nutzer*innen explizit gestattet, die Fotografien herunterzuladen, sie auf anderen Websites einzubinden, für Publikationen oder im Unterricht zu nutzen, sie für jeden denkbaren Zweck zu modifizieren und weiterzuverbreiten. All das, ohne die Library of Congress über die Nutzung zu informieren oder eine Nutzungserlaubnis einholen zu müssen. Diese Art des digitalen, offenen Zugangs zu Beständen einer Gedächtnisinstitution war ein Novum. Es gab einige Presseresonanz²² und das Projekt expandierte zügig: Andere Institutionen, insbesondere Museen, folgten der Library of Congress. Zu den ersten gehörte The Powerhouse Museum (Sydney, Australien), The Smithsonian Institution (Washington, D.C., USA), Le Bibliothèque de Toulouse (Toulouse, Frankreich) und die National Galleries of Scotland (Edinburgh, Schottland).²³ Aus dem Projekt

¹⁸ Vgl. Kap. Schwache Strukturen des offenen Zugangs, 61ff.

¹⁹ Vgl. Springer u. a.: „For the Common Good: The Library of Congress Flickr Pilot Project“.

²⁰ Vgl. Flickr: „Die Commons“, <https://www.flickr.com/commons> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²¹ Vgl. Springer u. a.: „For the Common Good: The Library of Congress Flickr Pilot Project“, 4f.

²² Vgl. Riley, Duncan: „Flickr Takes Historical Imagery To The Masses“, TechCrunch (2008), <https://techcrunch.com/2008/01/16/flickr-takes-historical-imagery-to-the-masses/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Fost, Dan: „Killer Statue — Psyched About the Site!“, The New York Times (12. März 2008), <https://www.nytimes.com/2008/03/12/arts/artsspecial/12social.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Eine Auswahl an Medienresonanz kann hier nachgelesen werden: Springer u. a.: „For the Common Good: The Library of Congress Flickr Pilot Project“, 44f.

²³ Vgl. Springer u. a.: „For the Common Good: The Library of Congress Flickr Pilot Project“, 33.

wurde schließlich ein bis heute laufendes Programm, an dem aktuell über 100 Institutionen weltweit teilnehmen.²⁴

Das war 2008 und Flickr – The Commons wurde zu einem Initialmoment in der Geschichte des digitalen, offenen Zugangs zu Museumsbeständen. Hier wurden Sammlungen nicht nur digital präsentiert, im WorldWideWeb in Form von digitalen Abbildungen ausschnitthaft gezeigt, wie dies seit Mitte der 1990er-Jahre in unterschiedlichster Weise erprobt wurde. Dieser digitale Zugang war mit einem gänzlich neuen Versprechen verbunden: Der Nutzung. Digitale Reproduktionen von Fotografien konnten nicht mehr nur angesehen werden, sondern nun war auch Interaktion mit diesen digitalen Objekten und den Institutionen, die diese bereitstellten, möglich. Jeder Mensch konnte sich diese Fotografien zu eigen machen – Voraussetzungen waren ein Internetanschluss und ein Zugang zum Web. Die digitalen Abbildungen durften heruntergeladen werden, sie konnten nach Belieben verändert oder mit anderen Abbildungen kombiniert werden und in neue Kontexte – wie Websites oder Buchpublikationen – eingebunden werden. Zugleich öffneten sich die Institutionen, die bei Flickr – The Commons teilnahmen, insofern, als dass sie die Menschen außerhalb des Museums einluden, ihr Wissen, das sie zu diesen Fotografien hatten, zu teilen: Beispielsweise konnten Nutzer*innen Jahreszahlen ergänzen, Personen identifizieren oder die Abbildungen mit thematischen Schlagworten anreichern.

Dieses neue Versprechen der Nutzung war für mich zu dem Zeitpunkt ungewöhnlich und überraschend, denn damit war eine Haltung der Museen verbunden, die mir so nicht bekannt war und auf den ersten Blick nicht zu dem passte, was ich vom Umgang von Museen mit ihren Beständen bis dahin erfahren hatte. Sie nahmen hier scheinbar bewusst in Kauf, die Kontrolle über die Bestände und deren Interpretation abzugeben. Denn wenn die Nutzung für alle Menschen in jeder denkbaren Weise ermöglicht wird, ist es für die Museen nicht mehr möglich zu wissen, was mit „ihren“ Beständen, mit den ihnen anvertrauten und von ihnen angeeigneten Kulturgütern geschieht.

²⁴ Über 100 Institutionen stellen heute ihre Fotografien bei Flickr – The Commons online, hierzu gehören Archive wie die National Archives of Estonia (Tartu, Estland), Bibliotheken wie die National Library of New Zealand (Wellington, Neuseeland), Museen wie das Stockholm Transport Museum (Stockholm, Schweden) und Forschungseinrichtungen wie die NASA (Washington, D.C., USA). Vgl. Flickr: „Die Commons. Teilnehmende Institutionen“, <https://www.flickr.com/commons/institutions/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Seit diesem Zeitpunkt formuliert sich in Fachartikeln, auf Konferenzen, aber auch in der Presse eine neue Haltung: Das Loslassen der digital reproduzierten Bestände wird nicht im Widerspruch zur Mission der Museen gesehen, sondern als ein vielversprechender Weg, um den Auftrag von Museen im 21. Jahrhundert erfüllen zu können.²⁵

Besonders viel Aufmerksamkeit für diese progressive Haltung erhielt das Rijksmuseum in Amsterdam. „We’re a public institution, and so the art and objects we have are, in a way, everyone’s property.“²⁶ Mit diesem Satz begründet der Direktor des Rijksmuseum, Taco Dibbits, die Entscheidung, nach zehnjährigem Umbau und einer Wiedereröffnung in 2013 die eigene Sammlung nicht nur sukzessive online abzubilden, sondern offen zugänglich zu machen. Er geht in dem Interview mit der *New York Times* noch einen Schritt weiter, wenn er nicht nur davon spricht, dass die Kunst im Museum der Allgemeinheit gehört, sondern dass die Besucher*innen des Museums mit den Reproduktionen von diesen Werken auch völlig frei umgehen können und dass das Museum diese Nachnutzung aktiv unterstützt:

„If they want to have a Vermeer on their toilet paper, I’d rather have a very high-quality image of Vermeer on toilet paper than a very bad reproduction.“²⁷

Dieser Satz bringt das Progressive in diesem neuen Umgang mit Sammlungsgut medienwirksam auf den Punkt. Museen öffnen ihre digital reproduzierten Bestände nicht nur für die Nutzung, sie propagieren diese auch aktiv und fordern die Menschen zur Verwendung und Verbreitung auf. Und das alles mit dem Verweis darauf, dass diese Kulturgüter ohnehin der Allgemeinheit gehören und die Museen hier nur ihrer Aufgabe nachkommen würden. Heute sind über 668.000 Werke des Rijksmuseums online zugänglich. Davon werden aktuell 470.000 Werke, hochauflösend, unter einer offenen Lizenz, die die weitere Verbreitung, Veränderung und auch kommerzielle Nutzung erlaubt, online gestellt.²⁸

²⁵ Vgl. Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

²⁶ Siegal, Nina: „Museums Mull Public Use of Online Art Images“, *The New York Times* (28. Mai 2013), <https://www.nytimes.com/2013/05/29/arts/design/museums-mull-public-use-of-online-art-images.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. The Rijksmuseum: „Rijksstudio“, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

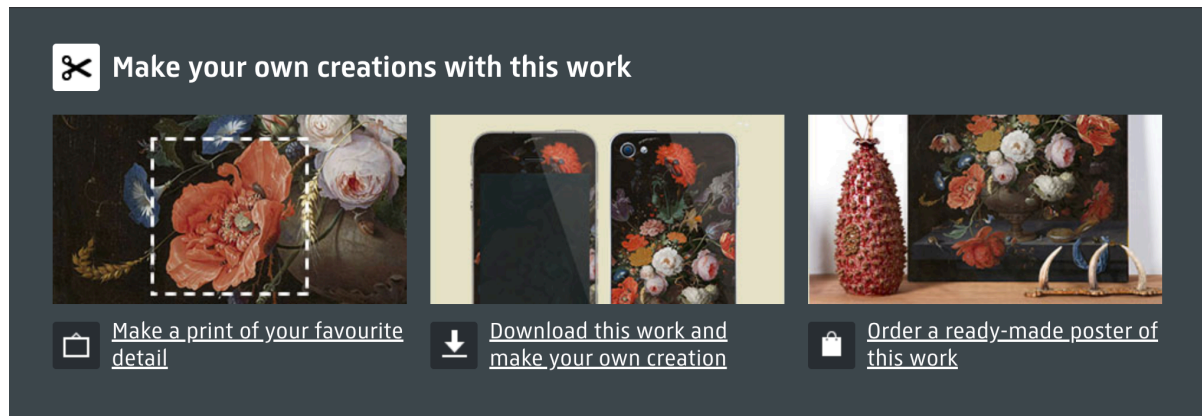


Abbildung 2 Bildschirmfoto der Website des Rijksstudios, auf der die Werke, die im Rijksmuseum überliefert sind, unter einer offenen Lizenz hochauflösend, kostenfrei zur Verfügung gestellt werden und potentiell für alle denkbaren Kontexte genutzt werden können.

Was wäre gewesen, wenn wir den Brecht-Bestand hätten offen zugänglich machen können? Wenn wir die Filme nach der Digitalisierung und in einem ersten Schritt ins Web hätten stellen können und die Menschen aufgefordert und gebeten hätten, uns bei der Erschließung der Filme und bei deren Verschlagwortung zu unterstützen? Im Bertolt-Brecht-Archiv der Akademie der Künste arbeiten ausgesprochen kenntnisreiche Wissenschaftler*innen und Archivar*innen, die vermutlich so viel über die Bestände wissen wie kaum jemand sonst, aber vielleicht hätten wir durch die offene Zugänglichmachung des Bestands trotzdem neue Erkenntnisse gewinnen, Personen und Orte identifizieren und Überraschendes erfahren können. Denn die Zahl jener weltweit, die mit Brecht und seinem Werk vertraut sind oder es studiert haben, ist groß. Wo wären die Filme aufgetaucht? Welche neuen Kompilationen wären vielleicht entstanden? Wären Schüler*innen und Studierende mit den Werken Brechts einfacher in Berührung gekommen? Hätte Brecht im Leben der Menschen auf diese Weise noch einmal eine ganz neue, eine andere Rolle spielen können?

Das waren Fragen, die ich mir damals stellte. Das Urheberrecht stand jedoch zwischen diesen Überlegungen und ihrer Beantwortung. Die Urheberrechte am Werk Brechts werden nach deutschem Recht 2025, also 70 Jahre nach seinem Tod, frei – damals, 2008, noch 17 Jahre in der Zukunft. Und für filmische Werke ist das deutsche Urheberrecht noch komplizierter. Ohne die Einwilligung der Rechteinhaber*innen dieser Werke – und das können beim Film einige Dutzend Personen sein – wäre ein offener Zugang ohnehin nicht denkbar gewesen. Trotzdem dachte ich bei diesem und jedem weiteren Bestand, mit dem ich über die nächsten Jahre arbeiten durfte, darüber nach, ob wir die jeweiligen betreffenden Bestände offen zugänglich machen könnten und welche Effekte dies hätte, sowohl für die Institution als auch für die Gesellschaft.

Diese Fragen stellte ich mir auch 2009, als Werner Sudendorf und ich das Buch *Fritz Langs Metropolis*²⁹ konzipierten und editierten. Die von uns ausgewählten 400 Fotografien, die den Bildteil des Buches ausmachten, waren zu dem Zeitpunkt etwa 80 Jahre alt, erstellt von Horst von Harbou, der bereits 1953 verstorben war.³⁰ Die Fotos waren in einem ausgezeichneten Zustand überliefert, lagen nun zu großen Teilen hochauflösend digitalisiert vor und die Deutsche Kinemathek, für die wir dieses Buch erstellten, hatte kurz zuvor die vollständigen Nutzungsrechte an diesem Fotobestand erworben. Es gab zu diesem Zeitpunkt ein großes öffentliches Interesse für *Metropolis*, der bereits einige Jahre zuvor als erster Film überhaupt in das Memory of the World Register der UNESCO aufgenommen worden war.³¹ Der Film wurde nun anlässlich eines sensationellen Funds im Museo del Cines in Buenos Aires, bei dem ein Großteil der über 80 Jahre als verschollen geglaubten Ausschnitte des Films wiederentdeckt wurden³², erneut rekonstruiert und auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin wiederaufgeführt. Flankiert wurde diese Restaurierung von einer Sonderausstellung und eben dieser neuen Publikation, an der wir arbeiteten. Wäre dies nicht eine ausgezeichnete Gelegenheit gewesen, diesen fotografischen Bestand offen zugänglich zu machen, zum Beispiel auf Flickr – The Commons – ergänzend zum Buch? Wieso sollten nur wir, die zufällig in dieser Institution arbeiteten, welche zudem auch noch die Rechte an den Fotos hält, allein soviel Freiheit haben dürfen, alle Fotografien zu sichten, eine Auswahl zu treffen, sie zu analysieren, zu interpretieren, Kompilationen zu erstellen und neue Erkenntnisse zu generieren? Hätten wir diese Fotografien nicht der digitalen Allmende beisteuern können oder sollen?

Ich fragte mich bei allen Beständen, mit denen ich bis heute arbeiten sollte, was für den offenen Zugang sprechen würde und ob das Versprechen der Nutzung und die Haltung, dass Museen durch den offenen Zugang ihrem eigentlichen Auftrag nachkommen würden, in jedem Fall zutreffen. Es scheint auf den ersten Blick plausibel, dass digitale Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen, Grafiken und Drucke, wie sie beispielsweise im Rijksmuseum überliefert sind, für die kein Urheberrecht mehr greift oder nie galt, dass diese digitalen Abbildungen offen zugänglich gemacht werden können. Es scheint auch folgerichtig, fast 100 Jahre alte Fotografien, an denen ein Museum selbst die Rechte hält, offen zugänglich zu machen. Museen bewahren aber nicht nur scheinbar harmlos wirkende Gemälde auf, sondern

²⁹ Deutsche Kinemathek u. a. (Hrsg.): *Fritz Langs Metropolis*.

³⁰ Vgl. Ebd., 11.

³¹ Vgl. UNESCO: „Metropolis – Sicherungsstück Nr. 1: Negative of the restored and reconstructed version 2001“, <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/280> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³² Vgl. Naundorf, Karen und Paula Félix-Didier: „Wir haben Metropolis!“ In *Fritz Langs Metropolis*, hrsg. v. Deutsche Kinemathek, Franziska Latell und Werner Sudendorf, 39–47, (München: Belleville Verlag, 2010).

auch gewaltvolle, rassistische Filme, menschliche Überreste, Dokumente mit vertraulichen Informationen, Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Zeugnisse von Völkermorden und vieles mehr; kurz: Sensibles Sammlungsgut. Braucht es nicht allein schon deshalb einen differenzierten, erweiterten Blick auf Sammlungsgut und dessen offene Zugänglichmachung? Ist das allgemeine Versprechen, mit dem auch Flickr – The Commons bis heute wirbt, dass dieser offene Zugang zum Wohle der Menschheit sei – „This is for the good of humanity, dude!!“ – nicht doch sehr eindimensional? Werden hier nicht sehr viele Nuancen, Spezifika von Sammlungsgut und Herausforderungen außer Acht gelassen? Ist der offene Zugang zu Sammlungsgut immer verantwortungsvoll?

Die Auseinandersetzung mit dem offenen Zugang führte zu drei wesentlichen Beobachtungen, die ich machte:

Zum einen findet in der Theorie und in der Praxis eine thematische Verengung statt und viele Aspekte, die es im Zusammenhang mit dem offenen Zugang zu Sammlungsgut gibt und die berücksichtigt werden müssten, werden kaum oder gar nicht einbezogen. Ich stellte fest, dass es bestimmte Themen gibt, die – in Forschung und Praxis – immer wieder und beinahe ausschließlich hervorgebracht und diskutiert wurden und werden, wenn es um den offenen Zugang von Sammlungsgut geht.³³ Wie ich aufzeigen werde, waren es in der letzten Dekade insbesondere rechtliche und technische Fragen sowie ökonomische Aspekte, die im Zentrum der Auseinandersetzung standen. Fragen, die verständlicherweise in der Museumspraxis die zentralen Ausgangsfragen sind, wenn es um den offenen Zugang zu Sammlungsgut geht. Darf ein ausgewählter Bestand rechtlich überhaupt offen zugänglich gemacht werden? Verfügt das Museum über die notwendigen technischen Mittel und Kenntnisse? Gehen Einnahmen verloren, weil Lizenzverkäufe ausbleiben? Diese Themen sind zweifellos zentral. Ist nicht aber die Konzentration auf diese thematischen Felder eine starke Verengung? Gibt es nicht viele andere thematische Bereiche, die im Kontext des offenen Zugangs zu Sammlungsgut zwingend zu berücksichtigen sind? Ist die technische, rechtliche und ökonomische Perspektivierung nicht eine zu starke Verkürzung des Themas – sowohl in der Theorie als auch in der Praxis? Welche Themen bleiben unberücksichtigt oder werden ausgeblendet? Welche Herausforderungen stellen sich – jenseits technischer, rechtlicher und ökonomischer Fragen?

³³ Vgl. Kap. Zum Stand in der Praxis, 66ff. und Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

Zum anderen fiel mir auf, dass in der Literatur, in der offener Zugang diskutiert wird, das Sammlungsgut aus Museen häufig mit anderem kulturellen Erbe gleichgesetzt wird. Offener Zugang wird vielfach in einem größeren Kontext diskutiert, nämlich im Zusammenhang mit kulturellem Erbe in Gedächtnisinstitutionen.³⁴ Darunter werden Museumsbestände genauso subsumiert wie die Bestände in Archiven oder Bibliotheken. Für ein erstes Nachdenken über den offenen Zugang zu Sammlungsgut im Museum scheint es vorerst unproblematisch, ob es sich um Archiv- oder Galeriebestände, um Bibliotheks- oder Museumsgut handelt. Denn scheinbar haben wir es hier mit ähnlichen Betrachtungsgegenständen zu tun, die übergreifend als kulturelles Erbe, kulturelles Material oder kollektives Gedächtnis bezeichnet werden.³⁵ In dieser Gleichbehandlung wird jedoch ignoriert, dass sich diese Institutionen in vielerlei Hinsicht maßgeblich voneinander unterscheiden, insbesondere in ihrem Auftrag, in der Art der Übernahme und Erwerbung von Beständen und auch in dem Spektrum der in diesen Institutionen überlieferten Bestände und den Eigenschaften und Aufgaben, die in diesen Beständen jeweils gesehen werden. Es scheint mir für diese Forschung notwendig, diese Institutionen separat voneinander zu betrachten – vor allem, wenn es darum geht, nicht nur grob, sondern facetten- und nuancenreich das Feld des offenen Zugangs für Sammlungsgut im Museum aufzufächern. Welche spezifischen Bedingungen sind an den offenen Zugang zu Sammlungsgut im Museum geknüpft? Welche Besonderheiten von Sammlungsgut müssen hier berücksichtigt werden?

Weiterhin entstand bei mir der Eindruck, dass es in der Praxis eine gewisse Verunsicherung darüber zu geben scheint, was offener Zugang zu Sammlungsgut eigentlich ist und wie dieser konkret praktiziert werden kann. Nicht jeder digitale Zugang zu einer Museumssammlung und nicht jede Anwendung offener Lizenzen ist zugleich ein offener Zugang. Was sind die Merkmale und spezifischen Charakteristika eines offenen Zugangs zu Sammlungsgut?

Von diesen Beobachtungen, Eindrücken und Fragen ausgehend entstand das konkrete Forschungsinteresse dieser Arbeit.

³⁴ Vgl. Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

³⁵ Vgl. Kap. Eingrenzung und verwendete Begriffe, 26ff. und Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

Forschungsfrage und Ziel der Arbeit

Um eine Annäherung an den Forschungsgegenstand zu ermöglichen und das Forschungsziel herauszuarbeiten, muss ein erstes, vorläufiges Verständnis davon existieren, was offener Zugang zu Sammlungsgut überhaupt ist; eine Arbeitsdefinition wird benötigt. Hier bietet sich die *Offen-Definition* der Open Knowledge Foundation an, da diese vielfach in der Literatur als Definition verwendet wird, von politischen Akteur*innen, Gedächtnisinstitutionen bis hin zu Autor*innen statistischer Erhebungen.³⁶ Vorerst ist entscheidend, dass offener Zugang in Bezug auf Inhalte und Daten als die Möglichkeit betrachtet wird, dass jede Person auf diese zugreifen und für jeden denkbaren Zweck nutzen, verändern und weiterverbreiten kann:³⁷

„Open means anyone can freely access, use, modify, and share for any purpose (subject, at most, to requirements that preserve provenance and openness).“³⁸

Mit dieser Arbeitsdefinition als Werkzeug steht am Anfang meiner Überlegungen die Annahme, dass eine Fokussierung des offenen Zugangs zu Sammlungsgut im Museum auf vornehmlich rechtliche, technische und ökonomische Facetten – wie ich sie weiter unten nachzeichnen werde³⁹ – eine erhebliche Verkürzung darstellt, sowohl in Bezug auf das Verständnis als auch hinsichtlich der Bedingungen des offenen Zugangs, die den Spezifika von digitalem Sammlungsgut im Museum nicht gerecht werden. Eine Verkürzung insofern, weil diese Aspekte nicht ausreichend scheinen, um den offenen Zugang umfassend beschreiben und praktizieren zu können. Im Museum überliefertes Sammlungsgut erfordert – so meine Annahme – ein breiteres Spektrum an zu diskutierenden und in der Praxis zur Anwendung kommenden Themen. Welche weiteren thematischen Facetten müssten hier berücksichtigt werden? Welche Themen bleiben bislang unberücksichtigt und welche Herausforderungen sind mit diesen verbunden, wenn wir diese in Zukunft im Kontext des offenen Zugangs mitdenken und praktizieren wollen?

Meine Annahme ist – und entsprechend ist die Arbeit aufgebaut⁴⁰ –, dass ich, um diese Fragen beantworten zu können, verstehen muss, was offener Zugang im Allgemeinen ist und welche übergreifenden Kennzeichen mit einem offenen Zugang verbunden sind. In einem zweiten

³⁶ Vgl. Kap. Offener Zugang, 38ff.

³⁷ Vgl. Kap. Open Knowledge Foundation, 47ff.

³⁸ Open Knowledge Foundation: „Open Format Definition“, <https://opendefinition.org/ofd/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁹ Vgl. Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

⁴⁰ Vgl. Kap. Vorgehen und Aufbau der Arbeit, 36ff.

Schritt kann ich diese Kennzeichen dann auf Sammlungsgut im Museum hin gedanklich anwenden. Parallel hierzu gilt es zu überprüfen, welche Themenfelder bisher unberücksichtigt blieben. Denn ich gehe davon aus – siehe meine Beobachtungen und Fragen oben –, dass die bisherige Betrachtung und Praktizierung vom offenen Zugang zu Sammlungsgut eher verkürzt ist und einige Leerstellen aufweist. Diese bislang nicht adressierten Themenfelder und Herausforderungen, die mit dem offenen Zugang zu Sammlungsgut verbunden sind, gilt es zu identifizieren.

Ausgehend von meinen Beobachtungen und diesen Annahmen, leitet sich meine Forschungsfrage ab:

Wie kann der digitale offene Zugang zu Sammlungsgut im Museum gedacht und praktiziert werden, der den übergreifenden Kennzeichen eines offenen Zugangs entspricht und zugleich all jene Themen und Herausforderungen berücksichtigt, die sich in diesem Zusammenhang stellen?

Dieser Ansatz, offenen Zugang zu Sammlungsgut zu untersuchen und zu denken, unterscheidet sich – wie ich aufzeigen werde⁴¹ – von bestehenden Forschungsarbeiten und praktischen Ansätzen durch den detaillierteren Blick auf die übergreifenden Kennzeichen des offenen Zugangs, die spezifischen mit dem Sammlungsgut im Museum hier notwendig zu berücksichtigenden Themen und Herausforderungen und der Zusammenführung dieser beiden Perspektiven.

Im Zentrum meiner Arbeit stehen daher die folgenden Fragen:

Was ist offener Zugang? Wie können die übergreifenden Kennzeichen des offenen Zugangs auf Sammlungsgut im Museum angewendet werden? Welche thematischen Facetten, bisher nicht oder wenige reflektierte Themenfelder oder Herausforderungen sind im Zusammenhang von offenem Zugang und Sammlungsgut zu berücksichtigen – jenseits rechtlicher, technischer und ökonomischer Aspekte? Gibt es ethische, soziale oder kritisch-kuratorische Fragen, die wir uns stellen müssen, um den offenen Zugang im Museum in einer Weise zu gestalten, dass dieser den Spezifika von Sammlungsgut gerecht wird?

⁴¹ Vgl. Kap. Zum Stand in der Praxis, 66ff. und Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

Mit der Beantwortung dieser Fragen kann ein Gerüst aus Kennzeichen, Themen, Notwendigkeiten, Herausforderungen, Spezifika und Verantwortungen entstehen, die Ausgangspunkt für die praktische Museumsarbeit sein können.

Ziel meiner Arbeit ist es, ausgehend von den identifizierten, übergreifenden Kennzeichen eines offenen Zugangs und den spezifischen Themen, Herausforderungen und Facetten, die in diesem Zusammenhang mit dem offenen Zugang zu Sammlungsgut zu berücksichtigen sind, Handlungsfelder zu entwickeln. Diese sollen für die praktische Umsetzung des offenen Zugangs im Museum eine Orientierung bieten, da diese an den spezifischen Anforderungen des betreffenden Sammlungsguts ausgerichtet sein sollen.

1.2. Eingrenzung und verwendete Begriffe

In diesem Abschnitt möchte ich die Grenzen meines Forschungsgegenstandes aufzeigen und begründen und zwei in dieser Arbeit wiederkehrende Begriffe in aller Kürze erläutern.

Eingrenzung

Meine Arbeit ist von verschiedenen Seiten her eingegrenzt. So konzentriere ich mich ausschließlich auf Museen, andere vergleichbare Institutionen wie Archive oder Bibliotheken liegen außerhalb meines Betrachtungsfeldes. Ich grenze die Betrachtung weiterhin ein auf Sammlungsgut im Museum und untersuche wiederum nur solche Museen, die den Kunst- und Kultur Museen zuzuordnen sind. Zuletzt ergibt sich eine Fokussierung durch meine eigenen sprachlichen Barrieren sowie eine auch dadurch bedingte geografische Verengung. Die Gründe und einzelner Auswirkungen dieser Eingrenzungen möchte ich im Folgenden kurz erläutern:

Eingrenzung auf Museen

Archive, Bibliotheken, Museen, aber auch Galerien und Gedenkstätten werden häufig unter dem Begriff der Gedächtnisinstitution zusammengefasst. Seltener wird der Oberbegriff der Informations- und Dokumentationseinrichtung verwendet.⁴² Übergreifend werden die in diesen

⁴² Eine einführende Darstellung zu den verbindenden Eigenschaften dieser Institutionen liefert Markus Walz, vgl. Walz, Markus: „Metastrukturen und Abgrenzung zu anderen Institutionen: Kultur – Gedächtnis – Kulturerbe – Information und Dokumentation“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 26–32, hier: 26–29, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

Institutionen überlieferten Güter häufig als kulturelles oder kollektives Gedächtnis, kulturelles Material oder Kulturerbe bezeichnet.⁴³ Unabhängig von der Fokussierung auf die „Metastrukturen“⁴⁴ dieser Institutionen, die, so zeigt Markus Walz, häufig auch kulturpolitisch motiviert sind, gibt es seit einigen Jahrzehnten Überlegungen zur Konvergenz, insbesondere von Archiv, Museum und Bibliothek. Von einer Annäherung der Institutionen kann auf verschiedenen Ebenen gesprochen werden – von Erschließungsmethoden bis hin zu Forschungs Kooperationen – und ihre gemeinsame Aufgabe kann darin gesehen werden, dass sie „Erinnerungswerte vermitteln und dadurch den Erwerb von Erkenntnis oder Wissen ermöglichen.“⁴⁵ Besonders auffällig ist das Verschwinden vormals eindeutig voneinander abgegrenzter Bestände, wenn diese beispielsweise auf Datenportalen wie der Europeana präsentiert und vernetzt werden und darüber ein gemeinsamer Zugang zu Millionen von kulturellen Gütern aus tausenden europäischen Kulturinstitutionen möglich wird.⁴⁶

Stefan Gradmann fragt: „Wieviele partikulare Institutionen sind dann noch sinnvoll/erforderlich?“⁴⁷ Für die Konzeption dieser Arbeit ist diese Frage wesentlich.⁴⁸ Trotz aller Debatten um Konvergenz im Zuge der Digitalisierung und auch erkennbaren Annäherungen der Institutionen durch die Nutzung gemeinsamer Erschließungsmöglichkeiten und Plattformen der Zugänglichkeit sind diese Institutionen dennoch funktional und auf operationaler Ebene stark ausdifferenziert. Die Abgrenzung zwischen Archiv, Bibliothek und Museum ist auf verschiedenen Ebenen möglich und sinnvoll und wird in der Literatur daher auch nicht einheitlich beschrieben.⁴⁹ So ist der nachfolgende Vorschlag einer Abgrenzung ein mögliches Angebot der Betrachtung, die von bestimmten „Artmerkmalen“⁵⁰ der Institutionen ausgeht und in der die Unterschiede vor allem in der Art der Übernahme bzw. Erwerbungsarten, der Art der Güter und in den institutionstypischen Zielen und Aufgaben gesehen werden.

⁴³ Vgl. Walz: „Metastrukturen und Abgrenzung zu anderen Institutionen: Kultur – Gedächtnis – Kulturerbe – Information und Dokumentation“.

⁴⁴ Ebd., 29.

⁴⁵ Waidacher, Friedrich: *Handbuch der allgemeinen Museologie* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1999), 164.

⁴⁶ Vgl. Kap. Impulse für uns aus der Praxis, 89ff.

⁴⁷ Gradmann, Stefan: „Objekt, Prozess und Kontext: Gedächtnisorganisationen und semantische Technologien“, <https://zugang-gestalten.org/dokumentation-2011/> [zugegriffen am 21. September 2022].

⁴⁸ Ich möchte mich an dieser Stelle bei Prof. Dr. Stefan Gradmann bedanken, für den Austausch und die Anregungen in den frühen Jahren der openGLAM-Bewegung und die Wiederaufnahme des Gesprächs im Zuge der Erstellung dieser Arbeit.

⁴⁹ Einen Überblick bietet Markus Walz, vgl. Walz: „Metastrukturen und Abgrenzung zu anderen Institutionen: Kultur – Gedächtnis – Kulturerbe – Information und Dokumentation“.

⁵⁰ Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 164ff.

Das Archiv

Die Aufgabe des Archivs wird gemeinhin in der Gewährleistung der „systematische[n] Übernahme, Erfassung, Ordnung, dauerhafte[n] Aufbewahrung und Erschließung von aus öffentlichen Dienststellen“⁵¹ stammendem Schriftgut gesehen. Die Übernahme durch das Archiv erfolgt demnach „auf dem Zuständigkeitswege von bestimmten Dienststellen“⁵² mit dem Ziel der „Dokumentation der Tätigkeit öffentlicher und privater Einrichtungen“⁵³. Archive übernehmen im Kern die in den abgabeverpflichtenden Körperschaften „organisch gewachsenen“⁵⁴ Bestände. Vornehmlich handelt es sich hierbei um Akten und Urkunden. Auf diese Weise können aus Geschäftsschriftgut historische Quellen werden.⁵⁵ Waidacher bezeichnet die in Archiven überlieferten Güter als Mentefakte, als Träger von Informationen. Mentefakte können „ohne Informationsverlust vervielfältigt werden, weil ihre Bedeutung nicht in ihrer Materialität liegt, sondern in den Informationen, die sie tragen“.⁵⁶ Hier ist also eher die Information, die sich über die Träger vermittelt, bedeutsam, und nicht so sehr der materielle Träger selbst.⁵⁷ Zugleich weist Waidacher auf die Einmaligkeit der archivischen Quellen hin.⁵⁸

Die Bibliothek

Die Bibliothek ist nach Gantert und Hacker eine „Bücher- und Literatursammlung“, ein „Medien- und Informationssammlung“⁵⁹ sowie ein „Dienstleistungsbetrieb“,⁶⁰ die eng gefasst

⁵¹ Reimann, Norbert (Hrsg.): *Praktische Archivkunde ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste, Fachrichtung Archiv* (Münster: Ardey-Verlag, 2014), 26.

⁵² Waidacher, Friedrich: „Museologische Grundlagen der Objektdokumentation“. *Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde*, Nr. 15, (Berlin: 1999), 5.
https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumforschung/Publicationen/Mitteilungen/MIT015.pdf.

⁵³ Reimann: *Praktische Archivkunde ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste, Fachrichtung Archiv*, 26.

⁵⁴ Gantert, Klaus: *Bibliothekarisches Grundwissen* (Berlin, Boston: De Gruyter Saur, 2016), 15.

⁵⁵ Vgl. Reimann: *Praktische Archivkunde ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste, Fachrichtung Archiv*, 27.

⁵⁶ Waidacher, Friedrich: „Vom redlichen Umgang mit Dingen – Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“. *Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde*, Nr. 8, (Berlin: 1996): 5–20, hier 7.

https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumforschung/Publicationen/Mitteilungen/MIT008.pdf. Waidacher führt hier ebenfalls aus, dass die Grenzen zwischen Artefakten und Mentefakten fließend und abhängig vom Standpunkt der Betrachtung sind: „Eine Incunabel etwa ist beides oder kann, je nach dem Betrachtungsstandpunkt, beides sein. Das Gleiche gilt für eine besondere oder besonders seltene Urkunde oder die Partitur eines musikalischen Werkes.“ Waidacher: „Vom redlichen Umgang mit Dingen – Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“, 7.

⁵⁷ Vgl. Waidacher: „Vom redlichen Umgang mit Dingen. Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“, 7.

⁵⁸ Vgl. Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 166.

⁵⁹ Gantert, Klaus und Rupert Hacker: *Bibliothekarisches Grundwissen* (München: K.G. Saur, 2008), 11f.

⁶⁰ Ebd., 14f.

für „Bücher und andere Printmedien“⁶¹ und weiter gefasst für „öffentliche Informationen aller Art“⁶² zuständig ist. Diese Güter zu sammeln, zu erschließen, zu bewahren und verfügbar zu machen, ist die Aufgabe der Bibliothek, womit sie „einen zentralen Beitrag zur Informationsversorgung der Allgemeinheit und der Wissenschaft“⁶³ leistet und durch den „freien und unbeschränkten Zugang zu diesen Informationen [...] das in der Verfassung verankerte Grundrecht auf Informationsfreiheit“⁶⁴ sichert. Das Sammeln erfolgt „planmäßig“⁶⁵ und durch den Erwerb der Bestände erfolgt in der Regel auch keine Veränderung des ursprünglichen Zwecks der Güter – insbesondere, wenn wir von Büchern und Literaturen ausgehen – „vielmehr unterstützt die Bibliothek den ursprünglichen Zweck des Buches“.⁶⁶ Wie für das Archiv bezeichnet Waidacher die Güter der Bibliothek als Mentefakte, mit dem Unterschied, dass diese in der Regel bereits Reproduktionen sind und es sich nicht um Unikate handelt.⁶⁷

Das Museum

Die Aufgabe des Museums wird vornehmlich darin gesehen, die „materielle[n] und immaterielle[n] Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt“⁶⁸ zu sammeln, zu bewahren, zu erforschen und insbesondere durch Ausstellungen bekannt zu machen. Das Sammeln erfolgt in der Regel durch Ankauf oder Schenkung „aktiv nach interner Entscheidung“.⁶⁹ Es handelt sich hierbei um „die gezielte Feststellung und Auswahl jener Gegenstände aus der Gesamtwirklichkeit [...], die potentielle Träger der Musealität sind“.⁷⁰ In eine Museumssammlung aufgenommen werden also solche Güter, in denen potentiell eine bestimmte „Bedeutungsqualität“ erkannt wird.⁷¹ Eine Veränderung der ursprünglichen „Zweckbestimmung“⁷² kann dann gegeben sein, wenn es sich um Gebrauchsgegenstände oder

⁶¹ Gantert u. a.: *Bibliothekarisches Grundwissen* (München: K.G. Saur, 2008), 11.

⁶² Ebd., 14.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd., 15.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Reimann: *Praktische Archivkunde ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste, Fachrichtung Archiv*, 27.

⁶⁷ Vgl. Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 166.

⁶⁸ Deutscher Museumsbund e. V.: „Museumsdefinition“, <https://www.museumsbund.de/museumsdefinition/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁶⁹ Walz: „Metastrukturen und Abgrenzung zu anderen Institutionen: Kultur – Gedächtnis – Kulturerbe – Information und Dokumentation“, 30.

⁷⁰ Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 147.

⁷¹ Waidacher: „Vom redlichen Umgang mit Dingen. Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“, 6.

⁷² Reimann: *Praktische Archivkunde ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste, Fachrichtung Archiv*, 27.

sakrale Objekte handelt, nicht so sehr jedoch im Fall von Kunstwerken, bei denen eine „museale Zweckrichtung von vornherein intendiert“⁷³ ist.

In Abgrenzung zu Archiv und Bibliothek unterteilt Waidacher die Güter des Museums in zwei Gruppen. Zur ersten Gruppe gehören die Naturfakte, also Objekte, die nicht vom Menschen hervorgebracht wurden. Sie sind „von sich aus authentisch, sie sind nicht Zeugnis, sondern die Sache selbst“.⁷⁴ Zur zweiten Gruppe gehören die Artefakte, die vom Menschen erzeugt wurden. Natur- und Artefakte sind für Waidacher unikal und können nicht ohne Bedeutungsverlust reproduziert werden.⁷⁵

Diese Unterschiede im institutionellen Zweck, in den Typologien der Güter und der Art ihrer Erwerbung sind so markant, dass ich vermute, dass diese Differenzen auch einen Einfluss auf die Bedingungen und Themenfelder im Kontext eines offenen Zugangs haben. So gehe ich davon aus, dass ein erweiterter, nuancierter Blick auf einen offenen Zugang zu den Gütern in diesen Institutionen nur möglich ist, wenn diese auch separat voneinander betrachtet werden. Nur so können eine grobe Betrachtung und zu starke Verallgemeinerung vermieden werden. Auch für die Analyse von Konvergenz der Institutionstypen, die auch durch einen offenen Zugang ihrer Bestände erzeugt wird, vermute ich, dass der erste Schritt die isolierte, divergierende Betrachtung sein muss, um sich davon ausgehend später wieder annähern zu können und so die Bedingungen und Grenzen der Konvergenz besser zu verstehen. Im Zentrum dieser Arbeit steht das Museum und seine Sammlungen. Als Desiderat für anknüpfende Forschung bleibt das weite Feld der Analyse des offenen Zugangs zu Gütern aus anderen Institutionstypen bestehen, insbesondere des Archivs und der Bibliothek.

Eingrenzung auf Sammlungsgut

Innerhalb des Museums sehe ich zwei Betrachtungsgegenstände, die Potential für die Forschung zum offenen Zugang haben. Es handelt sich einerseits um administrative Güter und andererseits um sammlungsbezogene Güter.

Zu den administrativen Gütern zähle ich beispielsweise verwaltungsbezogene Daten und Informationen, die im Museum erzeugt und organisiert werden und die Aussagen über Besucher*innen, Website-Besuche, Einnahmen, Ausgaben, Verwendung von Drittmitteln

⁷³ Reimann: *Praktische Archivkunde ein Leitfadens für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste, Fachrichtung Archiv*, 27.

⁷⁴ Waidacher: „Vom redlichen Umgang mit Dingen. Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“, 6.

⁷⁵ Vgl. Ebd., 7.

sowie über das im Museum arbeitende Personal ermöglichen. Aus Gründen der Transparenz und Nachvollziehbarkeit können einige dieser Daten und Informationen für die Allgemeinheit von besonderem Interesse sein, zum Beispiel wenn die betreffenden Institutionen aus öffentlichen Mitteln, von Steuergeldern, finanziert werden.

Zu den sammlungsbezogenen Gütern zähle ich alle Daten und Informationen, die in direktem Zusammenhang mit dem im Museum überlieferten Sammlungsgut stehen. Dazu können digitale Abbildungen von Museumsobjekten gehören, Erschließungsinformationen, Dokumentationen von Einzelobjekten und ganzen Beständen sowie objekt- oder bestandsbezogene Gutachten und sammlungsbezogene Verträge, die beispielsweise den Erwerb dokumentieren. In dieser Arbeit konzentriere ich mich ausschließlich auf die analogen sammlungsbezogenen Güter, die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der ständigen Sammlung des Museums stehen.⁷⁶ Genuin digitale Sammlungsgüter betrachte ich in dieser Arbeit nicht. Zudem grenze ich die sammlungsbezogenen Güter noch einmal ein, da ich mich ausschließlich auf materielles Sammlungsgut konzentriere, also jenes, das auch als materielles Kulturerbe bezeichnet wird. Immaterielles Kulturerbe, also „lebendige kulturelle Ausdrucksformen“⁷⁷, zu denen Traditionen, darstellende Künste, Rituale, Bräuche und traditionelle Handwerkstechniken gehören, betrachte ich in dieser Arbeit nur insofern, als dass ich aufzeigen werde, dass diese Ausdrucksformen für eine vielschichtige, mehrere Deutungen zulassende Interpretation von Sammlungsgut große Relevanz haben können.⁷⁸

So ergibt sich als ein weiteres Desiderat die Erforschung der Bedingungen, Themen und Grenzen eines offenen Zugangs zu administrativen Museumsgütern, für die sich ganz andere Fragen stellen müssten als für sammlungsbezogene Güter und für die ich eine größere Nähe zu thematischen Feldern wie offene Regierungsdaten und offene Verwaltungsdaten sehe. Ein weiteres Desiderat entsteht durch die in dieser Arbeit nur am Rande erwähnte Bedeutung des immateriellen Kulturerbes, das jedoch in einigen Sammlungen im Museum einen zentralen Platz einnimmt.

⁷⁶ Vgl. Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 194f.

⁷⁷ Deutsche UNESCO-Kommission: „Immaterielles Kulturerbe kurz erklärt“, <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Eine Liste des immateriellen Kulturerbes findet sich hier: UNESCO: „Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity“, <https://ich.unesco.org/en/lists> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁷⁸ Vgl. Kap. Handlungsfelder, 241ff.

Eingrenzung auf Kunst- und Kultur Museen

Museen lassen sich nach zahlreichen Kriterien voneinander unterscheiden. Sie zu typologisieren ist jedoch mit einigen „Grundproblemen“ verbunden.⁷⁹ Klassifikationen für Museen gibt es viele, ihre Gestalt ist jeweils Ergebnis der eingenommenen Perspektive. Sie können sich unter anderem orientieren an Sammlungsschwerpunkten oder Hauptsammelgebieten, an der fachwissenschaftlichen Verortung, an inhaltlich-thematischen Gliederungen, an baulichen Aspekten oder geografischen Bezügen, an Rechtsträgerschaften oder auch an Zielgruppen.⁸⁰ Nicht immer sind die Trennlinien scharf zu ziehen. Für den Rahmen dieser Arbeit ist die denkbar größte Form der Klassifikation von Museen ausreichend: Eine Unterscheidung, wie sie auch die französische Sprache kennt, in der Naturmuseen als *muséum* und alle Nicht-Natur-Museen als *musée* bezeichnet werden.⁸¹ In dieser Arbeit werde ich nur solche Museen betrachten, die keine Naturmuseen oder naturwissenschaftliche Museen sind. Ebenfalls ausgenommen sind naturwissenschaftliche Sammlungen in mehrspartigen Museen.⁸² Das Spektrum der demnach in dieser Arbeit mitgedachten Museumstypen ist jedoch trotzdem groß. Ich bezeichne sie überordnend als Kunst- und Kultur Museen. In Anlehnung an die Klassifikation von Museumstypen des Instituts für Museumsforschung, das sich wiederum an der ICOM-Museums-Klassifikation anlehnt,⁸³ subsumiere ich unter Kunst- und Kultur Museen die folgenden Museumstypen mit den beispielhaft hier angegebenen Sammlungsschwerpunkten:

- Museen mit ort- und regionalgeschichtlichem, volkskundlichem oder heimatkundlichem Schwerpunkt (Orts- und Regionalgeschichte, Volks- und Heimatkunde)
- Kunstmuseen (Kunst und Kunsthandwerk, Architektur, Film, Fotografie, kirchliche Kunst)

⁷⁹ Walz, Markus: „Grundprobleme der Museumstypologie“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 78–80, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

⁸⁰ Vgl. Ebd., 78f.

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² Vgl. Schmidt, Martin: „Mehrspartenmuseen“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 114–116, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

⁸³ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz und Institut für Museumsforschung: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*, Heft 73, (2019), 26f. https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat73_online.pdf.

- Schloss- und Burgmuseen (Klöster, Schlösser und Burgen mit Inventar)
- Technische Museen (Technik, Technikgeschichte, Verkehr u. a.)
- Historische und archäologische Museen (Militaria, Ur- und Frühgeschichte, Personalien)
- Kulturgeschichtliche Spezialmuseen (Völkerkunde, Kulturgeschichte, Religions- und Kirchengeschichte, Kinder und Spielzeug, Literaturgeschichte, Musikinstrumente)
- Museen und Museumskomplexe mit mehreren Sammlungsschwerpunkten aus den hier genannten Museumstypen

In die Betrachtung nicht einbezogen sind:

- Naturkundliche Museen (Naturkunde, Naturgeschichte, Zoologie, Botanik, Veterinärmedizin, Paläontologie)
- Naturwissenschaftliche Museen (Chemie, Physik, Astronomie, Humanmedizin)

Diese grobe Unterteilung läuft entlang der Grenze zwischen dem, was vom Menschen und was nicht vom Menschen erschaffen, also durch die Natur hervorgebracht wurde. Die Grenze genau hier zu ziehen, ist für diese Arbeit sinnvoll, weil es markante Abweichungen zwischen diesen beiden Strängen an Museumstypen gibt. So ist das Sammeln in Naturmuseen und sind die Wege des Sammlungsguts ins Naturmuseum häufig ganz andere als in Kultur- oder Kunstmuseen. Es gibt zahlreiche Abweichungen in den Abläufen und Verfahren der Dokumentation. Der Stellenwert der Grundlagenforschung, der Forschung im Allgemeinen und der Voraussetzung für das Sammeln sowie der Anbindung an die fachwissenschaftlichen Disziplinen unterscheiden sich. Dies wiederum – wenn bei weitem nicht allein – provoziert beispielsweise andere ethische und rechtliche Fragen im Zusammenhang mit der digitalen Zugänglichmachung dieser Güter. Diese Aufzählung ist nicht erschöpfend. Entscheidend ist hier, dass sich Arbeits- und Verfahrensweisen sowie Abläufe zwischen diesen Museumstypen in vielerlei Hinsicht wesentlich voneinander unterscheiden. Der Ausschluss von Naturmuseen bedeutet nicht, dass nicht einzelne Beobachtungen und Ableitungen in dieser Arbeit nicht auch auf Naturmuseen und naturwissenschaftlichen Museen zutreffen können. Es bedeutet in erster Linie, dass ich die Argumentation und die Ableitungen nicht von Naturmuseen ausgehend aufbaue und auch nicht anhand von Naturmuseen überprüft habe. Dies ist ein weiteres Desiderat dieser Arbeit und kann Anknüpfungspunkt für künftige Forschung sein.

Sprachliche Eingrenzung

Neben der Eingrenzung auf Museen und Museumsarten verkleinert sich der Abdeckungsgrad meiner Betrachtung auch durch die eigenen sprachlichen Barrieren. So habe ich in der Recherche und Auswertung fast ausnahmslos englisch- und deutschsprachige Literaturen berücksichtigt, da ich diese Quellen ohne Übersetzungshilfen verstehen und analysieren kann. Daher ist nicht auszuschließen, dass insbesondere solche Literaturen, die im globalen Süden und/oder von eher marginalisierten Gruppen in anderen der hier genannten Sprachen veröffentlicht wurden, nicht in die Arbeit einfließen werden. Diese Eingrenzung produziert ein weiteres Feld an Desideraten.

Geografische Eingrenzung

Die sprachliche Eingrenzung führt unweigerlich zur geografischen Verengung der Betrachtung. Der wesentliche Teil meiner herangezogenen Quellen stammt aus Gebieten, die zum globalen Norden gehören, aus europäischen Ländern, aus Nordamerika, insbesondere den USA, sowie aus Australien und Neuseeland. Quellen aus afrikanischen, süd- und lateinamerikanischen sowie asiatischen Ländern und den Ländern des Nahen und Mittleren Ostens werden in dieser Arbeit nur dann verwendet, wenn diese Texte in englischer Sprache vorliegen. Dies muss unweigerlich dazu führen, dass meine Arbeit eurozentrisch geprägt ist. Damit verbunden ist eine fehlende Kenntnis über Quellen, die den offenen Zugang zu Sammlungsgut diskutieren und deren Autor*innen aus dem globalen Süden stammen.⁸⁴ Mein Ansatz ist also keineswegs holistisch in Bezug auf geografische und damit kulturelle, soziale oder politische Perspektiven. Diese Verengung meiner Betrachtung durch Sprache und geografische Vorortung ist unter Umständen die vielleicht beachtenswerteste Lücke, die ich in meiner Forschung für kommende Arbeiten markieren kann.

Verwendete Begriffe

Ich verwende in dieser Arbeit zwei Begriffe wiederkehrend und bewusst. Diese möchte ich hier kurz erläutern.

⁸⁴ Im Zuge meiner ehrenamtlichen Jurytätigkeit bei der gemeinnützigen Organisation Creative Commons im Sommer 2020 war ich beteiligt an der Bewertung eingereicherter Projekte für den offenen Zugang zu Gütern aus Kulturerbeinstitutionen von unterrepräsentierten Gruppen. Aus dieser persönlichen Erfahrung kann ich schließen, dass es zahlreiche Bestrebungen gibt, den offenen Zugang auch jenseits von Europa und Nordamerika zu ermöglichen. Vgl. Creative Commons: „Call for Stories: Open GLAM in underrepresented Communities“, <https://network.creativecommons.org/call-for-stories-open-glam-in-underrepresented-communities/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Insbesondere möchte ich hier auf die Arbeit von Medhavi Gandhi hinweisen, die sich engagiert für den offenen Zugang zu – insbesondere – indischem Kulturerbe einsetzt: The Heritage Lab: „The Heritage Lab“, <https://www.theheritagelab.in/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Sammlungsgut

Unter Sammlungsgut verstehe ich alle materiellen Güter in einer Museumssammlung. Alternativ spreche ich auch von Museumsbeständen oder nur von Beständen. Einzelnes Sammlungsgut bezeichne ich gelegentlich auch als Objekte oder Museumsobjekte. All diese Begriffe sind gängig in der museologischen Literatur und Museumspraxis.⁸⁵ Ich verwende sie abgegrenzt zu Archiv- und Bibliotheksgut, die ebenfalls in Museen überliefert sein können und zusammengefasst als Museumsgut bezeichnet werden. Wird Sammlungsgut digitalisiert, kann es als digitales Sammlungsgut bezeichnet werden.

Ich möchte betonen, dass diese von mir gewählten Begriffe in manchen Zusammenhängen innerhalb dieser Arbeit problematisch sein können, weil sie eine Vereinnahmung der durch die Begriffe beschriebenen gegenständlichen Dinge durch das Museum darstellen. Dies ist insbesondere im Zusammenhang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten problematisch, weil das von einem Museum in der Vergangenheit angeeignete Sammlungsgut in den Herkunftsgesellschaften – wie Bénédicte Savoy ausführt – keinesfalls als Güter eines Museums betrachtet werden, sondern in bestimmten Kontexten als Subjekte und reale Akteure.⁸⁶ Der Begriff Sammlungsgut kann für Herkunftsgesellschaften daher verletzend und unangemessen sein.⁸⁷

Offener Zugang

Ein Großteil meiner Quellen ist englischsprachig. Darin finden sich Begriffe wie *open access*, *openness* und *open*. In meiner Arbeit nutze ich ausschließlich die deutsche Übersetzung *offener Zugang*, da diese Formulierung Anschlussfähigkeiten an bestehende Diskurse im deutschsprachigen Raum ermöglicht.⁸⁸ Auch das Adjektiv *offen* nutze ich. Ich verwende es –

⁸⁵ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut* (Berlin, Leipzig: Deutscher Museumsbund e. V., 2011). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-nachhaltiges-sammeln.pdf>; Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden für die Dokumentation von Museumsobjekten – von der Eingangsdokumentation bis zur wissenschaftlichen Erschließung* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2011). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/dmb-dokumentation.pdf>; Vgl. Walz (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*.

⁸⁶ Vgl. Savoy, Bénédicte, Carolin Emcke und Schaubühne: „Streitraum: ‚Koloniales Erbe oder: das große Vergessen‘ 1/2“, <https://www.schaubuehne.de/de/seiten/streit-raum.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁸⁷ Zum Begriff Herkunftsgesellschaft: Vgl. Kap. An sich sensible Objekte, 169ff.

⁸⁸ Vgl. Bauer, Michael, Claudia Garád, Karl Heinz Leitner, Thomas Lohninger, Brigitte Lutz, Bernhard Haslhofer, Stefan Pawel u. a.: *ABC der Offenheit*, hrsg.v. Wikimedia Deutschland – Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens, Open Knowledge Foundation Deutschland. (Berlin: Open Knowledge Foundation Deutschland, Wikimedia Deutschland – Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens, 2019). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ABC_der_Offenheit_-_Brosch%C3%BCre_\(2019\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ABC_der_Offenheit_-_Brosch%C3%BCre_(2019).pdf); Vgl. Hahn, Helene: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, hrsg. v. digiS – Servicestelle Digitalisierung Berlin (Berlin: digiS – Servicestelle Digitalisierung Berlin, 2016); Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining

wie in den englischen Texten auch – als Beschreibung der Eigenschaft von Daten. Als vorläufige Arbeitsdefinition von offenem Zugang nutze ich die – wie bereits oben eingeführt – *Offen-Definition* der Open Knowledge Foundation.⁸⁹

1.3. Vorgehen und Aufbau der Arbeit

Diese Dissertation habe ich für die praktische Arbeit im Museum geschrieben. Sie kann eine Orientierung dafür bieten, wie wir in Zukunft den offenen, digitalen Zugang zu Sammlungsgut gestalten können. Dabei bringe ich Texte und einzelne Theoriebereiche miteinander in Berührung, die nach meinem Wissen in dieser Weise bisher noch nicht im Dialog waren. Auch daher ergeben sich aus dieser Arbeit zahlreiche Impulse für die weitere Forschung in diesem Bereich.

Diese Dissertation ist – neben dieser Einführung – in vier große Kapitel und ein Nachwort gegliedert.

Zu Beginn der Arbeit öffne ich das Themenfeld so weit wie möglich. So arbeite ich im **zweiten Kapitel** heraus, was unter offenem Zugang im Allgemeinen zu verstehen ist. Hier findet noch keinerlei Eingrenzung auf Sammlungsgut statt. Anhand der Analyse einschlägiger Texte, kristallisiere ich heraus, welche übergeordneten, also domäneübergreifenden, gemeinsamen Kennzeichen und schwachen Strukturen der offene Zugang aufweist.

Im **dritten Kapitel** rahme ich das Thema stärker ein und erläutere den gegenwärtigen Stand zum offenen Zugang von Sammlungsgut, wie er sich aktuell in Theorie und Praxis zeigt. Dabei gehe ich dreiteilig vor: Im ersten Schritt stelle ich den Stand in der Praxis dar und systematisiere insbesondere die verschiedenen Ausprägungen des digitalen Zugangs zu Sammlungsgut im Museum; zugleich verorte ich den offenen Zugang hier als eine besondere Erscheinungsform. Ich gebe einen Einblick in die weltweite Verbreitung dieser spezifischen Art digitaler Museumspraxis und zeige Impulse auf, die zur Etablierung und Weiterentwicklung des offenen Zugangs beigetragen haben und noch immer beitragen. Im zweiten Schritt stelle ich openGLAM vor, ein international agierendes Netzwerk, das Prinzipien für den offenen Zugang von Kulturerbe entwickelt hat. Diese Prinzipien stellen Empfehlungen für Museen und andere Kulturerbeinstitutionen zur Gestaltung des offenen Zugangs dar. Im letzten Teil dieses

Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“, <https://opendefinition.org/od/2.1/de/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁸⁹ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

Kapitels fächere ich den aktuellen Stand in der Forschung auf. Dabei identifiziere und erläutere ich fünf große Felder, nach denen sich die Fokussierung in der gegenwärtigen Forschung thematisch unterteilen lässt. Von diesen Aspekten aus Praxis und Forschung leite ich die Notwendigkeit der thematischen Erweiterung des offenen Zugangs zu Sammlungsgut im Museum ab.

Im **vierten Kapitel** zeige ich solche Themenfelder auf, die bislang im Zusammenhang mit dem offenen Zugang zu wenig oder gänzlich unberücksichtigt geblieben sind und die in der Praxis zu adressieren wären. Es tauchen Problemfelder und besondere Herausforderungen auf, die sich mit der Digitalisierung von Sammlungsbeständen stellen. Dabei konzentriere ich mich zum einen auf eine spezifische Form von Sammlungsgut, das als sensibel bezeichnet wird. Ich zeige auf, was darunter verstanden wird, welche verschiedenen Arten sensiblen Sammlungsguts existieren und weshalb ein besonderer Umgang mit diesem geboten ist. Zum anderen betone ich in diesem Kapitel, dass Museen keine neutralen Orte sind und dass Digitalisierung sowie Daten ebenfalls nicht neutral sind. Ich erläutere diese Prämissen und führe Beispiele heran, wie sich diese innerhalb der Digitalisierung von Sammlungsgut ausdrücken. Ausgehend von dem Wissen zum derzeitigen Stand in Praxis und Forschung kann ich in diesem Kapitel abschließend aufzeigen, dass die Spezifika, die Sammlungsgut und ihre Digitalisierung aufweisen, Themen berühren, die in diesem Kontext bislang unberücksichtigt blieben.

Im **fünften Kapitel** fließen die Erkenntnisse aus Kapitel zwei, drei und vier zusammen. Die dortigen Ausführungen sind in gewisser Weise der Fluchtpunkt meiner Bemühungen. Hier entwickle ich acht Handlungsfelder für die praktische Museumsarbeit. Diese bauen auf den identifizierten, übergreifenden Kennzeichen eines offenen Zugangs auf. Zudem werden in diesen Handlungsfeldern die identifizierten bislang unberücksichtigten Themen sowie die Herausforderungen, die sich aus den Spezifika von Sammlungsgut im Museum ergeben, einbezogen. Diese Handlungsfelder dienen als Orientierung für die Museumspraxis und können die Gestaltung des offenen Zugangs in einer Weise ermöglichen, die an den spezifischen Anforderungen des betreffenden Sammlungsguts ausgerichtet ist.

Zum Schluss werde ich im letzten, **sechsten Kapitel** andeuten, welchen weiteren Forschungsfragen ich ausgehend von den Erkenntnissen dieser Dissertation zukünftig nachgehen möchte.

2. Offener Zugang

Bevor ich mich im nächsten Kapitel auf das konkrete Feld des offenen Zugangs zu Sammlungsgut konzentrieren und den Stand in Forschung und Praxis darstellen werde, möchte ich diesen ersten Teil der Arbeit nutzen, um die Perspektive zu Beginn so weit wie möglich zu öffnen.

Ich werde in diesem Kapitel Texte vorstellen, die den offenen Zugang thematisieren. Anhand dieser Texte möchte ich übergreifende Kennzeichen ableiten, um die schwachen Strukturen⁹⁰ eines offenen Zugangs herausarbeiten zu können und um deren Anwendbarkeit und Konkretisierung auf Sammlungsgut hin später in dieser Arbeit überprüfen und ausformulieren zu können.⁹¹

Warum ist es im Kontext meiner Arbeit wichtig, die übergreifenden Kennzeichen, die schwachen Strukturen des offenen Zugangs zu kennen?

Der offene Zugang zu Sammlungsgut, wie ich ihn in dieser Arbeit betrachte, ist eine von vielen Erscheinungsformen, in denen der offene Zugang praktiziert wird. Es gibt ihn in zahlreichen Domänen. Hierzu gehören unter anderem das Regierungswesen (open government), die Wissenschaft (open science), die Kulturerbeinstitutionen (openGLAM), die Wirtschaft (open economy), das Design (open design) oder der Innovationsbereich (open innovation). Die Güter, die hier jeweils offen zugänglich gemacht werden, sind entsprechend verschieden. Dazu können nämlich wissenschaftliche Publikationen (open access), Daten (open data) und Unterrichtsmaterialien (open educational resources) genauso gehören wie Quellcodes der Programmierung (open source), Software (open software) und Hardware (open hardware).⁹² In diesen und vielen weiteren Kontexten erzeugt der offene Zugang ein ganz unterschiedliches Echo, wird aus abweichenden Motivationen heraus praktiziert und mit jeweils anderen, in dem Feld üblichen Werkzeugen und inhaltlichen Schwerpunkten bedient. In all diesen Domänen sind auch die Herausforderungen für den offenen Zugang durchaus verschieden.⁹³

⁹⁰ Vgl. Moore, Samuel A.: „A genealogy of open access: negotiations between openness and access to research“. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, Nr. 11 (2017). <https://doi.org/10.4000/rfsic.3220>.

⁹¹ Vgl. Kap. Handlungsfelder, 241ff.

⁹² Vgl. Bauer u. a., *ABC der Offenheit*.

⁹³ Vgl. Ebd.

Jeffrey Pomerantz und Robin Peek betonen, dass der offene Zugang – trotz aller genannten Unterschiedlichkeiten – eine konzeptionelle und operativ spezifische Ausprägung der Idee der Teilung von Gütern und der Teilhabe an Prozessen sei.⁹⁴ Dabei ist der offene Zugang wiederum abhängig von digitaler Datenverarbeitung und Netzwerken und damit eine Erscheinung, die seit dem 20. Jahrhundert zu beobachten ist.⁹⁵ Diese Bedingung der computergestützten Datenverarbeitung und der Netzbildung grenzt das Feld der Betrachtung zwar ein, trotzdem ist das Spektrum der Güter, die über digitale Datenverarbeitung offen zugänglich gemacht werden können, noch immer sehr groß und nahezu unübersichtlich:

„In principle, any kind of digital content can be OA [Open Access], since any digital content can be put online [...]. Moreover, any kind of content can be digital: texts, data, images, audio, video, multimedia, and executable code.“⁹⁶

Trotz dieser Eingrenzung auf digitale Güter, führt die Heterogenität dieser zu einer spezifischen Ausformulierung in der jeweiligen Domäne. Die Praxis des offenen Zugangs kann also in ihrer jeweiligen konkreten Anwendung singular, einzigartig sein.⁹⁷ Das *Wie*, die Frage nach der Umsetzung dieser verbindenden Idee des Teilens, kann potentiell ganz verschieden verhandelt werden – eben auch abhängig davon, *was* geöffnet wird, also um welche Art von Gütern es sich handelt. Der offene Zugang zu Sammlungsgut kann damit potentiell anders gestaltet und ausgeprägt sein und ist jeweils von anderen Herausforderungen und Themen geprägt als der offene Zugang zu Regierungsdaten oder Lernmaterialien.

Im Rahmen dieses Kapitels möchte ich übergreifende Kennzeichen eines offenen Zugangs herauskristallisieren, um davon abgeleitet schwache Strukturen des offenen Zugangs zu identifizieren und diese dann später auf Sammlungsgut im Museum hin anwenden zu können. Ich orientiere mich hier an Samuel A. Moores Vorschlag, den offenen Zugang als Grenzobjekt zu denken.⁹⁸ Grenzobjekte sind eine theoretische Überlegung aus der Soziologie, die 1989 von

⁹⁴ Vgl. Pomerantz, Jeffrey und Robin Peek: „Fifty shades of open“. *First Monday*, vol. 21, Nr. 5 (5. Mai 2016). <https://doi.org/10.5210/fm.v21i5.6360>.

⁹⁵ Vgl. Ebd. Da heißt es: „[...] openness depends on computing and networking.“ Pomerantz u. a.: „Fifty shades of open“.

⁹⁶ Suber, Peter: *Open Access* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012), 9, [https://cyber.harvard.edu/hoap/Open_Access_\(the_book\)](https://cyber.harvard.edu/hoap/Open_Access_(the_book)). Suber diskutiert hier vornehmlich den offenen Zugang zu wissenschaftlichen Literaturen. Er bezieht die Bezeichnung vom offenen Zugang dabei jedoch auch auf andere Güter, sodass „open access“ in diesem Zitat als übergeordneter Begriff zu verstehen ist.

⁹⁷ Vgl. Bauer u. a.: *ABC der Offenheit*.

⁹⁸ Vgl. Moore: „A genealogy of open access: negotiations between openness and access to research“, 7.

Susan Leigh Star und James R. Griesemer eingeführt wurde.⁹⁹ Star und Griesemer beschreiben Grenzobjekte wie folgt:

„This [the boundary object] is an analytic concept of those scientific objects which both inhabit several intersecting social worlds [...] and satisfy the informational requirements of each of them. Boundary objects are objects which are both plastic enough to adapt to local needs and the constraints of the several parties employing them, yet robust enough to maintain a common identity across sites. They are weakly structured in common use, and become strongly structured in individual-site use. These objects may be abstract or concrete. They have different meanings in different social worlds but their structure is common enough to more than one world to make them recognizable, a means of translation. The creation and management of boundary objects is a key process in developing and maintaining coherence across intersecting social worlds.“¹⁰⁰

Grenzobjekte sind also einerseits weich, plastisch und abstrakt genug, um über mehrere Disziplinen, Domänen oder soziale Welten hinweg verstanden zu werden. Andererseits sind sie aber auch sehr konkret, hart und robust, sodass sie in der jeweiligen Domäne oder sozialen Welt eine eigenständige Konkretisierung mit spezifischen Schwerpunkten und Ausprägungen erfahren können.¹⁰¹ In der Soziologie werden Grenzobjekte viel weitgehender und umfassender diskutiert, als ich es hier darstellen kann. Mit der Einführung dieses Konzepts in das Feld des offenen Zugangs, wie es Moore vorschlägt, entsteht für meine Arbeit genau der Impuls, den ich für das Aufmachen und das anschließende wieder Zumachen, also das Konkretisieren vom offenen Zugang benötige.

Ich verstehe die Herleitung übergreifender Kennzeichen als Grundstock zur Identifikation dieser schwachen Strukturen des offenen Zugangs. Später in der Arbeit werde ich diese schwachen Strukturen dann auf Sammlungsgut im Museum hin konkretisieren und in Form von Handlungsfeldern anschaulich für die Museumspraxis formulieren.¹⁰²

⁹⁹ Vgl. Star, Susan Leigh und James R. Griesemer: „Institutional Ecology, ‚Translations‘ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology“. *Social Studies of Science*, vol. 19, Nr. 3 (1989): 387–420.

¹⁰⁰ Ebd., 393.

¹⁰¹ Vgl. Moore: „A genealogy of open access: negotiations between openness and access to research“, 8–11.

¹⁰² Vgl. Kap. Handlungsfelder, 241ff.

2.1. Textanalyse

Um übergreifende Kennzeichen eines offenen Zugangs erarbeiten zu können, werde ich nachstehend fünf Texte vorstellen. Bei der Auswahl der Texte habe ich insbesondere darauf geachtet, dass sie im Verhältnis zueinander ein möglichst weites Spektrum an Perspektiven auf den offenen Zugang ermöglichen. Daher berücksichtige ich nachstehend politische Erklärungen genauso wie theoretisch-historische Überlegungen und Texte, die wiederum eher spezifische Aspekte des offenen Zugangs vertiefen. Mehrere der Texte beziehen sich vornehmlich auf den offenen Zugang zu wissenschaftlichen Publikationen,¹⁰³ in einem Text wird kulturelles Erbe explizit erwähnt,¹⁰⁴ in zwei Quellen wird das Feld ausdrücklich Domänen übergreifend betrachtet¹⁰⁵. Es handelt sich ausnahmslos um solche Quellen, die einen erkennbaren Einfluss auf die Begriffsbestimmung von offenem Zugang haben und/oder für die Praxis als relevante Orientierung dienen.

Bei den ausgewählten Texten handelt es sich um (in der Reihenfolge der Besprechung):

- BBB-Definitionen, bestehend aus:
 - Chan, Leslie, Darius Cuplinskas, Michael Eisen, Fred Friend, Yana Genova, Jean-Claude Guédon, Melissa Hagemann u. a.: „Budapest Open Access Initiative“ (2002), <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - Brown, Patrick O., Diane Cabell, Aravinda Chakravarti, Barbara Cohen, Tony Delamothe, Michael Eisen, Les Grivell u. a.: „Bethesda Statement on Open Access Publishing“ (2003), <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:4725199> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁰³ Vgl. Chan, Leslie, Darius Cuplinskas, Michael Eisen, Fred Friend, Yana Genova, Jean-Claude Guédon, Melissa Hagemann u. a.: „Budapest Open Access Initiative“ (2002), <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Brown, Patrick O., Diane Cabell, Aravinda Chakravarti, Barbara Cohen, Tony Delamothe, Michael Eisen, Les Grivell u. a.: „Bethesda Statement on Open Access Publishing“ (2003), <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:4725199> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Suber: *Open Access*; Anderson, Rick, Seth Denbo, Diane Graves, Susan Haigh, Steven Hill, Martin Kalfatovic, Roy Kaufman u. a.: „Report from the ‘What Is Open?’ Workgroup“. *Open Scholarship Initiative Proceedings*, vol. 1 (2016): 1–5, <https://doi.org/10.13021/G8XK5R>.

¹⁰⁴ Vgl. Bullinger, Hans-Jörg und Karl Max Einhäupl: „Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities“ (2003), <https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁰⁵ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“; Vgl. Pomerantz, Jeffrey und Robin Peek: „Fifty shades of open“. *First Monday*, vol. 21, Nr. 5 (5. Mai 2016). <https://doi.org/10.5210/fm.v21i5.6360>.

- Bullinger, Hans-Jörg und Karl Max Einhäupl: „Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities“ (2003),
<https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“,
<https://opendefinition.org/od/2.1/de/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Suber, Peter: *Open Access* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012).
[https://cyber.harvard.edu/hoap/Open_Access_\(the_book\)](https://cyber.harvard.edu/hoap/Open_Access_(the_book)).
- Pomerantz, Jeffrey und Robin Peek: „Fifty shades of open“. *First Monday*, vol. 21, Nr. 5 (5. Mai 2016). <https://doi.org/10.5210/fm.v21i5.6360>.
- Anderson, Rick, Seth Denbo, Diane Graves, Susan Haigh, Steven Hill, Martin Kalfatovic, Roy Kaufman u. a.: „Report from the ‘What Is Open?’ Workgroup“. *Open Scholarship Initiative Proceedings*, vol. 1 (2016): 1–5,
<https://doi.org/10.13021/G8XK5R>.

Ich werde die Kernelemente der Texte im Folgenden zusammenfassen und die darin jeweils genannten Kennzeichen des offenen Zugangs herausstellen. Die Darstellung der Inhalte der einzelnen Texte ist recht ausführlich gestaltet. Ich habe mich bewusst für diese ausführlichere Form entschieden, sodass die Textbeschreibungen auch den Charakter einer Einführung in dieses breite Themenfeld bieten. Alle Textanalysen enden mit einer Zusammenfassung. Für eine schnellere, konzentriertere Lektüre empfehle ich, nur diese Zusammenfassungen zu lesen.

2.1.1. BBB-Definitionen

Die Verbreitung der Ideen vom offenen Zugang wurde zu Beginn der 2000er-Jahre in den verschiedensten Domänen vermehrt diskutiert.¹⁰⁶ Peter Suber identifiziert „three influential public statements“,¹⁰⁷ die die Ausrichtung und die Ausbreitung vom offenen Zugang maßgeblich beeinflusst haben und die er aufgrund ihrer gemeinsamen Herkünfte und inhaltlichen Überlappungen als „BBB definition of OA“ bezeichnet¹⁰⁸. Das Akronym BBB steht für die *Budapest Open Access Initiative* (BOAI), *Bethesda Statement on Open Access*

¹⁰⁶ Vgl. Russell, Andrew L: *Open Standards and the Digital Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014). <https://doi.org/10.1017/CBO9781139856553>.

¹⁰⁷ Suber: *Open Access*, 8.

¹⁰⁸ Ebd.

Publishing (BSOAP) sowie die *Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities*.

Die *Budapest Open Access Initiative* fußt auf einem Zusammentreffen europäischer und U.S.-amerikanischer Wissenschaftler*innen im Kontext einer Tagung, organisiert vom *Open Society Institute* im Dezember 2001. Offener Zugang wird hier wie folgt definiert (Unterstreichungen durch die Autorin):

„The literature that should be freely accessible online is that which scholars give to the world without expectation of payment. Primarily, this category encompasses their peer-reviewed journal articles, but it also includes any unreviewed preprints that they might wish to put online for comment or to alert colleagues to important research findings. There are many degrees and kinds of wider and easier access to this literature. By ‘open access’ to this literature, we mean its free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself. The only constraint on reproduction and distribution, and the only role for copyright in this domain, should be to give authors control over the integrity of their work and the right to be properly acknowledged and cited.“¹⁰⁹

Als eine von zwei Strategien zur Erreichung dieses Ziels wird genannt:

„Self-Archiving: First, scholars need the tools and assistance to deposit their refereed journal articles in open electronic archives, a practice commonly called, self-archiving. When these archives conform to standards created by the Open Archives Initiative, then search engines and other tools can treat the separate archives as one. Users then need not know which archives exist or where they are located in order to find and make use of their contents.“¹¹⁰

Es wird herausgearbeitet, dass (erstens) unter offenem Zugang die freie Nutzbarkeit von wissenschaftlichen Literaturen gemeint ist, die (zweitens) im WorldWideWeb verfügbar sind, dass (drittens) die Nutzbarkeit für alle Personen [„any users“] gleichermaßen gilt und dass

¹⁰⁹ Chan u. a.: „Budapest Open Access Initiative“.

¹¹⁰ Ebd.

(viertens) sowohl rechtliche und technische als auch finanzielle Barrieren, die eine Nutzbarkeit verhindern könnten, vermieden werden sollten. Zugänglich gemacht werden sollen nicht nur finale wissenschaftliche Publikationen, sondern auch Vorveröffentlichungen [„unreviewed preprints“]. Als Bedingungen werden genannt, dass die Autor*innen eines Werkes über die Integrität der eigenen Leistung Kontrolle behalten sollen sowie die Sicherheit über die korrekte Zitation des Werks bestehen muss [„integrity of their work and the right to be properly acknowledged and cited“]. Darüber hinaus wird aufgeführt, dass die Publikationen in elektronischen Archiven hinterlegt werden, die bestimmte Standards [„conform to standards“] erfüllen sollten, sodass die Inhalte aufgefunden und genutzt werden können [„in order to find and make use of their content“].

Diese Beschreibung vom offenen Zugang ähnelt den Bedingungen, die in dem zwei Jahre später publizierten *Bethesda Statement on Open Access Publishing* am Howard Hughes Medical Institute in Chevy Chase, Maryland, U.S.A., formuliert werden. In der Erklärung heißt es (Unterstreichungen durch die Autorin):

„An Open Access Publication is one that meets the following two conditions:

1. The author(s) and copyright holder(s) grant(s) to all users a free, irrevocable, worldwide, perpetual right of access to, and a license to copy, use, distribute, transmit and display the work publicly and to make and distribute derivative works, in any digital medium for any responsible purpose, subject to proper attribution of authorship, as well as the right to make small numbers of printed copies for their personal use.
2. A complete version of the work and all supplemental materials, including a copy of the permission as stated above, in a suitable standard electronic format is deposited immediately upon initial publication in at least one online repository that is supported by an academic institution, scholarly society, government agency, or other well-established organization that seeks to enable open access, unrestricted distribution, interoperability, and long-term archiving [...].¹¹¹

Auch in dieser Erklärung wird herausgestellt, dass (erstens) der offene Zugang zu wissenschaftlichen Publikationen für alle Menschen gleichermaßen gelten soll [„to all users“], dass (zweitens) offener Zugang einen weltweiten Zugang zu den Publikationen meint, die die Nutzung, Verbreitung, Veränderung beinhaltet, (drittens) unter der Bedingung der Nennung der

¹¹¹ Brown u. a.: „Bethesda Statement on Open Access Publishing“.

Autor*innenschaft. Die Rechte an dieser Nutzung müssen zudem (viertens) dauerhaft sein [„perpetual“]. Darüber hinaus werden im Zuge der Einbindung der Publikationen in ein bestehendes, relevantes Repositorium [„supported by an academic institution, scholarly society, government agency“] Vollständigkeit [„a complete version“], Aktualität [„immediately upon initial publication“], Interoperabilität [„interoperability“] sowie Langzeitarchivierung [„long-term archiving“] und die Nutzung von Standards [„suitable standard electronic format“] erwartet.

Inhaltlich werden die beiden genannten Erklärungen ein halbes Jahr später durch die *Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities* erweitert. Die Berliner Erklärung bezieht sich im ersten Absatz explizit auf die Statements aus Budapest und Bethesda und nutzt nahezu wortgleich die Definition von der Nutzbarkeit der Güter, wie sie bereits im *Bethesda Statement* zu finden sind. Die bedeutsame Neuerung an der *Berliner Erklärung* liegt in der inhaltlichen Erweiterung der Güter, für die der offene Zugang als Ziel formuliert wird. Gemeint sind hier nicht nur Publikationen wissenschaftlicher Arbeiten, wissenschaftliche Literaturen¹¹² und erweiterte Forschungsergebnisse¹¹³, sondern auch explizit Daten, Informationen und Wissen des kulturellen Erbes. Der offene Zugang zu diesen Gütern wird hier beschrieben als

„[...] a comprehensive source of human knowledge and cultural heritage that has been approved by the scientific community“.¹¹⁴

Als Bedingungen werden Nachhaltigkeit, Interaktivität und Transparenz sowie Zugänglichkeit und Kompatibilität hervorgehoben (Unterstreichungen durch die Autorin):

„In order to realize the vision of a global and accessible representation of knowledge, the future Web has to be sustainable, interactive, and transparent. Content and software tools must be openly accessible and compatible.“¹¹⁵

¹¹² Vgl. Chan u. a.: „Budapest Open Access Initiative“.

¹¹³ Vgl. Brown u. a.: „Bethesda Statement on Open Access Publishing“.

¹¹⁴ Bullinger u. a.: „Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities“.

¹¹⁵ Ebd.

Dabei wird aufgeführt, dass die Gestalt der Güter, für die ein offener Zugang wünschenswert wäre, sich nicht nur auf die originalen, finalen wissenschaftlichen Ergebnisse bezieht (Unterstreichungen durch die Autorin):

„Open access contributions include original scientific research results, raw data and metadata, source materials, digital representations of pictorial and graphical materials and scholarly multimedia material.“¹¹⁶

Neben den originalen wissenschaftlichen Ergebnissen wird ein offener Zugang auch für Rohdaten, Metadaten, Quellenmaterialien, digitale Repräsentationen von Werken sowie für grafische Darstellungen und Inhalte in Form von Multimediaanwendungen als erstrebenswert hervorgehoben. Institutionen wie Bibliotheken, Museen und Archive werden hier explizit als Orte der Verwaltung des kulturellen Erbes benannt.¹¹⁷

In der Analyse dieser drei Texte zeigt sich ein breites Feld der Bedingungen und Kennzeichen von offenem Zugang. Dieser wird hier nicht allein auf wissenschaftliche Literaturen, sondern eben spezifisch auch auf kulturelles Erbe bezogen, das beispielsweise in Museen, Archiven und Bibliotheken überliefert ist.

Zusammenfassung

Offener Zugang bezieht sich entsprechend dieser drei Erklärungen auf finale Werke und/oder Zwischen- und Vorstufen von wissenschaftlichen Publikationen sowie von kulturellem Erbe. Darunter wird eine für alle Menschen gleichermaßen geltende Qualität des weltweiten, dauerhaften Online-Zugangs zu diesen Gütern verstanden – ohne finanzielle, rechtliche oder technische Barrieren. Es meint die Verfügbarkeit dieser Güter über das WorldWideWeb, die Nutzbarkeit dieser für alle Zwecke, die Weiter- und Wiederverwendung, die Transparenz, die Vollständigkeit, die Aktualität, die Dauerhaftigkeit, die Standardisierung, die Interoperabilität und die Auffindbarkeit sowie die Interaktivität dieser Güter. Als einschränkende Bedingungen werden hier die Kontrolle der Autor*innen über die Integrität der Werke und deren Vorstufen sowie das Recht der Autor*innen genannt, angemessen erwähnt und zitiert zu werden. Alle im oben genannten Sinne zugänglich gemachten Güter sollen in einem einschlägigen, online

¹¹⁶ Bullinger u. a.: „Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities“.

¹¹⁷ Vgl. Ebd.

zugänglichen Repositorium dauerhaft, innerhalb einer standardisierten Infrastruktur langzeitarchiviert und auffindbar gemacht werden.

2.1.2. Open Knowledge Foundation

Die *Open Knowledge Foundation* ist eine 2004 gegründete international agierende, gemeinnützige, nicht kommerzielle Organisation, die sich für die Förderung von offenem Wissen einsetzt.¹¹⁸ Offenes Wissen definiert die Stiftung wie folgt:

„Open knowledge is any content, information or data that people are free to use, re-use and redistribute — without any legal, technological or social restriction.“¹¹⁹

Offenes Wissen wird hier also verstanden als jede beliebige Art von Inhalt, die Menschen frei verwenden, wiederverwenden und weiterverbreiten dürfen – ohne rechtliche, technologische oder soziale Einschränkungen. Die kleinste Einheit bilden hier Daten. Sobald diese nützlich und verwendbar sind und darüber hinaus verwendet werden, entsteht nach dem Verständnis der *Open Knowledge Foundation* offenes Wissen:

„Open knowledge is what open data becomes when it’s useful, usable and used.“¹²⁰

Es gibt eine Reihe von Daten, die in nützlicher, nutzbarer und genutzter Form offenes Wissen ermöglichen. Hierzu gehören Daten aus den Bereichen der Kultur, Wissenschaft, Finanzen, Statistik, Wetter und Umwelt.¹²¹ Von dieser Annahme ausgehend identifiziert die *Open Knowledge Foundation* die wichtigsten Merkmale, die offenen Zugang kennzeichnen.

Hierzu gehören zum einen die Verfügbarkeit und der Zugang. Darunter wird die Bereitstellung von Daten verstanden, die in benutzerfreundlicher und veränderbarer Form als Ganzes über das WorldWideWeb herunterladbar sind, wobei hier – wenn überhaupt – Reproduktionskosten in vertretbarer Höhe anfallen können.¹²² Als zweite Merkmalsgruppe für den offenen Zugang nennt die Stiftung die Wiederverwendung und Weiterverbreitung. Diese Möglichkeit des Umgangs mit Daten setzt voraus, dass diese Daten maschinenlesbar sind und unter der

¹¹⁸ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Mission“, <https://okfn.org/about/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁹ Open Knowledge Foundation: „What is open?“, <https://okfn.org/opendata/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁰ Vgl. Ebd.

¹²¹ Vgl. Ebd.

¹²² Vgl. Ebd.

Bedingung bereitgestellt werden, dass eine Verwendung und Verbreitung der Daten sowie eine Vermischung dieser mit anderen grundsätzlich möglich und erlaubt ist.¹²³

Als letztes Merkmal wird die universelle Beteiligung genannt. Darunter ist zu verstehen, dass keine Diskriminierung in Bezug auf die Merkmale Zugänglichkeit, Verfügbarkeit, Weiterverwendbarkeit und Weiterverbreitung existieren darf. Das heißt, weder Personen noch Personengruppen dürfen hiervon ausgeschlossen werden; auch dürfen keine Arbeitsfelder oder Nutzungsszenarien ausgegrenzt werden. Dies wäre beispielsweise der Fall, würden die bereitgestellten Güter nur für wissenschaftliche Zwecke oder Bildungszwecke genutzt werden dürfen. Das heißt, offener Zugang impliziert hier immer auch die Möglichkeit der kommerziellen Nutzungen.¹²⁴

Noch detaillierter wird der offene Zugang in der von der *Open Knowledge Foundation* erarbeiteten *Offen-Definition* erläutert, die in dieser Arbeit bereits als Arbeitsdefinition eingeführt wurde.¹²⁵ Die im englischen Original als *Open Definition* bezeichnete präzise Ausführung der Anforderungen und Bedingungen, die mit dem offenen Zugang verbunden sind, sowie die Nennung akzeptabler Einschränkungen dieser Anforderungen wurden 2006 in der Version 1.0 vorgelegt. Der hier zitierte Text der deutschen Fassung entspricht der Version 2.1 aus dem Jahr 2015,¹²⁶ die wiederum auf der *Open Source Definition* aufbaut¹²⁷.

Die Definition unterteilt sich in zwei wesentliche inhaltliche Teile: Werke und Lizenzen. Im ersten Teil werden Werke definiert, die als Elemente von Wissen verstanden werden. Dabei müssen sie vier Anforderungen erfüllen, um als offene Werke zu gelten: 1. Die Werke müssen gemeinfrei sein oder unter einer offenen Lizenz stehen. 2. Sie sollen im oben genannten Sinne als Ganzes zugänglich sein. 3. Sie müssen maschinenlesbar sein, sodass ein Computer das Werk oder Teile davon auf einfache Weise verarbeiten kann. 4. Das Werk muss in einem offenen Format vorliegen, sodass keine kostenpflichtige Software zur Verarbeitung und Nutzung des Werks notwendig wird.¹²⁸

¹²³ Vgl. Open Knowledge Foundation: „What is open?“.

¹²⁴ Vgl. Ebd.

¹²⁵ Vgl. Kap. Forschungsinteresse und Forschungsfrage, 16ff.

¹²⁶ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

¹²⁷ Vgl. Open Source Initiative: „The Open Source Definition, Version 1.9“, <https://opensource.org/osd> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁸ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

Für den zweiten Teil zu den Lizenzen werden zum einen die Bedingungen erläutert, die die Bestimmungen von Lizenzen erfüllen müssen, damit diese als offen gelten können, und zum anderen werden akzeptable Einschränkungen der Lizenzen aufgezeigt. Offene Lizenzen sind demnach diejenigen, die Folgendes im Umgang mit Werken erlauben oder diese Berechtigungen nicht einschränken: Die kostenfreie Verwendung, die Verbreitung, einschließlich des Verkaufs, die Veränderung des Werks sowie die Verbreitung dieser Veränderung. Die Lizenz muss erlauben, dass sich die Verwendung, Verbreitung und die Veränderung des Werks nicht nur auf das gesamte Werk, sondern auch auf Teile des Werks beziehen darf. Darüber hinaus muss es möglich sein, das Werk mit anderen Werken neu zusammenzustellen. All diese Aktivitäten, die mit einem Werk und seinen Teilen erlaubt sind, müssen für jeden Zweck zulässig sein. Die Lizenzen müssen für alle gelten und dürfen keine Person oder Personengruppe diskriminieren. Es darf zudem nicht Bedingung einer Lizenz sein, eine Vergütung oder Entschädigung zahlen zu müssen, um das Werk in der oben genannten Weise zu nutzen.¹²⁹

Neben diesen Erlaubnissen, die die Bestimmungen der Lizenzen aufweisen müssen oder sollen,¹³⁰ um als offen zu gelten, gibt es auch Einschränkungen und Bedingungen, die an die Lizenzen geknüpft sein dürfen, ohne dass hiervon ihr offener Status berührt wird.

Hierzu gehört die Bedingung, dass bei der Verbreitung eines Werkes die Nennung der Autor*innen, Urheber*innen oder der Rechteinhaber*innen erfolgt. Darüber hinaus kann es eine Bedingung sein, dass ein Werk nur dann verändert werden darf, wenn das modifizierte Werk einen anderen Titel oder eine Versionsnummer trägt, sodass die Integrität des ursprünglichen Werks gewahrt bleibt. Auch kann mittels einer Lizenz verlangt werden, dass a) ein Werk nur unter den gleichen oder ähnlichen Bedingungen verbreitet werden darf wie das Original, dass b) eine Kennzeichnung der Lizenz gegeben sein muss, c) das Werk Dritten in einem als bevorzugt angenommenen Format für Änderungen zugänglich gemacht wird und dass d) die Verbreitung des Werkes stets unter technischer Barrierefreiheit erfolgen muss. Zuletzt wird aufgeführt, dass eine Lizenz bedingen darf, dass beispielsweise nicht gegen Lizenznehmer*innen vorgegangen werden darf im Kontext der Ausübung der eingeräumten Rechte.¹³¹

¹²⁹ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

¹³⁰ Die Begriffe „müssen“, „dürfen“, „sollten“ und „dürfen nicht“, wie sie in der *OffenDefinition* verwendet werden, sind zu interpretieren wie hier angegeben: Network Working Group: „RFC 2119: Key words for use in RFCs to Indicate Requirement Levels“, <https://tools.ietf.org/html/rfc2119> [zugegriffen am 21. September 2022].

¹³¹ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

Nach der *Offen-Definition* der *Open Knowledge Foundation* ist Wissen dann offen,

„[...] wenn jedeR darauf frei zugreifen, es nutzen, verändern und teilen kann – eingeschränkt höchstens durch Maßnahmen, die Ursprung und Offenheit des Wissens bewahren“.¹³²

Die Open Knowledge Foundation legt mit ihrer *Offen-Definition* und ihrem Verständnis von offenem Wissen ein wichtiges Instrument vor, um offene Zugänge zu einer Vielzahl von Gütern operativ gestalten zu können.

Zusammenfassung

Als offenes Wissen werden hier solche Daten bezeichnet, die nützlich, nutzbar und genutzt sind. Offener Zugang ist gekennzeichnet durch Verfügbarkeit von Gütern – ohne rechtliche, technologische oder soziale Restriktionen – sowie durch die Erlaubnis der Nutzung, der Weiter- und Wiederverwendung als auch der Weiterverbreitung dieser Güter für alle Zwecke. Alle Rechte im Umgang mit diesen Gütern müssen universell gelten, es darf keine Diskriminierung von Personen oder Personengruppen erfolgen. Die Güter müssen vollständig als Ganzes in einem benutzer*innenfreundlichen, offenen Format, maschinenlesbar, interoperabel sowie unter einer offenen Lizenz verfügbar sein, sofern sie nicht ohnehin gemeinfrei sind. Akzeptable Einschränkungen der Bedingungen an offenem Zugang können die Sicherung der Integrität der originalen Güter sein oder die Wahrung des offenen Zugangs selbst.

2.1.3. Peter Suber

Im Fokus der Untersuchung von Peter Suber stehen wissenschaftliche Publikationen. Er betont jedoch, dass sein Konzept des offenen Zugangs auch auf viele andere Felder und Güter anwendbar sei¹³³ und dass seine Definition von offenem Zugang den BBB-Definitionen entspreche¹³⁴. Offener Zugang wird von ihm durch die Abwesenheit von Zugangsbarrieren definiert:

¹³² Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

¹³³ Vgl. Suber: *Open Access*, 97ff.

¹³⁴ Suber führt an, dass er seine Argumentation zwar auf den BBB-Definitionen aufbaut, diese jedoch zugleich um Elemente erweitert, die erst nach 2013 für den Bereich des offenen Zugangs zu Publikationen aufkamen (green, gold, gratis libre open access). Zudem betont er, dass er die Kennzeichen, die in den BBB-Definitionen vermerkt sind, auf ihre wesentlichen Elemente reduziert. Vgl. Suber: *Open Access*, 7.

„The basic idea of OA [Open Access] is simple: Make research literature available online without price barriers and without most permission barriers.“¹³⁵

Als wichtige Barrieren benennt Suber finanzielle und rechtliche Barrieren.¹³⁶ Er räumt jedoch ein, dass es grundsätzlich weitere mögliche Barrieren gibt, die Zugang verhindern oder erschweren können, weshalb offener Zugang nicht mit universellem Zugang gleichgesetzt werden kann.¹³⁷ Zu den weiteren von ihm angeführten Barrieren gehören Filterung und Zensurbarrieren, Sprache, Zugangshindernisse für Menschen mit Beeinträchtigungen oder Behinderungen sowie Konnektivitätsbarrieren durch schlechte oder keine Internetanbindung.¹³⁸ Suber betont, dass es sinnvoll und notwendig wäre, auch diese Barrieren auszuräumen, um offenen Zugang zu gestalten. Zugleich erkennt er, dass damit größere Anstrengungen verbunden wären und deshalb auch dann von offenem Zugang gesprochen werden kann, wenn in erster Linie die finanziellen und rechtlichen Barrieren abgebaut sind:

„Most of us want to remove all four of these barriers. But there’s no reason to save the term open access until we succeed. In the long climb to universal access, removing price and permission barriers is a significant plateau worth recognizing with a special name.“¹³⁹

Zugang ist für Suber, auch wenn es sich nicht um universellen Zugang handelt, jedoch immer mit dem Anspruch verbunden, potentiell Zugang für alle Menschen zu ermöglichen (Unterstreichungen durch die Autorin):

„OA [Open Access] is about bringing access to everyone with an internet connection who wants access, regardless of their professions or purposes.“¹⁴⁰

An anderer Stelle schreibt er (Unterstreichungen durch die Autorin):

„OA [Open Access] allows us to provide access to everyone who cares to have access, without patronizing guesswork about who really wants it, who really deserves it, and who would really benefit from it.“¹⁴¹

¹³⁵ Suber: *Open Access*, 8.

¹³⁶ Vgl. Ebd., 4f.

¹³⁷ Vgl. Ebd., 26.

¹³⁸ Vgl. Ebd., 26f.

¹³⁹ Ebd., 27.

¹⁴⁰ Ebd., 25.

¹⁴¹ Ebd., 116.

Offener Zugang ist bei Suber mit dem Anspruch verbunden, potentiell jeder Person Zugang zu den betreffenden Gütern zu ermöglichen, unabhängig von der beruflichen Qualifikation oder dem Zweck, den der Zugang erfüllen soll. Damit verbunden ist die Idee von der universellen Teilhabe und potentiellen Gleichbehandlung, die als eine weitere Qualität von offenem Zugang betrachtet werden kann, auch wenn sich diese hier ausschließlich auf den Zugang beschränkt und im Rahmen der aufgezeigten und realisierbaren Barrierearmut und vornehmlich angestrebter Barrierefreiheit zu bewerten ist.

Zugang ist nach Suber jedoch nicht nur Zugang für den Menschen, sondern zugleich ein Zugang für Maschinen. Er zeigt auf, dass Zugang für Maschinen überhaupt erst Zugang für den Mensch schafft und die Möglichkeit der Bearbeitung der Güter erlaubt (Unterstreichungen durch die Autorin):¹⁴²

„In this sense, the ultimate promise of OA [Open Access] is not to provide free online texts for human reading, even if that is the highest-value end use. The ultimate promise of OA is to provide free online data for software acting as the antennae, prosthetic eyeballs, research assistants, and personal librarians of all serious researchers.“¹⁴³

Der Zugang zu Gütern für Maschinen – erzeugt durch Maschinenlesbarkeit¹⁴⁴ und die damit verbundene Interoperabilität, also die Möglichkeit der Zusammenarbeit zwischen verschiedenen technischen Systemen und der Verarbeitung von Gütern durch den Computer – kann nach Suber als eine weitere Qualität des offenen Zugangs verstanden werden. Der entscheidende Punkt dabei ist, dass Software bei der Auffindbarkeit von Daten ein wichtiges Werkzeug darstellt.¹⁴⁵ Zugang für Maschinen ermöglicht Auffindbarkeit und Informationsverarbeitung für den Menschen.

Nach Suber soll Zugang nicht nur zu abgeschlossenen wissenschaftlichen Ergebnissen möglich sein, sondern darüber hinaus auch zu Teil- und Zwischenergebnissen, Rohdaten, Hypothesen, Analysen, Methoden, Interpretationen und Überprüfungen.¹⁴⁶

¹⁴² Vgl. Suber: *Open Access*, 120.

¹⁴³ Ebd., 122.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., 112.

„We want access to everything that could help us decide what to call knowledge, not just to the results that we agree to call knowledge.“¹⁴⁷

Der offene Zugang zu noch nicht abgeschlossenen Zwischenstufen in einem wissenschaftlichen Prozess ermöglicht Transparenz der damit verbundenen Prozesse.

Als weitere bedeutsame Qualität des offenen Zugangs erkennt Suber die Nutzung und Nutzbarkeit von Gütern. Der Abbau von finanziellen und rechtlichen Barrieren sowie von technischen Hindernissen (Suber nennt dies nicht so), die Maschinen Zugang gewähren, schafft die Grundlage für die Nutzung. Insbesondere die Abwesenheit rechtlicher Barrieren ermöglicht dies (Unterstreichungen durch die Autorin):

„Removing permission barriers means that scholars are free to use or reuse literature for scholarly purposes. These purposes include reading and searching, but also redistributing, translating, text mining, migrating to new media, long-term archiving, and innumerable new forms of research, analysis, and processing we haven't yet imagined.“¹⁴⁸

Suber grenzt die Nutzung der Güter – mit dem Fokus auf wissenschaftliche Literaturen – auf das Feld der wissenschaftlichen Zwecke ein. Auch spricht er explizit von Wissenschaftler*innen. Zu den wissenschaftlichen Zwecken der Nutzung gehören demnach beispielsweise das Lesen und Suchen, die Übersetzung, die Analyse sowie die Langzeitarchivierung. Im weiteren Text betont er, dass nicht alle rechtlichen Barrieren durch offenen Zugang abgebaut würden, sondern nur einige, sodass entsprechende Bedingungen an die Nutzung geknüpft sein können. Ob diese Bedingungen – beispielsweise neben der Nennung der Autor*innen¹⁴⁹ – auch eine grundsätzliche Einschränkung in der Nutzungsart auf wissenschaftliche Zwecke meint, wird nach meinem Dafürhalten im Text nicht eindeutig geklärt.

¹⁴⁷ Suber: *Open Access*, 112.

¹⁴⁸ Ebd., 5f.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd., 8. Suber schreibt: „The purpose of OA [Open Access] is to remove barriers to all legitimate scholarly uses for scholarly literature, but there's no legitimate scholarly purpose in suppressing attribution to the texts we use. (That's why my shorthand definition says that OA literature is free of 'most' rather than 'all' copyright and licensing restrictions.)“ Suber: *Open Access*, 8.

Zusammenfassung

Offener Zugang baut auf den BBB-Definitionen auf und wird hier verstanden als barrierearmer Online-Zugang zu Gütern, der wesentlich frei ist von finanziellen und rechtlichen Barrieren, wobei zugleich ein Idealzustand vollständiger Barrierefreiheit angestrebt wird. Zugang wird zum einen verstanden als eine Qualität, die für alle Mensch gleichermaßen gilt – ohne Ausgrenzung einzelner Personen oder Gruppen, sodass universelle Teilhabe und Gleichbehandlung von Menschen ein Kennzeichen des offenen Zugangs bilden. Der Begriff meint zugleich den Zugang zu Gütern durch Maschinen, eine weitestgehend technische Barrierefreiheit, sodass Maschinenlesbarkeit und Interoperabilität gegeben sind und Auffindbarkeit weitestgehend gewährleistet werden kann. Offener Zugang ist hier zudem gekennzeichnet durch Transparenz, da nicht nur der Zugang zu abgeschlossenen wissenschaftlichen Ergebnissen gegeben sein sollte, sondern auch zu Zwischenstufen oder Methoden, die der Produktion der Endergebnisse dienen. Weiterhin wird der offene Zugang als die Qualität betrachtet, Güter nutzen und weiterverteilen zu können – eingeschränkt höchstens durch die Bedingung der Integrität des Werkes und der Nennung der Autor*innenschaft.

2.1.4. Jeffrey Pomerantz und Robin Peek

Jeffrey Pomerantz und Robin Peek legen 2016 einen kurzen Aufsatz vor, in dem sie die historischen Herkünfte des offenen Zugangs aufzeigen und zugleich die verschiedenen Bedeutungen, die mit dem *offen*-Begriff in unterschiedlichen Kontexten verbunden sein können, herausarbeiten.

Die Autor*innen stellen dar, dass die Verwendung von *offen* als adjektivische Ergänzung zu einem Nomen Jahrhunderte alt ist und bereits weit vor der Einführung digitaler Technologien verwendet wurde. Beispiele, die sie anführen, sind open house, open air, open shelves oder open stacks.¹⁵⁰ Beschrieben wurde damit grundsätzlich die Verfügbarkeit, das Teilen und der Zugang zu bestimmten Gütern.¹⁵¹ Die eigentliche Konjunktur des Begriffs entwickelt sich erst im 20. Jahrhundert, mit dem Aufkommen von Datenverarbeitung und Netzwerken, auch wenn hier zu Beginn nicht *offen* als Begriff verwendet wurde, sondern *frei*.¹⁵² Pomerantz und Peek sehen in der 1985 von Richard Stallman gegründeten *Free Software Foundation* und der Definition von Freier Software einen Schlüsselmoment im Kontext der Verbreitung der Idee

¹⁵⁰ Vgl. Pomerantz u. a.: „Fifty shades of open“.

¹⁵¹ Vgl. Ebd.

¹⁵² Vgl. Ebd.

des offenen Zugangs.¹⁵³ Hiervon ausgehend – so Pomerantz und Peek – entfaltet sich der offene Zugang zu Gütern als Möglichkeit des Teilens und der Zugänglichmachung sowie der Teilhabe an Prozessen in zahlreichen verschiedenen Domänen und Feldern. Offener Zugang wird von da an – weit über die Grenzen der Softwareindustrie hinweg – in Bereichen der Politik und Gesellschaft praktiziert.¹⁵⁴

In der Vielzahl an Domänen, in denen der offene Zugang in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts genutzt wird, sehen die Autor*innen einen Grund für das breite Spektrum an Eigenschaften und Charakteristika, die mit dem offenen Zugang in Verbindung gebracht werden. Zugleich erkennen sie einige Bedeutungsbereiche, die mit der Verwendung des Wortes *offen* übergreifend in enger Beziehung stehen. So bedeutet *offen* nach Pomerantz und Peek immer die Verwendung offener Lizenzen, die Zugänglichkeit und Nutzbarkeit von Gütern sowie die Transparenz und die Partizipation an Prozessen.¹⁵⁵ Konkret heißt dies:

In der Verwendung offener Lizenzen wie den Creative Commons Licences oder der GNU General Public License sehen die Autor*innen eine grundlegende Gemeinsamkeit in der Organisation solcher Projekte und Vorhaben, die als *offen* bezeichnet werden.¹⁵⁶ Das wichtigste Recht, das durch diese Lizenzen gesichert sein muss, ist – nach Pomerantz und Peek – das Recht des Zugangs zu diesen Gütern, denn

„[...] since without access to the software or other creative work, it is not possible to exercise any other right“.¹⁵⁷

¹⁵³ Vgl. Pomerantz u. a.: „Fifty shades of open“. Weiterführende Literatur hierzu: Raymond, Eric S.: *The Cathedral and the Bazaar – Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*, hrsg. v. Tim O’Reilly (Sebastopol: O’Reilly & Associates, Inc., 1999.); Vgl. Imhorst, Christian: *Die Anarchie der Hacker. Richard Stallman und die Freie-Software-Bewegung* (Marburg: Tectum Verlag, 2004); Vgl. Tkacz, Nathaniel: „Bazaar: the rise and rise of open source politics“, <https://aeon.co/essays/bazaar-the-rise-and-rise-of-open-source-politics> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Tkacz, Nathaniel: *Wikipedia and the Politics of Openness* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015). <https://doi.org/10.7208/9780226192444>; Open Source Initiative: „History of the OSI“, <https://web.archive.org/web/20021001164015/http://www.opensource.org/docs/history.php> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Open Source Initiative: „The Open Source Definition, Version 1.9“, <https://opensource.org/osd> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁵⁴ Vgl. Pomerantz u. a., „Fifty shades of open“. Sie schreiben: „In any case, since the founding of the OSI, the term ‘open’ has moved beyond software into other arenas, and a true explosion in the use of the word ‘open’ has begun.“ Pomerantz u. a., „Fifty shades of open“.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

In Bezugnahme auf Peter Subers oben analysierten Text *Open Access*¹⁵⁸ stellen die Autor*innen heraus, dass offener Zugang nicht universeller, völlig barrierefreier Zugang sei, wohl aber Zugang zu Gütern mit so wenig Friktion wie möglich.¹⁵⁹

Neben der Zugänglichkeit erkennen die Autor*innen die Nutzung von Gütern als weitere bedeutsame Eigenschaft, die durch offene Lizenzen gesichert sein muss. Pomerantz und Peek betonen, dass Nutzung in dem Kontext des offenen Zugangs und in Bezug auf Software, Publikationen oder Lernobjekte immer die Manipulation dieser Güter beinhalten muss.¹⁶⁰

Als weiteres Kennzeichen erkennen die Autor*innen Transparenz, insbesondere im politischen Feld und in Bezug auf die Nachvollziehbarkeit von Prozessen und Entscheidungen. Mit Transparenz eng verknüpft ist Partizipation, die sich, den Autor*innen nach, zwingend aus transparenten Prozessen ergeben muss:

„Much of the emphasis of open government is on transparency, but information about what the government is doing is meaningless without the ability for citizens to then act on that information to exert influence on the government.“¹⁶¹

Zuletzt zeigen sie auf, dass offener Zugangs häufig selbst weiteren offenen Zugang fördert oder ermöglicht. Institutionelle Beispiele, die sie hierfür heranziehen, sind die Arbeiten von Creative Commons sowie des World Wide Web Consortiums, das sich mit der Standardisierung von Prozessen und Technologien beschäftigt, um ein offenes WorldWideWeb zu realisieren und künftig zu sichern.¹⁶²

Zuletzt zeigen die Autor*innen auf, dass das Wort *offen* auch als irreführendes Etikett verwendet wird, sodass unter Umständen eine intellektuelle Verbindung zum offenen Zugang gegeben ist, jedoch die betreffenden Güter oder Prozesse gar nicht im oben genannten Sinne offen zugänglich sind und somit die damit verbundenen Eigenschaften nicht aufweisen.

Pomerantz und Peek fassen zusammen (Unterstreichungen durch die Autorin):

„The word ‘open’ is used to indicate that a resource is accessible for no monetary cost. The word ‘open’ is used to indicate that a resource may be used in any way imaginable. The

¹⁵⁸ Vgl. Suber: *Open Access*. Vgl. Kap. Peter Suber, 50ff.

¹⁵⁹ Vgl. Pomerantz u. a.: „Fifty shades of open“.

¹⁶⁰ „‘Use’ is a broad term, but in the context of software and publications and learning objects, is used to mean manipulating artifacts.“ Pomerantz u. a.: „Fifty shades of open“.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. Ebd.

word ‘open’ is used to indicate that anyone may use a resource. The word ‘open’ is used to indicate that anyone may join in a process. The word ‘open’ is used to indicate that artifacts of a process are accessible. The word ‘open’ is used to indicate that a process leads to the creation of resources that are accessible and may be used in any way imaginable. The word ‘open’ is used to indicate that a resource was created by using other open resources.¹⁶³

Zusammenfassung

Die Verwendung des *offen*-Begriffs kann in verschiedenen Domänen unterschiedliche Bedeutungen haben. Übergreifend bedeutet es, dass (erstens) offene Lizenzen verwendet werden, dass (zweitens) die offen zugänglich zu machenden Güter verfügbar, zugänglich und nutzbar und die damit verbundenen Prozesse (drittens) durch Transparenz und Partizipation gekennzeichnet sind. Diese Kennzeichen gelten für alle Zwecke und für alle Menschen gleichermaßen. Zugleich bedeutet hier die Verwendung von *offen*, dass auf bereits offenen Gütern aufgebaut wird.

2.1.5. Open Scholarship Initiative

2016 wird die Publikation *Report from the ‘What is Open?’ Workgroup* von Rick Anderson, Seth Denbo, Diane Graves u. a. vorgelegt.¹⁶⁴ Die Veröffentlichung ist die Zusammenfassung der Ergebnisse, die 2016 durch eine Arbeitsgruppe der *Open Scholarship Initiative* (OSI) erarbeitet wurde. Die OSI ist ein global agierendes Netzwerk von Interessensvertreter*innen und Expert*innen im Bereich wissenschaftlicher Kommunikation, wissenschaftlichen Publizierens, offener Forschung und offener Wissenschaft, die unter anderem in Partnerschaft mit der UNESCO agiert.¹⁶⁵

In der genannten Publikation des OSI wird der Frage nachgegangen, was offener Zugang im Kontext der zahlreichen Spielarten des wissenschaftlichen Publizierens sein kann und was diesen auszeichnet. In einem ersten Schritt zeigen die Autor*innen auf, welche Arten von Gütern und Prozessen im Zuge des wissenschaftlichen Publizierens geöffnet werden können. Dazu gehören wissenschaftliche Ergebnisse in verschiedensten Formen: Artikel, Monografien, Daten, Softwarecodes oder Hardware.¹⁶⁶ Die Autor*innen betonen, dass der wissenschaftliche Prozess selbst und die damit verbundenen Praktiken ebenfalls geöffnet werden können,

¹⁶³ Pomerantz u. a.: „Fifty shades of open“.

¹⁶⁴ Anderson u. a.: „Report from the ‘What is Open?’ Workgroup“.

¹⁶⁵ Vgl. Science Communication Institute: „Open Scholarship Initiative, <http://osiglobal.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁶⁶ Vgl. Anderson u. a.: „Report from the ‘What is Open?’ Workgroup“, 1.

beispielsweise durch den offenen Zugang zu Forschungsmethoden und laufender, noch nicht abgeschlossener Forschungsarbeiten sowie das Offenlegen von Finanzierungsquellen.¹⁶⁷ Ausgehend von den zahlreichen Möglichkeiten des offenen Zugangs zu Gütern und Prozessen stellen die Autor*innen heraus, dass es sich hierbei nicht um einen absoluten Zustand handle, da es eben nicht die eine konkrete Liste von Kennzeichen gäbe, die Güter oder Prozesse aufweisen müssen, um als offen zugänglich zu gelten.¹⁶⁸ Vielmehr argumentieren die Autor*innen, dass offener Zugang auf einem Spektrum existiere (Unterstreichungen durch die Autorin):

„Our workgroup struggled over the question of whether open is a single, absolute state (i.e., something is open only if it meets a specific set of qualities), or whether it could and should be more accurately described as a series of conditions that exist along a spectrum. [...]. Our conclusion was that openness has a number of dimensions and can be conceptualized as a spectrum, rather than at a single defined point. [...]. Open, therefore, is in many respects a range or scale of less open to more open.“¹⁶⁹

Die Autor*innen betonen, dass es nicht die eine, unumstößliche Menge an Kennzeichen eines offenen Zugangs gäbe. Hingegen schlagen sie vor, dass der offene Zugang aus einer Reihe von Dimensionen bestünde, die sich wie in einem Raum angeordnet auf einem Spektrum befänden. Der offene Zugang sei dann nicht der eine fixe Zustand, sondern kann innerhalb eines Spektrums existieren.

Es werden vier Dimensionen benannt und erläutert: Auffindbarkeit [„discoverability“], Zugänglichkeit [„accessibility“], Verwendbarkeit [„reusability“] und Transparenz [„transparency“] – das „DART Framework“ – die auf einem Spektrum verschieden stark gewichtet sein können und daher eine unterschiedliche Ausprägung des offenen Zugangs ermöglichen.¹⁷⁰ Jeder Dimension werden bestimmte Attribute zugewiesen, also solche Kriterien und Bedingungen, die die Existenz der Dimensionen überhaupt ermöglichen. Konkret schlüsseln die Autor*innen dies wie folgt auf:

¹⁶⁷ Vgl. Anderson u. a.: „Report from the ‘What is Open?’ Workgroup“, 2.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., 3.

Auffindbarkeit wird als eine grundlegende Dimension benannt. Auffindbarkeit kann nach DART durch genügend qualitativ hochwertige Metadaten sowie durch die Nutzung persistenter eindeutiger Identifikatoren erzeugt werden, die Gütern zugewiesen werden. Explizite Rechteerklärungen sowie die Nutzung von weit verbreiteten Standards für die hier genannten Kriterien helfen, die Güter auffindbar zu machen.¹⁷¹

Die Dimension der Zugänglichkeit wiederum kann hergestellt werden durch Maschinenlesbarkeit sowie durch ein hohes Maß an Aktualität der Verfügbarkeit der entsprechenden Güter. Auch die Möglichkeit, sie herunterzuladen und kostenfrei für alle Nutzer*innen für unbegrenzte Zeit verfügbar zu halten, sind Kriterien, die die Autor*innen als Bedingungen für die Zugänglichkeit sehen.¹⁷²

Verwendbarkeit als dritte Dimension entsteht durch die Erlaubnis der Nutzung und Nachnutzung von Gütern – kommerzielle Zwecke inbegriffen. Auch die Eigenschaft der Güter, überhaupt modifizierbar zu sein und weiter verbreitet werden zu können, ermöglicht deren Verwendbarkeit.¹⁷³

Transparenz als vierte Dimension bezieht sich vornehmlich auf die im wissenschaftlichen Prozess entstehenden Ergebnisse und Zwischenstufen.¹⁷⁴ Dazu gehören Daten, die im Forschungsprozess hervorgebracht werden sowie das Forschungsdesign und analytische Methoden. Transparenz sollte zudem in Bezug auf die Autor*innenschaft gelten und meint explizit die Offenlegung von Interessenskonflikten oder Finanzierungsquellen.¹⁷⁵

Dieses 2016 erarbeitete Konzept eines Spektrums, auf dem diese Dimensionen und die damit verbundenen Attribute wirken, wurden 2017 durch die Mitglieder der OSI Arbeitsgruppe *Standards, Norms, and Best Practices* um eine fünfte Dimension erweitert: Nachhaltigkeit. Zur Begründung heißt es:

„We propose that one additional dimension be considered: Sustainability. While not directly related to open scholarship, financial sustainability is necessary for any proposal to be adopted or for any adopted proposal to be implemented for medium- and long-term use. Since persistence of a research output is an unmentioned but essential element for later discoverability, accessibility, and reusability, adding Sustainability to the DART principles

¹⁷¹ Vgl. Anderson u. a.: „Report from the ‘What is Open?’ Workgroup“, 3.

¹⁷² Vgl. Ebd.

¹⁷³ Vgl. Ebd.

¹⁷⁴ „Serves the research lifecycle, given that outputs of research become inputs.“ Anderson u. a.: „Report from the ‘What is Open?’ Workgroup“, 3.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd.

(hereinafter referred to as 'DARTS') aligns with the underlying principles proposed in 2016.¹⁷⁶

Nachhaltigkeit kann demnach erreicht werden, indem neben langfristigen Finanzierungsplänen auch ein Bekenntnis zu soliden rechtlichen und ethischen Grundsätzen hergestellt und einwandfreie technische Infrastrukturen verwendet werden.¹⁷⁷



Abbildung 3 Das *DARTS open spectrum* der Open Scholarship Initiative, wie es 2016 und 2017 vorgelegt wurde. Offener Zugang wird als eine Qualität verstanden, die durch Auffindbarkeit, Zugänglichkeit, Verwendbarkeit, Transparenz und Nachhaltigkeit gekennzeichnet ist und sich entlang eines Spektrums bewegen kann.

Zusammenfassung

Offener Zugang ist hier durch fünf Dimensionen gekennzeichnet: Auffindbarkeit, Zugänglichkeit, Verwendbarkeit, Transparenz und Nachhaltigkeit. Diese Dimensionen beziehen sich auf wissenschaftliche Ergebnisse sowie wissenschaftliche Praktiken und Prozesse. Offener Zugang wird nicht als ein absoluter Zustand begriffen, sondern als eine Qualität, die in verschiedenen Ausprägungen und in unterschiedlicher Wichtung auf den genannten Dimensionen aufbaut und daher als graduelles Phänomen verstanden wird. Offener Zugang existiert demnach innerhalb eines Spektrums. Offen zugängliche Güter sind hierbei maßgeblich gekennzeichnet durch eine hohe Qualität an Metadaten, durch persistente Identifikatoren, explizite Rechteerklärungen, durch Standardisierung, durch Maschinenlesbarkeit, Modifizierbarkeit, Aktualität sowie durch die Möglichkeit, die Güter herunterzuladen zu können. Weitere Kennzeichen sind die Erlaubnis zur Veränderung und Nutzbarkeit der Güter und deren Einbettung in nachhaltige technische Infrastrukturen und ihre Produktion auf der Grundlage solider rechtlicher und ethischer Grundsätze. Offen zugängliche

¹⁷⁶ Gluck, Michelle, Adrian K. Ho, Martin R. Kalfatovic, David Mellor, Louise Page, Brianna Schofield und Emma Wilson: „Standards, Norms, and Best Practices Workgroup Report“. *Open Scholarship Initiative Proceedings*, vol. 2 (2017): 1–6, hier: 3. <http://dx.doi.org/10.13021/G8osi.1.2017.1932>.

¹⁷⁷ Vgl. Science Communication Institute: „OSI Brief: What do we mean by ‘open’?“, <http://osiglobal.org/2018/11/15/osi-brief-what-do-we-mean-by-open/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Prozesse sind wesentlich gekennzeichnet durch einen transparenten Umgang mit der Gestaltung von Abläufen, Vorgehen, Entscheidungen, Autor*innenschaft und Finanzierungssituationen.

2.2. Schwache Strukturen des offenen Zugangs

Wie eingangs erwähnt verstehe ich den offenen Zugang – angeregt durch Samuel A. Moore¹⁷⁸ – als Grenzobjekt. Offener Zugang wird in unterschiedlichsten Domänen praktiziert und weist über diese hinaus schwache Strukturen auf. Ausgehend von übergreifenden Kennzeichen eines offenen Zugangs möchte ich diese schwachen Strukturen identifizieren. Aus den analysierten Texten habe ich solche Kennzeichen extrahieren können. In der nachstehenden Liste habe ich die in den Texten genannten Kennzeichen, die auch als Dimensionen und Attribute¹⁷⁹ bezeichnet werden, vermerkt und dabei markiert, in welchem der Texte diese Erwähnung finden.

	BBB-Definitionen	Open Knowledge Foundation	Peter Suber	Jeffrey Pomerantz und Robin Peek	Open Scholarship Initiative
Zugang	x	x	x	x	x
Nutzung	x	x	x	x	x
Barrierearmut	x	x	x	x	
Verfügbarkeit	x	x	x	x	
Transparenz	x		x	x	x
Keine Diskriminierung von Personen in Bezug auf Zugang	x	x	x	x	
Keine Diskriminierung von Nutzungsarten	x	x	x ¹⁸⁰	x	
Weiter- und Wiederverwendung	x	x	x		
Interaktivität / Partizipation	x		x	x	
Nachhaltigkeit / Dauerhaftigkeit	x		x		x
Aktualität	x		x		x
Interoperabilität	x	x	x		
Auffindbarkeit	x		x		x
Standardisierte Formate	x		x		x
Kontrolle der Integrität der Autor*innenschaft	x	x	x		
Weiterverwendung		x	x		
Vollständigkeit	x	x			
Maschinenlesbarkeit		x			x
Offene Lizenzen		x		x	
Langzeitarchivierung	x		x		
Nutzbare Daten		x			

¹⁷⁸ Vgl. Moore: „A genealogy of open access: negotiations between openness and access to research“.

¹⁷⁹ Vgl. insbesondere Anderson u. a.: „Report from the ‘What is Open?’ Workgroup“.

¹⁸⁰ Dieser Punkt ist nach meiner Lesart bei Suber nicht eindeutig geklärt. Vgl. Suber: *Open Access*, 7f.

Nützliche Daten		x			
Genutzte Daten		x			
Offene Formate		x			
Persistente Identifikatoren					x
Hohe Metadatenqualität					x
Herunterladbarkeit					x
Kein absoluter Zustand = Spektrum					x

Tabelle 1 Auflistung der in den analysierten Texten aufgeführten Kennzeichen des offenen Zugangs.

Auffällig ist die hohe Redundanz, die Überschneidungen und teilweise wortwörtliche Übereinstimmung in der Benennung von Kennzeichen. In allen Texten werden Zugang und Nutzung als wesentliche Kennzeichen des offenen Zugangs genannt. Die Bedingung, dass keine Diskriminierung von Personen oder Nutzungsarten gegeben sein darf, wird in vier Texten erwähnt. Die Kennzeichen Barrierearmut, Verfügbarkeit und Transparenz werden in ebenfalls vier Texten aufgeführt. In drei der Quellen kommen Weiter- und Wiederverwendung, Partizipation oder Interaktivität, Dauerhaftigkeit beziehungsweise Nachhaltigkeit, Aktualität, Interoperabilität, Auffindbarkeit und die Verwendung standardisierter elektronischer Formate vor. Dass die Integrität der Güter und/oder der Autor*innen dieser Güter nicht gefährdet werden darf, wird ebenfalls in drei Texten als einschränkende Bedingung des offenen Zugangs genannt. In zwei Texten wird die Weiterverbreitung der Güter, die Vollständigkeit, die Maschinenlesbarkeit, die offene Lizenzierung sowie die Langzeitarchivierung angeführt. Dass Daten nutzbar, nützlich, genutzt werden und als offene Formate vorliegen sollen, wird in einem Text erwähnt. In einem anderen Text wird die Bedingung einer hohen Metadatenqualität, die Notwendigkeit persistenter Identifikatoren und die Maßgabe, dass Güter online heruntergeladen werden können, genannt. Einmal wird betont, dass es ein Kennzeichen des offenen Zugangs sei, dass dieser eben kein statischer, absoluter Zustand ist, der dann erreicht wird, wenn eine feststehende Menge an Merkmale erfüllt ist, sondern dass der offene Zustand dadurch charakterisiert ist, dass sich dieser entlang eines Spektrums von Dimensionen bewegen kann.

Diese Liste stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit dar – schon allein aufgrund der Quantität der Texte. Auch kann der Eindruck entstehen, als würden all die hier genannten Kennzeichen gleichberechtigt nebeneinander auf einer Ebene stehen. Dabei können diese einander zum Teil bedingen. In manchen Zusammenhängen können die Kennzeichen Instrumente sein, um bestimmte Effekte zu erzeugen, wobei diese Effekte wiederum ebenfalls Kennzeichen sind.

Andere beschreiben aus einer bestimmten Perspektive eher Zustände, die wiederum spezifische Kennzeichen voraussetzen. So ist beispielsweise eine Bedingung für die Nutzung von Gütern die Verwendung offener Lizenzen. Diese sind hier also Instrumente, um Nutzung zu ermöglichen. Auffindbarkeit – als weiteres Beispiel – ist ohne hohe Metadatentiefe, Aktualität und persistente Identifikatoren nicht gegeben. In den Texten, in denen die Autor*innen konkreter auf die Umsetzung in der Praxis fokussieren, gibt es Kennzeichen, die auf einer eher operativen Ebene verortet werden können,¹⁸¹ in anderen Texten werden eher abstrakte, übergreifende Kennzeichen genannt¹⁸².

Mir geht es bei dieser Liste und im Zuge der Textanalyse nicht um eine vollständig systematisierte Darstellung der verschiedenen Ebenen von Kennzeichen. Sie soll auch kein starres, unangreifbares Gerüst sein, um davon ausgehend die *eine* feststehende Liste an übergreifenden Kennzeichen des offenen Zugangs zu identifizieren. Vielmehr geht es mir hier um eine Orientierung, um die schwachen Strukturen des offenen Zugangs identifizieren zu können.

Welche schwachen Strukturen weist der offene Zugang auf?

Nachstehend mache ich einen Vorschlag, worin die schwachen Strukturen des offenen Zugangs bestehen können. Dabei habe ich aus den extrahierten Kennzeichen sinnvoll zusammengehörende Einheiten gebildet. Einige habe ich zusammengefasst und aus ihnen wiederum übergeordnete Einheiten vorgeschlagen. Manch andere tauchen gar nicht mehr explizit auf, weil ich diese den von mir gebildeten Einheiten unterordne. Die Gesamtheit dieser Einheiten sind für mich die schwachen Strukturen des offenen Zugangs. Dabei erhebe ich hier keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit oder Konsistenz. Diese schwachen Strukturen sind in erster Linie ein wichtiger gedanklicher Impuls für mich, um die Forschungsfrage und das Ziel dieser Forschung weiter verfolgen zu können und um das Feld, in dem ich mich hier bewege, besser zu verstehen und auf Sammlungsgut im Museum hin anwenden zu können.

¹⁸¹ Maschinenlesbarkeit, offene Daten, persistente Identifikatoren u. a. gehören hier beispielsweise dazu. Vgl. insbesondere Anderson u. a.: „Report from the ‘What is Open?’ Workgroup“.

¹⁸² Vgl. insbesondere Pomerantz u. a.: „Fifty shades of open“.

Zugang

Zugang meint hier die digitale, barrierefreie, weltweite Zugriffsmöglichkeit zu im WorldWideWeb zeitlich unbegrenzt verfügbar gemachten Gütern – bei möglichst weitestgehender Abwesenheit von technischen, finanziellen, rechtlichen, sozialen und kommunikativen Hindernissen. Der Zugang sollte ohne Diskriminierung für alle Menschen gleichermaßen offen sein und auch für Maschinen gewährleistet sein.

Nutzung

Nutzung meint die Aneignung, Verwendung und Veränderung von Gütern in jeder denkbaren Weise, einschließlich des Studiums, der Vervielfältigung sowie jeder möglichen Form der Bearbeitung, Veränderung und Manipulation dieser – unabhängig vom Zeitpunkt der Nutzung, vom Zweck, von den Eigenschaften der Güter und ihren Nutzer*innen. Die Verwendung schließt die Weiterverbreitung, also die Weitergabe und das Teilen von Gütern mit ein – ob in veränderter oder unveränderter Form –, ohne, dass dies eine Einverständniserklärung der Rechteinhaber*innen voraussetzt. Es darf keine Einschränkung auf bestimmte Nutzungsarten erfolgen. Die Nutzung setzt die Verwendung offener Lizenzen und expliziter Rechteerklärungen voraus. Damit die Güter nutzbar sind, sollten sie auffindbar, vollständig, aktuell, maschinenlesbar und interoperabel sein, persistente Identifikatoren verwenden und in sehr guter Qualität sowie in standardisierten, offenen Formaten vorliegen.

Transparenz

Transparenz meint die Offenlegung und Nachvollziehbarkeit von Prozessen und Entscheidungen, indem neben den endgültig offen zugänglich gemachten Gütern auch Zwischenstufen, Vorveröffentlichungen, Rohdaten, Quellenmaterialien, Hypothesen, Methoden, Interpretationen, Analysen sowie Finanzierungsquellen und Informationen zur Autor*innenschaft offengelegt werden, sodass diese Güter richtig bewertet und verstanden werden können.

Partizipation

Partizipation meint hier die Beteiligung an den mit dem offenen Zugang verbundenen Entscheidungen und Prozessen, die mit der Nutzung, Weiterentwicklung, Verbreitung sowie der Deutung der Güter verbunden sind.

Nachhaltigkeit

Nachhaltigkeit meint hier die möglichst dauerhafte Verfügbarkeit der Güter sowie deren offene Zugänglichkeit, Nutzbarkeit und Interpretierbarkeit, indem langfristig finanzielle Sicherheit sowie einwandfreie, zukunftsweisende technische Infrastrukturen gegeben sind und alle diesbezüglichen Entscheidungen auf soliden ethischen und rechtlichen Grundsätzen fußen.

Einschränkende Bedingungen

Zu den einschränkenden Bedingungen des offenen Zugangs können die Sicherung der Integrität der ursprünglichen, originalen Güter, die Wahrung des offenen Zugangs selbst sowie die Nennung der Autor*innenschaft gehören.

Kein absoluter Zustand

Dies bedeutet, dass es sich hierbei nicht um den einen absoluten Zustand handelt, sondern, dass der offene Zugang in verschiedenen Ausprägungen entlang eines Spektrums auftreten kann.

In den zu erarbeitenden Handlungsfeldern sollten diese schwachen Strukturen berücksichtigt werden.

3. Offener Zugang zu Sammlungsgut

In diesem Kapitel stelle ich den gegenwärtigen Stand des offenen Zugangs zu Sammlungsgut im Museum dar. Dabei konzentriere ich mich im ersten Abschnitt auf die Praxis. Ich zeige auf, welche Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit im Museum bestehen, welche Verbreitungen der offene Zugang hat und welche Impulse es aus der Praxis und für die Praxis gibt, um den offenen Zugang im Museum zu ermöglichen. Im zweiten Abschnitt konzentriere ich mich auf openGLAM. Ich erläutere, was sich hinter dieser Abkürzung verbirgt, wie diese Initiative und dieses Netzwerk entstanden ist, welche Impulse openGLAM für den offenen Zugang in Praxis und Theorie gesetzt hat, und konzentriere mich hier insbesondere auf die openGLAM Principles. Im letzten Teil des Kapitels fächere ich detailliert den Stand in der Forschung auf, gebe einen Überblick über die relevanten Forschungsbereiche und hebe hervor, welche Themen und Perspektiven hier bisher im Vordergrund standen und welche unberücksichtigt geblieben sind.

3.1. Zum Stand in der Praxis

Museen bedienen sich digitaler Kultur und sind zugleich Teil von ihr.¹⁸³ Um den offenen Zugang zu Sammlungsgut ermöglichen zu können, müssen mindestens zwei Grundbedingungen gegeben sein: Das analoge Sammlungsgut muss digitalisiert werden und die Nutzung des WorldWideWeb muss möglich sein. Durch die Digitalisierung entstehen digitale Sammlungen,¹⁸⁴ die in Gänze oder in Teilen im Web publiziert werden können. Beides – die Digitalisierung von Sammlungsgut und die Nutzung des WorldWideWeb – sind keine neuen Entwicklungen.¹⁸⁵ Seit den 1990er-Jahren digitalisieren Museen Teile ihrer Sammlungen vermehrt¹⁸⁶ und präsentieren diese in unterschiedlichsten Formen und Umfängen im Web, wodurch sie Zugang zu ihren Beständen schaffen¹⁸⁷. Diese digitalen Zugänge zu

¹⁸³ Vgl. Giannini, Tula und Jonathan P. Bowen: „Digital Culture“. In *Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research*, hrsg. v. Tula Giannini und Jonathan P. Bowen, 3–26. (Springer, 2019). <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6>; Vgl. auch die Ausführungen von Werner Schweibenz zu den frühen Jahren des virtuellen Museums: Schweibenz, Werner: „The virtual museum: an overview of its origins, concepts, and terminology“. *The Museum Review*, vol. 4, Nr. 1 (2019). https://themuseumreviewjournal.wordpress.com/2019/08/02/tmr_vol4no1_schweibenz/.

¹⁸⁴ Vgl. Kap. Bedingtheit von Sammlungsgut, 165ff.

¹⁸⁵ Vgl. Schweibenz: „The virtual museum: an overview of its origins, concepts, and terminology“.

¹⁸⁶ Vgl. Keene, Suzanne: „Becoming Digital“. *Museum Management and Curatorship*, vol. 15, Nr. 3 (1997): 299–313, hier: 299.

¹⁸⁷ Einige Autor*innen sprechen hier auch vom Zugang zum informationellen Teil einer Museumssammlung, der seit den 1980er-Jahren vermehrt diskutiert wird. Vgl. insbesondere Orna, Elizabeth und Charles Petitt: *Information handling in Museums* (London: Bingley, 1981); Vgl. Washburn, Wilcomb E.: „Collecting Information, Not Objects“. *Museum News. The Magazin of the American Association of Museums*, vol. 62, Nr. 3

Museumsbeständen über das Web sind jedoch noch nicht zwingend offene. Wie ich zeigen werde, sind diese sogar in den seltensten Fällen gegeben.¹⁸⁸

3.1.1. Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit

„To satisfy increased expectations to digital access, institutions have adopted ‘open access’ policies ranging from simply making collections visible online to disclaiming copyright altogether and releasing high-resolution digital surrogates to the public domain.“¹⁸⁹

Für eine Annäherung an den Forschungsgegenstand ist es hilfreich, Ausprägungen des Zugangs zu digitalem Sammlungsgut voneinander abzugrenzen. Ich schlage hierfür eine Vierfeldermatrix vor. Sie bildet die Quantität des zugänglich gemachten digitalen Sammlungsguts auf der x-Achse ab – von keinem Zugang bis zu ganzen Beständen. Auf der y-Achse ist die Qualität des Zugangs abgebildet – vom restriktiven bis zum offenen Zugang. Exemplarisch greife ich fünf Ausprägungen heraus (vgl. Abb. 4) und führe diese nachstehend

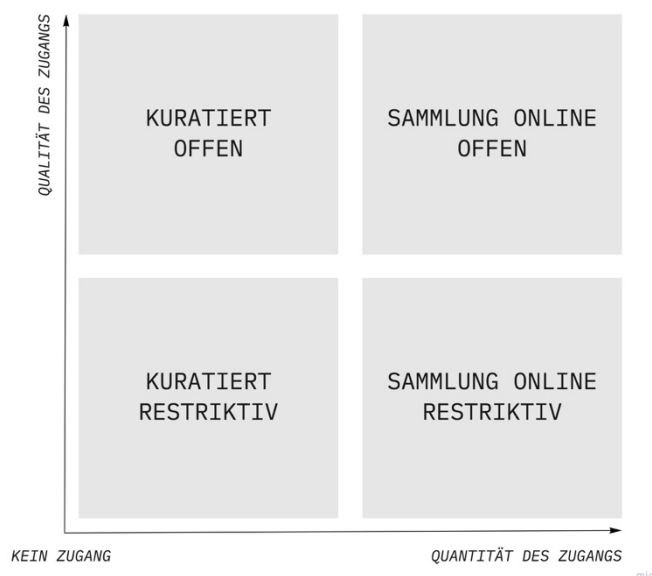


Abbildung 4 Vier-Felder-Matrix zur Veranschaulichung der Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit.

aus. In der Praxis gibt es natürlich Unschärfen, beispielsweise Binnendifferenzen innerhalb der hier genannten Ausprägungen, und auch zwischen den ausgewählten Ausprägungen können die Grenzen in der Praxis verschwimmen. Einige dieser Binnendifferenzen werde ich anhand der Systematisierungen anderer Autor*innen erwähnen. Die trennscharfe Abgrenzung zwischen den verschiedenen Formen der hier erläuterten Zugänge ist in der Praxis

(1984): 5–15; Vgl. MacDonald, George F. und Stephen Alsford: „The Museum as Information Utility“. *Museum Management and Curatorship*, vol. 10, Nr. 3 (1991): 305–11.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647779109515282>; Vgl. Orna, Elizabeth und Charles Pettitt: „What is Information in the Museum Context?“ In *Museums in a Digital Age*, hrsg. v. Ross Parry, 28–38, (London: Routledge, 2010). <https://doi.org/10.4324/9780203716083>.

¹⁸⁸ Vgl. Kap. Weltweite Verbreitung, 75ff.

¹⁸⁹ Pavis, Mathilde und Andrea Wallace: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“. *Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law*, vol. 10, Nr. 2 (2019): 115–129, hier: 4. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3378200>.

häufig nicht so streng und es gibt Formen, die parallel und gleichzeitig nebeneinander existieren. Für eine Einführung in das Thema und für ein erstes Verständnis des Untersuchungsgegenstandes kann diese eher grobe nachfolgende Betrachtung jedoch eine hilfreiche Brücke sein.

Die erste Ausprägung nenne ich Kein Zugang. Hierzu zähle ich all jene Museen, die keinerlei Informationen über ihre Bestände online publizieren. Diese Gruppe entspricht am ehesten der von Andrea Wallace vorgeschlagenen Kategorie „No collections online“.¹⁹⁰ In Deutschland macht dies die größte Gruppe an Museen aus. Laut dem Institut für Museumsforschung gibt es in Deutschland 6.741 Museen.¹⁹¹ 5,6 % der Museen gaben an, gar keine Internetpräsenz zu haben, und sind damit weder auf einer eigenen Website repräsentiert noch auf Websites anderer Institutionen.¹⁹² Die meisten Museen mit einer Internetpräsenz gehen online nicht auf ihre Sammlung ein und 42,3 % gaben in der *Statistischen Gesamterhebung* des Instituts für Museumsforschung 2018 sogar an, überhaupt keine Informationen zu den Objekten aus der eigenen Sammlung online zu publizieren.¹⁹³ Ein Beispiel für ein Museum, das keinen digitalen Zugang zu Sammlungsgut ermöglicht, ist das Historische Museum in Köthen, Sachsen-Anhalt (vgl. Abb. 7).¹⁹⁴

Museen mit einem Zugang zu einer kuratierten Auswahl von Sammlungsgut – der zweiten hier vorgestellten Ausprägung – unterteile ich in zwei Gruppen. Dazu gehören solche Institutionen, die zu dieser kuratierten Auswahl einen restriktiven Zugang ermöglichen, und solche Häuser, die im Rahmen der kuratierten Auswahl einen offenen Zugang gewähren. Zuerst zu den Gemeinsamkeiten: Es handelt sich hierbei um solche Angebote, bei denen die Museen häufig wenige ausgewählte Objekte und Informationen zu diesen auf ihren eigenen Websites oder Websites anderer Institutionen zugänglich machen. In der Regel werden hier die Höhepunkte und herausragenden Stücke einer Sammlung präsentiert, um das Museum, einzelne

¹⁹⁰ Wallace, Andrea: „Executive Summary“. *Open GLAM* (2020).
<https://www.doi.org/10.21428/74d826b1.b1ae638e>.

¹⁹¹ Stand: 2018. Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz u. a.: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*, Heft 73, (2019): 11.
https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat73_online.pdf.

¹⁹² Vgl. Ebd.

¹⁹³ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz u. a.: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*.

¹⁹⁴ Vgl. Köthen Kultur und Marketing GmbH: „Historisches Museum und Bach-Gedenkstätte“, <https://www.schlosskoethen.de/museen/museum/Historisches%20Museum%20und%20Bach-Gedenkst%C3%A4tte%20> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Ausstellungen oder Forschungsprojekte zu bewerben. Verbindende Kennzeichen sind zudem der zeit- und ortsunabhängige Zugang, der in der Regel kostenfrei ist. Zugleich richten sich diese Angebote häufig an einen ausgewählten Besucher*innen- oder Nutzer*innenkreis. Knapp 30 % der deutschen Museen, die eine Internetpräsenz haben, veröffentlichen Informationen zu ausgewählten Objekten.¹⁹⁵

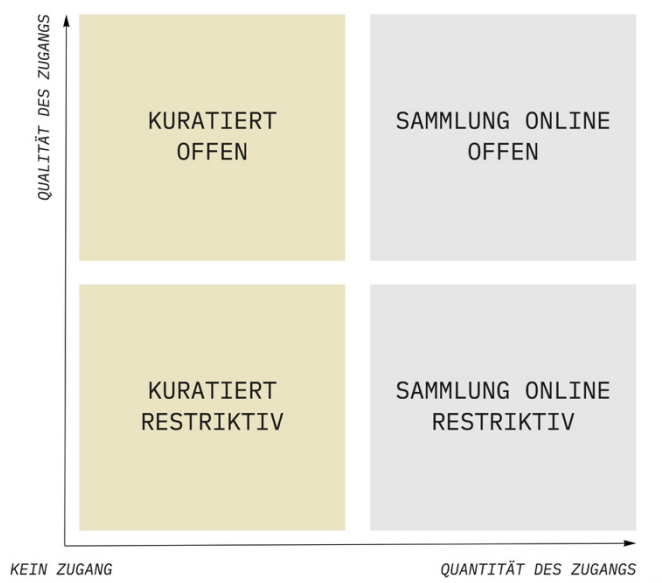


Abbildung 5 Vier-Felder-Matrix, hervorgehoben Zugang kuratierte Auswahl.

Zu den Unterschieden: Die Qualität und die Tiefe der kuratierten Auswahl an Museumsobjekten können sich erheblich voneinander unterscheiden. Das Spektrum beginnt bei Abbildungen von Objekten in geringer oder mangelhafter technischer Qualität mit wenigen Informationen zum Einzelobjekt und endet mit dem Zugang zu hochauflösenden Abbildungen einzelner Werke mit detaillierten Kontextinformationen, die ein umfassenderes wissenschaftliches Studium dieser voraussetzt und/oder

ermöglicht. Im Kontext dieser Arbeit besteht der markante Unterschied darin, wie offen oder restriktiv dieser Zugang zu der getroffenen Auswahl ist. Stark vereinfacht heißt dies, dass der offene Zugang zu einer kuratierten Auswahl an Sammlungsgut dann gegeben ist, wenn – entsprechend der *Offen-Definition*, die hier als Arbeitsdefinition dient¹⁹⁶ – potentiell jede Person auf diese Güter zugreifen und diese für jeden denkbaren Zweck nutzen, verändern und weiterverbreiten kann¹⁹⁷. Ist dies nicht der Fall, dann handelt es sich – die vielen Graustufen, die hier entstehen können, außer Acht lassend – um einen restriktiven Zugang zu einer kuratierten Auswahl. Ein Beispiel für eine kuratierte Auswahl an offen zugänglich gemachtem

¹⁹⁵ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz u. a.: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*, 60.

¹⁹⁶ Vgl. Kap. Forschungsinteresse und Forschungsfrage, 16ff. und Kap. Open Knowledge Foundation, 47ff.

¹⁹⁷ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Format Definition“.

Sammlungsgut ist das Übersee-Museum im Bremen (vgl. Abb. 7).¹⁹⁸ Die Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen präsentiert ebenfalls Teile der eigenen Sammlung digital im Web, jedoch vornehmlich restriktiv, sodass eine Nutzung der Güter weitestgehend nicht möglich ist (vgl. Abb. 7).¹⁹⁹

Grundsätzlich ist die kuratierte Auswahl, ob restriktiv oder offen, von einer Sammlung Online abzugrenzen. Die Sammlung Online ist keine kuratierte, exemplarische Auswahl von musealen Sammlungsobjekten. Wie Antje Schmidt betont, ist sie vielmehr dadurch gekennzeichnet, dass sie möglichst umfassend Bestandsgruppen einer Sammlung abbildet.²⁰⁰ Voraussetzung hierfür ist der digitale Katalog, in dem die Sammlung dokumentiert ist. Umfassend online abgebildet wird dabei ein quantitativ bedeutender Teil des Gesamtbestands, nicht jedoch alle in der digitalen Sammlung erfassten Daten und Informationen über ebenjenen. Schmidt betont, dass eine Auswahl jener in der internen Datenbank eines Museums überlieferten Informationen und Daten über die Sammlung und ihre Objekte getroffen wird.²⁰¹ Die interne Datenbank eines Museums beinhaltet unter Umständen sensible Informationen, die in einer Sammlung Online nicht publiziert werden. Hierzu gehören beispielsweise Versicherungswerte, Kontaktinformationen zu Verkäufer*innen oder Ankaufspreise.²⁰² Für die Publikation freigegeben werden in der Regel Informationen über das Objekt oder Werk, die eine äußere, formale sowie inhaltliche und kontextuelle Beschreibung ermöglichen. Gleichzeitig gehört zur Sammlung Online, dass der Sammlungsbestand sowohl in der Breite als auch in der Tiefe durch ergänzende textuelle, visuelle oder auditive Daten und Informationen abgebildet wird. Alle Daten und Informationen einer Sammlung Online müssen im Zuge der Publikation im Web sorgfältig geprüft werden. Ihre inhaltliche und technische Struktur muss eine Durchsichtung der Informationen ermöglichen und sie sollten zugleich langfristig zitierfähig sein. Alle diese von Schmidt hervorgehobenen Kriterien zielen auf eine nachhaltige Etablierung von Museumssammlungen im Web. Die Angebote dieser Gruppe sind orts- und zeitunabhängig

¹⁹⁸ Vgl. Coding da Vinci – Der Kultur-Hackathon: „Übersee-Museum Bremen: Privatfotos eines Kaufmanns aus Hongkong 1890 bis 1907“, <https://codingdavinci.de/de/daten/privatfotos-eines-kaufmanns-aus-hongkong-1890-bis-1907> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁹⁹ Vgl. Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen: „Sammlung Digital“, <https://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archive/sammlung-digital> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁰⁰ Vgl. Schmidt, Antje: „Digitalisierte Sammlungen online“. In *Das erweiterte Museum. Medien, Technologien und Internet*, hrsg. v. Regina Franken-Wendelstorf, Sybille Greisinger, Christian Gries und Astrid Pellengahr, 28–35, hier: 29, (Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2019). <https://doi.org/10.1515/9783422981010>.

²⁰¹ Vgl. Ebd.

²⁰² Vgl. Ebd.

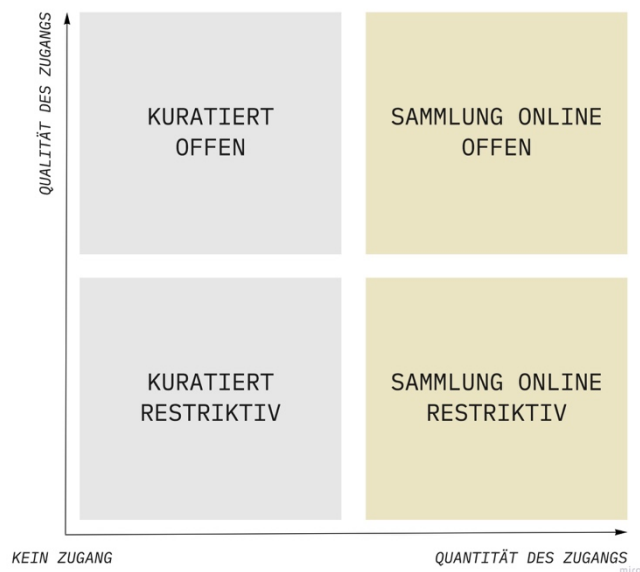


Abbildung 6 Vier-Felder-Matrix, hervorgehoben Zugang Sammlung Online.

organisiert. In Deutschland haben knapp 8 % der Museen mit einer Internetpräsenz eine Online-Datenbank, die am ehesten mit einer Sammlung Online vergleichbar ist.²⁰³

Sammlungen Online können einen offenen oder restriktiven Zugang zu den veröffentlichten Gütern ermöglichen. Ein wesentliches Kennzeichen von Sammlungen Online mit restriktivem Zugang ist, dass sie vornehmlich wie ein Schaufenster funktionieren. Es werden

digitale Abbildungen von Bestandsgruppen oder ganzen Beständen der Sammlung eines Museums im Web präsentiert. Die dazugehörigen Daten und Informationen können häufig durchsucht und angeschaut werden. Zugang meint hier in erster Linie das Sichtbarmachen der Museumsbestände im Web durch Digitalisierung. Das Herunterladen, die Nutzung, die Modifikation und Weiterverbreitung der Güter ist explizit nicht gewünscht und damit auch technisch nicht umgesetzt. Der restriktive Zugang zu Sammlungen Online ermöglicht auch kaum eine Neukontextualisierung der Güter und wenn, dann nur in dem vom Museum vorgegebenen Rahmen. Andrea Wallace bezeichnet diese Gruppe digitaler Sammlungen als „restricted“, eingeschränkt, denn hier werden beispielsweise pauschal alle Rechte an den digitalen Abbildungen und Informationen zu diesen und den Originalen vorbehalten und die meisten Formen der Wiederverwendung eingeschränkt – obwohl dies unter Umständen rechtlich nicht nötig oder gar umstritten ist.²⁰⁴ Dies kann zur Folge haben, dass die digitalen Sammlungen nicht an externe Datenpools angebunden sind. Viele dieser Eigenschaften von Sammlungen Online mit restriktivem Zugang sind zudem verwandt mit den Kennzeichen der

²⁰³ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz u. a.: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*, 60.

²⁰⁴ Vgl. Wallace: „Executive Summary“.

„Ersten Stufe der Offenheit“,²⁰⁵ wie sie Ellen Euler vorschlägt.²⁰⁶ Denn diese Angebote sind „immer noch aus der Logik und Interpretationshoheit der Kulturerbeeinrichtungen heraus geschaffen“. ²⁰⁷ Die Institutionen, die diese Angebote ermöglichen, nutzen die Bezeichnung des offenen Zugangs, wobei, wie Euler aufzeigt, offener Zugang „in dieser Logik“ schlicht eine Unterscheidung zwischen „kostenfrei und kostenpflichtig“ ist.²⁰⁸ Denn unter Umständen verkaufen diese Institutionen die Rechte an hochauflösenden Abbildungen gemeinfreier Werke und bieten selbst weniger hochauflösende Werke nur für die eingeschränkte Nutzung an – als leitendes Prinzip für ganze Sammlungen.²⁰⁹ Euler kommt entsprechend zu dem Schluss:

„Die Öffnung durch Digitalisierung und Sichtbarmachung, welche aber kostenfreie Nachnutzungen und Weiterverwendungen nicht erlaubt, entspricht nicht in hinreichendem Maße den Open Access-Kriterien aus der Berliner Erklärung und widerspricht eindeutig der Definition von Offenheit der Open Knowledge Foundation [...]“²¹⁰

Ein Beispiel für eine Sammlung Online mit einem restriktiven Zugang sind die Angebote der Staatlichen Museen zu Berlin, die zur Stiftung Preußischer Kulturbesitz gehören.²¹¹

Anders verhält es sich mit Angeboten, die ich als Sammlungen Online mit offenem Zugang bezeichne. Hier werden „geprüft[e] und durchsuchbar[e] Informationen zu gesamten Sammlungsbeständen“ veröffentlicht, zuzüglich „einer Abbildung zu den jeweiligen Objekten/Werken und ergänzenden Materialien wie Texten, Video- und Audiodateien oder Metadaten“. ²¹² Zugleich ist es jeder Person gestattet, auf diese Güter zuzugreifen und diese für jeden denkbaren Zweck zu nutzen, zu verändern und weiterzuverbreiten.²¹³ Somit funktioniert dieser Zugang nicht wie ein Schaufenster, an dem ausschließlich passives Verhalten der

²⁰⁵ Euler, Ellen: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“. *arthistoricum.net. Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design* (2018), 1–35, hier: 17. <https://doi.org/10.11588/artdok.00006135>.

²⁰⁶ Ein wichtiger Unterschied zwischen Eulers Vorschlag und meiner Systematisierung ist, dass bei Euler der Grad des offenen Zugangs zentrales Unterscheidungsmerkmal ist und die Dimension der Quantität unberücksichtigt bleibt.

²⁰⁷ Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 17.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. Ebd., 17f.

²¹⁰ Ebd., 18.

²¹¹ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz: „SMB-digital“, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²¹² Schmidt: „Digitalisierte Sammlungen online“, 29.

²¹³ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Format Definition“.

Nutzer*innen gewünscht ist und nur innerhalb bestimmter Rahmen agiert werden kann. Diese Angebote ermöglichen Partizipation. Das Herunterladen, die Nutzung, die Modifikation und Weiterverbreitung der Güter ist explizit gewünscht und technisch umgesetzt. Neukontextualisierungen sind möglich, Anbindungen an externe Datenpools in der Regel gegeben und angestrebt. Innerhalb dieser Gruppe gibt es wiederum zahlreiche Facetten und Abstufungen. Zwei davon zeigt Andrea Wallace auf: In ihrer Systematisierung gehören hier solche Angebote dazu, die „in transition“ sind, weil sie die meisten, jedoch nicht alle Formen der Nutzung dieser Güter erlauben. Wallace beschreibt zugleich solche Angebote, die sie als „full adaption“ bezeichnet, da der Zugang hier in einer Weise gegeben ist, dass alle durch die Institution im Web verfügbar gemachten Güter entsprechend der *Offen-Definition* der Open Knowledge Foundation nutzbar sind – im Rahmen der rechtlichen Möglichkeiten.²¹⁴ Bringe ich meine Systematisierung und Identifikation der Gruppe Sammlungen Online mit offenem Zugang mit Ellen Eulers Stufen der „Öffnung“ in Beziehung, ergeben sich auch hier zwei Abstufungen. So würden nach Eulers Vorschlag in diese Gruppe zum einen solche Sammlungen Online gehören, die „nicht mehr auf der Interpretationshoheit beharren, sondern Erzählweisen und Interpretationsspielräume ermöglichen“²¹⁵ und das Web zur „Produktionsstätte“²¹⁶ machen. Dies entspricht der zweiten Stufe von Ellen Euler als „Öffnung“ bezeichneten Stufe des Zugangs. Die letzte, dritte Stufe der Zugangsmöglichkeit sind nach Euler Angebote, bei denen „Kulturerbeeinrichtungen die Möglichkeiten digitaler und über das Internet vernetzter Medien und Technologien dazu [nutzen, um] neue Forschungsmethoden einzusetzen und zu ermöglichen, kollaborativ und vernetzt zu arbeiten und Erkenntnisse nachhaltig und anschlussfähig zu dokumentieren [...]“²¹⁷ Nach Euler stellen Museen die sammlungsbezogenen Güter hier maschinenlesbar, in standardisierten Formaten, hochauflösend und mit umfassend beschreibenden Erschließungsinformationen im Web zur offenen Nutzung im Sinne der *Offen-Definition* zur Verfügung.²¹⁸ Dabei sind die Angebote nicht allein auf ausgewählte Nutzer*innenkreise zugeschnitten, sodass sie der „kulturellen und sozialen Exklusion von Teilöffentlichkeiten“ entgegenwirken.²¹⁹ Ein Beispiel für den offenen

²¹⁴ Vgl. Wallace: „Executive Summary“.

²¹⁵ Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 23.

²¹⁶ Ebd., 21.

²¹⁷ Ebd., 24.

²¹⁸ Vgl. Ebd., 24f.

²¹⁹ Ebd., 25.

Zugang zu einer Sammlung Online ist das Angebot des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg (vgl. Abb. 7).²²⁰

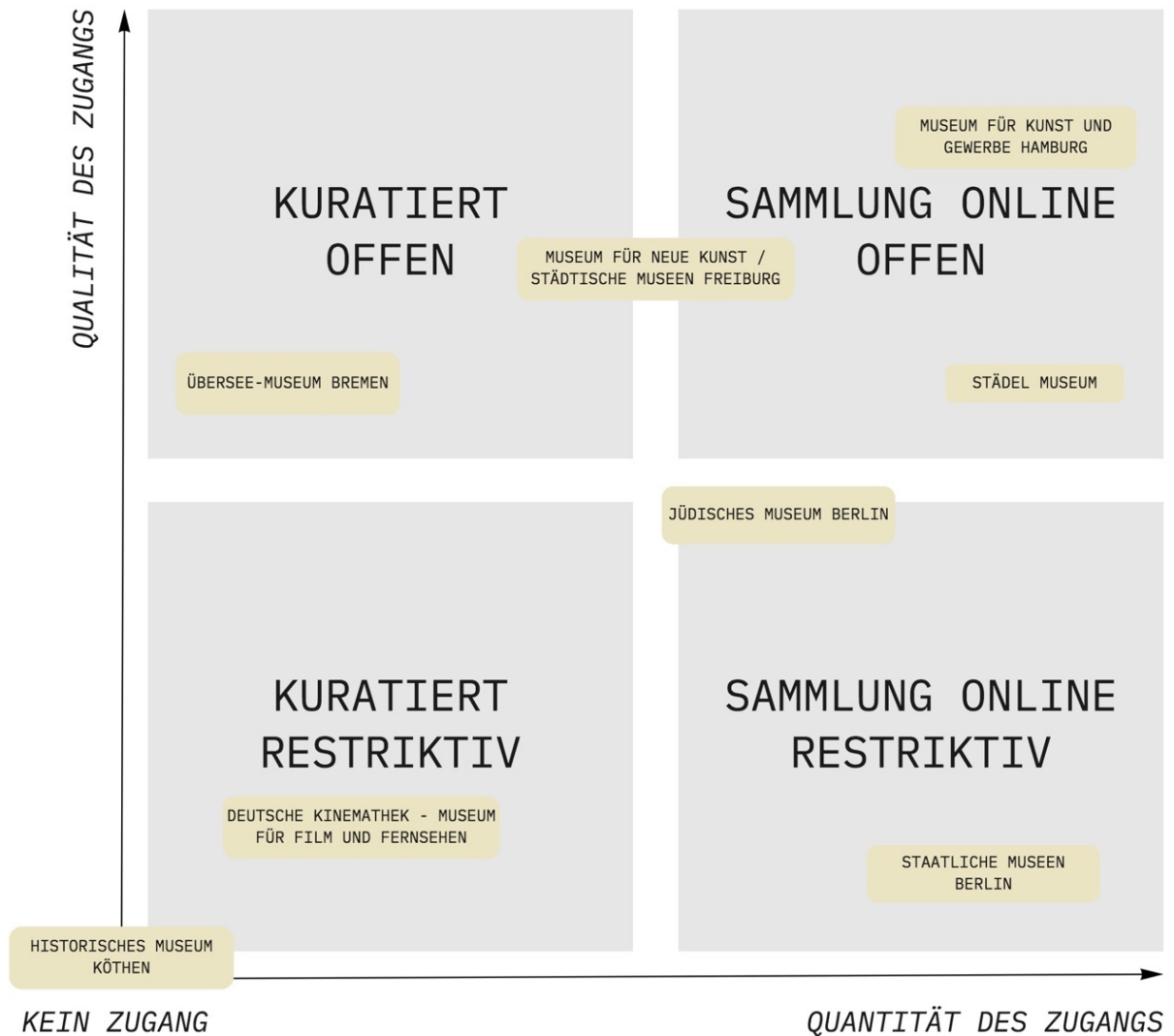


Abbildung 7 Vier-Felder-Matrix, Beispiele deutscher Museen und deren Verortung innerhalb der hier aufgeführten Ausprägungen des digitalen Zugangs, Stand: Mai 2022.

Zugänglichmachung bedeutet in keinem Fall, dass es sich immer um einen offenen Zugang handeln muss. Die Präsentation oder Bereitstellung von digitalen Abbildungen im Web allein und das Sichtbarwerden dazugehörender Metadaten ist kein offener Zugang zu den Beständen im Sinne der *Offen-Definition*. Dieser ist erst gegeben, wenn die digitalen Sammlungsgüter geteilt und nutzbar gemacht werden und wenn sie verbreitet und verwendet werden dürfen –

²²⁰ Vgl. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: „Sammlung Online“, <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

von allen, für alle Zwecke. Zugang ist also keinesfalls mit der potentiellen Nutzbarkeit oder der tatsächlichen Nutzung von diesen zugänglichen Gütern gleichzusetzen.

Zugang ≠ Nutzung

Entsprechend der hier aufgeführten Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit stehen im Fokus meiner Betrachtung all jene Zugänge zu Sammlungsgut, die Zugang und Nutzung im Sinne der *Offen-Definition* ermöglichen – unabhängig davon, ob es sich um eine kuratierte Auswahl oder um ganze Sammlungen Online handelt.

3.1.2. Weltweite Verbreitung

Verlässliche und nachvollziehbare Angaben dazu, seit wann in Deutschland Museen ihre Bestände offen zugänglich machen, gibt es nicht. Es lässt sich jedoch grob eingrenzen, dass erste Bestandsgruppen von deutschen Kunst- und Kulturgeschichtliche Museen in den 2010er-Jahren derart zur Verfügung gestellt wurden. Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg gehört mit seiner seit 2015 explizit kommunizierten digitalen Strategie des offenen Zugangs zu den Pionieren unter den Kunst- und Kulturhistorischen Museen in Deutschland.²²¹

In diesem Abschnitt zeige ich auf, wie verbreitet der offene Zugang zu Museumsbeständen weltweit und insbesondere in Deutschland ist und welche verschiedenen Ausprägungen sich in der Praxis erkennen lassen. Es gibt aktuell nur eine mir bekannte global angelegte Bestandsaufnahme zu diesem Thema: Der *Survey of GLAM open access policy and practice*. Seit 2018 tragen die Autor*innen Douglas McCarthy und Andrea Wallace auf der Grundlage der *Offen-Definition* Daten über offene Zugänge in den als GLAM-Institutionen bezeichneten Organisationen zusammen.²²² GLAM steht als Akronym für **G**alleries, **L**ibraries, **A**rchives und **M**useums.²²³ Diese Datenerhebung ermöglicht ein Bild über die aktuelle, weltweite

²²¹ Vgl. Schmidt, Antje: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“. In *Konferenzband EVA Berlin 2016. Elektronische Medien & Kunst, Kultur und Historie: 23. Berliner Veranstaltung der internationalen EVA-Serie Electronic Media and Visual Arts*, hrsg. v. Andreas Bienert, Anko Börner, Eva Emenlauer-Blömers und James Hemsley, 169–174, hier: 171, (Heidelberg: arthistoricum.net, 2017). <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.256.338>.

²²² Vgl. McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²²³ Vgl. Kap. Zwischen Praxis und Theorie: openGLAM, 102ff.

Vorgehensweise und Praxis des offenen Zugangs zu Sammlungsgut in Museen und anderen Gedächtnisorganisationen.

Logik und Grenzen der Erhebung

Die Erhebung basiert auf Recherchen der beiden Autor*innen sowie auf Hinweisen und Zuarbeiten durch die Fachgemeinschaft.²²⁴ Sie wird fortlaufend ergänzt und ist damit stets eine Momentaufnahme. Der Fokus liegt auf digitalen Abbildungen von analogem Sammlungs-, Archiv- und Bibliotheksgut, die als gemeinfrei eingestuft werden, da hier entweder nie ein Urheberrecht wirkte oder die Dauer des Urheberrechts abgelaufen ist. Dabei werden in der Erhebung solche Institutionen berücksichtigt, die diese Daten auf der eigenen Website der Institution und/oder auf externen Online-Plattformen²²⁵ veröffentlichen²²⁶. In der Erhebung wird unterschieden nach Metadaten und Contentdaten. Nach Helene Hahn sind Contentdaten digitale Abbildungen von analogem Sammlungsgut (Scans, Fotografien u. a.). Metadaten hingegen sind Daten über Daten und meint hier die wissenschaftliche Dokumentation zu den Beständen, die in Datenbanken gespeichert wird.²²⁷ Im Zentrum stehen gemeinfreie Bestände und/oder einzelne Objekte, die digital offen zugänglich gemacht werden. Dies impliziert, dass solche Institutionen, die ausschließlich ihre Metadaten im Sinne der *Offen-Definition* der Open Knowledge Foundation zugänglich machen, in der Erhebung nicht berücksichtigt werden.²²⁸ Unberücksichtigt bleiben auch Bestände mit urheberrechtlich geschützten Materialien. Es werden also nur solche Institutionen einbezogen, die die Content- und Metadaten der zugrundeliegenden gemeinfreien analogen Bestände zugänglich und nachnutzbar machen und

²²⁴ Vgl. McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „README for the Survey of GLAM open access policy and practice (2018–)“, https://docs.google.com/document/d/15U_Z50WCUM_OWQ9HKLvLMlkMoCN68FLV19OKJQ8yY/edit [zugegriffen am 22. Juli 2022].








²²⁵ Hierzu können gehören die Europeana, die Deutsche Digitale Bibliothek, Japan Search, Trove, Digital NZ, Github, CC Search, Wikimedia Commons, Sketchfab CC0 3D Collections oder Websites von Hackathons wie Coding da Vinci sowie offene Datenportale wie opendata.swiss. Ausführliche Erläuterungen zu Online-Plattformen finden sich in dem Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

²²⁶ Vgl. McCarthy, Douglas: „Uncovering the global picture of Open GLAM“, <https://medium.com/open-glam/uncovering-the-global-picture-of-open-glam-af364aadeeee> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²²⁷ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

²²⁸ Zur Begründung, weshalb in der Erhebung keine Institutionen berücksichtigt sind, die ausschließlich ihre Metadaten offen zugänglich machen, schrieb einer der beiden Autor*innen der Bestandsaufnahme, Douglas McCarthy, auf meine Anfrage via E-Mail an mich: „Very early on, we took the decision to exclude GLAMs that only apply open licences to metadata. This is for a couple of reasons: i) it is questionable that basic descriptive metadata is eligible for the assertion of copyright, and ii) if we included ‘metadata only’ open GLAMs, the list would be massive (and include anti-open access institutions like Tate) and loses its main focus, purpose and value. Andrea and I’s core interest is in digital surrogates, rather than metadata [...]“. McCarthy, Douglas: „Aw: Around the world with Open GLAM“, E-Mail von Douglas McCarthy an Franziska Latell (17. November 2020).

hierfür angemessene Rechtswerkzeuge verwenden.²²⁹ Dazu gehören die Creative Commons Lizenzen CC BY und CC BY-SA sowie die Verzichtserklärung CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication (CC0), die Gemeinfreimarkierung Public Domain Mark (PD), die Angabe No Known Copyright der Rights Statements sowie No Known Copyright Restrictions der Flickr – The Commons.²³⁰ Die Creative Commons Lizenzen sind ein rechtliches und technisches Werkzeug, mit der Rechteinhaber*innen in einfacher Weise die Möglichkeit erhalten, nicht alle Rechte im Sinne von „Alle Rechte vorbehalten“ an den zu lizensierenden Gütern zu schützen, sondern – abhängig von der Intention, der Art der Güter oder den Umständen – nur einige oder keine dieser Rechte zu beschränken, sodass Dritte diese Güter verändern und weiterverbreiten können. Dies ermöglicht das Teilen von Gütern und schafft die Möglichkeit, auf anderen Gütern aufzubauen oder sie mit diesen in Beziehung zu setzen.²³¹

CC - Lizenzen	Bedingungen der Weiterverw.	Namensnennung	Vervielfältigung	Verbreitung	Öffentliche Zugänglichmachung	Bearbeitung	Kommerzielle Nutzung	Weitergabe
 bedingungslose Lizenz „no rights reserved“ CC Zero		+	+	+	+	+		Generell erlaubt
 Namensnennung CC BY	!	+	+	+	+	+		Generell erlaubt
 Namensnennung - Keine Bearbeitung CC BY-ND	!	+	+	+		+		Generell erlaubt
 Namensnennung - Nichtkommerziell CC BY-NC	!	+	+	+	+		-	Generell erlaubt
 Namensnennung - Nichtkommerziell - Keine Bearbeitung CC BY-NC-ND	!	+	+	+			-	Generell erlaubt
 Namensnennung - Nichtkommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen CC BY-NC-SA	!	+	+	+	+		-	Nur unter gleichen Bedingungen
 Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen CC BY-SA	!	+	+	+	+	+		Nur unter gleichen Bedingungen

Zeichenerklärung: ! ... Muss auf jeden Fall erfolgen + ... Ist erlaubt - ... Ist verboten

Abbildung 8 Creative Commons-Lizenzen und dazugehörige Rechtswerkzeuge im Überblick.

²²⁹ Vgl. McCarthy u. a.: „README for the Survey of GLAM open access policy and practice (2018–)“.

²³⁰ Ausführliche Informationen zu den Creative Commons-Lizenzen und diesen Rechtswerkzeugen finden sich im Kap. Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit, 247ff.

²³¹ Vgl. Lessig, Lawrence: *Remix – Making Art and Commerce Thrive in the Hybride Economy* (London: Bloomsbury, 2008).

Nutzt eine Institution für verschiedene Bestandsgruppen mit jedoch identischen rechtlichen Voraussetzungen verschiedene Rechtswerkzeuge, ist in der Erhebung nur das Rechtswerkzeug angegeben, das am häufigsten zum Einsatz kommt.²³² In der Studie wird unterschieden und angegeben, ob eine Institution alle in Frage kommenden Daten unter Verwendung der oben genannten Rechtswerkzeuge zugänglich und nutzbar macht oder nur einige dieser Daten.²³³ Im Kontext der Umfrage zählen zu diesen Daten, „eligible data“ [infrage kommende Daten], digitale Abbildungen gemeinfreier Objekte, bei denen eine Urheberrechtsfrist abgelaufen ist oder nie existierte, sowie die dazugehörigen Metadaten.²³⁴ Entsprechend der Angaben zum Geltungsbereich und der Kriterien für die Erhebung bedeutet „all eligible data“ [alle infrage kommende Daten], das eine Institution alle Daten, also Content- und Metadaten, zu gemeinfreien Werken unter der Verwendung der oben genannten rechtlichen Werkzeuge zugänglich macht.²³⁵ „Some eligible data“ [einige infrage kommende Daten] bedeutet hingegen, dass nicht alle, jedoch eine spezifische Auswahl potentiell in Frage kommender Daten zugänglich und nutzbar gemacht werden, obwohl mehr Daten zugänglich gemacht werden könnten.²³⁶ Zum Verständnis: Ob alle oder einige berechnete Daten zugänglich gemacht werden, bezieht sich dabei nicht auf den Gesamtbestand der Institution, der wohlmöglich nur in kleinsten Ausschnitten überhaupt digitalisiert ist, sondern auf die digital einsehbaren und publizierten Daten. Sind also nur ein Teil dieser offen zugänglich, wobei alle publizierten Daten potentiell offen zugänglich sein könnten, ist in der Erhebung von einigen berechtigten Daten die Rede. Ich bezeichne dies weiter unten als Grad des offenen Zugangs. Hiervon ist der Umfang des offenen Zugangs abzugrenzen. Darunter ist die Menge der offen zugänglich gemachten Daten zu verstehen. Diese kann von der Größe der Institution und der Bestände insgesamt abhängig sein.²³⁷ Die in der Erhebung als GLAMs bezeichneten Institutionen umfassen – neben Galerien, Bibliotheken, Archiven und Museum – auch Universitäten, Mediatheken und Kinematheken sowie Forschungsinstitutionen oder zoologische Einrichtungen. Zur Vereinfachung werde ich nachfolgend entweder von Gedächtnisinstitutionen sprechen oder den konkreten Institutionstyp angeben.

²³² Auf Nachfrage schreibt Douglas McCarthy an die Autorin: „Quite a few GLAMs use more than one open licence; our approach is to record the most commonly used licence. This could be an area to develop in the future, though, by adding more columns for this data point (like we did recently with Open Data Source).“ McCarthy, Douglas: „Aw: Around the world with Open GLAM“.

²³³ Vgl. McCarthy u. a.: „README for the Survey of GLAM open access policy and practice (2018–)“.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Vgl. McCarthy, Douglas: „Open Access Scope in Open GLAM“, <https://medium.com/open-glam/open-access-scope-in-open-glam-70461bec2bca> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Gedächtnisinstitutionen weltweit

Auf der Grundlage dieser Kriterien ergibt sich zum Zeitpunkt der Auswertung der Erhebung (November 2020) das folgende weltweite Bild von Gedächtnisinstitutionen mit offenem Zugang:²³⁸ 865 Gedächtnisinstitutionen aus 36 Staaten ermöglichen einen offenen Zugang zu ihren Beständen. Dabei ist besonders auffällig, dass der überwiegende Teil der Institutionen aus dem globalen Norden stammt, vornehmlich aus Europa und Nordamerika (vgl. Abb. 9). Eine sehr geringe Anzahl an Institutionen stammt aus afrikanischen Ländern, Ländern in Südamerika, dem Mittleren Osten, Russland sowie aus Ländern in Asien und Ozeanien. Unklar ist, ob dies die tatsächliche Verbreitung von Gedächtnisinstitutionen mit einem offenen Zugang abbildet oder ob insbesondere zu den hier genannten unterrepräsentierten Regionen Daten fehlen.²³⁹

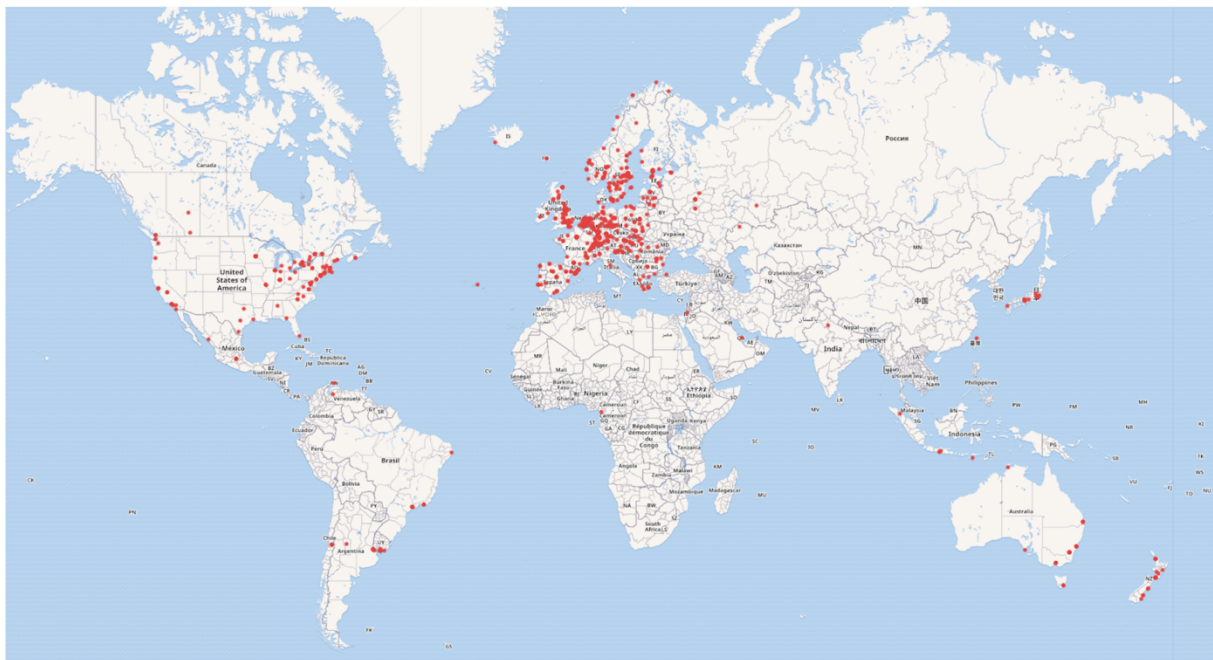


Abbildung 9 Aktuelle weltweite Verteilung von Gedächtnisinstitutionen, die ihre Bestände offen zugänglich machen.

²³⁸ Die Filterung von Daten zur Analyse und alle darauf aufbauenden Grafiken, die in diese Auswertung einfließen, können in der nachstehenden Tabelle eingesehen werden, die ich aus der ursprünglichen Erhebung extrahiert habe: Latell, Franziska: „Museums Germany OA, Exzerpt aus: Survey of GLAM open access policy and practice (Douglas McCarthy and Dr. Andrea Wallace, CC BY 4.0, 2018 to present), 5.11.2020“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1V9rvn3bXL2r6_U8d933LsLDN4vNbi5qtse9IWY9cOVk/edit#gid=0 [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²³⁹ Um mehr Informationen über Gedächtnisinstitutionen mit einem offenen Zugang zu ihren Beständen zu erhalten, haben die Creative Commons 2020 einen Aufruf initiiert, bei dem ausschließlich unterrepräsentierte Gruppen und Gedächtnisinstitutionen aus dem globalen Süden teilnehmen konnten. Ziel war es, diesen Organisationen und Gruppen finanzielle Unterstützung bei der Sichtbarmachung ihrer Bemühungen zum offenen Zugang zu geben. Vgl. Creative Commons: „Call for Stories: Open GLAM in underrepresented Communities“.

Ausgehend von dieser Datenlage zeigt sich, dass von den 865 Gedächtnisinstitutionen mit einem offenen Zugang 39,9 % Museen (344) sind, gefolgt von 21,8 % Bibliotheken (187), 13,4 % Archive (115), 8,9 % Universitäten (77), 3,4 % Galerien (29) und 12,6 % solcher Institutionen, die unter die Kategorie „Andere“ fallen (109).

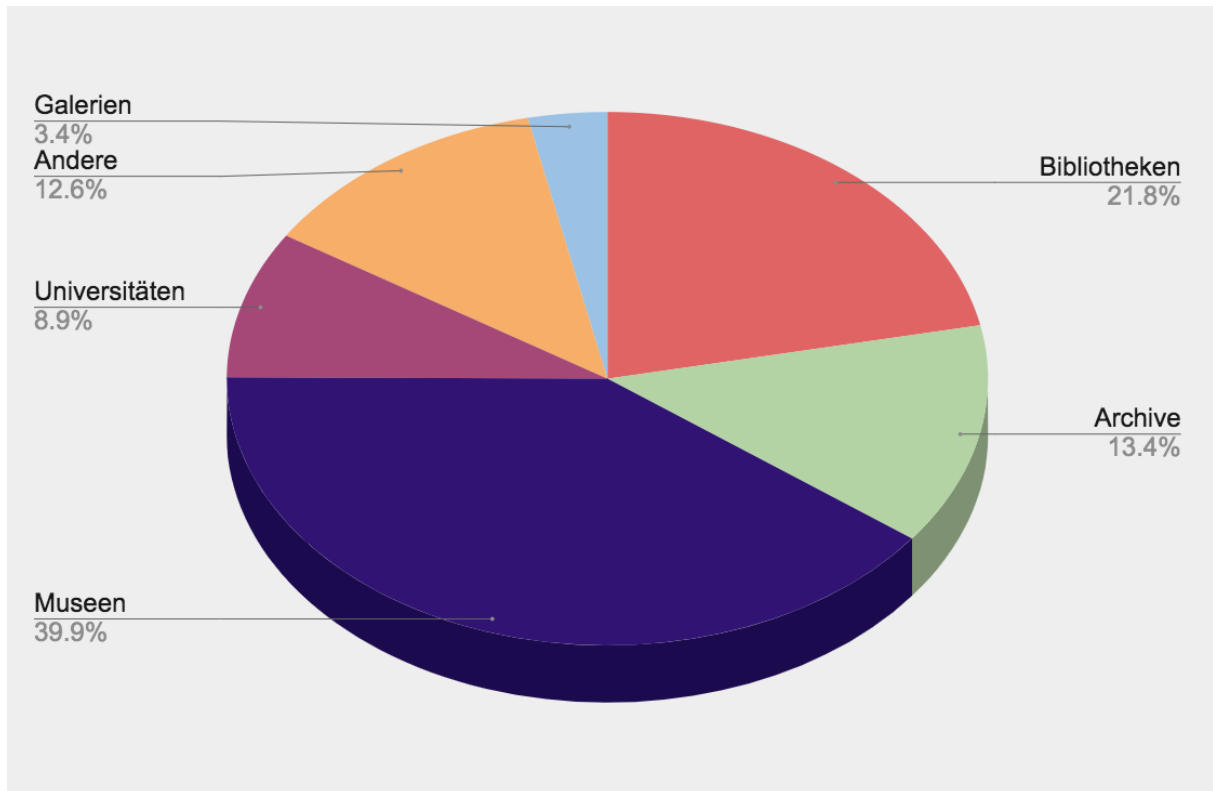


Abbildung 10 Verteilung nach Institutionstypen weltweit, die einen offenen Zugang zu Beständen ermöglichen.

Die in der Bestandsaufnahme erfassten Institutionen unterscheiden sich im Umfang der offen zugänglich gemachten Daten erheblich. Dies ist im Wesentlichen – jedoch nicht nur – auf die Größe der jeweiligen Institutionen zurückzuführen. So ist die Spanne der Anzahl an offen zugänglich gemachten digitalen Content- und Metadaten pro Institution denkbar groß. An dem einen Ende stehen Institutionen wie das National Museum of Natural History, das zum Smithsonian Institution in den USA gehört und über 3 Millionen Datensätze offen zugänglich macht²⁴⁰ oder die Library of Congress, ebenfalls USA, mit rund 2 Millionen Datensätzen²⁴¹. Andere, häufig deutlich kleinere Institutionen wie beispielsweise das Järvakandi

²⁴⁰ Vgl. National Museum of Natural History: „National Museum of Natural History“, <https://naturalhistory.si.edu/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁴¹ Vgl. Library of Congress: „Library of Congress“, <https://www.loc.gov/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Klaasimuseum in Estland²⁴² oder das Centro de Fotografía de Montevideo in Uruguay machen hingegen nur wenige Hundert Datensätze verfügbar²⁴³. Auch der Grad des offenen Zugangs ist verschieden.²⁴⁴ Rund 30 % der in der Erhebung erfassten Institutionen weltweit machen alle in Frage kommenden digitalen Abbildungen von gemeinfreien Werken und die damit verbundenen Metadaten mit einem der oben genannten rechtlichen Werkzeuge offen zugänglich. Häufig erfolgt dies im Rahmen von Projekten, wobei über die Projektdauer und Projekthalte hinweg oft keine allgemeine Praxis und Politik des offenen Zugangs umgesetzt wird.²⁴⁵ So machen über 70 % der Institutionen nur einen ausgewählten Teil der in Frage kommenden Daten offen zugänglich (vgl. Abb. 11) und halten alle anderen aus verschiedenen Gründen zurück.

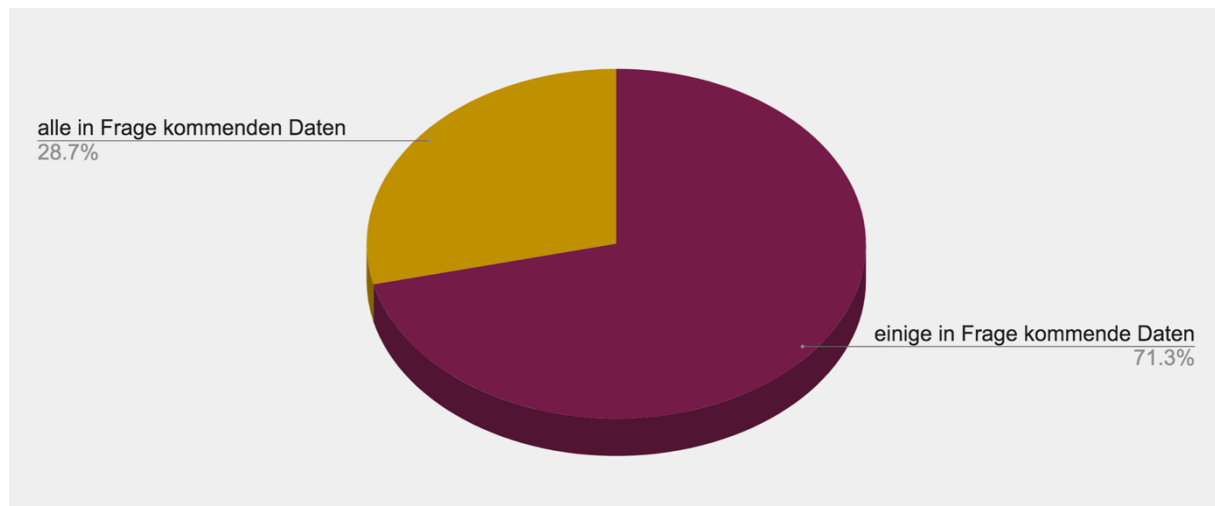


Abbildung 11 Alle Institutionsformen weltweit: Verteilung Grad des offenen Zugangs.

Museen weltweit

Ausgehend von diesen institutionsübergreifenden Erkenntnissen zeichnet sich für die Museen das folgende Bild (Stand: November 2020)²⁴⁶: 344 Museen aus 36 Staaten machen ihr Sammlungsgut für die Nachnutzung und Weiterverbreitung offen zugänglich. 2021 existierten

²⁴² Vgl. Järvakandi Klaasimuseum: „Järvakandi Klaasimuseum“, <https://www.klaasimuseum.ee/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]

²⁴³ Vgl. Centro de Fotografía de Montevideo: „Centro de Fotografía de Montevideo“, <https://cdf.montevideo.gub.uy/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁴⁴ Vgl. McCarthy: „Open Access Scope in Open GLAM“.

²⁴⁵ Vgl. Ebd.

²⁴⁶ Vgl. Latell, Franziska: „Museums Germany OA, Exzerpt aus: Survey of GLAM open access policy and practice (Douglas McCarthy and Dr. Andrea Wallace, CC BY 4.0, 2018 to present), 5.11.2020“.

weltweit 55.000 Museen.²⁴⁷ Wenn davon 344 einen offenen Zugang zu ihren Beständen ermöglichen, sind das weltweit weniger als 1 % aller Museen.

Die zehn Staaten mit den meisten Museen, die einen offenen Zugang zu ihren Beständen ermöglichen, sind entsprechend der Bestandsaufnahme Schweden (64), Deutschland (40), USA (35), Norwegen (32), Vereinigtes Königreich (22), Niederlande (20), Frankreich (16), Finnland (10), Belgien, Kanada und Spanien (je 8) sowie Estland, Japan und Litauen (je 7) (vgl. Abb. 12).

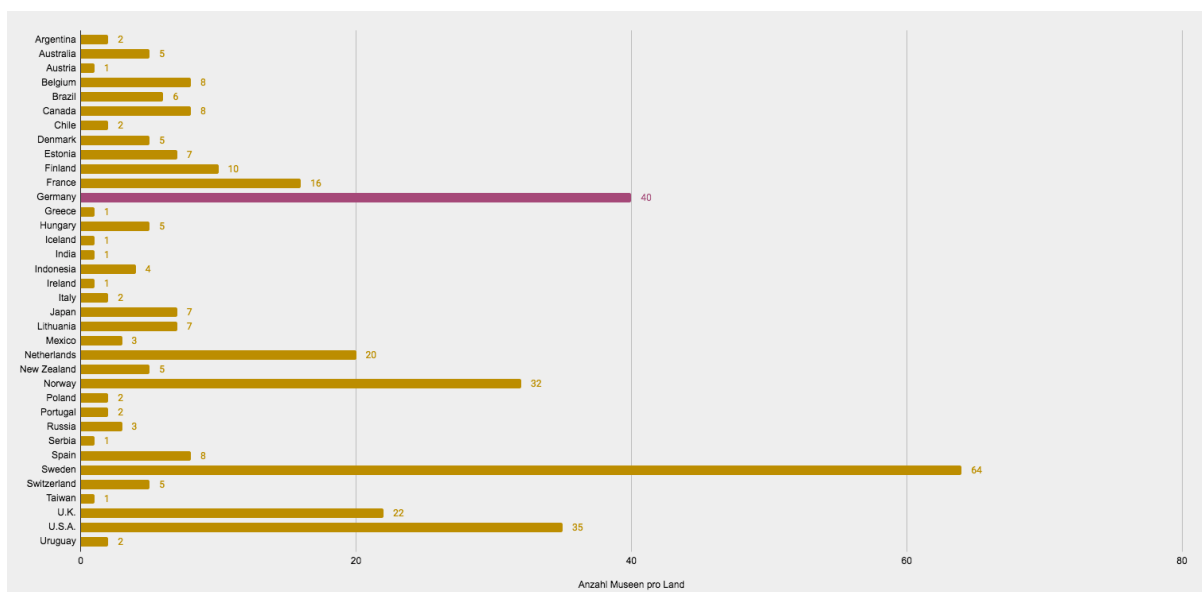


Abbildung 12 Anzahl der Museen pro Land mit einem offenen Zugang zu den Beständen.

Das Verhältnis zwischen Museen, die alle in Frage kommenden Daten öffnen (115) und jenen, die nur einen Teil der in Frage kommenden Daten öffnen (229) ist vergleichbar mit dem globalen Bild aller Gedächtnisinstitutionen. Zu den Museen, die alle in Frage kommenden Daten offen zugänglich machen gehören unter anderem das Münchner Stadtmuseum, das Rijksmuseum in den Niederlanden, das Tokyo Fuji Art Museum oder das Walters Art Museum in den USA.²⁴⁸

²⁴⁷ Vgl. De Gruyter: „Museums of the World (Datenbank)“, <https://doi.org/10.1515/mow> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁴⁸ Vgl. McCarthy u. a.: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“.

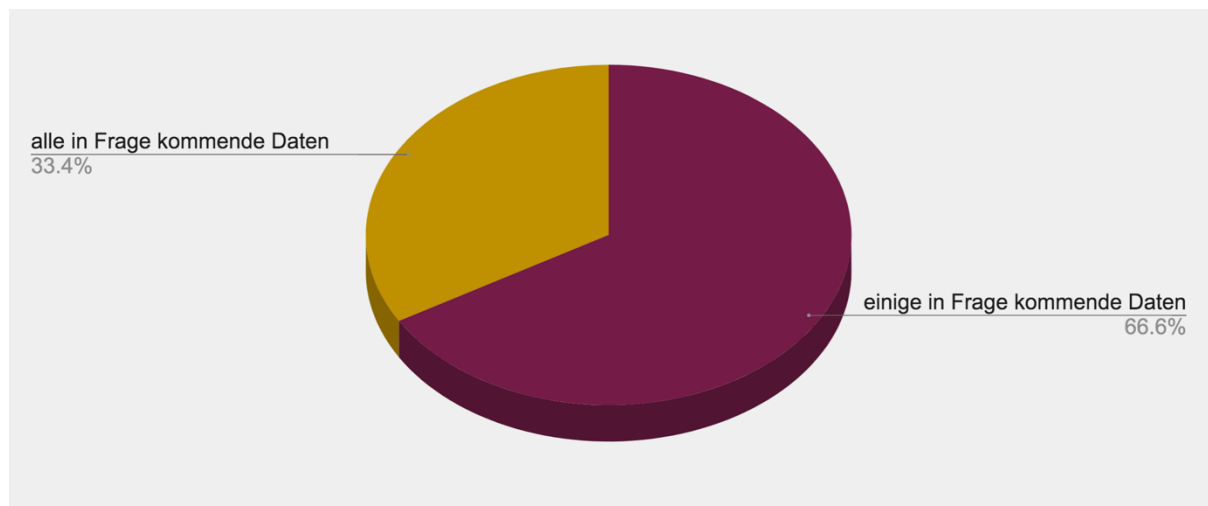


Abbildung 13 Museen weltweit: Verteilung Grad des offenen Zugangs.

Museen in Deutschland

Laut der *Statistischen Gesamterhebung* für das Jahr 2018 des Instituts für Museumsforschung gibt es im Jahr 2018 6.741 Museen in Deutschland.²⁴⁹ Zirka zwei Drittel der deutschen Museen verfügen über eine eigene Website. Die übrigen knapp 30 % sind auch online vertreten, jedoch auf Websites anderer Institutionen. Nur 5,6 % der Museen haben gar keine Internetpräsenz. 41,8 % der Museen, die in irgendeiner Weise einen Internetauftritt haben, sind zudem auf gemeinschaftlichen Websites repräsentiert, zu denen Tourismusportale genauso gehören wie die Deutsche Digitale Bibliothek oder die Europeana.²⁵⁰ 42,3 % der deutschen Museen gaben an, überhaupt keine Informationen zu eigenem Sammlungsgut online zu publizieren. Knapp 30 % der Museen veröffentlichen Informationen zu ausgewähltem Sammlungsgut und nur knapp 8 % der Museen in Deutschland verfügt 2018 über eine Online-Datenbank.²⁵¹

Aufbauend auf diesen Daten stellen die Autor*innen der *Statistischen Gesamterhebung* fest:

„Da die meisten Museen die Homepage in erster Linie zur Öffentlichkeitsarbeit nutzen, bleiben viele Funktionen und technische Möglichkeiten des Internets ungenutzt.“²⁵²

²⁴⁹ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz u. a.: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*, 11.

²⁵⁰ Vgl. Ebd., 56.

²⁵¹ Vgl. Ebd., 60.

²⁵² Ebd., 61.

Art der Information	Anzahl der Museen		In %* zu dieser Frage	
	2018	(2013)	2018	(2013)
Beschreibung der Sammlungsstruktur	1.408	(1.375)	40,2	(43,5)
Online-Datenbank	269	(174)	7,7	(5,5)
Ausgewählte Objekte	1.009	(823)	28,8	(26,0)
3-D-Darstellung der Objekte	45	(**)	1,3	(**)
sonstige	103	(98)	2,9	(3,1)
Keine Objektinformationen online	1.481	(1.104)	42,3	(34,9)

Tabelle 2: Informationen zu Sammlungsgut auf Websites von Museen in Deutschland.

*) in % der 3.502 Museen mit Angaben zu Sammlung und Objekten (2013: 3.161 Museen)

***) für 2013 nicht erfasst (Mehrfachnennungen waren möglich)

Vorlage: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz und Institut für Museumsforschung: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*, Heft 73, (2019), 60, nachgebaut: Franziska Latell

Auch wenn in der Gesamterhebung nicht aufgeführt wird, in welchem Umfang, auf welche Art und Weise und unter welchen Lizenzbedingungen Museen ihre Bestände in Online-Datenbanken zugänglich machen, lässt sich bereits anhand dieser Zahlen feststellen, dass der offene Zugang zu Museumsbeständen in Deutschland offensichtlich ein selteneres Phänomen ist.

Aufschlussreich sind hier wieder die Daten, die in dem *Survey of GLAM open access policy and practice* ermittelt wurden.²⁵³ Demnach ermöglichen in Deutschland insgesamt 122 Institutionen einen offenen Zugang zu ihren Beständen. Dazu gehören 40 Museen, 29 Universitäten, 24 Archive, 17 Bibliotheken, 2 Galerien und 10 andere Institutionen. Zu den 40 deutschen Museen ergänze ich im Folgenden drei Institutionen, die in der Erhebung unter „Galleries“, also Galerien fallen, nämlich die Bayrische Staatsgemäldesammlung und die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe, sowie das Deutsche Filminstitut und Filmmuseum – DFF, das unter die Kategorie „Others“, also „Anderes“, subsumiert wurde. Damit ergibt sich, dass 43 Museen in Deutschland einen offenen Zugang zu den eigenen Beständen ermöglichen. Im Verhältnis zur Gesamtanzahl von 6.741 Museen in Deutschland bildet der offene Zugang zu Sammlungsgut noch immer die große Ausnahme (deutlich unter 1%).

Die 43 deutschen Museen verteilen sich auf 11 der 16 Bundesländer. Berlin und Bayern sind die beiden mit den meisten Museen, die einen offenen Zugang ermöglichen (10), gefolgt von

²⁵³ Vgl. McCarthy u. a.: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“.

Baden-Württemberg (8) und Hessen (4). In Thüringen, Hamburg und Sachsen haben jeweils 2 Museen ihre Bestände offen zugänglich organisiert. In Sachsen-Anhalt, Baden-Württemberg, Niedersachsen und Brandenburg ist dies für je ein Museum der Fall. In Mecklenburg-Vorpommern, dem Bundesland mit der höchsten Museumsdichte pro Einwohner*innenzahl,²⁵⁴ gibt es zum Zeitpunkt der Auswertung der Erhebung keine Museen mit offen zugänglichen Museumsbeständen. Auch in Museen aus Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Schleswig-Holstein, Saarland und in Bremen sind keine offen zugänglichen Sammlungsgüter bekannt.²⁵⁵

Um die Gesamtzahl von 43 Museen noch besser einordnen zu können, wäre es wünschenswert zu wissen, wie viele Museen in Deutschland über Bestände gemeinfreier Werke verfügen und damit zumindest rein rechtlich digitale Reproduktionen gemeinfreier Werke offen zugänglich machen könnten. Diese Zahlen liegen aktuell nicht vor. Auch existieren keine Informationen darüber, wie viele Museen in welchem Umfang und in welcher Weise ausschließlich ihre Metadaten offen zugänglich machen – unabhängig davon, ob sich diese Daten auf gemeinfreie Werke oder urheberrechtlich geschützte Objekte beziehen.²⁵⁶

Differenziert nach Museumstypen zeichnet sich für all jene deutschen Museen, die einen offenen Zugang zu ihren Beständen ermöglichen, das folgende Bild:²⁵⁷ Die Kunstmuseen (12) bilden zusammen mit den orts- und regionalgeschichtlichen Museen (12) die größte Gruppe und machen knapp 60 % der Museen aus, die einen offenen Zugang zu den eigenen Beständen erlauben (vgl. Abb. 14). Die Sammelmuseen (5), naturwissenschaftlichen und technischen Museen (5) sowie die kulturgeschichtlichen Museen (5) bilden die zweitgrößte Gruppe und machen über ein Drittel der deutschen Museen aus, die einen offenen Zugang gewähren. Naturkundemuseen (2) und die Schloss- und Burgmuseen (1) bilden die kleinste Gruppe.

²⁵⁴ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz und Institut für Museumsforschung: *Museums Statistik im Quadrat 2018* (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2020).

https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/Sonderhefte/mat-Sonderheft_6_Museumsstatistik_digital.pdf.

²⁵⁵ Vgl. McCarthy u. a.: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“.

²⁵⁶ Wie oben aufgezeigt, ist dies nicht Teil der hier zitierten Bestandsaufnahme von Douglas McCarthy und Andrea Wallace.

²⁵⁷ Die hier getroffene Einteilung in Museumsarten geht zurück auf die jährlichen Gesamterhebungen durch das Institut für Museumsforschung, die sich wiederum an der Klassifikation von ICOM orientiert, angepasst an die spezifische Museumsstruktur in Deutschland. Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz u. a.: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*, 26f.

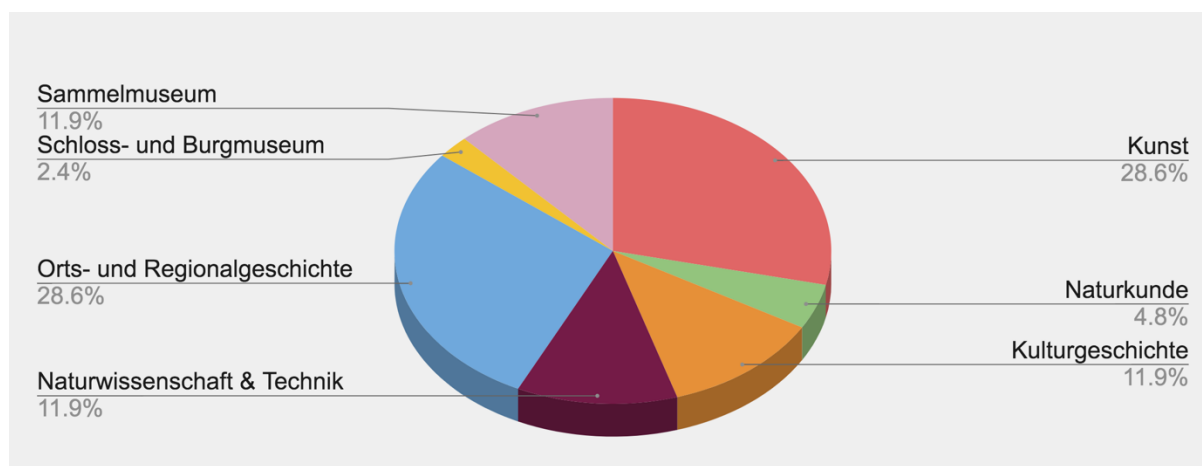


Abbildung 14 Museen in Deutschland: Verteilung Museumstypen mit offenem Zugang zu Beständen.

Für die 43 Museen in Deutschland, die ihre Sammlungsgut offen zugänglich machen, zeichnet sich ein disparates Bild bezüglich des Umfangs und des Grades der zugänglich gemachten Bestände. So liegt die Anzahl der offen zugänglich gemachten Datensätze zwischen 56 (Museum Burg Posterstein) und über 12.000 Datensätzen (Museum für Kunst und Gewerbe).²⁵⁸ Des Weiteren zeigt sich, dass nur sechs Museen überhaupt alle in Frage kommenden Daten offen zur Verfügung stellen. Dazu gehören die Bayrische Staatsgemäldesammlung (11.265 Datensätze), die Staatliche Kunsthalle in Karlsruhe (7.000 Datensätze), die Städtische Galerie im Lenbachhaus (1.089 Datensätze), das Städel Museum (keine Angaben), das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (12.141 Datensätze) und das Münchner Stadtmuseum (1.708 Datensätze).²⁵⁹

Deutsche Museen: Verwendung von Lizenzen und Rechtswerkzeugen Contentdaten

Heterogen ist das Bild auch in Hinblick auf die Verwendung von Lizenzen und Rechtswerkzeugen. Hier wird in der Erhebung unterschieden zwischen den rechtlichen Angaben zur Nutzung für die digitalen Abbildungen gemeinfreier Werke und die rechtlichen Angaben für die Nutzung der Metadaten. Mit Blick auf diese Angaben und verwendeten Lizenzen für digitale Abbildungen gemeinfreier Werke zeigt sich, dass über 50 % der Museen, die digitale Abbildungen offen zugänglich machen, die Creative Commons Lizenz CC BY-SA verwenden (vgl. Abb. 15). Dies bedeutet, dass sich die jeweiligen Institutionen dafür entschieden haben, die im Zuge der Digitalisierung eines gemeinfreien Werkes entstehenden

²⁵⁸ Zum Zeitpunkt der Auswertung der Erhebung liegen nicht für alle deutschen Museen die Zahl der offen zugänglich gemachten Datensätze vor. Die Angaben beziehen sich hier entsprechend auf die vorliegenden Zahlen. Vgl. McCarthy u. a.: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“.

²⁵⁹ Vgl. Ebd.

digitalen Abbildungen nicht mit neuen Rechten zu versehen. Die Abbildungen können demnach für alle denkbaren Zwecke heruntergeladen, genutzt, verändert und weiterverbreitet werden – ohne, dass eine Erlaubnis seitens der Institution eingeholt werden muss. Einzige Bedingung ist, dass in jedem Fall die Quelle, Urheber- und Rechteangaben anzugeben sind und die Weitergabe der entsprechenden Abbildung nur unter der gleichen Bedingung erfolgen darf. Für die Verwendung einer solche Lizenz haben sich unter anderem das Historische Museum in Frankfurt, das Museumsdorf Cloppenburg – Niedersächsisches Freilichtmuseum und das Jüdische Museum in Berlin entschieden.²⁶⁰

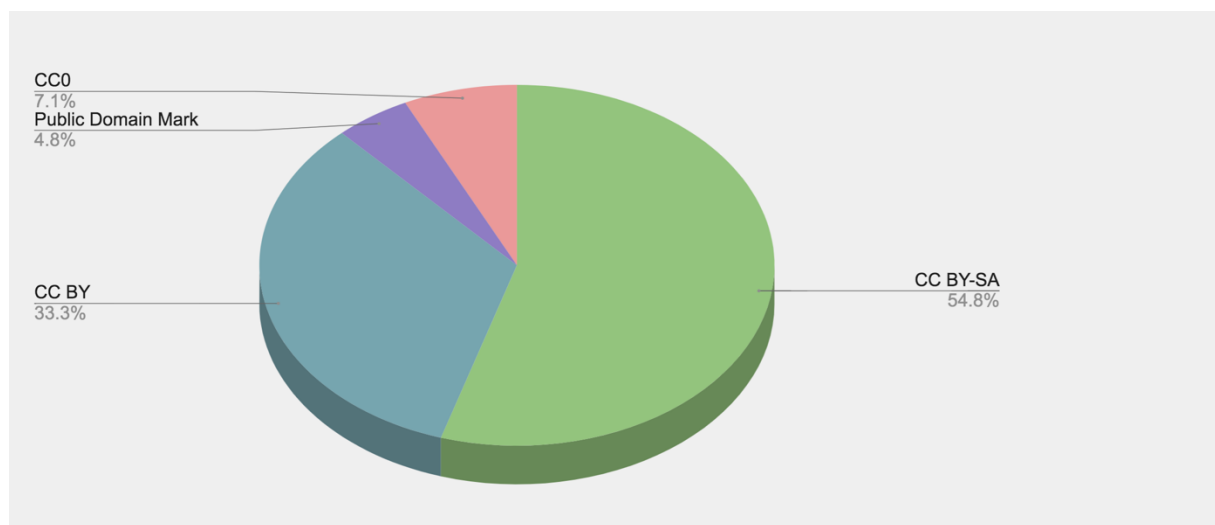


Abbildung 15 Museen in Deutschland: Verteilung der Verwendung von Lizenzen und Rechtswerkzeugen für digitale Abbildungen gemeinfreier Sammlungsgüter.

Die Lizenz CC BY für digitale Abbildungen gemeinfreier Werke wird von einem Drittel der Museen in Deutschland verwendet (vgl. Abb. 15). Diese besagt verkürzt, dass keine neuen Rechte im Zuge der Digitalisierung von gemeinfreien Werken geltend gemacht werden und dass die digitalen Abbildungen für alle denkbaren Zwecke heruntergeladen, verwendet, verändert und weiterverbreitet werden dürfen – unter der Bedingung, dass die Quelle genannt wird und angemessene Urheber- bzw. Rechteangaben gemacht werden. Diese Lizenz verwenden unter anderem Museen wie das Ethnologische Museum in Berlin, das Gleimhaus – Museum der deutschen Aufklärung in Halberstadt und das Museum für Neue Kunst in Freiburg.²⁶¹

Die Gemeinfreiheitsmarkierung Public Domain Mark verwenden knapp 5 % aller Museen, etwas über 7 % nutzen die Verzichtserklärung CC0 (vgl. Abb. 15). Der gewünschte Effekt

²⁶⁰ Vgl. McCarthy u. a.: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“.

²⁶¹ Vgl. Ebd.

beider rechtlicher Werkzeuge besteht darin, dass die unkomplizierte, bedingungslose Nutzbarkeit und Wiederverwendbarkeit der digitalen Abbildungen möglich ist.²⁶² Diese Rechtswerkzeuge werden beispielsweise vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, der Stiftung Stadtmuseum Berlin oder dem Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig verwendet.²⁶³

Deutsche Museen: Verwendung von Lizenzen und Rechtswerkzeugen Metadaten

Neben den rechtlichen Angaben zu den digitalen Abbildungen gemeinfreier Werke erheben McCarthy und Wallace auch die rechtlichen Angaben und Werkzeuge, die die Museen für Metadaten verwenden. Das Gesamtbild ist auch hier eher heterogen: Der Großteil, über 76 % der Museen, markieren die Metadaten zu gemeinfreiem Sammlungsgut mit CC0, wonach ein geistiges Eigentum an diesen Daten nicht geltend gemacht wird.²⁶⁴ Das heißt, diese Museen verzichten auf einen rechtlichen Schutz ausgewählter, offen zugänglicher Metadaten, die sie im Zuge der Forschung und Dokumentation des Sammlungsgut erzeugt und in Datenbanken organisiert und gespeichert haben. Demnach können diese Daten bedingungslos von Dritten für beliebige Zwecke verwendet, verändert und verbreitet werden – bedingungslos, auch ohne Namensnennung oder die Nennung der Quelle. Es kann sich dabei um sehr umfassende und detaillierte Daten pro Werk handeln, wie sie beispielsweise vom Städel Museum in Frankfurt unter CC0 zugänglich gemacht werden.²⁶⁵

Die Lizenz CC BY für Metadaten verwenden knapp 5 % der Museen. Die restriktivste offene Lizenz, CC BY-SA, wird von knapp 7 % der Museen im hier genannten Kontext verwendet. Für über 11 % der Museen liegen in der Erhebung keine rechtlichen Angaben zur Nutzbarkeit der Metadaten vor.²⁶⁶

²⁶² Detaillierte Informationen zu den Unterschieden dieser beiden Rechtswerkzeuge sind hier aufgeführt: Kap. Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit, 247ff.

²⁶³ Vgl. McCarthy u. a.: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“.

²⁶⁴ Vgl. Kap. Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit, 247ff.

²⁶⁵ Vgl. Städel Museum: „Digitale Sammlung“, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁶⁶ Vgl. McCarthy u. a.: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“.

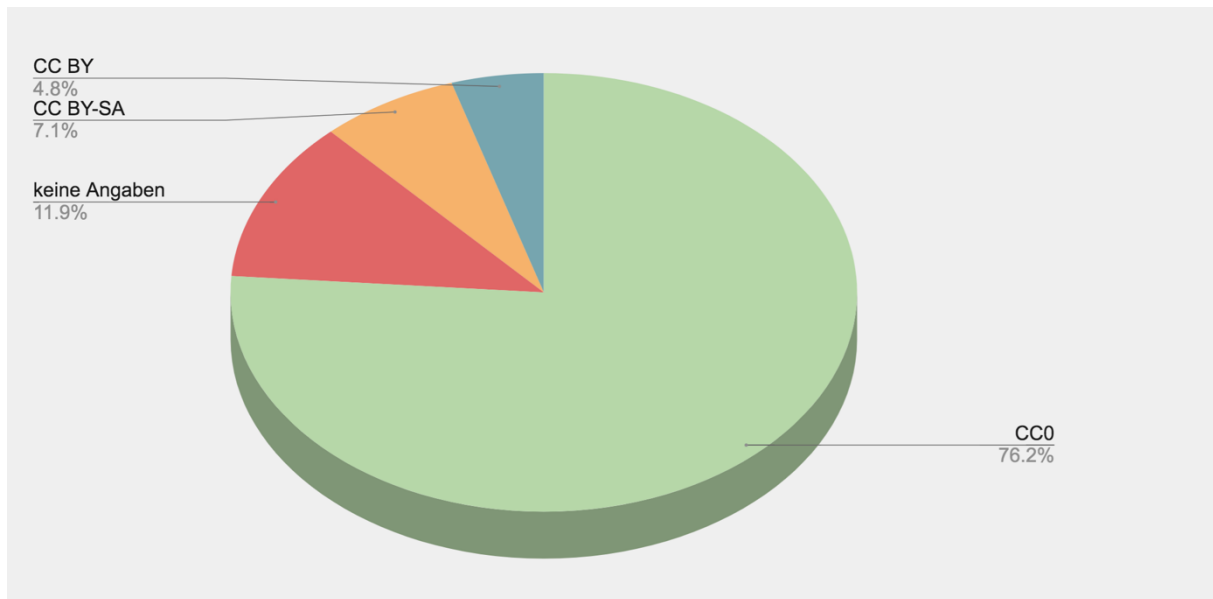


Abbildung 16 Museen in Deutschland: Verteilung der Verwendung rechtlicher Angaben für Metadaten.

Zusammenfassend lässt sich auf der Grundlage der hier ausgeführten Erhebung für die Museen sagen, dass der offene Zugang zu Sammlungsgütern noch wenig verbreitet ist. Demnach haben von über 55.000 Museen weltweit nur 344 Museen aus 36 Staaten ihre Bestände ganz oder teilweise offen zugänglich gemacht. In Deutschland trifft dies auf 43 von über 6.700 Museen zu. Über die Hälfte davon sind Kunstmuseen sowie orts- und regionalgeschichtliche Museen. Wobei nur 6 der 43 Museen alle in Frage kommenden Datensätze offen zur Verfügung stellen. Dabei ist der Umfang der offen zugänglich gemachten Daten denkbar groß und reicht von wenigen Dutzend bis zu über 12.000 Datensätzen. Für digitale Abbildungen gemeinfreier Sammlungsgüter wird in Deutschland mit über 54 % am häufigsten die Lizenz CC BY-SA verwendet, die die Nutzung unter gleichen Bedingungen gewährt. Für Metadaten nutzen über 76 % der Museen die Verzichtserklärung CC0, die die uneingeschränkte, bedingungslose Nutzung der Daten ermöglicht.

3.1.3. Impulse für und aus der Praxis

Um den aktuellen Stand in der Praxis zum offenen Zugang zu Sammlungsgütern zu verstehen, ist es neben der Kenntnis um die verschiedenen Ausprägungen sowie einer Bestandsaufnahme besonders interessant, solche zivilgesellschaftlichen und politisch initiierten Aktivitäten zu kennen, die diese Praxis unterstützen und ermöglichen. Dazu zählen Online-Plattformen, auf denen Daten für die Nutzung publiziert und vernetzt werden können, sowie politische Empfehlungen und öffentliche Erklärungen, die den offenen Zugang von Daten im

Kulturbereich einfordern und empfehlen. Nachstehend folgt eine Auswahl an insbesondere in Deutschland relevanten Impulsen für und aus der Praxis.

Plattformen

Plattformen im Web gehören zu den wichtigen Instrumenten zur Etablierung des offenen Zugangs von Gedächtnisinstitutionen. Zu diesen Plattformen zähle ich Kulturportale, digitale Bibliotheken, Repositorien, Online-Archive sowie digitale Nachweis- und Präsentationssysteme. In den Literaturen werden diese Bezeichnungen nicht immer trennscharf und eindeutig verwendet, die Bedeutungen scheinen fließend zu sein und klare Abgrenzungen gibt es kaum. Letztlich ist die Verwendung der Bezeichnungen historisch gewachsen und vom Fachgebiet abhängig. Häufig scheinen es Begrifflichkeiten zu sein, die jeweils spezifische Funktionen oder Eigenschaften eines Webangebots in den Vordergrund stellen. Mal ist es die Zugänglichkeit (Portal), mal die Speicherung (Repositorium) oder die Archivierung beziehungsweise Institutionsform (Online-Archiv), mal werden scheinbar explizit spezifische Arten von Gütern (Digitale Bibliothek) betont.²⁶⁷ Ich verwende nachstehend den Begriff der Plattformen und werde einige dieser Angebote vorstellen. Die von mir getroffene Auswahl umfasst solche Plattformen, die insbesondere aus deutscher und europäischer Perspektive bedeutsam sind.

Europeana

Die Europeana ist das größte Kulturportal Europas, eine „Schlüsselressource vor allem für die Geistes- und Kulturwissenschaften“.²⁶⁸ Sie ging 2008, initiiert von der Europäischen Kommission,²⁶⁹ mit damals 4,5 Millionen digitalen Objekten als *European Digital Library*

²⁶⁷ Vgl. u. a. Cleveland, Gary: „Digital Libraries: Definitions, Issues and Challenges“. *International Federation of Library Associations and Institutions, Universal Dataflow and Telecommunications Core Programme*, Nr. 8 (1998): 1–8. <https://archive.ifla.org/VI/5/op/udtop8/udt-op8.pdf>; Vgl. Besser, Howard: „The Past, Present, and Future of Digital Libraries“. In *A Companion to Digital Humanities*, hrsg. v. Susan Schreibman, Ray Siemens und John Unsworth. (Oxford: Blackwell, 2004); Vgl. Saedle, Michael: „Digitale Bibliotheken“. In *Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, hrsg. v. Konrad Umlauf und Stefan Gradmann, 139–146, (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2012). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05185-1>; Vgl. Euler, Ellen, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt: „Kulturportale im Web“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 3–11, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.

²⁶⁸ Gradmann, Stefan: „Europeana – Keine Digitale Bibliothek“, https://www.ibi.hu-berlin.de/de/von-uns/bbk/bbk-material/gradmann_europeana [zugegriffen am 21. September 2022].

²⁶⁹ Vgl. European Commission: „Shaping Europe’s digital future: Timeline of digitisation and online accessibility of cultural heritage“, <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/timeline-digitisation-and-online-accessibility-cultural-heritage> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Als initiales Dokument zur Gründung einer europäischen Plattform, auf der das kulturelle Erbe Europas einsehbar und nutzbar sein soll, gilt ein Brief von 2005, verfasst von sechs Staats- und Regierungschefs der Europäischen Union an den damaligen Präsidenten der

online²⁷⁰. Nach wie vor von der Europäischen Kommission finanziert umfasst der Bestand heute um die 50 Millionen digitale Objekte,²⁷¹ wovon 37 Millionen eine digitale Abbildung haben²⁷². Etwa die Hälfte der 50 Millionen Objekte sind ohne Einschränkungen nutzbar und entsprechend der *Offen-Definition* zugänglich.²⁷³ An der Bereitstellung der Bestände beteiligt sind ein breites Spektrum tausender europäischer Gedächtnis- und Kulturinstitutionen, zu denen Museen, Archive, Bibliotheken, Galerien, Gedenkstätten und neben Weiteren auch Botanische Gärten gehören.²⁷⁴ In dem *Europeana Publishing Framework*²⁷⁵ werden Richtlinien für die Qualität von digitalen Abbildungen und den dazugehörigen Metadaten formuliert. Im *Europeana Licensing Framework*²⁷⁶ sind wiederum Empfehlungen zur Standardisierung und Harmonisierung rechtlicher Informationen und Praktiken gegeben. Die Europeana ist damit nicht nur eine Plattform zur Zugänglich- und Nutzbarmachung des kulturellen Erbes Europas, sondern formuliert darüber hinaus Richtlinien und Empfehlungen und entwickelt Werkzeuge, die den Gedächtnis- und Kulturinstitutionen Orientierung bieten oder ihnen bei der Zugänglichmachung ihrer Bestände helfen können.²⁷⁷ In ihrer Struktur unterteilt sich die Europeana entsprechend in drei große Bereiche: Die *Europeana Foundation*²⁷⁸ betreibt vornehmlich die Plattform, bei der *Europeana Network Association*²⁷⁹ handelt es sich um eine

Euroäischen Kommission, José M. D. Barroso. Vgl. Chirac, Jacques, Aleksander Kwasniewski, Gerhard Schröder, Silvio Berlusconi, José Luis Rodríguez Zapatero und Ferenc Gyurcsány: „Letter to the Presidency of the Council of the European Union and to the European Commission: Six Heads of State and Government advocate the creation of a virtual European library“ (2005),

http://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=5978 [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁷⁰ Vgl. Europeana Foundation: „About Us. Europeana Foundation“, <https://pro.europeana.eu/about-us/foundation> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁷¹ Vgl. European Commission und Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology: „Europeana DSI-4 annual report“. *Publications Office of the European Union* (August 2020), 6. <https://data.europa.eu/doi/10.2759/163536>. Mein Dank gilt Larissa Borck für das Aufspüren und Bereitstellen dieses versteckten Jahresberichts.

²⁷² Vgl. Europeana Foundation: „Europeana Collections“, <https://www.europeana.eu/de/collections> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁷³ Die Angaben verändern sich kontinuierlich und können unter der Filterfunktion *Verwendbarkeit* und der Angabe der *Freie Nachnutzung* abgerufen werden. Die Auswahl hier entspricht 28 Millionen digitaler Objekte, die zu einem großen Teil keine Abbildungen aufweisen. Vgl. Europeana Foundation: „Europeana Collections“.

²⁷⁴ Vgl. Scholz, Henning: „Europeana – Digitale Dienstleistungsinfrastruktur für Europas Kulturerbe“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 125–132, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.

²⁷⁵ Europeana Foundation: „Europeana Publishing Framework V2.0“, <https://pro.europeana.eu/post/publishing-framework> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁷⁶ Europeana Foundation: „The Europeana Licensing Framework“, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana_Licensing_Framework.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁷⁷ Hierzu gehört auch die *Europeana Publica Domain Charta*, die weiter unten aufgeführt ist, Vgl. dieses Kap., 100.

²⁷⁸ Europeana Foundation: „About Us. Europeana Foundation“, <https://pro.europeana.eu/about-us/foundation> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁷⁹ Europeana Foundation: „Europeana Network Association“, <https://pro.europeana.eu/network-association/sign-up> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

internationale, demokratisch organisierte Expert*innengemeinschaft und das *Aggregators Forum*²⁸⁰ ist wiederum ein Netzwerk an nationalen Aggregatoren, die die in den jeweiligen Ländern ansässigen Gedächtnis- und Kulturinstitutionen dabei unterstützen, Daten an die Europeana zu liefern.

Deutsche Digitale Bibliothek

Ein Aggregator auf nationaler Ebene ist die Deutsche Digitale Bibliothek (DDB).²⁸¹ Sie ging 2012 mit dem Ziel online, jeder Person „über das Internet freien Zugang zum kulturellen und wissenschaftlichen Erbe Deutschlands zu eröffnen“.²⁸² Zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Textes sind knapp 4.500 deutsche Institutionen aus den Sparten Archiv, Bibliothek, Denkmalpflege, Forschung, Mediathek und Museum in der DDB registriert.²⁸³ Davon liefern über 500 Institutionen rund 36 Millionen Objekte an die DDB, wovon ein Drittel auch Abbildungen enthält.²⁸⁴ Von den 36 Millionen sind aktuell 4 Millionen ohne Einschränkungen nutzbar und entsprechen damit einem offenen Zugang im Sinne der *Offen-Definition*.²⁸⁵ Vertreten wird die DDB von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und wird seit 2011 von Bund und Ländern finanziert. Neben ihrer Funktion als „zentrales nationales Portal [...] aller deutschen Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen“²⁸⁶ und deren Vernetzung versteht sich die DDB zugleich als „Katalysator für alle Fragestellungen rund um den Umgang mit dem kulturellen Erbe im digitalen Zeitalter“²⁸⁷ und hat daher auch eine Arbeitsgruppe *Think Tank* „*Kulturelles Gedächtnis*“ etabliert, die Empfehlungen und Stellungnahmen für die Politik zu Themen wie der Massendigitalisierung, Langzeitarchivierung und dem Sammeln von elektronischen Netzpublikationen hervorbringt.²⁸⁸

²⁸⁰ Europeana Foundation: „Europeana Aggregators“, <https://pro.europeana.eu/page/aggregators> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁸¹ Vgl. Frischmuth, Frank: „Die Deutsche Digitale Bibliothek als nationales Kulturportal für Deutschland“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 133–146, hier: 143, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.

²⁸² Deutsche Digitale Bibliothek: „Über uns“, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/ueber-uns> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁸³ Vgl. Deutsche Digitale Bibliothek: „Deutsche Digitale Bibliothek – Institutionen – Kulturlandkarte“. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/about-us/institutions#map> [zugegriffen 22. Juli 2022].

²⁸⁴ Vgl. Ebd.

²⁸⁵ Die Angaben verändern sich kontinuierlich, abhängig von den jeweils neu dazukommenden Beständen, und können über die Filterfunktion *Verwendbarkeit* abgerufen werden. Vgl. Deutsche Digitale Bibliothek: „Erweiterte Suche“, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/advancedsearch> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁸⁶ Deutsche Digitale Bibliothek: „Über uns“, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/ueber-uns> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁸⁷ Deutsche Digitale Bibliothek: „Der Think Tank ‚Kulturelles Gedächtnis Digital‘“, <https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/der-think-tank-kulturelles-gedaechtnis-digital> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁸⁸ Vgl. Ebd.

Wikimedia Commons

Eine Plattform, die bereits früh in den späten 2000er-Jahren Museen bei der offenen Zugänglichmachung ihrer Bestände unterstützte, war Wikimedia Commons. Diese spendenfinanzierte, gemeinnützige, nichtstaatliche Plattform ging 2004 als ein Projekt der Wikimedia Foundation online und veröffentlicht ausschließlich gemeinfreie oder offen lizenzierte Mediendateien.²⁸⁹ Es ist eine unmittelbare Quelle für alle weiteren Projekte der Stiftung, insbesondere natürlich der Wikipedia, in der insbesondere Bilddateien eingebunden sind. Darüber hinaus können die hier verwalteten Daten von jeder Person außerhalb der Wikimedia Foundation für alle denkbaren Zwecke heruntergeladen und genutzt werden und sind damit im Sinne *der Offen-Definition* zugänglich.²⁹⁰ Heute umfasst der Bestand der Wikimedia Commons knapp 64 Millionen digitale Güter, zu denen Bilddaten, audio(visuelle) sowie dreidimensionale Dateien oder neben Weiteren auch Vektordateien gehören.²⁹¹ Diese werden von Bots sowie von Freiwilligen hochgeladen und gepflegt.²⁹² Wichtige Partner*innen in diesem Netz Freiwilliger sind Kultur- und Gedächtnisinstitutionen, die Teile ihrer Bestände digitalisiert haben und im Web offen zugänglich machen. Hierzu gehören beispielsweise das Powerhouse Museum in Sydney, das Tropenmuseum in Amsterdam und das Museum für Hamburgische Geschichte.²⁹³ Wikimedia Commons hilft den Institutionen nicht nur als Plattform und damit als Ort der Speicherung der von ihnen zur Verfügung gestellten Daten, sondern insbesondere auch bei der Distribution dieser im Web. Die Einbindung von digitalen Abbildungen aus Museumsbeständen in die Artikel der Wikipedia – die zu den 15 meist abgerufenen Websites weltweit gehört²⁹⁴ – ermöglicht es, die Abbildungen in neue Kontexte einzubetten, und darüber hinaus eine sehr viel größere Reichweite dieser Bestände zu erzielen.²⁹⁵ So stellt Loic Tallon, der ehemalige Leiter der Digitalabteilung des Metropolitan

²⁸⁹ Vgl. Wikimedia Foundation: „Wikimedia Commons: Welcome“, <https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Welcome> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁹⁰ Vgl. Wikimedia Foundation: „Commons: Project scope“, https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Project_scope [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁹¹ Vgl. Wikimedia Foundation: „Medienstatistiken“, <https://commons.wikimedia.org/wiki/Special:MediaStatistics?uselang=de> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁹² Vgl. Wikimedia Foundation, „Wikimedia Commons: Welcome“.

²⁹³ Vgl. Wikimedia Foundation: „Commons: Partnerships“, <https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Partnerships> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Wikimedia Foundation: „GLAM Wiki“, <https://outreach.wikimedia.org/wiki/GLAM>, [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁹⁴ Vgl. Wikimedia Foundation: „List of most visited websites“, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_visited_websites [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁹⁵ Merete Sanderhoff stellt hier fest: „So when Wikimedia Commons harvests a museum’s authorized images, the museum will harvest a significant benefit in turn: its artworks will automatically have a higher ranking in Google searches. Wikipedia is the preferred platform for many Internet users to begin research on a given topic which makes it a great place for museums to have reference images linking back to their own websites. For a museum collection to be represented in Wikipedia articles is equal to becoming much more findable to a much

Museum in New York fest, dass sich die Reichweite der offen zugänglichen Bilddaten aus den Beständen des Museums nach einem Hochladen in der Wikimedia Commons und deren Einbindung in die Artikel der Wikipedia um das Siebenfache vergrößerte.²⁹⁶ Für einzelne herausragende Werke wie *The Death of Socrates* von Jacques Louis David sind die als Ansichten gezählten Aufrufe der hiervon erstellten digitalen Abbildung durch die Verbreitung auf Wikimedia Commons um ein Vielfaches gestiegen: Wo das digitale Bild vom Werk auf der Website des Museums monatlich im Schnitt 2.700 Mal abgerufen wurde, wird es in der Wikipedia mit ihren verschiedensprachigen Versionen über 30.000 Mal im Monat gesehen.²⁹⁷

Internet Archive

Zu den hervorzuhebenden außereuropäischen und nichtstaatlichen Plattformen, die die Idee des offenen Zugangs zu Beständen aus Gedächtnisinstitutionen maßgeblich unterstützten, gehört das Internet Archive. Diese auch als digitale Bibliothek²⁹⁸ bezeichnete Online-Plattform verfolgt das Ziel, „eine öffentliche Bibliothek für die gesamte Weltöffentlichkeit zu erstellen“²⁹⁹ und damit „Universal Access to All Knowledge“³⁰⁰ – also universellen Zugang zu allem Wissen – zu gewähren. Das Internet Archive wurde 1996 von Brewster Kahle als gemeinnützige, nichtstaatliche, maßgeblich durch Spenden³⁰¹ finanzierte Organisation in Kalifornien gegründet und veröffentlichte 1997 zusammen mit dem Smithsonian Institute eine erste Sammlung archivierter Websites,³⁰² die heute im Dienst der Wayback Machine aufgegangen sind³⁰³. Ausgehend von diesem stetig wachsenden Archiv des WorldWideWeb umfasst das Internet Archive heute neben 475 Milliarden archivierter und zugänglicher Websites auch 28 Millionen textuelle Dokumente wie Bücher, 14 Millionen Audiodateien, 6 Millionen audiovisuelle Dokumente, inklusive 2 Millionen Fernsehprogramme, 3,5 Millionen digitale Bilder, 580.000

larger public.“ Sanderhoff, Merete: „Open Images. Risk or opportunity for art collections in the digital age?“ *Nordisk Museologi*, Nr. 2 (2013): 131–146, hier: 141. <https://doi.org/10.5617/nm.3083>.

²⁹⁶ Vgl. Tallon, Loic: „Creating Access beyond metmuseum.org: The Met Collection on Wikipedia“, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/open-access-at-the-met-year-one> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

²⁹⁷ Vgl. Ebd.

²⁹⁸ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 38.

²⁹⁹ Rossi, Alexis: „Internet Archive“. In *Föderale Vielfalt – Globale Vernetzung. Strategien der Bundesländer für das kulturelle Erbe in der digitalen Welt*, hrsg. v. Ellen Euler und Paul Klimpel, 224–36, hier: 224, (Hamburg: Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek, 2016). <https://doi.org/10.15460/ddb.2.168>.

³⁰⁰ Internet Archive: „About the Internet Archive“, <https://archive.org/about/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁰¹ Vgl. Internet Archive: „About the Internet Archive“.

³⁰² Vgl. Rossi: „Internet Archive“, 225.

³⁰³ Vgl. Internet Archive: „Wayback Machine“, <https://archive.org/web/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Softwareprogramme³⁰⁴ und ein seit 2011 für die Öffentlichkeit nicht zugängliches analoges Archiv³⁰⁵. Die digitalen Bestände des Internet Archive entstehen zum einen durch umfassende Digitalisierungsprogramme, die das Internet Archive selbst initiiert und organisiert, und zum anderen durch Freiwillige und zahlreiche Institutionen, die die digitalen Bücher, Filme oder Tonaufnahmen zur Verfügung stellen. Zu diesen Institutionen gehören unter anderem die als Prelinger Archive bekannte Filmsammlung, Bestände des Cleveland Museum of Art oder Bibliotheksbestände der Universität von Tokyo.³⁰⁶ Das Internet Archive wird nicht nur als Online-Archiv oder digitale Bibliothek gesehen, sondern auch als „aktivistische Plattform für ein freies und offenes Internet“.³⁰⁷ So müssen Nutzer*innen – egal ob große Institutionen oder Einzelpersonen – die Daten hochladen und bereitstellen, keine Angaben zum Rechtstatus beifügen, sodass für die Personen, die die Güter später nutzen möchten, nicht immer ersichtlich ist, ob das Hochladen und die spätere Nutzung überhaupt rechtlich zulässig ist.³⁰⁸ Entsprechend übernimmt das Internet Archive keine Gewähr, ob die verfügbaren Inhalte zugänglich und nutzbar gemacht werden dürfen,³⁰⁹ lotet zudem die Grauzonen des rechtlich Möglichen aus³¹⁰ und ist immer wieder in verschiedene Rechtsstreits eingebunden³¹¹.

Es gibt viele weitere Plattformen. Dazu gehört unter anderem The New Zealand Digital Library,³¹² Trove – The National Library of Australia³¹³ oder die Digital Public Library of

³⁰⁴ Vgl. Internet Archive: „About the Internet Archive“, <https://archive.org/about/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁰⁵ Vgl. Rossi: „Internet Archive“, 233.

³⁰⁶ Vgl. Internet Archive: „Internet Archive“, <https://archive.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁰⁷ von Behring, Maria: „Zensurheberrecht: Internet Archive steht in Russland vor der Sperre“, netzpolitik.org (August 2019), <https://netzpolitik.org/2019/zensurheberrecht-internet-archive-steht-in-russland-vor-der-sperre/#vorschaltbanner> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁰⁸ Vgl. Internet Archive: „Rights“, <https://help.archive.org/hc/en-us/articles/360014759692-Rights> [zugegriffen 22. Juli 2022].

³⁰⁹ Vgl. Internet Archive: „Internet Archive’s Terms of Use, Privacy Policy, and Copyright Policy“, <https://archive.org/about/terms.php> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹⁰ Vgl. Freeland, Chris: „Announcing a National Emergency Library to Provide Digitized Books to Students and the Public“, <https://blog.archive.org/2020/03/24/announcing-a-national-emergency-library-to-provide-digitized-books-to-students-and-the-public/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹¹ So beispielsweise 2020, als das Internet Archive anlässlich der Corona-Pandemie und geschlossener Bibliotheken in einem ihrer Dienste – der Open Library – 1,4 Millionen Bücher ohne jede Einschränkung der Dauer und Anzahl an Nutzer*innen zugänglich machte. Vgl. Barthel, Julia: „Buchverlage verklagen das Internet Archive“, netzpolitik.org (12. Juni 2020), <https://netzpolitik.org/2020/buchverlage-verklagen-das-internet-archive/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹² University of Waikato: „The New Zealand Digital Library“, <http://www.nzdl.org/cgi-bin/library.cgi> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹³ National Library of Australia: „Trove – The National Library of Australia“, <https://trove.nla.gov.au/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

America³¹⁴. Genauso gehören Photoconsortium,³¹⁵ GitHub,³¹⁶ WikiData³¹⁷ und viele weitere Plattformen in diese Auflistung. Sie alle ermöglichen die Veröffentlichung offen zugänglicher Daten aus Museumsbeständen, sie befähigen Nutzer*innen zur Vernetzung mit Daten aus ganz anderen Institutionen und schaffen dadurch neue Kontexte. Sie fungieren als Katalysatoren, als Impulsgeber für den offenen Zugang. Durch sie kann die Auffindbarkeit, die Reichweite und die Sichtbarkeit der Museumsbestände vergrößert werden. Einige dieser Plattformen schaffen, wie ich aufgezeigt habe, neben der infrastrukturellen Basis auch eine intellektuelle Plattform zur Harmonisierung und Standardisierung des offenen Zugangs von Museumsbeständen. In ihren Arbeitsgruppen und in den die Plattformen umgebenden Netzwerken werden Richtlinien und Empfehlungen für ganz unterschiedliche Personengruppen – von der Politik bis zur Zivilgesellschaft – formuliert. Einige dieser besonders einflussreichen Richtlinien und öffentlichen Erklärungen sollen nachfolgend näher betrachtet werden.

Einflussreiche Erklärungen

Die Liste an öffentlichen Stellungnahmen, Bekanntmachungen sowie politischen Erklärungen zum offenen Zugang und zur Sicherstellung der digitalen Teilhabe ist lang.³¹⁸ Auch im speziellen Feld des offenen Zugangs zu Gütern aus Gedächtnisinstitutionen gibt es viele Verlautbarungen und Empfehlungen, von denen einige besonders einflussreiche (aus deutscher Perspektive) hier erwähnt werden sollen. Ihnen gemeinsam ist die inhärente Willensbekundung beziehungsweise Unterstützung der Verbreitung der Idee zur Zugänglichmachung und Nutzarmachung von Beständen aus Gedächtnisinstitutionen. Es handelt sich hierbei nicht um rechtlich bindende Verträge oder Abkommen.³¹⁹ Die nachfolgenden Dokumente sind Empfehlungen und öffentlich Stellungnahmen, in denen die Bedeutung des offenen Zugangs betont wird sowie Strategien, Kennzeichen, Bedingungen und Wege zu diesem aufgezeigt werden.

³¹⁴ Digital Public Library of America: „Digital Public Library of America“, <https://dp.la/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹⁵ International Consortium for Photographic Heritage: „Photoconsortium“, <https://www.photoconsortium.net/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹⁶ Github.com: „Github“, <https://github.com/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹⁷ Wikimedia Foundation: „Wikidata“, https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹⁸ Vgl. Open Access Directory: „Main Page – Open Access Directory“, http://oad.simmons.edu/oadwiki/Main_Page [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³¹⁹ Eine empfehlenswerte Analyse zur Entwicklung rechtlicher Bestimmungen und Entscheidungen, die Einfluss auf den offenen Zugang von Beständen aus Gedächtnisinstitutionen haben, legen 2020 Ellen Euler und Andrea Wallace vor. Vgl. Wallace, Andrea und Ellen Euler: „Revisiting Access to Cultural Heritage in the Public Domain: EU and International Developments“. *IIC – International Review of Intellectual Property and Competition Law*, vol. 51 (2020): 823–855. <https://doi.org/10.1007/s40319-020-00961-8>.

BBB-Definitionen

Peter Suber identifiziert „three influential public statements“,³²⁰ die die Ausrichtung und die Ausbreitung vom offenen Zugang maßgeblich beeinflusst haben und die er aufgrund ihrer gemeinsamen Herkunft, ihrer inhaltlichen Überschneidungen und erklärenden Funktion als „BBB definition of OA“ bezeichnet³²¹. „OA“ steht hier für Open Access, offener Zugang, und „BBB“ ist das Akronym für die drei Dokumente, namentlich: Die *Budapest Open Access Initiative* (BOAI, 2001), die *Bethesda Statement on Open Access Publishing* (BSOAP, 2003) sowie die *Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities* (2003). An anderer Stelle in dieser Arbeit habe ich diese Dokumente näher betrachtet und analysiert.³²² Zur Einführung in das Thema sei hier jedoch zumindest erwähnt, dass diesen Erklärungen gemeinsam ist, dass darin aufgezeigt wird, welche Eigenschaften und Bedingungen mit einem offenen Zugang zu wissenschaftlichen Literaturen verbunden sein müssen: Die Verfügbarkeit der digitalen Güter im Web sowie deren Nutzbarkeit für alle Menschen für alle denkbaren Zwecke, ohne technische, rechtliche oder finanzielle Barrieren.³²³ Hervorzuheben ist, dass in der Berliner Erklärung von 2003 explizit das kulturelle Erbe [„cultural heritage“], das in Museen und anderen Gedächtnisinstitutionen überliefert ist, benannt wird, verbunden mit der Aufforderung, dieses offen zugänglich zu machen.³²⁴ Unterzeichnet wurde die Berliner Erklärung bis heute von knapp 670 renomierten deutschen und internationalen Institutionen wie der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Fraunhofer-Gesellschaft zur Förderung der angewandten Forschung, der Max-Planck-Gesellschaft, der Staatlichen Kunstsammlung Dresden sowie der Chinese Academy of Sciences, dem CERN und der Canadian Library Association.³²⁵ Diese breite internationale Anerkennung bedeutender Kultur-, Forschungs- und Wissenschaftsinstitutionen macht die Berliner Erklärung zu einem einflussreichen Instrument, das immer wieder als Ausgangspunkt zum Verständnis vom offenen Zugang herangezogen wird oder auch als Argumentationsgrundlage für solche Bestrebungen genutzt wird.³²⁶

³²⁰ Suber: *Open Access*, 8.

³²¹ Ebd.

³²² Vgl. Kap. Offener Zugang, 38ff.

³²³ Vgl. Suber: *Open Access*, 7.

³²⁴ Vgl. Bullinger u. a.: „Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities“.

³²⁵ Vgl. Max-Planck-Gesellschaft: „Berliner Erklärung – Signatoren“, <https://openaccess.mpg.de/3883/Signatories> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³²⁶ Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 9f.; Vgl. Wallace, Andrea: „Clarifying ‘Open’“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/pub/clarifying-open>.

Commission Recommendation

Aus europäischer Perspektive gehört zu den hier relevanten politischen Empfehlungen maßgeblich die 2011 verabschiedete *Commission Recommendation on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation*.³²⁷ Im Kern besagt sie, dass der Zugang zum kulturellen Material [„cultural material“] so umfassend und die Nutzung des Materials so offen wie möglich sein sollte.³²⁸ Besonders hervorgehoben wird die Bedeutung der Anerkennung der Gemeinfreiheit und die Sicherstellung, dass durch die Digitalisierung gemeinfreier analoger kultureller Materialien keine neuen Rechte entstehen, um auf diese Weise die Kontinuität der Gemeinfreiheit im Digitalen zu gewährleisten und den Zugang und die Nutzbarkeit dieser Materialien zu verbessern. In Absatz 13 heißt es konkret:

„In order to allow wide access to and use of public domain content, it is necessary to ensure that public domain content remains in the public domain once digitised. The use of intrusive watermarks or other visual protection measures on copies of public domain material as a sign of ownership or provenance should be avoided.“³²⁹

Neben der Wahrung der Gemeinfreiheit wird auch die Bedeutung der Zugänglichkeit und Nutzbarkeit der Metadaten zu diesen digitalen Abbildungen und Vorlagen betont.³³⁰

Europeana Charta zum Gemeingut

Die Bedeutung der Sicherstellung der Kontinuität der Gemeinfreiheit findet sich auch in anderen öffentlichen Erklärungen wieder, die ebenfalls mit einem starken Bezug zur europäischen Kommission und von einflussreichen Institutionen seit Anfang der 2010er-Jahre veröffentlicht wurden. Hierzu gehört beispielsweise die 2010 von der Europeana Foundation veröffentlichte *Europeana Charta zum Gemeingut*.³³¹ Es handelt sich um eine Grundsatzerklärung, die dabei helfen soll, eine möglichst einheitliche Praxis bei der Zugänglichmachung gemeinfreier Werke aus europäischen Gedächtnisinstitutionen sicher zu stellen. Die Charta wurde mit dem Ziel erarbeitet, die Auseinandersetzungen zwischen den

³²⁷ European Commission: „Commission Recommendation of 27 October 2011 on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation“. *Official Journal of the European Union*, L 283, (29.10.2011): 39–45. <http://data.europa.eu/eli/reco/2011/711/oj>.

³²⁸ Vgl. Ebd.

³²⁹ Ebd., 40, Abs. 13.

³³⁰ Diese Empfehlung bezieht sich auf die Veröffentlichung der Daten in der Europeana. Vgl. Ebd., 39, Abs. 7 (f).

³³¹ Europeana Foundation: „Die Europeana Charta zum Gemeingut“ (2010), https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/IPR/Public%20Domain%20Charter/GERMAN%20Public%20Domain%20Charter.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

europäischen Entscheidungsträger*innen, Geldgeber*innen und Gedächtnisinstitutionen zu beeinflussen und in deren Zentrum „die Bedingungen, unter denen gemeinfreie Inhalte in digitaler Form zugänglich sind“, zu stellen.³³² Als Kernaussage der Charta kann gelten:

„Die Digitalisierung von gemeinfreien Inhalten schafft keine neuen Rechte über diese Inhalte: Alle Werke, die in analoger Form als Gemeingut vorliegen, sind auch nach ihrer Digitalisierung weiterhin Gemeingut.“³³³

Public Domain Manifesto

Inhaltlich fast identische ist die Aussage in dem wenige Monate zuvor veröffentlichten *Public Domain Manifesto*.³³⁴ Diese öffentliche Erklärung von 2010 entstand im Rahmen von COMMUNIA, einem von der Europäischen Kommission finanzierten Europäischen Netzwerk. COMMUNIA kann insbesondere in den frühen 2010er-Jahren als ein wichtiger Bezugspunkt für die theoretische Auseinandersetzung und politischen Diskussionen zum Umgang mit Gemeingut im Digitalen gelten. In dem Manifest werden Empfehlungen und Prinzipien zum Umgang mit gemeinfreien Gütern, die hier als kulturelle Allmende bezeichnet werden, veröffentlicht. Die Arbeit von COMMUNIA ist in den frühen 2010er-Jahren auch für Gedächtnisinstitutionen wichtige Referenz und das Netzwerk ein wichtiger Partner als eine international agierende Interessensvertretung für Gedächtnisinstitutionen. Zu den im Manifest genannten Prinzipien gehören unter anderem, dass keine neuen Rechte durch die Digitalisierung von gemeinfreien Objekten entstehen dürfen und dass solche gemeinfreien Objekte, die zugänglich gemacht werden, uneingeschränkt nutzbar sein sollten.³³⁵

Offen-Definition der Open Knowledge Foundation

Im Zusammenhang mit der uneingeschränkten Nutzung der kulturellen Allmende beziehen sich die Autor*innen des Manifests unter anderem auf die 2006 in der Version 1.0 durch die Open Knowledge Foundation veröffentlichte *Offen-Definition*.³³⁶ Diese Definition, die an anderer Stelle bereits analysiert³³⁷ und als Arbeitsdefinition eingeführt wurde, soll hier zumindest erneut aufgeführt werden, da sie in einer Aufzählung einflussreicher Dokumente zum offenen Zugang

³³² Europeana Foundation: „Die Europeana Charta zum Gemeingut“, 3.

³³³ Ebd., 1.

³³⁴ COMMUNIA: „Public Domain Manifesto“ (2010), <https://publicdomainmanifesto.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³³⁵ Vgl. COMMUNIA: „Public Domain Manifesto“.

³³⁶ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

³³⁷ Vgl. Kap. Open Knowledge Foundation, 47ff.

zu Gedächtnisinstitutionen nicht fehlen kann. Auf die *Offen-Definition* beziehen sich beispielsweise 2013 auch die Autor*innen der ersten Version der *openGLAM Principles*.³³⁸ Die Rolle dieser Prinzipien ist für das Verständnis vom offenen Zugang zu Gedächtnisinstitutionen und für die Verbreitung der damit verbundenen Idee so bedeutsam, dass ich diese weiter unten in einem eigenen Abschnitt näher betrachten werde.³³⁹

Weitere Erklärungen

Die hier aufgeführten Empfehlungen, Definitionen, Erklärungen und Manifeste sind nur eine Auswahl solcher Dokumente, die aus europäischer Perspektive besonders großen Einfluss auf das Verständnis und die Verbreitung der Idee vom offenen Zugang zu Gedächtnisinstitutionen hatten. Es gibt viele weitere nennenswerte öffentliche Erklärungen, politische Positionen und Empfehlungen, die wichtige Impulse setzten oder nach wie vor setzen und zugleich ganz unterschiedliche Interessensgruppen ansprechen und verschiedenste Akteur*innen einbeziehen.

Dazu gehören universelle Erklärungen, die die Teilhabe aller Menschen am kulturellen Leben sicherstellen wollen, wie Artikel 27, Absatz 1 der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte*³⁴⁰ von 1946 oder politische Willenserklärungen wie die *Geneva Declaration of Principles* [Genfer Prinzipienklärung] von 2003.³⁴¹ In dieser wird die Bedeutung der umfassenden Zugänglichkeit von Informationen und Wissen hervorgehoben, auf die Relevanz gemeinfreier Bestände aus Museen, Bibliotheken und Archiven verwiesen und deren umfassende Zugänglichmachung als wichtige Bausteine für Bildung, Wissenschaft, wirtschaftliche Innovation und Arbeitsplatzentwicklung anerkannt.³⁴² Genauso gehört auch die *Declaration on Access to Research Data from Public Funding* von 2004 in diese Reihe.³⁴³ In dieser Deklaration erklären die unterzeichnenden Mitgliedsstaaten der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD) unter anderem ihr Bekenntnis zum offenen Zugang, zu Transparenz und Interoperabilität jener Daten, die mit öffentlichen Mitteln

³³⁸ Open Knowledge Foundation: „OpenGLAM Principles v.1.0“, <https://web.archive.org/web/20190715005730/https://openglam.org/principles/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³³⁹ Vgl. Kap. openGLAM Principles, 108ff.

³⁴⁰ United Nations, General Assembly: „Universal Declaration of Human Rights“. *Resolutions adopted by the General Assembly during its 3rd session*, vol. I, 21. September – 12. December 1948, A/810 (1948): 71–77. <https://digitallibrary.un.org/record/666853?ln=en>.

³⁴¹ Vgl. United Nations, World Summit on the Information Society: *Declaration of Principles. Building the Information Society: a global challenge in the new Millennium* (Genf: United Nations, 2003). <https://digitallibrary.un.org/record/533621>.

³⁴² Vgl. Ebd.

³⁴³ Vgl. Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD): *Declaration on Access to Research Data from Public Funding*, OECD/LEGAL/0321. <https://legalinstruments.oecd.org/public/doc/157/157.en.pdf>.

entstehen.³⁴⁴ Besondere Wirkung haben auch die 2019 auf der 40. Sitzung der UNESCO-Generalversammlung einstimmig angenommenen *Unesco Recommendation on Open Educational Resources* entfaltet.³⁴⁵ Hier wurden Empfehlungen zur hochwertigen und integrativen Produktion, Nutzung, Verbreitung und Anpassung von offen zugänglich und nutzbaren Lern- und Lehrmaterialien verabschiedet.³⁴⁶ Erwähnt sei hier auch das 2020 veröffentlichte *Guerilla Open Access Manifesto*.³⁴⁷ Der Hacker und Reddit-Mitgründer Aaron Swartz ruft darin zu einer radikalen Form der Um- und Durchsetzung eines offenen Zugangs zu wissenschaftlichen Literaturen auf, die auch das illegale Herunterladen von wissenschaftlichen Publikationen und deren umfangreiche Zugänglichmachung und Verteilung beinhaltet.³⁴⁸ Hintergrund ist die grundsätzliche Ablehnung der Privatisierung von Wissen, die durch Bezahlschranken entstehen und den offenen Zugang zu wissenschaftlichen Fachzeitschriften behindern.³⁴⁹ Schließlich möchte ich noch das 2020 veröffentlichte *Passenger Pigeon Manifesto*³⁵⁰ hervorheben, ein Aufruf an öffentliche Museen, Archive, Bibliotheken, Galerien und Geldgeber*innen „to liberate our cultural heritage that has already been digitised“.³⁵¹ Die Autor*innen und Unterzeichner*innen des Manifests schlagen eine Brücke zu Unterdrückung und zu Rassismus, zum Klimawandel und ausgestorbenen Arten und zeigen auf, welche Bedeutung der offene Zugang haben kann, um geschichtliche Ereignisse – von der Kolonialgeschichte bis zur Klimakatastrophe – breiter bekannt und sichtbar zu machen:

„Today we are so far ahead in forgetting our past that we came very close to repeating it. Providing free, universal access to culture and knowledge is one of the steps we must take to prevent this.“³⁵²

³⁴⁴ Vgl. Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD): *Declaration on Access to Research Data from Public Funding*,

³⁴⁵ Vgl. UNESCO: „Recommendation on Open Educational Resources (OER)“, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373755/PDF/373755eng.pdf.multi.page=3> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁴⁶ Vgl. Ebd.

³⁴⁷ Vgl. Swartz, Aaron: „Guerilla Open Access Manifesto“, <https://archive.org/details/GuerillaOpenAccessManifesto> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁴⁸ Vgl. Ebd.

³⁴⁹ Aaron Swartz hackte 2011 JSTOR, einen kostenpflichtigen Online-Anbieter wissenschaftlicher Fachzeitschriften und -aufsätze, um 4,8 Millionen Publikationen zugänglich zu machen. Vgl. Peters, Justin: *The idealist: Aaron Swartz and the rise of free culture on the Internet* (New York: Scribner, 2016); Vgl. Swartz, Aaron: *The boy who could change the world: the writings of Aaron Swartz*, hrsg. v. Jed Bickman (New York: The New Press, 2015).

³⁵⁰ Vgl. Harangozó, Adam: „Passenger Pigeon Manifesto“. *A Journal for Museum and Archives Professionals*, vol. 16, Nr. 4 (2020): 393–399. <https://doi.org/10.1177/1550190620964044>.

³⁵¹ Vgl. Ebd., 393.

³⁵² Harangozó, Adam: „Passenger Pigeon Manifesto“, 399.

Unterzeichnet ist das Manifest von Institutionen wie der Europeana Foundation, COMMUNIA und der Open Education Resources Ghana sowie namhafter Protagonist*innen wie Merete Sanderhoff, Peter Suber, Paul Keller, Jill Cousins und Simon Tanner.³⁵³

All diese Erklärungen haben ganz unterschiedlichen Einfluss auf die Museumspraxis, auf den offenen Zugang zu Sammlungsgut im WorldWideWeb. Sie können wichtige Identifikationsmomente für gesellschaftliche Gruppen sein, praktische Werkzeuge und Leitfäden für Museen sowie Orientierungshilfen für politische oder finanzielle Entscheidungsträger*innen. Sie alle sind bedeutende Impulse für die Praxis.

3.2. Zwischen Praxis und Theorie: openGLAM

Wie oben bereits eingeführt steht GLAM als Akronym für **G**alleries, **L**ibraries, **A**rchives und **M**useums, also Galerien, Bibliotheken, Archiven und Museen. Die Abkürzung wird in der Literatur auch über diese vier großen Institutionstypen hinaus verwendet, um generell solche privaten oder öffentlichen, kommerziellen oder gemeinnützigen Institutionen zu bezeichnen, die an der Verwaltung, der Bewahrung, der Zugänglichmachung und Reproduktion von Kulturgut arbeiten.³⁵⁴ OpenGLAM wiederum wird einerseits als „network“³⁵⁵, als „working group“³⁵⁶ und „community“³⁵⁷ bezeichnet, andererseits wird darin auch eine „initiative“³⁵⁸, „international grassroots movement“³⁵⁹, „a rough, equivalent of open government but applied to cultural heritage sector“³⁶⁰ oder „distinct subset of the broader open access movement in the

³⁵³ Vgl. Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

³⁵⁴ Vgl. Wallace, Andrea: „Words Mean Things (A Glossary)“. *Open GLAM* (2020). <https://doi.org/10.21428/74d826b1.51566976>.

³⁵⁵ Fauconnier, Sandra: „OpenGLAM principles: ways forward to open access for cultural heritage“, <https://medium.com/freely-sharing-the-sum-of-all-knowledge/openglam-principles-ways-forward-to-open-access-for-cultural-heritage-4227b21a9232> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ McCarthy, Douglas, Stacy Allison-Cassin und Evelin (Scann) Heidel: „What Open Access Principles do we need for Cultural Heritage?“, *Sharing is Caring – Stockholm Extension* (2019), <https://www.slideshare.net/DouglasMcCarthy2/what-open-access-principles-do-we-need-for-cultural-heritage> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁵⁸ Fauconnier, Sandra: „OpenGLAM principles: ways forward to open access for cultural heritage“; Neely, Liz: „Creating culture by, with and for the public“. In *Display at your own risk. An experimental exhibition of digital cultural heritage*, hrsg. v. Andrea Wallace und Ronan Deazley, 261–272, hier: 265, (Glasgow: The Lighthouse, 2016). <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3378193>; Johnson, Larry, Samantha Adams Becker, Victoria Estrada und Alexander Freeman: *NMC Horizon Report: 2015 Museum Edition* (Austin, Texas: The New Media Consortium 2015), 12. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED559371.pdf>.

³⁵⁹ Sanderhoff, Merete: „This belongs to you. On openness and sharing at Statens Museum for Kunst“. In *Sharing is caring: Openness and sharing in the cultural heritage sector*, hrsg. v. Merete Sanderhoff, 20–131, hier: 23, (Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014).

³⁶⁰ Estermann, Beat: „OpenGLAM‘ in Practice – How Heritage Institutions Appropriate the Notion of Openness“. In *The International Research Society for Public Management (IRSPM)*, (2016): 1–49, hier: 3.

cultural heritage sector”³⁶¹ gesehen. Diese Unterscheidung zwischen einem internationalen Netzwerk, einer konkreten Interessensvertretung auf der einen Seite und einer eher abstrakten und über dieses konkrete Netzwerk hinausgehenden Bewegung auf der anderen Seite macht Andrea Wallace explizit. Sie unterbreitet einen Vorschlag zur unterschiedlichen Schreibweise. Open GLAM (mit einem Leerzeichen zwischen beiden Wörtern) nutzt Wallace als Bezeichnung für die Bewegung, die eng verbunden ist mit Initiativen wie open access (offener Zugang zu Literatur), open science (offene Wissenschaft) oder open source (offener Quellcode).³⁶² OpenGLAM (ohne Leerzeichen) wiederum verwendet Wallace als Bezeichnung für eine spezifische Gruppe von Personen und Organisationen, also für das konkrete Netzwerk, das die Ziele dieser übergreifenden Initiative oder Bewegung unterstützt und prägt.³⁶³

Das Ziel des Netzwerks, das im Interesse von open GLAM agiert, wird in der Literatur übergreifend ähnlich beschrieben, nämlich als

„effort to establish standards and principles to support and make open access efforts sustainable“³⁶⁴

oder als Bemühung

„to make open access to digitized cultural heritage the standard for the entire sector, and to establish shared principles for a new OpenGLAM practice based on the culture of sharing found within the social Web.“³⁶⁵

Ziel von openGLAM ist es also, open access, den offenen Zugang zu Beständen in Kultur- und Gedächtnisinstitutionen zur Norm zu machen. Damit verbunden ist die konkrete Zielsetzung, Richtlinien zu formulieren und Handlungsempfehlungen zur Orientierung für GLAM-Institutionen zu geben.

https://irspm2016.exordo.com/files/papers/86/final_draft/Estermann_OpenGLAM_in_Practice_final_draft_2016_0318.pdf

³⁶¹ Valeonti, Foteini, Melissa Terras und Andrew Hudson-Smith: „How open is OpenGLAM? Identifying barriers to commercial and non-commercial reuse of digitised art images“. *Journal of Documentation*, vol. 76, Nr. 1 (2020): 1–26, hier: [4]. <https://doi.org/10.1108/JD-06-2019-0109>.

³⁶² Vgl. Wallace: „Words Mean Things (A Glossary)“.

³⁶³ Vgl. Ebd.

³⁶⁴ Neely: „Creating Culture By, With and For the Public“, 265.

³⁶⁵ Sanderhoff: „Open Images. Risk or opportunity for art collections in the digital age?“, 139.

3.2.1. Entstehung und Entwicklung

OpenGLAM und die weiter unten erläuterten *openGLAM Principles* gehen auf ein von der europäischen Kommission finanziertes internationales Projekt zurück, das von 2012 bis 2015 durch die Humboldt-Universität zu Berlin koordiniert wurde.³⁶⁶ *Digital Manuscripts to Europeana* (DM2E) – so der Titel des Projekts – stand in enger Verbindung mit dem Aufbau und der Etablierung des gleichnamigen europäischen Kulturportals.³⁶⁷ Ziel des Projekts war es, Werkzeuge zu entwickeln, um Gedächtnisinstitutionen – insbesondere Bibliotheken und Archive – in die Lage zu versetzen, verlinkte offene Daten (linked open data) in Online-Plattformen wie die Europeana einzubringen. Es sollten im Rahmen dieses Projekts zudem Gemeinschaften aufgebaut werden, die diese Prozesse des offenen Zugangs unterstützen.³⁶⁸ Anhand von über 20 Millionen Manuskriptseiten sollte beispielhaft erprobt werden, wie geisteswissenschaftliche Forscher*innen mit diesen von Gedächtnisinstitutionen offen zugänglich gemachten, verlinkten Manuskripten arbeiten können.³⁶⁹ Von den fünf Arbeitspaketen des Projekts trug das Paket 4 den Titel *Community Building and Dissemination*.³⁷⁰ Ein Ziel dieses Arbeitspakets wurde wie folgt beschrieben:

„support and strengthen the network of open metadata evangelists (via the OpenGLAM network) who helped to raise awareness of legal and technical best practises in a variety of different domains.“³⁷¹

In einem anderen Dokument wird die Zielsetzung um einige Nuancen ergänzt:

„Workpackage 4 is building a community of open cultural data evangelists who promote the value of open data for cultural heritage and humanities research. This network is called

³⁶⁶ Ich möchte mich an dieser Stelle bei einer Reihe von Personen bedanken, die mir bei der Rekonstruktion der Entstehung von openGLAM und den *openGLAM Principles* geholfen haben. Sie waren Teil dieser frühen Entwicklung und haben mir zahlreiche Fragen beantwortet, Dokumente zugeschickt und ihre Erinnerungen mit mir geteilt. Mein herzlicher Dank gilt Maarten Brinkerink, Michael Peter Edson, Prof. Dr. Beat Estermann, Prof. Dr. Stefan Gradmann, Helene Hahn, Paul Keller, Sam Leon, Prof. Dr. Vivien Petras, Joris Pekel, Lieke Ploeger und Merete Sanderhoff.

³⁶⁷ Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

³⁶⁸ Vgl. Humboldt-Universität zu Berlin und Vivien Petras: „Digitised Manuscripts to Europeana. Final Public Report“, 5, https://web.archive.org/web/20210802175233/http://dm2e.eu/files/Public_Final_Report_150630.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁶⁹ Vgl. Humboldt-Universität zu Berlin u. a.: „Digitised Manuscripts to Europeana. Final Public Report“, 3.

³⁷⁰ Vgl. DM2E – Digitised Manuscripts to Europeana: „Workpackage 4: Community building“, <https://web.archive.org/web/20190425175954/https://dm2e.eu/community-building/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁷¹ Humboldt-Universität zu Berlin u. a.: „Digitised Manuscripts to Europeana. Final Public Report“, 8.

[OpenGLAM] (<https://openglam.org>) and it is led by an active group of volunteers with input from a high-profile Advisory Board of open culture thought leaders.³⁷²

Im Vordergrund steht also die Stärkung und der Ausbau eines bestehenden Netzwerkes, das bereits am offenen Zugang zu Beständen in Gedächtnisinstitutionen arbeitet, sowie die Verbreitung der damit verbundenen Idee, indem das Bewusstsein für herausragende und bewährte Beispiele gestärkt wird – insbesondere für die damit verbundenen rechtlichen und technischen Fragen. Es war darüber hinaus das Ziel, durch die Bildung eines hochkarätigen Beirats mit Vordenker*innen aus diesem Bereich Fachwissen für das entstehende und sich ausbauende Netzwerk bereitzustellen.

Für die Umsetzung dieses Arbeitspakets war die Open Knowledge Foundation zuständig,³⁷³ die bereits vor diesem Projekt, im August 2010 die Gründung einer *Working Group Cultural Heritage* bekanntgab³⁷⁴ und für die das Thema damit nicht gänzlich neu war. Mit *DM2E Community Building* entstand nun auf verschiedenen Ebenen ein miteinander verbundenes Netz an Personen und Organisationen. Im Zentrum stand die neu etablierte mehrköpfige Arbeitsgruppe der Open Knowledge Foundation,³⁷⁵ zu denen unter anderem Dr. Beat Estermann, Helene Hahn, Sam Leon, Subhashish Panigrahi, Joris Pekel und Lieke Ploeger gehörten.³⁷⁶ Um diese Gruppe etablierte sich zunehmend ein Netz an Freiwilligen in verschiedenen Ländern. Lokale Arbeitsgruppen entstanden in Brasilien, Finnland, der Schweiz,

³⁷² DM2E – Digitised Manuscripts to Europeana: „Workpackage 4: Community building“.

³⁷³ Vgl. Leon, Sam und Open Knowledge Foundation: „Announcing DM2E: Exploring the possibilities of Linked Open Data in cultural heritage“, <https://blog.okfn.org/2012/03/19/announcing-dm2e-exploring-the-possibilities-of-linked-open-data-in-cultural-heritage/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. DM2E – Digitised Manuscripts to Europeana: „DM2E – Partners“, <https://web.archive.org/web/20210617181138/https://dm2e.eu/partners/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁷⁴ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Gathering, Preserving and Reusing our Cultural Heritage – the OKFN Cultural Heritage Working Group“, <https://blog.okfn.org/2010/08/16/gathering-preserving-and-reusing-our-cultural-heritage-the-okfn-cultural-heritage-working-group/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁷⁵ Zahlreiche öffentlich einsehbare Dateien zur Strukturierung der Arbeit innerhalb der Gruppe und Definition der Arbeitsziele sind noch online verfügbar. Vgl. Open Knowledge Foundation: „OpenGLAM Working Group Membership“, <https://docs.google.com/document/d/1zOevGKPF1rc3pi4OIIzIbr5O39hWY6OooSNwZq9LiAU/edit#heading=h.mxnwtjpc7ni7> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Open Knowledge Foundation: „OpenGLAM Working Group Members Call“, <https://docs.google.com/document/d/1yCJUVRtsbnSenuQA0tGO0rugEwitlyiwATJbIrJpQEs/edit#heading=h.dqcpyoecxa4o> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁷⁶ Vgl. openGLAM.com: „OpenGLAM Working Group“, <https://openglam.org/working-group/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

den USA und anderen Standorten.³⁷⁷ Sie koordinierten die Aktivitäten vor Ort. Darüber hinaus wurde ein Beirat gegründet, der mit Dan Cohen, Jill Cousin, Michael Peter Edson, Paul Keller, Alexis Rossi, Merete Sanderhoff und Kat Walsh einige bis heute aktive Protagonist*innen im Kontext von open GLAM versammelte.³⁷⁸ Ein weiterer Baustein innerhalb dieses Netzwerks waren Institutionen, die die Arbeit von openGLAM direkt und indirekt unterstützten. Dazu gehörten insbesondere die Open Knowledge Foundation, die Europeana, die Digital Public Library of America, Creative Commons, die Wikimedia Foundation und COMMUNIA.³⁷⁹ In der Projektlaufzeit entstanden verschiedene Veranstaltungsformate, von Seminaren, Workshops



OPEN
GLAM

Abbildung 17 Open Knowledge Foundation, OpenGLAM Logo, Generation 1.

bis Hackathons, es wurden Erhebungen vorgenommen und der Open Humanities Award ins Leben gerufen.³⁸⁰ Ein weiteres wichtiges Instrument zur Förderung des offenen Zugangs waren die 2013 durch die Arbeitsgruppe veröffentlichten openGLAM Principles. Es handelt sich um eine Handreichung für Gedächtnisinstitutionen, wie und durch welche Maßnahmen sie ihre Bestände offen zugänglich machen können. Auf diese Prinzipien werde ich im nächsten Abschnitt detaillierter eingehen.³⁸¹

Mit dem Projektende von *DM2E* 2015 war openGLAM zu einem gut funktionierenden, einflussreichen, aktiven, globalen Netzwerk gewachsen, das in der Museumsausgabe des *Horizon Report* 2015 als nennenswerter Impuls für den mittelfristigen Museumstrend der institutionsübergreifenden Zusammenarbeit Erwähnung findet.³⁸² Dazu beigetragen haben die Sicherheit der finanziellen Ressourcen, die über den Zeitraum von drei Jahren durch das Projekt verfügbar waren, die starke Anbindung an gut vernetzte Institutionen wie der Europeana oder

³⁷⁷ Vgl. openGLAM.com: „OpenGLAM Local“, <https://openglam.org/local/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁷⁸ Vgl. DM2E – Digitised Manuscripts to Europeana: „Workpackage 4: Community building“, <https://web.archive.org/web/20190425175954/https://dm2e.eu/community-building/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁷⁹ Vgl. Open Knowledge Foundation und Lieke Ploeger: „Community building through the DM2E project“, <https://blog.okfn.org/2015/04/08/community-building-through-the-dm2e-project/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁸⁰ Vgl. Open Knowledge Foundation u. a.: „Community building through the DM2E project“.

³⁸¹ Vgl. Kap. openGLAM Principles, 108ff.

³⁸² Vgl. Johnson u. a.: *NMC Horizon Report: 2015 Museum Edition*, 12.

der Open Knowledge Foundation, die Bündelung der Expertise durch die mehrjährige Koordination und die auf diese Weise gewachsenen Infrastrukturen zur Kommunikation innerhalb des Netzwerks und der Etablierung von Werkzeugen und Ressourcen wie Hackathons und der *openGLAM Principles*. In 2016 – mit dem Ende der Anschlussfinanzierung und der zunehmenden Neuausrichtung der Open Knowledge Foundation³⁸³ – endet eine erste Etappe von openGLAM, die ich als erste Generation bezeichne.



Abbildung 18 Claudio Ruiz, Evelin (Scann) Heidel und Manuel Córdova, OpenGLAM Logo, Generation 2.

In 2018 beginnt eine zweite Generation openGLAM aktiv zu werden. Mitglieder der Creative Commons, der Wikimedia Foundation und der Open Knowledge Foundation reaktivieren das Netzwerk. Heute

wird openGLAM von Creative Commons finanziert und unterstützt, einer gemeinnützigen US-amerikanischen Organisation, die vom Rechtswissenschaftler Lawrence Lessig mitbegründet wurde. Creative Commons ist vor allem für die gleichnamigen, oben bereits eingeführten Lizenzen bekannt³⁸⁴ und setzt sich übergeordnet für offen zugängliches Wissen und die Wahrung der Gemeinfreiheit ein.³⁸⁵ Bis etwa Ende 2020 wurde das Netzwerk federführend von Evelyn (Scann) Heidel koordiniert und maßgebend gestaltet durch aktive Mitglieder wie Andrea Wallace (University of Exeter Law School), Douglas McCarthy (Europeana Foundation), Effie Kapsalis (Smithsonian Institution), Karin Glasemann (Nationalmuseum Sweden) und Sandra Fauconnier (Wikimedia Foundation).³⁸⁶ Das Netzwerk begreift die eigene Aufgabe dabei heute wie folgt:

„Open GLAM is a space to help coordinate efforts to aggregate, advertise, connect, and support open access to cultural heritage initiatives and projects.“³⁸⁷

³⁸³ Vgl. Open Knowledge Foundation: „OpenGLAM Working Group Members Call“.

³⁸⁴ Vgl. Kap. Weltweite Verbreitung, 75ff.

³⁸⁵ Vgl. Creative Commons: „What We Do“, <https://creativecommons.org/about/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁸⁶ Vgl. Heidel, Evelin (Scann): „Open GLAM Call Log & Next Meeting Agenda“, <https://docs.google.com/document/d/1y-ooRioOKMgLJo5s9IB-kDmmq5ZXUsiAPGRBzMMJ6KM/edit#heading=h.tv36xpng8ehk> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁸⁷ openGLAM.com: „WHAT – A space to spark a global conversation“, <https://openglam.org/what/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Die Idee des Netzwerks hat sich nicht so sehr verändert: Es geht noch immer darum, verschiedene Aktivitäten im Kontext des offenen Zugangs zu Beständen in Gedächtnisinstitutionen zu koordinieren, bekannter zu machen und zu vernetzen. Auch wenn also vielleicht keine Grundlagenarbeit mehr notwendig ist, die Idee, innerhalb und außerhalb des Netzwerks ein stärkeres Bewusstsein für das Thema zu schaffen, ist nach wie vor zentral. Zugleich knüpft das heutige Netzwerk an den Erkenntnissen und Ergebnissen der ersten Generation an, befragt diese kritisch, identifiziert Lücken, versucht neue Antworten zu finden, neue Werkzeuge zu etablieren und mit einem gewachsenen Selbstbewusstsein auch die Politik zu adressieren.³⁸⁸ So steht neben der Erweiterung der Kommunikations- und Publikationskanäle³⁸⁹ und der Etablierung der Creative Commons Open GLAM Plattform³⁹⁰ die Erarbeitung einer *Declaration on Open Access for Cultural Heritage*³⁹¹ im Zentrum der Bemühungen.

3.2.2. openGLAM Principles

Im April 2013 wird die erste Version der *openGLAM Principles* veröffentlicht.³⁹² Sie gehören zu den wichtigen Errungenschaften der ersten Generation openGLAM. Auch wenn an diesen über einige Jahre immer wieder kleinere Veränderungen vorgenommen werden,³⁹³ bleibt die Intention, die mit der Entwicklung dieser Prinzipien oder Richtlinien verbunden ist, stets die gleiche:

³⁸⁸ Vgl. Wallace, Andrea: „Towards a Declaration on Open Access for Cultural Heritage“, <https://openglam.pubpub.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁸⁹ Hierzu gehört ein Open GLAM Medium Kanal (vgl. [medium.com](https://medium.com/open-glam): „Open GLAM. Global insights into open access and cultural heritage“, <https://medium.com/open-glam> [zugegriffen am 22. Juli 2022]), der Ausbau eines bereits bestehenden Twitter Accounts (vgl. [@OpenGLAM](https://twitter.com/OpenGLAM)“, <https://twitter.com/OpenGLAM> [zugegriffen am 22. Juli 2022]), regelmäßig stattfindende sogenannte Community Calls (vgl. Heidel, Evelin (Scann): „Open GLAM Call Log & Next Meeting Agenda“) sowie Mailing-Listen.

³⁹⁰ Creative Commons: „CC Open GLAM Plattform“, <https://network.creativecommons.org/cc-openglam-platform/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁹¹ Vgl. [openglam.com](https://openglam.org/why/): „WHY – Everyone should be able to access our collective cultural heritage“, <https://openglam.org/why/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Diese sich in der Entwicklung befindende Deklaration und die damit verbundenen Forschungsarbeiten von Andrea Wallace betrachte ich an anderer Stelle genauer. Vgl. Kap. Ethik: Kritische Perspektive, 154ff.

³⁹² Open Knowledge Foundation: „OpenGLAM Principles Launched“, <https://web.archive.org/web/20131115052923/https://openglam.org/2013/04/11/openglam-principles-launched/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁹³ Insbesondere kurz nach der Veröffentlichung einer ersten Version wird um Rückmeldung und um Stellungnahmen aus dem erweiterten Netzwerk gebeten. Die Diskussionen lassen sich nicht vollständig rekonstruieren. Vgl. u. a. Open Knowledge Foundation: „OpenGLAM Principles 0.5“, https://docs.google.com/document/d/1_a6WPBSrpuJUIkbiOCHrz50CBEYMEFNcz6oT_FY5n4/edit [zugegriffen am 22. Juli 2022].

„to define what being an open institution in the cultural heritage sector meant“³⁹⁴.

Die Prinzipien sollen definieren, was eine Kulturerbeinstitution ist, die Bestände offen zugänglich macht. Sie sollen diesen Institutionen eine Orientierung geben, wie und durch welche konkreten Maßnahmen ein offener Zugang zu ihren Beständen möglich wird. Verbunden war damit auch die Erarbeitung eines Werkzeugs, um die Institutionen von den Möglichkeiten und den Wegen des offenen Zugangs zu überzeugen:

„The OpenGLAM principles are a set of principles collaboratively drafted by the community of open metadata evangelists through the community blog and mailing lists [...]. The principles recommend best practices for cultural heritage institutions seeking to open up their content and data. The principles are a key evangelism tool for those trying to persuade cultural institutions to adopt open data policies.“³⁹⁵

Die Prinzipien wurden in dem oben aufgeführten Projekt *Digital Manuscripts to Europeana* erstellt. Sie entstanden maßgeblich durch freiwillige Arbeit innerhalb des Netzwerks und so ist eine genaue Rekonstruktion der verschiedenen inhaltlichen Einflüsse auf die Prinzipien kaum mehr möglich.³⁹⁶ Es ist jedoch sehr wahrscheinlich – und dies lässt sich zumindest an einigen Stellen auch belegen –, dass die Gruppe, die an der Erstellung dieser Prinzipien arbeitete, andere Richtlinien und Prinzipien im Bereich des offenen Zugangs als Blaupause oder Orientierung nutzte. So werden beispielsweise die *Open Bibliographical Principles* als „the expression of the ideas we seeks [sic!] to realise in this field“³⁹⁷ erwähnt oder die *Open Cultuur Data Principles* als Orientierung für die Ausrichtung der OpenGLAM Principles³⁹⁸. Wortgenaue Ähnlichkeiten finden sich unter anderem auch in den *Panton Principles for Open Data in Science*, die einige Jahre zuvor veröffentlicht wurden und an deren ersten Version unter

³⁹⁴ Fauconnier, Sandra: „OpenGLAM principles: ways forward to open access for cultural heritage“.

³⁹⁵ Leon, Sam und Open Knowledge Foundation: „DM2E D4.3 – Documentation Package“, 11, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Projects/Project_list/Digitising_Manuscripts_to_Europeana/Deliverables/D4.3%20Documentation%20Package.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁹⁶ Ich danke Helene Hahn und Maarten Brinkerink für den Austausch zur Entstehung der *openGLAM Principles*.

³⁹⁷ Leon, Sam und Open Knowledge Foundation: „Announcing DM2E: Exploring the possibilities of Linked Open Data in cultural heritage“, <https://blog.okfn.org/2012/03/19/announcing-dm2e-exploring-the-possibilities-of-linked-open-data-in-cultural-heritage/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. auch Coyle, Karen, Mark MacGillivray, Peter Murray-Rust, Ben O’ Steen, Jim Pitman, Adrian Pohl, Rufus Pollock und William Waites: „Principles on Open Bibliographic Data“, <http://openbiblio.net/principles/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

³⁹⁸ Vgl. Open Cultuur Data: „Open Cultuur Data – About“, (2013), <https://web.archive.org/web/20130307172119/www.opencultuurdata.nl/about> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

anderem Rufus Pollock, der Gründer der Open Knowledge Foundation, die die erste Generation openGLAM koordinierte, beteiligt war.³⁹⁹

Die Prinzipien bestehen aus fünf Grundsätzen. Diesen vorangestellt ist eine einführende Präambel. Darin wird die Rolle von Gedächtnis- und Kulturerbeinstitutionen bei der Förderung und der Verbreitung des Wissens der Menschheit beschrieben.⁴⁰⁰ Es wird betont, dass die digitale Zugänglichmachung die Auffindbarkeit und die Vernetzung der Bestände in einer bisher nie dagewesenen Weise ermöglicht und dass Menschen das digitalisierte kulturelle Erbe nun nicht mehr nur passiv betrachten, sondern auch aktiv (mit-)gestalten können.⁴⁰¹ Offen wird im Sinne der *Offen-Definition* als ein Zustand und eine Bedingung beschrieben, durch den es allen Menschen gleichermaßen freisteht, die auf diese Weise zugänglichen Güter für alle denkbaren Zwecke zu nutzen und zu verbreiten.⁴⁰²

Grundsatz I: Metadaten sind Gemeingut

„Release digital information about the artefacts (metadata) into the public domain using an appropriate legal tool such as the Creative Commons Zero Waiver.“⁴⁰³

Der erste Grundsatz zielt auf rechtliche Aspekte: Metadaten [„digital information about artefacts“] sollen stets als Gemeingut [„public domain“] behandelt werden. Bei der Veröffentlichung von Metadaten im Web soll ein angemessenes Rechtsinstrument [„appropriate legal tool“] verwendet werden wie beispielsweise die CC0 1.0 Universell Public Domain Dedication.⁴⁰⁴ Es wird betont, dass dadurch die Auffindbarkeit, die Wiederverwendbarkeit und die Zusammenarbeit mit Plattformen wie der Europeana oder der Digital Public Library of America sichergestellt werden kann.⁴⁰⁵

³⁹⁹ Vgl. Murray-Rust, Peter, Cameron Neylon, Rufus Pollock und John Wilbanks: „Panton Principles – Principles for Open Data in Science“, <http://pantonprinciples.org/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁴⁰⁰ Vgl. openGLAM.com: „OpenGLAM Principles v.1.0“.

⁴⁰¹ Vgl. Ebd.

⁴⁰² Vgl. Ebd.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Vgl. openGLAM.com: „OpenGLAM Principles v.1.0“.

⁴⁰⁵ Beispielhaft wird auf diese beiden Institutionen und deren Richtlinien zur Lizenzierung von Metadaten verwiesen. Vgl. openGLAM.com: „OpenGLAM Principles v.1.0“.

Grundsatz II: Gemeinfreies bleibt auch im Digitalen gemeinfrei

„Keep digital representations of works for which copyright has expired (public domain) in the public domain by not adding new rights to them.“⁴⁰⁶

Wie der erste Grundsatz zielt auch Grundsatz II auf rechtliche Aspekte. Für digitale Repräsentationen analoger Werke [„digital representations of works“], für die das Urheberrecht oder verwandte Schutzrechte bereits abgelaufen sind [„copyright has expired“] und die damit zum Gemeingut [„public domain“] gehören, sollten keine neuen Rechte durch die Digitalisierung geltend gemacht werden [„not adding new rights“].⁴⁰⁷ Digitale Abbildungen gemeinfreier Werke sollten mit geeigneten Rechteinstrumenten wie der Creative Commons Public Domain Mark gekennzeichnet werden, um die größtmögliche Wiederverwendung der Inhalte zu gewährleisten.⁴⁰⁸ Beispielhaft wird auf die Richtlinien zur Lizenzierung durch The Rijksmuseum, The British Library und The Walters Art Museum und auf weiterführende Dokumente hingewiesen, die die Bedeutung der Wahrung der Gemeinfreiheit im Digitalen betonen. Hierzu gehören die *Europeana Public Domain Charter* und das *Communia Public Domain Manifesto*.⁴⁰⁹

Grundsatz III: Explizite Kommunikation der Nutzungsbedingungen

„When publishing data make an explicit and robust statement of your wishes and expectations with respect to reuse and repurposing of the descriptions, the whole data collection, and subsets of the collection.“⁴¹⁰

Dieser dritte Grundsatz zielt auf kommunikative Aspekte. Institutionen, die Daten in der hier genannten Weise veröffentlichen, sollen explizit und aussagekräftig darauf hinweisen [„explicit and robust statement“], welche Erwartungen und Wünsche sie in Hinblick auf die Nutzung und Weiterverbreitung [„wishes and expectation with respect to reuse and repurposing“] von Teilen oder der Gesamtheit der Daten haben.⁴¹¹ Zur Veranschaulichung wird erneut auf The

⁴⁰⁶ openGLAM.com: „OpenGLAM Principles v.1.0“.

⁴⁰⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁰⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebd. Ausführungen zu diesen Erklärungen: Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

⁴¹⁰ openGLAM.com: „OpenGLAM Principles v.1.0“.

⁴¹¹ Ebd.

Rijksmuseum, The British Library, The Walters Art Museum sowie auf die National Library of New Zealand und deren jeweilige Nutzungsbedingungen verwiesen.⁴¹²

Grundsatz IV: Daten als offene, maschinenlesbare Ressourcen

„When publishing data use open file formats which are machine-readable.“⁴¹³

Der vierte Grundsatz zielt auf technische Aspekte im Bereich des Datenmanagements. Wohingegen der erste Grundsatz den rechtlichen Rahmen, innerhalb dessen Daten zugänglich gemacht werden sollten, beschreibt, werden hier technische Voraussetzungen benannt, die Daten erfüllen sollen, damit ein offener Zugang zu diesen und deren Nachnutzung möglich wird. Alle Daten, die im hier genannten Zusammenhang publiziert werden, sollen in offenen Dateiformaten [„open file formats“] vorliegen, die maschinenlesbar [„machine-readable“] sind.⁴¹⁴ Geschlossene Dateiformate stellen eine erhebliche Barriere bei der Nutzung der Daten dar, wohingegen maschinenlesbare Formate solche sind, die automatisch von Computern extrahiert werden können. Es wird zudem die Bedeutung der Dokumentation und Strukturierung der Daten erwähnt und auf das *Open Data Handbook* verwiesen, in welchem weiterführende Informationen zu diesen technischen Aspekten zu finden sind.⁴¹⁵

Grundsatz V: Angebote zur Partizipation

„Opportunities to engage audiences in novel ways on the web should be pursued.“⁴¹⁶

Der fünfte und letzte Grundsatz zielt auf die Einbindung der Nutzer*innen. Das Publikum soll auf neuartigen Wegen im Web [„in novel ways on the web“] erreicht und in verschiedener Weise einbezogen [„engage“] werden.⁴¹⁷ Verwiesen wird hierbei auf die notwendige Dokumentation der Daten, damit diese überhaupt nutzbar sind, auf die Bedeutung der Bereitschaft der Institutionen, Fragen der Nutzer*innen zu beantworten und sie bei der Nutzung der veröffentlichten Daten zu unterstützen. Es wird auf das Rijksstudio des Rijksmuseums verwiesen und stark gemacht, dass Nutzer*innen ihre eigenen Sammlungen zusammenstellen

⁴¹² Vgl. Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Vgl. Ebd.; Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook“, <https://opendatahandbook.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁴¹⁶ openGLAM.com: „OpenGLAM Principles v.1.0“.

⁴¹⁷ Ebd.

oder kuratieren können sollten.⁴¹⁸ Empfohlen wird ebenso, dass Nutzer*innen die veröffentlichten Metadaten zu im Museum überliefertem Sammlungsgut selbst anreichern können. Verwiesen wird auf die Nutzung von Crowdsourcing-Anwendungen.⁴¹⁹

Kritik

2018 wird von dem gerade erst wieder erstarkenden Netzwerk – der zweiten Generation openGLAM – eine Umfrage initiiert, um in Erfahrung zu bringen, welche Bedeutung die 2013 etablierten *openGLAM Principles* in dem Sektor überhaupt (noch) haben.

Die Ergebnisse der Umfrage zeigen, dass die *openGLAM Principles* unter den Gedächtnis- und Kulturerbeinstitutionen nicht sehr bekannt sind.⁴²⁰ Die an der Umfrage Teilnehmenden wünschen sich mehr Handlungsempfehlungen und Anleitungen für den offenen Zugang sowie Beispiele aus der Praxis, die nicht nur die großen, in den *openGLAM Principles* genannten Institutionen einbeziehen.⁴²¹ Kritisiert wird, dass die Prinzipien die Komplexität des offenen Zugangs nicht widerspiegeln, da dem Spannungsverhältnis zwischen offenen Daten und den Interessen marginalisierter Gruppen und/oder Herkunftsgesellschaften nicht Rechnung getragen wird.⁴²² Auch der fehlende Bezug zu anderen Leitlinien im Bereich offener Daten und des offenen Zugangs sowie zu Deklarationen wie der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte*, in denen ein Recht an kultureller Teilhabe verankert ist, wird von Teilnehmenden der Umfrage kritisiert.⁴²³

Einige der hier identifizierten inhaltlichen Lücken, die die *openGLAM Principles* aufweisen, decken sich mit meinen Beobachtungen und Überlegungen, die Ausgangspunkt für mein Forschungsinteresse und meine Forschungsfrage zu dieser Arbeit waren.⁴²⁴

Die Ergebnisse dieser Umfrage sind für die zweite Generation openGLAM ein Anstoß zur Erarbeitung einer *Declaration on Open Access for Cultural Heritage*.⁴²⁵ Diese sich in der

⁴¹⁸ Vgl. openGLAM.com: „OpenGLAM Principles v.1.0“.

⁴¹⁹ Vgl. Ebd. Da heißt es: „Clearly document the open data, content and services you provide so that others can easily re-use, build and improve on what you’ve made available.“ openGLAM.com: „OpenGLAM Principles v.1.0“.

⁴²⁰ Vgl. Fauconnier, Sandra: „OpenGLAM principles: ways forward to open access for cultural heritage“.

⁴²¹ Vgl. Ebd.

⁴²² Vgl. Ebd. Zum Begriff Herkunftsgesellschaft: Vgl. Kap. An sich sensible Objekte, 169ff.

⁴²³ Vgl. Fauconnier, Sandra: „OpenGLAM principles: ways forward to open access for cultural heritage“.

⁴²⁴ Vgl. Kap. Forschungsinteresse und Forschungsfrage, 16ff.

⁴²⁵ Vgl. openGLAM.com: „WHY – Everyone should be able to access our collective cultural heritage“.

Entwicklung befindende Deklaration baut auf Forschungsarbeiten auf, die ich neben anderen nachfolgend näher betrachten werde.

3.3. Zum Stand der Forschung

Mit einem Überblick über die relevanten Forschungsfelder und angrenzenden -bereiche ergibt sich ein Bild davon, was unter einem offenen Zugang zu Museumssammlungen in Theorie und Forschung verstanden wird und welche Themen und Perspektiven dabei besonders im Vordergrund stehen. So werden zugleich die Lücken in der Forschung erkennbar, von wo aus sich meine eigene Arbeit weiter entfalten kann.

Im Spektrum der relevanten Literaturen lassen sich vier vorläufige, transdisziplinäre Felder erkennen:

- Offener Zugang zu Sammlungsgut im Museum
- Museum und Digitalisierung⁴²⁶
- Museum und seine Aufgaben⁴²⁷
- Digitalisierung und offener Zugang⁴²⁸

Zwischen diesen thematischen Bereichen gibt es zahlreiche Überschneidungen und Resonanzen. Die letzten drei aufgeführten Literaturkomplexe werden für den Kontext dieser

⁴²⁶ *Museum und Digitalisierung* ist ein thematisches Feld, worunter all solche Forschungsbereiche und Abhandlungen gezählt werden können, in deren Zentrum digitale Museumspraktiken stehen sowie theoretische Reflexionen über die Effekte und Bedingungen der Digitalisierung im Museum. Der offene Zugang ist dabei nur einer von vielen Aspekten und Perspektiven. Das Feld *Offener Zugang zu Sammlungsgut im Museum* kann daher als ein Teilbereich von *Museum und Digitalisierung* gelten. Zu *Museum und Digitalisierung* gehören historische Beschreibungen der frühen Anwendung von Computern im Museum und der Geschichte von Museumssammlungen im Web genauso wie Abhandlungen, die juristische Themen der Digitalisierung in den Vordergrund stellen oder medienwissenschaftliche Reflektionen konkreter Effekte sowie die Beschreibung von Auswirkungen der Digitalisierung und Nutzung digitaler Technologien auf die aktuelle Arbeit im Museum.

⁴²⁷ Unter dem thematischen Feld *Museum und seine Aufgaben* subsumiere ich solche theoretischen Auseinandersetzungen sowie Forschungszweige und -schwerpunkte, in denen sich die Autor*innen grundlegend mit den Aufgaben des Museums auseinandersetzen und die für die Forschungsfrage dieser Arbeit fruchtbar gemacht werden können – von der Erwerbung, dem Sammeln, über das Dokumentieren, Vermitteln und Zugänglichmachen, Erforschen und Ausstellen bis hin zu einer zunehmend lauter werdenden Forderung nach einem kritischen Umgang mit den eigenen Beständen und ethischen Fragen der Museumspraxis.

⁴²⁸ *Digitalisierung und Offener Zugang* ist das vielleicht umfassendste, weil am wenigsten spezifische hier aufgeführte Feld. Es hat keinen konkreten Museumsbezug. Vielmehr umfasst es auf der einen Seite Forschungen im Bereich der Digitalisierung und auf der anderen Seite Überlegungen und Forschungen im Bereich des offenen Zugangs, die zwar ohne Museumsbezug sind, jedoch für diesen fruchtbar gemacht werden können. Dazu zählen unter anderem Themen wie die digitale Langzeitarchivierung und die damit verbundenen technischen Details, rechtliche Überlegungen zum digitalen Gemeingut, allgemeine Erkenntnisse zur Partizipation und Gemeinschaftsbildung im Web bis hin zu Aspekten der digitalen Ethik und des Datenfeminismus’.

Arbeit furchtbar gemacht, im Zentrum meiner Analyse des Forschungsstands steht dabei jedoch das Feld *Offener Zugang zu Sammlungsgut im Museum*.

Der Komplex *Offener Zugang zu Sammlungsgut im Museum* ist von allen hier genannten thematischen Feldern der spezifischste Bereich, innerhalb dessen auch meine Arbeit zu verorten ist. Das Feld ist relativ jung. Die ersten Quellen, in denen Sammlungsgut aus Museen und offener Zugang zusammen gedacht und in Verbindung diskutiert wurden, gehen nach aktuellem Kenntnisstand zurück auf die Jahre 2008 und 2009. Die in diesem Feld identifizierten und hier herangezogenen Quellen bestehen nicht ausschließlich aus klassischen Forschungsarbeiten in einschlägigen Journalen, wegweisenden Monografien und Konferenzbeiträgen, sondern ebenso aus Blogbeiträgen und anderen Webquellen. Im Zuge der Analyse dieser Quellen zeigt sich, dass es Subthemen innerhalb dieses thematischen Feldes gibt, die wiederkehrend bis heute diskutiert werden:

1. Literaturen, in denen Vorbehalte und Barrieren gegenüber dem offenen Zugang aufgezeigt werden,
2. Literaturen, in denen Impulse und Gründe für einen offenen Zugang gegeben werden,
3. Literaturen, in denen die beobachteten Effekte und Ergebnisse des offenen Zugangs hervorgehoben werden,
4. Literaturen, in denen die Praktiken des offenen Zugangs beschrieben werden und
5. Literaturen, die den offenen Zugang kritisch bewerten.

Diese Subthemen sind nur selten in der Literatur voneinander getrennt und werden häufig miteinander verschränkt. Ein wiederkehrendes Muster ist es dabei, dass in ein und derselben Quelle mögliche Barrieren und Einwände gegen den offenen Zugang genannt sind, diese jedoch – der Argumentation folgend – durch tatsächlich beobachtete Effekte abgeschwächt werden und zugleich konkrete Praktiken benannt werden. Insgesamt stammt der überwiegende Teil der zur Verfügung stehenden und analysierten Quellen von Befürworter*innen eines offenen Zugangs. Zu den einflussreichsten Autor*innen in diesem Bereich gehören Rechtswissenschaftler*innen, Hacker*innen, Historiker*innen und Kunsthistoriker*innen, Informations- und Bibliothekswissenschaftler*innen, Museolog*innen sowie

Datenwissenschaftler*innen.⁴²⁹ Im Folgenden gebe ich einen Überblick über diese fünf zentralen Subthemen.

3.3.1. Argumente dagegen: Vorbehalte und Barrieren

Ein großer Teil der Veröffentlichungen thematisiert die jeweilige institutionelle Motivation und die Impulse für den offenen Zugang. In diesem Zuge werden häufig auch anfängliche Vorbehalte und Einwände angeführt. In den Literaturen können diese Vorbehalte Vermutungen darüber sein, welche Effekte mit einem offenen Zugang verbunden sein werden, oder aber konkrete Herausforderungen, vor denen die Museen in diesem Kontext stehen oder vor denen sie sich potentiell sehen. Ausgehend von meiner Analyse der Literaturen identifiziere ich vier Barrieren, die in den Quellen benannt werden und daher laut der Autor*innen den offenen Zugang erschweren beziehungsweise diesen gar verhindern. Dazu gehören Barrieren der institutionellen Identität, ökonomische und finanzielle Barrieren sowie rechtliche und technische Barrieren. Seit einigen wenigen Jahren werden zunehmend auch ethische Bedenken angeführt. In der Praxis sind diese Barrieren zum Teil miteinander verzahnt.

Barrieren der institutionellen Identität

Der offene Zugang zu Sammlungsgut im Museum ist eng verbunden mit einer Infragestellung des institutionellen Selbstverständnisses. Museen haben sich über Generationen hinweg als Hüter der ihnen anvertrauten Kulturgüter verstanden, haben Lizenzen an Bildern verkauft, haben sich als diejenigen betrachtet, die die eigene Sammlung autark bewerten, interpretieren und nach eigenem Ermessen in kuratierten Ausschnitten veröffentlichen und zur Verfügung stellen. Mit dem offenen Zugang zu den Museumsbeständen verändert sich dies in vielerlei Hinsicht grundlegend. Er verändert das Verhältnis zwischen der Institution und der ihnen anvertrauten Kulturgüter und der Welt außerhalb der Institution. Das Museum ist auf verschiedenen Ebenen aufgefordert, seinen Zweck, sein Selbstverständnis und seine Aufgabe kritisch zu hinterfragen und seine Haltung gegenüber der Sammlung und seinen Nutzer*innen und Besucher*innen neu zu definieren.

Merete Sanderhoff gehört zu den europäischen Museumspraktiker*innen, die sich bereits seit den späten 2000er-Jahren intensiv mit dem offenen Zugang zu Museumsbeständen

⁴²⁹ Die hier genannten Personen zählen zu den häufig zitierten, einflussreichen Autor*innen in dem Feld; die Liste ist jedoch keinesfalls vollständig: Sebastian Chan, Douglas McCarthy, Michael Peter Edson, Prof. Dr. Beat Estermann, Prof. Dr. Ellen Euler, Shelley Bernstein, Prof. Dr. Stefan Gradmann, Helene Hahn, Prof. Dr. Laura Hughes, Prof. Dr. Paul Klimpel, Prof. Dr. Melissa Terras, Effie Kapsalis, Joris Pekel, Merete Sanderhoff, Dr. Antje Schmidt, Tim Sherratt, Prof. Dr. Simon Tanner, Jon Voss, Dr. Andrea Wallace und Dr. John Weitzmann.

auseinandersetzen. 2011 initiiert sie die internationale Konferenzreihe *Sharing is Caring* und gibt 2014 eine gleichnamige Aufsatzsammlung zum Thema heraus.⁴³⁰ In einem Aufsatz über besagtes Thema schreibt sie:

„For generations, they [the museums] have been used to acting as gatekeepers, not only of collections of original heritage objects but also of their photographic reproductions.“⁴³¹

Ausgehend von diesem Selbstverständnis würden die Museen im Verlust der Kontrolle über die Deutung der Bestände – genauer über die digitalen Repräsentationen dieser – eine zentrale Gefahr oder sogar einen hinreichenden Grund sehen, ihre Bestände nicht offen zugänglich zu machen. Sanderhoff hat vielfach auf diese Befürchtung der Museen verwiesen:

„The conditions for image dissemination in the digital age are controversial to many museums as they are concerned with not being able to control and keep track of how images of their artworks are being used.“⁴³²

Damit eng verbunden ist die Annahme, dass Content- und Metadaten missbraucht oder in problematischen Kontexten verwendet werden könnten.⁴³³ Christopher J. Buccafusco und Paul J. Heald geben dieser weit verbreiteten Mutmaßung – die im übrigen über die Museumsgrenzen hinweg besteht – den Namen „The Misuse Hypothesis“⁴³⁴ und sehen die Befürchtung der Institutionen vor allem darin, dass künstlerische Arbeiten ihren Wert nicht durch eine Übernutzung, aber durch eine falsche Nutzung verlieren könnten.⁴³⁵ In ihrer Studie *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums* zeigt Kristin Kelly auf, dass Museen in der Regel wissen wollen würden, durch wen und in welchen Zusammenhängen die digitalen Abbildungen aus ihren Beständen verwendet werden könnten.⁴³⁶ Die Angst vor dem Kontrollverlust über die Nutzungsarten und -kontexte der Werke

⁴³⁰ Vgl. Sanderhoff, Merete (Hrsg.): *Sharing is caring: Openness and sharing in the cultural heritage sector* (Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014).

⁴³¹ Sanderhoff: „Open Images. Risk or opportunity for art collections in the digital age?“, 132.

⁴³² Ebd., 136.

⁴³³ Zur Begriffsklärung Content- und Metadaten: Vgl. Kap. Weltweite Verteilung, 75ff.; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

⁴³⁴ Buccafusco, Christopher J. und Paul J. Heald: „Do bad things happen when works enter the public domain?: Empirical tests of copyright term extension“. *Berkeley Technology Law Journal, Forthcoming, Chicago-Kent College of Law Research*, Nr. 4 (2012): 17. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2130008>.

⁴³⁵ Vgl. Ebd., 17f.

⁴³⁶ Vgl. Kelly, Kristin: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums* (Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources, 2013), 18. <https://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/6/pub157.pdf>.

erwähnt auch Effie Kapsalis in *The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives*⁴³⁷ sowie Beat Estermann in „OpenGLAM“ – *Der neue Trend unter den Gedächtnisinstitutionen*.⁴³⁸ Befürchtet würde insbesondere eine Nutzung in politisch extremen Kontexten.⁴³⁹ Kenneth D. Crews und Melissa A. Brown zeigen auf, dass viele Institutionen Rechte an gemeinfreien Werken beanspruchen würden, weil sie darin eine geeignete Methode sähen, um vermeintlichen Missbrauch vorzubeugen:

„[...] museums and libraries have seen licensing as a method to ensure that the images of works in their collections are not ‘misused’ or ‘misrepresented’, in keeping with the view that collecting institutions should function as stewards guarding the works within their holdings.“⁴⁴⁰

Ein weiterer Aspekt, der die Identität der Museen betrifft und als Grund gegen den offenen Zugang von Sammlungsgut angeführt wird, sei eine mögliche Beschädigung der institutionellen Reputation. Ein solcher, möglicher Schaden des Rufes führt Melissa Terras in *Opening Access to collections: The making and using of open digitised cultural content* als eine Hauptbarriere an.⁴⁴¹ Dass die Institutionen mit der Nutzung der Daten assoziiert werden, dass die Qualität der Daten durch den offenen Zugang leiden könne⁴⁴² oder die Daten unvollständig oder nicht korrekt sein könnten,⁴⁴³ gehört zu solchen rufschädigenden Annahmen.

Ebenfalls mit der institutionellen Identität verbunden kann auch eine grundsätzlich eher kritische oder skeptische Haltung gegenüber Digitalisierung im Allgemeinen sein. Ellen Euler erwähnt hier, dass vereinzelte Gedächtnisinstitutionen davon ausgehen würden, „dass die

⁴³⁷ Vgl. Kapsalis, Effie: „The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives“ (2016), 10, https://siarchives.si.edu/sites/default/files/pdfs/2016_03_10_OpenCollections_Public.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁴³⁸ Vgl. Estermann, Beat: „OpenGLAM“ – Der neue Trend unter den Gedächtnisinstitutionen“.

Bibliotheksdienst, vol. 50, Nr. 1 (2016): 137–140, hier: 139. <https://doi.org/10.1515/bd-2016-0012>.

⁴³⁹ Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“, 23f. Euler verweist hier auch auf ethische Fragen, die sich im Zuge des offenen Zugangs von sensiblen Gütern stellen können. Vgl. Kap. Ethik: Kritische Perspektive, 154ff.

⁴⁴⁰ Crews, Kenneth D. und Melissa A. Brown: „Control of museum art images: the reach and limits of copyright and licensing“. In *The Structure of Intellectual Property Law. Can One Size Fit All?*, hrsg. v. Annette Kur und Vytautas Mizaras, 269–284, hier: 281, (Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited, 2011).

⁴⁴¹ Vgl. Terras, Melissa: „Opening Access to collections: The making and using of open digitised cultural content“. *Online Information Review*, vol. 39, Nr. 5 (2015): 733–752. <https://doi.org/10.1108/OIR-06-2015-0193>.

⁴⁴² Vgl. Verwayen, Harry, Martijn Arnoldus und Peter B. Kaufman: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“, 14, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Whitepaper_2-The_Yellow_Milkmaid.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁴⁴³ Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 15.

Digitalisierung die Aura und die Authentizität etwa eines Museumsobjekts entwertet, wenn nicht gar zerstört“.⁴⁴⁴

Letztlich, so betont es Andrea Wallace, bedürfe es eines hohen Engagements und eines Umdenkens – insbesondere des höheren Managements und der Verwaltung – sowie der Zustimmung der betroffenen Mitarbeiter*innen und der digitalen Kompetenz aller in diesem Bereich.⁴⁴⁵

Ökonomische Barrieren

Ein weiteres grundlegendes Argument gegen den offenen Zugang zu Sammlungsgut ist die weit verbreitete Annahme, dass Museen einen ökonomischen Schaden erleiden könnten, sobald sie ihre Bestände für alle Zwecke und für jede Person zur freien Verwendung und Verbreitung im Web anbieten würden. Die verbreitete Befürchtung dabei sei – so beschreiben es Kenneth D. Crews und Melissa A. Brown –, dass die uneingeschränkte Nutzung von digitalen Gütern dem Verkauf von Lizenzen schaden könnte,⁴⁴⁶ weil im Zuge eines offenen Zugangs zu den Beständen eben keine Rechte mehr an den Digitalisaten beansprucht würden – sofern dies rechtlich zulässig ist. Dabei steht die Annahme im Zentrum, dass Museen auf die Einnahmen durch den Verkauf von Lizenzen an digitalen Abbildungen der Sammlungsgüter angewiesen seien oder diesen zumindest eine große Bedeutung beigemessen wird und dass jene Einnahmen zurückgehen oder gar vollständig ausbleiben könnten.⁴⁴⁷ Dass diese Sorge der Museen bestünde, betonen auch Harry Verwayen, Martijn Arnoldus und Peter B. Kaufman.⁴⁴⁸ Diesen vermeintlich indirekten Einnahmenverlust erwähnt auch Andrea Wallace. Sie führt an, dass Gedächtnisinstitutionen die Sorge hätten, dass Dritte die offen zugänglichen Daten zum Verkauf anbieten könnten – was ihnen im Sinne der *Offen-Definition* zustehen würde⁴⁴⁹ – und diese Einnahmen nicht der Institution zugutekommen beziehungsweise potentiell für diese verloren wären.⁴⁵⁰ Beat Estermann erwähnt, dass das Verwehren von Gedächtnisinstitutionen gegenüber des offenen Zugangs verbunden sei mit dem „Wunsch, Dritte davon abzuhalten,

⁴⁴⁴ Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“, 4.

⁴⁴⁵ Vgl. Wallace, Andrea: „Barriers to Open Access“. *Open GLAM* (2020).
<https://doi.org/10.21428/74d826b1.22317341>.

⁴⁴⁶ Vgl. Crews u. a.: „Control of museum art images: the reach and limits of copyright and licensing“, 281f.

⁴⁴⁷ Vgl. Ebd.

⁴⁴⁸ Vgl. Verwayen u. a.: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“.

⁴⁴⁹ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

⁴⁵⁰ Vgl. Wallace: „Barriers to Open Access“.

mittels der freigegebenen Inhalte Geld zu verdienen, ohne selber einen fairen Anteil der Kosten zu tragen“.⁴⁵¹

Eine weitere ökonomische Hürde, die in der Literatur erwähnt wird, sind die Kosten, die im Zuge der Etablierung des offenen Zugangs entstehen.⁴⁵² Andrea Wallace schlüsselt diese detaillierter auf und verweist darauf, dass Digitalisierung von Kulturgut auch laufende Kosten für die Speicherung, Erhaltung und Langzeitarchivierung der Daten nach sich ziehen beziehungsweise beinhalten würde.⁴⁵³

Technische Barrieren

Weitere in der Literatur genannte Hürden, die dem offenen Zugang von Museumsbeständen entgegenstehen, sind technische Barrieren. Wallace schreibt:

„Open access can even exacerbate an institution’s technology gaps or weak spots, as it may lead to additional traffic and increased demand on technical infrastructure.“⁴⁵⁴

Das Datenmanagement ist ein Aspekt dieser Herausforderung. Museen müssten gut organisierte Daten aufweisen, wie es Kristin Kelly nennt.⁴⁵⁵ Die Daten sollten unter anderem strukturiert, offen, maschinenlesbar und in standardisierten Formaten vorliegen.⁴⁵⁶ Wie Dorothee Haffner zeigt, sei insbesondere der Austausch der Daten mit größeren Online-Plattformen komplex, denn zur Vernetzung müssten „die gelieferten Metadaten formal wie inhaltlich korrekt transferiert werden [...]“.⁴⁵⁷ Sie müssten „in Form (Syntax), Inhalt (Semantik) und Struktur (Datenmodell, Metadaten-Schema) eindeutig und maschinenlesbar“ sein.⁴⁵⁸ In *Opening Access to collections: The making and using of open digitised cultural content* benennt Melissa Terras unvollständige oder nicht korrekte Datenbankinformationen ebenfalls als ein von Museen erkanntes Problem, das im Zuge des offenen Zugangs zu den eigenen Beständen bedeutsam würde.

⁴⁵¹ Estermann: „OpenGLAM“ – Der neue Trend unter den Gedächtnisinstitutionen“, 139.

⁴⁵² Vgl. Ebd.

⁴⁵³ Vgl. Wallace: „Barriers to Open Access“.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 23.

⁴⁵⁶ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16ff.

⁴⁵⁷ Haffner, Dorothee: „Datenausgabebedarfe, Open Access“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 194–198, hier: 195, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016).
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

⁴⁵⁸ Ebd.

Neben dem Datenmanagement gehöre auch die technische Infrastruktur, die für den offenen Zugang notwendig wird, zu den erwähnten Herausforderungen. Die Daten müssen im Web korrekt dargestellt werden, durchsuchbar sein, Nutzer*innen sollen diese – auch in großen Mengen als Ganzes – herunterladen können.⁴⁵⁹ Dies setzt nicht nur Software voraus, die unter Umständen anzuschaffen und zu implementieren wäre, sondern – wie auch im Kontext des Datenmanagements – bedarf es Personal, das ausreichend Kenntnisse hat, um diese Software und damit verbundene Funktionalitäten zu bedienen. In der oben erwähnten Studie schreibt Kelly:

„As is frequently true in regard to changes, the shift to open access produced concerns with technology as well. On a basic level, museums needed to ensure that their metadata were clean and well organized before launching a search function on their website. Most museums also needed a digital asset management system and a plan for integrating access to the collections and downloads with the museum’s website.“⁴⁶⁰

Eine weitere Hürde in diesem Zusammenhang sei der Umgang mit der Erkenntnis, dass sich durch den offenen Zugang zu Daten die Einheit dieser auflöse und die Daten unter Umständen nicht mehr auf die Institution zurückzuführen seien.⁴⁶¹ Vielfach wird auch das Problem erkannt, dass Daten, insbesondere, wenn sie für wissenschaftliche Zwecke verwendet werden sollen, zitierfähig sein müssen.⁴⁶² In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der Versionierung von Daten.

Rechtliche Barrieren

Ein weiteres wichtiges Argument, das in den Literaturen herangezogen wird und gegen den offenen Zugang von Sammlungsgut spricht, sind rechtliche Barrieren. In *Barriers to Open Access* führt Andrea Wallace differenziert die verschiedenen Hürden an, die sich im Kontext rechtlicher Fragestellungen ergeben können. Sie zeigt auf, dass das Wissen um Urheberrechtsfragen in Gedächtnisinstitutionen häufig mangelhaft sei und die Mitarbeiter*innen in den Institutionen daher unter Umständen gar nicht einschätzen können, ob

⁴⁵⁹ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

⁴⁶⁰ Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 23f.

⁴⁶¹ Vgl. Verwayen u. a.: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“, 14f.

⁴⁶² Vgl. Schmidt: „Digitalisierte Sammlungen online“.

die betreffenden Werke aus einer rechtlichen Perspektive offen zugänglich gemacht werden dürfen.⁴⁶³

Verträge der Gedächtnisinstitutionen mit privaten Unternehmen seien ein weiteres Problem im Kontext des offenen Zugangs, wie Wallace zeigt. So werden in Kooperationen zwischen Gedächtnisinstitutionen und Privatunternehmen Content- und Metadaten⁴⁶⁴ auf Plattformen wie Google Arts & Culture⁴⁶⁵ online gestellt, die jedoch die datengebenden Institutionen dann unter Umständen vertraglich an einem offenen Zugang ihrer Bestände an anderer Stelle behindern können.⁴⁶⁶

Melissa Terras führt darüber hinaus an, dass auch der Umgang mit verwaisten Werken⁴⁶⁷ im Zuge des offenen Zugangs kompliziert, aufwändig und von einigen rechtlichen Unklarheiten durchzogen sei.⁴⁶⁸ Die Schwierigkeit des Umgangs mit verwaisten Werken erwähnt auch Euler. Sie weist darüber hinaus darauf hin, dass die Rechte an Sammlungsgut häufig bei Dritten lägen oder die Rechteinhaber*innen erst mühsam ermittelt werden müssten, um das Einverständnis zu einem offenen Zugang einzuholen.⁴⁶⁹

Vielfach werden in diesen Veröffentlichungen, in denen die Vorbehalte, Hürden und Bedenken gegenüber dem offenen Zugang zu Museumsbeständen angeführt werden, die Gegenargumente gleich mitgeliefert. Die Autor*innen zeigen auf, dass viele dieser Hürden überwunden werden könnten, Annahmen nicht zutreffen würden und deshalb – trotz dieser Herausforderungen oder befürchteten Annahmen – der offene Zugang eine der nachhaltigsten Methoden für Museen sei, im Web Bestände zugänglich zu machen und ihre gesellschaftliche Wirksamkeit und institutionelle Legitimität zu stärken. Diese in der Literatur erwähnten Argumente für den offenen Zugang sowie Gründe und Impulse hierfür führe ich nachstehend aus.

⁴⁶³ Vgl. Wallace: „Barriers to Open Access“.

⁴⁶⁴ Zur Begriffsklärung Content- und Metadaten: Vgl. Kap. Weltweite Verteilung, 75ff.; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

⁴⁶⁵ Google Arts & Culture: „Google Arts & Culture“, <https://artsandculture.google.com> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁴⁶⁶ Vgl. Wallace: „Barriers to Open Access“.

⁴⁶⁷ „Als verwaist gelten Werke, wenn der Urheber oder Rechteinhaber nicht bekannt oder nicht auffindbar ist. Sie bleiben daher häufig ungenutzt. Ist zum Beispiel der Rechteinhaber an einem Buch oder Zeitungsartikel nicht bekannt, können die Inhalte nicht ohne Weiteres in digitalen Bibliotheken angeboten werden. Seit 2014 dürfen Archive, Bibliotheken und Museen verwaiste Werke unter bestimmten Bedingungen online zugänglich machen. Dazu gehört, dass sie sorgfältig nach Rechteinhabern gesucht haben, die Suche dokumentieren und Werke bei einem Register anmelden.“ Klimpel, Paul: *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel* (Berlin: digiS – Forschungs- und Kompetenzzentrum Digitalisierung Berlin, 2020), 144. <https://doi.org/10.12752/2.0.004.0>.

⁴⁶⁸ Vgl. Terras: „Opening Access to collections: The making and using of open digitised cultural content“, 24.

⁴⁶⁹ Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“, 14f; Vgl. Kap. Rechtliche Bedingungen, 225ff.

3.3.2. Argumente dafür: Gründe und Impulse

Argumente, die für einen offenen Zugangs zu Sammlungsgut sprechen, können aus unterschiedlicher Perspektive kommen. Oftmals wird die Rechtfertigung des offenen Zugangs mit dem Konzept des Gemeinguts und dem Auftrag der Museen verbunden. Ein weiteres Argumentationsfeld sind die veränderten Erwartungen der ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen an die Museen – von der Wissenschaft bis hin zur Zivilgesellschaft. In der Literatur wird auch die Bedeutung des kulturellen Erbes für die Demokratie hervorgehoben sowie politische Empfehlungen als Impulse oder Argumente für den offenen Zugang zu Sammlungsgut herangezogen. Zuletzt führen Forschungsarbeiten auch wirtschaftliche Aspekte an, die ein guter Grund dafür seien, um den offenen Zugang zumindest nicht zu verhindern. Diesen verschiedenen Facetten, die vielfach eng miteinander verwoben sind, möchte ich nachstehend Raum geben.

Gemeingut und Innovation

Michael Peter Edson gehört zu den frühen Autor*innen und Denker*innen über den offenen Zugang zu Museumsbeständen. Er kann zweifellos als Pionier und einer der wichtigsten Protagonist*innen der ersten openGLAM Generation bezeichnet werden und ist bis heute – beispielsweise in seiner Funktion als Beiratsmitglied der Europeana Foundation – in diesem Feld aktiv. Edson ist Mitgründer des Museum of the United Nations – UN Live. Er war Direktor der *Web and New Media Strategy*⁴⁷⁰ des Smithsonian Institution und hat – neben vielen anderen – das Statens Museum for Kunst, die Nationalgalerie Dänemarks, bei ihren ersten Schritten hin zum offenen Zugang beraten. Er ist eine herausragende Figur im Zuge der ersten Experimente mit dem offenen Zugang zu Sammlungsgut bei Flickr – The Commons und macht die Bezeichnung der „museum commons“⁴⁷¹ stark. Museum Commons, was im Deutschen am ehesten mit musealem Gemeingut oder Gemeingut aus Museen übersetzt werden könnte, sind nach Edson all die digitalen Güter im Museum, die gemeinfrei sind und damit – das ist Edsons

⁴⁷⁰ Smithsonian Institution: „Web and New Media Strategy“, https://www.si.edu/content/pdf/about/web-new-media-strategy_v1.0.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁴⁷¹ Vgl. Edson, Michael Peter und Rich Cherry: „Museum commons. Tragedy or Enlightened Self-Interest?“ In *Museums and the Web 2010: Proceedings*, hrsg. v. Jennifer Trant und David Bearman (Toronto: Archives & Museum Informatics, 2010), <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/edson-cherry/edson-cherry.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Edson, Michael Peter und Smithsonian Institution: „Museums and the Commons: Helping Makers Get Stuff Done“ (2011), <https://www.slideshare.net/edsonm/museums-and-the-commons-helping-makers-get-stuff-done-6779050> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Argumentation – der Öffentlichkeit, den Menschen zurückgegeben werden sollten und zwar so offen, roh und unbegrenzt nutzbar wie möglich.⁴⁷² 2011 schreibt Edson:

„Abstractly, a commons is a set of resources maintained in the public sphere for the use and benefit of everyone.

Usually, a commons is created when a property owner decides that a given set of resources – grass for grazing sheep, forests for parkland, software code, or intellectual property – will be more valuable if freely shared than if restricted.

In the law, and in our understanding of the way the world works, we recognize that no idea stands alone, and that all innovation is built on the ideas and innovations of others. When creators, scientists, inventors, educators, artists, researchers, business people, entrepreneurs – when everyone has access to the raw materials of knowledge, innovation flourishes.

Conversely, unnecessarily restricted content is a barrier to innovation. This is the anti-commons, a thicket of difficulties. If you can't find an idea, can't understand its context, can't leverage your social network (however you define it – perhaps it's just your immediate friends and colleagues) to share and add value to it, and if you can't get legal permission to use, re-use, or make it into something new, then knowledge and innovation suffer. Unnecessarily restricted content is like a virus that spreads through the internet, making the intellectual property provenance of each generation of new ideas less and less clear.

I like to think of a commons as a kind of organized workshop where the raw materials of knowledge and innovation can be found and assembled into new things. This kind of workshop – a place where ideas and knowledge can flow freely and be put to use by industrious and creative people – is harmonious with the needs of makers and the stated missions of many museums, including the Smithsonian.⁴⁷³

Diese Argumentation von Edson enthält im Kern bereits einen Großteil der später immer wieder in den Literaturen aufgeführten Aspekte und Narrative. Die Linie der Argumentation beginnt mit der Annahme, dass öffentlich finanzierte Museumssammlungen der Allgemeinheit gehören und Museen Gemeingüter bewahren würden und dass diese eine fundamentale Bedeutung für das soziale, gesellschaftliche, wissenschaftliche, kreative und wirtschaftliche Wohlergehen hätten, und endet mit dem Verweis darauf, dass diese Güter, „museum commons“ seien, also

⁴⁷² Helene Hahn spricht 2016 von den „cultural commons“ und schließt damit nicht nur Museen, sondern auch andere Gedächtnis- und Kulturinstitutionen in ihre Überlegungen mit ein. Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten.*

⁴⁷³ Edson u. a.: „Museums and the Commons: Helping Makers Get Stuff Done“, 6.

entsprechend so offen zugänglich wie möglich organisiert werden sollten, da dies wiederum unmittelbar auf den institutionellen Auftrag von Museen einzahlen würde.⁴⁷⁴

Institutioneller Auftrag

2017 schreibt Antje Schmidt, die den offenen Zugang zu den Beständen des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg wesentlich mitzuverantworten hat – zwar auf das eigene Museum bezogen, aber mit der Geste der Allgemeingültigkeit – :

„Die freie Weitergabe von Informationen und Abbildungen oder anderen Mediendateien stellt sich insofern als logische Erweiterung des musealen Auftrags in den digitalen Raum dar.“⁴⁷⁵

Dabei ist es das zentrale Argument, dass Museen erst durch den offenen Zugang zu ihren Beständen vollständig ihrem Auftrag im 21. Jahrhundert nachkommen können. So wird den Bedenken bezüglich des Kontrollverlusts und dem Verzicht auf die primäre Deutungshoheit der öffentliche Auftrag von Museen gegenübergestellt. Daten zu erzeugen wird dabei als wichtige institutionelle Aufgabe begriffen. Sie offen zugänglich zu machen – so argumentieren zum Beispiel auch die Autor*innen von *The Problem of the Yellow Milkmaid* –, würde die institutionelle Verantwortung im Zuge dieser Aufgabe stärken.⁴⁷⁶ Mit dieser Argumentation inhaltlich eng verknüpft ist die von Edson bereits formulierte Annahme, dass die Bestände öffentlich geförderter Einrichtungen der Gesellschaft gehören würden und die Institutionen mithilfe des offenen Zugangs der Öffentlichkeit das zurückgeben könnten, was ihr ohnehin zusteht. Und so trägt einer der ersten umfassenden Artikel zum Thema, geschrieben von Merete Sanderhoff – die in ihrer frühen Arbeit zum offenen Zugang zu Sammlungsgut im Museum wiederum von Edson beraten wurde – pointiert den Titel *This belongs to you*.⁴⁷⁷ In dem Vorwort zu *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive* schreiben die Kunst- und Kulturvermittlerinnen Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja 2020:

⁴⁷⁴ Vgl. Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“; Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*.

⁴⁷⁵ Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“, 173.

⁴⁷⁶ Vgl. Verwayen u. a.: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“, 5.

⁴⁷⁷ Vgl. Sanderhoff: „This belongs to you. On openness and sharing at Statens Museum for Kunst“.

„Die Antwort auf die Frage, wem das öffentliche Museum und seine Sammlungen gehören, scheint klar: der Öffentlichkeit, also uns allen. Wollten Institutionen dieser Tatsache gerecht werden, so müssten sie sich eigentlich in andere Richtungen entwickeln, als sie es derzeit tun – denn wir haben es mit vielen mehr oder weniger versteckten Privatisierungstendenzen, einem heimlichen Ausverkauf des öffentlichen und allgemeinen Eigentums, zu tun. Wir sehen demgegenüber im Online-Open-Source-Museum eine nicht mehr wegzudenkende Teilleistung von Museumsarbeit im 21. Jahrhundert, die genau wie die Objekte selbst keiner Privatisierung unterzogen werden darf.“⁴⁷⁸

Als öffentliche Einrichtungen würden Museen darüber hinaus als Orte vertrauensvoller Informationen verstanden. Diesen Aspekt hebt Tim Sherratt hervor:

„In this new post-truth world it’s going to be more important than ever to challenge what is given, what is ‘natural’, what is ‘inevitable’. Our cultural heritage will be a crucially important resource to be mobilised in defence of complexity, nuance, and doubt – the rich and glorious reality of simply being human.“⁴⁷⁹

Dies zahlt darauf ein, dass der offene Zugang zumindest sichern würde, dass die Institution über die Publikation und Verbreitung der Daten selbst entschieden hätte und damit eine gewisse Qualität der Daten zu erwarten wäre. Anders ausgedrückt: Die Institution würde die Kontrolle darüber behalten, welche Daten die Institution verlassen. Der gegenteilige Effekt wird in der Literatur als „Yellow Milkmaid Syndrom“ bezeichnet. Diese Bezeichnung geht auf einen Effekt zurück, den das Rijksmuseum mit einem seiner ikonischen Gemälde, Jan Vermeers’ *Dienstmagd mit Milchkrug*, beobachtete. Joris Pekel beschreibt in *Democratising the Rijksmuseum*, dass zahlreiche, farblich veränderte, in der Auflösung schlechte und auch unvollständige digitale Abbildungen dieses Gemäldes im Web zu finden gewesen waren. Es handelte sich um inoffizielle Reproduktionen verschiedenster Herkünfte.⁴⁸⁰ Diese Erkenntnis – verbunden mit der Einsicht, die Rechte über Werke wie diese im Web ohnehin nicht

⁴⁷⁸ Griesser-Stermscheg, Martina, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja: „Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen“. In *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, hrsg. v. Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, 19–35, hier: 15, (Berlin: De Gruyter, 2020).

⁴⁷⁹ Sherratt, Tim: „Caring about access“. Konferenz Digital Directions (Canberra: 2016). <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.4229402.v1>.

⁴⁸⁰ Vgl. Pekel, Joris: „Democratising the Rijksmuseum. Why did the Rijksmuseum make available their highest quality material without restrictions, and what are the results?“, 8, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Democratising%20the%20Rijksmuseum.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

kontrollieren zu können – sei Anstoß für das Rijksmuseum gewesen, hochauflösende digitale Abbildungen ihrer Werke offen zugänglich im Web zu verbreiten.⁴⁸¹ Dieses Phänomen und die Schlussfolgerung daraus erwähnt auch Kristin Kelly in ihrer Studie über den offenen Zugang von 11 US-amerikanischen Museen. Darin schreibt sie über die National Gallery of Art und ihre Entscheidung für einen offenen Zugang:

„The NGA had already lost control of many images of its most famous works of art, and it was better to make a high-quality, high-resolution image available.“⁴⁸²

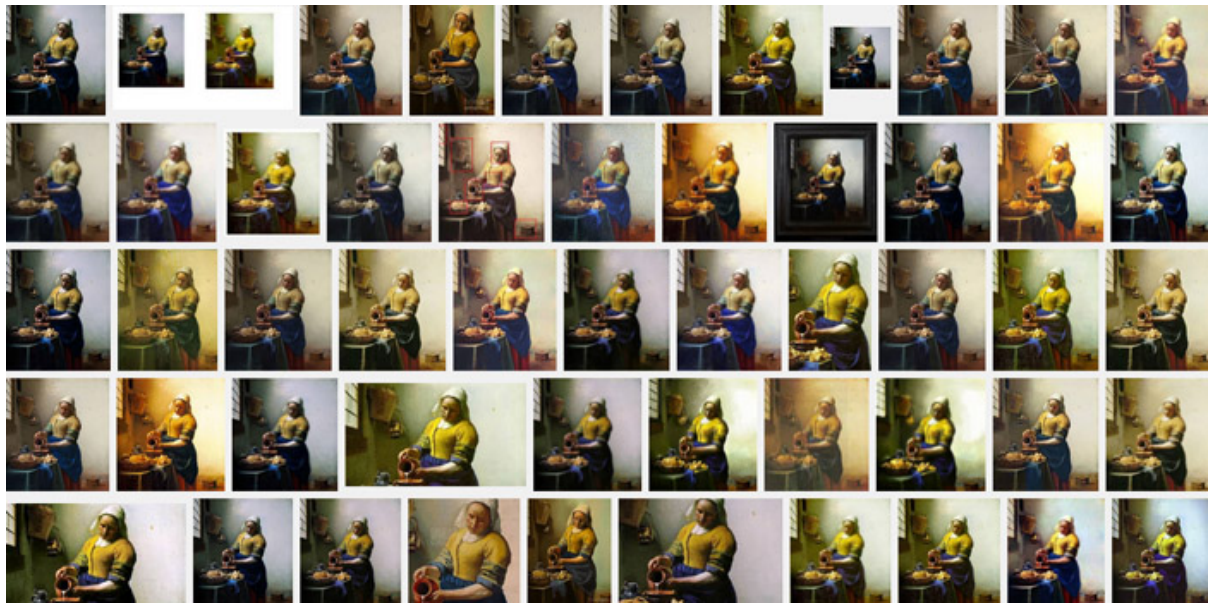


Abbildung 19 Verschiedene digitale Versionen des Gemäldes *Dienstmagd mit Milchkrug* von Jan Vermeer, das zwischen 1658 und 1660 entstand und heute im Besitz des Rijksmuseums in Amsterdam ist. Diese Zusammenstellung der verschiedenen über die google-Bildersuche gefundenen digitalen Repräsentationen im WorldWideWeb stammen aus dem Jahr 2013 und wurden von Joris Pekel erstellt.

Veränderte Erwartungen der Nutzer*innen

Ellen Euler führt ein weiteres Argument an, das ebenfalls eng mit der Aufgabe von Gedächtnisinstitutionen verknüpft ist. Sie betont, dass die Einschränkung der Nutzungsmöglichkeiten der durch Gedächtnisinstitutionen veröffentlichten Daten „im Widerspruch zu ethischen Prinzipien der öffentlichen Sammlung, Prinzipien der Wissenschaft und sogar den Prinzipien der Wirtschaft“ stünden.⁴⁸³ Darüber hinaus scheint es zunehmend eine

⁴⁸¹ Vgl. Pekel, Joris: „Democratising the Rijksmuseum. Why did the Rijksmuseum make available their highest quality material without restrictions, and what are the results?“, 8.

⁴⁸² Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 23.

⁴⁸³ Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“, 26.

Anforderung wissenschaftlich arbeitender Gruppen zu sein, auf offen zugängliche Daten in Kultur- und Gedächtnisinstitutionen zugreifen zu können. So heißt es im Report *Stand der Kulturgutdigitalisierung in Deutschland* von 2018:

„Der Zugriff und damit auch die Nutzung von offenen und freien Forschungsdaten bildet eine wesentliche Grundlage für Forschung im 21. Jahrhundert. WissenschaftlerInnen benötigen in zunehmendem Maße Daten in maschinenlesbaren standardisierten Formaten, sodass diese auch mit digitalen Werkzeugen genutzt und für Analysen zur Beantwortung von Forschungsfragen herangezogen werden können.“⁴⁸⁴

Diese sich verändernden Anforderungen an Museen seien jedoch nicht nur in wissenschaftlich arbeitenden Gruppen zu beobachten. Verschiedene Autor*innen zeigen auf, dass sich die Art wie Museumsobjekte im Web gesehen und gesucht und welche Anforderungen Museumsbesucher*innen an die Interaktionsfähigkeit mit diesen Objekten stellen würden, mit dem Web im Allgemeinen verändert hätte. Der offene Zugang wird als eine angemessene Reaktion auf diese Veränderung gesehen.⁴⁸⁵ Diese besser zu verstehen war auch ein wesentlicher Impuls für die ersten Kultur- und Gedächtnisinstitutionen, ihre Bestände bei Flickr – The Commons offen zugänglich zu machen.⁴⁸⁶ Die langjährige Leiterin des Instituts für Museumsforschung, Monika Hagedorn-Saupe, und der Wissenschaftler Werner Schweibenz, der im Bereich der Entwicklung digitaler und virtueller Museen forscht, haben sich mit diesen veränderten Such- und Sehgewohnheiten der Museumsbesucher*innen im Web beschäftigt und kommen zu dem Schluss:

„Die neuen Medien erweitern die Möglichkeiten der Betrachtung oder der Befragung des Objekts und erlauben andere, zusätzliche, mehrfache oder parallele Betrachtungsmöglichkeiten und Befragungsstationen, in denen Besucher mit dem Objekt interagieren können und daraufhin etwas erläutert, hervorgehoben, bildlich oder sprachlich kommentiert bekommen. [...]. Außer den Sehgewohnheiten der Museumsbesucher haben sich ihre Suchgewohnheiten verändert. Besucher erwarten heute, umfangreiche und

⁴⁸⁴ Klaffki, Lisa, Stefan Schmunk und Thomas Stäcker: *Stand der Kulturgutdigitalisierung in Deutschland: Eine Analyse und Handlungsvorschläge des DARIAH-DE Stakeholdergremiums ‚Wissenschaftliche Sammlungen‘*. (Göttingen: GOEDOC, Dokumenten- und Publikationsserver der Georg-August-Universität, 2018), 18f, <http://webdoc.sub.gwdg.de/pub/mon/dariah-de/dwp-2018-26.pdf>.

⁴⁸⁵ Vgl. Verwayen u. a.: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“; Vgl. Sanderhoff, Merete: „This belongs to you. On openness and sharing at Statens Museum for Kunst“; Vgl. Sanderhoff: „Open Images. Risk or opportunity for art collections in the digital age?“

⁴⁸⁶ Vgl. Springer u. a.: „For the Common Good: The Library of Congress Flickr Pilot Project“.

umfassende Informationen im Internet zu finden. Dabei ist es ihnen egal, ob diese ursprünglich aus einer Bibliothek, einem Archiv, einem Museum oder einer anderen Kultureinrichtung stammen – wichtig ist vielmehr, dass sie diese Information finden und Zugang zu ihnen haben.“⁴⁸⁷

Simon Tanner, Professor am King’s College in London für Digital Cultural Heritage, geht sogar davon aus, dass die Zivilgesellschaft zugängliche und nutzbare Bestände erwarte:

„I am going to be bold enough to suggest that the general public do not care about the current and ongoing revolution in OpenGLAM practice. I assert that to an average person their assumed position is that digital cultural heritage should already be open, because to them this has always been their assumed position.“⁴⁸⁸

Ellen Euler betont, dass die ständige Zunahme der Menschen weltweit, die einen Zugang zum Web haben, und die deutliche Erhöhung der Verweildauer im Web in nahezu allen Altersgruppen in Deutschland einen Einfluss darauf haben müsste, wie Kultur- und Gedächtnisinstitutionen sich im Web aufstellen und welche digitalen Angebote sie im Web anbieten.⁴⁸⁹ Sie argumentiert, dass diese Entwicklungen bedeuten würden, dass solche Museen, die auf dieses veränderte Medienverhalten nicht reagierten, für die Menschen auch nicht relevant seien:

„Kulturerbe, das nicht auch digital existiert, existiert in der Lebenswirklichkeit der Menschen zukünftig überhaupt nicht mehr.“⁴⁹⁰

Ähnlich drastisch vermuten es auch die Autor*innen von *The Problem of the Yellow Milkmaid*, wenn sie prophezeien:

⁴⁸⁷ Hagedorn-Saupe, Monika und Werner Schweibenz: „Erschließung, Vernetzung und Access“. In *Der Vergangenheit eine Zukunft: Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, hrsg. v. Paul Klimpel und Ellen Euler, 46–61, hier: 54, (Berlin: iRights Media, Eine Publikation der Deutschen Digitalen Bibliothek, 2015). <https://dnb.info/1169068626/34>.

⁴⁸⁸ Tanner, Simon: „Open GLAM: The Rewards (and Some Risks) of Digital Sharing for the Public Good“. In *Display at your own risk. An experimental exhibition of digital cultural heritage*, hrsg. v. Andrea Wallace und Ronan Deazley, 239–47, hier: 243, (Glasgow: The Lighthouse, 2016). <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3378193>.

⁴⁸⁹ Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 4ff.

⁴⁹⁰ Ebd., 5.

„We risk consigning ourselves to irrelevance in 15 years time.“⁴⁹¹

Demokratische Resilienz

Die notwendigen Veränderungen in der Ansprache an das Museumspublikum und die Erwartungen an Partizipation und Interaktion führt auch Chantal Eschenfelder auf.⁴⁹² Das Städel veröffentlicht seit vielen Jahren die eigenen digitalen Bestände im Web und stellt diese seit 2020 in gewissem Rahmen auch offen zugänglich zur Verfügung.⁴⁹³ Eschenfelder führt ausgehend von diesen veränderten Erwartungen und Anforderungen an das Museum eine weitere wichtige Argumentationslinie an: Im offenen Zugang zu Museumsbeständen würde einerseits eine Demokratisierung der Kultur gesehen und andererseits das Potential, die Demokratie durch Kultur zu stärken. Eschenfelder sieht diese Verschränkung wie folgt:

„Die Kontinuität friedlichen Zusammenlebens in Europa wird in hohem Maße davon abhängen, inwieweit es gelingen wird, kulturelle Identität, Geschichte, Traditionen und Geisteshaltungen dieses Kontinents im Austausch mit anderen Kulturen für seine heutigen Bewohner nicht nur transparent zu machen, sondern mit seinen Errungenschaften einer freiheitlich-demokratischen Grundordnung auch als erstrebenswertes Lebenskonzept im globalen Wettbewerb erscheinen zu lassen. Kulturinstitutionen spielen daher eine wichtige Rolle für die gesellschaftliche Stabilität und die Identifikation der Menschen mit dem Gemeinwesen ihrer unmittelbaren Umgebung. Sie sind Lernorte, Horte des kulturellen Erbes und zugleich Zentren von Wissen, Austausch und Erkenntnis. Sie übernehmen zunehmend gesellschaftliche Aufgaben, die über die reine Vermittlung von Kunst und Ästhetik hinausgehen. Hierfür sind grundlegende Veränderungen in der Ansprache des Publikums, interaktive und stärker partizipative Vermittlungsformen erforderlich, nicht zuletzt um der kulturellen Diversifizierung und dem immer weniger homogenen Niveau von Sprachkompetenz und Allgemeinbildung Rechnung zu tragen. Die Digitalisierung spielt in diesem Prozess eine zentrale Rolle.“⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Verwayen u. a.: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“, 5.

⁴⁹² Chantal Eschenfelder ist für den Bereich Bildung und Vermittlung des Städel Museum in Frankfurt am Main zuständig.

⁴⁹³ Vgl. Kap. Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit, 67ff.

⁴⁹⁴ Eschenfelder, Chantal: „Die digitale Strategie des Städel Museums – Konzepte, Praxisbeispiele, Erfahrungen“. In *Der digitale Kulturbetrieb – Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements*, hrsg. v. Lorenz Pöllmann und Clara Herrmann, 315–346, hier: 321, (Wiesbaden: Springer Gabler, 2019).

Interaktion und Partizipation mit Kulturerbe seien demokratisierende Formen des Zugangs zu diesen und zugleich Schlüssel zur Identifikation mit der kulturellen Identität. Ebenso stärkt der offene Zugang zu Daten aus Kulturerbeinstitutionen Forschung und Bildung, die wiederum als „Grundpfeiler einer funktionierenden und inklusiven demokratischen Gesellschaft“, wie Euler es nennt, verstanden werden können.⁴⁹⁵ In dieser Argumentation wird die politische Dimension des offenen Zugangs als politisches Instrument zur Stärkung demokratischer Prinzipien sichtbar.

Politische Empfehlungen

In der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* heißt es:

„Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits.“⁴⁹⁶

Andrea Wallace sieht darin einen wichtigen politischen, wenn auch nicht bindenden Standard, der – unter bestimmten Bedingungen – die Grundlage bilden kann, um den offenen Zugang von Kultur- und Gedächtnisinstitutionen zu ermöglichen.⁴⁹⁷

Konkrete Empfehlungen und Richtlinien der Europäische Kommission liefern ebenso Impulse und Begründungen für die Notwendigkeit des offenen Zugangs von Museen.⁴⁹⁸ Dazu gehören insbesondere *Richtlinie über die Weiterverwendung von Informationen des öffentlichen Sektors*⁴⁹⁹ von 2003 und deren Erweiterung um Kulturerbe von 2013⁵⁰⁰ sowie die

⁴⁹⁵ Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 26.

⁴⁹⁶ United Nations, General Assembly: „Universal Declaration of Human Rights“, 76, Article 27 (1).

⁴⁹⁷ Vgl. Wallace, Andrea: „Human Rights“. *Open GLAM* (2020). <https://doi.org/10.21428/74d826b1.b9e0d71a>.

⁴⁹⁸ Die bereits zitierten Autor*innen – Ellen Euler, Antje Schmidt, Simon Tanner, Harry Verwayen, Martijn Arnoldus und Peter B. Kaufman – führen in ihren Texten solche politischen Empfehlungen und Richtlinien an, die den offenen Zugang zu Museumsbeständen unterstützen oder fordern.

⁴⁹⁹ Vgl. Europäisches Parlament und Rat der Europäischen Union: „Richtlinie 2003/98/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. November 2003 über die Weiterverwendung von Informationen des öffentlichen Sektors“. *Amtsblatt der Europäischen Union*, L 345 (31.12.2003): 0090–0096. <http://data.europa.eu/eli/dir/2003/98/oj>. Hierauf beziehen sich u. a. Neely: „Creating Culture By, With and For the Public“; Tanner: „Open GLAM: The Rewards (and Some Risks) of Digital Sharing for the Public Good“; Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“.

⁵⁰⁰ Vgl. Europäisches Parlament und Rat der Europäischen Union: „Richtlinie 2013/37/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 26. Juni 2013 zur Änderung der Richtlinie 2003/98/EG über die Weiterverwendung von Informationen des öffentlichen Sektors“. *Amtsblatt der Europäischen Union*, L175 (27.6.2013): 1–8. <http://data.europa.eu/eli/dir/2013/37/oj>. Die letzte Fassung stammt von 2019. Vgl. Europäisches Parlament und Rat der Europäischen Union: „Richtlinie (EU) 2019/1024 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 20. Juni 2019 über offene Daten und die Weiterverwendung von Informationen

*Recommendation on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation*⁵⁰¹ von 2011. In den Richtlinien wird die Bedeutung der Digitalisierung, der Zugänglichkeit und Nutzbarkeit der Informationen, die im öffentlichen Sektor entstehen, hervorgehoben – sowie insbesondere deren Nutzarmachung für die Wirtschaft. Euler zeigt auf, dass die Richtlinie von 2003 in Deutschland in Form des Gesetzes zur Informationsweiterverwendung umgesetzt wurde,⁵⁰² in welches wiederum der „Anwendungsbereich auf Kulturerbeeinrichtungen“ von 2013 ebenfalls eingearbeitet wurde⁵⁰³. Und hiervon ausgehend argumentiert sie für eine Strategie des offenen Zugangs zu Informationen von Kultur- und Gedächtnisinstitutionen:

„Das IWG [Informationsweitergabegesetz] findet auf die Mehrzahl der Kulturerbeeinrichtungen in Deutschland Anwendung, die als öffentlich-rechtlich getragene Einrichtungen juristische Personen des öffentlichen Rechts sind [...]. Als Bundes- oder Landeseinrichtungen unterstehen diese entweder der Beauftragten für Kultur und Medien oder aber dem zuständigen Landesministerium und werden aus Bundes- oder Landesmitteln, letzten Endes also aus Steuergeldern, finanziert. Hieraus ergibt sich die Open Access-Logik: Öffentlich finanzierte Ergebnisse sollen möglichst offen und ohne Bezahlschranken oder sonstige technologische Hürden zugänglich sein. Die Einbeziehung in den Anwendungsbereich des Informationsweiterwendungsbereichs ist daher nur folgerichtig.“⁵⁰⁴

Einen anderen wichtigen politischen Standard führen Ellen Euler und Thomas Dreier in ihrem Aufsatz *Onleihe und virtueller Museumsbummel. Das Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe im 21. Jahrhundert* an:

„Kulturelle Teilhabe im Sinne der Möglichkeit, am kulturellen Leben der Gemeinschaft teilzunehmen und sich an den Künsten zu erfreuen sowie am wissenschaftlichen Fortschritt

des öffentlichen Sektors (Neufassung)“. *Amtsblatt der Europäischen Union*, L 172 (26.6.2019): 56–83. <http://data.europa.eu/eli/dir/2019/1024/oj>.

⁵⁰¹ Vgl. European Commission: „Commission Recommendation of 27 October 2011 on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation“. Auf diese Richtlinien und Empfehlungen beziehen sich u. a. Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“; Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“.

⁵⁰² Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 13.

⁵⁰³ Vgl. Ebd.

⁵⁰⁴ Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 13f.

und dessen Errungenschaften teilzuhaben, ist ein Menschenrecht im Sinne der UN-Menschenrechtscharta. Dieses Menschenrecht auf Teilhabe am kulturellen Leben umfasst das Recht, sein eigenes kulturelles Erbe erleben, erlernen und erfahren zu dürfen. [...]. Orientierung in der realen Welt und Reflexion des eigenen Daseins setzen einen verlässlichen und authentischen Zugang zu Kultur und Wissen voraus. Zum Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe gehört auch, das kulturelle Leben anderer erfahren zu können.“⁵⁰⁵

Wirtschaftlichkeit

Simon Tanner, Professor für Digital Cultural Heritage am King's College, widerlegt die weit verbreitete – oben ausgeführte – Annahme, dass die offene Lizenzierung die digitalen Abbildungen von Museumsobjekten den Häusern finanziell schaden könne, da diese auf die Einnahmen durch den Verkauf von Lizenzen angewiesen seien.⁵⁰⁶ In einer Studie der Mellon Foundation von 2004 untersucht Tanner die Gebührenmodelle für digitale Reproduktionen und die Richtlinien für die Lizenzierung digitaler Abbildungen in amerikanischen Kunstmuseen.⁵⁰⁷ Er kommt zu dem Schluss, dass die meisten Museen mit der Lizenzierung von digitalen Abbildungen ihrer Werke keine nennenswerten Gewinne erzielen würden. Die Höhe der Ausgaben, die demnach notwendig wären, um die Einnahmen zu erzielen, stünden in keinem angemessenen Verhältnis zueinander:

„The actual amount of revenue raised appears to be irrelevant as an indicator of potential profitability. None of the museums interviewed claimed to make any significant surplus or profits against their expenditure. [...]. All those interviewed were spending as much or more money to provide services as they received in revenue and a high revenue generally represents large numbers of transactions or new imaging.“⁵⁰⁸

Darüber hinaus – so betont es Michael Peter Edson – entspräche der Verkauf an Rechten von Kunst und das Erzielen an Einnahmen auch nicht den Aufgaben des Museums.⁵⁰⁹ Zudem hätten

⁵⁰⁵ Euler, Ellen und Thomas Dreier: „Onleihe und virtueller Museumsbummel. Das Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe im 21. Jahrhundert“. In *Der Vergangenheit eine Zukunft: Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, hrsg. v. Paul Klimpel und Ellen Euler, 192–205, hier: 192f. (Berlin: iRights Media, Eine Publikation der Deutschen Digitalen Bibliothek, 2015). <https://d-nb.info/1169068626/34>.

⁵⁰⁶ Vgl. Kap. Argumente dagegen: Vorbehalte und Barrieren, 116ff.

⁵⁰⁷ Vgl. Tanner, Simon: *Reproduction charging models & rights policy for digital images in American art museums* (London: King's College, 2004).

https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/104647946/Reproduction_charging_models_TANNER_Published_2004_GREEN_VoR.pdf.

⁵⁰⁸ Tanner: *Reproduction charging models & rights policy for digital images in American art museums*, 33ff.

⁵⁰⁹ Vgl. Edson u. a.: „Museum commons. Tragedy or Enlightened Self-Interest?“

Museen häufig auch gar nicht die Kapazität, Rechtsverstöße der im Web publizierten Bestände – trotz rechtlicher und technologischer Barrieren – umfassend zu erkennen und zu ahnden.⁵¹⁰

Die Liste der in der Literatur erwähnten Gründe und Impulse für den offenen Zugang ist facettenreich. Ich habe hier nur die Hauptaspekte benannt: Gemeingut und Innovation, institutioneller Auftrag, veränderte Erwartungen der Nutzer*innen, demokratische Resilienz, politische Empfehlungen und Wirtschaftlichkeit. Es gibt noch einen weiteren wichtigen Aspekt: Würden Museen ihre Bestände nicht offen zugänglich machen, wären damit Risiken verbunden, insbesondere, weil die Museen die positiven Effekte, die mit dem offenen Zugang zu beobachten sind, nicht würden nutzen können.⁵¹¹

3.3.3. Beobachtungen: Effekte und Ergebnisse

Die Effekte des offenen Zugangs strahlen in zweierlei Richtungen – einerseits in die Institution hinein und andererseits nach außen, in die Gesellschaft mit ihren zahlreichen Teilöffentlichkeiten und Gruppen. Natürlich bedingen sich diese Effekte vielfach gegenseitig. So hat der offene Zugang Effekte auf die Gesellschaft, welche wiederum die Arbeit der Institutionen und deren Selbstverständnis verändern. Ausgehend von den konsultierten Quellen identifiziere ich die folgenden Kategorien von Effekten: Die Sichtbarkeit, Bekanntheit und verteilte Deutung der Bestände durch Vernetzung, die Stärkung der Forschung, die Möglichkeit zur kollektiven Bearbeitung der Bestände, die zunehmende Bekanntheit der Originale sowie der Institution, die Veränderung innerinstitutioneller Organisation und Veränderung des institutionellen Selbstverständnisses. Darüber hinaus gibt es einen Bereich der Forschung, der sich mit der Identifikation, der Messung und Bewertung dieser und anderer Effekte auseinandersetzt. Diese Facetten führe ich nachstehend aus.

Sichtbarkeit, Bekanntheit und verteilte Deutung der Bestände durch Vernetzung

Der offene Zugang zu Museumsbeständen ermöglicht deren Nutzung, Weiterverwendung und Verbreitung. Dies ist der primäre und unmittelbare Effekt dieser Form der Zugänglichkeit von Gütern.⁵¹² Daten und Informationen aus Museumsdatenbanken offen zugänglich zu machen, verändert die Funktion dieser Datenbanken. Sie sind nicht mehr nur Nachweisinstrumente,

⁵¹⁰ Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*; Vgl. Sanderhoff: „This belongs to you. On openness and sharing at Statens Museum for Kunst“; Vgl. Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“.

⁵¹¹ Vgl. Verwayen u. a.: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“; Vgl. Kapsalis: „The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives“.

⁵¹² Vgl. Kapsalis: „The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives“, 3.

sondern, wie Antje Schmidt es betont, „zentrales Element, um Besucher zu erreichen, Wissen zu vermitteln und zu kreativen Schöpfungen anzuregen“.⁵¹³ Durch den offenen Zugang existieren diese nicht mehr abgeschirmt und isoliert als Datensilos, sondern können auch mit anderen Gütern vernetzt werden, beispielsweise über Plattformen wie die Europeana oder Wikipedia:⁵¹⁴

„Das große Potenzial der digitalen Sammlungen offenbart sich hingegen überhaupt erst in der Möglichkeit der Vernetzung mit anderen Sammlungen und Ressourcen. Zum einen über Portale, die regional, national oder europäisch ausgerichtet sind oder auch einem special interest gewidmet sind (wie z.B. das Daguerreobase Projekt, das Daguerreotypien aus Europäischen Sammlungen zusammenführt), können Bestände unterschiedlicher Kultureinrichtungen institutionen- und spartenübergreifend gemeinsam präsentiert werden.“⁵¹⁵

Würde dieses Potential, das Antje Schmidt hier hervorhebt, genutzt, vergrößere sich die Auffindbarkeit und die Bekanntheit der Bestände.⁵¹⁶ In einem Erfahrungsbericht von 2015 über den offenen Zugang eines kleinen schwedischen Museums, dem Livrustkammaren (LSH), betont Joris Pekel die Bedeutung der Verbreitung der Bestände über andere Plattformen, was die Auffindbarkeit und Bekanntheit der Daten verstärken würde:

„What the people at LSH are particularly pleased with and proud of is that their collection is being seen, for the first time, outside Sweden on a massive scale. For an organisation with a limited marketing budget they previously considered this not to be possible. They have acknowledged that their own website will never attract these numbers and, instead of

⁵¹³ Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“, 172; Vgl. auch Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kultureinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 173.

⁵¹⁴ Vgl. Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“, 172; Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kultureinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 173; Vgl. Schmidt, Antje: „MKG Collection Online: The potential of open museum collections“. *Hamburger Journal für Kulturanthropologie (HJK)*, Nr. 7 (2017): 25–39, hier: 28. <https://journals.sub.uni-hamburg.de/hjk/article/view/1191/1045>.

⁵¹⁵ Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“, 172.

⁵¹⁶ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 8; Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kultureinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 25.

trying to increase visitors to their own website, they have chosen to make use of platforms people already visit.“⁵¹⁷

Ähnliches beschreibt Loic Tallon, ehemals Chief Digital Officer am Metropolitan Museum in New York City, heute Mitglied des Beirats der Europeana. Er zeigt auf, wie sich die Verbreitung, Auffindbarkeit und Sichtbarkeit der digitalen Abbildungen der Sammlungsgüter durch deren Zugang über Wikimedia und Wikipedia verändert hat, da sie hierdurch in den verschiedensten Kontexten und in zahlreiche Sprachen übersetzt worden sind:

„In an age of Open Access, The Met’s website is one platform among many for mission fulfilment. [...]. Thanks to Open Access and the interest of the Wikimedia community, more people are today experiencing The Met collection on Wikipedia than on metmuseum.org, and they are doing so in languages and contexts that are near impossible for us to replicate on our website. We are leveraging existing technologies, reach, and communities to serve The Met’s mission in new ways, and this approach is scalable.“⁵¹⁸

Darin kann eine Demokratisierung des Zugangs zu Kulturerbe gesehen werden,⁵¹⁹ die sich aus der Verbreitung, der Auffindbarkeit und der Vernetzung der Güter ergibt. Die neuen Kontexte, in denen die offen zugänglichen Daten erscheinen, ermöglichen neue Perspektiven auf diese. Sie werden in anderen thematischen und visuellen Zusammenhängen präsentiert und verortet, sodass zugleich bisher wohlmöglich nicht etablierte Erzählweisen über das Kulturerbe möglich werden. Die Vernetzung lässt andere Interpretationen zu, denen – wie Griesser-Stermscheg, Sternfeld und Ziaja es lesen – eine „Stärkung einer verteilten Deutungshoheit“ vorausgeht und die eben dadurch „alternative Narrative und Zuordnungen jenseits klassischer Kategorisierungen“⁵²⁰ ermöglichen.

Stärkung der Forschung

Die „verteilte Deutungshoheit“ ist am ehesten zu beobachten, wenn die offen zugänglichen Daten bestimmten Standards entsprechen, die die Wissenschaftsgemeinschaften als

⁵¹⁷ Pekel, Joris: „Making a big impact on a small budget. How the Livrustkammaren och Skoklosters slott med Stiftelsen Hallwylska museet (LSH) shared their collection with the world“, 15, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Making%20Impact%20on%20a%20Small%20Budget%20-%20LSH%20Case%20Study.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁵¹⁸ Tallon: „Creating Access beyond metmuseum.org: The Met Collection on Wikipedia“.

⁵¹⁹ Vgl. Pekel, Joris: „Democratising the Rijksmuseum. Why did the Rijksmuseum make available their highest quality material without restrictions, and what are the results?“.

⁵²⁰ Griesser-Stermscheg u. a.: „Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen“, 15.

Anforderungen an diese Daten stellen.⁵²¹ In diesem Fall sind die Effekte des offenen Zugangs nicht nur für die Bildung zu erkennen, sondern auch für die Forschung, die vielfach und zunehmend auf offene verlinkte, standardisierte Daten angewiesen ist.⁵²² Der offene Zugang zu Sammlungsgut ermöglicht und stärkt die zunehmend datenbasierte und datengetriebene Forschung in den verschiedensten Wissenschaftsfeldern. Offene, standardisierte Daten können – wie Euler unter Verweis auf einen Vortrag von Christian Bracht⁵²³ aufzeigt – einen weiteren strategischen Effekt mit sich bringen. Die Institutionen machen sich weitestgehend unabhängig von technologischen Trends:

„Kulturerbeeinrichtungen, die sich konsequent darauf einlassen, Zugang und Weiterverwendung zu gestatten, sowie in Datenqualität auf Objekt- und Metadatenebene investieren, haben strategische Vorteile (Bracht 2018). Denn nur auf diesem Weg können sich die Kulturerbeeinrichtungen dem Wettbewerb um die neuesten und gefragtesten digitalen Angebote entziehen [...]. Bleiben die Einrichtungen offen für Anschlussnutzungen, inhaltlich wie technologisch, dann wird fast automatisch die eigene Relevanz und Sichtbarkeit steigen [...].“⁵²⁴

Hiervon ausgehend lassen sich positive Auswirkungen auf Bildung und Forschung beobachten, da Nutzbarkeit kostenfrei und unkompliziert möglich wird.⁵²⁵

Kollektive Bearbeitung der Bestände

Die Demokratisierung des Zugangs und der Nutzbarkeit der Bestände bewirkt wiederum eine veränderte Beziehung der Nutzer*innen zu diesen Beständen und zum Museum. So heißt es im *Stand der Kulturgutdigitalisierung in Deutschland* von 2018:

⁵²¹ Vgl. Klaffki u. a.: *Stand der Kulturgutdigitalisierung in Deutschland: Eine Analyse und Handlungsvorschläge des DARIAH-DE Stakeholdergremiums ‚Wissenschaftliche Sammlungen‘*, 18f.

⁵²² Vgl. Bracht, Christian: „Wie man Hürden überwindet. Praxisregeln für Linked Open Data an Museen“. In *Abschlussstagung des Projekts ‚Neue Ansätze der Verwertung und Wissenskommunikation für Forschungsmuseen‘ (NAVI)*, hrsg. v. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg und Philipps Universität Marburg (Marburg: Museum für Naturkunde Berlin, Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, 2018), Fol. 3ff. <https://doi.org/http://doi.org/10.7479/39km-5p8w/02>.

⁵²³ Vgl. Ebd. Bracht betont: „Ohne Linked Data-Strukturen ist ‚das Digitale‘ wissenschaftlich fruchtlos[,] [m]angelhafte Berücksichtigung von Standards verhindert sinnvolle Datennutzung[,] Blockierung von Open Access erschwert den Forschungsprozess erheblich[,] Museen, die sich konsequent auf die Überwindung dieser Hürden einlassen, haben strategische Vorteile.“ Bracht: „Wie man Hürden überwindet. Praxisregeln für Linked Open Data an Museen“, Fol. 4.

⁵²⁴ Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeeinrichtungen und des Kulturbetriebes“, 25.

⁵²⁵ Vgl. Terras: „Opening Access to collections: The making and using of open digitised cultural content“, 20f.

„Digitalisierung kann zur Internationalisierung beitragen, das Objekt wird zum globalen Erkenntnisgegenstand. Außerdem eröffnen sich ganz neue Dimensionen [...] auch für die Erschließung von Objekten, da die inhaltliche Erschließung dann kollektiv erfolgen kann.“⁵²⁶

Die kollektive Erschließung ist in der Literatur ein zentraler, wiederkehrend genannter Effekt des offenen Zugangs. Dieses Potential erkennt Michael Peter Edson, wobei er sich auf Clay Shirky's Buch *Here Comes Everybody* von 2008 bezieht und dieses wie folgt zitiert:

„[...] we are living in the middle of a remarkable increase in our ability to share, to cooperate with one another, and to take collective action, all outside the framework of traditional institutions and organization. [...]. Getting the free and ready participation of a large, distributed group with a variety of skills has gone from impossible to simple.“⁵²⁷

Die Kooperation mit nicht in der Institution arbeitenden Personen und deren Unterstützung bei der Anreicherung von offen zugänglichen Daten – beispielsweise durch Verschlagwortung –, war einer der beobachteten Effekte, die im Zuge der frühen Versuche von Kultur- und Gedächtnisinstitutionen mit Flickr – The Commons gemacht wurden und in denen großes Potential gesehen wurde.⁵²⁸ Dieses Potential heben viele weitere der schon genannten Autor*innen ebenfalls hervor.⁵²⁹ Helene Hahn betont den Zuwachs an Wissen über die in der Institution überlieferten Bestände, der durch die „breitere[n] Beteiligungsmöglichkeiten“

⁵²⁶ Klaffki u. a.: *Stand der Kulturgutdigitalisierung in Deutschland: Eine Analyse und Handlungsvorschläge des DARIAH-DE Stakeholdergremiums*, *Wissenschaftliche Sammlungen*, 27.

⁵²⁷ Edson u. a.: „Museum commons. Tragedy or Enlightened Self-Interest?“. Im Original nachzulesen hier: Shirky, Clay: *Here comes everybody. The power of organizing without organizations* (London: Penguin Books, 2008), 20f. (erster Satz) und 18 (zweiter Satz). Der zweite Satz ist bei Edson u. a. unvollständig zitiert. Im Original heißt es: „As we saw in the saga of the lost Sidekick, getting the free and ready participation of a large, distributed group with a variety of skills – detective work, legal advice, insider information from the police to the army – has gone from impossible to simple.“ Shirky, Clay: *Here comes everybody. The power of organizing without organizations* (London: Penguin Books, 2008), 18.

⁵²⁸ Vgl. Bray, Paula, Sebastian Chan, Joseph Dalton, Dianne Dietrich, Effie Kapsalis, Michelle Springer und Helena Zinkham: „Rethinking Evaluation Metrics in Light of Flickr Commons“. In *Museums and the Web 2011: Proceedings*, hrsg. v. Jennifer Trant und David Bearman (Toronto: Archives & Museum Informatics, 2011), http://conference.archimuse.com/mw2011/papers/rethinking_evaluation_metrics [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Kalfatovic, Martin R., Effie Kapsalis, Katherine P. Spiess, Anne van Camp und Michael Peter Edson: „Smithsonian Team Flickr: A library, archives, and museums collaboration in web 2.0 space“. *Archival Science*, vol. 8, Nr. 4 (Dezember 2008): 267–277. <https://doi.org/10.1007/s10502-009-9089-y>; Vgl. Kap. Forschungsinteresse und Forschungsfrage, 16ff.

⁵²⁹ Vgl. Pekel, Joris: „Democratising the Rijksmuseum. Why did the Rijksmuseum make available their highest quality material without restrictions, and what are the results?“; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*; Vgl. Schmidt: „MKG Collection Online: The potential of open museum collections“.

eröffnet wird.⁵³⁰ Durch die Möglichkeit der Interaktion mit den Beständen entsteht eine veränderte Beziehung des Museums zu den Museumsbesucher*innen und -nutzer*innen im Web.

Zunehmende Bekanntheit der Originale

Mit der zunehmenden Nutzbarkeit, Interaktionsmöglichkeit, Auffindbarkeit, Neukontextualisierung und Bekanntheit des offen zugänglich gemachten Sammlungsguts zeigt sich ein weiterer Effekt: Die zunehmende Bekanntheit der Originale. Ausgehend von Walter Benjamins These zur Aura aus seinem bekannten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,⁵³¹ wonach reproduzierende Kopien eines Werkes die Aura des Originals schmälern würden, zeigt Werner Schweibenz auf, dass in der Literatur vermehrt der umgekehrte Effekt diskutiert wird:

„Kopien erhöhen die Aura des Originals. [...] die Bedeutung eines Werkes durch Kopien [wird] nicht zwangsläufig geschmälert, sondern vielmehr bestätigt und vermehrt [...].“⁵³²

Dieser Effekt wird in der Literatur auch als „Mona-Lisa-Effekt“ bezeichnet, wie Merete Sanderhoff ausführte.⁵³³ Unter Verweis auf Peter Walshs Aufsatz *The rise and fall of the post-photographic museum*⁵³⁴ zeigt Sanderhoff anhand des Gemäldes der Mona Lisa auf, dass die zahlreichen, insbesondere digitalen Reproduktionen dieses Werkes, deren Verbreitung im Web und die damit verbundene hohe Sichtbarkeit nicht dazu führen würden, dass die Menschen das Gemälde nicht mehr im Original im Louvre sehen wollen, im Gegenteil. Die hohe Sichtbarkeit durch Reproduktion erhöhe vielmehr die Bekanntheit und die Aufmerksamkeit auf das Original:

„The more ubiquitously reproduced an artwork is, the more it attracts attention to the original.“⁵³⁵

⁵³⁰ Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 6.

⁵³¹ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).

⁵³² Schweibenz, Werner: „Museum analog, Museum digital. Die Virtualisierung des Museums und seiner Objekte“. In *Wenn das Erbe in die Wolke kommt. Digitalisierung und kulturelles Erbe*, hrsg. v. Eckhard Bolenz, Lina Franken und Dagmar Hänel, 137–151, hier: 147, (Essen: Klartext Verlag, 2015).

⁵³³ Vgl. Sanderhoff: „Open Images. Risk or opportunity for art collections in the digital age?“, 135.

⁵³⁴ Vgl. Walsh, Peter: „Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art“. In *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, hrsg. v. Fiona Cameron und Sarah Kenderdine, 19–34, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007).

⁵³⁵ Sanderhoff: „Open Images. Risk or opportunity for art collections in the digital age?“, 139.

Die Digitalisierung und der offene Zugang zu digital reproduzierten Sammlungsgütern verändere die Zahl der im Umlauf befindlichen Reproduktionen im Web, was, so Sanderhoff, die Sichtbarkeit und Bedeutung der Originale erhöhen würde – auch jenseits bekannter Meisterwerke wie der Mona Lisa. Der offene Zugang kann also auch als Bewerbung, Bekanntmachung der Originale gelesen und genutzt werden. Dabei scheinen jedoch nicht nur die digitalen Abbildungen, also die Contentdaten, der originalen Werke einen solchen Effekt zu erzeugen, sondern auch deren Metadaten.⁵³⁶ Die Autor*innen in dem oben bereits zitierten Aufsatz *The Problem of the Yellow Milkmaid* schreiben:

„For instance, metadata can be used as a promotional tool for the actual content [...]. Metadata should be seen as advertisement for content.“⁵³⁷

Zunehmende Bekanntheit und Sichtbarkeit der Institution

Vielfach wird eine Erhöhung der Bekanntheit und Sichtbarkeit der Institution und institutionellen Marke beziehungsweise der Markenpräsenz beobachtet. Diese Auswirkungen identifiziert unter anderem Effie Kapsalis in ihrer Studie *The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives* von 2016. Kapsalis betont, dass der offene Zugang, sofern er von einer starken Kommunikationskampagne begleitet wird, positiven Einfluss auf die Möglichkeiten der Markenlizenzierung haben kann.⁵³⁸ Das Rijksmuseum führt sie hier als ein solches Beispiel an. Durch den offenen Zugang der im Rijksmuseum überlieferten Meisterwerke von Vermeer oder Rembrandt seien die betreffenden Künstler in der Wahrnehmung nach außen eng mit der Institution verflochten wahrgenommen worden.⁵³⁹ Antje Schmidt betont, dass durch den offenen Zugang das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg zu einem gefragten Partner für Drittmittelanträge wurde und neue Kooperationen und Fundraising möglich wurden.⁵⁴⁰ Kultur-Hackathons sind ein solches Beispiel für die Etablierung neuer Beziehungen und Kooperationen mit dritten Institutionen oder Personen. In diesen mehrtägigen Veranstaltungen, die häufig wiederum mehrwöchige Arbeitsphasen rahmen, werden Daten aus Kulturinstitutionen vorgestellt und Programmierer*innen zur freien

⁵³⁶ Zur Begriffsklärung Content- und Metadaten: Vgl. Kap. Weltweite Verteilung, 75ff.; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

⁵³⁷ Verwayen u. a.: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“, 11f.

⁵³⁸ Vgl. Kapsalis: „The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives“, 9.

⁵³⁹ Vgl. Ebd., 9f.

⁵⁴⁰ Vgl. Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“, 173; Vgl. Schmidt: „MKG Collection Online: The potential of open museum collections“, 33f.

Nutzung, zur Produktion von Spielen, Anwendungen oder anderen Dienstleistungen zur Verfügung gestellt.⁵⁴¹

Veränderung innerinstitutioneller Organisation

Neben diesen Effekten für die Institution nach außen werden in der Literatur auch innerinstitutionelle Veränderungen oder Prozesse beschrieben. Kristin Kelly betont, dass die Umstellung auf einen offenen Zugang Auswirkungen auf die Arbeit vieler Menschen im Museum haben kann, dass sich Arbeitsabläufe verändern, sogar ganze Positionen wegfallen und neue Aufgabenbereiche entstehen können.⁵⁴² Auch die Kenntnisse der in den Prozess involvierten Mitarbeiter*innen müssen sich verändern. Kompetenzen im Bereich der digitalen Medien und Formate sowie hinsichtlich technologischer Bedingungen für den offenen Zugang müssen entwickelt werden.⁵⁴³ Offener Zugang kann zudem eine umfassende Neustrukturierung der Aufgabenbereiche eines Museums erfordern oder nach sich ziehen. Hiervon sind nahezu alle großen Aufgabenbereiche betroffen, von der Kommunikation, Vermittlung bis zur Dokumentation und Forschung. Julia Wiedemann, Susanne Schmitt und Eva Patzschke stellen fest:

„The demand to make museum content openly available touches on many of the aforementioned museum functions. Apart from the communication departments, which have traditionally been responsible for engaging with audiences, nowadays collections and research departments are also expected to engage more actively with the public. These changing expectations may challenge traditional museum roles. For example, one such challenge may arise for departments that are responsible for research on, and the documentation of, objects.“⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Der in Deutschland 2014 ins Leben gerufene Kultur-Hackathon Coding da Vinci ist ein solches Format, das – wie die Mit-Gründerin Helene Hahn es zusammenfasst „nicht nur das Etablieren und Vernetzen einer technikaffinen und kulturbegeisterten Community [ermöglicht], sondern insbesondere das kreative Ausschöpfen der technischen Möglichkeiten, die in unserem digitalen Kulturerbe stecken.“ Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 40; Vgl. Coding da Vinci – Der Kultur-Hackathon: „Coding da Vinci – Der Kultur-Hackathon“, <https://codingdavinci.de/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁵⁴² Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 26f.

⁵⁴³ Vgl. Ebd., 25ff.

⁵⁴⁴ Wiedemann, Julia, Susanne Schmitt und Eva Patzschke: „Responding to Open Access: How German Museums use Digital Content“. *Museum & Society*, vol. 17, Nr. 2 (2019): 193–209, hier: 195. <https://doi.org/10.29311/mas.v17i2.2756>.

Kristin Kelley erwähnt, dass diese Veränderung im Bereich der Dokumentation und Erforschung des Sammlungsguts zu einer höheren Zufriedenheit der Mitarbeiter*innen führen kann.⁵⁴⁵ Auch Antje Schmidt betont die erhöhte Motivation der Mitarbeiter*innen, weil diese erkennen, welchen unmittelbaren Effekt ihre Arbeit auf die Nutzer*innen haben kann und dass ihre Arbeit dem institutionellen Auftrag entspricht.⁵⁴⁶ Zugleich kann sich eine erhöhte Nachfrage nach Bildmaterialien aus den Museumsbeständen ergeben,⁵⁴⁷ auch kann es zu einem Mehraufwand für Mitarbeiter*innen kommen, wenn die Funktionalitäten auf der Website, wie das Herunterladen, nicht funktionieren⁵⁴⁸. Ebenso ist mit höheren Zahlen von Besucher*innen auf der Website zu rechnen, was mit entsprechend stabiler technischer Infrastruktur beantwortet werden muss. Da die Richtlinien und rechtlichen Bedingungen zur Veröffentlichung von Bilddaten im Zuge der Zugänglichmachung umfassend analysiert und angepasst sowie alte Lizenzmodelle abgelöst und neugedacht werden müssen, erfordert – wie Kristin Kelly in ihrer Studie zeigt – der offene Zugang eine deutliche Klarheit über die Richtlinien der Veröffentlichung von digitalen Abbildungen.⁵⁴⁹ Mit der Änderung der Richtlinien zur Veröffentlichung und Nutzung von Bestandsdaten im Sinne eines offenen Zugangs sind zudem finanzielle Einsparungen zu beobachten, da die Verwaltung der Rechte nicht mehr oder in anderer, geringfügiger Weise nötig ist:

„Open access results in cost savings associated with rights and reproduction management overhead.“⁵⁵⁰

Effie Kapsalis bezieht sich später in ihrer Analyse auf die oben bereits erwähnte Studie von Simon Tanner, in welcher er diesen Aspekt der Kostenersparnisse, die durch den offenen Zugang zu beobachten sind, betont.⁵⁵¹

⁵⁴⁵ Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 29.

⁵⁴⁶ Vgl. Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“, 173.

⁵⁴⁷ Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 13.

⁵⁴⁸ Vgl. Kapsalis: „The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives“, 10.

⁵⁴⁹ Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 25.

⁵⁵⁰ Kapsalis: „The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives“, 3.

⁵⁵¹ Vgl. Tanner: *Reproduction charging models & rights policy for digital images in American art museums*.

Veränderung des institutionellen Selbstverständnisses

Neben vielen kleineren und größeren Veränderungen innerhalb der Institution ist die vielleicht nachhaltigste und wirkungsvollste Auswirkung die der Neuausrichtung oder Weiterentwicklung des institutionellen Selbstverständnisses. Antje Schmidt betont, dass so beispielsweise „der (Online-)Besucher nicht mehr nur als Konsument betrachtet [wird], sondern als Co-Autor und als Partner[,], welcher das Wissen über die Sammlung verbreitet und mit neuen Perspektiven bereichert“.⁵⁵² Michael Peter Edson beschreibt die damit verbundene Vision und Vorstellung vom Museum noch umfassender:

„The broad vision, inspired by the real accomplishments of web and new media practitioners, represents a shift from thinking about museums primarily as physical venues for personal enrichment towards thinking about museums as significant contributors to broader efforts to achieve societal goals.“⁵⁵³

Identifikation, Messung und Bewertung der Effekte

Eng verbunden mit den verschiedensten in der Literatur aufgeführten Effekten des offenen Zugangs ist die Frage der tatsächlichen Auswirkung, der Nachvollziehbarkeit und der Messbarkeit dieser Effekte. Harry Verwayen, Generaldirektor der Europeana Foundation, fragt in einem Blog-Beitrag von 2017:

„[...] the work we do comes at a significant cost to society but we can't systematically assess that it was worth it. Did it improve the way our children are educated? Did it result in a stronger, more cohesive society? Did it enable artists to create groundbreaking new creative works? What positive change in society have we contributed to? In one word: did we have impact?“⁵⁵⁴

Es ist ein eher komplexes Unterfangen, die Auswirkungen des offenen Zugangs zu Sammlungsgut im Museum zu verstehen, zu messen und in eine vergleichbare Form zu bringen. Dies stellen bereits Institutionen fest, die in 2008 und 2009 auf Flickr – The Commons erste

⁵⁵² Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“, 173.

⁵⁵³ Edson u. a.: „Museums and the Commons: Helping Makers Get Stuff Done“, 5f.

⁵⁵⁴ Verwayen, Harry: „The Impact of Cultural Heritage: creating a common language“, <https://medium.com/impkt/the-impact-of-cultural-heritage-creating-a-common-language-28cba0e1af0b> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Bestände offen zugänglich machten. Da heißt es in einem Beitrag zur jährlichen Konferenz *Museums and the Web* von 2011 über die Quantifizierung der Auswirkungen:

„Developing metrics that reflect this new landscape is certainly a challenge, especially understanding how users are interacting with the collections and provisioning the necessary resources to engage with that community. It is imperative to continue this conversation as social networking platforms emerge and evolve.“⁵⁵⁵

Das Thema ist bis heute ein eher kleiner Forschungszweig. In dem 2011 von Lorna Hughes herausgegebenen Sammelband *Evaluating and Measuring the Value, Use and Impact of Digital Collections* diskutieren die Autor*innen unter anderem Fragen zur Bewertung von Nutzung und Wirkung digitaler Sammlungen, der Bedeutung digitaler Sammlungen für die Wirtschaft und den Möglichkeiten, digitale Sammlungen nachhaltig zu gestalten.⁵⁵⁶ Durch die Arbeit der Europeana Foundation hat das Thema in den vergangenen Jahren zunehmend an Beachtung gewonnen. Mit dem von der Europeana über Jahre hinweg entwickelten und noch nicht abgeschlossenen *Impact Playbook* liegen nun erste Teile eines Instruments vor, das Kulturerbeinstitutionen nutzen können, um die Auswirkungen der eigenen Aktivitäten hinsichtlich der Bereitstellung und Nutzbarmachung digitaler Güter besser zu verstehen und messbar zu machen.⁵⁵⁷ Mitautor des *Playbooks* ist der oben bereits zitierte Simon Tanner vom King's College in London, dessen Forschung in diesem Kontext hervorzuheben ist, da er sich explizit dem Thema der Messbarkeit und Analyse der Wirkung von digitalen Gütern gewidmet hat.⁵⁵⁸ Seine letzte große Veröffentlichung ist die 2020 erschienene Monografie *Delivering Impact with Digital Resources: Planning strategy in the attention economy*.⁵⁵⁹ Darin zeigt Tanner auf, welchen Wert und welche Wirkung digitale Inhalte auf das Leben der Menschen und Gemeinschaften haben und wie Kulturinstitutionen ihre digitale Präsenz gestalten können,

⁵⁵⁵ Bray, Paula, Sebastian Chan, Joseph Dalton, Dianne Dietrich, Effie Kapsalis, Michelle Springer und Helena Zinkham: „Rethinking Evaluation Metrics in Light of Flickr Commons“. In *Museums and the Web 2011: Proceedings*, hrsg. v. Jennifer Trant und David Bearman (Toronto: Archives & Museum Informatics, 2011), http://conference.archimuse.com/mw2011/papers/rethinking_evaluation_metrics [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁵⁵⁶ Vgl. Hughes, Lorna M. (Hrsg.): *Evaluating and Measuring the Value, Use and Impact of Digital Collections* (London: Facet Publisher, 2012). <https://doi.org/10.29085/9781856049085>.

⁵⁵⁷ Vgl. Europeana Foundation: „Europeana Impact Playbook“, <https://pro.europeana.eu/page/europeana-impact-playbook> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁵⁵⁸ Vgl. Tanner, Simon: *Measuring the Impact of Digital Resources: The Balanced Value Impact Model* (London: King's College, 2012). https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/5675881/BalancedValueImpactModel_SimonTanner_October2012.pdf.

⁵⁵⁹ Tanner, Simon: *Delivering Impact with Digital Resources: Planning strategy in the attention economy* (London: Facet Publishing, 2020). <https://doi.org/10.29085/9781783302529>.

um positiv auf die Lebenswirklichkeit der Menschen Einfluss zu nehmen, und wie diese Wirkungen analysiert werden können.

3.3.4. Vorgehen: Praktiken

Ein beträchtlicher Teil der Literaturen beschäftigt sich mit dem Vorgehen, also der Art und Weise, wie der offene Zugang zu Sammlungsgut überhaupt möglich werden kann. Es werden darin Praktiken und Bedingungen beschrieben oder thematisiert, es handelt sich um Handlungsleitfäden und Richtlinien. Es sind Analysen aus der Praxis und Empfehlungen für die Praxis. Vier Felder lassen sich in diesen Literaturen voneinander abgrenzen: Ein Konvolut an Quellen hebt insbesondere hervor, dass es eben *die eine* Praxis des offenen Zugangs nicht gibt. Parallel dazu werden zwei weitere thematische Hauptstränge in den Literaturen angeführt, die sich mit der Umsetzung des offenen Zugangs zu Sammlungsgut beschäftigen: Nämlich solche Quellen, die vor allem rechtliche Aspekte des offenen Zugangs für die praktische Umsetzung adressieren, und solche Quellen, die eher technische Bedingungen beschreiben, die für den offenen Zugang zwingend sind. An vielen Stellen gibt es hier Überschneidungen und einzelne Literaturen gehen auf beide Perspektiven explizit ein, auch weil technische und rechtliche Aspekte die Hauptkennzeichen eines offenen Zugangs nach der *Offen-Definition* sind.⁵⁶⁰ Darüber hinaus werden auch organisatorisch-strategische Aspekte thematisiert. Diese vier Felder führe ich nachstehend aus.

Unterschiedliche Praktiken – unterschiedliches Verständnis

Wie Museen den offenen Zugang in der Praxis gestalten, kann sehr verschiedene Formen annehmen. Denn wie offener Zugang umgesetzt wird, ist eng damit verbunden, welches Verständnis desselben in der jeweiligen Institution vorherrscht. Effie Kapsalis betont, dass es kein allgemeingültiges Verständnis vom offenen Zugang gäbe:

„Open access means different things to different organizations. [...] there is no universal consensus about the definition of open access, and among practitioners, much confusion persists about what constitutes open access.“⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“; Vgl. Kap. Open Knowledge Foundation, 47ff.

⁵⁶¹ Vgl. Kapsalis: „The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives“, 4.

So hebt auch Andrea Wallace hervor, dass die Bezeichnung offener Zugang häufig fälschlicherweise mit digitalem Zugang gleichgesetzt würde⁵⁶² und dass Standards fehlen, die wiederum nützlich wären, die sehr verschiedenen Vorstellung davon, was offener Zugang zu Sammlungsgut ist, aufzuheben und die Inkonsistenzen in der Vorgehensweise zu bereinigen.⁵⁶³

Um Klarheit zu erhalten und Orientierung zu geben, verweisen Autor*innen auf bestehende Definitionen wie die *Offen-Definition* der Open Knowledge Foundation,⁵⁶⁴ beziehen sich auf öffentliche Erklärungen⁵⁶⁵ oder die *openGLAM Principles*⁵⁶⁶. Michael Peter Edson und Rich Cherry schlagen 2010 vor, welche Eigenschaften Gemeingüter aus Museen, „museum commons“, haben müssten.⁵⁶⁷ Diese Liste an Merkmalen ist interessant, weil sie aus der Praxis heraus entwickelt wurde und zur Orientierung in der Praxis dienen kann.⁵⁶⁸ Demnach weisen Gemeingüter in Museen die folgenden 12 Attribute auf: Sie sind verbindend (Daten) und aus verschiedenen Kontexten, für Benutzer*innen zur Nutzung entwickelt, auffindbar, gemeinsam nutzbar, wiederverwendbar, kostenlos, in großen Mengen herunterladbar, maschinenlesbar, hochauflösend, nutzbar ohne Kontrolle, offen für Netzwerkeffekte und gemeinfrei.⁵⁶⁹ Später ergänzt Edson eine dreizehnte Eigenschaft für Gemeingüter im Museum: Vertrauenswürdigkeit.⁵⁷⁰

Selbst wenn es ein geteiltes Verständnis vom offenen Zugang geben würde, so ist das Vorgehen, sehr verschieden, wie Evelyn Heidel in einem von der UNESCO getragenen Webinar betont:

⁵⁶² Vgl. Kap. Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit, 67ff.

⁵⁶³ Vgl. Wallace, Andrea: „Open GLAM as a Metaphor“. *Open GLAM* (2020).
<https://openglam.pubpub.org/pub/open-glam-metaphor>.

⁵⁶⁴ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*; Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“.

⁵⁶⁵ Vgl. Bulle, Klaus, Ellen Euler und Paul Klimpel: „Open Access Policy – Ein Leitfaden für Kulturerbe-Einrichtungen in Hessen“, hrsg. v. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg und Christian Bracht (Heidelberg: arthistoricum.net, 2022).
<https://doi.org/https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1023>; Vgl. Haffner: „Datenausgabebedarfe, Open Access“.

⁵⁶⁶ Vgl. Estermann: „„OpenGLAM“ in Practice – How Heritage Institutions Appropriate the Notion of Openness“; Vgl. Schmidt: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“.

⁵⁶⁷ Vgl. Kap. Argumente dafür: Gründe und Impulse, 123ff.

⁵⁶⁸ Vgl. Edson u. a.: „Museum commons. Tragedy or Enlightened Self-Interest?“

⁵⁶⁹ Vgl. Edson u. a.: „Museum commons. Tragedy or Enlightened Self-Interest?“

⁵⁷⁰ Vgl. Edson u. a.: „Museums and the Commons: Helping Makers Get Stuff Done“.

„Every institution is different. There is no ‘one size fits all’.“⁵⁷¹

Grund sind die finanziellen und personellen Voraussetzungen sowie die gegebene technische Infrastruktur, die in den betreffenden Institutionen sehr unterschiedlich sein kann. Auch das Wissen in der Organisation und die vorhandenen Sammlungsgüter können diese sehr verschiedene Vorgehensweise beeinflussen.⁵⁷² Dies betont auch Kristin Kelly in ihrer Studie *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access*.⁵⁷³ So habe das unterschiedliche Vorgehen in den Museen wiederum Einfluss auf die Geschwindigkeit und die Quantität des offenen Zugangs:

„Some museums have the technological, financial, and human resources to make the leap to open access in one step, providing free, immediate, high-quality downloads of collection images. Others are taking the process in steps as resources and time permit.“⁵⁷⁴

In dieser Studie werden elf US-amerikanische Museen und deren praktische Ansätze sowie die Umsetzung des offenen Zugangs vorgestellt und einander gegenübergestellt.⁵⁷⁵ Die ab 2018 von Douglas McCarthy geführten kurzen Interviews mit Mitarbeiter*innen verschiedener europäischer Museen zu selbigem Thema ist in der Form ganz anders als die Arbeit von Kelly, ermöglicht aber ebenfalls einen Einblick in die verschiedenen Vorgehensweisen bei der Einführung und Weiterentwicklung eines offenen Zugangs.⁵⁷⁶

Rechtliche Aspekte

Rechtliche Fragen gehören in der Literatur zu einem Schwerpunkt, wenn es um die praktische Umsetzung des offenen Zugangs geht, da sie für die Praxis zentral sind.

⁵⁷¹ Heidel, Evelin (Scann) und UNESCO: „The OpenGLAM Webinar Series – Universal Access to Documentary Heritage in Asia and the Pacific ‘Open GLAM Webinar Series: Session 4 Open Access at Your Institution: How To?’“, <https://bangkok.unesco.org/content/promoting-universal-access-documentary-heritage-asia-pacific-openglam-webinar-series> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁵⁷² Vgl. Ebd.

⁵⁷³ Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*.

⁵⁷⁴ Ebd., 26.

⁵⁷⁵ Vgl. Ebd.

⁵⁷⁶ Auf der Europeana Pro-Website sind die genannten Blogeinträge unter keiner Rubrik versammelt, auf die hier verwiesen werden könnte. Beispielhaft führe ich deshalb nur einen Eintrag an: Vgl. McCarthy, Douglas und Jacqueline Falk: „Open access arrives at the Lenbachhaus“, <https://pro.europeana.eu/post/open-access-at-munich-s-lenbachhaus> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Für den deutschsprachigen Raum sind hier insbesondere die Arbeiten von Ellen Euler, Paul Klimpel, Till Kreutzer und John Weitzmann zu nennen.⁵⁷⁷ Hier sind die Einführungen und praktischen Anleitungen zur Verwendung von Creative Commons Lizenzen, wie sie von Kreutzer und Weitzmann erarbeitet wurden, hervorzuheben.⁵⁷⁸ Besonders Kreutzers *Open Content – A Practical Guide to Using Creative Commons Licences* ist nicht nur eine Einführung in das Thema, sondern gibt konkrete Handlungsempfehlungen zur Auswahl und Generierung der Lizenzen⁵⁷⁹ sowie zur Verwendung der Creative Commons Rechtswerkzeuge für gemeinfreie Werke.⁵⁸⁰ Paul Klimpel hingegen geht in seinem 2020 für die Praxis veröffentlichten Buch *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel* nicht nur auf die Creative Commons Lizenzen ein, sondern darüber hinaus detailliert auf das Urheberrecht und die Digitalisierung von Sammlungsgut und die damit verbundenen rechtlichen Fragen, die für die Gestaltung des offenen Zugangs zentral sind.⁵⁸¹ Auch die Arbeiten von Ellen Euler widmen sich dem rechtlichen Schwerpunkt des digitalen und offenen Zugangs zu kulturellen Gütern.⁵⁸² 2022 erschien die von ihr mitherausgegebene Handlungsempfehlung *Open Access Policy – Ein Leitfaden für Kulturerbe-Einrichtungen in Hessen*, mit sehr konkreten Praxisbezügen und einem Schwerpunkt auf Lizenzierungspolitik und Empfehlungen zum Umgang mit verwaisten Werken.⁵⁸³

⁵⁷⁷ Diese Liste an Autor*innen ist keinesfalls vollständig. Es gibt viele hier unerwähnt bleibende Autor*innen. Ich habe mich auf solche Texte konzentriert, die ich aus der eigenen Arbeit im Museum heraus als wichtige Orientierungen für die Umsetzung des offenen Zugangs in der Praxis wahrgenommen habe.

⁵⁷⁸ Vgl. Kreutzer, Till: *Open Content – A Practical Guide to Using Creative Commons Licences* (Berlin: German Commission for UNESCO, North Rhine-Westphalian Library Service Centre, Wikimedia Deutschland - Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens e. V., 2015). https://meta.wikimedia.org/wiki/File:Open_Content_-_A_Practical_Guide_to_Using_Creative_Commons_Licences.pdf; Vgl. Weitzmann, John H.: „Creative Commons für Kulturinstitutionen“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 51–56, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.

⁵⁷⁹ Vgl. Kreutzer: *Open Content – A Practical Guide to Using Creative Commons Licences*, 64ff.

⁵⁸⁰ Vgl. Ebd., 31f.

⁵⁸¹ Vgl. Klimpel: *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel*.

⁵⁸² Vgl. Euler, Ellen: *Das kulturelle Gedächtnis im Zeitalter digitaler und vernetzter Medien und sein Recht: Status Quo der rechtlichen, insbesondere urheberrechtlichen Rahmenbedingungen von Bestandsaufbau, Bestandserhaltung und kommunikativer sowie kommerzieller Bestandsvermittlung kultureller Äußerungen im Zeitalter digitaler und vernetzter Medien durch Bibliotheken, Archive und Museen in Deutschland und Regelungsalternativen* (Bad Honnef: Bock + Herchen Verlag, 2011). <https://doi.org/10.17176/20161122-160003>; Vgl. Klimpel, Paul und Ellen Euler (Hrsg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft: Kulturelles Erbe in der digitalen Welt* (Berlin: iRights Media, Eine Publikation der Deutschen Digitalen Bibliothek, 2015). <https://dnb.info/1169068626/34>.

⁵⁸³ Vgl. Bulle u. a.: „Open Access Policy – Ein Leitfaden für Kulturerbe-Einrichtungen in Hessen“.

International sind die Arbeiten von Paul Keller,⁵⁸⁴ Mathilde Pavis und Andrea Wallace in dem hier genannten Kontext hervorzuheben⁵⁸⁵. So publizierte Andrea Wallace zusammen mit Ellen Euler 2020 zu Fragen des geistigen Eigentums an digitalen Reproduktionen gemeinfreier Werke. In *Revisiting Access to Cultural Heritage in the Public Domain: EU and International Developments* zeigen die Autorinnen auf, dass es in der Europäischen Union keine praktischen Anleitungen und keine einheitliche Gesetzgebungen gibt, die den Museen Sicherheit geben würden, Aussagen darüber zu treffen, welche Vervielfältigungsmedien unter welchen Bedingungen überhaupt neues geistiges Eigentum an gemeinfreien Gütern erzeugen.⁵⁸⁶ Seit 2020 publiziert Andrea Wallace zu den verschiedenen rechtlichen Aspekten im Kontext der Erstellung einer *Declaration on Open Access for Cultural Heritage*, wozu auch praktische Handlungsempfehlungen in Bezug auf die Verwendung offener Lizenzen und anderer Rechtswerkzeuge gehören.⁵⁸⁷ 2019 veröffentlicht Wallace zusammen mit Mathilde Pavis eine Antwort auf den ein Jahr zuvor erschienenen, vom französischen Präsidenten Emmanuel Macron in Auftrag gegebenen Bericht *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, der von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy erstellt wurde.⁵⁸⁸ *Response to the 2018 Sarr-Savoy Report*⁵⁸⁹ richtet sich an die französische Regierung und seine kulturpolitischen Entscheidungsträger*innen.⁵⁹⁰ Diese Stellungnahme von Pavis und Wallace enthält konkrete Handlungsempfehlungen für die praktische Umsetzung des offenen Zugangs. So zeigen die Autorinnen auf, dass anstelle einer pauschalen Empfehlung der Digitalisierung

⁵⁸⁴ Vgl. Keller, Paul, Thomas Margoni, Katarzyna Rybicka und Alek Tarkowski: „Re-use of public sector information in cultural heritage institutions“. *International Free and Open Source Software Law Review*, vol. 6, Nr. 1 (2014): 1–10. <https://doi.org/10.5033/ifosslr.v6i1.104>; Vgl. International Rights Statements Working Group: „White Paper: Recommendations for Standardized International Rights Statements“ (2018), https://rightsstatements.org/files/180531recommendations_for_standardized_international_rights_statements_v1.2.2.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁵⁸⁵ Auch diese Liste ist nicht vollständig. Hier habe ich mich – wie bereits bei den deutschsprachigen Autor*innen – an den Arbeiten und Personen orientiert, die für mich in der Museumspraxis eine wichtige Bezugsgröße waren.

⁵⁸⁶ Vgl. Wallace u. a.: „Revisiting Access to Cultural Heritage in the Public Domain: EU and International Developments“.

⁵⁸⁷ Vgl. Wallace: „Towards a Declaration on Open Access for Cultural Heritage“. Auf diese Arbeiten von Andrea Wallace gehe ich im Kapitel Ethik: Kritische Perspektive detailliert ein. Vgl. Kap. Ethik: Kritische Perspektive, 154ff.

⁵⁸⁸ Vgl. Sarr, Falwine und Bénédicte Savoy: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* (Paris: Ministère de la Culture, 2018). http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf. Die deutschsprachige Fassung hierzu erschien ein Jahr später, 2019: Sarr, Falwine und Bénédicte Savoy: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter* (Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2019). Vgl. Kap. Rechtliche Bedingungen, 225ff.

⁵⁸⁹ Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“.

⁵⁹⁰ Mehrfach im Text wird direkt die französische Regierung angesprochen und aufgefordert, bestimmte Aspekte des Berichts von Sarr und Savoy zu überdenken und zu reflektieren. Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“, 1, 2, 10 und 12.

und des offenen Zugangs zu Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten⁵⁹¹ eine nuancierte Abwägung in den Institutionen erfolgen sollte, was wie und unter Einbeziehung welcher Interessensgruppen digitalisiert und lizenziert würde:

„[...] restitution must come at no obligation to commit to or guarantee digitization and open access. [...] consultation on the digitization process, including the intellectual property rights to be claimed, recognized, and conferred to African Digital Cultural Heritage is as important as the negotiations involving any property rights in the material objects designated for restitution.“⁵⁹²

Den hier erwähnten rechtlichen Empfehlungen für die Praxis ist gemeinsam, dass sie alle auf offene Lizenzen verweisen, namentlich auf die Creative Commons Lizenzen und deren Rechtswerkzeuge, und dass sie die Bedeutung und Wahrung der Gemeinfreiheit betonen sowie bestehende Schwierigkeiten und Uneindeutigkeiten im Umgang mit Sammlungsgut und deren rechtlichen Fragen im Zuge der Digitalisierung aufzeigen.⁵⁹³

Technische Aspekte

Die technische Perspektive auf die Praxis des offenen Zugangs ist ein weiterer zentraler Aspekt, dem in der Literatur viel Raum geschenkt wird. Kristin Kelly betont in der oben genannten Studie die Notwendigkeit der technischen Ausstattung im Allgemeinen und das technische Wissen, das Mitarbeiter*innen im Museum haben müssen, um überhaupt offenen Zugang gestalten zu können. Es sei jedoch nicht allein die Beschaffung von Technologie, die hier ausreicht:

„A decision to provide open access to images is not based on the technology that an institution has in place; however, having clean and complete metadata, an effective digital asset management system, generally solid museum technology, and the staff to manage all of these systems and data are important.“⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Vgl. Kap. Kolonialismus und koloniale Kontexte, 176ff.

⁵⁹² Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“, 11.

⁵⁹³ Einige dieser Aspekte werfen ethischen Fragen auf oder sind von diesen in der Praxis kaum zu trennen.

⁵⁹⁴ Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 28.

Neben diesen allgemeinen Verweisen auf technische Infrastrukturen und Wissen über diese ist die Literatur vor allem geprägt von konkreten Hinweisen, welche Voraussetzungen Daten aufweisen sollten, um offenen Zugang zu ermöglichen. Die Arbeiten von Stefan Gradmann, Martin Doerr, Dorothee Haffner, Helene Hahn und Ellen Euler sind hier hervorzuheben.⁵⁹⁵ Gradmann und Doerr können als zentrale Figuren gelten, wenn es um die Architektur der Dateninfrastruktur der Europeana geht. Sie hatten eine bedeutende Rolle bei der Mit- und Weiterentwicklung des *Europeana Data Model* inne und waren wichtige Fürsprecher bei der Einführung von verlinkten offenen Daten von Sammlungsgut:

„The idea furthermore is to offer rich semantic contextualisation for the object representations in Europeana in such a way as to enable complex semantic operations on these resources in a way that would not be supported by a traditional digital library interface. In order to enable such functionality the object representations in Europeana need to be systematically connected to Linked Open Data on the WWW or else to semantic contextualisation resources held within the Europeana data space such as thesauri and structured vocabularies [...].“⁵⁹⁶

In den Literaturen wird betont, dass Daten als offene verlinkte Daten vorliegen⁵⁹⁷ und in offenen Formaten und maschinenlesbar zugänglich sein sollten⁵⁹⁸. Eine hohe Metadatenqualität,⁵⁹⁹ ein standardisiertes Metadatenschema⁶⁰⁰ und die Vernetzung der Daten mit Normdaten⁶⁰¹ sind

⁵⁹⁵ Auch diese Liste von Autor*innen ist nicht vollständig. Sie geht maßgeblich auf die Autor*innen und Texte zurück, die ich in der eigenen Arbeit im Museum konsultiert und für die Praxis als relevant erkannt habe.

⁵⁹⁶ Doerr, Martin, Stefan Gradmann, Steffen Henricke, Antoine Isaac, Carlo Meghini und Herbert van de Sompel: „The Europeana Data Model (EDM)“. *World Library and Information Congress: 76th IFLA General Conference and Assembly* (12. Götheburg, 2010): 10–15, hier: 2. <https://cdn.ifla.org/past-wlic/2010/149-doerr-en.pdf>.

⁵⁹⁷ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16f.; Vgl. Powell, Sarah, Adam Moriarty, Michaela O’Donovan und Dave Sanderson: „The ‘Open by Default’ Journey of Auckland Museum’s Collections Online“, <https://www.societybyte.swiss/2017/08/21/the-open-by-default-journey-of-auckland-museums-collections-online/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“, 24f. Ausführliche Informationen zu offenen verlinkten Daten: Vgl. Kap. Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement, 304ff.

⁵⁹⁸ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*; Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“.

⁵⁹⁹ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 18; Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“, 25.

⁶⁰⁰ Vgl. Haffner: „Datenausgabebedarfe, Open Access“, 195f.

⁶⁰¹ Vgl. Haffner, Dorothee: „Standardisierung der Daten und der Datenstruktur, automatisierte Abläufe“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 190–194, (Stuttgart: J.B.

weitere technische Bedingungen, die diese Autor*innen betonen. Die Bedeutung der Verbreitung der Daten über Plattformen, die deren Auffindbarkeit und Vernetzung ermöglichen, heben insbesondere Stefan Gradmann, Loic Tallon und Ellen Euler hervor.⁶⁰² Gradmann schreibt über den Datenimport in die Europeana:

„This implies giving up some autonomy: the very idea of ‘control’ becomes obsolete to some extent that way – but the gain in functionality and rich context will be considerable and – above all – this step makes Europeana part of a much larger community and in a way simply an integrated part of the WWW, the biggest interoperability framework the world has ever seen.“⁶⁰³

Tallon und Euler heben darüber hinaus die Datenintegration in Plattformen wie der Wikipedia und die Notwendigkeit hervor, in Forschungsdateninfrastrukturen zu investieren.⁶⁰⁴

Organisatorisch-strategische Aspekte

Helene Hahn betont in ihrer Handlungsempfehlung für Kulturerbeinstitutionen, dass es neben den rechtlichen und technischen Aspekten auch Kompetenzen und Entscheidungen auf organisatorischer Ebene bedürfe, um offenen Zugang zu ermöglichen:

„Kulturgut digital‘ soll daher nicht nur zugänglich sein, sondern auch offen verfügbar und nutzbar für alle. Dies stellt Kulturinstitutionen jedoch vor eine herausfordernde Aufgabe. Es stellen sich zahlreiche organisatorische, technische und rechtliche Fragen, die unterschiedliches Expertenwissen erfordern.“⁶⁰⁵

In Kellys Studie zeigt sich, dass die Entscheidung auf höchster Managementebene für den offenen Zugang zentral und ohne diese in der Regel auch keine erfolgreiche Umsetzung des

Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 25ff.

⁶⁰² Vgl. Tallon: „Creating Access beyond metmuseum.org: The Met Collection on Wikipedia“; Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“.

⁶⁰³ Gradmann, Stefan: „Europeana White Paper 1: Knowledge = Information in Kontext: On the Importance of Semantic Contextualisation in Europeana“, 12, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20White%20Paper%201.pdf [zugegriffen am 21. September 2022].

⁶⁰⁴ Vgl. Tallon: „Creating Access beyond metmuseum.org: The Met Collection on Wikipedia“; Vgl. Euler: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“.

⁶⁰⁵ Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 3.

offenen Zugangs möglich sei.⁶⁰⁶ Kelly konnte herausfinden, dass vorhandene Technologien die Entscheidungen für einen offenen Zugang zu Sammlungsgut zwar erleichtern würden, die strategischen Entscheidungen und „philosophical decision“ jedoch grundlegend seien, um eine Umsetzung in der Praxis zu ermöglichen. Hierzu, so beschreibt es Kelly, gehöre es eben auch, die bestehenden Vorbehalte, die gegen den offenen Zugang verbreitet sind, zu bereinigen und Antworten auf diese zu finden.⁶⁰⁷ Und so kommt sie zu dem Schluss:

„Providing open access is a mission-driven decision.“⁶⁰⁸

Gibt es keine solche Gesamtstrategie der Institution, die den offenen Zugang in andere Handlungsbereiche einbettet, dort sinnvoll verankert und nachhaltig etabliert, empfiehlt Helene Hahn „kleine Schritte“ zu gehen, „um intern die Diskussion um die Öffnung von Daten anzustoßen und die vorhandenen Ressourcen sinnvoll zu nutzen“.⁶⁰⁹ Hahn schlägt die folgenden Schritte vor: 1. das Thema anstoßen, 2. geeignete Datensets auswählen, 3. Rechte klären und eine offene Lizenz wählen, 4. Daten technisch überprüfen, 5. Dokumentation der Daten anlegen, 6. Daten verfügbar und auffindbar machen, 7. Kulturdatenportale zur Kommunikation nutzen und 8. Nachhaltigkeit sicherstellen.⁶¹⁰

In einem für die UNESCO erstellten Webinar zeigt Evelyn (Scann) Heidel 2020 auf, wie sie offenen Zugang in Institutionen etablieren würde. Sie schlägt drei Schritte vor: 1. Die Vorbereitung der Sammlung und Inhalte, 2. Das Loslassen der Sammlungen und Inhalte und 3. Bewertung und Messung der Wirksamkeit.⁶¹¹ Für die Vorbereitung nennt sie die Vertrautheit mit dem Urheberrecht, die Kenntnis über mögliche Risiken des offenen Zugangs, Wissen über die korrekte Nutzung von Creative Commons Lizenzen und anderer rechtlicher Werkzeuge sowie ein Bewusstsein über Fragen von Sensibilität von Daten als wichtige Voraussetzungen.⁶¹² Für den zweiten Schritte empfiehlt Heidel die Anwendung einer offenen Lizenzierung der Güter, das Erklären der rechtlichen Bedingungen, sodass es für die Nutzer*innen verständlich

⁶⁰⁶ Vgl. Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 22.

⁶⁰⁷ Vgl. Ebd., 23f.

⁶⁰⁸ Kelly: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums*, 26.

⁶⁰⁹ Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 30.

⁶¹⁰ Vgl. Ebd., 34ff.

⁶¹¹ Vgl. Heidel u. a.: „The OpenGLAM Webinar Series – Universal Access to Documentary Heritage in Asia and the Pacific ‘Open GLAM Webinar Series: Session 4 Open Access at Your Institution: How To?’“.

⁶¹² Vgl. Ebd.

ist sowie die Veröffentlichung eines Fragen-und-Antworten-Bereichs und der Nutzungsbestimmungen auf der Website, die Kommunikation der eigenen Erwartungen in Bezug auf die Nutzung der Güter und die Zusammenarbeit mit Plattformen.⁶¹³ Für den letzten Schritt schlägt sie die Kooperation mit jenen Gemeinschaften vor, die die Güter nutzen, sowie das Anstreben der größtmöglichen Barrierefreiheit, die Evaluation der Wirksamkeit des offenen Zugangs und die Fortsetzung aller mit dem offenen Zugang verbundenen Aktivitäten.⁶¹⁴

3.3.5. Ethik: Kritische Perspektive

„[...] I think that now that we're kind of past the download and digitize and dump phase, we're starting to kind of see a lot more themes kind of stream across the various aspects of OpenGLAM.“⁶¹⁵

Neben der Betrachtung der Gründe für und der Vorbehalte gegenüber dem offenen Zugang, der Analyse von Potentialen und Effekten sowie der konkreten Praxis, die sich in der Forschung im Wesentlichen auf technische und rechtliche Aspekte konzentriert, ist seit spätestens 2017 zunehmend eine weitere Perspektive auf das Thema zu erkennen. Ich bezeichne diese als kritische Perspektive. Es handelt sich dabei um einen im Verhältnis zu den anderen Bereichen bisher eher kleinen Teil von Literaturen, in denen auch oder ausschließlich explizit ethische Fragen adressiert werden. In diesen Quellen wird in der Regel eine Bewertung des offenen Zugangs vorgenommen und darauf verwiesen, dass neben all den Gründen, die für den offenen Zugang sprechen, und all den positiven Effekten,⁶¹⁶ der offene Zugang nicht in allen Fällen, für alle Menschen und unter allen Umständen vorteilhaft sein muss. Zwei wesentliche thematische Felder identifiziere ich hier. Zum einen gehört dazu die Setzung, dass die Digitalisierung und damit auch der offene Zugang nicht neutral seien, und zum anderen, dass die Interessen des Museums nicht die Interessen von Gemeinschaften außerhalb des Museums sein müssen. Beide Facetten werde ich nachstehend ausführen. Diesen Abschnitt beende ich mit einer kurzen Darstellung des aktuellen Stands zur *Declaration on Open Access for Cultural Heritage*.

⁶¹³ Vgl. Heidel u. a.: „The OpenGLAM Webinar Series – Universal Access to Documentary Heritage in Asia and the Pacific ‘Open GLAM Webinar Series: Session 4 Open Access at Your Institution: How To?’“.

⁶¹⁴ Vgl. Ebd.

⁶¹⁵ Anderson, Suse, Ed Rodley, Andrea Wallace und Mathilde Pavis: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“. American Alliance of Museums, Podcast 2019, <https://www.aam-us.org/2019/12/19/museopunks-episode-41-digitization-is-not-neutral/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁶¹⁶ Vgl. Kap. Argumente dafür: Gründe und Impulse, 123ff.

Neutralität von Digitalisierung und offenem Zugang

Dass Digitalisierung und offener Zugang nicht neutral seien, haben in den vergangenen Jahren eine Reihe von Autor*innen betont. Dazu gehört – neben vielen Weiteren – Jane Anderson, Kathy Bowrey, Kimberly A. Christens, Sonia K. Katyal, Mathilde Pavis, Antje Schmidt, Tim Sherrat, und Andrea Wallace.

Anderson und Bowrey zeigen in *The politics of global information sharing* auf,⁶¹⁷ dass der offene Zugang zu Sammlungsgüter keinesfalls für alle Menschen positiv assoziiert sein muss. Sie heben hervor, dass insbesondere indigene Gruppen und Bevölkerungen Konzepte wie Gemeingut und Öffentlichkeit mit öffentlicher Exklusion und Unterdrückung verbinden:

„The ethos of freedom, public, openness and commons is problematic because it does not properly deal with the baggage of the past. For many Indigenous people across the globe, there is no fuzzy, warm glow that automatically accompanies western words like humanity, culture, progress, freedom, openness, knowledge. For Indigenous people living in Australia there is no automatic sense of entitlement or inclusion that comes with notions of ‘the public’, the ‘public good’ or ‘the public interest’. These idealistic political and cultural concepts were, and arguably still are, largely experienced by Indigenous people as terms of exclusion. These were the very terms that justified the denials of sovereignty, dispossession of culture and lands and removal of Indigenous children from their families and communities. The whole notion of ‘the public’ in intellectual property presumes a notion of inclusion and representativeness that is at odds with Indigenous experiences within colonial contexts.“⁶¹⁸

Andere Autor*innen machen stark, dass – selbst wenn diese negativen Wertungen des offenen Zugangs nicht gegeben sind – die Digitalisierung und damit schlussendlich auch der offene Zugang problematisch sein kann. Denn über Sammlungsgut können Vorurteile, Voreingenommenheit und Diskriminierungen sowie Rassismen transportiert werden, weil es diesem unter Umständen immanent sein kann.⁶¹⁹ Die Digitalisierung solchen Sammlungsguts kann das verstärken, weil es zur Reproduktion und Vervielfältigung beiträgt.⁶²⁰ Wallace betont daher, wie wichtig die Sensibilisierung für diese Themen sei:

⁶¹⁷ Bowrey, Kathy und Jane Anderson: „The politics of global information sharing: Whose cultural agendas are being advanced?“ *Social and Legal Studies*, vol. 18, Nr. 4 (Dezember 2009): 479–504.
<https://doi.org/10.1177/0964663909345095>.

⁶¹⁸ Bowrey u. a.: „The politics of global information sharing: Whose cultural agendas are being advanced?“, 480.

⁶¹⁹ Vgl. Kap. Stereotype und rassistische Darstellungen, 201ff.

⁶²⁰ Vgl. Anderson u. a.: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“.

„[...] and why we don't think about these things as critically as we do the objects themselves.“⁶²¹

Wallace plädiert dafür, dass Digitalisierung mit der gleichen Sorgfalt, Nuancierung und Präzision betrachtet werden sollte wie andere museale Arbeiten.⁶²² Eng damit verbunden ist, dass die Weise, wie Sammlungsgut dokumentiert wurde und wird, keinesfalls neutral ist. In diesen Umgangsformen können sich historische, koloniale Altlasten befinden,⁶²³ die Beschreibung des Sammlungsgut sowie die verwendeten Klassifikationen können einer eurozentrischen Perspektive folgen, die die Interpretation der Güter erheblich beeinflusst und verengt.⁶²⁴

„This paternalism is replicated via digitization, and it poses further harm when extended to the documentation, collections data, and associated materials maintained in the archives, which might contain cataloging systems or offensive opinions that are relied upon as authoritative or even embedded in the digital file name or metadata.“⁶²⁵

Hinzu kommt – darauf weist Tim Sherratt hin –, dass das, was historisch im Museum gesammelt wurde, einen bestimmten Blick auf die Welt widerspiegelt, der sich nun im Digitalen zeigt und sich dort reproduziert, mit all seinen Einschreibungen, Vorurteilen und Lücken:⁶²⁶

„Collections are formed by exclusion — by decisions about whose lives, whose voices, matter. Online access is built atop generations of absence and loss. It comes with a responsibility to consider whose experiences are missing from our list of search results.“⁶²⁷

⁶²¹ Anderson u. a.: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“.

⁶²² Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“, 1.

⁶²³ Vgl. Kap. Dokumentation von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 186ff.

⁶²⁴ Vgl. Katyal, Sonia K.: „Technoheritage“. *California Law Review*, vol. 105, Nr. 4 (1. August 2017): 1111–1172, hier: 1165. <https://doi.org/10.15779/Z38PN8XF0T>; Vgl. Schmidt, Antje: „MKG Collection Online: The potential of open museum collections“, 36f.; Vgl. Turner, Hannah: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation* (Vancouver: UBC Press, 2020).

⁶²⁵ Wallace, Andrea: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/pub/decolonization>.

⁶²⁶ Dieser Aspekt wird auch im *Closing Statement* der *Sharing is Caring*-Konferenz in Hamburg 2018 adressiert. Dort heißt es: „Current open data approaches have been developed based on existing collections in memory institutions and are hence translating collections into the digital, reproducing these patterns of collecting and authority where some groups are only marginally represented.“ Koch, Gertraud, Samantha Lutz und Antje Schmidt: „Closing statement: Sharing is Caring – Hamburg Extension Opening Up! Building Connectivity through Cultural Heritage“, *Sharing is Caring X* (2017), 2, <http://sharecare.nu/hamburg-2017/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁶²⁷ Sherratt, Tim: „Hacking heritage. Understanding the limits of online access“. In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites*, hrsg. v.

An anderer Stelle fragt Sherratt nach den nicht so häufig betrachteten Bedingungen, die den offenen Zugang gestalten und beeinflussen, und betont, dass der Fokus auf technologische Entwicklungen allein eine zu starke Reduktion auf ein eher komplexes Verhältnis zwischen politischen, historischen und ethischen Fragen und Entscheidungen sei:

„How and why does information become ‘open’? And when does it remain ‘closed’? By focusing on the technological drivers we obscure the resourcing decisions, the ethical judgements, the political controls, and the historical processes that define the boundary between open and closed and construct our experience of access.“⁶²⁸

Ein weiterer Aspekt hierbei sind rechtliche Fragen, die die Setzung, dass Digitalisierung und offener Zugang nicht neutral sind, untermauern. Dies betont insbesondere Andrea Wallace:

„Digitization is not neutral. Digitization is often framed as a neutral act and a desirable method of documenting collections for various purposes. However, an act of digitization automatically triggers property, contract, and intellectual property laws that can extend systems of control, harm, and extraction to digital versions of cultural manifestations and the knowledge or identities they hold.“⁶²⁹

Aus dieser rechtlichen Perspektive betont auch Sonia K. Katyal in *Technoheritage*, dass es sich bei Digitalisierung keinesfalls um einen neutralen Akt handle, und weist insbesondere darauf hin, dass rechtliche Vorstellungen wie Gemeingut und Urheberrecht westliche Konstruktionen seien.⁶³⁰ Das Verständnis vom Teilen von Gütern gemäß der Logik der *Offen-Definition* der Open Knowledge Foundation ist daher nicht unkritisch auf kulturelles Erbe im Allgemeinen anwendbar, das nicht ursprünglich aus Europa oder Nordamerika stammt beziehungsweise demjenigen Kulturraum, was unter globalem Norden verstanden wird.⁶³¹ Eng damit verbunden ist ein kritischer Blick auf die Fragen der digitalen Repatriierung. Diesen Aspekt heben insbesondere Andrea Wallace, Mathilde Pavis sowie Sonia K. Katyal hervor. Sammlungsgut

Hannah Lewi, Wally Smith, Dirk vom Lehn und Steven Cooke, 116–130, hier: 118, (London: Routledge, 2020). <https://doi.org/10.4324/9780429506765>.

⁶²⁸ Sherratt, Tim: „Hacking heritage. Understanding the limits of online access“, 118.

⁶²⁹ Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

⁶³⁰ Vgl. Katyal: „Technoheritage“, 1149f.

⁶³¹ Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“, 6f.

aus kolonialen Kontexten pauschal vor einer Repatriierung zu digitalisieren verstärke, so die genannten Autor*innen, auf verschiedenen Ebenen das koloniale Verhältnis zwischen den betreffenden Ländern und/oder Gemeinschaften.⁶³² Hinzu kommt – unabhängig von ethisch-rechtlichen Fragen –, dass nicht alle Kulturen ihre kulturellen Gütern offen zugänglich verstanden haben wollen:

„While it is arguable that ‘information wants to be free,’ there are cultures that believe that access restrictions are an essential part of cultural survival. [...]. Sometimes the materials are meant to be kept secret; other times they are meant to be used only in a certain manner and by certain individuals.“⁶³³

Kayal bezieht sich hier auf die Arbeit von Kimberly A. Christens. In *Does Information Really Want to be Free? Indigenous Knowledge Systems and the Question of Openness* zeigt die Autorin eindrücklich auf, dass es kulturelle Güter gibt, die nur von bestimmten Personen betrachtet werden sollen, die geheim sind oder die nur in bestimmten Kontexten überhaupt verwendet werden dürfen.⁶³⁴ Dass dieses und anderes sensibles Sammlungsgut⁶³⁵ besondere Fragen im Umgang mit der Digitalisierung und des offenen Zugangs aufwirft, betonen auch die Organisator*innen der Konferenz *Sharing is Caring*, die 2018 in Hamburg stattfand:

„The history of Europe and internationally has been affected by repeated situations of crises, conflicts, and wars. These disruptive forces of culture, so called difficult heritage, need to be acknowledged as part of our cultural legacy in Europe and adequately represented in the context of European open GLAMs too. The colonial and post-colonial heritages, for example, raise many questions concerning ‘sharing is caring’ and the sustainable development of open GLAMs.“⁶³⁶

Tim Sherrat zeigt noch einen weiteren Aspekt auf, den er im Zuge der Frage um die Neutralität der Digitalisierung und des offenen Zugangs als relevant erachtet: Das Interface, das zur Suche

⁶³² Vgl. Katyal: „Technoheritage“, 1150; Vgl. Anderson u. a.: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“; Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“, 1 und 9.

⁶³³ Katyal: „Technoheritage“, 1150.

⁶³⁴ Vgl. Christen, Kimberly A.: „Does Information Really Want to be Free? Indigenous Knowledge Systems and the Question of Openness“. *International Journal of Communication*, vol. 6 (2012): 2870–2893.

⁶³⁵ Vgl. Kap. Sensibles Sammlungsgut, 166ff.

⁶³⁶ Koch u. a.: „Closing statement: Sharing is Caring – Hamburg Extension Opening Up! Building Connectivity through Cultural Heritage“, 3.

des offen zugänglichen Sammlungsguts verwendet wird. Sherratt betont, dass diese Suchoberfläche für die Nutzer*innen einen absoluten Eindruck mit Wahrheitsanspruch erwecken würden, sodass der Eindruck entstehen könnte, sie seien genau und umfassend.⁶³⁷ Dass diese aber nur innerhalb der Grenzen der verwendeten Technologie und der Inhalte, auf die diese zurückgreifen können, funktionieren und nur auf dieser Grundlage Suchergebnisse erzeugen können, sei für jene, die diese verwenden, selten offensichtlich.⁶³⁸

Interessenskonflikte

Die Interessen des Museums müssen keineswegs mit den Interessen von Gemeinschaften außerhalb des Museums übereinstimmen. Maria Vlachou schreibt in einem Blog-Beitrag für den Internationalen Museumsrat:

„In many countries – perhaps most countries –, there is continuing talk about ‘democratising’ culture and creating access to all. Should we have a better look at this process of democratisation, we would easily realise that it isn’t democratic: culture’s guardians decide which culture is worth being created and having access to.“⁶³⁹

Und auch wenn die Rolle der Kurator*innen vermutlich durch die zunehmende Menge an offen zugänglichen Gütern immer bedeutsamer wird,⁶⁴⁰ argumentieren zahlreiche Autor*innen, dass die Hoheit und Souveränität über die offen zugänglich zu machenden Daten keinesfalls allein bei den Kurator*innen im Museum liegen sollte. Der offene Zugang wird als eine Praxis im Umgang mit Daten gesehen, die zwar weltweit verbreitet ist, aber sogenannten westlichen Interessen entspreche. Thomas Mboa fasst dies wie folgt zusammen:

„Open Access as a vehicel of domination: – standards, best practices and challenges about open access are globalised and mainly aligned in Western issues, – the global strategy of OA is written in/for Western context.“⁶⁴¹

⁶³⁷ Vgl. Sherratt, Tim: „Hacking heritage. Understanding the limits of online access“, 120.

⁶³⁸ Vgl. Ebd., 120ff.

⁶³⁹ Vlachou, Maria: „That’s mine too!“, <http://cidoc.mini.icom.museum/blog/thats-mine-too/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁶⁴⁰ Vgl. Katyal: „Technoheritage“, 1166.

⁶⁴¹ Mboa, Thomas und Florence Piron: „The (Unconscious?) Neocolonial Face of Open Access“, Konferenz OpenCon (2017), <https://www.slideshare.net/RightToResearch/the-unconscious-neocolonial-face-of-open-access-dynamics-of-power-in-francophone-african-universities-thomas-mboa-opencon-2017> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Die Interessen, die also mit dem offenen Zugang verbunden sind, müssen keinesfalls die Interessen und Bedürfnisse aller Menschen sein, wie Bowrey und Anderson betonen:

„Indigenous people and ‘the public’ should not be assumed to share a common interest.“⁶⁴²

Manchmal kann der offene Zugang daher auch zu einer Verstärkung bestehender kolonialer Strukturen führen:

„Such terms [wie offener Zugang] despite their appearance and constantly shifting nature, are not and have never been wholly inclusive of peoples, perspectives or cultures. Their borders are managed in order to establish normative orders for inclusion and participation. This reality runs like a fault-line through these movements, connecting them together in important ways, while at the same time compromising their promise to change global knowledge cultures. For their success, there must now be a serious commitment to understanding the ongoing instances where these movements, sometimes unwittingly, repeat significant historical exclusions.“⁶⁴³

Von diesen Beobachtungen und Setzungen ausgehend plädiert Katyal dafür, dass die Interessen der Gemeinschaft und Gesellschaft mit den Interessen des Museums in ein Gleichgewicht gebracht werden sollten.⁶⁴⁴ Daher wird Partizipation insbesondere von jenen Gruppen und Gemeinschaften, aus denen das offen zugänglich zu machende Sammlungsgut stammt oder die mit diesem eng verbunden sind, also den Herkunftsgesellschaften,⁶⁴⁵ von vielen Autor*innen als essentiell beschrieben.⁶⁴⁶ Pavis und Wallace heben hervor, dass Herkunftsgesellschaften im Umgang mit ihren kulturellen Ausdrucksformen vollste Autonomie genießen sollten, auch wenn – und gerade dann – deren kulturelle Güter in Museen überliefert sind.⁶⁴⁷ Herkunftsgesellschaften sollten, dies betonen die Autorinnen, vollste Souveränität über ihre

⁶⁴² Bowrey u. a.: „The politics of global information sharing: Whose cultural agendas are being advanced?“, 480.

⁶⁴³ Bowrey u. a.: „The politics of global information sharing: Whose cultural agendas are being advanced?“, 480.

⁶⁴⁴ Vgl. Katyal: „Technoheritage“, 1162.

⁶⁴⁵ Zum Begriff der Herkunftsgesellschaft: Vgl. Kap. An sich sensible Objekte, 169ff.

⁶⁴⁶ Vgl. Katyal: „Technoheritage“; Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“; Vgl. Anderson u. a.: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“; Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

⁶⁴⁷ Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“; Vgl. Anderson u. a.: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“; Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

Daten haben. Dies betrifft sowohl die Erzeugung der Daten, deren Management, die Lizenzierung dieser als auch die Entscheidungen über deren Zugänglichkeit.⁶⁴⁸

Declaration on Open Access for Cultural Heritage

Die zweite Generation OpenGLAM hat in den Ergebnissen der Umfrage zu den *openGLAM Principles* einen Anstoß gesehen, eine *Declaration on Open Access for Cultural Heritage* zu erarbeiten.⁶⁴⁹ Diese öffentliche Erklärung liegt zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht vor. Grundlage für diese Deklaration sind Forschungsarbeiten von Andrea Wallace, die sie seit 2019 sukzessive veröffentlicht und die ebenfalls zum Zeitpunkt der Fertigstellung meiner Dissertation nicht vollständig vorliegen.⁶⁵⁰ Ziel ihrer Forschung ist es, einen größeren Konsens über rechtliche und ethische Ansätze zum offenen Zugang in GLAM-Institutionen herzustellen. Wallace schlägt die folgenden thematischen Schwerpunkte für die Konsensbildung vor, die sie als „new areas of focus“ bezeichnet: „Accessibility, Decolonization & Indigenization, Intangible Cultural Heritage, GLAM-Generated IP [intellectual property, geistiges Eigentum], User-Generated IP [intellectual property, geistiges Eigentum], Privacy and Sensitivity, Sustainability, Technical Standards“.⁶⁵¹ Die Abschnitte zu „Assessibility“ und „Decolonization & Indigenization“ sind bislang die einzigen ausgeführten Themen.⁶⁵²

3.4. Schlussfolgerung

Ziel meiner Arbeit ist es, Handlungsfelder zu entwickeln, die für die praktische Umsetzung des offenen Zugangs im Museum eine Orientierung bieten. Diese Handlungsfelder sollen den schwachen Strukturen des offenen Zugangs – wie ich sie im vorangegangenen Kapitel

⁶⁴⁸ Vgl. Katyal: „Technoheritage“; Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“; Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

⁶⁴⁹ Vgl. Kap. *openGLAM Principles*, 108ff. Ich verfolge den Prozess der Entstehung dieser öffentlichen Erklärung seit den Anfängen 2018/2019 und bin mit den Mit-Initiatorinnen Evelyn (Scann) Heidel und Andrea Wallace hierzu im Austausch gewesen. Frühe Überlegungen zur Erneuerung der *openGLAM Principles* wurden hier festgehalten: Heidel, Evelin (Scann): „draft – Consultation for update of Open GLAM Principles, <https://docs.google.com/document/d/1MU4PnyOY-w7phIOIVQr-G8MT13NUAh0xwJ5r1HXyQmQ/edit> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Eine frühe Struktur der Deklaration wurde hier veröffentlicht: Wallace, Andrea: „White Paper Structure“, https://docs.google.com/document/d/1CpDGIWLgkEYJC5A2HJ_Os8XYEv7ONOIbYAobSFzWm14/edit#heading=h.mgp8yz17cia5.

⁶⁵⁰ Wallace, Andrea: „Executive Summary“. Alle zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieser Arbeit vorliegenden Teile der Forschungsarbeit von Wallace habe ich für diese Dissertation herangezogen und an zahlreichen Stellen in dieser Arbeit zitiert oder mich auf diese bezogen. Vgl. u. a. Kap. Ausprägungen der Zugänglichkeit, 67ff. sowie Kap. Handlungsfelder, 241ff.

⁶⁵¹ Wallace, Andrea: „New Areas of Focus“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/new-areas-focus>.

⁶⁵² Diese Abschnitte werden in den Handlungsfeldern berücksichtigt: Vgl. Kap. Handlungsfelder, 241ff.

identifiziert habe⁶⁵³ – gerecht werden. Zugleich sollen diese an den spezifischen Anforderungen von Sammlungsgut im Museum ausgerichtet sein.

Was kann ich hierfür aus diesem Kapitel mitnehmen und was braucht es noch?

In diesem vorangegangenen Abschnitt der Arbeit konnte ich aufzeigen, dass die digitale Zugänglichkeit von Sammlungsgut verschiedene Ausprägungen aufweisen kann und dass der digitale Zugang im Web allein nicht bedeutet, dass es sich um einen offenen Zugang handelt. Im Zentrum meiner Betrachtung stehen all jene Zugänge zu digitalem Sammlungsgut im Web, die nicht nur die Sichtbarkeit der Güter ermöglichen, sondern – ganz im Sinne der *Open-Definition* – die Nutzung dieser gewähren. Dabei berücksichtige und meine ich sowohl den offenen Zugang zu einer kuratierten Auswahl an Sammlungsgütern als auch ganze Sammlungen Online, in denen umfassend Bestandsgruppen einer Sammlung abgebildet und nutzbar gemacht werden.⁶⁵⁴

Von dieser Eingrenzung meines Betrachtungsgegenstands ausgehend konnte ich darstellen, dass überhaupt nur ein kleiner Teil der Museen weltweit – in Deutschland sind es 43 Museen – den offenen Zugang zu ihren Beständen ermöglichen und dass die Vorgehensweise dabei in Bezug auf die Nutzung von Lizenzen und Rechtswerkzeugen sowie in Hinblick auf die Quantität, den Umfang und den Grad der zugänglich gemachten Güter durchaus heterogen und uneinheitlich ist.⁶⁵⁵

Sowohl Plattformen wie die Europeana oder die Deutsche Digitale Bibliothek als auch öffentliche, politische Erklärungen sind wichtige Impulse und Werkzeuge für den offenen Zugang, zugleich geben diese auch Orientierung für die praktische Umsetzung.⁶⁵⁶ Als eine der wichtigsten Handlungsempfehlungen habe ich die *openGLAM Principles* vorgestellt. Es handelt sich um eine Richtschnur mit einem starken Fokus auf rechtliche und technische Fragen.⁶⁵⁷ Neben den aufgezeigten, im Zuge einer Umfrage transparent gemachten Kritikpunkten an dieser Handlungsempfehlung gibt es noch weitere Aspekte, die an den *openGLAM Principles* kritikwürdig sind. Meine Kritik speist sich aus der Kenntnis der

⁶⁵³ Vgl. Kap. Schwache Strukturen des offenen Zugangs, 61ff.

⁶⁵⁴ Vgl. Kap. Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit, 67ff.

⁶⁵⁵ Vgl. Kap. Weltweite Verbreitung, 75ff.

⁶⁵⁶ Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

⁶⁵⁷ Vgl. Kap. OpenGLAM Principles, 108ff.

schwachen Strukturen des offenen Zugangs.⁶⁵⁸ Demnach fehlen in den *openGLAM Principles* die Hinweise auf barrierefreie Zugriffsmöglichkeiten. Die notwendige Abwesenheit von technischen, finanziellen, rechtlichen, sozialen und kommunikativen Hindernissen wird in den *openGLAM Principles* nicht explizit thematisiert.⁶⁵⁹ Dass der Zugang weltweit, zeitlich unbegrenzt und für alle Menschen gleichermaßen offen sein sollte, wird ebenso nicht erwähnt. Trotz der Schwerpunktsetzung auf technische Fragen wird nicht hervorgehoben, dass die Güter auffindbar, vollständig, aktuell und interoperabel sein und dass sie persistente Identifikatoren aufweisen und in standardisierter Form vorliegen sollten.⁶⁶⁰ Ebenso nicht thematisiert wird der gesamte Bereich der Transparenz, der Offenlegung und Nachvollziehbarkeit von Prozessen und Entscheidungen im Zuge des offenen Zugangs.⁶⁶¹ Auch digitale Nachhaltigkeit wird in den *openGLAM Principles* nicht erwähnt, was die langfristige finanzielle Sicherheit über den offenen Zugang genauso einschließt wie eine einwandfreie technische Infrastruktur. Ethisch solide Grundsätze als weitere Bedingung für nachhaltiges Arbeiten in diesem Kontext wird ebenso nicht thematisiert.⁶⁶² Mit Kenntnis der identifizierten schwachen Strukturen des offenen Zugangs ist auffällig, dass über die Lektüre der Prinzipien nicht deutlich wird, dass der offene Zugang ganz verschiedene Ausprägungen haben kann und sich entlang eines Spektrums bewegt, also keinesfalls ein absoluter Zustand ist, der durch die Befolgung festgelegter, eindeutiger Regeln und Prinzipien erreicht werden könnte.⁶⁶³ Die *openGLAM Principles* richten sich an GLAM-Institutionen im Allgemeinen.⁶⁶⁴ Eine Fokussierung auf Sammlungsgut im Museum, wie ich sie in dieser Arbeit vornehme, erfolgt hier nicht.

In den zu entwickelnden Handlungsfeldern sollten die hier genannten, in den *openGLAM Principles* fehlenden Aspekte der schwachen Strukturen des offenen Zugangs vollständig berücksichtigt werden. Zudem sollten in den Handlungsfeldern die thematischen Felder adressiert werden, die im Speziellen im Kontext des offenen Zugangs zu Sammlungsgut im Museum bedeutsam sind. Im nachstehenden Kapitel werde ich eben diese Felder identifizieren und auffächern.

⁶⁵⁸ Vgl. Kap. Schwache Strukturen des offenen Zugangs, 61ff.

⁶⁵⁹ Vgl. Ebd.

⁶⁶⁰ Vgl. Kap. Schwache Strukturen des offenen Zugangs, 61ff.

⁶⁶¹ Vgl. Ebd.

⁶⁶² Vgl. Ebd.

⁶⁶³ Vgl. Ebd.

⁶⁶⁴ „In order to outline the shared values behind free and open access to digital cultural heritage, the working group drafted a set of OpenGLAM Principles in 2013, with the aim to define what being an open institution in the cultural heritage sector meant.“ Fauconnier, Sandra: „OpenGLAM principles: ways forward to open access for cultural heritage“.

In der Forschung, so konnte ich in diesem Abschnitt zeigen, lassen sich fünf größere Themenbereiche ausmachen, die sich mit dem offenen Zugang zu Sammlungsgut beschäftigen.⁶⁶⁵ Meine Arbeit schließt eine Lücke in dem Bereich, der sich mit der praktischen Anwendung beschäftigt. Zusätzlich – und dies ergibt sich zwangsläufig aus dem nachstehenden Kapitel – werde ich eine kritische Perspektive auf den offenen Zugang einnehmen und somit auch diesen Bereich der Forschung durch meine Überlegungen bereichern.

⁶⁶⁵ Vgl. Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

4. Bedingtheit von Sammlungsgut

In den in dieser Arbeit zu entwickelnden Handlungsfeldern sollen die schwachen Strukturen des offenen Zugangs vollständig berücksichtigt werden.⁶⁶⁶ Zugleich sollen in diesen die spezifische Bedingtheit von Sammlungsgut im Museum adressiert sein. Es gilt also, die spezifischen Anforderungen, Themen und Herausforderungen, die durch das Sammlungsgut entstehen – ich nenne diese übergreifend Bedingtheit –, zu identifizieren und zu verstehen.⁶⁶⁷

Welche Bedingtheit weist Sammlungsgut im Museum auf? Welche Themen, Anforderungen und Herausforderungen sind im Kontext des offenen Zugangs von Sammlungsgut zu berücksichtigen? Um hierauf eine Antwort zu finden, habe ich danach gefragt, welche der schwachen Strukturen des offenen Zugangs mit all den dazugehörigen Attributen der Weiterverbreitung, der Offenlegung von Prozessen, der uneingeschränkten Nutzbarkeit oder Auffindbarkeit wohlmöglich mit Sammlungsgut im Museum im Allgemeinen oder mit einigem Sammlungsgut nicht zu vereinbaren sind. Aus welcher Bedingtheit des Sammlungsguts im Museum ergeben sich also zwangsläufig Grenzen für den offenen Zugang oder zwingende Erweiterungen?

Von dieser Frage ausgehend habe ich zwei große Felder der Bedingtheit identifiziert.⁶⁶⁸ Sie geben die Struktur dieses Kapitels vor: Im ersten Abschnitt zeige ich auf, dass Sammlungsgut im Museum in verschiedenster Weise sensibel sein kann und in diesen Fällen eines besonderen Umgangs bedarf. Was ist sensibles Sammlungsgut? Welche problematischen Aneignungs- und Herstellungskontexte kann es geben? Was ist Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten und welche Eigenschaften kann die Dokumentation von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten aufweisen? Ich arbeite heraus, dass sensible Güter und das hier näher betrachtete Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten eine besondere Stellung im Museum einnimmt und daher auch eine besondere, eine sorgsame Handhabung erfordert.

⁶⁶⁶ Vgl. Kap. Schwache Strukturen des offenen Zugangs, 61ff.

⁶⁶⁷ Vgl. Kap. Forschungsinteresse und Forschungsfrage, 16ff.

⁶⁶⁸ Museen und ihre Bestände sind als Betrachtungsgegenstand äußerst heterogen (vgl. Kap. Eingrenzung und verwendet Begriffe, 26ff.), da sie sich schon aufgrund ihrer jeweiligen geschichtlichen Entwicklung und geografischen Verortung deutlich voneinander unterscheiden. Sie sprechen zudem unterschiedliche Gruppen und Gemeinschaften an, sie haben verschiedene Sammlungsschwerpunkte, unterschiedliche Forschungsansätze, verschiedene inhaltlich-thematische Zugänge zu den jeweiligen Beständen. Die in diesem Kapitel betonte Bedingtheit von Sammlungsgut und deren Digitalisierung sind daher nicht für alle Kunst- und Kulturhistorischen Museen, die ich in dieser Arbeit betrachte (vgl. Kap. Eingrenzung und verwendete Begriffe, 26ff.), gleichermaßen bedeutsam.

Im zweiten Abschnitt zeige ich auf, dass Digitalisierung von Sammlungsgut im Museum und die damit entstehenden Daten keinesfalls neutral oder objektiv sind. Eine der Grundvoraussetzungen für den offenen Zugang ist die Digitalisierung.⁶⁶⁹ Diese hat Auswirkungen auf den offenen Zugang. Die damit verbundenen ethischen, inhaltlichen, rechtlichen und technischen Fragen der Digitalisierung sind daher zwangsläufig auch Fragen des offenen Zugangs. Inwiefern beeinflussen das Sammlungsprofil und die Sammlungsstrategie eines Museums das, was digital repräsentiert werden kann? Welche Stimmen werden im Zuge des Aufbaus einer Museumssammlung und des facettenreichen Prozesses der Digitalisierung priorisiert, welche Ausschlüsse werden produziert? Wie beeinflusst die Technik der Digitalisierung das Verständnis und die Nutzbarkeit der digitalen Reproduktionen? Antworten auf diese Fragen zu kennen, befähigt, die Digitalisierung nuancierter und sorgfältiger durchzuführen und damit den offenen Zugang zu digitalisiertem Sammlungsgut nuancierter und sorgfältiger gestalten zu können.

Ausgehend von der in diesen Abschnitten aufgezeigten spezifischen Bedingtheit von Sammlungsgut⁶⁷⁰ kann es gelingen, die zu erarbeitenden Handlungsfelder spezifisch auf Sammlungsgut im Museum hin zu konzipieren.⁶⁷¹

4.1. Sensibles Sammlungsgut

Im Kontext dieser Arbeit ist es von Bedeutung anzuerkennen, dass Museen sensibles Sammlungsgut aufbewahren.⁶⁷² Für dieses ist in vielerlei Hinsicht eine besondere Sorgfalt und Verantwortung notwendig. So auch für den offenen Zugang zu diesem. Insbesondere Facetten des offenen Zugangs wie die zeitlich und räumlich unbegrenzte Verfügbarkeit,

⁶⁶⁹ In dieser Arbeit betrachte ich ausschließlich den offenen Zugang zu solchem Sammlungsgut, das digitalisiert wird, um offen zugänglich gemacht zu werden. Genuin digitales Sammlungsgut liegt außerhalb meines Betrachtungsfeldes. Vgl. Kap. Eingrenzung und verwendete Begriffe, 26ff.

⁶⁷⁰ Vollständig oder erschöpfend ist die Liste der in diesem Kapitel betrachteten Felder nicht. So erwähne ich nur am Rande rechtliche Aspekte, die vielfach mit der Digitalisierung eng verwoben sein können. Der gesamte Bereich des immateriellen Kulturerbes – der Bewahrung, Digitalisierung und Sensibilität in Bezug auf Tanz, Theater, Musik, Bräuche, Feste oder traditionelles Handwerk – bleibt entsprechend der Gesamtkonzeption dieser Arbeit unberücksichtigt (vgl. Deutsche UNESCO-Kommission: „Immaterielles Kulturerbe kurz erklärt“, <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Kap. Eingrenzung und verwendete Begriffe, 26ff.). Desiderat ist auch die kritisch-reflektierte Nutzung von Plattformen, sozialen Medien und anderen Such-Interfaces für digitales Sammlungsgut.

⁶⁷¹ In diesem Sinne werden sich die Handlungsfelder mutmaßlich unterscheiden im Vergleich zu praktischen Handlungsempfehlungen für den offenen Zugang zu behördlichen Daten, Archiv- oder Bibliotheksgut sowie naturwissenschaftlichen Forschungsdaten.

⁶⁷² Dieser Abschnitt enthält sensible Abbildungen. Ich habe mich dafür entschieden, diese hier einzufügen, um sie als Beleg für die Notwendigkeit des sensiblen Umgangs mit solchen Inhalten zu verwenden. Ich habe mich bemüht, die Abbildungen angemessen zu kontextualisieren.

uneingeschränkte Nutzbarkeit, Weiterverbreitung und Transparenz sind in Bezug auf sensibles Sammlungsgut unter Umständen nicht ohne sorgfältige Analyse möglich und komplex.

Was ist sensibles Sammlungsgut?

In der Literatur wird vornehmlich von sensiblen Objekten in Sammlungen gesprochen. Es handelt sich hierbei um eine Zuschreibung. Sensible Objekte seien, wie Christian Vogel bemerkt, „nicht aus sich selbst heraus sensibel, sondern werden erst dazu gemacht, indem sie in historisch variierenden Kontexten als sensibel betrachtet oder dementsprechend gehandhabt werden“.⁶⁷³ Sensibel werden die Objekte also aufgrund einer sich verändernden „Sichtweise“ auf sie.⁶⁷⁴ Damit eng verbunden ist ein veränderter, besonderer Umgang mit ihnen. In *Sensible Sammlungen* schreibt Britta Lange einleitend, dass

„der Umgang mit solchen Resten, Gegenständen und Bildern sensibel ist [...]. ‚Sensibel‘ im Sinne von ‚empfindlich‘ ist der Umgang, weil es Menschen außerhalb der Museen und Sammlungen gibt, die davon betroffen sein könnten, etwa Nachfahren und Rechtsnachfolger/innen, sensibel auch im Sinne des englischen ‚sensitive‘, das empfindsam, föhlend bedeutet“.⁶⁷⁵

Von einem „problematische[n] oder anspruchsvoller[en]“ Umgang spricht auch Sarah Fründt und betont ebenfalls die Beziehung, die Menschen außerhalb des Museums zu Objekten innerhalb des Museums haben können, wodurch bestimmte, in der Institution übliche Arbeitsschritte – von der Aufbewahrung, Beforschung, Ausstellung bis hin zur Musealisierung im Allgemeinen – ethisch nicht vertretbar sein können.⁶⁷⁶ Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer führen den englischen Begriff „culturally sensitive material“ an, der mit „kulturell sensiblen Materialien“ übersetzt werden kann, und betonen, dass die Bezeichnung von

⁶⁷³ Vogel, Christian: „Sensibel werden. Theoretische Annäherungen an sensible Objekte und Sammlungen“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 31–44, hier: 31, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.31>.

⁶⁷⁴ Vgl. Ahrndt, Wiebke, Larissa Förster, Ute Haug, Michael Schmitz und Günther Wessel: „Sensible Objekte interdisziplinär betrachtet. Eine Diskussion mit Wiebke Ahrndt, Larissa Förster, Ute Haug, Michael Schmitz und Günther Wessel“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 294–315, hier: 306, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.293>.

⁶⁷⁵ Lange, Britta: „Sensible Sammlungen“. In *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, hrsg. v. Margit Berner, Anette Hoffmann und Britta Lange, 15–40, hier: 18, (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011).

⁶⁷⁶ Vgl. Fründt, Sarah: „S wie Sensible Sammlungen – Was sind eigentlich sensible Sammlungen? Und warum sind sie sensibel?“, Hypothesen (2015), <https://sensmus.hypothesen.org/117>, [zugegriffen am 22. Juli 2022].

sensiblen Objekten also nicht solche Objekte im Museum meint, die konservatorisch sensibel gehandhabt werden müssen.⁶⁷⁷ Ich verstehe sensible Objekte in dieser Arbeit ganz nach Felicitas Heimann-Jelinek, nämlich als all jene Objekte im Museum, die aus einer ethischen Sicht – insbesondere in Bezug auf ihren Umgang im Museum – kritisch befragt werden müssen.⁶⁷⁸ In diesem Sinne nehmen sensible Objekte eine besondere Stellung ein, wenn es um die Frage ihrer digitalen Zugänglichmachung geht.

Zum besseren Verständnis und zur Einordnung sensibler Objekte möchte ich verschiedene Gruppen ebenjener voneinander abgrenzen. Ich orientiere mich hier an Brandstetter und Hierholzer. Sie unterscheiden zwei „Dimensionen von Sensibilität“.⁶⁷⁹ Zum einen gehören hierzu solche Objekte, die wegen ihrer zugeschriebenen Bedeutung oder ihres Inhalts bereits einen sensiblen Umgang einfordern.⁶⁸⁰ Ich würde hier ergänzen, dass diese Objekte in der Regel auch außerhalb des Museums aufgrund ethischer Fragen eine besondere Handhabung erfahren oder erfahren sollten. Der Deutsche Museumsbund spricht hier von „kulturell sensiblem Sammlungsgut“.⁶⁸¹ Zu der zweiten Dimension gehören solche Objekte, die vom Museum in problematischer Weise erworben oder angeeignet beziehungsweise in fragwürdiger Weise hergestellt wurden, sodass ihre Musealisierung im Museum umstritten ist.⁶⁸² Der Deutsche Museumsbund spricht hier von „historisch sensiblem Sammlungsgut“.⁶⁸³

Die nachstehende Ausführung findet ihren Ausgangspunkt zwar in der Unterscheidung zwischen diesen beiden Dimensionen, wie sie Brandstetter und Hierholzer aufzeigen, die Erläuterungen und angeführten Beispiele gehen jedoch deutlich über diese Darstellung hinaus.

⁶⁷⁷ Vgl. Brandstetter, Anna-Maria und Vera Hierholzer: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 11–28, hier: 12, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2011). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.11>.

⁶⁷⁸ Vgl. Heimann-Jelinek, Felicitas: „Kuratorische Überforderung? Zum Ausstellen von Zeugnissen des Holocaust“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 247–256, hier: 247, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082>.

⁶⁷⁹ Brandstetter u. a.: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“, 12.

⁶⁸⁰ Vgl. Ebd., 12f.

⁶⁸¹ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021), 20f. <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfanden-web-210228-02.pdf>.

⁶⁸² Vgl. Brandstetter u. a.: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“, 13f.

⁶⁸³ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 19f.

4.1.1. An sich sensible Objekte

Zu der ersten Gruppe an kulturell und an sich sensiblen Objekten gehören **menschliche Überreste**, also „alle körperlichen Überreste, die der biologischen Art *Homo sapiens* zuzurechnen sind“.⁶⁸⁴ Dazu werden laut dem Deutschen Museumsbund alle Teile des menschlichen Körpers gezählt, in bearbeiteter oder unbearbeiteter Weise, wie beispielsweise Knochen, Haare, Gewebe, jede Form von Präparaten, Embryonen oder Mumien.⁶⁸⁵ Diese auch im deutschsprachigen Raum als *human remains* bezeichneten Objekte stammen häufig aus der ganzen Welt und sind in Deutschland insbesondere aber nicht ausschließlich in anthropologischen, ethnologischen oder archäologischen Sammlungen überliefert.⁶⁸⁶ Menschliche Überreste finden sich daher in zahlreichen deutschen Museen wieder, so unter anderem im Übersee Museum Bremen, dem Ethnologischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, dem Medizinhistorischen Museum der Charité und – neben vielen weiteren – in der Staatlich Ethnologischen Sammlung Sachsen / Staatliche Kunstsammlung Dresden. In Sammlungen wie diesen können sich tautierte, tätowierte Köpfe befinden, Knochenflöten, so genannte Schrumpfköpfe sowie beispielsweise Haare und Knochen, die auch in Ritualgegenständen eingearbeitet sein können, oder gar ganze Skelette.⁶⁸⁷ Häufig stammen *human remains* aus Graböffnungen.⁶⁸⁸ Besonders komplex ist der Umgang mit menschlichen Überresten dann, wenn diese nicht aus den Regionen stammen, in deren Museen sie überliefert sind. Insbesondere in diesem Kontext – aber nicht ausschließlich – ist die Einordnung von menschlichen Überresten als Objekte ethisch problematisch.⁶⁸⁹ Der Umgang mit menschlichen

⁶⁸⁴ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2013), 9, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf>.

Für eine Definition vgl. auch: Bundesärztekammer: „Empfehlungen zum Umgang mit Präparaten aus menschlichem Gewebe in Sammlungen, Museen und öffentlichen Räumen“. *Deutsches Ärzteblatt*, Nr. 8 (2003): 378–383. Hier heißt es auf Seite 378: „Präparate aus menschlichem Gewebe sind Objekte, die in ihren Grundstrukturen ganz oder zum Teil aus organischem menschlichen Gewebe bestehen und mithilfe einschlägiger Verfahren dauerhaft konserviert werden. Es handelt sich dabei um Körper oder Teile des Körpers, Organe oder Teile von Organen eines verstorbenen Menschen, um eine tote Leibesfrucht, Teile einer solchen oder um abgetrennte oder entnommene Körperteile, Organe bzw. Organteile und Gewebe eines lebenden Menschen, die keiner direkten therapeutischen Verwendung unterliegen, sondern vielmehr präpariert und dauerhaft konserviert werden.“

⁶⁸⁵ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, 9.

⁶⁸⁶ Für weitere Informationen zu den Umständen des Sammelns menschlicher Überreste in Deutschland und Europa: Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, 12ff.

⁶⁸⁷ Vgl. Ebd., 6.

⁶⁸⁸ Vgl. Greve, Anna: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit* (Bielefeld: transcript Verlag, 2019), 234.

⁶⁸⁹ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 21.

Überresten kann in den Herkunftsgesellschaften ganz verschiedene Umgangsformen erfordern, abhängig von Weltbildern und Wertvorstellungen.⁶⁹⁰

An dieser Stelle ein kurzer Exkurs zum Begriff der Herkunftsgesellschaft, da ich diesen noch häufiger verwenden werde: Ich nutze den Begriff gemäß des *Leitfaden – Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, der vom Deutschen Museumsbund 2021 vorgelegt wurde. Darin werden Herkunftsgesellschaft verstanden als:

„[...] diejenige Gesellschaft [...], in der ein Objekt hergestellt oder ursprünglich benutzt wurde (d. h., der sich Erschaffer*innen und Nutzer*innen zugehörig fühlten) und/oder die dieses Objekt als Teil ihres kulturellen Erbes betrachtet. Der Begriff ‚Herkunftsgesellschaft‘ ist nicht gleichbedeutend mit ‚Herkunftsland oder -staat‘, sondern Herkunftsgesellschaften sind oft substaatliche Gruppen, etwa ethnische Minderheiten oder indigene Gemeinschaften, deren Angehörige sich als die Nachfahr*innen der Schöpfer*innen des Objektes verstehen. Damals wie heute können solche sozialen Gruppen heterogen sein: Zugehörigkeit kann über geteiltes Wissen und geteilte Werte, geteilte Praktiken und Lebensumstände, aber auch geteilte Interessen – und nicht nur über geteilte Sprache und ethnische/kulturelle Herkunft – entstehen bzw. entstanden sein. Dies gilt auch für diejenigen, die sich als Nachfahr*innen einer Herkunftsgesellschaft in diesem Sinne verstehen.“⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 20.

⁶⁹¹ Ebd., 22.



Abbildung 20 Schädel des Homo sapiens von Combe Capelle („Homo aurignacensis Hauseri“), Skelett-Teil eines Menschen, Datierung: ca. 7608 v. Chr. - 7528 v. Chr., Periode: Mittelsteinzeit (Mesolithikum).

Neben den menschlichen Überresten gehören nach Brandstetter und Hierholzer in diese erste Gruppe der Objekte, die „an sich“ sensibel sind, **religiöse Objekte, zeremonielles Sammlungsgut** und jede Art von **Ritualgegenständen**.⁶⁹² Diesen Objekten wird in der Regel „eine große soziale und religiöse Bedeutung“ beigemessen.⁶⁹³ Wie auch bei den menschlichen Überresten muss der Umgang mit diesen Objekten in besonderer Weise sensibel sein, wenn die Objekte nicht aus den Regionen stammen, in denen sich ihr aktueller Aufbewahrungsort in einem Museum befindet. So können beispielsweise seitens der Herkunftsgesellschaft bestimmte Auflagen in Bezug auf den Zugang und den Umgang mit diesen Objekten bestehen.

⁶⁹² Vgl. Brandstetter u. a.: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“, 12.

⁶⁹³ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 19.

Objekte können etwa tabu sein und dürfen dann von bestimmten Personengruppen nicht betrachtet werden. Religiöses Sammlungsgut kann in der Vorstellung von Herkunftsgesellschaften für nicht Eingeweihte auch gefährlich sein, weil im Umgang mit ihnen beispielsweise besondere Rituale notwendig sind.⁶⁹⁴

Zu dieser ersten Gruppe sensibler Objekte zähle ich auch solche Objekte, die **inhaltlich problematisch** sind. Problematisch kann der Inhalt beispielsweise deshalb sein – und ich orientiere mich hier an den Ausführungen von Herrmann Rösch⁶⁹⁵ –, weil explizite sexuelle Handlungen gezeigt werden, weil es sich um Gewaltdarstellungen handelt, weil über diese Objekte politischer oder religiöser Extremismus transportiert wird oder weil sie gegen politische Korrektheit verstoßen.⁶⁹⁶ Rösch zeigt auf, dass Inhalte wie diese „Konfliktpotential“ bergen können.⁶⁹⁷ Dieses Potential und ihre Einstufung inhaltlich problematisch zu sein, muss jedoch nicht überall gleichermaßen verbreitet und unumstößlich sein. Vielmehr können sich gesellschaftliche Konventionen verändern, die wiederum Einfluss auf die Bewertung von Inhalten als problematisch oder unproblematisch haben und damit auf ihre Einstufung als sensible Objekte.⁶⁹⁸ Ein Beispiel hierfür ist Propagandamaterial aus der Zeit des deutschen Nationalsozialismus, also nationalsozialistisches Schrifttum, wie zum Beispiel das Parteiorgan der NSDAP die Zeitschrift *Der völkische Beobachter*.⁶⁹⁹

⁶⁹⁴ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 20.

⁶⁹⁵ Die Beispiele von Herrmann Rösch stammen aus dem Bibliothekskontext, lassen sich jedoch auf Sammlungsgut im Museum anwenden.

⁶⁹⁶ Vgl. hierzu auch die Inhalte, die in Bibliotheken Maßnahmen des besonderen Umgangs in Bezug auf den Zugang zu diesen Objekten und Inhalten erfordern. Vgl. Rösch, Hermann: „Eine ethische Herausforderung. Der Zugang zu nationalsozialistischer Propagandaliteratur in Hochschulbibliotheken“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 257–270, hier: 259, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.257>.

⁶⁹⁷ Ebd., 258.

⁶⁹⁸ Vgl. Ebd., 260.

⁶⁹⁹ Vgl. Ebd.

Reichsparteitag 1938



Nürnberg bereit zum Empfang des Führers

Der 10. Reichsparteitag beginnt

In Bericht unserer Reichsparteitags-Schleifung Nürnberg, die Stadt der Reichsparteitags, ist bereit zum Empfang des Führers. Über den morgigen Empfang und was den letzten Höhepunkt werden wir die Taten des Nationalsozialismus. Vor dem Zorn der die ständige Gefährdung bedroht. Das alles ist der Grund für die Reichsparteitags. Die Reichsparteitags sind bereit, die Reichsparteitags zu empfangen. Die Reichsparteitags sind bereit, die Reichsparteitags zu empfangen. Die Reichsparteitags sind bereit, die Reichsparteitags zu empfangen.



Konrad Henlein beim Führer auf dem Obersalzberg

Reichsminister Dr. Goebbels sprach auf

Abbildung 21 Völkischer Beobachter, Münchener Ausgabe, 5. September 1938. Diese 1920 gegründete Wochenzeitung kann als Parteiorgan der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) gelten. Sie ist gekennzeichnet durch radikalen Antisemitismus und die Verbreitung rassenideologischer Beiträge.

Inhaltlich problematisch können Objekte auch dann sein, wenn sie zwar auf einen ersten Blick harmlos erscheinen, sie in der Vergangenheit jedoch in problematischen Zusammenhängen verwendet wurden.⁷⁰⁰ Der Verwendungskontext macht sie dann zu sensiblen Objekten. Dazu gehören beispielsweise solche Objekte, die im Zusammenhang mit der Erhebung von Daten im Zuge der kolonialen Rasseforschung verwendet wurden, wie Werkzeuge zur Vermessung von Körperteilen. Auch die Ergebnisse, die im Zuge solcher Erhebungen gewonnen wurden und als Untermauerung der Rassenlehre genutzt wurden, wie beispielsweise anthropometrische Daten, können als sensible Objekte eingestuft werden.⁷⁰¹

⁷⁰⁰ Vgl. Brandstetter u. a.: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“, 13.
⁷⁰¹ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 21.

4.1.2. Objekte aus problematischen Aneignungs- und Herstellungskontexten

Zu der zweiten Gruppe gehören nach Brandstetter und Hierholzer solche Objekte, die „als sensibel kategorisiert [werden], [weil] [...] die Umstände des Erwerbs, der Herkunft, der Herstellung und der Aneignung bis hin zur Musealisierung fragwürdig sind“.⁷⁰² Dies können Objekte des Alltags sein, die in und außerhalb des Museums per se keinen sensiblen Umgang erfordern, deren Aneignungs- oder Herstellungskontexte jedoch problematisch sind, was sie als Objekte im Museum zu sensiblen Objekten machen kann. Damit weist diese Kategorisierung deutlich über die Definition von sensiblen Objekten, wie sie in den *Ethischen Richtlinien* des Internationalen Museumsrats genannt werden, hinaus.⁷⁰³

Zu dieser Gruppe gehören solche Objekte, die im Kontext von **bewaffneten Konflikten** oder **Kriegen** entstehen, die gewissermaßen **Unrechtskontexte oder Gewalt dokumentieren** oder das **Ergebnis von Unrecht oder Gewalt** sind, wie Felicitas Heimann-Jelinek betont.⁷⁰⁴ Eine in europäischen Museen sicher besonders hervorzuhebende Art von Objekten sind solche, die die Shoah, die Vernichtung der europäischen Juden, die Ermordung der Sinti und Roma, der Zeugen Jehovas, politisch Verfolgter, Menschen mit Behinderungen, nicht-binärer Menschen, Menschen mit geistiger oder körperlicher Erkrankung, homosexueller Menschen, Kriegsgefangener sowie Zivilist*innen durch die deutschen Nationalsozialisten im 20. Jahrhundert dokumentieren. Dazu gehören insbesondere Fotografien oder Filmaufnahmen von Exekutionen, von Menschen in Ghettos und Konzentrationslagern, von Leichenbergen oder von Menschen in Verbrennungsöfen.⁷⁰⁵ In zahlreichen Museen weltweit sind Dokumente der Vernichtung der europäischen Juden überliefert. Hierzu gehören insbesondere das Yad Vashem – The World Holocaust Remembrance Center mit dem dazugehörigen Museum, das Auschwitz Birkenau State Museum sowie unter vielen weiteren auch die Jüdischen Museen in Frankfurt am Main und Berlin.

⁷⁰² Brandstetter u. a.: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“, 13.

⁷⁰³ Als sensible Objekte werden in den *Ethischen Richtlinien für Museen* von ICOM lediglich „menschliche Überreste oder Gegenstände religiöser Bedeutung“ genannt sind. Vgl. ICOM – Internationaler Museumsrat: *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM* (Paris: ICOM – Internationaler Museumsrat, 2010), 13. https://icom-deutschland.de/images/Publikationen/Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf.

⁷⁰⁴ Vgl. Heimann-Jelinek u. a.: „Kuratorische Überforderung? Zum Ausstellen von Zeugnissen des Holocaust“, 247.

⁷⁰⁵ Vgl. Ebd.



Abbildung 22 Pressefotograf*innen, die Leichen fotografieren. Die Fotografie stammt aus dem Album *Hungary, Persecution of Hungarian Jews, 1938-1945 (Part III)*, das in Yad Vashem überliefert ist. Die Fotografie trägt den Titel *Budapest, Hungary, Press photographers photographing a pile of bodies*. Die Aufnahme entstand nach Ende des Zweiten Weltkrieges, genaue Datierung unbekannt. Die Fotografie wurde in Pest-Pilis-Solt-Kiskun in Zentralungarn gemacht. Insgesamt wurden während des Zweiten Weltkrieges etwa 565.000 ungarische Juden ermordet.

Zu dieser zweiten Kategorie gehören auch solche Objekte, die als **Raub- und Beutegüter** einzustufen sind, weil es sich um **Diebstahl** handelt, oder weil ihr Erwerb durch ein Museum in direkter oder indirekter Weise aufgrund **politischer Umstände** und/oder **bewaffneter Konflikte oder Kriege** erfolgte. Der Erwerb oder die Eigentumsübertragung unter bestimmten politischen Umständen kann dann problematisch sein, wenn es sich – wie Carola Thielecke aufführt – um politische Systeme handelt, „die den Prinzipien unserer freiheitlich demokratischen Grundordnung widersprechen“.⁷⁰⁶ Dazu gehören, wie auch Brandstetter und Hierholzer erwähnen, solche Objekte, die in der Zeit des deutschen Nationalsozialismus durch „Enteignung, Raub und erzwungene Verkäufe die Besitzer wechselten“.⁷⁰⁷ Zu dieser Gruppe zählen darüber hinaus die Beraubung von Kulturgütern durch das sowjetische Militär zwischen

⁷⁰⁶ Thielecke, Carola: „Der Umgang mit Provenienzen in der Museumsarbeit. Rechtliche Aspekte“. *Museumskunde: Fachzeitschrift für die Museumswelt*, hrsg. v. Deutschen Museumsbund, vol. 2 (2015): 15–21, hier: 16.

⁷⁰⁷ Brandstetter u. a.: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“, 13.

1945 und 1949⁷⁰⁸ sowie die „Entziehung von Kulturgut durch die Behörden der DDR zwischen 1949 und 1989“⁷⁰⁹.

Hierzu gehören auch Objekte aus kolonialen Kontexten, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde. Zuvor möchte ich noch darauf hinweisen, dass nicht alle sensiblen Objekte im Museum sich ausschließlich der einen oder der anderen Gruppe zuordnen lassen. Wie einzelne aufgeführte Beispiele bereits zeigen, können Objekte mehrere der genannten Eigenschaften aufweisen. So können beispielsweise menschliche Überreste im Museum überliefert sein, die aus Gewaltzusammenhängen stammen. Auch können menschliche Überreste beispielsweise in religiöse Objekte eingearbeitet sein oder bei Ritualgegenständen kann es sich wiederum um Raubgut handeln. Diese Objekte sind dann in vielfacher Hinsicht als sensibles Sammlungsgut einzustufen.⁷¹⁰ Genau dies trifft häufig auch auf Objekte aus kolonialen Kontexten zu, zu denen ebenso menschliche Überreste, religiöse und zeremonielle Objekte sowie beispielsweise inhaltlich problematische Objekte gehören können.

In den zu entwickelnden Handlungsfeldern sollte berücksichtigt werden, dass sensibles Sammlungsgut ganz unterschiedlicher Art im Museum überliefert sein kann, welches einen besonderen Umgang erfordert.

4.1.3. Kolonialismus und koloniale Kontexte

Um zu verstehen, was hier mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten gemeint ist, was es auszeichnet und zu sensiblen Objekten macht, sollen vorweg einige Begriffe und Konzepte erläutert werden, die mit diesen Objekten in enger Beziehung stehen.

Nach einer weit verbreiteten und anerkannten Definition von Kolonialismus wird dieser verstanden als

„eine Herrschaftsbeziehung zwischen Kollektiven, bei welcher die fundamentalen Entscheidungen über die Lebensführung der Kolonisierten durch eine kulturell andersartige und kaum anpassungswillige Minderheit von Kolonialherren unter vorrangiger Berücksichtigung externer Interessen getroffen und tatsächlich durchgesetzt werden. Damit

⁷⁰⁸ Vgl. Thielecke: „Der Umgang mit Provenienzen in der Museumsarbeit. Rechtliche Aspekte“, 17f.

⁷⁰⁹ Ebd., 18.

⁷¹⁰ Vgl. Brandstetter u. a.: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“, 14.

verbinden sich in der Neuzeit in der Regel sendungsideologische Rechtfertigungsdoktrinen, die auf der Überzeugung der Kolonialherren von ihrer eigenen kulturellen Höherwertigkeit beruhen.“⁷¹¹

Die Zeitpunkte und Zeiträume, geografischen Regionen und Ausprägungen von Kolonialismus weltweit sind vielfältig. In dem 2021 vom Deutschen Museumsbund herausgegebenen *Leitfaden – Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* ist die facettenreiche Ausprägung des Kolonialismus’ wie folgt zusammengefasst:

„Kolonialismus war kein einheitlicher Prozess, sondern unterschied sich nach Zeitpunkt, Region und kolonisierender Macht. Er hatte globale Bedeutung. Kolonisierung begann oftmals mit der Exploration von Gebieten, der Anbahnung von Handelskontakten oder der Missionierung. Eine Besiedelung oder eine formale Unterstellung unter die Kolonialmacht konnte ebenso folgen wie eine informelle Durchdringung. Sie gipfelte in nicht wenigen Fällen in gewaltsamer Eroberung und Unterwerfung der entsprechenden Gebiete.“⁷¹²

Die zahlreichen Erscheinungsformen des Kolonialismus unterteilen die Autor*innen des Leitfadens in die folgenden Ausprägungen:

„Die drei Hauptformen waren Siedlungskolonien, Stützpunktkolonien (Handel und Militär) und Beherrschungskolonien [...]. Die Ausprägungen von Kolonialismus und die Übergänge zwischen den Erscheinungsformen waren geografisch und zeitlich recht unterschiedlich und häufig fließend, ebenso die Übergänge von formaler Kolonialherrschaft mit territorialem Besitzanspruch zu einer informell geprägten Herrschaft ohne direkte Gebietsansprüche [...].“⁷¹³

Im Rahmen dieser Arbeit nimmt der europäische Kolonialismus, also die koloniale Expansion Europas, eine besondere Stellung ein.⁷¹⁴ Jürgen Zimmerer zeigt auf, dass koloniale Bewegungen von Europa ausgehend rund 600 Jahre umfassen.⁷¹⁵ Auch wenn Anfangs- und

⁷¹¹ Osterhammel, Jürgen: *Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen* (München: C.H. Beck, 2021), 8, zitiert nach: Zimmerer, Jürgen: „Kulturgut aus der Kolonialzeit – ein schwieriges Erbe?“ *Museumskunde: Fachzeitschrift für die Museumswelt*, hrsg. v. Deutschen Museumsbund, vol. 80, Nr. 2 (2015): 22–25, hier: 23.

⁷¹² Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 24.

⁷¹³ Ebd., 24.

⁷¹⁴ Vgl. Kap. Eingrenzung und verwendete Begriffe, 26ff.

⁷¹⁵ Vgl. Zimmerer, Jürgen: „Der europäische Kolonialismus: Politische, ökonomische und kulturelle Aspekte der frühen Globalisierung“. In *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund e. V., 96–106, hier: 96, (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021).

<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-web-210228-02.pdf>.

Endpunkte dieser Entwicklungen kaum gut festzulegen sind, schlägt Zimmerer drei mögliche zeitliche Ausgangspunkte für den europäischen Kolonialismus vor: Die Expansion portugiesischer Truppen nach Nordafrika 1415, die Anlandung Christoph Kolumbus' auf den vor dem Festland von Nordamerika liegenden Inseln im Jahr 1492 und die Rückkehr der Flotte von Ferdinand Magellans nach Sevilla im Jahr 1522, womit die Umrundung der Erde nach drei Jahren vollzogen war.⁷¹⁶ Auch wenn das Deutsche Reich erst 1871 als formale Kolonialmacht auftrat und der europäische Kolonialismus ab dieser Zeit – wie Zimmerer sagt – „ein gesamteuropäisches Phänomen“ war, so muss man festhalten, dass „Deutsche, oder solche, die man heute dazu zählen würde“⁷¹⁷ schon vor 1871 am europäischen Kolonialismus mitwirkten.

In dem zitierten Leitfaden des Deutschen Museumsbundes wird mit dem Begriff der „kolonialen Kontexte“⁷¹⁸ gearbeitet, ein Konzept, das ich in dieser Arbeit nutzen möchte. Die Autor*innen des Leitfadens identifizieren drei Merkmale, die koloniale Kontexte auszeichnen: Zum einen erkennen die Autor*innen, dass koloniale Kontexte solche Zusammenhänge sind, die von „großem machtpolitischen Ungleichgewicht sowohl zwischen, als auch innerhalb von Staaten bzw. anderen politischen Einheiten“ geprägt sind.⁷¹⁹ Dabei können die Umstände und Prozesse, die zu diesem ungleichen Machtverhältnis führten oder führen zum einen ihren Ursprung in konkreten, formalen Kolonialherrschaften haben, in denen eine gewaltsame Unterdrückung von Menschen entsprechend der oben genannten Definition von Kolonialismus stattfand. Dieses Ungleichgewicht in der Machtverteilung kann dabei deutlich über die Zeit der formalen Kolonialherrschaft hinaus wirken und wirkt in vielen Teilen der Welt bis heute nach.⁷²⁰ Zum anderen kann das Ungleichgewicht auch in „kolonialen Strukturen außerhalb formaler Kolonialherrschaften“⁷²¹ liegen, in Gebieten, in denen formal nie eine Kolonialherrschaft bestand. In beiden Fällen – ob in formalen Kolonialherrschaften oder außerhalb solcher – entsteht ein Machtgefälle, innerhalb dessen „Netzwerke und Praktiken [möglich werden], die auch die Sammel- und Beschaffungspraktiken für europäische Museen in der Vergangenheit maßgeblich unterstützt haben“.⁷²² Jürgen Zimmerer bezeichnet die

⁷¹⁶ Vgl. Zimmerer, Jürgen: „Der europäische Kolonialismus: Politische, ökonomische und kulturelle Aspekte der frühen Globalisierung“, 96.

⁷¹⁷ Ebd., 101.

⁷¹⁸ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 27.

⁷¹⁹ Ebd.

⁷²⁰ Vgl. Ebd., 24f.

⁷²¹ Ebd., 27.

⁷²² Ebd.

Existenz kolonialer Strukturen außerhalb formaler Kolonialherrschaften als „mental map und als mentale Disposition“.⁷²³

Ein zweites Merkmal kolonialer Kontexte ist laut des genannten Leitfadens „eine Ideologie der kulturellen Höherwertigkeit gegenüber Kolonisierten oder ethnischen Bevölkerungsminderheiten [...] und des damit begründeten Rechtes zur Unterdrückung und Ausbeutung“.⁷²⁴ Eng verbunden mit der in der Regel gewaltsamen Unterdrückung von kolonisierten Menschen ist Rassismus. Der genannte Leitfaden des Deutschen Museumsbundes definiert Rassismus gemäß der *European Commission against Racism and Intolerance* (ECRI), an der ich mich hier ebenfalls orientieren will, wie folgt:

„Racism shall mean the belief that a ground such as ‘race’, colour, language, religion, nationality or national or ethnic origin justifies contempt for a person or a group of persons, or the notion of superiority of a person or a group of persons.“⁷²⁵

Der Begriff „race“, zu deutsch „Rasse“, wird von der *European Commission against Racism and Intolerance* (ECRI) zwar abgelehnt, von der Kommission jedoch mit der folgenden Begründung auch verwendet:

„Since all human beings belong to the same species, ECRI rejects theories based on the existence of different ‘races’. However, ECRI uses this term in order to ensure that those persons who are generally and erroneously perceived as belonging to ‘another race’ are not excluded from the protection provided for by the legislation.“⁷²⁶

Rassismus, verstanden als Ideologie und Praxis sowie als „gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit“⁷²⁷ ist im Kern verbunden mit der Annahme der Überlegenheit, der Hegemonie *weißer* Menschen gegenüber Schwarzen Menschen⁷²⁸ und der gewaltsamen

⁷²³ Zimmerer u. a.: „Der europäische Kolonialismus: Politische, ökonomische und kulturelle Aspekte der frühen Globalisierung“, 97.

⁷²⁴ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 27.

⁷²⁵ Council of Europe und European Commission against Racism and Intolerance (ECRI): „ECRI Glossary“, <https://www.coe.int/en/web/european-commission-against-racism-and-intolerance/ecri-glossary> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁷²⁶ Ebd.

⁷²⁷ Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, 236.

⁷²⁸ In dieser Arbeit schreibe ich *weiß* klein und kursiv, Schwarz groß. Ich übernehme damit ein mir schlüssig erscheinendes Schreibkonzept, das in postkolonialen Theorien vielfach verwendet wird. Anna Greve schreibt hierzu: „Als politischer Identitätsbegriff wird Schwarz bewusst groß geschrieben. Dies hat sich auch in adjektivischer Verwendung im deutschen Diskurs um die Kritische Weißseinsforschung, auch bei deren Kritikern/Kritikerinnen, inzwischen etabliert. [...] Ausgedrückt wird damit die Eigenbezeichnung all derjenigen, die zu Objekten von Rassismus konstruiert werden. Dabei steht nicht die rassifizierte Position, sondern das

Ausübung dieser angenommenen Dominanz. Die Erfindung des wissenschaftlich haltlosen Konzepts von verschiedenen menschlichen Rassen und der damit verbundenen, aufkommenden Rassentheorie im 19. und 20. Jahrhundert, diene – verkürzt gesagt – auch der Rechtfertigung von Kolonialherrschaften.

Als drittes Merkmal kolonialer Kontexte führen die Autor*innen des Leitfadens an, dass innerhalb von kolonialen Kontexten „Objekte und Darstellungen entstanden, in denen sich koloniales Denken widerspiegelt“.⁷²⁹ Ich würde hier ergänzen, dass nicht nur in der Vergangenheit innerhalb und außerhalb formaler Kolonialherrschaften Objekte, Darstellungen, Daten und andere Artefakte entstanden sind, die koloniales Denken ausdrücken, sondern, dass diese Reproduktion kolonialen Denkens, einschließlich Rassismus – eben auch in Museen – nach wie vor stattfindet und sich fortsetzt oder fortsetzen kann. Dies ist deshalb der Fall, weil bis heute koloniale Ideologien, Perspektiven, Diskurse, Wissensordnungen und Ästhetiken „nachwirken“ – über reine koloniale Herrschaft hinaus.⁷³⁰ Dabei, so die Autor*innen des Leitfadens, wirken sie „nicht nur in den Kolonialgebieten, sondern strahlen eine weltweite Wirkung aus“.⁷³¹ Ganz ähnlich sieht Jürgen Zimmer die Fortschreibung kolonialer Strukturen. In seinem Aufsatz *Kulturgut aus der Kolonialzeit – ein schwieriges Erbe?* heißt es:

„Er [der Kolonialismus] schuf nicht nur die politischen und ökonomischen Strukturen, in denen wir uns nach wie vor bewegen, sondern auch unsere Sicht auf die Welt, unsere Sicht auf uns selbst, wer immer das ‚uns‘ im Einzelnen auch ist.“⁷³²

Dieses Nachwirken kolonialer „Ideologien, Diskurse (auch Rassendiskurse), Wissensordnungen, Ästhetiken und Perspektiven“⁷³³ zeigt sich oder kann sich im Museum in vielfältiger Weise zeigen.

Drei Ausdrucksformen der Fortschreibung kolonialer Strukturen sind innerhalb des Fokus’ dieser Arbeit besonders bedeutsam: Zum einen berührt dies Fragen zur Repräsentation und

Widerstandspotential gegenüber den hegemonialen *weißen* Strukturen im Vordergrund. In analytischer Verwendung schließt der Begriff ausdrücklich alle People of Color ein, d.h. unterschiedlich positionierte Personen, die – neben vielen anderen Differenzen – Erfahrungen von Rassifizierung teilen. [...]. Im Gegensatz zu Schwarzen Personen sind *weiße* Personen Subjekte rassistischer Strukturen und Handlungen, sich dessen aber selten bewusst. Der unbewusste Selbstkonstruktionsprozess der *weißen* Mehrheit soll daher durch eine andere Schreibweise sichtbar gemacht werden. Wie Schwarz ist *weiß* ein typografischer Stolperstein, der die Wahrnehmung von ungleichen Machtverhältnissen schärfen soll.“ Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, 26ff.

⁷²⁹ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 27.

⁷³⁰ Vgl. Ebd., 25.

⁷³¹ Ebd.

⁷³² Zimmerer: „Kulturgut aus der Kolonialzeit – ein schwieriges Erbe?“, 23.

⁷³³ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 25.

visueller Stereotype im Museum, die ich weiter unten näher betrachten werden.⁷³⁴ Ebenso gehören hierzu aber auch die ganz konkreten Überlieferungen von Objekten aus kolonialen Kontexten sowie die Dokumentation eben dieser Überlieferungen. Die letztgenannten beiden Aspekte werden in den zwei folgenden Abschnitten ausgeführt.

4.1.3.1. Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten

Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten wird im *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* in drei Fallgruppen untergliedert, die ich für diese Arbeit nutzen und fruchtbar machen möchte.⁷³⁵ Zu den drei Fallgruppen gehört erstens das Sammlungsgut aus formalen Kolonialherrschaften, zweitens Sammlungsgut aus Gebieten, die keiner formalen Kolonialherrschaft unterstanden, und drittens so genannte Rezeptionsobjekte aus kolonialen Kontexten. Was unter diesen jeweiligen Gruppen zu verstehen ist, führe ich nachfolgend aus und erläutere dies an Beispielen.⁷³⁶

Sammlungsgut aus formaler Kolonialherrschaft

Dieses kann zum einen solches Sammlungsgut in Museen sein, das in der Zeit, in der eine formale Kolonialherrschaft bestand, in der besetzten Kolonie entstanden ist und/oder in dieser Zeit durch die Kolonialmächte angeeignet wurde.⁷³⁷ Der Leitfaden nennt hierfür beispielhaft das als „Ethnografika“ bezeichnete Sammlungsgut in deutschen Museen, das aus dem heutigen Namibia stammt und dessen Aneignung zwischen 1884 und 1919 erfolgte. Auch Objekte aus dem heutigen Nigeria, die im Zuge des britischen Feldzuges gegen das Königreich Benin 1897 aufgesammelt und angeeignet wurden, können in diese Kategorie gehören, ebenso wie Objekte,

⁷³⁴ Vgl. Kap. Stereotype und rassistische Darstellungen, 201ff.

⁷³⁵ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 29–43.

⁷³⁶ Insbesondere das Sammlungsgut aus formalen Kolonialherrschaften und aus Gebieten, die keiner formalen Kolonialherrschaft unterstanden, wird im deutschsprachigen Raum sehr häufig als „koloniales Erbe“ bezeichnet. Anna Greve definiert das so genannte „koloniale Erbe“ wie folgt: „Koloniales Erbe ist die übliche deutsche Übersetzung des international gebräuchlichen Begriffs colonial heritage. Damit werden materielle Zeugnisse, Traditionen und Gedankenmuster gleichermaßen bezeichnet, die auf die Zeit des Kolonialismus zurückgehen und bis in die heutigen Gesellschaften sowohl ehemals kolonisierter Länder als auch ehemaliger Kolonialmächte fortwirken.“ Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, 12.

Auch wenn ich der Definition des so genannten „kolonialen Erbes“, wie sie von Greve vorgeschlagen wird, inhaltlich zustimme, distanzieren mich in dieser Arbeit jedoch von dieser Bezeichnung, da der Begriff des „Erbes“ im Zusammenhang mit dem kulturellen Erbe, zu dem Sammlungsgut gehört, häufig positiv konnotiert ist und zudem in einem engeren Sinne auch juristisch gelesen werden könnte. Ich bevorzuge in dieser Arbeit die Bezeichnung „Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“.

⁷³⁷ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 31.

die während der Zeit der deutschen Besetzung der pazifischen Inselgruppe Samoa ab 1899 entstanden oder unter problematischen Umständen erworben wurden.⁷³⁸ Auch das als Luf-Boot bekannte Auslegerboot, das heute Teil des Ethnologischen Museums der Staatlichen Museen Berlins ist und im Humboldt Forum ausgestellt wird, gehört in diese Kategorie Sammlungsgut.⁷³⁹



Abbildung 23 Das als Luf Boot bekannte Auslegerboot im Humboldt Forum, Berlin. Es stammt von der Insel Luf (Bismarck-Archipel, Papua-Neuguinea), das nach einer gewaltsamen Strafexpedition der deutschen Kolonialregierung 1903 geraubt wurde.

⁷³⁸ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 31ff.

⁷³⁹ Vgl. Aly, Götz: *Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschätze der Südsee raubten* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2021).

Ebenfalls in diese Gruppe zählt der Deutsche Museumsbund solches Sammlungsgut, das während der Zeit einer formalen Kolonialherrschaft in dem Gebiet der Kolonie verwendet wurde, beispielsweise, um die gewaltvolle koloniale Herrschaftsstellung zu sichern.⁷⁴⁰ Hierzu gehören neben Militaria, Waffen und Fahrzeugen etwa auch Instrumente, die im Zuge rassistisch motivierter medizinischer oder anthropometrischer Untersuchungen verwendet wurden sowie die Ergebnisse aus solchen Untersuchungen, zu denen auch Fotografien gehören können. Dokumente und Akten können ebenfalls zu dieser Gruppe zählen.⁷⁴¹

Sammlungsgut aus Gebieten, die keiner formalen Kolonialherrschaft unterstanden

Zu dieser Gruppe gehört solches Sammlungsgut, das – laut des Deutschen Museumsbundes – zu einem Zeitpunkt in einer spezifischen Region entstanden ist, verwendet und/oder angeeignet wurde, zu dem zwar keine rein formale Kolonialherrschaft bestand, wo Entstehung, Verwendung oder Aneignung des Sammlungsguts jedoch unter kolonialen Strukturen erfolgte.⁷⁴² Dies kann der Fall sein, wenn eine formale Kolonialherrschaft bereits endete, bestimmte Gemeinschaften oder Personengruppen jedoch weiterhin unterdrückt wurden und/oder die politische und gesellschaftliche Mitbestimmung nicht gleichberechtigt für alle Menschen in dieser Region möglich waren. Auch wirtschaftliche Nöte bestimmter Gruppen, die auf eine formale Kolonialherrschaft zurückgehen, auch wenn diese bereits beendet ist, können solche koloniale Strukturen sein. Dies kann zu aus „wirtschaftlicher Not verkauften“ Gütern führen, die später Sammlungsgut in europäischen Museen wurden.⁷⁴³ Hierzu gehören beispielsweise textile Objekte wie Trachten oder Gürtel, die nach 1821, also nach der formalen Kolonialherrschaft in Guatemala, aus wirtschaftlichen Gründen verkauft wurden und sich heute in europäischen Museen befinden.⁷⁴⁴

Rezeptionsobjekte aus kolonialen Kontexten

Der Begriff „Rezeptionsobjekt“ ist ein „Kunstbegriff“, der im genannten Leitfaden verwendet wird, um solches Sammlungsgut zu bezeichnen, über den sich „koloniales Denken“ vermittelt, da zum Beispiel koloniale Ästhetiken, Ideologien oder Rassismen zum Ausdruck kommen, die die Herrschaft der Kolonialmächte legitimieren, stärken oder verbreiten sollten.⁷⁴⁵ Hierzu

⁷⁴⁰ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 35.

⁷⁴¹ Vgl. Ebd.

⁷⁴² Vgl. Ebd., 36.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Vgl. Ebd.

⁷⁴⁵ Vgl. Ebd., 39.

können Werbematerialien gehören oder koloniale Propaganda, wie Plakate für oder Fotografien von so genannten „Völkerschauen“, und rassistische Karikaturen oder Zeichnungen, die die Idee der vermeintlichen Höherwertigkeit der Kolonialmächte verbreiten sollten.⁷⁴⁶ Auch Werke der europäischen Kunstgeschichte, die aus der Perspektive der Kolonialmächte entstanden und koloniales Denken reproduzieren und rassistische Menschbilder vermitteln, zählen ebenso zu dieser Gruppe. Exotismus und Orientalismus werden in dem Leitfaden explizit als solche europäischen Strömungen der bildenden Kunstgeschichte erwähnt.⁷⁴⁷ Koloniales Denken konnte sich darüber hinaus auch in anderen Kunstgattungen wie dem Film, dem Tanz oder der Literatur und dem Theater widerspiegeln.⁷⁴⁸ Über diese Rezeptionsobjekte können Stereotype erzeugt und/oder reproduziert werden.⁷⁴⁹



Abbildung 24 Fotografie von einer so genannten Völkerschau. Sie zeigt zwei nicht identifizierte Personen, die im Zuge einer Völkerschau bei Hagenbeck in Hamburg vorgeführt wurden. Auf Völker- oder Kolonialschauen wurden Personen außereuropäischer, kolonisierter Gemeinschaften gebührenpflichtig zur Schau gestellt. Dabei wurden die versklavten Personen häufig in vermeintlich authentischen Kulissen, die das Leben in kolonisierten Gemeinschaften zeigen sollten, inszeniert. Völkerschauen waren ein Instrument kolonialer Gewalt und dienten unter anderem der Darstellung der vermeintlichen Vorherrschaft der Kolonialmächte gegenüber kolonisierten Gemeinschaften. Dieses Foto entstand zwischen 1908 und 1930. Fotografiert von Heinrich Hamann oder Johann Hinrich W. Hamann. Die Fotografie befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

⁷⁴⁶ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 39.

⁷⁴⁷ Vgl. Ebd., 41f.

⁷⁴⁸ Vgl. Ebd., 42.

⁷⁴⁹ Vgl. Kap. Stereotype und rassistische Darstellungen, 201ff.

Verbreitung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten

Insbesondere das Sammlungsgut aus formalen Kolonialherrschaften und aus Gebieten, die keiner formalen Kolonialherrschaft unterstanden, befindet sich heute in zahlreichen europäischen Museen und Museen des globalen Nordens. In beinahe allen Sammlungsarten beziehungsweise Museumsgattungen ist Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten zu finden. Dazu gehören ethnologische, historische, kulturhistorische, anthropologische, medizinhistorische, archäologische bis hin zu naturkundliche Sammlungen sowie Sammlungen von Kunst- und Technikmuseen.⁷⁵⁰ Zu den bekannteren außereuropäischen Museen mit umfangreichem Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten gehört das Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa in Neuseeland, das Royal Ontario Museum in Toronto sowie das Metropolitan Museum of Art in New York City. Zu den bekannteren europäischen Museen in diesem Kontext gehören das Königliche Museum für Zentralafrika in Tervuren, Belgien, das British Museum in London, das Tropenmuseum in Amsterdam, das Musée du quai Branly in Paris sowie das in den vergangenen Jahren stark kritisierte und diskutierte Humboldt Forum in Berlin, welches das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, die zur Stiftung Preußischer Kulturbesitz gehören, beherbergt.⁷⁵¹ Für das Ethnologische Museum in Berlin kann davon ausgegangen werden, dass etwa 64 % des als „Afrikanische Sammlung“ bezeichneten Bestands mit etwa 75.000 Objekten aus kolonialen Kontexten stammt.⁷⁵²

Die Umfänge der Bestände aus kolonialen Kontexten in diesen und allen anderen Museen variieren sehr stark. Allein in der Betrachtung des kulturellen Erbes südlich der Sahara kommen

⁷⁵⁰ Vgl. Förster, Larissa, Matthias Glaubrecht, Katarina Horst, Silke Reuther, Hans-Jörg Czech, Veit Didczuneit und Christoph Grunenberg: „Sammlungsgeschichte: Die verschiedenen Museumsgattungen und ihr ‚(post-)koloniales Erbe‘“. In *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund e. V., 107–125, (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021).

<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-web-210228-02.pdf>; Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*.

⁷⁵¹ Zu den prominentesten Kritiker*innen des Humboldt Forum gehört Bénédicte Savoy, die 2017 aus dem Beirat austrat. Vgl. Häntzschel, Jörg: „Das Humboldt-Forum ist wie Tschernobyl. Bénédicte Savoy über das Humboldt-Forum“, *Süddeutsche Zeitung* (20. Juli 2017), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/benedicte-savoy-ueber-das-humboldt-forum-das-humboldt-forum-ist-wie-tschernobyl-1.3596423?reduced=true> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Das Bündnis „No Humboldt 21!“ fordert in ihrem *Moratorium für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss*, eine kritische Auseinandersetzung zur Herkunft der Objekte zu führen, die Perspektive auf diese Objekte kritisch zu prüfen sowie die Deutungshoheit über das Sammlungsgut, deren Zugänglichkeit und ihrer möglichen Restitution kritisch zu befragen. Vgl. No Humboldt 21!: „No Humboldt 21! Moratorium für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss“, <https://www.no-humboldt21.de/resolution/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁷⁵² Vgl. Oswald, Margareta von: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“. In *Across Anthropology Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, hrsg. v. Margareta von Oswald und Jonas Tinius, 107–129, hier: 116, (Leuven: Leuven University Press, 2020). <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp>.

Felwin Sarr und Bénédicte Savoy in ihrem *Bericht zur Restitution des afrikanischen Kulturerbes* zu dem Schluss, dass sich dieses kulturelle Erbe fast ausschließlich und vollständig in den Museen des globalen Nordens befindet.⁷⁵³ Und so bewahren zahlreiche Museen des globalen Nordens etwas Doppeltes: Einerseits die Kultur- und Naturgüter aus den verschiedensten Epochen und Regionen der Welt und andererseits die gewaltsame Geschichte, die mit der Aneignung und Entstehung dieser Objekte verbunden sein kann:

„Die großen Museen Europas sind großartige Bewahrer der menschlichen Kreativität und zugleich die Verwahrer einer oft gewaltsamen und in der Öffentlichkeit noch zu wenig bekannten Aneignungspraxis.“⁷⁵⁴

In den zu entwickelnden Handlungsfeldern sollte berücksichtigt werden, dass in einer Vielzahl von europäischen Museen Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten überliefert ist und dass dieses ganz unterschiedlich charakterisiert sein kann – von Sammlungsgut aus formaler Kolonialherrschaft bis hin zu solchen Gütern, in denen sich koloniales Denken und koloniale Ideologien ausdrücken und bis heute nachwirken.

4.1.3.1. Dokumentation von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten

„Troubling the museum’s coloniality, then, goes beyond telling the museum’s histories, even beyond the possible restitution of particular artefacts. It encompasses dealing with the very words, categories, and place-making which name, order, and differentiate museums and collections.“⁷⁵⁵

Das Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten gehört zu einem der zentralen, in dieser Arbeit relevanten Ausdrucksformen der Fortschreibung kolonialer Strukturen im Museum. Eine zweite wichtige Ebene, innerhalb derer koloniale Ideologien, Perspektiven und

⁷⁵³ Vgl. Sarr u. a.: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter*, 17.

⁷⁵⁴ Ebd., 35f.

In ihrer aktuellen Veröffentlichung *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage* zeigt Bénédicte Savoy auf, dass die Debatte um den Umgang mit dem kolonialen Erbe in deutschen Museen keine neue in der Öffentlichkeit geführte Diskussion ist, die erst mit dem Bau des Humboldt Forum aufkeimte. Savoy arbeitet heraus, dass die Diskussion bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren in der deutschen Öffentlichkeit stattfand, jedoch für Jahrzehnte wieder verschwunden sei. Savoy deckt hier die Mechanismen und Strategien der Abwehr und Verdrängung auf. Vgl. Savoy, Bénédicte: *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage* (München: C.H.Beck, 2021).

⁷⁵⁵ Oswald: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“, 123.

Wissensordnungen nachwirken, ist die Dokumentation, die sich über Inhalte in Datenbanken sowie der Datenstrukturierung ausdrücken kann. Diese sind im Kontext dieser Arbeit deshalb bedeutsam, weil sie potentiell offen zugänglich gemacht werden können.

Daten sind nicht neutral, so meine These. Im Zusammenhang der Dokumentation von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten zeigt sich dies eindrücklich. Daten, die im Zuge der Dokumentation über die Objekte gesammelt und erstellt wurden und noch immer erstellt werden, können Ausdruck von Vorurteilen sein, von Diskriminierung und Rassismus und damit eine Fortschreibung kolonialer Ideologien und Strukturen forcieren. Margareta von Oswald und Hannah Turner zeigen in ihren Arbeiten auf, dass die wissenschaftliche Museumsdokumentation auf vergangene, koloniale Praktiken, Epistemologien und Wissensordnungen fußt und sich bis heute fortschreibt.⁷⁵⁶ Daten haben Geschichte, ihre Entstehung war in der Vergangenheit in konkrete politische und gesellschaftliche Kontexte eingebunden und sind es bis heute:

„Yet data are constructed and are historical; they are not transparent or self-evident.“⁷⁵⁷

Der Blick auf die Objekte und damit auch auf deren Dokumentation und ihre Beschreibung ist also keinesfalls neutral, sondern entspricht stets einer spezifischen Perspektive.

Wie sieht die Einschreibung kolonialer Ideologien in die Dokumentation von Sammlungsgut konkret aus?

Objekte werden im Zuge der Aneignung durch ein Museum aus einem wie auch immer gearteten Kontext entnommen und Teil der musealen Ordnung. Von Oswald spricht davon, dass diese Objekte mutieren, von dem, was auch immer sie einmal waren, bevor sie in das Museum gelangten, zu Objekten im Museum.⁷⁵⁸ Sie verändern damit ihren Status. Eva Sturm erkennt in dieser Aneignungspraxis durch das Museum – ganz gleich, um welche Art von Sammlungsgut es sich handelt – eine Veränderung des Kontextes, die sowohl eine Entkontextualisierung als auch eine Neukontextualisierung bedeutet, eine

⁷⁵⁶ Vgl. Oswald: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“; Vgl. Turner: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*.

⁷⁵⁷ Turner: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, 7.

⁷⁵⁸ Vgl. Oswald: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“, 110.

Entfunktionalisierung, eine Entzeitlichung und Enträumlichung sowie eine neue Beziehung zwischen dem angeeigneten Objekt und den Menschen.⁷⁵⁹ Das Sammlungsgut erhält einen Namen, eine Nummer und wird in eine bestehende Ordnung eingefügt, nämlich in diejenige des Museums und der Sammlung. Das Sammlungsgut wird Teil einer bestehenden Sammlung und ihrer Logiken.⁷⁶⁰ In einer Datenbank spiegelt sich in der Regel diese museale Ordnung und Logik wider. Diese Ordnung mit all ihren Begriffen und Zuschreibungen drückt sich dann eben auch in der Dokumentation der Objekte aus.⁷⁶¹

Die Einschreibung kolonialer Strukturen und Ideologien kann dabei auf verschiedenen Ebenen der Dokumentation erfolgen. Die eingenommene Perspektive auf die Sammlungen, die Zuordnung zu einer Sammlung oder Bestandsgruppe und die verwendete Sprache sind drei Bereiche, die in diesem Kontext besonders problematisch sein können.

Welche Perspektive auf Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten lässt sich in der Dokumentation und in den Datenbanken erkennen? Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten wurde nicht nur unter einer eurozentrischen Sicht auf die Welt gesammelt und auf diese Weise Teil zahlreicher europäischer Museen, sondern es wurde auch aus diesem eurozentrischen Blickwinkel betrachtet, beschrieben, dokumentiert, klassifiziert, benannt und geordnet. Diese Perspektive, die sich durch die Klassifikation, Ordnung und Beschreibung der angeeigneten Objekte zeigt, ist bis heute in den Datenbanken der Museen nachzuvollziehen:

„[...] data have histories, and these must be examined. The issue is not simply that objects may have been collected within a particular Eurocentric worldview; they were also documented, classified, and recorded as such.“⁷⁶²

Die Art und Weise, wie Museen ihre Sammlungen klassifizieren, ordnen, voneinander abgrenzen, benennen und welche sonstigen Standards hierfür angesetzt werden, bezeichnen Andrea Scholz, Thiago da Costa Oliveira und Marian Dörk als Infrastruktur [„infrastructure“] und betonen, dass diese in der Regel als natürlich und unhinterfragt angenommen wird:

⁷⁵⁹ Vgl. Sturm, Eva: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung* (Berlin: Reimer, 1991).

⁷⁶⁰ Vgl. Oswald: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“, 110f.

⁷⁶¹ Vgl. Ebd., 111.

⁷⁶² Turner: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, 188.

„It [Infrastruktur] manifests itself as a set of embodied standards usually perceived as ‘natural’ by that community’s members.“⁷⁶³

Dabei ist diese Perspektive sowie die Dokumentation und die Datenbank – wie Scholz, da Costa Oliveira und Dörk aufzeigen – keinesfalls natürlich, neutral, parteilos oder universell gültig.⁷⁶⁴ Hans Peter Hahn und Oliver Lueb bezeichnen Datenbanken als „Wissenshierarchien, die die vermittelten Inhalte stets auch transformieren [...]“.⁷⁶⁵ Daher bedeutet der Prozess der Dokumentation immer auch „Vereinfachung der Information (Sprache, Struktur, Format)“, was nach Hahn und Lueb als „neo-koloniale Kategorisierung wahrgenommen werden kann“.⁷⁶⁶ Die Transformation dieser Inhalte wird von Menschen gemacht. Diese im Museum arbeitenden, kuratierenden, dokumentierenden Personen – so sieht es Turner – repräsentieren insbesondere in Museen des globalen Nordens weder die Gesellschaften, in denen die Museen existieren, noch die Gesellschaften, aus denen die Objekte stammen:

„Over much of the history of museums, primarily white, male curators with similar education backgrounds have made decisions about objects that come from thousands of different communities and geographic locales. The categorizations of material culture are rooted in the values that these curators have brought to their positions.“⁷⁶⁷

Indigenes Wissen oder sich von eurozentrischen Wissenspraktiken unterscheidende Wissenssysteme⁷⁶⁸ können unter Umständen nicht in der bestehenden Infrastruktur der Datenbank und in der gegebenen Systematik und über die Standardisierung der Dokumentation abgebildet werden. Vielfalt, die mögliche oder auch notwendige Polyphonie von Wissen, Wissensordnungen, Interpretationen oder Perspektiven auf Objekte und auch das Infragestellen

⁷⁶³ Scholz, Andrea, Thiago da Costa Oliveira und Marian Dörk: „Infrastructure as digital tools and knowledge practices. Connecting the Ethnologisches Museum Berlin with Amazonian Indigenous Communities“. In *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, hrsg. v. Hans Peter Hahn, Oliver Lueb, Katja Müller und Karoline Noack, 299–315, hier: 301, (Bielefeld: transcript Verlag, 2021). <https://doi.org/10.14361/9783839457900>.

⁷⁶⁴ Vgl. Scholz u. a.: „Infrastructure as digital tools and knowledge practices. Connecting the Ethnologisches Museum Berlin with Amazonian Indigenous Communities“.

⁷⁶⁵ Hahn, Hans Peter und Oliver Lueb: „Ausblick“. In *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, hrsg. v. Hans Peter Hahn, Oliver Lueb, Katja Müller und Karoline Noack, 345–358, hier: 351, (Bielefeld: transcript Verlag, 2021). <https://doi.org/10.14361/9783839457900>.

⁷⁶⁶ Ebd., 351.

⁷⁶⁷ Turner: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, 158.

⁷⁶⁸ „As we have seen, objects and media from the Brazilian Amazon are part of complex multidimensional systems and knowledge practices, though existing databases and online catalogs are ill-suited to capture this complexity, and the established conventions for classifying objects and their associated media conform to Western disciplinary criteria only.“ Scholz u. a.: „Infrastructure as digital tools and knowledge practices. Connecting the Ethnologisches Museum Berlin with Amazonian Indigenous Communities“, 311.

der Objektzentriertheit ist nicht oder kaum über die Dokumentation in den Datenbanken der Museen abgebildet. Auf diese Weise entstehen Mastererzählungen, „master narratives“⁷⁶⁹, wie es Scholz, Oliveira und Dörk nennen. Die gegebene Infrastruktur provoziert Ein- und Ausschlüsse, koloniale Ideologien werden auf diese Weise reproduziert und vervielfältigen sich, sobald die Daten im Sinne des offenen Zugangs nutzbar gemacht würden.

Ein Beispiel für solche Ein- und Ausschlüsse über die Dokumentation ist die Zuordnung eines Objekts zu einer bestimmten Sammlung oder einer Bestandsgruppe: Museen und ihre Sammlungen sind nach einer meist inneren, eigenen Logik aufgebaut. Sammlungsgut wird in diese Ordnungsprinzipien eingefügt. Es entstehen bei dieser Einfügung in die bestehende Logik der Sammlung automatisch Abgrenzungen, Differenzbildungen und Hierarchien. Von Oswald führt in ihrer Analyse an, dass beispielsweise die Strukturierung der Staatlichen Museen Berlin selbst eine solche Logik ist, die sich wiederum in der Datenbank der Staatlichen Museen widerspiegelt. So gehören zu den Staatlichen Museen Berlin unter anderem das Ethnologische Museum, das Museum für Europäische Kulturen, die Nationalgalerie und das Kunstgewerbemuseum.⁷⁷⁰ Über solche Strukturen werden Differenzen erzeugt und Geschichte konstruiert.⁷⁷¹ Ein von Margareta von Oswald analysiertes Objekt, der „buli chair“ (Signatur IIC 14966), gehört zu den Ethnologischen Museen und wird in der Datenbank auch in dieser Weise dokumentiert. Innerhalb dieses Museums ist es der Sammlung „Afrika“ zugewiesen. Auf diese Weise – so zeigt von Oswald – wird das Objekt nicht als Kunst und nicht als Teil der europäischen Geschichte betrachtet:

„IIC 14966, then, both in the database and via its future exhibition location in the Humboldt Forum, will continue to be primarily defined by being ‘ethnological’ and ‘African’, implying an opposing difference to being both ‘European’, or part of European history, as well as ‘art’.“⁷⁷²

Dieses Beispiel veranschaulicht, wie Differenzen und Ausschlüsse durch die Zuordnung zu einer Sammlung erzeugt werden. Zugleich ist dies ein gutes Beispiel dafür, wie der Prozess der

⁷⁶⁹ Scholz u. a.: „Infrastructure as digital tools and knowledge practices. Connecting the Ethnologisches Museum Berlin with Amazonian Indigenous Communities“, 301.

⁷⁷⁰ Vgl. Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz: „Sammlungen - Staatliche Museen zu Berlin“, <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/sammlungen.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁷⁷¹ Vgl. Oswald: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“, 111f.

⁷⁷² Ebd., 112.

Erzeugung von Daten ausgehend von physischen Objekten immer auch bedeuten kann, dass sich alte Praktiken im Umgang mit diesen Objekten und Epistemologien, die in der Vergangenheit Gültigkeit hatten, in die gegenwärtige Dokumentation und Daten einschreiben.⁷⁷³

Der Aspekt, dass sich vergangene Praktiken in der gegenwärtigen Museumsdokumentation fortschreiben, zeigt sich vielleicht am plakativsten an der Verwendung von Begriffen und Wörtern, mit denen Sammlungsgut beschrieben wird. Diese können falsch, überholt, diskriminierend, rassistisch oder frauen- und transfeindlich sein:

„Den für die Sammlung Verantwortlichen sollte bewusst sein, dass das Beschriften und Kategorisieren von Sammlungsgut in westlichen Museen entstanden ist. In den Herkunftsgesellschaften kann dies auch heute noch so verstanden werden, dass diese Gesellschaften nach westlichen Wissenssystemen beurteilt werden [...]. Die während Kolonialzeiten konstruierten ‚Ethnien‘ können sich tief in die Sammlungsdokumentationen eingeschrieben haben und müssen heute erst mühsam dekonstruiert werden. Beschriftungen können diskriminierende oder rassistische Bezeichnungen enthalten.“⁷⁷⁴

Hannah Turner zeigt in ihrer hier bereits mehrfach zitierten Arbeit *Cataloguing Culture – Legacies of Colonialism in Museum Documentation* auf, dass die eurozentrische Perspektive auf Objekte, rassistische Terminologien, falsche Objektbezeichnungen und problematische Zuschreibungen an der Dokumentation und den Museumspraktiken haften und über verschiedene Technologien hinweg – vom Zettelkasten bis zur Datenbank – weitergeführt und übernommen werden⁷⁷⁵. Dabei sind diese Aspekte nur Beispiele, wie sich koloniale Ideologien fortschreiben können. Auch die Zuordnung zu künstlerischen oder handwerklichen Stilen und zu Geografika sowie die insgesamt überwiegende Objektzentrierung⁷⁷⁶ in europäischen Museen, die besondere Stellung der Autor*innenschaft⁷⁷⁷ sind Aspekte, durch die der

⁷⁷³ Vgl. Turner: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, 8.

⁷⁷⁴ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 52.

⁷⁷⁵ Vgl. Turner: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, 189.

⁷⁷⁶ „The data structure choice also revealed unexpected issues. As we have anticipated, the central problem was that the information on the platform was centered on the artifacts. That choice conflicted with the indigenous view on these things once they conceive objects as part of broader contexts – linked to other beings like raw materials, places, myths, rites, spiritual owners and so on.“ Scholz u. a.: „Infrastructure as digital tools and knowledge practices. Connecting the Ethnologisches Museum Berlin with Amazonian Indigenous Communities“, 307.

⁷⁷⁷ „As James Clifford (1988) noted, the Western understanding of individual artistry cannot simply be imposed upon non-Western cultures, as definitions of originality, authenticity, and authorship differ. He stated that ‘culture’ and ‘art’ can no longer be simply extended to non-Western peoples and things. They can at worst be

eurozentrische, abgrenzende, hierarchische Blick auf Objekte aus kolonialen Kontexten zum Ausdruck kommt.

Es sind also nicht nur in der Vergangenheit Daten, Darstellungen und Zuschreibungen entstanden – innerhalb und außerhalb formaler Kolonialherrschaften –, in denen sich koloniales Denken ausdrückt, sondern diese Reproduktion kolonialen Denkens, einschließlich Rassismen, können sich nach wie vor in Museen wiederfinden und setzen sich in der Dokumentation und in den Datenbanken der Museen bis heute fort:

„Current museum infrastructures rely on historical orderings and names. Discriminating is therefore used in the present tense here: The data base not only inscribes past conceptualisation of difference via its present structure. It also provides a limited framework in which present and future (provenance) research would be integrated.“⁷⁷⁸

In den zu entwickelnden Handlungsfeldern sollte reflektiert werden, dass Daten, die im Zuge der Dokumentation von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten gesammelt, erstellt und noch immer produziert werden, Ausdruck von Vorurteilen, Diskriminierung und Rassismus sein können und damit eine Fortschreibung kolonialer Ideologien und Strukturen begünstigen.

4.2. Digitalisierung und Neutralität

Wie ich zeigen werde, sind Digitalisierung und Daten nicht neutral. Digitalisierung von Museumsbeständen hat Auswirkungen auf ganz verschiedene Bereiche: auf die Museen selbst, in denen sich die Objekte befinden; auf die Menschen, die mit diesen Objekten in einer wie auch immer gearteten Beziehung stehen sowie auf das Verständnis der Menschen von Kultur und dem jeweils digitalisierten Kulturerbe und der Perspektive auf die damit wiederum verbundenen Menschen. Welche Auswirkungen die Digitalisierung hat, ist auch abhängig davon, welche Entscheidungen im Zuge dieser und aller mit ihr verbundenen Aufgabenbereiche getroffen werden. Diese Entscheidungen sind nicht neutral.

imposed, at best translated [...]. [...]. Whereas naming can be interpreted as an attempt to repair and engage in the nuanced and complex character of colonial relations, the appropriation seems to also result here in a second expropriation, since the generated symbolic and financial value ultimately continue to serve Western institutions.“ Oswald: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“, 122.

⁷⁷⁸ Ebd., 115.

Zum besseren Verständnis kann hier die Definition der UNESCO dienen, in der aufgefächert wird, was unter Digitalisierung von Kulturerbe verstanden werden kann. In den *Fundamental principles of digitization of documentary heritage* heißt es:

„Digitization is the creation of digital objects from physical, analogue originals by means of a scanner, camera or other electronic device. It is undertaken as part of a process that includes:

- Selection
- Assessment, including of needs
- Prioritization
- preparation of originals for digitization
- metadata collection and creation
- digitization and creation of data collections
- submission of digital resources to delivery systems and repositories.

This process is accompanied along the way by management, including intellectual property rights management and quality control, and evaluation at the end. These steps are essential to ensure that the digital object remains accessible in the long-term.“⁷⁷⁹

Digitalisierung von Museumsbeständen ist demnach ein Prozess, der mehrere Phasen umfasst, von der Planung über die Vorbereitung, die konkrete technische Durchführung, Konvertierung und Erzeugung der Daten bis hin zur Veröffentlichung und Verbreitung dieser über Repositorien. Flankiert sind diese verschiedenen Arbeitsschritte – die in dem zitierten Dokument auch als Planungsphase, Vordigitalisierungsphase, Digitalisierungsphase und Nachdigitalisierungsphase unterschieden werden⁷⁸⁰ – durch eine ständige Qualitätskontrolle, durch rechtliche Klärungen und abschließende Evaluationen. Im Zuge all dieser Digitalisierungsphasen und zusätzlichen Arbeiten müssen Entscheidungen getroffen werden. So findet eine Auswahl der zu digitalisierenden Objekte oder Bestände statt, es wird also darüber entschieden, was digitalisiert wird, und damit auch, was nicht digitalisiert wird und somit nicht die Mindestvoraussetzung dafür erfüllt, offen zugänglich zu sein.⁷⁸¹ Es wird darüber

⁷⁷⁹ United Nations: „Fundamental principles of digitization of documentary heritage“, [1] http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/digitization_guidelines_for_web.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁷⁸⁰ Vgl. Ebd., [2f.]

⁷⁸¹ Dies bezieht sich auf Sammlungsgut, das digitalisiert werden muss, um überhaupt offen zugänglich zu sein. Wie in Kap. Eingrenzung und verwendete Begriffe, 26ff. ausgeführt, beziehe ich mich in dieser Arbeit nur auf analoges, zu digitalisierendes Sammlungsgut. Genuin digitales Sammlungsgut ist im Zusammenhang dieser Arbeit ein Desiderat.

entschieden, wer die potentiellen Nutzer*innen des digitalen Sammlungsguts sein könnten, was wiederum Entscheidungen darüber beeinflusst, wie etwas digitalisiert wird, also welche Technik zum Einsatz kommt, um die Erwartungen bestimmter Nutzer*innengruppen zu befriedigen. Es wird ebenso eine Wahl getroffen, welche Datenstandards, Datenschemata und kontrollierten Vokabulare verwendet werden. Und letztlich auch darüber, über welche Plattformen und/oder Repositorien der offene Zugang – sofern er in einem Digitalisierungsprozess angestrebt wird – zu diesen digitalen Objekten und Metadaten erfolgen soll. In diesen und vielen weiteren, kleinteiligen Bereichen der Digitalisierung haben die Mitarbeitenden der Museen Entscheidungsmöglichkeiten. Museen werden also auch durch persönliche Biografien und Vorlieben der Mitarbeitenden im Museum gestaltet. Zugleich können kulturpolitische Vorgaben diese Entscheidungen maßgeblich beeinflussen. Diese Entscheidungen sind zudem auch von den historischen und sozialen Gegebenheiten der Museen und Gesellschaften, innerhalb derer sich diese befinden, abhängig. Und in diesem hier nur grob skizzierten Netz an Bedingungen für Entscheidungen im Zuge der Digitalisierung stehen die Fragen im Raum, die die intersektionale Feministin Tara Robertson 2017 auf der OpenCon – einer internationalen Tagung für offene Daten im Bereich Forschung und Bildung – stellt:

„Who is in the room? Who is at the table? Who speaks a lot? Who has social capital? Who feels welcome? Whose ideas are respected and centered by default? Who is missing?“⁷⁸²

Wessen Stimmen werden also im Kontext all der hier grob skizzierten Entscheidungen im Digitalisierungsprozess priorisiert? Wer wird ausgeschlossen? Wessen Geschichte wird durch wen geformt? Wessen Interessen werden im Zuge von Digitalisierungsprojekten vorrangig behandelt? Oder wie es Kathy Bowrey und Jane Anderson formulieren:

„Namely, who benefits from greater access and whose cultural agendas are being advanced through this politics?“⁷⁸³

Dass Digitalisierung nicht neutral ist, drückt sich allerdings nicht ausschließlich in den Entscheidungen aus, die im Prozess getroffen werden müssen und die eine bestimmte

⁷⁸² Robertson, Tara: „Who is Missing?“, Konferenz OpenCon (2017), <https://www.slideshare.net/RightToResearch/who-is-missing-tara-robertson-opencon-2017> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁷⁸³ Bowrey u. a.: „The politics of global information sharing: Whose cultural agendas are being advanced?“, 481.

Perspektive und Haltung voraussetzen. Digitalisierung von Sammlungsgut ist auch deshalb kein neutraler Prozess, weil Museen als Institutionen nicht neutral sind. Charles Saumarez Smith schreibt in seinem Aufsatz *Museums, Artefacts, and Meanings*, der in der richtungweisenden Publikation *The New Museology* von Peter Vergo erschienen ist:

„[...] and it is important to be aware that museums are not neutral territory.“⁷⁸⁴

Diese scheinbar banale Erkenntnis entsteht angesichts eines kritischen Blicks auf die als selbstverständlich angenommenen Ansprüche und Bedingungen des Museums und seiner Arbeit. In der Einleitung zu *Sich mit Sammlungen anlegen* erkennen die Herausgeberinnen Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, dass sich die Institution Museum gegenwärtig in einer Krise befände beziehungsweise dass vielerorts von einer Museumskrise die Rede sei.⁷⁸⁵ Dies spiegle sich insbesondere in der Diskussion um eine neue Museumsdefinition im Internationalen Museumsrat wider⁷⁸⁶ und im Infragestellen des Status Quo der Aufgaben und des Auftrags, der Ansprache, der Repräsentation und Wirkweise des Museums. Griesser-Stermscheg, Sternfeld und Ziaja schreiben:

„So finden sich die scheinbar selbstverständlichen Prämissen des Museums – seine Neutralität und Objektivität, seine gleichzeitigen folgenreichen Unterscheidungen, die Macht seiner Präsentationsformen, seine Verstrickungen mit kolonialer Gewalt und Raub und seine zumeist bürgerlichen, westlichen, patriarchalen und nationalen Gesten des Zeigens – eben infrage gestellt. Dementsprechend bröckelten der überzeitliche Wahrheitsanspruch und die Allgemeingültigkeit musealen Wissens.“⁷⁸⁷

Das kritisch-reflexive Hinterfragen des Museums keimt zum Zeitpunkt des Schreibens dieses Textes aus verschiedenen Gründen und Richtungen wieder auf,⁷⁸⁸ ist jedoch keinesfalls neu, wie auch die Herausgeberinnen von *Sich mit Sammlungen anlegen* wissen und aufzeigen. Die

⁷⁸⁴ Smith, Charles Saumarez: „Museums, Artefacts, and Meanings“. In *The New Museology*, hrsg. v. Peter Vergo, 6–21, hier: 12, (London: Reaktion Books, 1989).

⁷⁸⁵ Vgl. Griesser-Stermscheg: „Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen“, 25.

⁷⁸⁶ Vgl. Kap. Einleitung, 14ff.

⁷⁸⁷ Griesser-Stermscheg: „Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen“, 26.

⁷⁸⁸ „Im aktuellen Diskurs geht es darum, dass Museen niemals neutrale Orte waren und dass die Neutralität, die Museen für sich beanspruchen, selbst eine politische und gesellschaftliche Aussage ist.“ Pereira, Fulimalo: „Die Dekolonisierung von Sammlung- und Ausstellungsmanagement – Vertiefung der Partnerschaften beim Umgang mit Museumssammlungen“. In *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund e. V., 146–150, hier: 149, (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfanden-web-210228-02.pdf>.

kritisch-historische Befragung von Praktiken und Theorien des Museums findet sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in museologischen Strömungen der Neuen Museologie und Kritischen Museologie wieder.⁷⁸⁹ Informiert sind diese Strömungen durch feministische, postkoloniale, queere und/oder marxistische Kritik am Museum.⁷⁹⁰ Diese Bewegungen innerhalb der Museumstheorie vereint die Kritik am Bestehenden, das Einbeziehen der Interessen marginalisierter Gruppen sowie die Kritik am Kanon, an musealen Strukturen und musealen Konstruktionen von geschlechterspezifischen, nationalen, regionalen, fachspezifischen und ethnologischen Strukturen und Identitäten. Das Museum wird als „Bühne“ entlarvt.⁷⁹¹ Der Kulturwissenschaftler und Ausstellungsmacher Joachim Baur schreibt, dass das Museum:

„[...] in seinen Ausstellungen Ordnungen, Geschichten und Identitäten inszeniere und auf diese Weise stets bestimmte, dezidiert auch politisch konnotierte Deutungen transportiere[n würde]. [...] Das Museum sei ‚Produktionsstätte von Bedeutung‘. Soziale, kulturelle, politische oder historische Phänomene würden hier nicht abgebildet, sondern konstruiert und kulturell kodiert. Museen seien als Agenturen der Konstruktion, Inszenierung und Authentisierung, aber auch der Anfechtung und Infragestellung von Geschichten und Geschichte zu verstehen, und dabei in all ihren Aktivitäten von changierenden Machtverhältnissen durchzogen.“⁷⁹²

Von dieser Kritik an der Institution, an ihrer Deutungsmacht und der Repräsentation im und durch das Museum, stellt sich die Frage danach, wer die Erzählungen von Geschichte und Kulturgut bestimmt, welche Perspektive auf Kulturgut eingenommen wird, wer im Museum repräsentiert wird und wer ausgeschlossen bleibt. Die vermeintliche Objektivität und Neutralität musealer Arbeit und der Institution Museum wird in Frage gestellt.

⁷⁸⁹ Vgl. Mensch, Peter van: „Museologie – Wissenschaft für Museen“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 370–375, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016).

⁷⁹⁰ Vgl. Griesser-Stermscheg: „Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen“, 25. Vgl. zu diesem Thema insbesondere: Levin, Amy K: *Gender, Sexuality and Museums* (London: Routledge, 2010). <https://doi.org/10.4324/9780203847770>.

⁷⁹¹ Vgl. Baur, Joachim: „Bühne – Arena. Geschichtspolitik und Musealisierung im Zeichen von Globalisierung und gesellschaftlicher Pluralisierung“. In *Geschichtspolitik in Europa seit 1989. Deutschland, Frankreich und Polen im internationalen Vergleich*, hrsg. v. Étienne François, Kornelia Konczal, Robert Traba und Stefan Troebst, 447–465, (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2013).

⁷⁹² Baur, Joachim: „Krise der Repräsentationskritik? Über Deutungsmacht im postfaktischen Museum“. In *Assessment of Significance. Deuten – Bedeuten – Umdeuten*, hrsg. v. Regine Falkenberg, Thomas Jander und Deutsches Historisches Museum, 27–31, hier: 27f., (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2018).



Abbildung 25 *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989, [Müssen Frauen nackt sein, um das Met zu besuchen?]. Plakat der Guerilla Girls. Die künstlerischen Aktionen der Gruppe richteten sich gegen sexuelle und rassistische Vorurteile in der New Yorker Kunstwelt.

In den nachstehenden Abschnitten dieses Kapitels werde ich einige Aspekte näher betrachten, die im Zuge des genannten Digitalisierungsprozesses wirksam sind, und von diesen Aspekten ausgehend sichtbar machen, dass nicht nur das Museum kein neutraler Ort ist, sondern auch die Digitalisierung keinesfalls als neutraler Prozess betrachtet werden kann. Im ersten Teil werde ich darlegen, dass die Digitalisierung von Sammlungsgut zu einer digitalen Verdopplung und damit einer Wiederholung und Verstärkung aller Einschreibungen in die Sammlung führen kann und dass dies auch Fragen der Repräsentation berührt. Im zweiten Teil führe ich aus, wie die Digitalisierung von Sammlungsgut zu Verzerrungen führen kann, da die Digitalisierung selbst ein Akt des Sammelns ist. Kuratorische Entscheidungen und rechtliche Bedingungen nehme ich hierbei insbesondere in den Blick und frage letztlich auch nach der Art und Technik der Digitalisierung, die das Verständnis von Sammlungsgut maßgeblich beeinflussen können.

Einige der in diesem Kapitel adressierten Fragen sind ethische Fragen.⁷⁹³ Das Wissen um diese Aspekte ermöglicht informierte Entscheidungen im Zuge der Digitalisierung, ganz wie es Zinaida Manžuch in ihrem Aufsatz *Ethical Issues in Digitization of Cultural Heritage* auf den Punkt bringt:

⁷⁹³ Vgl. Murphy, Bernice L. und Aedín Mac Devitt (ICOM) (Hrsg.): *Museums, Ethics and Cultural Heritage* (Abingdon: Routledge, The International Council of Museums, 2016).

„Addressing the ethical challenges of digitization allows the professional to recognize the wider consequences of certain decisions [...].“⁷⁹⁴

Diese nachstehenden Aspekte zu kennen und über deren potenzielle Auswirkungen Bescheid zu wissen, bedeutet, die Digitalisierung nuancierter, sorgfältiger, sensibler vornehmen zu können. Diese Aspekte bilden ein wesentliches Fundament für die Erarbeitung zentraler Handlungsfelder für den offenen Zugang zu Sammlungsgut.

4.2.1. Digitale Verdopplung und Repräsentation

Ein für den Kontext der Digitalisierung von Sammlungsgut wichtiger Aspekt ist die Kritik an den Sammlungsbeständen selbst, an den Strategien ihrer Etablierung, an dem Profil und der Zusammensetzung von Museumsbeständen und allen damit verbundenen Fragen der Repräsentation. Der Akt des Sammelns im Museum hat politische, ideologische und ästhetische Dimensionen, wie Peter Vergo schreibt.⁷⁹⁵ Diese Dimensionen anzuerkennen und zu reflektieren, die Erkenntnisse und Fragen der kritischen Museologie aufzunehmen und für die Digitalisierung von Sammlungsgut fruchtbar zu machen, ist in diesem Zusammenhang zentral, da sich im Digitalen des Sammlungsguts die politischen, gewaltvollen, ausschließenden und ideologischen Dimensionen fortschreiben und unter Umständen verstärken können.

Ich nenne diese Fortschreibung der Einschreibungen in die Sammlungen durch die Digitalisierung digitale Verdopplung. Den Begriff nutze ich – abgewandelt zwar, aber inspiriert von Lukas Fuchsgruber und Bernhard Maaz⁷⁹⁶ –, um darauf hinzuweisen, dass die Digitalisierung einer Museumssammlung bedeuten kann, dass sich die Sammlung eines Museums im Zuge dessen wiederholt – und zwar mit all ihren Einschreibungen. Die Digitalisierung von Sammlungsgut reproduziert das, was ohnehin da ist, also das Profil der Sammlung. Diese Wiederholung ist nicht nur eine bildliche in Form digitaler Reproduktionen, sondern zugleich die Verdopplung aller in das Sammlungsgut eingeschriebenen Entscheidungen und Positionen, die politischer, ideologischer oder rechtlicher Art sein können.

⁷⁹⁴ Manžuch, Zinaida: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“. *Journal of Contemporary Archival Studies*, vol. 4, Artikel 4 (2017): 13. <https://elischolar.library.yale.edu/jcas/vol4/iss2/4>.

⁷⁹⁵ Vgl. Vergo, Peter: „Introduction“. In *The New Museology*, hrsg. v. Peter Vergo, 1–5, hier: 2f., (London: Reaktion Books, 1989).

⁷⁹⁶ Vgl. Fuchsgruber, Lukas: „Wie können wir das digitale Museum aufhalten?“, Remote Chaos Experience (2020), <https://media.ccc.de/v/rc3-11510-wie-können-wir-das-digitale-museum-aufhalten#t=135> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Maaz, Bernhard: *Das gedoppelte Museum* (Köln: Buchhandlung Walther König, 2020).

Diese Einschreibungen sind eng verbunden mit Fragen der Repräsentation, der ein zentraler Begriff der Museumstheorie und Museumspraxis ist. Museen gelten als Räume, in denen Repräsentation stattfindet oder werden gar als Räume der Repräsentation gesehen. Der Kulturwissenschaftler Gottfried Korff stellt fest, dass Museen „Orte der Repräsentation“ und „der Konstruktion von Kulturen“ sind.⁷⁹⁷

Repräsentation hat eine doppelte Bedeutung, sowohl im Allgemeinen als auch im spezifischen Zusammenhang der Institution Museum. Die Texte von Thomas Thiemeyer und Joachim Baur geben hier Aufschluss: Im *Handbuch Museum* spricht Thiemeyer vom „Museum als Wissens- und Repräsentationsraum“⁷⁹⁸ und zeigt auf, dass Repräsentation im Museum und anderen „Institutionen des Zeigens“⁷⁹⁹ sowohl eine politische als auch eine ästhetische Dimension haben kann. So kann Repräsentation im Museum einerseits politische Repräsentation meinen. Dann werden Symbole des Status’ genutzt, um Macht auszudrücken oder zur „Schau“⁸⁰⁰ zu stellen. Andererseits versteht Thiemeyer unter der Repräsentation im Museum eine spezifische „ästhetische Praxis“, die das, was nicht da ist, was nicht anwesend ist, sichtbar macht.⁸⁰¹ Eine solche Doppelbedeutung der Repräsentation – auch für das Museum – erkennt ferner Joachim Baur. Demnach meint Repräsentation zum einen die „Vergegenwärtigung von Abwesenden“ oder die „Darstellung einer Vorstellung“ und zum anderen „Vertretung, Stellvertretung“.⁸⁰²

Eine besondere Stellung im Kontext der Repräsentation im Museum nimmt dabei das museale Sammlungsgut ein. So kann Sammlungsgut – besonders plakativ, wenn es aus anderen kulturellen Kontexten stammt oder diese abbildet oder abbilden soll – die Funktion zugewiesen bekommen, repräsentativ für eine bestimmte Kultur, Personengruppe oder für ein Ereignis zu stehen. Sammlungsgut kann – um mit den Begriffen von Baur zu sprechen – die Funktion erhalten, eine abwesende Kultur im Museumsraum zu vergegenwärtigen, oder dazu verwendet werden, eine spezifische Vorstellung von einer Kultur oder einem Ereignis dieser Kultur darzustellen. Sammlungsgut kann also – ganz wie es Joachim Baur auffächert – etwas

⁷⁹⁷ Korff, Gottfried: „Korffs Museumsdinge. Zur Einführung: Vorwort der 1. Auflage“. In *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, hrsg. v. Gottfried Korff, XXV–XXX, hier: XXV (Köln: Böhlau Verlag, 2007).

⁷⁹⁸ Thiemeyer, Thomas: „Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 18–21, hier: 19, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

⁷⁹⁹ Ebd.

⁸⁰⁰ Ebd.

⁸⁰¹ Ebd.

⁸⁰² Vgl. Baur, Joachim: „Repräsentation“. In *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*, hrsg. v. Heike Gfrefeis, Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschofen, 85–100, hier: 90, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2015).

„darstellen, abbilden, verkörpern, zeigen, veranschaulichen, stehen für, vertreten, illustrieren“.⁸⁰³ Damit eng verbunden ist die Vorstellung des Museologen Friedrich Waidachers, der Sammlungsgut als „Vertreter“ oder „Belege“ sieht:

„Die musealen Objekte werden dabei nicht nur als originale Elemente einer Wirklichkeit selegiert, sondern vor allem als Belege und Vertreter gesellschaftlicher Werte [...]“⁸⁰⁴

Waidacher spricht von „Nouophoren“,⁸⁰⁵ Bedeutungsträgern. Die Bedeutung, dessen Träger das Sammlungsgut ist, entsteht erst durch den Menschen, der den Objekten Bedeutung zuschreibt. Bedeutung ist also nicht „a priori, nicht unabhängig vom menschlichen Erkenntniswillen“ vorhanden.⁸⁰⁶ Wofür also Sammlungsgut steht, welche Bedeutung es annimmt oder annehmen kann, ist eng verbunden mit der Frage, was es repräsentieren soll, und daher mit Phänomenen verknüpft, „ohne die eine Diskussion von Repräsentation kaum auskommt“, und dazu gehören nach Baur:

„[...] Interpretation, Deutung, Position, Standpunkt, Statement, Sicht und Blick“.⁸⁰⁷

Museumsmacher*innen haben Sammlungsgut lange als Werkzeuge der Repräsentation begriffen. Bestimmtes Sammlungsgut wurde unter Umständen überhaupt nur für den Zweck erworben, um eine Kultur oder bestimmte Menschengruppen zu repräsentieren. Seit einigen Jahrzehnten gibt es zunehmend eine „Krise der Repräsentation“, in deren Kern die Kritik formuliert wurde, dass es unmöglich sei, die Welt „spiegelbildlich“ wiederzugeben.⁸⁰⁸

„[...] die ‚Krise der Repräsentation‘ [ist] im Wesentlichen die Krise eines abbildtheoretischen Repräsentationsbegriffs [...]. Mit Aufgabe der Vorstellung, es gäbe eine Art und Weise, wie die Welt ‚wirklich‘ und repräsentationsvorgängig ‚ist‘, wird auch die Vorstellung hinfällig, Repräsentation könne in der richtigen Abbildung eben dieser Welt bestehen. Die Auffassung vom spiegelbildlichen Reproduzieren sozialer Realität und

⁸⁰³ Baur: „Repräsentation“, 86.

⁸⁰⁴ Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 148.

⁸⁰⁵ Waidacher: „Vom redlichen Umgang mit Dingen – Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“, 8.

⁸⁰⁶ Schreiner, Klaus und Heinz Wecks: *Museologie – Gegenstand, Aufgaben, Bestandsbildung*. Studien zur Museologie, 27 (Berlin: Institut für Museumswesen, 1986), 83.

⁸⁰⁷ Baur: „Repräsentation“, 86.

⁸⁰⁸ Baur: „Repräsentation“, 92.

kultureller Handlungen ist somit passé, und diese Erkenntnis betrifft auch das Museum als Repräsentationsagentur par excellence.“⁸⁰⁹

Trotz dieser Kritik an der Repräsentation und den daraus resultierenden Konsequenzen für das Museum⁸¹⁰ können durch die Digitalisierung bestimmte Sicht- und Blickweisen sowie Interpretationen und Deutungen von diesem Sammlungsgut fortwirken – selbst dann, wenn diese Sichtweisen überholt sind und die Kritik der Repräsentation bereits in der Institution angekommen ist. Durch die Digitalisierung können sich bestimmte Positionen und Standpunkte gegenüber Menschen und Kulturen reproduzieren und transportieren. Auch die Lücken in den Sammlungen sind ein Ausdruck dieser Standpunkte und Blickwinkel der Institution und der inhaltlichen Prioritäten in einer Gesellschaft. Die Kenntnis einiger dieser Aspekte der digitalen Verdopplung ist für die digitale Zugänglichmachung von Sammlungsgut bedeutsam, weil es einen nuancierten, kritischen Blick auf den Prozess der Digitalisierung und des offenen Zugangs ermöglicht.

4.2.1.1. Stereotype und rassistische Darstellungen

Museumsbilder können Stereotype verschiedenster Art reproduzieren und transportieren – Stereotype über Geschlechter, Alter, Personengruppen, Herkünfte und viele weitere Zuschreibungen. Auch Stereotype über Ereignisse (z. B. Sklaverei) und historische Zeiten sowie Epochen (z. B. Imperialismus) können sich über die Bilder, die durch das Museum erzeugt werden, hergestellt oder reproduziert werden. In seinem einflussreichen Text *Das Spektakel des „Anderen“* schreibt Stuart Hall über die Stereotypisierung des Menschen und bietet die folgende Definition an:

„Stereotype erfassen die wenigen ‚einfachen, anschaulichen, leicht einprägsamen, leicht zu erfassenden und weithin anerkannten‘ Eigenschaften einer Person, reduzieren die gesamte Person auf diese Eigenschaften, übertreiben und vereinfachen sie, und schreiben sie ohne Wechsel oder Entwicklung für die Ewigkeit fest.“⁸¹¹

Weiter nennt Hall die folgenden drei Kennzeichen, die Stereotype auszeichnen können:

⁸⁰⁹ Baur: „Repräsentation“, 96.

⁸¹⁰ Vier dieser Konsequenzen beschreibt Baur: Vgl. Baur: „Repräsentation“, 95ff.

⁸¹¹ Hall, Stuart: „Das Spektakel des „Anderen““. In *Grundlagentexte der Medienkultur*, hrsg. v. Andreas Ziemann, 155–160, hier: 158f., (Wiesbaden: Springer VS, 2019). <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15787-6>.

„Der erste Punkt ist also: Stereotypisierung reduziert, essentialisiert, naturalisiert und fixiert ‚Differenz‘. Zweitens wendet Stereotypisierung eine Strategie der ‚Spaltung‘ an. Sie trennt das Normale und Akzeptable vom Anormalen und Unakzeptablen ab, um letzteres dann als nicht passend und andersartig auszuschließen und zu verbannen. [...]. Ein weiteres Kennzeichen von Stereotypisierung ist also ihre Praxis der ‚Schließung‘ und des Ausschlusses. Sie schreibt symbolisch Grenzen fest, und schließt alles aus, was nicht dazugehört. [...]. Drittens tritt Stereotypisierung vor allem dort in Erscheinung, wo es große Ungleichheiten in der Machtverteilung gibt.“⁸¹²

Die wiederholte Reduktion auf einige wenige Charakteristika und vermeintliche Wesenheiten⁸¹³ erzeugen Stereotype. Dieser Definition und Kennzeichnung von Stereotypen folgend finden sich in Museen vielfach stereotype Vorstellungen und Darstellungen von Menschen wieder. Ein Beispiel hierfür ist die bildhafte Darstellung Schwarzer Menschen. Die visuelle Ästhetik der Darstellung Schwarzer Personen ist in der Geschichte der Bildenden Kunst vielfach geprägt von ausgrenzenden, diskriminierenden und rassistischen Merkmalen. Rassismus – verstanden als Ideologie und Praxis sowie als „gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit“⁸¹⁴ – ist im Kern verbunden mit der Annahme der Überlegenheit, der Hegemonie *weißer* Menschen gegenüber Schwarzen Menschen, die sich in politischen, intellektuellen, in kulturellen Erzeugnissen und der gewaltsamen Ausübung dieser angenommenen Dominanz ausdrücken kann.⁸¹⁵ Stuart Hall erkennt in der stereotypen Darstellung Schwarzer Menschen häufig eine Reduktion und rassistische Zuschreibung auf die Natur sowie auf „Ursprünglichkeit“, häufig in Kombination mit einer Überzeichnung bestimmter körperlicher Merkmale, der Lippen, der Augen, der Gesichtsform. Werden rassistische Darstellungen Schwarzer Menschen wie diese digitalisiert und offen zugänglich gemacht, können sich diese Stereotype und Rassismen reproduzieren und zu deren Verbreitung beitragen.

Ein Beispiel für die stereotype und rassistische Darstellung von Menschen und kultureller Traditionen sind Gemälde, die dem europäischen Orientalismus zuzuschreiben sind.⁸¹⁶ Der Orientalismus – wie er sich als europäische Strömung der Bildenden Kunst, aber darüber hinaus auch in vielen anderen Kunstsparten wiederfindet – ist geprägt vom Kolonialismus, vom

⁸¹² Hall: „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, 158f.

⁸¹³ Vgl. Ebd., 157.

⁸¹⁴ Greve, Anna: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, 236.

⁸¹⁵ Vgl. Ebd.; Vgl. Kap. Kolonialismus und koloniale Kontexte, 176ff.

⁸¹⁶ Vgl. Said, Edward W: *Orientalismus* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1978).

europäischen Blick auf kulturelle Praktiken und die Menschen des Nahen Ostens. Damit eng verbunden ist antimuslimischer Rassismus. Larissa Förster, Matthias Glaubrecht, Katarina Horst, Silke Reuther, Hans-Jörg Czech, Veit Didczuneit und Christoph Grunenberg betonen, wie wichtig es ist,

„[...] zu analysieren, wie hartnäckig sich koloniale Bilder in der Kunst und im Alltag halten. Gerade in Werken der klassischen Moderne lassen sich die Darstellung und der Umgang mit dem ‚Fremden‘ exemplarisch untersuchen, gewöhnlich eine Mischung aus künstlerischer Bewunderung und Projektion eskapistischer Utopien und exotisierender Fantasien.“⁸¹⁷

In Museumssammlungen finden sich heute zahlreiche Werke, die dem Orientalismus zuzuschreiben sind. Ein Beispiel hierfür ist das Gemälde *Le Marché d’esclaves* des französischen Künstlers Jean-Léon Gérôme von 1866.



Abbildung 26 Jean-Léon Gérôme, *Le Marché d'esclaves*, 1866, Öl auf Leinwand.

⁸¹⁷ Förster u. a.: „Sammlungsgeschichte: Die verschiedenen Museumsgattungen und ihr ‚(post-)koloniales Erbe‘“, 121.

Saskia Trebing schreibt über dieses Gemälde, dass es dazu beiträgt, „ein fiktionales und vom Kolonialismus geprägtes Bild des ‚Orient‘ zu vermitteln“.⁸¹⁸ Trebing stellt fest, dass „Jean-Léon Gérômes Gemälde [...] viel mehr von seiner eigenen Fantasie [spricht] als von einer historischen Realität“.⁸¹⁹ Weiter schreibt sie:

„Wichtiger als die Gewalt gegen die Sklavin ist die Idee vom idealisierten, entfesselten und tabulosen Frauenkörper. Dieser ließ sich einfacher im vermeintlich wilden und exotischen Orient-Kontext darstellen als vor der recht prüden Westeuropa-Kulisse. [...]. Der ‚Orient‘ (allein der unscharfe Begriff dürfte das fehlende Interesse an Differenzierung verdeutlichen) wurde als das ‚Andere‘ gebrandmarkt, das durch ein westliches ‚Wir‘ beherrscht werden muss.“⁸²⁰

Trebing schreibt diesen Text anlässlich der Veröffentlichung des Gemäldes auf einem Plakat der rechtspopulistischen und in Teilen rechtsextremen politischen Partei *Alternative für Deutschland* (AfD). Auf den Plakaten der AfD zum Europawahlkampf 2019 ist der folgende Text zu lesen: „Dieses Bild ist Teil der AfD-Serie ‚Aus Europa lernen.‘ / Damit aus Europa kein ‚Eurabien‘ wird! / Europäer wählen AfD! / Alternative für Deutschland / Landesverband Berlin“.⁸²¹ Die AfD will mit diesem Bild ganz offensichtlich suggerieren, dass der aus dem Nahen Osten stammende Mann Frauen im Allgemeinen unterdrücke und dass die europäische, die deutsche Frau diese Unterdrückung bald auch in Europa zu erwarten hätte, wenn die Einwanderung von Menschen aus dem Nahen Osten nicht ausgesetzt würde. Die AfD entlarvt sich damit nicht nur als rassistisch, sondern als unwissend, und wie Trebing schreibt, hat „die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden“, denn:

„Auf dem Gemälde geht es also eben nicht um ‚die Araber‘, die Europa einnehmen, sondern genau um das Gegenteil.“⁸²²

Le Marché d’esclaves ist ein Beispiel für den europäischen, rassistischen und durch den Kolonialismus geprägten Blick auf andere Kulturen, in diesem Fall auf den Nahen Osten. Das

⁸¹⁸ Trebing, Saskia: „Kunst als Wahlwerbung: Warum die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden hat“, *Monopol Magazin* (2019), <https://www.monopol-magazin.de/warum-die-afd-ihr-eigenes-plakat-nicht-verstanden-hat> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁸¹⁹ Ebd.

⁸²⁰ Ebd.

⁸²¹ Vgl. Fröhlich, Alexander: „AfD-Europawahlkampf in Berlin: Die nackte Frau und die bösen Turbanträger“, *Der Tagesspiegel* (12. April 2019), <https://www.tagesspiegel.de/berlin/die-nackte-frau-und-die-bosen-turbantraeger-5324140.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁸²² Trebing: „Kunst als Wahlwerbung: Warum die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden hat“.

Werk ist Teil der Sammlung des Clark Art Institute in Massachusetts, USA, wo es digitalisiert und auf der Website des Museums offen zugänglich gemacht wurde, hochauflösend.⁸²³ Die AfD hat ausgehend von dieser Quelle das Motiv für ihre Wahlplakate nutzen können. Diese Verwendung – so falsch in der Unkenntnis der Kunstgeschichte und rassistisch in ihrer Auslegung – ist rechtlich zulässig, da das Werk gemeinfrei ist und nach seiner Digitalisierung auch keine neuen Rechte geltend gemacht oder erzeugt wurden.⁸²⁴ Der Direktor des Museums, Olivier Meslay, betont, dass keine Urheberrechtsansprüche an dem Werk mehr bestehen würden und das Museum daher auch nicht kontrollieren könne, wie und von wem es benutzt werde. „Wir verurteilen die Verwendung des Gemäldes scharf und bestehen auf eine Unterlassung“, zitiert Der Tagesspiegel Meslay am 27. April 2019.⁸²⁵

Eine politisch oder ethisch problematische Verwendung gemeinfreier Werke ist bei der Digitalisierung und Zugänglichmachung von stereotypen oder rassistischen Darstellungen immer auch ein mögliches Nutzungsszenario. Das zeigt dieses Beispiel eindrücklich. Eine solche Handhabung zu antizipieren, soll kein Grund zur Unterlassung der Digitalisierung und des offenen Zugangs sein. Ich führe dieses Beispiel auch nicht an, um generell dafür zu werben, stereotype und rassistische Darstellungen wie diese nicht zu digitalisieren und nicht offen zugänglich zu machen. Wohl aber ist es bedeutsam zu reflektieren, dass die Digitalisierung von stereotypen und rassistischen Darstellungen zur Reproduktion und Verbreitung von ebenjenen Denk- und Handlungsweisen führen und diese Daten in politisch extremen oder ethisch problematischen Kontexten verwendet werden können. Personen können sich hiervon verletzt und beleidigt fühlen und Abbildungen wie diese sogar als Gewalt gegen sie wahrnehmen. Die Digitalisierung kann hier zu einem Katalysator der Stereotypisierung und rassistischer Darstellungen werden. Diese Dynamik sollte in den zu entwickelnden Handlungsfelder für den offenen Zugang zu Sammlungsgut adressiert werden.

4.2.1.2. Lücken und Leerstellen

Wie ich aufzeigen konnte, verdoppelt die Digitalisierung das, was gesammelt wird, mit all seinen Einschreibungen. Museale Sammlungen folgen stets einer gewissen Logik und diese

⁸²³ Vgl. The Clark Art Institute: „Jean-Léon Gérôme: Slave Market“, <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/Slave-Market> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁸²⁴ Vgl. Ebd.

⁸²⁵ Der Tagesspiegel: „Streit um ‚Sklavenmarkt‘-Bild: US-Museum protestiert gegen Plakat der Berliner AfD – Berlin“, Der Tagesspiegel (27. April 2019), <https://www.tagesspiegel.de/berlin/us-museum-protestiert-gegen-plakat-der-berliner-afd-5326141.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

muss zwangsläufig Lücken produzieren, die sich im Digitalen wiederholen. Was nicht in der Sammlung ist, kann auch durch die digitale Kopie der Sammlung nicht entstehen.

Was verstehe ich unter einer Lücke in einer Sammlung und wie entstehen diese?

Michael Farrenkopf, Andreas Ludwig und Achim Saupe halten einleitend in dem von ihnen herausgegebenen Tagungsband *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen* fest, dass die Sammlung von Museen immer einen „konstruktiven Charakter“ besitzen, weil sie einer gewissen Logik folgen,⁸²⁶ die für Außenstehende nicht immer nachzuvollziehen ist:

„Auch im Museum ist Sammeln bewertende Auswahl, die Kriterien sind jedoch oft nicht mehr nachvollziehbar. Fachwissenschaftliche Systematisierungen steht ein an Werturteil, Konventionen oder gar individuelle Meinungen gebundener Kunstbegriff gegenüber. Die Folgen sind sowohl Logik als auch Lücke.“⁸²⁷

Weiter definieren sie Sammlungslogik wie folgt:

„Die Logiken des Sammelns und Archivierens, die wir vorfinden, sind historisch gewachsene, in denen die Zufälle der Überlieferung ebenso eine Rolle spielen wie das Außerachtlassen oder der Ausschluss von Wissensbeständen.“⁸²⁸

Eine wichtige erste Ebene der Sammlungslogik ist die Zuordnung eines Museums zu einem bestimmten Museumstyp. Ich konzentriere mich in dieser Arbeit ausschließlich auf Kunst- und Kulturhistorische Museen.⁸²⁹ Trotz dieser Reduktion ist das Feld der Sammlungsschwerpunkte innerhalb dieser Eingrenzung hochgradig heterogen. So hat selbstredend ein Kunstmuseum andere Sammlungsschwerpunkte als ein technisches, ein historisches oder regionalgeschichtliches Museum. Die entstehenden Lücken innerhalb einer jeweiligen

⁸²⁶ Farrenkopf, Michael, Andreas Ludwig und Achim Saupe: „Logik und Lücke. Formen der archivischen und sammelnden Konstitution authentischen Wissens“. In *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen*, hrsg v. Michael Farrenkopf, Andreas Ludwig und Achim Saupe, 7–31, hier: 7, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2021).

⁸²⁷ Farrenkopf u. a.: „Logik und Lücke. Formen der archivischen und sammelnden Konstitution authentischen Wissens“, 12.

⁸²⁸ Ebd., 8.

⁸²⁹ Vgl. Kap. Eingrenzung und verwendete Begriffe, 26ff.

Sammlung sind abhängig von der grundsätzlichen inhaltlichen und fachspezifischen Ausrichtung eines Museums.

Natürlich sammelt aber auch ein Museum isoliert betrachtet nicht vollständig. Innerhalb einer einzelnen Sammlung entstehen ebenfalls Lücken. Wilhelm Füßl definiert diese als

„das Fehlen einer scheinbar realen Existenz“.⁸³⁰

Das, was fehlt, entsteht durch vielerlei Bedingungen und Entscheidungen, die eine weitere Logik der Sammlungen ausmachen. Dazu gehört die museale Selektion beim Sammeln. Friedrich Waidacher fasst diesen Vorgang wie folgt zusammen:

„Im museologischen Kontext wird unter Selektion die gezielte Feststellung und Auswahl jener Gegenstände aus der Gesamtwirklichkeit verstanden, die potentiell Träger der Musealität sind.“⁸³¹

Bei der Musealität, die Waidacher hier erwähnt, handelt es sich um eine spezifische Eigenschaft, die der Mensch den Gegenständen seiner Umwelt zuschreibt.⁸³² Träger der Musealität sind solche Objekte, die Beweiskraft haben und für spezifische Ereignisse, gesellschaftliche Begebenheiten, Entwicklungen, Beziehungen oder Ideen stehen.⁸³³ Schreiber und Wecks formulieren dies so:

„Aus der Fülle der vorhandenen Objekte werden diejenigen zu musealen Objekten, die für den musealen Sammlungsbestand als mobile authentische Objekte der geschichtlichen, künstlerischen, technischen und naturhistorischen Entwicklung dauerhaft zur Bewahrung und gesellschaftlichen Nutzung selektiert und erworben wurden.“⁸³⁴

⁸³⁰ Füßl, Wilhelm: „Überlieferungslücken, ihre Motive und Auswirkungen auf das kulturelle Erbe“. In *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen*, hrsg. v. Michael Farenkopf, Andreas Ludwig und Achim Saupe, 153–174, hier: 153, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2021).

⁸³¹ Waidacher: *Handbuch der allgemeinen Museologie*, 147.

⁸³² Vgl. Waidacher: „Vom redlichen Umgang mit Dingen – Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“. Ich möchte betonen, dass nicht nur durch die Methode der Selektion – wie sie auf den kommenden Seiten ausgeführt wird – festgelegt ist, welches potenzielle Sammlungsgut für ein spezifisches Museum in Frage kommt, sondern in der Regel auch der Museumszweck, der in Form von Satzungen und Sammlungsprofilen bestimmte Kriterien vorgibt. Diese und weitere „Ranghöhere Leitaussagen“, die das Sammeln von Museen strukturieren, sind nachzulesen bei Walz, Markus: „Theorie und Praxis des Sammelns im Museum“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 156–163, hier: 157ff., (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

⁸³³ Vgl. Waidacher: „Vom redlichen Umgang mit Dingen – Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“, 5f.

⁸³⁴ Schreiner u. a.: *Museologie – Gegenstand, Aufgaben, Bestandsbildung*, 77.

Mit dem Sammeln und der Selektion findet also immer auch ganz bewusst ein Nicht-Sammeln statt,

„[...] indem nach Wissensstand, disziplinären Grenzziehungen, institutionellem Selbstverständnis sowie, in kulturwissenschaftlichen Museen, durch nachträgliches Sammeln Überlieferungslücken nicht geschlossen und damit hervorgebracht werden“.⁸³⁵

Das, was im Prozess des Sammelns als „verzichtbar erklärt“⁸³⁶ wird, kann – neben dem Sammlungsschwerpunkt – auch von der gesellschaftspolitischen Situation und vom historischen Gewachsensein der bestehenden Sammlung abhängig sein⁸³⁷. Was in einer Sammlung ausgespart bleibt, entscheidet aber nicht allein das Museum beziehungsweise die im Museum arbeitenden Personen. Lücken können auch deshalb entstehen, weil zusammenhängende Bestände, die in eine Sammlung aufgenommen werden, bereits unvollständig sind. Dies kann der Fall sein, wenn Bestände vor der Übernahme in ein Museum bereinigt wurden, um „historische Erkenntnis [zu] beeinflussen“.⁸³⁸ Im Fall von Nach- oder Vorlässen ist dies sehr häufig – wenn auch in unterschiedlicher Qualität – zu beobachten.⁸³⁹ Befindet sich unter den genannten Bedingungen dann etwas in einer Museumssammlung, können Entscheidungen der Bewertung, der Kassation und des Entsammelns ebenfalls Lücken erzeugen.⁸⁴⁰ Lücken entstehen darüber hinaus durch Verlust, Krieg, Brand, Wasserschäden oder sich verändernde politische oder gesellschaftliche Machtverhältnisse.⁸⁴¹

⁸³⁵ Farrenkopf u. a.: „Logik und Lücke. Formen der archivischen und sammelnden Konstitution authentischen Wissens“, 26.

⁸³⁶ Ebd., 27.

⁸³⁷ Vgl. Ebd.

⁸³⁸ Farrenkopf u. a.: „Logik und Lücke. Formen der archivischen und sammelnden Konstitution authentischen Wissens“, 27.

⁸³⁹ Vgl. Sina, Kai und Carlos Spoerhase (Hrsg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000* (Marbach: Wallstein Verlag, 2017); Vgl. Füßl, Wilhelm: „Überlieferungslücken, ihre Motive und Auswirkungen auf das kulturelle Erbe“; Vgl. Ludl, Claus: „Reinigungsprozesse und Bestandsbildung im Nachlass des Physikers Gernot Zippe (1917-2008) – Essay über eine Systematik des Fehlenden“. In *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen*, hrsg. v. Michael Farrenkopf, Andreas Ludwig und Achim Saube, 175–194, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2021).

⁸⁴⁰ Vgl. Wirtz, Rainer: „Sammlungsstrategien: Sammeln oder Entsorgen“. *Museumskunde: Fachzeitschrift für die Museumswelt*, hrsg. v. Deutschen Museumsbund, vol. 53, (1988): 133–138; Vgl. Heisig, Dirk: *Ent-Sammeln: Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen* (Aurich: Ostfriesland-Stiftung der Ostfriesischen Landschaft, 2007); Vgl. Association of Art Museum Directors: „Policy of Deaccessioning“, (Juni 2010), https://aamd.org/sites/default/files/document/AAMD%20Policy%20on%20Deaccessioning%20website_0.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Lackner, Helmut: „Sammeln und Entsammeln im kulturhistorischen Museum“. *Curiositas. Jahrbuch für Museologie und museale Quellenkunde*, 12–13 (2013): 69–89.

⁸⁴¹ Vgl. Farrenkopf u. a.: „Logik und Lücke. Formen der archivischen und sammelnden Konstitution authentischen Wissens“, 25.

Welcher Art sind die Lücken, die auf diesen verschiedenen Weisen entstehen?

So vielfältig die Gründe für die Lücken in Museumssammlungen sind, so verschieden ist das, was als fehlend identifiziert werden kann. Auf zwei Lücken beziehungsweise Ungleichgewichte will ich explizit eingehen: Die Repräsentation der Geschlechter und die Repräsentation von Migration und kultureller Vielfalt.

Repräsentation der Geschlechter

Eine Studie von *artnet News* und *In Other Words* gibt Aufschluss über das Ungleichgewicht der Geschlechterrepräsentation in Kunstmuseen.⁸⁴² Hier wird die Geschlechterparität⁸⁴³ von Ankäufen und Ausstellungen in ausgewählten US-amerikanischen Museen untersucht. So zeigt sich, dass zwischen 2008 und 2018 nur etwa 11 % der Neuankäufe künstlerischer Arbeiten von Frauen stammte. Dies macht 29.247 Werke von insgesamt 260.470 Werken aus, die in dem Untersuchungszeitraum von 10 Jahren in für die Studie ausgewählten US-amerikanischen Museen angekauft wurden.⁸⁴⁴ Dadurch entsteht ein asymmetrisches Verhältnis zwischen den Geschlechtern in Bezug auf ihre Repräsentation im Museum. Anders ausgedrückt bildet sich eine Lücke; eine Parität der Geschlechter ist hier – aus verschiedensten Gründen – nicht gegeben.

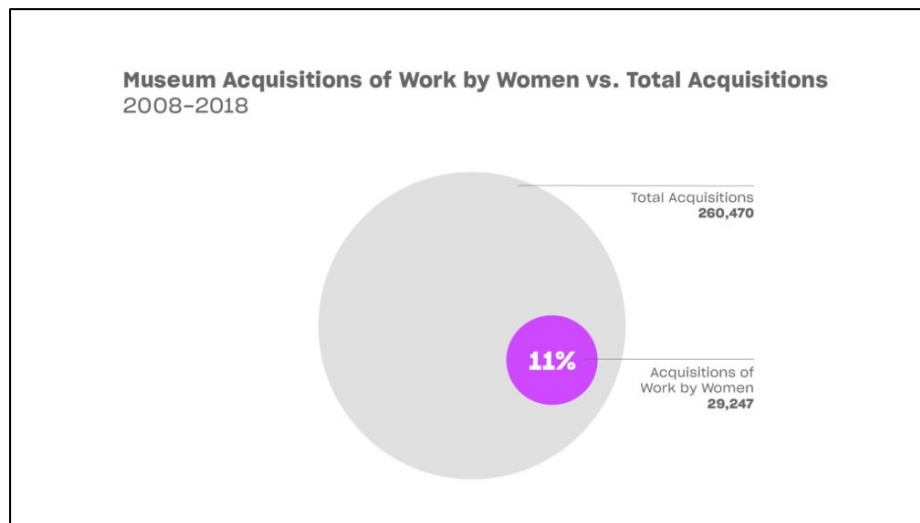


Abbildung 27 Museumserwerbungen von Werken von Künstlerinnen im Vergleich zu Gesamterwerbungen in dem Zeitraum 2008 bis 2018.

⁸⁴² Vgl. Halperin, Julia und Charlotte Burns: „Museums Claim They’re Paying More Attention to Female Artists. That’s an Illusion“, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁸⁴³ In der Studie wird nach zwei Geschlechtern – Mann und Frau – unterschieden.

⁸⁴⁴ Vgl. Halperin u. a.: „Museums Claim They’re Paying More Attention to Female Artists. That’s an Illusion“.

Weisen Sammlungen diese Art Lücken auf, hat dies Effekte – unter anderem auf Repräsentation, Kanonbildung und Geschichtsschreibung:

„What museums bring into their permanent collections matters because their acquisitions ultimately form the canon. Their collections are how history gets recorded for posterity — and also the place where bias is most deeply entrenched.“⁸⁴⁵

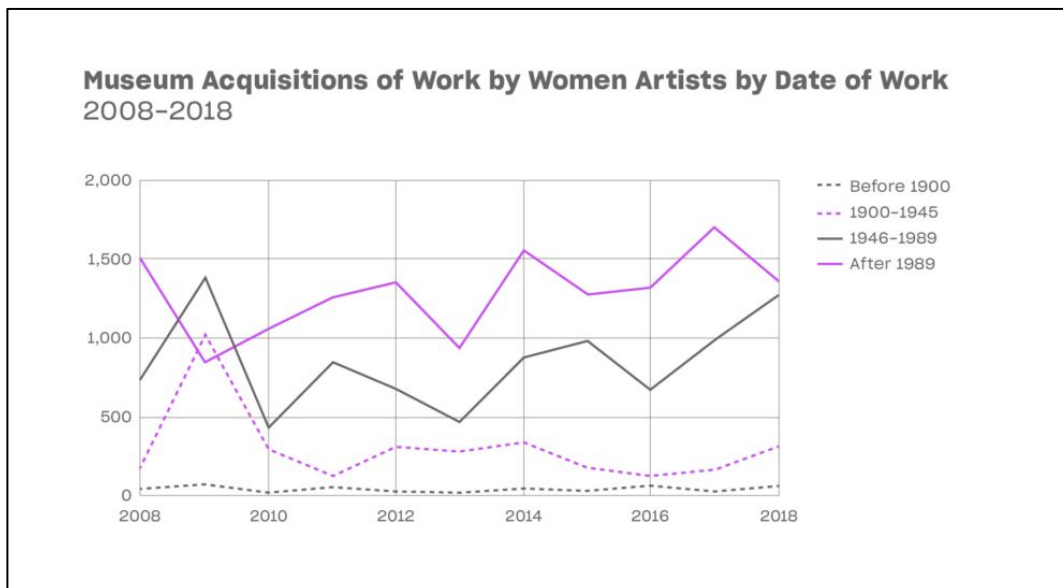


Abbildung 28 Werke von Künstlerinnen, die zwischen 2008 und 2018 von einem Museum erworben wurden, aufgeführt nach Erstellungsdatum.

Repräsentation von Migration und kultureller Vielfalt

In Deutschland wird im Kontext der Diversifizierung von Sammlungsgut vermehrt eine inhaltliche Lücke identifiziert, die die Migration und kulturelle Vielfalt betrifft. In einer Handreichung des Deutschen Museumsbundes von 2015 heißt es:

„In einer Einwanderungsgesellschaft, wie wir sie in Deutschland haben, führt die kulturelle Vielfalt auch in der Museumsarbeit zu einem Perspektivwechsel und einer Neuorientierung. [...]. Zukünftig sollen die Erfahrungen und Bedürfnisse der Menschen mit und ohne Zuwanderungsgeschichte für Museen und Ausstellungen eine größere Rolle spielen.“⁸⁴⁶

⁸⁴⁵ Halperin u. a.: „Museums Claim They’re Paying More Attention to Female Artists. That’s an Illusion“.

⁸⁴⁶ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2015), 7. <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-kulturellevielfalt.pdf>

Ohne näher zu benennen, wie groß die Lücke in den Sammlungen zu diesem Thema ist,⁸⁴⁷ heißt es an einer anderen Stelle eher vage, dass „nicht für alle Museen [...] Migration und kulturelle Vielfalt schon explizit Themen innerhalb der bestehenden Sammlungen“ sind.⁸⁴⁸ Griesser-Stermscheg, Sternfeld und Ziaja verweisen ebenfalls auf diese Lücke und sprechen von einer „Leerstelle der Geschichte der Migrationsgesellschaft bzw. einer ‚Geschichte von unten‘“, die „ungesammelt“ bleibt und „nicht Eingang in Sammlungen gefunden hat“.⁸⁴⁹ Die Lücken der Migration und kulturellen Vielfalt in den Sammlungen hebt auch Max Czollek in einem Vortrag in der Akademie der Künste zum Thema hervor. Seine Überlegungen zum Archiv lassen sich auf die Sammlungen von Museen übertragen, wenn er fordert, dass die sammelnden Institutionen die Dynamik und Pluralität der Gesellschaft abbilden müssen:

„Denn die Frage danach, was eigentlich wichtig ist, ist natürlich ganz und gar keine unschuldige – weder vor 300 Jahren noch in der Gegenwart. [...]. Eine Institution wie das Archiv der Akademie der Künste verrichtet also keine neutrale Arbeit, denn die Auswahl der Kunstwerke, die in ein Archiv aufgenommen werden, bedeutet immer auch den Ausschluss von Arbeiten, die eben nicht aufgenommen werden. [...]. Was also ist das Futter, welches das Archiv der Gegenwart zuführt und welche Zukunft macht es dadurch möglich und ist es auch die Zukunft, die wir für diese Gesellschaft wollen? [...]. Obwohl wir meinen, individuell und nach objektiven und ggf. nach professionellen Kriterien zu entscheiden, scheinen wir teil zu haben an der Reproduktion gesellschaftlicher Machtverhältnisse.“⁸⁵⁰

Dass es hier auch kulturpolitischen Handlungsbedarf gibt, zeigt das erst kürzlich veröffentlichte Förderprogramm der Kulturstiftung der Länder *Neues Sammeln*, das die „interkulturelle Diversifizierung von Museumssammlungen in Deutschland“ mit dem Ziel fördert, „Strategien zu entwickeln, mit denen sie [die Museen] künftig ihre Sammlungen im Hinblick auf Fragestellungen einer (post-)migrantischen Gesellschaft erweitern können“.⁸⁵¹

⁸⁴⁷ Trotz sorgfältiger Recherche (u. a. Anfragen beim Institut für Museumsforschung und der Kulturstiftung der Länder) kann zum Zeitpunkt der Endredaktion dieser Arbeit keine Studie zu diesem Thema für den deutschsprachigen Raum herangezogen werden.

⁸⁴⁸ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit*, 13.

⁸⁴⁹ Griesser-Stermscheg, Martina, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja: „Vorwort“. In *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, hrsg. v. Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, 13–17, hier: 14f., (Berlin: De Gruyter, 2020).

⁸⁵⁰ Czollek, Max und Akademie der Künste Berlin: „Wehrhafte Kunst und das Archiv der Gegenwart“, hier ab Minute 10, <https://www.youtube.com/watch?v=-zybrmiFNEI> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁸⁵¹ Kulturstiftung der Länder: „Neues Sammeln“, <https://www.kulturstiftung.de/neues-sammeln/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Mein Dank gilt Dr. Christoph Willmitzer von der Kulturstiftung der Länder für den Austausch und die wertvollen Hinweise auf jene Quellen, die der Konzeption des Förderprogramms zugrunde lagen.

Die Leerstelle oder Lücke zu diesem Thema kann in Museumssammlungen durch zweierlei entstehen: Zum einen fehlt Sammlungsgut, das explizit Migration und kulturelle Vielfalt thematisiert. Zum anderen wird das bestehende Sammlungsgut zu selten zu diesen Themen befragt.⁸⁵² In dem oben genannten Leitfaden heißt es:

„In den meisten kulturhistorischen Museen, unabhängig von ihrer örtlichen oder regionalen Ausrichtung, stellt die deutsche Nationalgeschichte den Bezugsrahmen. Dies hat sich trotz des Postulats der ‚Kultur für alle‘ bis heute nicht grundlegend verändert. Immer noch fehlt es im Gedächtnis der Einwanderungsgesellschaft an geteilten Erinnerungen und einem Bewusstsein für transnationale Zusammenhänge in Geschichte und Gegenwart.“⁸⁵³

Fehlt dieses Bewusstsein und drückt sich dies explizit im fehlenden Sammlungsgut aus oder in der Deutung desselben innerhalb dieses thematischen Rahmens, entsteht eine Lücke, und Migration sowie kulturelle Vielfalt in Deutschland wird durch das Sammlungsgut nicht repräsentiert.

Die genannten Beispiele von der Geschlechterparität und der Leerstelle der kulturellen Vielfalt und Migration zeigen, dass es Ungesagtes und Ungezeigtes gibt, dass Themen und Perspektiven in Sammlungen fehlen können oder nur in großem Ungleichgewicht zu anderem Sammlungsgut vorhanden sind. Repräsentation als Stellvertretung bedeutet eben auch, dass es Schwerpunkte in der Darstellung geben kann, dass Vorhandenes unterrepräsentiert ist oder dass es gänzlich Ungesagtes gibt, das dann in seiner Abwesenheit repräsentiert wird. Dies betrifft also die Frage:

„Wer ist vertreten im Museum?“⁸⁵⁴

Und wer ist im Museum nicht vertreten?⁸⁵⁵ Nora Sternfeld fragt in *Das radikaldemokratische Museum* danach, welche Identitäten und Ausschlüsse durch das Museum konstruiert werden.⁸⁵⁶ Ihre Frage, wem das Museum gehört und wer ausgeschlossen bleibt, geht zwar deutlich über die Frage des Sammelns und der entstehenden Lücken hinaus, sie ist jedoch zentral, wenn es um die digitale Verdopplung geht. Die inhaltlichen Lücken einer Sammlung können durch die

⁸⁵² Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit*, 13ff.

⁸⁵³ Ebd., 14.

⁸⁵⁴ Baur: „Repräsentation“, 98.

⁸⁵⁵ Vgl. Jaschke, Beatrice, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld und Schnittpunkt (Hrsg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen* (Wien: Turia und Kant, 2005).

⁸⁵⁶ Vgl. Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2018), 21.

Digitalisierung verdoppelt werden. Die Digitalisierung reproduziert die Lücken und Leerstellen, sie hebt die Lücken einer Sammlung in das Digitale. Durch die Digitalisierung kann das Ausgeschlossene einer Sammlung noch sichtbarer, vielleicht sogar normalisierter und wirkungsmächtiger werden. Im Zuge der Digitalisierung von Sammlungsgut ist es bedeutsam, um die Konstruktion von Sammlungen, um deren Lücken und Leerstellen zu wissen. In den Handlungsfeldern für den offenen Zugang zu Sammlungsgut sollten diese Aspekte berücksichtigt werden.

4.2.1.3. Ungewollte Repräsentation

Dass die Digitalisierung dessen, was in den Sammlungen von Museen überliefert ist, und dessen, was nicht überliefert ist, jeweils zur Verdopplung der damit verbundenen Einschreibungen in die Sammlung führen kann, konnte ich aufzeigen. Ergänzend dazu möchte ich in diesem Abschnitt dafür sensibilisieren, dass die Digitalisierung selbst – unabhängig von den Einschreibungen in die Sammlung – problematisch sein kann. Digitalisierung kann zur ungewollten Repräsentation führen, ganz gleich, ob die digitalisierten Inhalte oder Lücken als kritisch bewertet werden oder nicht.

Was ist ungewollte Repräsentation und wie entsteht sie?

Voreilige Digitalisierung, die nicht alle relevanten und notwendigen Partner*innen mit einbezieht, kann zur ungewollten Repräsentation führen. Dadurch können ungleiche Machtverhältnisse zwischen dem Museum und den betreffenden Gemeinschaften, die mit dem Sammlungsgut in einer wie auch immer gearteten Beziehung stehen, erzeugt oder verstärkt werden. Keir Winesmith, Leiter der Digitalabteilung der National Gallery of Australia, betont:

„[...] documenting cultural practice or cultural heritage and making that data open is not a neutral act and may not always be a good thing.“⁸⁵⁷

Winesmith erwähnt die Digitalisierung hier zwar nicht explizit, aber sie ist zwischen Dokumentation und offenem Zugang als nicht neutraler Akt mitgedacht. Die Digitalisierung selbst kann zu einem paternalistischen Moment werden und den Paternalismus der Institution

⁸⁵⁷ Kenderdine, Sarah und Merete Sanderhoff: „Conversation 5: Sarah Kenderdine + Merete Sanderhoff“. In *The Digital Future of Museums. Conversations and Provocations*, hrsg. v. Keir Winesmith und Suse Anderson, 90–104, hier: 98, (London: Routledge, 2020). <https://doi.org/10.4324/9780429491573>.

Museum verstärken. Denn nicht immer ist die Digitalisierung von Sammlungsgut, das eng mit bestimmten Gemeinschaften verbunden ist, gewünscht. Insbesondere bei der Digitalisierung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten⁸⁵⁸ ist die Digitalisierung kein neutraler Akt. Dieses Vorgehen und alle damit verbundenen und weiterführenden Entscheidungen – von der Auswahl bis zur Form der digitalen Präsentation – können im Konflikt mit den betreffenden Herkunftsgesellschaften stehen. Zinaida Manžuch führt genau diesen Aspekt als ein ethisches Problem an, das bei der Digitalisierung zu berücksichtigen sei:

„Often the digitization, selection, and arrangement of such materials, as well as wide online access to them, conflict with the traditional views of indigenous communities.“⁸⁵⁹

Wird also ohne die Einbeziehung der betreffenden Gemeinschaften Sammlungsgut digitalisiert, muss dies als eine Art Bevormundung eben dieser Gemeinschaften gesehen werden. Kathy Bowrey und Jane Anderson sehen darin die Fortsetzung bestehender Machtungleichheiten und kolonialer Rahmenbedingungen, innerhalb derer sich Museen über Gemeinschaften außerhalb des Museums hinwegsetzen:

„In the rush to make this knowledge available to all, these collections are in the process of being distributed globally, and in doing so they reproduce the old colonial frameworks. There has been limited thinking around the politics of seeking appropriate permissions or discussions that should ensue about these materials prior to and during this process of making content available. For institutions, the material’s ‘public domain’ status, signified by the apparent absence of assertion of copyright, is enough – a positivistic legal status minimizes the capacity to take a different perspective.“⁸⁶⁰

Dass die Gemeinfreiheit von Sammlungsgut keine ausreichende Rechtfertigung für deren Digitalisierung ist, insbesondere, wenn es sich um kulturelle Erzeugnisse aus kolonialen Kontexten handelt, zeigt auch Andrea Wallace. Sie betont, dass es ein Recht auf Selbstbestimmung der eigenen kulturellen Identität gibt; ein Menschenrecht, das mit der Digitalisierung eng verbunden sein kann:

⁸⁵⁸ Vgl. Kap. Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 181ff.

⁸⁵⁹ Manžuch: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“, 4.

⁸⁶⁰ Bowrey u. a.: „The politics of global information sharing: Whose cultural agendas are being advanced?“, 494.

„The right to control, or even exclude others from, manifestations of culture is inherent in human dignity and the right to self-determination of one’s cultural identity, rather than rooted in any limited monopoly granted by IPR regimes [Intellectual Property Rights, geistiges Eigentum] and tied to a given rights holder.“⁸⁶¹

Die Vorstellung, dass die universelle Verfügbarkeit digitalen Sammlungsguts grundsätzlich positiv sei, vernachlässigt die Tatsache, dass die Digitalisierung auch ein Instrument ist, um eine bestimmte wirtschaftliche, politische und kulturelle Vorherrschaft zu festigen und auszubauen.⁸⁶²

Andrea Wallace und Mathilde Pavis haben den Aspekt ungewollter Repräsentation in ihren Arbeiten vielfach hervorgehoben. Sie kritisieren, mit welcher Eile Sammlungsgut digitalisiert wird und dass es Empfehlungen gibt, die explizit die Digitalisierung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten fordern.⁸⁶³ Eine der vielleicht meist beachtetsten Empfehlungen dieser Art wurde 2018 von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy vorgelegt. Der vom französischen Staat beauftragte Bericht *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* befasst sich mit den Gegebenheiten und Bedingungen der Restitution afrikanischer Kulturgüter aus den staatlichen französischen Sammlungen an die ehemaligen französischen Kolonien.⁸⁶⁴ Die Digitalisierung der kolonialen Sammlungsgüter nimmt in der Analyse nur wenige Seiten ein. Die Autor*innen empfehlen eine systematische Digitalisierung der aus den ehemaligen französischen Kolonien Afrikas heute in französischen Museen überlieferten Kulturgüter, um eine radikale Praxis des Teiles zu ermöglichen.⁸⁶⁵ Ausführlich heißt es in dem Bericht:

„A large number of photographic, cinematographic, or sound documents concerning African societies once held by former colonial administrations have recently been part of intensive campaigns for digitization projects (such as the ‚iconothèque‘ in the Musée du quai Branly-Jacques Chirac). Within the framework of the project of restitutions, these digitized objects must be made part of a radical practice of sharing, including how one

⁸⁶¹ Wallace: „Human Rights“.

⁸⁶² Vgl. Manžuch: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“, 13.

⁸⁶³ Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“; Vgl. Anderson u. a.: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“.

⁸⁶⁴ Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“.

⁸⁶⁵ Vgl. Sarr u. a.: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, 66f.

rethinks the politics of image rights use. Given the large number of French institutions concerned and the difficulty that a foreign public has for navigating through these museums, we recommend the creation of a single portal providing access to this precious documentation in the form of a platform that would be open access. After a dialogue with the other institutions and parties involved, a plan for the systematic digitization of documents that have yet to be digitized concerning Africa should be established, including the collections of (Ethiopian, Omani, etc) manuscripts from the Bibliothèque nationale de France. It goes without saying that questions around the rights for the reproduction of images needs to be the object of a complete revision regarding requests coming from African countries from which these works originated including any photographs, films, and recording of these societies. Free access to these materials as well as the free use of the images and documents should be the end goal.⁸⁶⁶

Empfohlen wird die systematische Digitalisierung, die Praxis des radikalen Teilens, die Etablierung eines zentralen Web-Portals für dieses Sammlungsgut zur Veröffentlichung sowie das Infragestellen gegenwärtiger rechtlicher Bestimmungen an den digitalen Reproduktionen mit dem Ziel des offenen Zugangs.

Andrea Wallace und Mathilde Pavis reagieren 2019 auf diesen Bericht mit einer ausführlichen Stellungnahme: *Response to the 2018 Sarr-Savoy Report. Statement on Intellectual Property Rights and Open Access relevant to the digitization and restitution of African Cultural Heritage and associated materials*.⁸⁶⁷ Wie der Titel der Stellungnahme besagt, konzentrieren sich die beiden Autorinnen vornehmlich auf die rechtlichen Aspekte, die mit der Empfehlung von Sarr und Savoy verbunden sind. Pavis und Wallace sprechen sich gegen die pauschale Empfehlung aus, das afrikanische Kulturerbe, das in den französischen Museen überliefert ist, systematisch zu digitalisieren und offen zugänglich zu machen.⁸⁶⁸ Sie empfehlen, die Restitution und Repatriierung von Kulturgütern in keinem Fall an die Digitalisierung und den offenen Zugang zu koppeln oder von der Digitalisierung abhängig von machen.⁸⁶⁹ Sie fordern eine nuancierte Abwägung und volle Autonomie der betreffenden Herkunftsgesellschaften:

„The communities of origin must enjoy full autonomy to carve out any open access paths to sharing their own digital cultural heritage.“⁸⁷⁰

⁸⁶⁶ Sarr u. a.: „The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics“, 67f.

⁸⁶⁷ Pavis u. a., „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report. Statement on Intellectual Property Rights and Open Access relevant to the digitization and restitution of African Cultural Heritage and associated materials“.

⁸⁶⁸ Vgl. Ebd., 1.

⁸⁶⁹ Vgl. Ebd., 11.

⁸⁷⁰ Ebd., 13.

Das kuratorische Vorrecht sollte laut Pavis und Wallace in diesen Fällen uneingeschränkt bei den Herkunftsgesellschaften liegen. Diese sollten selbstbestimmt über die Verwaltung aller im Digitalisierungsprozess verbundenen Arbeitsschritte entscheiden können: Von der Auswahl der zu digitalisierenden Materialien bis hin zur Verwaltung des geistigen Eigentums.⁸⁷¹ Pavis und Wallace zeigen auf, dass die Autonomie der Herkunftsgesellschaften insbesondere deshalb so bedeutsam sei, weil ihnen sonst die Kontrolle über ihr eigenes kulturelles Erbe – und dazu gehört eben auch das digitale Erbe – genommen würde. Die beiden Autorinnen sehen in der Bestrebung der systematischen Digitalisierung und des offenen Zugangs zu diesem Sammlungsgut vor allem westliche Prioritäten:

„The current practice of Western governments and heritage institutions campaigning for and leading digitization projects according to Western values and priorities, such as open access, may be appropriate for their own cultural heritage. As applied to non-Western cultural heritage, it carries the potential to sustain the very colonial approaches the Report takes great care to denounce.“⁸⁷²

Digitalisierung und offener Zugang werden als westliche Konzepte herausgestellt, die sich nicht uneingeschränkt und ohne Entscheidungsvollmacht der Herkunftsgesellschaften auf nicht-westliches Sammlungsgut anwenden lassen, insbesondere auch deshalb, weil die Autorinnen Konzepte wie das Urheberrecht und Gemeinfreiheit als Erfindungen identifizieren, in denen sich koloniales Denken produziert.⁸⁷³

Die Reaktion von Mathilde Pavis und Andrea Wallace auf den Bericht von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy zeigt die Tücken der pauschalen Annahme, dass Digitalisierung und offener Zugang grundsätzlich positiv, neutral und gewollt wären. Dies ist nicht der Fall. Es gibt ungewollte Repräsentation, also auch ungewollte Digitalisierung. Digitalisierung bedarf daher nuancierter Abwägungen. Der Einbezug der Wert- und Weltvorstellungen anderer Gemeinschaften führt zur notwendig veränderten Vorstellung davon, wie Digitalisierung und

⁸⁷¹ Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“, 5ff.

⁸⁷² Ebd., 2.

⁸⁷³ „With this in mind, it should be acknowledged that intellectual property is a Western construct which carries its own colonial bias. It follows that the public domain and ‘open access’ are components of this colonial thinking. We should therefore resist casually exporting our associated understandings of ‘sharing’ to non-Western heritage.“ Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“, 6.

alle damit verbundenen Prozesse – von der Auswahl bis zur Präsentation und Bewahrung – zu bewerten sind. Zinaida Manžuch betont diesen Aspekt in ihrer Analyse ethischer Aspekte der Digitalisierung von Kulturerbe:

„[...] initiatives to protect indigenous heritage encouraged archives, libraries, and museums to grasp the relationship between cultural heritage and the worldviews of the societies and communities that create and practice it. This significantly challenged the traditional understanding of how the values of neutrality and objectivity should be pursued in managing and providing access to cultural content.“⁸⁷⁴

In den Handlungsfeldern für den offenen Zugang zu Sammlungsgut sollte die Frage der ungewollten Repräsentation berücksichtigt werden. Die mögliche Dynamik, die durch die Digitalisierung erzeugt werden kann und innerhalb derer es zu einer Bevormundung und Wiederholung oder Stärkung eines institutionellen Paternalismus' gegenüber Gemeinschaften kommen kann, sollte in den Handlungsfeldern adressiert werden.

4.2.2. Digitale Verzerrung

Digitalisierung kann nicht nur zur Verdopplung des Bestehenden führen, indem Sammlungsprofile, inhaltliche Lücken oder stereotype Darstellungen, die sich in den Sammlungen befinden, durch die Digitalisierung wiederholt werden. Digitalisierung hat zugleich das Potential, das Bestehende inklusive seiner Einschreibungen zu verzerren.

Unter der digitalen Verzerrung verstehe ich die Beobachtung, dass durch die Digitalisierung etwas Neues entsteht, das sich unterscheidet von dem, was digitalisiert wurde. Die Verzerrung besteht insofern, als dass durch die Digitalisierung das analog Bestehende im Digitalen nicht wiederholt, sondern verändert wird. Die Veränderung betrifft nicht das zu digitalisierende Sammlungsgut selbst, also das Ausgangsmaterial. Vielmehr entsteht eine Differenz zwischen dem zu digitalisierenden Sammlungsgut und dem dann digitalen Sammlungsgut. Digitale Verzerrung meint nicht die Verzerrungen im Digitalen, sondern die Verzerrungen, die überhaupt erst durch die Digitalisierung entsteht.

⁸⁷⁴ Manžuch: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“, 4.

Die Digitalisierung von Sammlungsgut ist ein Akt ideologischer, politischer, ästhetischer, persönlich-individueller Entscheidungen, innerhalb eines Netzes an finanziellen, rechtlichen, gesellschaftlich-sozialen und historischen Bedingungen. Diese Entscheidungen und Bedingungen verursachen ein Spannungsverhältnis zwischen dem zu digitalisierenden und dem dann digitalen Sammlungsgut. Diesen Aspekt macht auch Andrea Wallace in ihrer Arbeit stark:

„That initial decision to ‘preserve’ or ‘copy’ a work, and the selection of which work to digitize and make a new digital asset is not neutral either. The act of digitization is a new act of collection and/or acquisition related to the work itself.“⁸⁷⁵

Durch die Digitalisierung können sich die bestehenden Konstellationen zwischen den Sammlungsgütern und Sammlungsbereichen verändern, es können neue Lücken entstehen und neue Schwerpunkte hervorgebracht werden. Drei ausgewählte Facetten, die diese Verzerrungen hervorbringen können, werde ich nachstehend näher betrachten: Die Auswahl des zu digitalisierenden Sammlungsguts und die in diesem Zusammenhang getroffenen kuratorischen Entscheidungen, die rechtlichen Bedingungen, die Digitalisierung ermöglichen, erschweren oder dazu führen, dass keine Digitalisierung stattfinden kann, und die verwendete Digitalisierungstechnik und Art der Digitalisierung.

4.2.2.1. Kuratorische Entscheidungen

„But the main difficulty for a digitization program is: to choose the books, and to choose the peoples to choose the books.“⁸⁷⁶

Bereits die ersten Schritte im Digitalisierungsprozess können zu einer digitalen Verzerrung führen. In diesem Abschnitt geht es daher um die kuratorischen und redaktionellen Entscheidungen, die in dieser frühen Phase der Digitalisierung getroffen werden sowie um die konkreten Effekte der Verzerrungen. Da diese frühen kuratorischen Entscheidungen eingebunden sind in ein größeres Geflecht an Bedingungen und Entscheidungen der Auswahl,

⁸⁷⁵ Wallace, Andrea: „Building Copyright Consensus“. *Open GLAM* (2020).
<https://openglam.pubpub.org/pub/building-copyright-consensus>.

⁸⁷⁶ Giffard, Alain: „Dilemmas of Digitization in Oxford“,
<https://alaingiffard.wordpress.com/2008/05/29/dilemmas-of-digitization-in-oxford/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

werde ich eben diese verschiedenen, komplex miteinander verbundenen Ebenen der Auswahl und Bewertung zu Beginn aufzeigen.

Wie von der UNESCO vorgeschlagen und eingangs in diesem Kapitel beschrieben, findet zu Beginn der Digitalisierung eine Auswahl, Bewertung und Priorisierung dessen statt, was digitalisiert werden soll.⁸⁷⁷ Lorna Hughes, Anne E. Bülow und Jess Ahmon sowie Dan Hazen, Jeffrey Horrell und Jan Merrill-Oldham haben in dem Bereich der Auswahl von Sammlungsgut für die Digitalisierung geforscht.⁸⁷⁸ Sie zeigen auf, dass das Auswählen aus der Menge des gesamten Sammlungsbestands eines Museums und die damit verbundene Wichtung schon deshalb notwendig sind, weil in den allermeisten Fällen nicht der Gesamtbestand digitalisiert werden kann:⁸⁷⁹

„It will not be possible or practical to digitize everything in a collection [...]“⁸⁸⁰

Die Gründe, warum Auswahl, Bewertung und Priorisierung notwendig sind, sind vielfältig und reichen von Größe des Bestands, der Ausrichtung der Digitalisierungsstrategie und logistischen Fragen bis hin zu vorhandenen finanziellen oder personellen Ressourcen, rechtlichen Aspekten, konservatorischen Bedingungen oder ethischen Abwägungen.⁸⁸¹ Die oben genannten Autor*innen zeigen auf, dass Digitalisierung immer von einer Politik der Auswahl durchdrungen ist und dass es große Unterschiede in der Herangehensweise der Digitalisierungsauswahl gibt.⁸⁸² Was also digitalisiert wird und was nicht, was wie bewertet, was ausgewählt und was priorisiert wird, ist von einer Vielzahl von Kriterien und Bedingungen abhängig, die in einer komplexen Beziehung zueinander stehen können.

Lorna Hughes unterscheidet zwischen dem, was digitalisiert werden *sollte* einerseits und dem, was digitalisiert werden *kann* andererseits. Aus dieser Unterscheidung lassen sich Kriterien und

⁸⁷⁷ Vgl. United Nations: „Fundamental principles of digitization of documentary heritage“, [1]

⁸⁷⁸ Vgl. Hughes, Lorna: *Digitizing collections: strategic issues for the information manager* (London: Facet Publishing, 2004); Vgl. Bülow, Anna E. und Jess Ahmon: *Preparing collections for digitization* (London: Facet Publishing, 2011); Vgl. Hazen, Dan, Jeffrey Horrell und Jan Merrill-Oldham: *Selecting Research Collections for Digitization* (Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources, 1998).

⁸⁷⁹ Bei Massendigitalisierungsprojekten kann dies anders sein. Vgl. Thylstrup, Nanna Bonde: *The Politics of Mass Digitization* (Cambridge: The MIT Press, 2018). <https://doi.org/10.7551/mitpress/11404.001.0001>.

⁸⁸⁰ Hughes: *Digitizing collections: strategic issues for the information manager*, 32.

⁸⁸¹ Vgl. Ebd.; Vgl. Bülow u. a.: *Preparing collections for digitization*; Vgl. Hazen u. a.: *Selecting Research Collections for Digitization*.

⁸⁸² Vgl. Hazen u. a.: *Selecting Research Collections for Digitization*.

Bedingungen systematisieren, die die Auswahl und Bewertung beeinflussen können.⁸⁸³ Ob etwas digitalisiert werden *kann*, ist maßgeblich von der rechtlichen Situation des zu digitalisierenden Sammlungsguts abhängig.⁸⁸⁴ Daher gehe ich auf diesen Aspekt in dem nachstehenden Abschnitt ausführlicher ein. Auch die Sensibilität des Materials führen Bülow und Ahmon als mögliches frühes Ausschlusskriterium für die Digitalisierung an.⁸⁸⁵ Sind diese eindeutigen Bedingungen der Entscheidung für oder wider eine Digitalisierung geklärt, nennen die hier herangezogenen Autor*innen übereinstimmend drei Schlüsselkriterien für die Auswahl, nämlich: a) Inhalt beziehungsweise Bedeutung, b) angenommene Nutzung beziehungsweise Nachfrage des Sammlungsgut und c) Zustand des zu digitalisierenden Materials.⁸⁸⁶ In der *Richtlinie Digitalisierung* der Deutschen Forschungsgemeinschaft werden die ersten beide Aspekte ebenfalls betont:

„Als grundsätzliche Kriterien für die Auswahl gelten Forschungsrelevanz und wissenschaftliche Nachfrage.“⁸⁸⁷

Sowohl die Bedeutung als auch die antizipierte Nutzung des Materials setzt die Inhalte und damit die potentiellen Nutzer*innen ins Zentrum. Lorna Hughes schreibt hierzu:

„Decisions about what to digitize should be, at every level, collections driven. The strengths and intellectual value of collections, and the factors that make these collections appealing to scholars and/or members of the public, should be the primary motivation for digitization.“⁸⁸⁸

⁸⁸³ Vgl. Hughes: *Digitizing collections: strategic issues for the information manager*, 38.

⁸⁸⁴ Vgl. Ebd., 32; Vgl. Bülow u. a.: *Preparing collections for digitization*, 49; Vgl. Hazen u. a.: *Selecting Research Collections for Digitization*.

⁸⁸⁵ Vgl. Bülow u. a.: *Preparing collections for digitization*, 50.

Vgl. Kap. Sensibles Sammlungsgut, 166ff.

⁸⁸⁶ Vgl. Vgl. Hughes: *Digitizing collections: strategic issues for the information manager*, 37; Vgl. Bülow u. a.: *Preparing collections for digitization*, 49. Darüber hinaus werden weitere Kriterien genannt, wie das Format, die Kosten, die angenommenen institutionellen Vorteile sowie externe Digitalisierungsbemühungen.

Vgl. Hazen u. a.: *Selecting Research Collections for Digitization*.

⁸⁸⁷ Deutsche Forschungsgemeinschaft: *DFG-Praxisregeln ‚Digitalisierung‘ 12.151 – 12/16* (Bonn: Deutsche Forschungsgemeinschaft, 2016), 12. https://www.dfg.de/formulare/12_151/12_151_de.pdf.

⁸⁸⁸ Hughes: *Digitizing collections: strategic issues for the information manager*, 38.

SELECTION FOR DIGITIZING: A Decision-Making Matrix

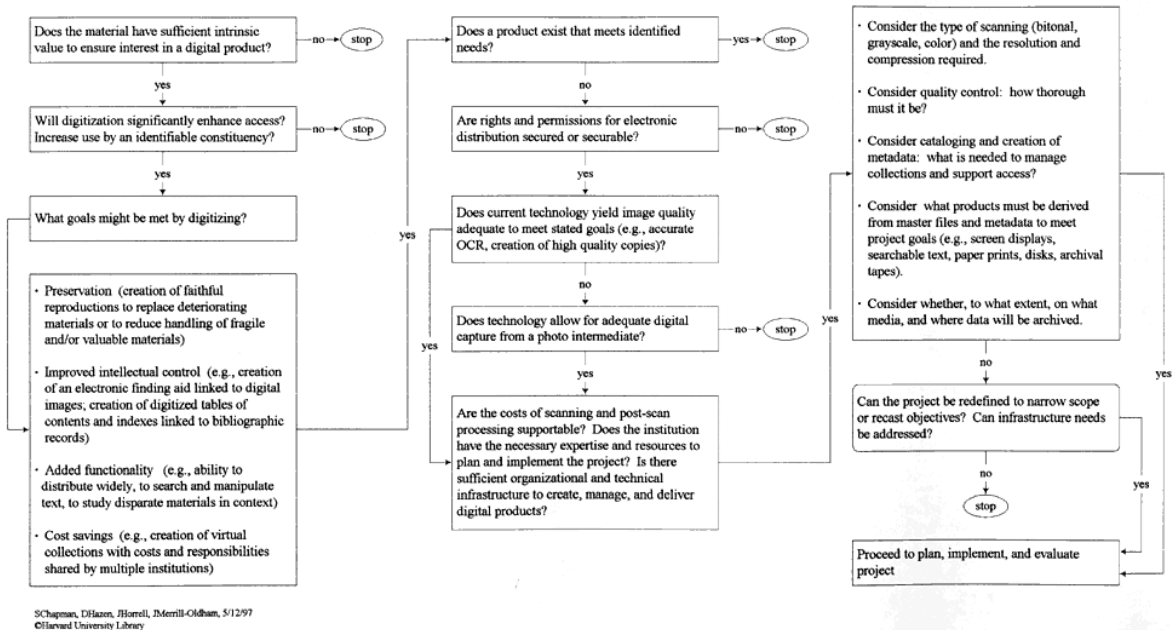


Abbildung 29 Entscheidungsmatrix Digitalisierung, nach Dan Hazan, Jeffrey Horrell und Jan Merrill-Oldham.

Bei der Auswahl des zu digitalisierenden Sammlungsguts werden also nicht nur eindeutig zu bewertende Kriterien herangezogen – wie beispielsweise der Urheberrechtsstatus –, sondern eben auch redaktionelle und kuratorische Faktoren, die über die Bedeutung und potentielle Nutzung des Materials sowie über den Stellenwert für die Forschung und für eine interessierte Öffentlichkeit entscheiden:

„Decisions about what to digitize must first and foremost address the intellectual value of the original sources. We are likely to be able to convert only a small percentage of existing scholarly materials to electronic form, and doing even this will require substantial investments. We therefore need to determine what it is truly worthwhile to convert.“⁸⁸⁹

Auch wenn die Beobachtungen und Annahmen von Hazan, Horrell und Merrill-Oldham bereits 25 Jahre alt sind, treffen sie noch immer zu. Es wird bewertet, priorisiert und ausgewählt. Die dabei zu treffenden Entscheidungen sind vergleichbar mit Abwägungen darüber, ob etwas Teil einer Museumssammlung werden soll oder nicht. Digitalisierung ist – wie Andrea Wallace sagt und wie oben bereits zitiert – eben auch selbst ein Akt des Sammelns beziehungsweise mit

⁸⁸⁹ Hazan u. a.: *Selecting Research Collections for Digitization*, 3.

diesem in vielerlei Hinsicht vergleichbar.⁸⁹⁰ Durch die Digitalisierung entsteht eine neue Sammlung, eine digitale Sammlung, die mit der analogen Sammlung – eben allein schon wegen des Auswahlprozesses – keinesfalls identisch sein muss. Der Auswahlprozess der Digitalisierung ist geprägt von subjektiven Entscheidungen:

„The specific choices that result from the selection process will reflect subjective judgments, any of which may change over time. Nuanced assessments, ambiguity, and shades of gray are all to be expected.“⁸⁹¹

So stellen Lorna Hughes und Andrew Prescott fest, dass Digitalisierung ein eher undurchsichtiger Prozess ist, der – auch wenn in der Theorie gefordert – in der Praxis kaum auf den Analysen von Nutzer*innenanforderungen aufbaut und sehr stark von den jeweiligen Förderbedingungen abhängig ist:

„The selection of materials is often an opaque process that does not draw on an analysis of user requirements, largely due to the pragmatic and piecemeal nature of digitization, which is often driven by availability of short-term funding directed at specific projects.“⁸⁹²

Untermauert von vielen Beispielen halten Hughes und Prescott fest:

„There is no consistent pattern as to what has been digitized and why.“⁸⁹³

Daher ist es nicht überraschend, dass bei den zu digitalisierenden Sammlungsgütern nicht selten der Schwerpunkt auf den Höhepunkten einer Sammlung liegt, auf den als besonders wertvoll und kulturell bedeutsam erachteten Objekten oder Bestandsgruppen. Hierfür sind eher Fördermittel zu erhalten, sie haben eine eher zugeschriebene höhere Bedeutung, ihre Nutzung kann eher antizipiert und gerechtfertigt werden. Werden die Höhepunkte einer Sammlung vornehmlich digitalisiert, führt dies jedoch zu einer digitalen Verzerrung. Es kann eine Verzerrung des digital verfügbaren und damit im Web sichtbaren und offen zugänglichen

⁸⁹⁰ Vgl. Wallace: „Building Copyright Consensus“.

⁸⁹¹ Hazen u. a.: *Selecting Research Collections for Digitization*, 2.

⁸⁹² Prescott, Andrew und Lorna Hughes: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“. *Archive Journal* (September 2018). <https://www.archivejournal.net/essays/why-do-we-digitize-the-case-for-slow-digitization/>.

⁸⁹³ Ebd.

Sammlungsguts kommen. Andrew Prescott und Lorna Hughes sehen darin die Gefahr der kulturellen Exklusion:

„Despite the piecemeal nature of much manuscript digitization, one trend has been very evident in digitization activities since their inception – an emphasis on the digitization of ‘treasures.’ [...]. Paradoxically, there is a risk that an emphasis on digitizing cultural treasures will undermine the claim that digitization opens up and democratizes access to cultural heritage. If digital libraries merely reiterate and reinforce long-standing cultural narratives and stereotypes, rather than enabling the exploration of forgotten and neglected collections, then they can become agents of cultural exclusion. As Nancy Proctor has commented, ‘Just adding ‘access points’ to the museum through new technologies and media – creating what has been called ‘the multi-platform museum’ – is unlikely to change the fundamental structures of the museum-audience discourse, and in fact may simply be reinforcing existing systems and hegemonic systems of power.’⁸⁹⁴

Der Fokus der Digitalisierung auf den „Schätzen“ einer Sammlung, wie es Prescott und Hughes formulieren, hat Einfluss auf das Verständnis von einer Sammlung und kulturellen Gütern. Es besteht die Gefahr, dass durch die Digitalisierung und Zugänglichmachung des von der Institution als Höhepunkte markierten Sammlungsguts bereits bekannte Erzählungen, über Personen, Ereignisse, künstlerische Erfolge, wiederholt werden und sich Stereotype verstärken. Tatsächlich können diese Auswirkungen – wenn auch in anderer Gewichtung – im Zuge jeder Digitalisierungsanstrengung entstehen, selbst wenn diese nicht ausschließlich auf die Sammlungshöhepunkte abzielt.

Digitalisierung und digitaler Zugang sind nicht per se etwas Positives und dienen nicht grundsätzlich der Demokratisierung des Sammlungsguts und der Kultur,⁸⁹⁵ sondern es birgt auch die Gefahr der Exklusion sowie der Wiederholung von Stereotypen.⁸⁹⁶ Ein Grund dafür ist, dass der digitale Zugang zu Sammlungsgut – dem die Digitalisierung vorausgeht – den Eindruck erwecken kann, als wäre das, was online zugänglich ist, alles, was existiert. Es kann ein Schein vermeintlicher Vollständigkeit entstehen, mit all den Effekten der Wiederholung und Verstärkung von Narrativen und Stereotypen. Kenneth Goldsmith, der Gründer von UbuWeb, einem Online-Portal für Avantgardmaterialien,⁸⁹⁷ hat es in einem anderen Zusammenhang einmal so ausgedrückt:

⁸⁹⁴ Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“.

⁸⁹⁵ Vgl. Kap. Zum Stand der Forschung, 114ff.

⁸⁹⁶ Vgl. Kap. Argumente dafür: Gründe und Impulse, 123ff.

⁸⁹⁷ Ubu Web: „UbuWeb“, <https://www.ubu.com/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

„If it doesn't exist on the internet, it doesn't exist.“⁸⁹⁸

Der Hacker und Historiker Tim Sherratt macht in seinem Aufsatz *Hacking heritage: understanding the limits of online access* auf die Geschichte von Sammlungsgut aufmerksam, die immer stark in institutionelle Politik und individuelle Entscheidungen eingebunden ist, und hebt hervor, dass all diese Aspekte auf das, was wir online einsehen können, Einfluss nehmen:

„Digitisation shapes our perceptions of reality. The more we have in digital form, the easier cultural heritage collections are to find and use, the more likely we are to assume that everything (or at least everything important) is online.“⁸⁹⁹

Kuratorische Entscheidungen im Kontext der Digitalisierung von Sammlungsgut und die Beurteilung darüber, ob etwas bedeutsam und potentiell von großem Interesse für eine wie auch immer angenommene Nutzer*innengruppe ist, bedeuten stets, dass das, was an Sammlungsgut digitalisiert und anschließend digital online zugänglich ist, nur eine Auswahl darstellt. Digitalisierung kann zur Exklusion führen und damit die Vorstellung von Kultur und kulturellem Erbe verzerren. In den Handlungsfeldern für den offenen Zugang sollten diese Aspekte reflektiert werden.

4.2.2.2. Rechtliche Bedingungen

Rechtliche Bedingungen, die mit der Digitalisierung verwoben sind, können ebenso zur digitalen Verzerrung führen. Diese entsteht hier durch den urheberrechtlichen Status des zu digitalisierenden Materials, durch die Erzeugung oder Geltendmachung von Rechten oder durch die Notwendigkeit der Klärung der betreffenden Rechte, um die digitale Veröffentlichung eines urheberrechtlich geschützten Werkes zu ermöglichen. Wie oben dargestellt gehört der Urheberrechtsstatus des zu digitalisierenden Materials zu den Schlüsselkriterien, die die Auswahl, Bewertung und Priorisierung der Digitalisierung von Sammlungsgütern beeinflusst.⁹⁰⁰

⁸⁹⁸ Goldsmith, Kenneth: „If It Doesn't Exist on the Internet, It Doesn't Exist“. Elective Affinities Conference, University of Pennsylvania (2005) https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁸⁹⁹ Sherratt: „Hacking heritage. Understanding the limits of online access“, 123.

⁹⁰⁰ Vgl. Kap. Kuratorische Entscheidungen, 219ff.

In den meisten Ländern der Welt wirkt das Urheberrecht bis 70 Jahre nach dem Tod des Autors oder der Autorin eines Werkes. Digitalisierung und Zugänglichmachung urheberrechtlich geschützter Werke sind möglich, aber für die allermeisten Museen aufgrund des sehr hohen Ressourcenaufwands zur Rechterecherche und -klärung nicht praktikabel und kaum umsetzbar. In dem bereits oben zitierten Text zur Auswahl von Sammlungsgut für die Digitalisierung schreiben Hazan, Horrell und Merrill-Oldham:

„Copyright assessments play a defining role in digitization projects and must be addressed early in the selection process. If a proposed digitizing project involves materials that are not in the public domain, permissions must be secured and appropriate fees paid. If permissions are not forthcoming, the materials cannot be reproduced and the focus of the project must change.“⁹⁰¹

Der Urheberrechtsstatus ist das zentrale Kriterium dafür, ob etwas digitalisiert werden kann oder nicht. Urheberrechte zu klären, ist zeit- und kostenintensiv und kann in einigen Fällen nicht abgeschlossen werden, weil die Urheber*innen eines Werkes nicht (mehr) bekannt sind beziehungsweise nicht recherchiert oder ausfindig gemacht werden können. Der Nachweis wiederum, dass ein Werk verwaist ist,⁹⁰² ist mit einem hohen Aufwand an Recherche, also auch Zeit, verbunden, die nur in den seltensten Fällen durchgeführt werden kann.⁹⁰³ Dies hat zur Folge, dass urheberrechtlich geschützte Werke von noch lebenden Künstler*innen, Werke, bei denen die Autor*innen noch keine 70 Jahre verstorben sind oder Werke, bei denen die Urheber*innen nicht bekannt sind, kaum digital zugänglich sind. Bernhard Maaz stellt fest:

„Ein Hauptproblem öffentlicher Sammlungen ist, dass aufgrund des Urhebergesetzes im Netz in etwa vorhandene Online-Sammlungen nur die toten Künstler lebendig sind respektive durch ihre Bilder vertreten sein können. Sieben Jahrzehnte nach ihrem Tod erst dürfen wir ihre Abbildungen kostenfrei öffentlich zugänglich machen. [...]. Das Hauptproblem aller lebenden Künstler ist mithin ein doppeltes, weshalb sie im Netz der Museen tot bleiben. Weder verfügen die Museen über die Gelder zum Erwerb der Bildrechte noch haben sie die Personalressourcen, damit alle Rechte-Inhaber gefragt werden können, ob sie die Bildrechte für eine Museumswebsite freigeben.“⁹⁰⁴

⁹⁰¹ Hazan u. a.: *Selecting Research Collections for Digitization*, v.

⁹⁰² „Als verwaist gelten Werke, wenn der Urheber oder Rechteinhaber nicht bekannt oder nicht auffindbar ist. Sie bleiben daher häufig ungenutzt.“ Klimpel: *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel*, 144.

⁹⁰³ Vgl. Ebd., 84f.

⁹⁰⁴ Maaz: *Das gedoppelte Museum*, 30f.

Andrea Wallace bezeichnet dies als ein neues Ungleichgewicht im Digitalen:

„The openly-licensed status is now shaping which types of cultural materials are selected for research and creative reuse. This generates new tensions around what remains (or should remain) part of our living cultural memory, receive representation and visibility, and even the type of data used to inform the various algorithms, machine learning, and computational research that increasingly mediates society.“⁹⁰⁵

Diese Beobachtung wird auch als digitales schwarzes Loch bezeichnet.⁹⁰⁶ Besonders sichtbar wird dieses Phänomen bei der Analyse großer Datenmengen. In einem Bericht der Europeana von 2015 wird erklärt, dass vornehmlich gemeinfreie Werke über die Europeana zugänglich sind:

„Rights clearance tends to be one of the most expensive elements of digitization projects and as a result institutions often limit digitization projects to collections that are in public domain (which can be used without permission) or newer collections (for which copyrights were cleared when works were acquired). The result is a marked lack of online availability of 20th century collections – the 20th century black hole.“⁹⁰⁷

In dem Bericht wird weiter herausgearbeitet, dass es daher auch im Datenset der Europeana eine deutliche Leerstelle gibt:

„From the 1950s onwards, the amount of material that is made available online falls dramatically. While the first half of the 20th century represents 35% of the sample, the second half is only around 11%. These findings reinforce our earlier research (from 2012) and illustrate once more that cultural heritage institutions are hampered in their ability to make collections from the 20th century available online.“⁹⁰⁸

⁹⁰⁵ Wallace, Andrea: „Copyright“. *Open GLAM* (2020). <https://doi.org/10.21428/74d826b1.556f5733>.

⁹⁰⁶ Vgl. Boyle, James: „Google Books and the Escape from the Black Hole“, <https://www.thepublicdomain.org/2009/09/06/google-books-and-the-escape-from-the-black-hole/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁰⁷ Europeana Foundation: „The 20th Century Black Hole: How does this show up on Europeana?“ (2015), 1, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Advocacy/Twentieth%20Century%20Black%20Hole/copy-of-europeana-policy-illustrating-the-20th-century-black-hole-in-the-europeana-dataset.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁰⁸ Ebd., 3.

Das, was die Europeana in diesem Bericht als den starken Rückgang digital verfügbarer Werke ab den 1950er-Jahren beschreibt, ist deshalb so bemerkenswert, weil sie das größte Kulturportal Europas ist und damit ein Repräsentant für die Kulturerbeinstitutionen in ganz Europa.⁹⁰⁹ Das Phänomen des digitalen schwarzen Lochs ist also keine Beobachtung einer Einzelinstitution, die die notwendigen Ressourcen zur Klärung von Urheberrechten nicht aufbringen kann, sondern ein systemisches Problem. Die Beobachtung des digitalen schwarzen Lochs ist ein Beispiel dafür, dass Digitalisierung nicht neutral sein kann. Digitalisierung und Zugänglichkeit sind eben auch von rechtlichen Fragen abhängig. Dadurch entstehen Ungleichgewichte, sodass beispielsweise vornehmlich gemeinfreie Werke für die Forschung zugänglich sind, was zu Verzerrungen in Forschungsansätzen und -aussagen führen kann:

„This means that the digital realm in itself is not equally open for research and reuse, it is dominated by public domain or out of copyright works. A factor that should be taken into account when research is based on digital resources and connections between artworks is that objects and collections cannot be displayed because of intellectual property rights issues.“⁹¹⁰

Eine andere Verzerrung durch die Digitalisierung wird erkennbar, wenn Werke – insbesondere gemeinfreie Werke – digitalisiert werden und dadurch Rechte entstehen und/oder geltend gemacht werden. Wie oben bereits ausgeführt⁹¹¹ gibt es zahlreiche Initiativen, die sich dafür einsetzen, dass durch die Digitalisierung gemeinfreier Werke keine neuen Rechte entstehen oder geltend gemacht werden:

„In order to allow wide access to and use of public domain content, it is necessary to ensure that public domain content remains in the public domain once digitised.“⁹¹²

⁹⁰⁹ Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

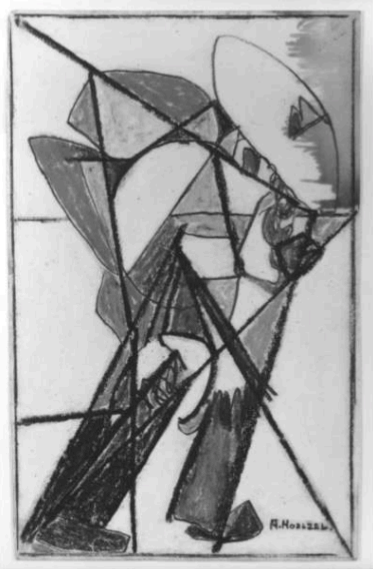
⁹¹⁰ Schmidt: „MKG Collection Online: The potential of open museum collections“, 35.

⁹¹¹ Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

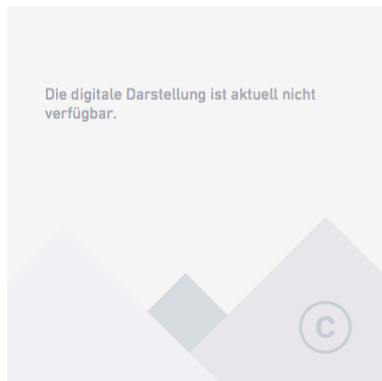
⁹¹² European Commission: „Commission Recommendation of 27 October 2011 on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation“. *Official Journal of the European Union*, L 283, (29.10.2011): 39–45; hier: 40, Abs. 13. <http://data.europa.eu/eli/reco/2011/711/oj>. Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.



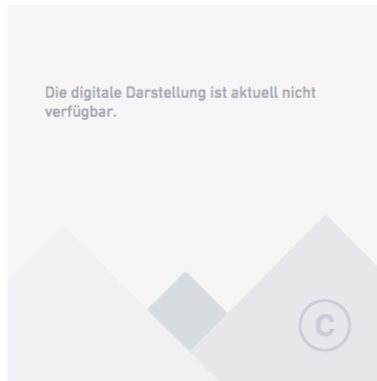
PAUL EGON SCHIFFERS
Stehender weiblicher Akt, 1937, 1937



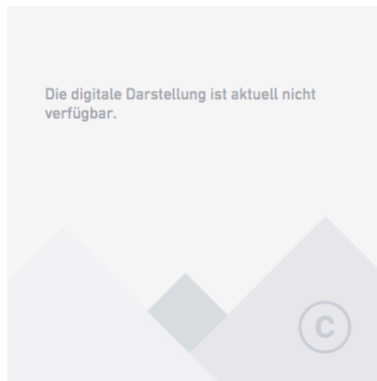
ADOLF HÖLZEL
Gegen den Wind Schreitender, um 1925



RICHARD RIEMERSCHMID
Strasse zur Stadt, 1942



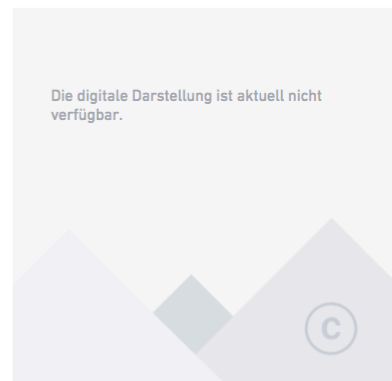
EMILIO VEDOVA
Oltre 8 - Ciclo 2 - Rosso, 1985



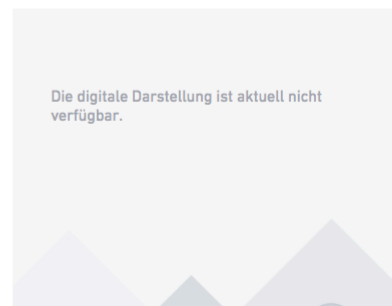
GLENYS JOHNSON
Wald 1995-1996, Rauminstallation aus 20 Einzelbildern, 1995-1996



ANDRÉ DERAÏN
Tête de Femme, nach 1939



BERNHARD BLEEKER
Der Maler Franz Pallenberg, 1909



MAX OPPENHEIMER (GEN. MOPP)
Bildnis Heinrich Thannhauser, 1913

Abbildung 30 Bildschirmfoto der Sammlung Online der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aus der Kategorie „Kunst des 20./21. Jahrhundert – 1900 - Heute“. Hierzu gehören Werke der Alten und Neuen Pinakothek, der Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne, des Museum Brandhorst, der Sammlung Schack und der Staatsgalerien in Bayern.

Ob und in welchen Fällen neue Rechte an gemeinfreien Werken durch die Digitalisierung entstehen können, ist nach Paul Klimpel „sehr umstritten“.⁹¹³ Andrea Wallace bezeichnet dieses Feld als „unsettled legal question“, als ungeklärtes Rechtsgebiet.⁹¹⁴ Innerhalb des deutschen Rechtsrahmens ist diese Frage von der verwendeten Digitalisierungstechnik abhängig.⁹¹⁵ Die

⁹¹³ Klimpel: *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel*, 73.

⁹¹⁴ Wallace: „Copyright“.

⁹¹⁵ Klimpel: *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel*, 73.

Schutzdauer ist abhängig von der Schöpfungshöhe.⁹¹⁶ Entstehen also durch die Digitalisierung neue Rechte oder werden diese beansprucht, ermöglicht Digitalisierung unter Umständen die Sichtbarkeit von Sammlungsgut im Web, schränkt aber deren Nutzbarkeit und damit die weiterführenden Effekte wie die Zirkulation und Auffindbarkeit dieser Güter ein:

„For the public, copyright claims in digital surrogates reduce the vast potential of collections in the public domain to a superficial value for the perfunctory purpose of viewing online.“⁹¹⁷

Andrea Wallace geht an anderer Stelle noch einen Schritt weiter und sieht in der ungerechtfertigten Beanspruchung geistigen Eigentums an digitalen Reproduktionen gemeinfreier Werke sogar eine Einschränkung der Menschenrechte:

„In this way, unjustified claims to IPR [Intellectual Property Rights, geistiges Eigentum] in reproduction media can infringe basic human rights around access, participation, and enjoyment of cultural life, and they are detrimental to cultural diversity.“⁹¹⁸

Daran anschließend führt Wallace aus, wie dadurch eine Verzerrung dessen entsteht, was die Öffentlichkeit über Sammlungsgut weiß, und dass dies zu einer kulturellen Filterung führen kann, einer Konstruktion dessen, was kulturelles Erbe ist und aller damit verbundenen Selbstbilder einer Gesellschaft:

„Similar to the private power of cultural conglomerates, the significant private power of GLAMs exercised via property and intellectual property ownership filters what the public sees, hears, and reads about the collections. As Macmillan highlights, it is likely this ‘also controls the way we construct images of our society and ourselves’. For Macmillan, ‘the

⁹¹⁶ So kann die von einem Menschen erstellte Fotografie eines gemeinfreien Werkes neue Rechte produzieren, wohingegen maschinelle, automatisierte Reproduktionsverfahren, wie die Digitalisierung durch einen Scanner, keine neuen Rechte schafft. Eine Unterscheidung zur Schöpfungshöhe und der Schutzdauer bei Lichtbildwerken, Lichtbildern und Reproduktionen findet sich hier: Klimpel: *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel*, 73ff. Ein in Deutschland viel beachteter Streit in dieser Frage war die Veröffentlichung von Fotografien gemeinfreier Kunstwerke der Reiss-Engelhorn-Museen durch einen ehrenamtlichen Mitarbeiter von Wikimedia auf Wikipedia. Die Wikimedia verlor 2018 den Streit mit dem Reiss-Engelhorn-Museum vor dem Bundesgerichtshof. Vgl. Dobusch, Leonhard: „Wikimedia verliert Rechtsstreit: Weniger freie Inhalte, mehr Abmahngefahr“, netzpolitik.org (20. Dezember 2018), <https://netzpolitik.org/2018/wikimedia-verliert-rechtsstreit-weniger-freie-inhalte-mehr-abmahngefahr/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹¹⁷ Wallace: „Copyright“.

⁹¹⁸ Wallace: „Human Rights“.

consequences of this are cultural filtering, homogenisation of cultural products, loss of the public domain, and failure of the development process.”⁹¹⁹

Diese vielschichtigen, durch rechtliche Bedingungen gegebenen Effekte auf die Sichtbarkeit, die Nutzbarkeit und die Kenntnis über kulturelle Güter erzeugen eine Verzerrung im Digitalen, die in den zu entwickelnden Handlungsfelder adressiert werden sollte.

4.2.2.3. Art und Technik der Digitalisierung

Digitale Verzerrung meint auch – wie eingangs erwähnt – das Hervorbringen von Neuem durch die Digitalisierung.⁹²⁰ Dies wird umso offensichtlicher, wenn der Fokus darauf liegt, in welcher Weise die Digitalisierung erfolgt und welche Digitalisierungstechnik zum Einsatz kommt. Die Entscheidung für eine bestimmte Art und Technik der Digitalisierung ist nicht neutral. Eine Vielzahl von Autor*innen haben sich mit der Frage der verwendeten Digitalisierungstechnik beschäftigt. Auf einen Aspekt möchte ich mich hier besonders konzentrieren, angeregt durch einen Text von Andrew Prescott und Lorna Hughes, den die Autor*innen 2018 im *Archive Journal* veröffentlichten und den ich weiter oben bereits zitiere. Der Aufsatz trägt den Titel *Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization?*⁹²¹ Auch wenn die beiden Autor*innen sich in ihrer Argumentation auf handschriftliche Manuskripte in Bibliotheken beziehen, können ihre Überlegungen auf Sammlungsgut im Museum übertragen werden.

Sie arbeiten heraus, dass Digitalisierung von kulturellen Gütern in der Regel der Zugänglichmachung dient und dass diese Zielsetzung die Art und Weise, wie digitalisiert wird, und die Entscheidung darüber, welche Digitalisierungstechnik verwendet wird, maßgeblich beeinflusst. Sie zeigen auf, dass der Fokus der Digitalisierung als Mittel der Zugänglichmachung den Effekt erzeugt, dass Digitalisierung häufig einer farblichen Mikroverfilmung gleicht.⁹²² Mikroverfilmung war lange Zeit ein wichtiges Werkzeug, um den Zugang zu kulturellen Gütern – insbesondere in Bibliotheken – zu vereinfachen, was nachfolgende technologische Entwicklungen wie die Massendigitalisierung beeinflusste.⁹²³ Massendigitalisierung sei daher unter anderem ein Ergebnis des Zugangsversprechens durch

⁹¹⁹ Ebd.

⁹²⁰ Vgl. Kap. Digitale Verzerrung, 218ff.

⁹²¹ Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“.

⁹²² Vgl. Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“.

⁹²³ „In order to grasp the political stakes of mass digitization, therefore, we need to approach mass digitization projects not as a continuation of the existing politics of cultural memory, or as purely technical endeavors, but rather as emerging sociopolitical and sociotechnical phenomena that introduce new forms of cultural memory politics.“ Thylstrup, *The Politics of Mass Digitization*, 4. Informationen zur Mikroverfilmungen: Vgl. Ebd., 8f.

die Digitalisierung – inspiriert auch, wie Prescott und Hughes sagen, durch die frühen Bemühungen von Google Books.⁹²⁴ In *The Politics of Mass Digitization* zeigt Nanna Bonde Thylstrup, dass Massendigitalisierungsprojekte zwei Merkmale aufweisen: den Mangel an Selektivität und die hohe Geschwindigkeit, verbunden mit einem hohen Grad an Automatisierung.⁹²⁵ Dieses Vorgehen auf eine Großzahl von Büchern oder Handschriften anzuwenden, setzt – wie Prescott und Hughes betonen – eine bestimmte Prämisse voraus, nämlich die Annahme, dass ein Buch eine eindimensionale Hauptansicht besitzen würde und in seiner Komplexität durch diese Hauptansicht repräsentiert werden könnte. Die beiden Autor*innen betonen, wie irrtümlich diese Annahme mit einem Fokus auf handschriftliche Manuskripte sei. Ihr Argument lässt sich auf Sammlungsgut im Museum übertragen:

„Too often, digital facsimiles of manuscripts are little more than color microfilms. This is because librarians have taken Google Books as the model for large-scale digitization. At the heart of Google Books is the assumption that a book is a simple one-dimensional artifact and that the information in it can be easily searched. In the case of printed books, this assumption is difficult enough, since it is an axiom of historical bibliography that no two copies of a book from the hand-press period (and often later) are the same.“⁹²⁶

Es ist zu beobachten, dass Manuskripte – aber auch anderes Sammlungsgut – häufig nur aus einer Perspektive digitalisiert und zugänglich gemacht werden.⁹²⁷ In der Regel wird Sammlungsgut fotografiert oder gescannt. Der Einsatz fortschrittlicher Bildgebungsverfahren wie dreidimensionaler Aufnahmen, die Verwendung von RTI (Reflectance Transformation Imaging), Computertomographie oder hyperspektraler Bildgebungsverfahren sind äußerst selten.⁹²⁸ Prescott und Hughes sprechen davon, dass die Digitalisierung von Sammlungsgut häufig dem Vorgehen einer digitalen Wurstmaschine gleiche. Alles wird gleich oder ähnlich behandelt – auch ein Effekt der Massendigitalisierung:

„The pressure on libraries by their political paymasters to enhance access and compete with Google encourages them to try and put manuscripts through a digital sausage machine.“⁹²⁹

⁹²⁴ Vgl. Ebd., 37–56.

⁹²⁵ Vgl. Ebd., 18.

⁹²⁶ Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“.

⁹²⁷ Vgl. hierfür die digitalen Sammlungen, die in der Europeana zu sehen sind: Europeana Foundation: „Europeana“, <https://www.europeana.eu/de> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹²⁸ Vgl. Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“.

⁹²⁹ Ebd.

Das, was nach und durch die Digitalisierung von Sammlungsgut zu sehen, zu befragen, zu beforschen ist, hängt von der konkreten Aufnahmetechnik und der Art der Digitalisierung ab. Im Kontext der Massendigitalisierung können hier deutliche Grenzen des Sicht- und Wahrnehmbaren entstehen. Melissa Terras weist darauf hin:

„The creation of digitized versions of primary historical sources also opens up new potential for research using advanced computational methods, to show different facets, relationships, views or details of original content. However, it should always be remembered that although digital representations of historical artefacts can be seductive, they are not the historical artefact itself, as they are only a digital representation limited to what has been captured during the sampling process.“⁹³⁰

Jede Art der Digitalisierung und jede verwendete Digitalisierungstechnik hat Grenzen. Massendigitalisierung, die Sammlungsgut in der Regel als eindimensionale, stabile, wenig komplexe Artefakte annimmt und sichtbar macht, zeigt diese Grenzen in besonderer Weise.

Die Abbildung 31 steht exemplarisch für diese Beobachtung. Zu sehen ist eine von einer Person erstellte Kollektion digitalisierter Abbildungen von kulturellen Gütern, die in der Europeana zugänglich sind. Das verbindende inhaltliche Element in dieser Zusammenstellung ist der Baum, der in diesen Werken als zentrales visuelles Element zu sehen ist. Die 73 digitalen Abbildungen stammen aus verschiedenen Institutionstypen – Museen, Galerien, Bildagenturen. Dazu gehören das Museum of Far Eastern Antiquities in Stockholm, die Wellcome Collection in London, die Nationalgalerie Dänemark und die Bildagentur United Archives mit Sitz in Köln. Es handelt sich um Ölmalereien, Zeichnungen, Holzstiche, Radierungen, Aquarelle, Glasmalereien und Fotografien. Die originalen Güter, die die Vorlage für die digitalen Abbildungen dieser Kollektion bilden, waren teilweise gerahmt, andere ohne Rahmung auf Leinwand gezogen, wieder andere sind Illustrationen auf Seidenpapier in Büchern oder Malereien auf textiler Bekleidung.⁹³¹ Hergestellt wurden die Arbeiten zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert unter anderem in China, in Indien und verschiedenen europäischen Ländern. Ihre Maße variieren stark und reichen von eher kleineren Arbeiten mit einer Abmessung von

⁹³⁰ Terras, Melissa: „Cultural Heritage Information: Artefacts and Digitization Technologies“. In *Cultural Heritage Information. Access and Management*, hrsg. v. Ian Ruthven und Gobinda Chowdhury, 63–88, hier: 68, (London: Facet Publishing, 2015). <https://doi.org/10.29085/9781783300662.005>.

⁹³¹ In einigen Fällen ist nicht zu erkennen, ob das Sammlungsgut zum Zeitpunkt der Digitalisierung gerahmt gewesen ist, auch geben in einigen Fällen die Metadaten keine Hinweise darauf, auf welchem Untergrund und mittels welcher Technik die Werke überhaupt entstanden. Vgl. Europeana Foundation: „Trees in visual art“, <https://www.europeana.eu/de/set/5213> [zugegriffen am 22. Juli 2022]

gerade mal 10cm bis zu Werken von fast einem Meter Höhe.⁹³² Diese Kollektion zeigt eindrucksvoll, wie die Wurstmaschine Digitalisierung funktioniert:⁹³³ Trotz der Unterschiedlichkeit in ihrer Herkunft, in ihrem Entstehungszeitpunkt, ihrer Materialität, der Objektart, der Größe der Werke und der verwendeten Herstellungstechnik sind alle digitalisierten Werke durchweg als eindimensionale Objekte erfasst. Es gibt zu ihnen jeweils eine einzige digitale Ansicht, die in der Europeana eingesehen werden kann.

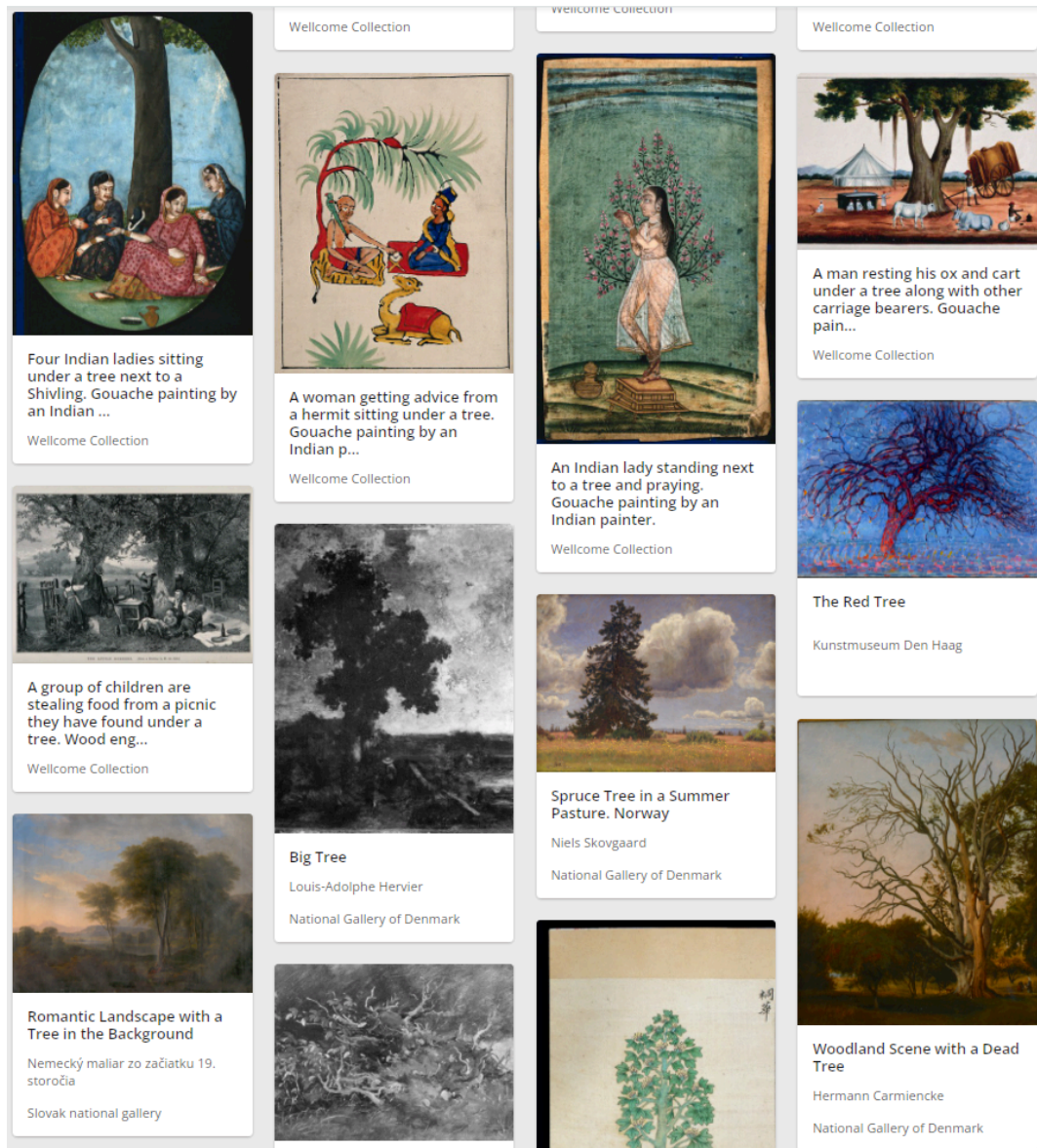


Abbildung 31 Bildschirmfoto der Zusammenstellung „Trees in visual art“, eine von einer Nutzerin / einem Nutzer (@learning4) kuratierte Sammlung von Abbildungen digitalisierter Werke in der Europeana.

⁹³² Zu einigen Objekten in dieser Kollektion gibt es keinerlei Informationen zur Größe oder den Maßen. Vgl. Europeana Foundation: „Trees in visual art“.

⁹³³ Die Analyse und Schlussfolgerung erfolgt auf den in der Europeana sichtbaren digitalen Reproduktionen. Ob im Zuge der Digitalisierung der Werke in einzelnen Institutionen auch andere Ansichten und Digitalisierungstechniken zum Einsatz kamen, wurde nicht ermittelt.

Dabei kann Digitalisierung, abhängig von der verwendeten Art und Technik – und das belegen Prescott und Hughes – Details erkennbar zu machen, die mit dem bloßen Auge nicht oder nur schwer zu erkennen sind. Digitalisierung kann Verborgenes hervorbringen und ein leistungsfähiges Werkzeug für wissenschaftliche Untersuchungen sein. So können Texte, Korrekturen in und Textvarianten von Handschriften – um bei den Beispielen von Prescott und Hughes zu bleiben – unerkant bleiben, wenn die betreffende Handschrift aus nur einer einzigen Perspektive beziehungsweise einem einzelnen Lichteinfallswinkel abfotografiert oder gescannt werden. Digitalisierung kann also nicht nur dem Zugangsversprechen dienen, sondern ein wichtiges Instrument sein, um die Erforschung von Sammlungsgut zu ermöglichen, die ohne die Digitalisierung nicht oder kaum oder nur für eingeschränktere Nutzer*innengruppen möglich wäre.

Ein Beispiel für einen eher differenzierteren Einsatz der Digitalisierungstechnik ist das als *Rethinking Guernica* bekannte Projekt des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid. In dessen redaktioneller, kunsthistorischer und restauratorisch-konservatorischer Auseinandersetzung mit Pablo Picassos großformatigem Gemälde *Guernica* fanden verschiedene Verfahren der Digitalisierung Anwendung. Es wurde eine Großzahl hochauflösender Einzelaufnahmen unter sichtbarem und ultraviolettem Licht sowie Makroaufnahmen mit Infrarotreflektographie und Röntgenstrahlungen aufgenommen.

Mittels dieser Digitalisierungsverfahren konnten für die kunsthistorische und konservatorisch-restauratorische Forschung neue Erkenntnisse gewonnen werden. So wurden mithilfe der Infrarotreflektographie Spuren der Veränderungen an der Komposition, die Picasso an dem Werk zu Lebzeiten vornahm, erkennbar. Die Digitalisierungsverfahren machen Risse und Materialverluste sichtbar und geben Aufschluss über eine aus heutiger Sicht problematische Restaurierung des Werkes in den 1950er-Jahren.⁹³⁴

⁹³⁴ Vgl. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: „Rethinking Guernica“, <https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/en> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

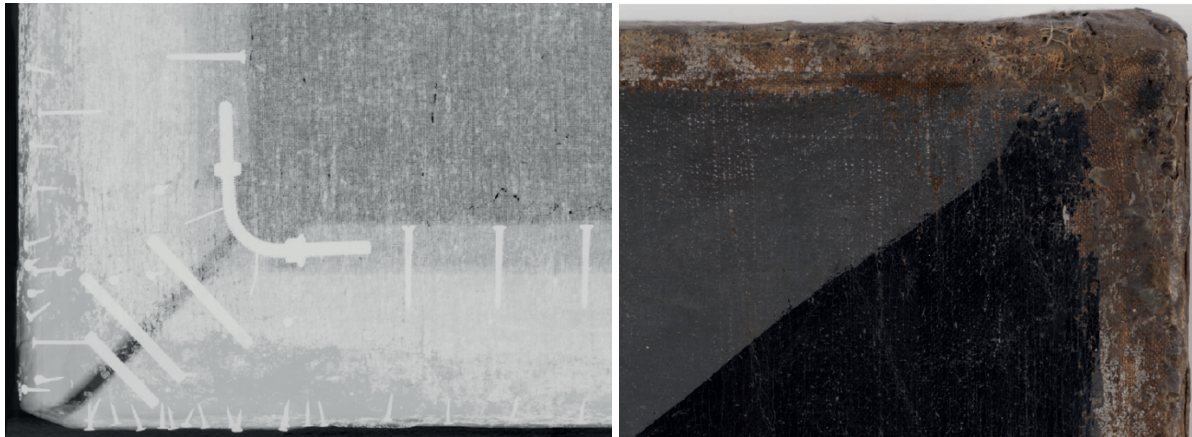


Abbildung 32 Digitale Aufnahmen, die zwischen 2011 und 2017 im Zuge der Restaurierung des Gemäldes Guernica von Pablo Picasso (1937) gemacht wurden. Links: Röntgenaufnahme. Detail der unteren linken Ecke des Gemäldes. Zu sehen sind Schrauben, Reißnägel, Nägel, die die Leinwand zusammenhalten. Rechts: Makroaufnahme unter sichtbarem Licht. Detail der oberen rechten Ecke des Gemäldes. Zu erkennen sind Verluste der Farbschicht und des Untergrunds sowie die Wachsschicht, die im Zuge der Restaurierung 1959 im Museum of Modern Art in New York aufgetragen wurde.



Abbildung 33 Infrarot-Reflektographie, die zwischen 2011 und 2017 im Zuge der Restaurierung des Gemäldes Guernica von Pablo Picasso (1937) erstellt wurde. Mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie werden Veränderungen an der Komposition sichtbar, die Picasso im Entstehungsprozess des Gemäldes vornahm.

Die Entscheidungen über Technik und Art der Digitalisierung von Sammlungsgut sind nicht neutral. Massendigitalisierung ist nicht neutral⁹³⁵ und jede andere Art der Digitalisierung und verwendeten Digitalisierungstechnik ebenso nicht. Die Entscheidung für eine bestimmte Art der Technik beeinflusst, welche Erkenntnisse aufgrund der Digitalisierung gewonnen werden können. Die Art der Digitalisierung beeinflusst, für wen die Digitalisierung von Interesse ist, welche Fragen an dem Material gestellt und beantwortet werden können. Es beeinflusst,

⁹³⁵ Vgl. Thylstrup: *The Politics of Mass Digitization*, 7.

welches Verständnis und welche Interpretationen von dem digitalisierten Sammlungsgut möglich werden und wie sorgfältig wir über dieses Gut nachdenken können.

Letztlich sagt die verwendete Digitalisierungstechnik auch etwas darüber aus, welches Verständnis zu Reproduktionen besteht und was eine Gesellschaft unter einer angemessenen Reproduktion versteht. Dieses kann nämlich abhängig vom jeweiligen kulturellen Rahmen variieren. Diesen Aspekt betont auch Andrea Wallace:

„Nor is the resulting ‘copy’ of the work neutral, since it represents a specific and cultural idea of what it means to make a ‘faithful reproduction’.“⁹³⁶

Eng damit verwoben ist die Frage nach der Authentizität des digitalen Sammlungsguts. Zinaida Manžuch versteht Authentizität – ausgehend vom *Online Dictionary for Library and Information Science* – als die Eigenschaft einer Sache, dass diese Sache eben das sei, was sie behauptet vorzugeben:

„The quality in a thing of being what it is claimed to be (valid, real, genuine, etc.), verified in archives and special collections through an investigative process known as authentication, essential in appraising the value of an item.“⁹³⁷

Die Frage nach der Authentizität von digitalem Sammlungsgut ist deshalb so bedeutsam, weil zunehmend mehr Menschen mit diesem in Berührung kommen, mit und an diesem forschen, es für Bildungszwecke nutzen und anhand dessen von dem kulturellen Erbe der Menschheit erfahren und lernen. Werner Schweibenz beschreibt, dass durch die zunehmende Digitalisierung von Museumsbeständen, das digital verfügbare Sammlungsgut ein wichtiger Baustein geworden ist, um die Welt wahrzunehmen und zu verstehen:

„Dabei dienen sie [die digitalen Sammlungsgüter] als Medien der Interpretation und Erklärung, die die Betrachter*innen dabei unterstützen, die Welt durch partizipative Erfahrungen wahrzunehmen und zu verstehen. Die digitalen Objekte übernehmen in

⁹³⁶ Wallace: „Building Copyright Consensus“.

⁹³⁷ Vgl. Manžuch: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“, 9. Hier zitiert nach der von Manžuch verwendeten Ausgangsquelle: Reitz, Joan M: „ODLIS – Online Dictionary for Library and Information Science“, http://products.abc-clio.com/ODLIS/odlis_a [zugegriffen am 22. Juli 2022].

diesem Diskurs die Rolle von Argumenten, die die Erfahrungen der Betrachter*innen lenken.“⁹³⁸

Die zunehmende Bedeutung, die digitales Sammlungsgut für Forschung und die allgemeine Öffentlichkeit hat, macht die Frage nach der Authentizität umso drängender. Präziser formuliert: Die Frage danach, wie die Authentizität des digitalen Sammlungsguts markiert und kommuniziert werden kann, wird zunehmend bedeutsam.

Manžuch führt an, dass im Zuge des Digitalisierungsprozesses Masterdateien erzeugt werden. Diese würden nicht der Zugänglichmachung dienen. Masterdateien seien jene Dateien, die ausschließlich oder vornehmlich für die digitale Langzeitarchivierung zur Verfügung stünden. Sie seien roh, unbearbeitet, nicht an die Nutzbarkeit für verschiedene Nutzer*innen-Gruppen angepasst.⁹³⁹ Von ihnen ausgehend würden dann die zur Nutzung gedachten Dateien erzeugt.⁹⁴⁰ Das Museum kopiert also ständig das selbst erzeugte digitale Sammlungsgut und produziert immer wieder neue Varianten – indem zum Beispiel Veränderungen in der Auflösung und in der Größe vorgenommen werden. Das Kopieren und die Veränderung machen die Frage nach der Authentizität umso bedeutsamer, selbst dann, wenn dies bereits durch das Museum erfolgt. Denn wie können die Nutzer*innen sicher sein, dass das, was sie digital an Sammlungsgut vorfinden, auch das sei, was es behauptet vorzugeben?

„[T]he easy manipulation, copying, and repurposing of digital surrogates is related to ensuring that digitized content is authentic.“⁹⁴¹

Die Frage nach der Kommunikation und Feststellung der Authentizität digitalen Sammlungsguts ist generell eng verwoben mit den dem Museum zugeschriebenen Attributen der Glaub- und Vertrauenswürdigkeit sowie überprüfter und zuverlässiger Information.⁹⁴² Die Art und Technik der Digitalisierung hat auf diesen Aspekt Einfluss.

⁹³⁸ Schweibenz, Werner: „Wenn das Ding digital ist... Überlegungen zum Verhältnis von Objekt und Digitalisat“. In *Objekte im Netz. Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Wandel*, hrsg. v. Udo Andraschke und Sarah Wagner, 15–27, hier: 15, (Bielefeld: transcript Verlag, 2020). <https://doi.org/10.1515/9783839455715>.

⁹³⁹ Vgl. Manžuch: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“, 9.

⁹⁴⁰ In der Praxis wird häufig unterschieden zwischen Preservation Master und Distribution Master.

⁹⁴¹ Manžuch: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“, 9. Hier zitiert nach der von Manžuch verwendeten Ausgangsquelle: Reitz: „ODLIS – Online Dictionary for Library and Information Science“.

⁹⁴² Fragen der Authentizität des digitalen Sammlungsguts stellen sich auch in anderen Bereichen, jenseits der Nutzung wie beispielsweise für den Bereich der digitalen Langzeitarchivierung. Vgl. Manžuch: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“, 9.

Innerhalb der zu entwickelnden Handlungsfelder sollte berücksichtigt werden, dass die verwendete Technik und Art der Digitalisierung nicht neutral ist und dass diese das Verständnis, die Interpretation sowie die Forschung an dem digitalisierten Sammlungsgut beeinflussen. In den Handlungsfeldern müssen darüber hinaus die Fragen nach der Authentizität des digitalen Sammlungsguts adressiert werden.

4.3. Schlussfolgerung

In den in dieser Arbeit zu entwickelnden Handlungsfeldern sollen nicht nur die schwachen Strukturen des offenen Zugangs vollständig berücksichtigt werden, sondern zugleich die spezifische Bedingtheit von Sammlungsgut im Museum reflektiert sein.⁹⁴³ Zwei Felder der spezifischen Anforderungen, Themen und Herausforderungen, die durch das Sammlungsgut entstehen, habe ich in diesem Kapitel aufgefächert. Ich habe zum einen erläutert, dass es sensibles Sammlungsgut in Museen gibt, dass dieses ganz unterschiedlicher Art sein kann, dass insbesondere Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten hierzu gehört und dass ein besonders sorgfältiger und behutsamer Umgang mit diesem notwendig ist. Zum anderen habe ich aufgezeigt, weshalb Digitalisierung und Daten nicht neutral sind. Die digitale Verdopplung und digitale Verzerrung habe ich als einen Ausdruck dessen behandelt und Facetten hiervon näher untersucht.

In den zu entwickelnden Handlungsfeldern sollten all diese Aspekte berücksichtigt werden. Konkret heißt dies, dass darin reflektiert werden sollte,

- dass sensibles Sammlungsgut in unterschiedlichster Ausprägung im Museum vorhanden sein kann;
- dass Sammlungsgut immer wieder neu befragt werden sollte, weil immer wieder neu ausgehandelt werden muss, in welchem Kontext und für welche Nutzung Sammlungsgut sensibel sein kann und inwiefern sich darin problematische Ideologien oder Perspektiven ausdrücken;
- dass es Personengruppen geben kann, für die dieses Sammlungsgut in besonderer Weise sensibel ist und die unter Umständen volle Autonomie über alle mit der Digitalisierung und Zugänglichmachung verbundenen Entscheidungen haben sollten;

⁹⁴³ Vgl. Kap. Schwache Strukturen des offenen Zugangs, 61 ff.

- dass sensibles Sammlungsgut eines besonders sorgsam und behutsamen Umgangs bedarf, in dem rechtswissenschaftliche, ethische und geisteswissenschaftliche Perspektiven berücksichtigt werden sollten und Einzelfallprüfungen und -entscheidungen notwendig sein können;
- dass Digitalisierung das Potential hat, ein wichtiger Baustein zu sein, um postkoloniale Strategien im Museum umzusetzen, zugleich jedoch auch dazu beitragen kann, dass nach wie vor bestehende aus der Kolonisierung hervorgegangene Asymmetrien reproduziert oder gar vertieft werden;
- dass Museumssammlungen und ihrer Digitalisierung nicht neutral sind;
- dass durch die Digitalisierung und die potentiell größere Verbreitungsmöglichkeit von digitalem Sammlungsgut – im Vergleich zu analogen Sammlungsgütern – die in die Bestände eingeschriebenen Entscheidungen, Lücken, stereotypische oder rassistische Darstellungen umso stärker wirken können;
- dass es Sammlungsgut gibt, das für die Digitalisierung und den offenen Zugang nicht geeignet ist, weil es zu ungewollten Repräsentationen von kulturellen Ausdrucksformen oder Personengruppen führen kann;
- dass das, was digital verfügbar und offen zugänglich ist, Ergebnis eines Auswahlprozesses ist und die getroffene Priorisierung die Vorstellung von kulturellen Gütern beeinflussen und verzerren kann;
- dass rechtliche Bedingungen das, was an Sammlungsgut online zugänglich und nutzbar ist, maßgeblich beeinflussen;
- dass die Technik und Art der Digitalisierung das Verständnis, die Deutung und die Forschung an dem digitalisierten Sammlungsgut beeinflussen kann und
- die Digitalisierung von Sammlungsgut Fragen hinsichtlich ihrer Authentizität aufwirft.

In den im nächsten Kapitel erarbeiteten Handlungsfeldern werden diese Aspekte berücksichtigt.

5. Handlungsfelder

Wie kann der offene Zugang zu Sammlungsgut im Museum gedacht und praktiziert werden?
Welche Handlungsfelder sollten hierfür berücksichtigt werden?

Auf der Grundlage der vorangegangenen Kapitel habe ich ein Gerüst erarbeiten können, das der Entwicklung solcher Handlungsfelder dient. Dieses Gerüst besteht aus den identifizierten schwachen Strukturen des offenen Zugangs einerseits und der spezifischen Bedingtheit von Sammlungsgut andererseits.⁹⁴⁴ Daraus ergeben sich Felder, innerhalb derer die jeweiligen Museen, die einen offenen Zugang zu Sammlungsgut ermöglichen wollen, aktiv sein sollten. Die Handlungsfelder können für die praktische Umsetzung eine Orientierung bieten. Es handelt sich um Empfehlungen, welche Handlungsbereiche für die Praxis relevant sein können.

Abgeleitet aus den Erkenntnissen in dieser Arbeit identifiziere ich acht Handlungsfelder:

Handlungsfeld 1: Zugang für alle

Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit

Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte

Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion

Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation

Handlungsfeld 6: Transparenz

Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement

Handlungsfeld 8: Nachhaltigkeit

Die Trennung zwischen diesen ist modellhaft und unscharf. So gibt es zahlreiche Querverweise zwischen ihnen und Resonanzen, die sie untereinander erzeugen. In den nachstehenden Erläuterungen kommt es daher stellenweise zu bewussten Wiederholungen, die so angelegt sind, dass jedes Handlungsfeld weitestgehend auch für sich autark verständlich ist.

Diese Handlungsfelder möchte ich zukünftig online publizieren, in einer Weise, dass diese von Mitarbeitenden von Museen unkompliziert und schnell gelesen, erfasst und verwendet werden können. Daher habe ich für dieses Kapitel einige textlich formale Änderungen vorgenommen,

⁹⁴⁴ Vgl. Kap. Schwache Strukturen des offenen Zugangs, 61 ff. und Kap. Bedingtheit von Sammlungsgut, 165 ff.

die sich von den vorangegangenen Abschnitten dieser Dissertation unterscheiden. So habe ich insbesondere längere, belegende Originalzitate nicht im Haupttext eingefügt, weil diese so den Lesefluss unterbrochen und den Charakter eines schnell zu erfassenden Angebots an Handlungsempfehlungen verändern würden. Daher befindet sich in diesem Abschnitt ein Großteil der Originalzitate, die insbesondere Vertiefungen und Belege darstellen, in den Fußnoten. Auch die bereits genannten zahlreichen Querverbindungen zwischen den Handlungsfeldern sind nicht – wie in den anderen Kapiteln der Arbeit – durch Fußnoten dokumentiert, sondern durch eine spezifische Markierung im Text, die an eine Verlinkung erinnern soll (→). Eine Ausnahme bilden hier Querverweise auf andere Kapitel innerhalb dieser Arbeit. Alle Handlungsfelder habe ich zudem in identischer Weise beschrieben: Eine Zusammenfassung steht zu Beginn, sodass schnell erfasst werden kann, was die Gesamtidee des entsprechenden Feldes ist. Darauf folgt die Nennung des Ziels oder der Ziele, die mit diesem Handlungsfeld verbunden sind beziehungsweise die durch die Umsetzung der entsprechenden Empfehlungen erreicht werden können. Die ausführliche Beschreibung von Maßnahmen und Instrumenten stellt den jeweils umfangreichsten Teil eines jeden Handlungsfeldes dar. Diese Aktivitäten und Werkzeuge sind so ausgelegt, dass durch deren Einsatz die festgelegten Ziele potentiell erreicht werden können. Zur Vertiefung und zum Nachschlagen besonders relevanter Themen schließe ich jedes Handlungsfeld mit einer Auswahl von Ressourcen, die für die Umsetzung in der Praxis hilfreich sein können.

Es ist denkbar und von mir gewünscht, dass durch die praktische Erprobung und die weitere theoretische Auseinandersetzung mit diesem Themenfeld zukünftig einzelne Aspekte in den Handlungsfeldern ergänzt, gestrichen oder verändert werden oder gar gänzlich neue Felder hinzukommen können. Ich verstehe diese Handlungsfelder als vorläufiges Angebot für die praktische Museumsarbeit, mit Potential für die weitere Forschung.

5.1. Handlungsfeld 1: Zugang für alle

Zusammenfassung

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass er für potentiell alle Menschen zur Verfügung steht. Das bedeutet, dass potentiell alle Menschen die offen zugänglichen Güter verstehen, sich von diesen Angeboten angesprochen fühlen und diese uneingeschränkt nutzen können. Die Angebote sollen auch für Maschinen zugänglich sein.

Ziel

Übergeordnetes Ziel dieses Handlungsfeldes ist es, Exklusivität und Diskriminierung zu vermeiden. Daher sollten alle Angebote auf Inklusion und Barrierearmut ausgerichtet sein.

Inklusion als Ziel:

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass er potentiell allen Menschen ermöglicht wird. Es soll keine Diskriminierung erfolgen und der Zugang nicht nur für einzelne, ausgewählte Nutzer*innenkreise zugeschnitten sein. Das bedeutet, dass allen Menschen uneingeschränkt ein offener Zugang zu den betreffenden Gütern ermöglicht werden soll – unabhängig von Herkunft, Staatsangehörigkeit, ethnischer Zugehörigkeit, Religion, Kulturzugehörigkeit, politischer Überzeugung, sozialem oder gesellschaftlichem Status beziehungsweise Klasse, Einkommen, Alter, Gender, sexueller Orientierung, Familienstand, Profession und Bildung, Absichten, ihren körperlichen und/oder mentalen Fähigkeiten oder ihrem Einwanderungs- oder Asylantragsstatus.⁹⁴⁵ Keine Diskriminierung von Personen meint die universelle Teilhabe und Gleichbehandlung aller Menschen, sodass potentiell alle Menschen das Angebot verstehen und nutzen können. Die offen zugänglichen Güter dürfen Personen oder Personengruppen nicht gefährden, ausgrenzen oder diskriminieren.

Barrierearmut als Ziel:

Barrierearmut meint die möglichst weitgehende Abwesenheit von technischen, finanziellen, rechtlichen, sprachlichen, kommunikativen und gestalterischen Hindernissen, um auf die offen zugänglichen Güter zugreifen, diese verstehen und nutzen zu können. Es wird nach Möglichkeit ein offener Zugang ohne oder zumindest mit so wenig Friktionen oder mit so

⁹⁴⁵ Diese Auflistung der personenbezogenen Merkmale orientiert sich am Ethikkodex des Internationalen Verbandes der bibliothekarischen Vereine und Institutionen. Vgl. Garcia-Febo, Loida, Anne Hustad, Hermann Rösch, Paul Sturges, Amélie Vallotton (FAIFE-Arbeitsgruppe) und International Federation of Library Association and Institutions: „IFLA Code of Ethics for Librarians and other Information Workers (full version)“ (August 2012), <https://repository.ifla.org/handle/123456789/1850> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

niedrigschwelligen Barrieren wie möglich angestrebt. Absicht ist die grundsätzliche Verbesserung der Web-Zugänglichkeit, die nicht nur die Zugänglichkeit für Menschen mit Behinderungen oder Beeinträchtigungen verbessert, sondern die Zugänglichkeit für alle Menschen.

Maßnahmen und Instrumente

Maßnahmen und Instrumente, die Inklusion und Barrierearmut ermöglichen: Abbau technischer, finanzieller, sprachlicher und kommunikativ-gestalterischer Barrieren (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit). Entsprechend der Richtlinien für die Barrierefreiheit von Webinhalten des World Wide Web Consortium (W3C) sollten alle Angebote vier Prinzipien erfüllen: Sie müssen wahrnehmbar, bedienbar, verständlich und von assistierter Technik interpretiert werden können.⁹⁴⁶

a) Abbau technischer Barrieren:

Eine notwendige technische Bedingung für den offenen Zugang ist der Zugang zum Internet und dem World Wide Web. Im Rahmen dieser Bedingung sollten die technischen Barrieren so niedrig wie möglich gehalten werden. Der Zugang sollte zeitlich und geografisch unbeschränkt sein. Die Angebote sollten den internationalen Standards der Zugänglichkeit und Barrierefreiheit im Web entsprechen. Entsprechend der Empfehlungen des W3C ist darauf zu achten, dass möglichst viele Bestandteile der Benutzeroberfläche und Navigation bedienbar sind und dass die Inhalte stabil und beständig genug sind, damit sie zuverlässig von einer großen Auswahl an Nutzeragent*innen einschließlich assistierender Technik interpretiert werden können⁹⁴⁷ (→ Handlungsfeld 8: Nachhaltigkeit). Zu den grundlegenden zu vermeidenden technischen Barrieren gehört, dass Nutzer*innen kostenpflichtige, proprietäre Software

⁹⁴⁶ World Wide Web Consortium: „Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1“, <https://www.w3.org/TR/WCAG21/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁴⁷ Vgl. Ebd.

Zum Prinzip Bedienbarkeit: „Once visitors can perceive the content, they must be able to act on it. In other words, the content must be operable. There are four ‘operable’ guidelines: 1. Make it possible to perform all tasks with a keyboard in addition to a mouse. 2. Give users enough time to perform tasks. 3. Avoid information that flashes or flickers — it may trigger seizures. 4. Make it possible for users to navigate, find content, and figure out where they are.“ Gay, Greg: *Introduction to Web Accessibility. Essential Accessibility for Everyone* (Toronto: Ryerson University, o. J.), 219. <https://openlibrary-repo.ecampusontario.ca/jspui/bitstream/123456789/602/2/Introduction-to-Web-Accessibility-1574869735.pdf>.

Zum Prinzip Robustheit: „During the process of creating a web page, errors tend to creep into the code. In fact, mistakes are almost inevitable. These errors almost always affect the appearance and functionality of the page. The effects may be minor (the formatting is slightly off) or major (the page does not display at all). [...] A robust web page meets the following conditions: It displays content as the author intends; It functions as the author intends; It is compatible with current and future browsers, web-enabled devices, and assistive technologies.“ Gay: *Introduction to Web Accessibility. Essential Accessibility for Everyone*, 375f.

verwenden müssen, um Zugang zu den betreffenden Gütern zu erhalten (→ Handlungsfeld 6: Transparenz). Browserbasierte Technologien wie Flash-Player o. Ä., können den Zugang erschweren, weil diese überhaupt erst verfügbar sein müssen. Jede Art der Registrierung und Mitgliedschaft, die eine Bedingung für den offenen Zugang darstellt, sollte vermieden werden. Angebote, die die Bereitstellung der Daten in hohem quantitativem Umfang ermöglichen und einen Massenzugriff auf die Daten beispielsweise über Programmierschnittstellen gewährleisten, sollten angestrebt werden. Daten sollten in offenen, maschinenlesbaren Formaten vorliegen (→ Handlungsfeld 6: Transparenz; → Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement).

b) Abbau finanzieller Barrieren:

Der Zugang sowie Einsicht und Nutzung sollten für die Nutzer*innen ohne Kosten möglich sein. Selbstverpflichtend sollte ein kostenfreier offener Zugang gewährleistet werden, wenn es sich um mit öffentlichen Geldern finanzierte Erwerbungs- und/oder Digitalisierungsprojekte handelt.

c) Abbau kommunikativ-gestalterischer Barrieren:

Die Angebote sollen in einer Weise gestaltet und aufbereitet sein, dass potentiell alle Menschen – zumindest aber ein möglichst breites Publikum – diese Angebote verstehen, sich von diesen angesprochen und eingeladen fühlen und sich für deren Nutzung nicht rechtfertigen müssen. Die Kommunikation der Angebote sollte in einer Weise gestaltet sein, dass sich potentiell alle Menschen ermutigt fühlen, die offen zugänglichen Güter zu nutzen. Die Angebote sollten den internationalen Standards der Zugänglichkeit und Barrierefreiheit im Web entsprechen. Entsprechend der Empfehlungen des W3C ist darauf zu achten, dass die Informationen und Bestandteile der Benutzer*innenoberfläche den Benutzer*innen so präsentiert werden, dass sie diese wahrnehmen können und die Bedienung dieser verstehen.⁹⁴⁸ Dabei sollten insbesondere

⁹⁴⁸ Vgl. World Wide Web Consortium: „Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1“.

Zum Prinzip Wahrnehmbarkeit: „[...] people must be able to perceive web content through one or more of their senses. When a person cannot see or hear, for instance, and an alternate means of perceiving is not available, then that content becomes inaccessible to them. [...] people must be able to comprehend or grasp web content. The ability to comprehend web content can be affected by the structure, the relationships between elements, its complexity, or consistency in the presentation.“ Gay: *Introduction to Web Accessibility. Essential Accessibility for Everyone*, 96f.

Zum Prinzip Verständlichkeit: „Principle 3 builds on the principles that come before it. Conforming to Principle 1 ensures that users can perceive a site. Conforming to Principle 2 ensures that users can act upon a site. But, even if visitors can see and interact with content, a site is not fully accessible if users cannot make sense of it. Principle 3 is about increasing the odds that visitors actually understand the content.“ Gay: *Introduction to Web Accessibility. Essential Accessibility for Everyone*, 325f.

sprachliche Barrieren soweit wie möglich abgebaut werden und mehrsprachige Angebote obligatorisch sein. Insbesondere die Informationen zu Lizenzen und Nutzungsmöglichkeiten sollten mehrsprachig vorliegen. Die Auswahl der Sprachen sollte sich unter anderem daran orientieren, ob es spezifische Gemeinschaften gibt, die mit den zugänglich gemachten Gütern in einer besonderen Beziehung stehen. Mindestens die Sprachen dieser Gemeinschaften sollten genutzt werden (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Besonders der Zugang zu sensiblem Sammlungsgut sollte so gestaltet sein, dass das Sammlungsgut in der Sprache eben dieser Herkunftsgesellschaften beschrieben wird (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte; → Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Neben der Sprachvielfalt sollten visuelle Beschreibungen von digitalisiertem Sammlungsgut vorliegen, da diese die Zugänglichkeit zu diesem und das Verständnis über dieses für alle Menschen erhöht. Es sollte zudem vielfältige Einstiegspunkte für den offenen Zugang geben, sodass verschiedene Publika auf die Güter aufmerksam werden (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit). Die Angebote sollten berücksichtigen, dass nicht viele Menschen mit fachwissenschaftlichen Begriffen und Erklärungen zu Sammlungsgut vertraut sind. Menschen außerhalb einer Fachgemeinschaft und akademischer Kreise sollten als wichtiges Publikum betrachtet werden. Ebenso sollten sich die Angebote auch an Jugendliche und an Kinder richten (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion).

Ausgewählte Ressourcen für die Umsetzung in der Praxis

- Bahram, Sina: „10 Best Practices of Accessible Museum Websites, in American Alliance of Museums“, <https://www.aam-us.org/2021/01/07/10-best-practices-of-accessible-museum-websites/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Deutscher Museumsbund e. V., Bundesverband Museumspädagogik und Bundeskompetenzzentrum Barrierefreiheit (Hrsg.): *Das Inklusive Museum – Ein Leitfadens zu Barrierefreiheit und Inklusion* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2013). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/dmb-barrierefreiheit-digital-160728.pdf>.
- Gay, Greg: *Introduction to Web Accessibility. Essential Accessibility for Everyone* (Toronto: Ryerson University, o. J.). <https://openlibrary-repo.ecampusontario.ca/jspui/bitstream/123456789/602/2/Introduction-to-Web-Accessibility-1574869735.pdf>.
- Gay, Greg: *What You Can Do to Remove Barriers on the Web – Making Websites Accessible* (Toronto: Ryerson University, o. J.). https://openlibrary-repo.ecampusontario.ca/jspui/bitstream/123456789/989/5/What-You-Can-Do-to-Remove-Barriers-on-the-Web-1580924483_print.pdf.
- World Wide Web Consortium: „Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1“, <https://www.w3.org/TR/WCAG21/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

5.2. Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit

Zusammenfassung

Mensch und Maschine soll es möglich sein, das offen zugänglich gemachte Sammlungsgut in jeder denkbaren Weise zu verwenden und zu verändern – unabhängig vom Zeitpunkt der Nutzung, vom Zweck, von den Nutzer*innen und den Eigenschaften der zugänglich gemachten Güter.

Ziele

Übergeordnetes Ziel dieses Handlungsfeldes ist es, die uneingeschränkte Nutzung der zugänglich gemachten Güter zu ermöglichen. Es soll nach Möglichkeit keinen Ausschluss von Nutzungsarten geben und keine Konzentration auf bestimmte Nutzungsformen erfolgen.

Uneingeschränkte Nutzung als Ziel:

Die Nutzung meint die Möglichkeit, dass das digitale Sammlungsgut in jeder denkbaren Weise von potentiell jeder Person und von Maschinen genutzt werden kann und darf. Die Nutzung beinhaltet die Verwendung, einschließlich des Studiums, die Veränderung, die Bearbeitung, das Teilen und Separieren, die Aneignung und Manipulation sowie die Vervielfältigung, Weiterverbreitung und das Verteilen der Güter in veränderter oder unveränderter Form. Die Nutzung und Verbreitung des Sammlungsguts darf ohne Einverständniserklärung der Rechteinhaber*innen erfolgen. Die Nutzungsmöglichkeiten sollten so bedingungslos wie möglich sein, das heißt unabhängig vom Zeitpunkt der Nutzung, vom Zweck der Nutzung, von den Nutzer*innen und den Eigenschaften, die die zugänglich gemachten Güter aufweisen.⁹⁴⁹ Der Ausschluss bestimmter Nutzungsarten sollte vermieden werden, auch sollten keine einschränkenden Vorgaben gemacht werden, in welchen Kontexten die Weiterverbreitung gestattet ist. So sollte beispielsweise die kommerzielle Nutzung des zugänglich gemachten Sammlungsguts nicht eingeschränkt werden. Auch sollte keine Fokussierung auf bestimmte Nutzungsarten stattfinden, sodass beispielsweise nur die Erlaubnis zur Nutzung in wissenschaftlichen Kontexten gegeben ist. Die uneingeschränkte Nutzung sollte der eingeschränkten stets vorgezogen werden. Das Ziel der uneingeschränkten Nutzbarkeit der

⁹⁴⁹ Ich mache hier keine Unterscheidung zwischen Nutzung und Nachnutzung (im Englischen: „use“ und „re-use“), da Zeitpunkt, Zweck, Nutzer*innen und Eigenschaften der Güter für die Verwendung von offenen Gütern unabhängig ist. Dies geht zurück auf die Analyse und die Definition von „Reuse“, wie sie von Stephanie van de Sandt, Sünje Dallmeier-Tiessen, Artemis Lavasa und Vivien Petras vorgelegt wurde. Vgl. Sandt, Stephanie van de, Sünje Dallmeier-Tiessen, Artemis Lavasa und Vivien Petras: „The Definition of Reuse“. *Data Science Journal*, vol. 18, Nr. 1 (2019): 1–19. <https://doi.org/http://doi.org/10.5334/dsj-2019-022>.

offen zugänglich gemachten Güter sollte in einer angemessenen Balance zu sensiblen Daten und sensiblem Sammlungsgut stehen (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte).

Maßnahmen und Instrumente

Zu den Maßnahmen und Instrumenten, die die uneingeschränkte Nutzbarkeit ermöglichen, gehören die Verwendung von Creative Commons Lizenzen und den Creative Commons Werkzeugen, die Nutzung so genannter Rights Statements und kultureller Genehmigungen sowie die verständliche Kommunikation der Nutzungsbedingungen, die Reflexion des Digitalisierungsverfahrens und der Einsatz vielfältiger Einstiegspunkte.

a) Verwendung von Creative Commons Lizenzen und Creative Commons Werkzeugen:

Für die Lizenzierung des digitalen Sammlungsguts sollten sowohl für die Content- als auch für die Metadaten ausschließlich solche Lizenzen verwendet werden, die als offen bekannt sind.⁹⁵⁰ Es handelt sich hierbei um Lizenzverträge, die die Zugänglichkeit, Nutzbarkeit, Modifikation und das Teilen von Gütern rechtlich sicherstellen und damit der *Offen-Definition* der Open Knowledge Foundation entsprechen⁹⁵¹ (→ Handlungsfeld 6: Transparenz).

Da das Urheberrecht in Deutschland vorsieht, dass mit der Produktion eines Werkes automatisch – also ohne eine Registrierung oder dergleichen – ein urheberrechtlicher Schutz an diesem Werk entsteht („alle Rechte vorbehalten“), ist eine Modifikation und Verbreitung dieses Werkes für Dritte nicht ohne größeren Aufwand und Zustimmung der Rechteinhaber*innen möglich.⁹⁵² Dadurch entstünde – wie John Weitzmann es nennt – eine „Verknappung der erlaubnisfreien Nutzbarkeit des sogenannten geistigen Eigentums“ und es würden „nur äußerst begrenzt die Interessen der Allgemeinheit, äußerst stark dagegen diejenigen der Rechteinhaber berücksichtigt“.⁹⁵³ Offene Lizenzen ermöglichen es den Rechteinhaber*innen von Werken, nicht *alle* Rechte schützen zu lassen, sondern nur *manche*, sodass diese Güter eine weite Verbreitung, Nutzung und Zugänglichkeit finden können.⁹⁵⁴

⁹⁵⁰ Zur Begriffsklärung Content- und Metadaten: Vgl. Kap. Weltweite Verteilung, 75ff.; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

⁹⁵¹ Vgl. Kap. Offener Zugang, 38ff., Vgl. Bauer u. a., *ABC der Offenheit*, 6f. und 63.

⁹⁵² Vgl. Kreutzer: *Open Content – A Practical Guide to Using Creative Commons Licences*, 8.

⁹⁵³ Weitzmann: „Creative Commons für Kulturinstitutionen“, 51.

⁹⁵⁴ Vgl. Lessig, Lawrence: *Free Culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity* (New York: The Penguin Press, 2004). Hier heißt es: „What’s needed is a way to say something in the middle—neither ‘all rights reserved’ nor ‘no rights reserved’ but ‘some rights reserved’— and thus a way to respect copyrights but enable creators to free content as they see fit.“ Lessig, Lawrence: *Free Culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*, 277.

Offene Lizenzen wirken in dreierlei Weise: Zum einen vereinfachen sie das Rechtsgeschäft, indem die standardisierten Verträge online zugänglich sind, sodass diese von Rechteinhaber*innen einfach und rechtsverbindlich genutzt werden können, ohne dass Rechteinhaber*in oder Lizenznehmer*in überhaupt miteinander in Kontakt treten müssen.⁹⁵⁵ Zum anderen ermöglichen offene Lizenzen die Nutzung der Güter in umfangreicher und nach Wunsch abgestufter Weise und sie schaffen zuletzt Rechtssicherheit für Rechteinhaber*innen als auch Nutzer*innen, da die Inhalte der standardisierten Verträge verständlich kommuniziert werden.⁹⁵⁶

Für die Lizenzierung von digitalem Sammlungsgut empfiehlt es sich auf bereits bestehende Lizenzen und rechtliche Werkzeuge zurückzugreifen.⁹⁵⁷ Es gibt ein umfangreiches Spektrum an offenen Lizenzen.⁹⁵⁸ Für Werke des kulturellen Erbes sind die Creative Commons das gängige Lizenzmodell, das für die Lizenzierung von digitalem Sammlungsgut verwendet werden sollte.⁹⁵⁹ Die Creative Commons-Lizenzen sind ein rechtliches und technisches Instrument (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement), mit denen Rechteinhaber*innen in einfacher Weise die Möglichkeit erhalten, nicht alle Rechte im Sinne von „Alle Rechte vorbehalten“ an den zu lizenzierenden Gütern zu schützen, sondern – abhängig von der Intention, der Art der Güter oder den Umständen – nur einige oder keine, sodass Dritte besagtes Gut verändern und weiterverbreiten können. Dies ermöglicht das Teilen von Gütern und schafft die Option, auf Vorhandenem aufzubauen oder mit diesen in Beziehung

⁹⁵⁵ Vgl. Kreutzer: *Open Content – A Practical Guide to Using Creative Commons Licences*, 8f.

⁹⁵⁶ Vgl. Ebd., 9.

⁹⁵⁷ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

⁹⁵⁸ Die verschiedenen Arten von offenen Lizenzen kommen in der Regel für verschiedene Arten von Gütern wie Software, künstlerische oder pädagogische Werke, Datenbanken, Schriftarten, Gutachten oder Zeugnisse zur Anwendung. Hierzu gehören unter anderem die GNU General Public License, die vornehmlich für Software verwendet wird oder die Open Database Licence, die für Datenbanken Anwendung findet.

⁹⁵⁹ Im Jahresbericht 2017 der Creative Commons wird aufgeführt, dass mehr als 1,7 Milliarden Werke weltweit mit dem Lizenzsystem der Creative Commons versehen sind. Zu den fünf größten Plattformen, die mit den Creative Commons arbeiten, gehören unter anderem die Wikipedia (46,7 Mio. Werke unter CC-Lizenz), Wikimedia Commons (36,9 Mio. Werke unter CC-Lizenz) und die Europeana (28,7 Mio. Werke unter CC-Lizenz). Vgl. Creative Commons: „State of the Creative Commons 2017“, <https://stateof.creativecommons.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

„By developing a free set of licenses that people can attach to their content, Creative Commons aims to mark a range of content that can easily, and reliably, be built upon. These tags are then linked to machine-readable versions of the license that enable computers automatically to identify content that can easily be shared. These three expressions together—a legal license, a human-readable description, and machine-readable tags—constitute a Creative Commons license. A Creative Commons license constitutes a grant of freedom to anyone who accesses the license, and more importantly, an expression of the ideal that the person associated with the license believes in something different than the ‘All’ or ‘No’ extremes. Content is marked with the CC mark, which does not mean that copyright is waived, but that certain freedoms are given.“ Lessig: *Free Culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*, 282.

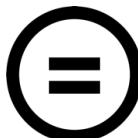
zu setzen [„remixing“].⁹⁶⁰ Creative Commons bietet sechs verschiedene Lizenzen an, die auf vier Modulen aufbauen. Zu den Modulen gehören:



Modul 1: „Namensnennung“ (attribution)
Rechteinhaber*innen des Guts muss genannt werden
Kürzel: „by“



Modul 2: „Nicht-Kommerziell“ (non-commercial)
Gut darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden
Kürzel: „nc“



Modul 3: „Keine Bearbeitung“ (no derivatives)
Gut darf nicht verändert werden
Kürzel: „nd“



Modul 4: „Weitergabe unter gleichen Bedingungen“ (share alike)
Verändertes Gut darf nur unter der identischen Lizenz, also unter gleichen Bedingungen verbreitet werden
Kürzel: „sa“

Tabelle 3: Vier Module auf denen die Creative Commons-Lizenzen aufbauen. Die hier verwendeten Logos stammen von Creative Commons: „Creative Commons“, <https://creativecommons.org/licenses> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

In der Kombination dieser Module können sechs Lizenzen mit jeweils unterschiedlicher Wirkung entstehen.⁹⁶¹ Alle sechs weisen einen unterschiedlichen Grad an offenem Zugang auf.⁹⁶² Die Creative Commons-Lizenzen CC BY-NC, CC BY-NC-ND sowie CC BY-NC-SA entsprechen nicht den Kriterien des offenen Zugangs und sollten nicht verwendet werden, da diese Lizenzen entweder die Bearbeitung der Güter nicht gewähren und/oder die kommerzielle Nutzung durch die Verwendung dieser Lizenzen ausgeschlossen ist. Zwei Lizenzen ermöglichen den offenen Zugang im Sinne der *Offen-Definition* der Open Knowledge

⁹⁶⁰ Vgl. Lessig: *Remix – Making Art and Commerce Thrive in the Hybride Economy*.

⁹⁶¹ Eine detaillierte Ausführung zu allen sechs Lizenzen findet sich bei Kreutzer: *Open Content – A Practical Guide to Using Creative Commons Licences*.

⁹⁶² Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

Foundation.⁹⁶³ Soweit möglich sollten Museen diese Lizenzen verwenden. Dazu gehört CC BY-SA, wonach das Werk verändert und kommerziell weitergenutzt werden darf, unter der Bedingung, dass der Name des oder der Urheber*in genannt wird und eine Weitergabe des Werkes unter gleichen Bedingungen erfolgen darf. Weniger restriktiv ist die Lizenz CC BY. Sie besagt, dass ein Werk verändert und auch kommerziell weitergenutzt werden darf, einzig unter der Bedingung der Nennung der Rechteinhaber*innen. Das Museum sollte beachten, dass die Verwendung dieser Lizenzen nur dann angemessen ist, wenn Rechte des geistigen Eigentums bestehen. Die Lizenzen dürfen nur dann vom Museum verwendet werden, wenn es Rechteinhaber der betreffenden Güter ist.⁹⁶⁴

Neben den Creative Commons Lizenzen gibt es zwei Creative Commons Werkzeuge. Hierzu gehören CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication (CC0) und die Markierung zur Gemeinfreiheit, Public Domain Mark (PD).



Werkzeug „CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication“



Werkzeug „Public Domain Mark“

Tabelle 4: Creative Commons Werkzeuge. Die hier verwendeten Logos stammen von Creative Commons: „Creative Commons“, <https://creativecommons.org/licenses> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Beide Werkzeuge dürfen nur dann verwendet werden, wenn für die betreffenden Güter keine Rechte (mehr) bestehen oder auf diese verzichtet wird. Eine Verwendung der Werkzeuge in

⁹⁶³ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 14; Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“.

⁹⁶⁴ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

Bezug auf digitale Reproduktionen von urheberrechtlich geschützten Werken ist nicht legal.⁹⁶⁵ Museen sollten in diesen Fällen die Rights Statements verwenden.⁹⁶⁶

Der Unterschied zwischen den beiden rechtlichen Werkzeugen besteht darin, dass CC0 nur durch die Rechteinhaber*innen eines Werkes verwendet werden darf und dass diese Verwendung explizit dazu dient, dass die Rechteinhaber*innen auf noch bestehende Urheberrechte oder verwandte Schutzrechte, die im Zuge der Entstehung des Werkes entstanden, bewusst verzichten.⁹⁶⁷ CC0 ist daher eine Verzichtserklärung. Die Public Domain Mark hingegen kann potentiell von jeder Person zur Markierung verwendet werden, um anzuzeigen, dass ein Werk keinen Urheberrechten oder verwandten Schutzrechten (mehr) unterliegt, weil diese beispielsweise abgelaufen sind oder nie bestanden.⁹⁶⁸ Ein gewünschter Effekt beider Creative Commons Werkzeuge ist die unkomplizierte, bedingungslose Nutzbarkeit und Wiederverwendbarkeit der digitalen Güter. CC0 bildet, wie Helene Hahn es nennt, die „Gemeinfreiheit rechtlich nach und ermöglicht es, Werke direkt in die Public Domain bedingungslos freizugeben: Eine maximale Nutzungsfreiheit wird eingeräumt“.⁹⁶⁹ Bei der Zugänglichmachung und Lizenzierung von Sammlungsgut sollte grundsätzlich eine Unterscheidung zwischen Metadaten und Contentdaten gemacht werden⁹⁷⁰ (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement).

b) Lizenzierung von Metadaten:

Metadaten zu einem Werk sollten nach Möglichkeit so offen zugänglich und nachnutzbar wie möglich sein.⁹⁷¹ Das Museum sollte daher für alle Metadaten die Creative Commons

⁹⁶⁵ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“. Sie schreibt: „To be clear, CC tools may be applied only when no rights arise (or have been waived) in any part of the composite media. Applying the Public Domain Mark or CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication tool to non-original reproduction media of an in-copyright work is neither appropriate nor legal (unless the rights holder of the underlying work has agreed to release the rights and the tool’s application).“ Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

⁹⁶⁶ Vgl. entsprechenden Abschnitt innerhalb dieses Handlungsfeldes, 259f.

⁹⁶⁷ Was zum Urheberrecht und verwandten Schutzrechten gehört, kann u. a. hier nachgelesen werden: Creative Commons: „CC0 Waiver, Creative Commons Legal Code CC0 1.0 Universal“, <https://creativecommons.org/choose/zero/waiver> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁶⁸ Vgl. Creative Commons: „CC0 FAQ“, https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC0_FAQ#What_is_the_difference_between_CC0_and_the_Public_Domain_Mark [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Creative Commons: „CC0 PDM comparison chart“, https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC0_PDM_comparison_chart [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁶⁹ Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 14.

⁹⁷⁰ Zur Begriffsklärung Content- und Metadaten: Vgl. Kap. Weltweite Verteilung, 75ff.; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

⁹⁷¹ Vgl. Lévy, Maurice, Elisabeth Niggemann und Jacques De Decker: „Die neue Renaissance. Empfehlungen der Drei Weisen zum Ausbau des europäischen kulturellen Erbes im Netz“. In *Der Vergangenheit eine Zukunft: Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, hrsg. v. Paul Klimpel und Ellen Euler, 282–289, (Berlin: iRights Media, Eine Publikation der Deutschen Digitalen Bibliothek, 2015). <https://d-nb.info/1169068626/34>.

Werkzeuge verwenden. Ob dabei eine Verzichtserklärung (CC0) oder die Markierung der Gemeinfreiheit (PM) verwendet wird, ist davon abhängig, ob die Metadaten im rechtlichen Sinne als Werke betrachtet werden. Paul Klimpel argumentiert, dass Metadaten durchaus einen rechtlichen Schutz genießen können.⁹⁷² Dies ist im Allgemeinen davon abhängig, ob eine bestimmte Schwelle geistiger Schöpfungs- oder Gestaltungshöhe bei der Erzeugung der Daten gegeben ist, die nicht näher definiert wird und vom Einzelfall abhängt, aber in einem solchen Fall einen rechtlichen Schutz rechtfertigen würde.⁹⁷³ Demnach seien – ganz generell gesprochen – insbesondere solche Metadaten gemeinfrei und würden keinem urheberrechtlichen Schutz unterliegen, die der Identifikation eines Werkes dienen. Dazu gehören Angaben wie Titel, Autor*innenschaft oder die Datierung eines Werkes sowie Normvokabulare. Beschreibende Metadaten können hingegen durchaus urheberrechtlich geschützt sein.⁹⁷⁴ Da also im Zweifel nur einzelne Teile eines Datensatzes urheberrechtlich geschützt sein können, ist die Verwendung von CC0 als Verzichtserklärung eines Metadatensatzes formal betrachtet zwar eine „Rechtsanmaßung“, die allerdings, wie Klimpel sagt, „auf genau das abzielt, was auch tatsächlich der Fall ist, nämlich die freie Nutzbarkeit der gemeinfreien Werke“ und die damit als „unschädlich“ betrachtet werden kann.⁹⁷⁵

c) Lizenzierung von Contentdaten:

Rechteangaben sollen für jedes einzelne digitale Gut separat ausgewiesen werden. Es sollten die Creative Commons Lizenzen CC BY oder CC BY-SA zur Anwendung kommen. Das Museum sollte vor der Verwendung der beiden Lizenzen prüfen, ob das zugrundeliegende Werk, auf das sich die Lizenz der Reproduktion bezieht, urheberrechtlich geschützt ist. Nur, wenn ein urheberrechtlicher Schutz des zugrundeliegenden Werkes vorliegt, kann eine der beiden Lizenzen verwendet werden. Zudem muss das Museum im Besitz der Rechte sein, um eine der beiden Lizenzen verwenden zu können.⁹⁷⁶ Vor der Nutzung dieser sollte das Museum prüfen, ob nicht auch die Creative Commons Werkzeuge CC0 oder PD genutzt werden können, und reflektieren, dass CC BY und CC BY-SA Auswirkungen auf die Verbreitung und die vielfachen

⁹⁷² Vgl. Klimpel, Paul: „Eigentum an Metadaten? Urheberrechtliche Aspekte von Bestandsinformationen und ihre Freigabe“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 57–64, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.

⁹⁷³ Vgl. Klimpel: „Eigentum an Metadaten? Urheberrechtliche Aspekte von Bestandsinformationen und ihre Freigabe“.

⁹⁷⁴ Vgl. Ebd., 59f.

⁹⁷⁵ Ebd., 64.

⁹⁷⁶ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

Einstiegspunkte für den Zugang zu dem Sammlungsgut haben (→ Handlungsfeld 1: Zugang für alle).⁹⁷⁷

Für gemeinfreie digitale Güter sollten die Creative Commons Werkzeuge CC0 und PD verwendet werden. Im Zuge der Digitalisierung von Sammlungsgut sollte die Anerkennung der Gemeinfreiheit und die Sicherstellung, dass durch die Digitalisierung gemeinfreier analoger kultureller Güter keine neuen Rechte entstehen, einen hohen Stellenwert einnehmen.⁹⁷⁸ Das Museum sollte sich verpflichten, im Falle einfacher Reproduktionen von Sammlungsgut kein geistiges Eigentum auf die digitalen Reproduktionen gemeinfreien Sammlungsguts anzuwenden.⁹⁷⁹ Dies hätte den Effekt, dass die Kontinuität der Gemeinfreiheit im Digitalen gewährleistet wäre und der Zugang und die Nutzbarkeit dieser Güter verbessert werden würde. In der Praxis zeigt sich, dass für Contentdaten sowohl die Verzichtserklärung CC0 als auch die Markierung zur Gemeinfreiheit PD verwendet wird.⁹⁸⁰ Die Frage, ob ein geistiges Eigentum, insbesondere ein neues Urheberrecht oder verwandte Schutzrechte, durch die Reproduktion eines gemeinfreien Werkes entstehen beziehungsweise geltend gemacht werden können, wurde in den vergangenen Jahren viel diskutiert.⁹⁸¹ Es handele sich jedoch – wie Andrea Wallace betont – um einen ungeklärten Rechtsbereich.⁹⁸² Ob ein neues Recht, insbesondere ein Urheberrecht, im Zuge der Reproduktion eines gemeinfreien Werkes entstünde, sei nach Wallace immer auch davon abhängig, welches rechtliche Konzept und welche rechtlichen Kriterien zur Bewertung von „Originalität“ herangezogen werden.⁹⁸³ Da es zudem territoriale

⁹⁷⁷ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

⁹⁷⁸ Vgl. Kap. Impulse für uns aus der Praxis, 89ff.

⁹⁷⁹ Vgl. Wallace: „Building Copyright Consensus“. Sie schreibt: „GLAM ecosystem must commit to disclaiming IPR in non-original or basic reproduction on principle and in line with public missions.“ Wallace: „Building Copyright Consensus“.

⁹⁸⁰ Vgl. Kap. Weltweite Verbreitung, 75ff.

⁹⁸¹ Würden durch die Digitalisierung von gemeinfreiem Sammlungsgut keine neuen Rechte entstehen, wäre die Verzichtserklärung CC0 unangemessen, da in einem solchen Fall auf Rechte verzichtet werden würde, die gar nicht bestehen. Wallace schreibt: „There has been a wider debate around which tool is more appropriate for the release of non-original materials. Some advocate for use of the Public Domain Mark, because it confirms the legal status of the work in a way CC0 does not. The text of the CC0 tool suggests that rights arise, but that the rights holder has dedicated the material to the public domain. On principle, the use of the CC0 Public Domain Dedication is therefore inappropriate: the ‘rights holder’ cannot dedicate what they do not legally hold.“

Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

⁹⁸² Vgl. Wallace u. a.: „Revisiting Access to Cultural Heritage in the Public Domain: EU and International Developments“.

Wallace schreibt: „Copyright in reproduction media is a contested but unsettled area of law. Whether copyright or other IPR [Intellectual Property Rights, dt.: Geistiges Eigentum] arises in reproduction media of public domain works is an unsettled legal question in most jurisdictions, even where case law or new legislation suggests a copyright is not warranted.“ Wallace: „Copyright“.

⁹⁸³ Vgl. Wallace: „Copyright“. Wallace schreibt: „Copyright will be valid if choices made during reproduction are sufficiently creative, rather than technical. But only the maker of the reproduction can answer this conclusively, and the outcome might depend on a number of moving parts, like whether a scanner versus a camera is used, as well as any post-production digital editing techniques. [...]. There is no question that

Unterschiede, also unterschiedliche nationale Standards in der Anerkennung der Gemeinfreiheit gibt, kann es mit Risiken verbunden sein, die Public Domain Mark zu verwenden.⁹⁸⁴ Creative Commons empfiehlt daher die Verwendung von CC0 für die digitale Reproduktion von gemeinfreien Werken, da der Lizenztext von CC0 diese territoriale Ungewissheit anerkennt und sicherstellt, dass Rechteinhaber*innen auf Rechte des geistigen Eigentums und andere verwandte Schutzrechte verzichten.⁹⁸⁵

d) Verwendung von Rights Statements:

Ein weiteres rechtliches Instrument, das Museen nutzen sollten, um die Nutzbarkeit der digitalen Güter zu gewährleisten, sind die als Rights Statements bekannten Kennzeichnungen für digitale Güter. Rights Statements sind keine Lizenzen. Es sind Etiketten, Beschriftungen oder Markierungen. Sie dienen dazu, die höchste Ebene des rechtlichen Status' eines digitalen Guts angeben zu können.⁹⁸⁶ Rights Statements verwenden standardisierte Begriffe, sodass das Museum in einem international verständlichen, einheitlichen Vokabular über den Rechtsstatus von digitalen Gütern und deren Nutzungsmöglichkeiten informieren kann. Die Erklärungen zu den Rechten sind einfach, flexibel, deskriptiv, präzise und transparent.⁹⁸⁷ Sie können von allen Menschen verwendet werden, um den rechtlichen Status anzugeben. Museen müssen nicht die Rechteinhaber*innen von Sammlungsgut sein, um die Rights Statements verwenden zu können.⁹⁸⁸ Daher sollten Museen diese für alle digitalen Güter verwenden, da sie international verständlich sind. Sie sind für Menschen und Maschinen lesbar⁹⁸⁹ (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement). Es gibt 12 Rights Statements, die in drei Kategorien organisiert sind:

reproduction may require significant skill, labor, time, and financial investment. But on that basis alone, its outputs cannot be protected by copyright if the decisions made are technical rather than creative.“ Wallace: „Copyright“.

⁹⁸⁴ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

⁹⁸⁵ Vgl. Ebd. Wallace schreibt: „The CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication recognizes this uncertainty and ensures users that if any IPR or other rights would be recognized in the jurisdiction of use, the rights holder has waived them or agrees to a fallback license (hence the ‘Universal’). Creative Commons recommends CC0 for reproduction media of public domain works for this reason.“ Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

⁹⁸⁶ Vgl. Ebd.

⁹⁸⁷ Vgl. International Rights Statements Working Group: „White Paper: Recommendations for Standardized International Rights Statements“ (2018), 12ff., https://rightsstatements.org/files/180531recommendations_for_standardized_international_rights_statements_v1.2.2.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁸⁸ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

⁹⁸⁹ Vgl. Matienzo, Mark A., Valentine Charles, Esmé Cowles, Karen Estlund, Tom Johnson, Patrick Peiffer, Richard J. Urban u. a.: „RightsStatements.org White Paper: Requirements for the Technical Infrastructure for Standardized International Rights Statements“, https://rightsstatements.org/files/160322requirements_for_the_technical_infrastructure_for_standardized_international_rights_statements_v1.1.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].



Kategorie 1: Urheberrechtsschutz⁹⁹⁰



Urheberrechtsschutz



Urheberrechtsschutz – Verwaiste Werke



Urheberrechtsschutz – Nutzung zu Bildungszwecken erlaubt



Urheberrechtsschutz – Nicht-Kommerzielle Nutzung gestattet



Urheberrechtsschutz – Rechteinhaber nicht auffindbar oder identifizierbar



Kategorie 2: Kein Urheberrechtsschutz



Kein Urheberrechtsschutz – Andere rechtliche Beschränkungen



Kein Urheberrechtsschutz – Vereinigte Staaten



Kein Urheberrechtsschutz – Vertragliche Beschränkungen



Kein Urheberrechtsschutz – Nur Nicht-Kommerzielle Nutzung erlaubt



Kategorie 3: Andere Rechteinweise



Kein Urheberrechtsschutz bekannt



Urheberrechtsschutz nicht bewertet



Urheberrechtsschutz ungewiss

Tabelle 5: Rights Statements. Die hier verwendeten Logos stammen von Rights Statements: „Rechteinweise“, <https://rightsstatements.org/page/1.0/?language=de> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁹⁰ Rights Statements: „Rights Statements“, <https://rightsstatements.org/page/1.0/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

e) Verwendung von Kulturellen Genehmigungen:

Die Markierung und Lizenzierung von digitalem Sammlungsgut kann nicht in allen Fällen mit Creative Commons Lizenzen, Creative Commons Werkzeugen oder Rights Statements erfolgen. Museen sollten insbesondere im Zuge der Digitalisierung und der Zugänglichmachung von Sammlungsgut anerkennen, dass es Güter gibt, die außerhalb des Urheberrechts liegen (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion) und dass die Verwendung von Lizenzen oder rechtlichen Markierungen in diesen Fällen paternalistisch oder unangemessen sein kann.⁹⁹¹ Dies kann insbesondere bei traditionellem Wissen und traditionellen Ausdrucksformen indigener Gesellschaften der Fall sein (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte).

Museen sollten einen Standard im Umgang mit traditionellem Wissen und traditionellen Ausdrucksformen entwickeln. Sie sollten – gemäß der *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples* – anerkennen und respektieren, dass indigene Gesellschaften ein Recht darauf haben, ihre kulturellen Ausdrucksformen und ihr Wissen zu pflegen, zu schützen, zu kontrollieren und weiterzuentwickeln.⁹⁹² Das Museum sollte daher auch das Recht anerkennen, dass indigene Gesellschaften das geistige Eigentum an ihren kulturellen Ausdrucksformen, ihrem Wissen und Erbe selbst kontrollieren und schützen wollen⁹⁹³ (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Museen sollten in diesen Fällen Traditional Knowledge-Lizenzen⁹⁹⁴ und Traditional Knowledge-Kennzeichnung⁹⁹⁵ (TK) nutzen. Diese ermöglichen, dass indigene Gesellschaften Souveränität erhalten und das Recht auf Selbstbestimmung im Umgang mit ihren kulturellen Ausdrucksformen gewahrt bleibt.⁹⁹⁶ TK-Lizenzen und -Labels sollten ausschließlich von Herkunftsgesellschaften vergeben werden (→

⁹⁹¹ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“.

⁹⁹² Vgl. United Nations, General Assembly: „UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (2007)“. *GAOR*, 61st sess., Nr. 49. ‘Annex: UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples’, New York: (Oktober 2007). <https://digitallibrary.un.org/record/606782?ln=en>.

⁹⁹³ Vgl. Ebd. Hier heißt es: „Indigenous peoples have the right to maintain, control, protect and develop their cultural heritage, traditional knowledge and traditional cultural expressions, as well as the manifestations of their sciences, technologies and cultures, including human and genetic resources, seeds, medicines, knowledge of the properties of fauna and flora, oral traditions, literatures, designs, sports and traditional games and visual and performing arts. They also have the right to maintain, control, protect and develop their intellectual property over such cultural heritage, traditional knowledge, and traditional cultural expressions.“ United Nations, General Assembly: „UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (2007)“, 9, Artikel 31.

⁹⁹⁴ Vgl. Local Contexts: „TK Licenses“, <https://localcontexts.org/licenses/traditional-knowledge-licenses/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁹⁵ Vgl. Local Contexts: „TK Labels“, <https://localcontexts.org/labels/traditional-knowledge-labels/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

⁹⁹⁶ Vgl. Anderson, Jane und Kim Christen: „Chuck a Copyright on It.‘ Dilemmas of Digital Return and the Possibilities for Traditional Knowledge Licenses and Labels“. *Museum Anthropology Review*, vol. 7, Nr. 1–2 (2013): 105–126.

Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).⁹⁹⁷ Mit den TK-Lizenzen und der TK-Kennzeichnung können geistiges Eigentum abgebildet und festgelegt werden. Zudem wird hierüber geregelt, in welcher Weise Zugang und Nutzung der betreffenden Güter gestaltet sein sollen.⁹⁹⁸

f) Verständliche Kommunikation der Nutzungsbedingungen:

Das Museum sollte verständlich und aktiv darüber kommunizieren, welche Nutzungsbedingungen und gegebenenfalls welche Nutzungswünsche für die offen zugänglich gemachten Güter bestehen. Ein bedeutendes Instrument hierfür kann eine schriftlich fixierte institutionseigene Bestimmung beziehungsweise eine öffentlich kommunizierte Richtlinie sein, die als Datenrichtlinie (data policy) bezeichnet werden kann. Sie trägt dazu bei, dass die offen zugänglichen Daten in größerem Umfang und von mehr Menschen genutzt und verbreitet werden. Eine Datenrichtlinie sollte verständlich formuliert und gut auffindbar sein.⁹⁹⁹ Durch diese sollten Regeln, Prinzipien und Wünsche im Umgang mit den Daten und die Nutzungs- und Weitergabebestimmungen verständlich erläutert und definiert werden (→ Handlungsfeld 6: Transparenz).

Laut des Open Data Institutes ist in einer Datenrichtlinie der Geltungsbereich, auf den sich die Richtlinie bezieht, klar umrissen. Dazu gehört eine Definition von offenen Daten, die Bedeutung dieser für das Museum, eine Grundsatzerklärung über deren Nutzbarkeit sowie eine Übersicht über alle Datenarten, die vom Museum erzeugt, gesammelt und zugänglich gemacht werden. Auch gehören hierzu Verweise auf andere Richtlinien oder Gesetze, die für den Museumsbereich Empfehlungen oder Vorgaben beinhalten, die den offenen Zugang zu Sammlungsgut regeln.¹⁰⁰⁰

Darüber hinaus sollte laut des Open Data Institutes eine solche Richtlinie Aussagen darüber ermöglichen, wie Daten erzeugt, inventarisiert, priorisiert, überprüft und freigegeben werden

⁹⁹⁷ Zum Begriff der Herkunftsgesellschaft: Vgl. An sich sensible Objekte, 169ff.

⁹⁹⁸ Vgl. Wallace: „Clarifying ‘Open’“. Anderson u. a. schreiben: „[...] the TK Licenses and Labels seek to fill a void left by current intellectual property regimes that fail to address the particular needs of Indigenous peoples in relation to their cultural heritage materials. The Licenses and Labels are aimed specifically at the complex intellectual property needs of Indigenous peoples, communities, and collectivities wishing to manage, maintain, and preserve their digital cultural heritage in relation to multiple sets of rights and stakeholder obligations.“ Anderson u. a.: „‘Chuck a Copyright on It.’ Dilemmas of Digital Return and the Possibilities for Traditional Knowledge Licenses and Labels“, 106.

⁹⁹⁹ Vgl. Open Data Institute und Leigh Dodds. „How to write a good open data policy“, <https://theodi.org/article/how-to-write-a-good-open-data-policy/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁰⁰⁰ Vgl. Ebd. Empfehlungen, Richtlinien und Gesetze, die sich auf den offenen Zugang zu Sammlungsgut im Museum beziehen, können hier nachgelesen werden: Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

(→ Handlungsfeld 7: Transparenz), welche Lizenzen zur Anwendung kommen, nach welchen Standards die Veröffentlichung erfolgt (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement), welche Datenschutzerwägungen getroffen werden (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte) und in Zusammenarbeit mit welchen Personengruppen die Daten erzeugt und/oder deren Freigabe genehmigt wurde (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).¹⁰⁰¹

Es sollte zudem kommuniziert werden, wozu sich das Museum im Rahmen dieser Richtlinie selbst verpflichtet, in welcher Weise die Richtlinie transparent überprüft und bewertet werden kann und wie der Erfolg der Richtlinie gemessen wird.¹⁰⁰² Das Museum sollte darüber hinaus transparent und aktiv kommunizieren, gegen welche Art der Nutzung sich die Institution ausspricht, auch wenn Hinweise wie diese nicht rechtsbindend sind. Dazu können diskriminierende, ausgrenzende oder rassistische Kontexte sowie extreme politische oder religiöse Ansichten sowie nicht-demokratische Zusammenhänge gehören (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte).

Das Museum sollte zudem verständlich und aktiv darüber informieren, welches Sammlungsgut zwar offen zugänglich ist, jedoch besonders sensibel behandelt werden sollte. Dies kann Hinweise zum respektvollen Umgang mit diesen Gütern beinhalten, deren Originale beispielsweise besonders schützenswert oder aus heutiger oder spezifisch kultureller Sicht missverständlich sein können, sowie Hinweise zur besonderen Verantwortung der Nutzer*innen (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte). Das Museum sollte eine öffentlich kommunizierte Strategie und Position entwickeln, wie die Abwägung darüber erfolgt, was offen zugänglich gemacht wird und was aus ethischen oder anderen Gründen nicht offen zugänglich gemacht werden kann.¹⁰⁰³ Außenstehende sollten für Fragen bezüglich der Datenrichtlinie oder im Zusammenhang mit allgemeinen Nutzungsbestimmungen in einfacher Weise Ansprechpartner*innen finden.

g) Reflexion des Digitalisierungsverfahrens:

Die dem offenen Zugang vorausgehende Digitalisierung von Sammlungsgut sollte hinsichtlich des verwendeten Digitalisierungsverfahrens, der Aufnahmetechnik, der Art der Digitalisierung kritisch reflektiert werden. Da Digitalisierungsverfahren nicht neutral sind und das Verständnis

¹⁰⁰¹ Diese und weitere Elemente, die eine Datenrichtlinie aufweisen sollte, können u.a. hier nachgelesen werden: Open Data Institute u. a.: „How to write a good open data policy“.

¹⁰⁰² Vgl. Ebd.

¹⁰⁰³ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 80ff.

und die Interpretation von Sammlungsgut sowie potentielle Forschung beeinflussen können, sollte sich das Museum seiner Verantwortung bewusst sein, dass digitales Sammlungsgut heute ein wichtiger Baustein sein kann, der die Wahrnehmung von der Welt und der Kultur beeinflusst.¹⁰⁰⁴ Insbesondere Verfahren der Massendigitalisierung sollten kritisch hinterfragt werden, da ihnen häufig die Prämisse zugrunde liegt, dass Sammlungsgut eine Hauptansicht hat.¹⁰⁰⁵ Es sollte berücksichtigt werden, dass unter Umständen Digitalisierungsverfahren angemessen sind, die eine umfassende und vielschichtige wissenschaftliche Analyse der digitalen Abbildungen ermöglichen. Das Museum sollte prüfen, ob Bildgebungsverfahren wie dreidimensionale Aufnahmen, die Verwendung von RTI, Computertomographie oder hyperspektrale Bildgebungsverfahren möglich und sinnvoll sind.¹⁰⁰⁶ Jenseits von wirtschaftlichen und zeitökonomischen Fragen sollte das Museum die verschiedenen möglichen Digitalisierungsverfahren auf ihre Potentiale und Grenzen hinsichtlich der potentiellen Nutzung befragen. Vor diesem Hintergrund sollte das Museum vor der Digitalisierung prüfen, für wen das zu digitalisierende Sammlungsgut von Interesse sein könnte und welche Fragen sich an dem Material unter Verwendung welchen Digitalisierungsverfahrens stellen lassen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Die Reflexion des Digitalisierungsverfahrens beinhaltet auch, dass jede Art sichtbarer und nicht sichtbarer technischer Markierungen der offen zugänglich gemachten digitalen Güter (z. B. digitale Wasserzeichen) vermieden werden sollte, da diese die Nutzung dieser einschränken können.

h) Einsatz vielfältiger Einstiegspunkte:

Ein weiteres wichtiges Instrument zur Sicherstellung der uneingeschränkten Nutzbarkeit des offen zugänglich gemachten Sammlungsguts ist die Verbreitung der Güter mittels vielfältiger Einstiegspunkte (→ Handlungsfeld 1: Zugang für alle). Das bedeutet, dass Museen ihre öffentlich zugänglichen Güter nicht ausschließlich auf ihrer Website bereitstellen und darauf vertrauen sollten, dass sich durch die offene Lizenzierung, durch standardisierte Formate und Maschinenlesbarkeit die Daten verbreiten (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement). Die Verbreitung sollte aktiv durch das Museum erfolgen. Es sollten nationale und internationale Plattformen genutzt werden, um das digitale Sammlungsgut für verschiedene Publika zugänglich und auffindbar zu machen. Über diese wird die Verbreitung

¹⁰⁰⁴ Vgl. Kap. Art und Technik der Digitalisierung, 231ff.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Kap. Art und Technik der Digitalisierung, 231ff.

des Sammlungsguts ermöglicht.¹⁰⁰⁷ Dazu können die Europeana, die Deutsche Digitale Bibliothek sowie Projekte der Wikimedia Foundation wie Wiki Commons, Wikipedia oder WikiData gehören oder unter vielen weiteren GitHub.¹⁰⁰⁸ All diese verschiedenen Einstiegspunkte haben unterschiedliche inhaltlich-organisatorische Schwerpunkte und zielen auf verschiedene Nutzer*innengruppen.¹⁰⁰⁹

Ausgewählte Ressourcen für die Umsetzung in der Praxis

- Creative Commons: „CC0 FAQ“, https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC0_FAQ#What_is_the_difference_between_CC0_and_the_Public_Domain_Mark [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Creative Commons: „CC0 PDM comparison chart“, https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC0_PDM_comparison_chart [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Klimpel, Paul: *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel* (Berlin: digiS – Forschungs- und Kompetenzzentrum Digitalisierung Berlin, 2020). <https://doi.org/10.12752/2.0.004.0>.
- Kreuzer, Till: *Open Content – A Practical Guide to Using Creative Commons Licences* (Berlin: German Commission for UNESCO, North Rhine-Westphalian Library Service Centre, Wikimedia Deutschland - Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens e. V., 2015). https://meta.wikimedia.org/wiki/File:Open_Content_-_A_Practical_Guide_to_Using_Creative_Commons_Licences.pdf.
- Local Contexts: „TK Labels“, <https://localcontexts.org/labels/traditional-knowledge-labels/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Local Contexts: „TK Licenses“, <https://localcontexts.org/licenses/traditional-knowledge-licenses/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Data Institute und Leigh Dodds: „How to write a good open data policy“, <https://theodi.org/article/how-to-write-a-good-open-data-policy/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Prescott, Andrew und Lorna Hughes: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“. *Archive Journal* (September 2018). <https://www.archivejournal.net/essays/why-do-we-digitize-the-case-for-slow-digitization/>.
- Rights Statements: „Rights Statements“, <https://rightsstatements.org/page/1.0/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁰⁰⁷ Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Tallon: „Creating Access beyond metmuseum.org: The Met Collection on Wikipedia“. Tallon schreibt: „These partnerships do not replicate or replace The Met's online collection, which will continue to be developed as the canonical and comprehensive source of information and scholarship about the Museum's art. But to make our collection accessible in the digital age, we need to it to reach audiences in those online locations they visit already for their doses of creativity, knowledge, and ideas. In an age of Open Access, The Met's website is one platform among many for mission fulfilment.“ Tallon: „Creating Access beyond metmuseum.org: The Met Collection on Wikipedia“.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

5.3. Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte

Zusammenfassung

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass dabei stets ein verantwortungsbewusster Umgang mit sensiblen Inhalten gepflegt wird und sich dieser möglichst nicht nachteilig auf Menschen auswirkt.

Ziele

Übergeordnetes Ziel dieses Handlungsfeldes ist es, dass der offene Zugang sich nicht nachteilig auf Menschen und Gesellschaften auswirkt. Das Museum sollte ein Bewusstsein dafür entwickeln, dass Digitalisierung und offener Zugang weitreichende Folgen haben kann. Daher sollte stets kritisch geprüft werden, ob zu digitalisierendes und offen zugänglich zu machendes Sammlungsgut als sensibel einzustufen ist, und es sollte ebenfalls abgewogen werden, was digitalisiert und offen zugänglich gemacht werden kann.

Identifikation von sensiblem Sammlungsgut und sensiblen Metadaten als Ziel:

Vor der Digitalisierung und der Zugänglichmachung des Sammlungsguts sollte geprüft werden, ob das zu digitalisierende Sammlungsgut als sensibel eingestuft werden muss. Zudem sollte ermittelt werden, ob die Auswahl der zugänglich zu machenden Metadaten sensible Daten enthalten, unabhängig davon, ob es sich um sensibles Sammlungsgut handelt.

Prüfung ob der Angemessenheit von Digitalisierung und Zugänglichmachung als Ziel:

Vor der Digitalisierung und der Zugänglichmachung des betreffenden Sammlungsguts und der ausgewählten Metadaten sollte geprüft werden, ob Digitalisierung und offener Zugang angemessen sind oder ob sich diese nachteilig auf Menschen und Gesellschaft auswirken können.

Maßnahmen und Instrumente

Zu den Maßnahmen und Instrumenten, die einen verantwortungsvollen Umgang mit sensiblen Inhalten ermöglichen, gehört die Erarbeitung von Kriterien zur Identifikation von sensiblem Sammlungsgut und sensiblen Metadaten, die Erstellung und Nutzung einer datenethischen Richtlinie für den Umgang mit sensiblen Inhalten sowie die Zusammenarbeit mit betreffenden Gesellschaften.

a) Erarbeitung von Kriterien zur Identifikation von sensiblem Sammlungsgut:

Das Museum sollte Kriterien zur Identifikation und zum Umgang mit sensiblem Sammlungsgut erarbeiten. Hierzu gehört die Erstellung oder Orientierung an einer Definition von sensiblem Sammlungsgut. Das Museum sollte Kriterien erarbeiten, welches Sammlungsgut – insbesondere im Kontext der digitalen Zugänglichmachung – kritisch befragt werden sollte, da ein anspruchsvoller, reflektiert-kritischer Umgang mit diesem Sammlungsgut notwendig ist.¹⁰¹⁰ Die Kriterien zur Identifikation von sensiblem Sammlungsgut sollten regelmäßig überprüft und gegebenenfalls überarbeitet und angepasst werden, da sich die Konventionen – insbesondere dessen, was unter problematischen Inhalten verstanden wird – innerhalb einer Gesellschaft über die Zeit verändern können.¹⁰¹¹

Zum Verständnis und zur praktischen Anwendung sollte das Museum – abhängig vom Sammlungsprofil – verschiedene „Dimensionen von Sensibilität“¹⁰¹² unterscheiden. Orientiert an Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer können Museen eine praxisorientierte Unterscheidung zwischen an sich sensiblen Objekten¹⁰¹³ und solchen aus problematischen Aneignungs- und Herstellungskontexten vornehmen¹⁰¹⁴. Zu den an sich sensiblen Objekten können menschliche Überreste, religiöses und zeremonielles Sammlungsgut, Ritualgegenstände mit hoher sozialer Bedeutung sowie inhaltlich problematische Objekte gehören.¹⁰¹⁵ Das Museum sollte definieren, was inhaltlich problematisches Sammlungsgut ist, inwiefern dazu die Darstellung expliziter sexueller Handlungen gehört, Gewaltdarstellungen oder Objekte, die politischen oder religiösen Extremismus transportieren.¹⁰¹⁶ Zu dem Sammlungsgut aus problematischen Aneignungs- und Herstellungskontexten können solche Objekte gehören, die aus bewaffneten Konflikten und Kriegen stammen oder die das Ergebnis von Unrecht oder Gewalt sind, Raub- und Beutegüter sowie Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten.¹⁰¹⁷ Das Museum kann für einen differenzierten Umgang mit dem betreffenden Sammlungsgut innerhalb dieser Unterscheidungen wiederum weitere differenzierende

¹⁰¹⁰ Vgl. Heimann-Jelinek, Felicitas: „Kuratorische Überforderung? Zum Ausstellen von Zeugnissen des Holocaust“, 247.

¹⁰¹¹ Vgl. Rösch: „Eine ethische Herausforderung. Der Zugang zu nationalsozialistischer Propagandaliteratur in Hochschulbibliotheken“, 260.

¹⁰¹² Brandstetter u. a.: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“, 12.

¹⁰¹³ Vgl. Ebd., 12f.

¹⁰¹⁴ Vgl. Ebd., 13f.

¹⁰¹⁵ Vgl. Kap. Sensibles Sammlungsgut, 166ff.

¹⁰¹⁶ Vgl. Rösch: „Eine ethische Herausforderung. Der Zugang zu nationalsozialistischer Propagandaliteratur in Hochschulbibliotheken“, 259.

¹⁰¹⁷ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Vgl. Kap. Sensibles Sammlungsgut, 166ff.

Kategorien bilden, die bei der Priorisierung im Umgang helfen.¹⁰¹⁸ Die Identifikation von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, die nicht aus formaler Kolonialherrschaft stammen, jedoch ähnliche Ideologien, Asymmetrien, Rassismen oder Stereotype transportieren, kann herausfordernd sein und sollte daher besondere Aufmerksamkeit erhalten.¹⁰¹⁹ Es sollte zudem ein Verständnis dafür geben, dass sich koloniales Denken nicht nur in explizit kolonialer Propaganda reproduzieren kann, sondern ebenso in Werken der bildenden Kunst.¹⁰²⁰ Daher kann es notwendig sein, detaillierte, ikonografische Analysen sowie eine kritische Analyse der betreffenden Ästhetiken vorzunehmen.¹⁰²¹

Das Museum sollte sich mit Instanzen wie dem Deutschen Museumsbund e. V., dem Internationalen Museumsrats oder anderen Museen austauschen und einschlägige Empfehlungen und Leitfäden zu diesem Thema konsultieren. Sofern sinnvoll und möglich, sollten zur Identifikation von sensiblem Sammlungsgut Herkunftsgesellschaften einbezogen werden (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).

b) Kriterien zur Identifikation von sensiblen Metadaten:

Für die Publikation von Daten im Rahmen des offenen Zugangs werden Content- und Metadaten aus den Datenbanksystemen eines Museums ausgespielt, auf Webseiten exportiert und öffentlich zugänglich gemacht. Im Zuge der Inventarisierung und wissenschaftlichen Dokumentation werden differenzierte, vielfältige Metadaten über das Sammlungsgut zusammengetragen und in dem betreffenden Datenbanksystem des Museums dokumentiert.

Das Museum sollte stets nur ausgewählte Metadaten offen zugänglich machen. Diese sollten vor der Bereitstellung daraufhin geprüft worden sein, ob es sich um sensible Daten handelt. Hierfür sollte in einem ersten Schritt definiert werden, was sensible Metadaten auszeichnet. Dabei kann sich das Museum an einschlägigen Definitionen orientieren. So können beispielsweise solche Metadaten als sensibel gelten, die die Privatsphäre von Menschen gefährden, die Geschäftsgeheimnisse untergraben oder die – auch wenn dies im

¹⁰¹⁸ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 43.

¹⁰¹⁹ Vgl. Ebd., 74.

¹⁰²⁰ Vgl. Kap. Sensibles Sammlungsgut, 166ff.

¹⁰²¹ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Darin heißt es: „[...] ist es dem Museum angeraten, zur Klärung des jeweils relevanten kolonialen Kontextes und zur vollen Aufdeckung kolonial geprägter Rassismen/Stereotype eine tiefergehende Analyse anhand von Informationen zum Objekt (v. a. Entstehungskontext, Zweck und Absicht, Wirkung) sowie bei Bildwerken anhand der Details der Ikonografie vornehmen und so zu einer gründlichen Bewertung im Einzelfall zu gelangen. Dabei ist die Einbeziehung verschiedener Perspektiven [...] von großer Bedeutung.“ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 78.

Museumskontext eher selten bis gar nicht der Fall ist – die nationale Sicherheit bedrohen.¹⁰²² Das Museum sollte eine allgemeingültige Richtlinie erarbeiten, welche Metadaten grundsätzlich publiziert werden dürfen und welche in allen Fällen als sensibel einzustufen sind. Hierfür empfiehlt es sich – abhängig von der Sammlungsart – einen Kernfeldkatalog anzulegen. Ein solcher Katalog sollte einerseits solche Metadaten enthalten, die im Regelfall nicht sensibel sind. Dazu gehören solche Metadaten, die aussagekräftig und von großem Nutzen sein können.¹⁰²³ Hierzu können zählen: Die Inventarnummer, die Objektbezeichnung, der Sammlungsbereich oder die Klassifikation, der Titel des Objekts, die Maße, die Namen der Hersteller*innen oder Künstler*innen, die Datierung des Objekts, der Herstellungsort, das Material oder die Technik, Name und Standort der aktuell besitzenden Institution, Datum und Art des Zugangs sowie Angaben zu den Nutzungsrechten.¹⁰²⁴ Darüber hinaus können auch ausführlichere Objektbeschreibungen, Transkription von Inschriften sowie inhaltliche Erschließungsangaben, weiterführende Literaturhinweise und Angaben zu verwandten Objekten Teil eines solchen Kernfeldkatalogs sein (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement).¹⁰²⁵

Darüber hinaus sollte ein solcher Kernfeldkatalog auch Metadatenfelder enthalten, die in der Regel sensibel sind. Dazu können Angaben zum Erhaltungszustand eines Objekts gehören, Ankaufpreise und Versicherungswerte sowie Angaben zum aktuellen oder dauerhaften Standort des Objekts.¹⁰²⁶ Als sensibel können insbesondere auch personenbezogene Metadaten gelten. Dazu gehören laut der *Verordnung des Europäischen Parlaments und des Rates zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten* solche Informationen, die Aussagen über politische Meinungen, religiöse Überzeugungen oder Gewerkschaftszugehörigkeiten einer Person ermöglichen sowie biometrische oder genetische Daten, Gesundheitsdaten oder Daten zur sexuellen Orientierung.¹⁰²⁷ Neben einem solchen Kernfeldkatalog sollte das Museum immer auch sorgfältige Einzelfallentscheidungen treffen.

¹⁰²² Vgl. Open Data Institute: „Data ethics and privacy“, <https://theodi.org/topic/data-ethics-personal-data-and-privacy/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁰²³ Vgl. Ebd.

¹⁰²⁴ Vgl. Knaus, Gudrun: *Leitfaden für digitales Sammlungsmanagement an Kunstmuseen*, hrsg. v. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg und Christian Bracht (Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019). <https://doi.org/10.11588/artdok.00006413>.

¹⁰²⁵ Vgl. Ebd., 51f.

¹⁰²⁶ Vgl. Ebd., 50f.

¹⁰²⁷ Vgl. Europäisches Parlament und Rat der Europäischen Union: „Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG“. *Amtsblatt der Europäischen Union*, L 119 (4.5.2016): 1–88. <http://data.europa.eu/eli/reg/2016/679/oj>. Vgl. hierzu auch die verschiedenen Typen von zu schützenden personenbezogenen Informationen nach Dhiraj, Michele Chambers, Ambiga Dhiraj und Michael Minelli: Vgl. Kitchin, Rob: *The Data Revolution. Big Data*,

c) Erarbeitung und Nutzung datenethischer Richtlinien für den Umgang mit sensiblen Inhalten: Nach der Identifikation von sensiblem Sammlungsgut und sensiblen Metadaten sollte das Museum den Umgang mit diesen Inhalten klären und informierte Entscheidungen darüber treffen, ob diese digitalisiert und/oder offen zugänglich gemacht werden sollen und können. Das Museum sollte ein Bewusstsein dafür entwickeln, dass Entscheidungen im Zuge der Digitalisierung und des offenen Zugangs weitreichende Folgen haben können und dass die Digitalisierung von Sammlungsgut eine bedeutsame Rolle in der Gesellschaft spielt und mit dem Leben und Bedürfnissen von Menschen in Verbindung stehen kann.¹⁰²⁸

Daher sollte das Museum eine datenethische Richtlinie für den Umgang mit sensiblen Inhalten entwickeln und auf diese zurückgreifen, da eine solche Richtlinie Entscheidungen bezüglich eines offenen Zugangs ermöglichen kann.¹⁰²⁹ Diese sollte im Idealfall in eine übergeordnete datenethische Strategie eingebunden sein, die über die Zugänglichmachung hinaus auch Antworten auf die Erstellung, das Sammeln, die Pflege und andere Handlungsfelder des Datenmanagements gibt (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement). Datenethik kann – laut des Open Data Institute – als der Zweig der Ethik bezeichnet werden, in dem Datenpraktiken auf ihr Potential hin bewertet werden, inwiefern und ob sich diese Praktiken – von der Datenerhebung bis zu deren Zugänglichmachung – nachteilig auf Menschen und/oder die Gesellschaft auswirken.¹⁰³⁰ Eine datenethische Richtlinie sollte im Allgemeinen eine Orientierung bieten, welche Grenzen mit dem offenen Zugang aus ethischen Gründen gesetzt werden sollten.

Eine solche Richtlinie kann aus einer Vielzahl von Bausteinen bestehen. Dazu gehört beispielsweise der oben bereits erwähnte Kernfeldkatalog für sensible und nicht-sensible Inhalte. Darin sollten zudem konkrete Empfehlungen zum Umgang mit sensiblen Inhalten

Open Data, Data Infrastructures and Their Consequences (London: Sage Publications Ltd, 2014), 171.
<https://dx.doi.org/10.4135/9781473909472>.

¹⁰²⁸ Vgl. Manžuch: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“, 13.

¹⁰²⁹ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Darin heißt es: „Für Open-Access-Zugänge zu Datenbanken und Online-Publikationen sollte das Museum eine dem Leitbild entsprechende Strategie erarbeiten und transparent darstellen. Eine Abwägung, ob eine frei zugängliche Darstellung von Sammlungsgut diskriminierend sein kann, ob Urheber- und/oder Persönlichkeitsrechte oder der Datenschutz verletzt werden oder ob Inhalte in fragwürdiger Weise genutzt werden könnten, sollte das Museum kritisch durchführen und auch diese Position darstellen.“ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 56.

¹⁰³⁰ Vgl. Open Data Institute: „Data Ethics Canvas“, <https://theodi.org/wp-content/uploads/2019/07/ODI-Data-Ethics-Canvas-2019-05.pdf> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Hier heißt es: „[Data ethics is a] branch of ethics that evaluates data practices with the potential to adversely impact on people and society – in data collection, sharing and use.“ Open Data Institute: „Data Ethics Canvas“.

formuliert sein, beispielsweise zum Umgang mit personenbezogenen Metadaten. Auch zur Digitalisierung und Zugänglichmachung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten – vor allem aus formaler Kolonialherrschaft – sollte die Richtlinie Empfehlungen enthalten. Dazu gehört insbesondere, dass Sammlungsgut, das ursprünglich aus indigenen Gesellschaften stammt, nicht ohne deren Einverständnis und Mitarbeit digitalisiert und zugänglich gemacht werden sollte (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion; → Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).¹⁰³¹ In der Richtlinie sollten einschlägige Prinzipien und Leitfäden berücksichtigt werden, in denen Empfehlungen zum Datenmanagement von Sammlungsgut aus indigenen Gemeinschaften beschrieben werden. Die Richtlinie sollte sich auf solche Empfehlungen beziehen.¹⁰³² Es sollte eine gute Balance zwischen einem verantwortungsvollen Umgang mit sensiblen Inhalten auf der einen Seite und dem öffentlichen Interesse an Sammlungsgut auf der anderen Seite ermöglicht werden. Dies gilt insbesondere für die notwendig transparente Darstellung von Provenienzinformatoren von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten (→ Handlungsfeld 6: Transparenz).¹⁰³³ So sollten für solche Fälle – in enger Abstimmung mit den betreffenden Herkunftsgesellschaften (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation) – Informationen veröffentlicht werden, die die Aneignungszusammenhänge des Sammlungsguts so detailliert wie möglich erläutern.¹⁰³⁴ Eine datenethische Richtlinie sollte auch Empfehlungen darüber enthalten, wie der Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten organisiert werden sollte, für den Fall, dass die Provenienz nicht oder noch nicht bekannt ist.¹⁰³⁵ Das Museum sollte zudem kritisch prüfen, inwiefern durch den offenen Zugang problematische, diskriminierende, ausgrenzende, rassistische, frauenfeindliche, antisemitische, homophobe und transfeindliche Positionen reproduziert werden und wohlmöglich koloniales Denken fortgesetzt wird (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion).

¹⁰³¹ Vgl. Wikimedia Foundation: „GLAM-Wiki Recommendations“, http://meta.wikimedia.org/wiki/GLAM-WIKI_recommendations [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁰³² Vgl. Research Data Alliance International Indigenous Data Sovereignty Interest Group: „CARE Principles for Indigenous Data Governance“. *The Global Indigenous Data Alliance* (2019). <https://www.gida-global.org/care>.

¹⁰³³ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Darin heißt es: „Das Museum sollte Möglichkeiten entwickeln, wie es Inventarlisten mit Sammlungsgut aus formalen Kolonialherrschaften der Wissenschaft und Öffentlichkeit zugänglich macht (z. B. [Online-]Datenbanken). Es sollte insbesondere bei außereuropäischen Sammlungen aus Gründen des Respektes sorgfältig abgewogen werden, ob Fotografien/Abbildungen, aber auch detaillierte Beschreibungen von sensiblem Sammlungsgut in Online-Publikationen und Open-Access-Zugängen zu Inventarlisten/Datenbanken veröffentlicht werden. [...] Die Museen sollten Kriterien aufstellen, wie sie bei Online-Publikationen auf die (ggf. auch ungeklärte) Provenienz des Sammlungsgutes hinweisen.“ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 71.

¹⁰³⁴ Vgl. Ebd.

¹⁰³⁵ Vgl. Ebd.

Für uneindeutige Fälle sollte die Richtlinie eine Reihe standardisierter Fragen beinhalten, die mit einer möglichst heterogenen Gruppe von Mitarbeitenden im Museum sowie mit betreffenden Personen oder Personengruppen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation) beantwortet werden können. Der *Data Ethics Canvas*, ein Instrument des Open Data Institute, kann hierfür verwendet werden. Fragenkataloge wie diese ermöglichen die Reflexion über die Zugänglichmachung von unter Umständen sensiblen Inhalten. Sie können dabei helfen, die für den Sektor relevanten datenethischen Bestimmungen, Richtlinien und Gesetze zu erkennen und zu nutzen, die Zielsetzung der Zugänglichmachung zu schärfen, positive und negative Auswirkungen des offenen Zugangs zu antizipieren, die von der Zugänglichmachung betroffenen Personengruppen zu identifizieren und frühzeitig in die Pläne des offenen Zugangs einzubeziehen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).¹⁰³⁶ Antworten auf datenethisch relevante Fragen sind nicht statisch und können sich – abhängig vom Wissen über die zugänglich zu machenden Inhalte oder aufgrund der Haltung von betroffenen Personengruppen – verändern und sollten daher in regelmäßigen Abständen überprüft werden.¹⁰³⁷ Nach Möglichkeit sollten die Antworten auf Fragenkataloge wie den *Data Ethics Canvas* öffentlich kommuniziert und nachvollziehbar organisiert werden.¹⁰³⁸

Das Museum sollte Informationen über die betreffende datenethische Richtlinie auf ihrer Website bereithalten sowie Informationen darüber veröffentlichen, was zugänglich gemacht wird und was aus welchen Gründen nicht zugänglich ist (→ Handlungsfeld 6: Transparenz).

d) Zusammenarbeit mit betreffenden Gesellschaften:

Um Antworten auf datenethische Fragen im Umgang mit potentiell oder eindeutig sensiblen Inhalten zu finden, sollte das Museum frühzeitig mit betreffenden Personengruppen, den Kulturerbegemeinschaften,¹⁰³⁹ Kontakt aufnehmen und diese als Partner*innen bei der Bewertung und der Festlegung im Umgang mit den offen zugänglich zu machenden Inhalten betrachten (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Über die Digitalisierung und Zugänglichmachung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten sollten Herkunftsgesellschaften Autonomie erhalten. Museen können zudem – sofern für das betreffende Sammlungsgut passend – mit Netzwerkgruppen zusammenarbeiten, die von und

¹⁰³⁶ Vgl. Open Data Institute: „Data Ethics Canvas“.

¹⁰³⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰³⁸ Vgl. Ebd. Darin heißt es: „Share your notes and actions from completing the canvas as widely as you can, particularly with people affected by how your project collects, shares or uses data.“ Open Data Institute: „Data Ethics Canvas“.

¹⁰³⁹ Zum Begriff der Kulturerbegemeinschaft: Vgl. Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation, 288ff.

mit indigenen Gesellschaften organisiert werden.¹⁰⁴⁰ Betreffende Personengruppen einzubeziehen, kann das Vertrauen der Mitarbeitenden und Außenstehenden in den verantwortungsbewussten Umgang mit offen zugänglich zu machenden Inhalten verbessern und die Gefahr verringern, dass das Museum koloniale Praktiken der Unterdrückung reproduziert (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion).

Ausgewählte Ressourcen für die Umsetzung in der Praxis

- Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2013). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf>.
- Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-web-210228-02.pdf>.
- ICOM – Internationaler Museumsrat: *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM* (Paris: ICOM – Internationaler Museumsrat, 2010). https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf.
- Open Data Institute: „Assessing Risk When Sharing Data: A Guide“, <https://docs.google.com/document/d/104YwZLrIyvP451RVW5nQw3jC4DAD3HY7rzWP8MqUJkA/edit> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Data Institute: „Data Ethics Canvas“, <https://theodi.org/wp-content/uploads/2019/07/ODI-Data-Ethics-Canvas-2019-05.pdf> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Research Data Alliance International Indigenous Data Sovereignty Interest Group: „CARE Principles for Indigenous Data Governance“. *The Global Indigenous Data Alliance* (2019). <https://www.gida-global.org/care>.

¹⁰⁴⁰ Ein Beispiel hierfür ist das Indigenous Peoples Museum Network. Vgl. American Alliance of Museums: „Indigenous Peoples Museum Network“, <https://www.aam-us.org/professional-networks/indigenous-peoples-museum-network/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

5.4. Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion

Zusammenfassung

Der offene Zugang setzt einen postkolonialen und intersektional feministisch informierten, verantwortungsvollen Umgang mit den potentiell offen zugänglich zu machenden und bereits offen zugänglichen Gütern voraus und erfordert eine kontinuierliche Selbstreflexion des Museums und seiner Position gegenüber der Gesellschaft, gegenüber dem Sammlungsgut und den damit verbundenen Menschen.

Ziele

Ziel dieses Handlungsfeldes ist es, eine veränderte, gerechtere Museumspraxis zu ermöglichen. Dies setzt voraus, dass die Mitarbeitenden eines Museums – insbesondere Entscheidungsträger*innen – reflektieren, dass der offene Zugang besonders dann positiven Einfluss auf Menschen und Gesellschaft haben kann und keine negativen Auswirkungen verursacht, wenn die Arbeitsweisen des Museums und die institutionelle Perspektive kritisch infrage gestellt und anerkannt wird, dass Digitalisierung und offener Zugang nicht neutral sind.

Reflexion der Perspektive und der Arbeitsweisen als Ziel:

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass ihm eine möglichst weitreichende Reflektion der Arbeitsweisen des Museums vorausgeht. Dies beinhaltet das Infragestellen des Status Quo auf nahezu allen Ebenen der Institution und ihrer Arbeitsfelder. Dazu gehören der kritische Blick auf die sammelnde Tätigkeit, die ihr zugrundeliegenden Kriterien und Zwänge sowie der damit verbundenen Verantwortung des Museums in Hinblick auf Repräsentation. Weiterhin bedeutet dies, anzuerkennen und zu verändern, dass das Museum häufig eine verengte und zum Teil vorurteilsbelastete Perspektive auf das Sammlungsgut einnimmt. In besonderem Maße heißt dies auch, dass das Museum die eigene Dominanz in Bezug auf die Deutungshoheit des sich in seinem Besitz befindenden Sammlungsguts kritisch befragen und ändern sollte.

Reflexion der vermeintlichen Neutralität von Digitalisierung und offenem Zugang als Ziel:

Der offene Zugang sollte vor dem Hintergrund gestaltet sein, dass Digitalisierung und offener Zugang keine neutralen Vorgänge sind. Alle mit diesen Aktivitäten eng verbundene Arbeitsfelder sollten kritisch reflektiert werden.

Maßnahmen und Instrumente

Zu den Maßnahmen und Instrumenten, die eine kritische Selbstreflexion des Museums ermöglichen, gehört erstens eine intersektional feministische Perspektive auf die Digitalisierung und den offenen Zugang einzunehmen, zweitens die postkoloniale Selbstbefragung der Institution und die damit eng verbundene Einbindung von Dekolonialisierungs- und Indigenisierungsprozessen sowie drittens die Praktizierung des erweiterten Konzepts der langsamen Digitalisierung.

a) Intersektional feministische Perspektive auf die Digitalisierung und den offenen Zugang:

Damit Sammlungsgut für potentiell alle Menschen offen zugänglich ist, um das Angebot in einer Weise zu gestalten, dass es potentiell von allen Menschen genutzt und verstanden werden kann (→ Handlungsfeld 1: Zugang für alle), und um zugleich keine Ausgrenzung, Diskriminierung oder Verletzung von Personen oder Personengruppen zu verursachen, sollte das Museum eine intersektionale feministische Perspektive auf die eigene Arbeit einnehmen. Es empfiehlt sich hierfür die Orientierung an einer breiten, intersektionalen Definition von Feminismus.

Bell hooks' Definition vom Feminismus erfüllt diese Kriterien und kann für Museen eine wertvolle Arbeitsgrundlage bilden: „Vereinfacht gesagt, ist Feminismus eine Bewegung, die Sexismus, sexistische Ausbeutung und Unterdrückung beenden will.“¹⁰⁴¹ Hooks' Definition ist für das Museum und den offenen Zugang deshalb gut geeignet, weil sie Feminismus intersektional begreift. Intersektionaler Feminismus berücksichtigt bei hooks ein breites Spektrum verschiedenster Ungerechtigkeiten und Ungleichheiten, die durch die unterschiedlichen Lebensrealitäten entstehen können. Wesentliche Faktoren können hier sein: Herkunft, Staatsangehörigkeit, Religion, Kulturzugehörigkeit, politische Überzeugung, sozialer oder gesellschaftlicher Status beziehungsweise Klasse, Einkommen, Alter, Gender, sexuelle Orientierung, Familienstand, Profession und Bildung sowie körperliche und/oder mentale Fähigkeiten.¹⁰⁴² Das Geschlecht ist nicht die einzige Kategorie im Leben eines Menschen, die zu Ungerechtigkeit, Ausgrenzung und Diskriminierung führen kann und daher auch keineswegs die einzige Dimension, die durch den Feminismus, insbesondere durch den intersektionalen Feminismus, betrachtet wird. In der komplexen Verzahnung verschiedenster

¹⁰⁴¹ hooks, bell: *Feminismus für alle* (Münster: Unrast, 2021), 17.

¹⁰⁴² Diese Auflistung der personenbezogenen Merkmale orientiert sich am Ethikkodex des Internationalen Verbandes der Bibliothekarischen Vereine und Institutionen, Vgl. Garcia-Febo u. a.: „IFLA Code of Ethics for Librarians and other Information Workers (full version)“.

Diskriminierungsformen können Ungleichheit, Ungerechtigkeit, Unterdrückung und Gewalt zwischen Menschen vielschichtiger analysiert und diesen entgegengewirkt werden.

Im Rahmen der Zugänglichmachung und Digitalisierung von Sammlungsgut können Museumsmitarbeiter*innen eine Reihe von Aktivitäten und Prozesse anstoßen, die die Digitalisierung und den offenen Zugang in einer Weise beeinflussen, sodass Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten in diesem Kontext entgegengewirkt werden kann. Zwei Handlungsbereiche, die Nancy Proctor hervorhebt, sollten Museen dabei besonders im Blick haben und innerhalb dieser aktiv werden.¹⁰⁴³ Dazu gehört zum einen, marginalisierte Positionen in die eigene Arbeit mit einzubeziehen beziehungsweise diesen Perspektiven Gehör zu verschaffen oder Sichtbarkeit zu ermöglichen. Proctor empfiehlt zum anderen jene Strukturen abzubauen, die die Marginalisierung bestimmter Positionen in der Vergangenheit überhaupt erst ermöglicht haben.¹⁰⁴⁴ Die praktische Umsetzung dieser beiden feministisch informierten Aspekte könnte wie folgt aussehen:

Die Mitarbeitenden des Museums sollten ein Bewusstsein dafür entwickeln, dass sich durch die Digitalisierung und den offenen Zugang die Logiken und Lücken, die in Sammlungen vorhanden sind, wiederholen können. Sie sollten sich darüber im Klaren sein, dass sich durch die Digitalisierung das Nicht-Gesammelte im Digitalen verdoppeln und in die Gesamtheit des digitalen Sammlungsguts einschreiben kann.¹⁰⁴⁵ Auf diesem Wissen aufbauend könnte im Zuge der Auswahl der zu digitalisierenden und zugänglich zu machenden Sammlungsgüter ein besonderer Fokus auf die Bereiche der Geschlechterrepräsentation und der kulturellen Vielfalt gelegt werden.¹⁰⁴⁶ Die folgenden Fragen sollten beantwortet werden: Wer ist vertreten im

¹⁰⁴³ Vgl. Proctor, Nancy: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“. In *Politics in a glass case: feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*, hrsg. v. Angela Dimitrakaki und Lara Perry (Liverpool: Liverpool University Press, 2013). *Aufgrund der schwierigen Verfügbarkeit dieses Werkes, zitiere ich in dieser Dissertation nach einem Preprint, das mir Nancy Proctor zur Verfügung stellte. Die angegebenen Seitenzahlen entsprechen dieser Quelle.*

¹⁰⁴⁴ Vgl. Proctor: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“. Sie schreibt: „Like feminists, museum workers must employ two distinct and seemingly contradictory strategies at once in order to achieve a fundamental transformation in the museum as institution and experience: first, they must both include new voices in the museum’s discourses, empowering communities and previously marginalized voices to shape the conversation around museum collections, exhibitions and programs as those collections and programs are also expanded to include discursive ‘others’; secondly, they must dismantle and reengineer the very structures that produced that marginalization and silencing in the first place, lest the pattern simply be repeated again as new actors are cast in the role of excluded ‘others’ and eventually revolt in their own turn.“ Proctor: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“, 4.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Kap. Digitale Verdopplung und Repräsentation, 198ff.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Jaschke, Beatrice, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld und Schnittpunkt (Hrsg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen.*

Museum und wer wird durch die Digitalisierung und den offenen Zugang sichtbar? Wer bleibt unsichtbar oder wird unsichtbar gemacht?

Zur Annäherung an diesen Themenkomplex können sich Museen am Leitfaden *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt* orientieren, der vom Deutschen Museumsbund herausgegeben wurde.¹⁰⁴⁷ So können vor der Digitalisierung einerseits bestehende Sammlungen neu befragt und erforscht werden, um Themen wie kulturelle Vielfalt, die unter Umständen eher implizit bereits in den Sammlungen vorhanden sind, zu erkennen.¹⁰⁴⁸ Die Neubefragung und weiterführende Erforschung der bestehenden Sammlungen sollte zusammen mit betreffenden Gemeinschaften oder anderen Interessensgruppen erfolgen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Eine andere Möglichkeit, die Repräsentation von Geschlechtern und/oder kultureller Vielfalt zu vergrößern, besteht darin, aktiv anders und neu zu sammeln.¹⁰⁴⁹ Max Czollek spricht davon, durch das Sammeln die Gesellschaft in ihrer „radikalen Vielfalt“ abzubilden und betont, dass das, was gesammelt wird, keinesfalls eine „unschuldige“ Frage ist.¹⁰⁵⁰ Dies gilt es im Zuge der Digitalisierung zu reflektieren. Der oben genannte Leitfaden bietet praktisch orientierte Fragen und Anregungen, um entweder die bestehende Sammlung neu zu erforschen oder um die Diversifizierung der Sammlung zu ermöglichen.¹⁰⁵¹ Eine gerechtere Repräsentation von marginalisierten Gruppen durch das digitale Sammlungsgut ist maßgeblich von der sammelnden und dokumentierenden Tätigkeit abhängig.

Die Sensibilität für gerechtere Repräsentation sollte jedoch nach Möglichkeit nicht dort aufhören, wo es um reine Sichtbarkeit geht. Nora Sternfeld schlägt hier vor, nicht nur „Kämpfe um Repräsentation“ auszutragen, sondern mit sozialen Kämpfen solidarisch zu sein.¹⁰⁵² Dies würde das Museum in eine „postrepräsentative Position“¹⁰⁵³ bringen und eine „radikale Museologie“¹⁰⁵⁴ ermöglichen.¹⁰⁵⁵

¹⁰⁴⁷ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit*.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Ebd., 13f.

¹⁰⁴⁹ Vgl. Ebd., 14f.

¹⁰⁵⁰ Czollek u. a.: „Wehrhafte Kunst und das Archiv der Gegenwart“.

¹⁰⁵¹ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit*.

¹⁰⁵² Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 191. Vgl. hierzu auch Bayer, Natalie, Belinda Kazeem-Kaminski und Nora Sternfeld (Hrsg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*. (Berlin, Boston: De Gruyter, 2017). <https://doi.org/10.1515/9783110543650>.

¹⁰⁵³ Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 191.

¹⁰⁵⁴ Ebd., 61.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*. Sie schreibt: „Es geht nicht vorrangig um Sichtbarkeit. Es geht vielmehr darum, politisch zu existieren, und in diesem Sinne um Deutungsmacht. So würde ich argumentieren, dass eine Interpretation der Kämpfe um Repräsentation als bloße Sichtbarkeit eine problematische und depolitisierende Verkürzung vornimmt. [...] Wenn hier also eine postrepräsentative

Die postrepräsentative Position des Museums kann zur Veränderung der Strukturen führen, die zur Marginalisierung von Positionen überhaupt erst beigetragen haben. Eine solche Position entspricht also dem zweiten von Nancy Proctor angeregten Handlungsbereich einer intersektional-feministischen Museumspraxis. Es empfiehlt sich hier insbesondere zu reflektieren, wessen Agenda umgesetzt wird – selbst und gerade dann, wenn es um eher progressive Museumspraxen wie Digitalisierung und offenen Zugang geht.¹⁰⁵⁶

Im ersten Schritt steht die Verteilung der Deutungs- sowie Entscheidungshoheit über das Sammlungsgut im Zentrum. Nora Sternfeld betont, dass keinesfalls jede Deutung möglich sei, aber dass eben die scheinbar „offizielle Deutung“¹⁰⁵⁷ insbesondere in einer Migrationsgesellschaft nicht die einzig mögliche oder zulässige sei. Dazu wäre ein Infragestellen des institutionellen Selbstverständnisses nötig – mit dem Ziel, bestehende Gegensätze im Denken und in der Praxis wie Innen vs. Außen und Expert*innen vs. Amateur*innen zu überwinden.¹⁰⁵⁸ Proctor schlägt vor, das Museum als ein Netzwerk zu denken. In einem eher rhizomischen Museumsmodell würde sich die bestehende binäre Vorstellung von Autorität und Publikum auflösen. Diese neue Form der Partizipation würde durch Gespräche neue Beziehungsformen ermöglichen.¹⁰⁵⁹ Dieser veränderte Blick auf die Partizipation sollte als ein Perspektivwechsel gesehen werden. Ziel soll sein, die Kontrolle über die „Spielregeln“ – wie Nora Sternfeld es nennt – abzugeben (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).¹⁰⁶⁰ Das Museum kann dadurch eine „radikaldemokratische Perspektive“¹⁰⁶¹ einnehmen. In einem Netzwerkmuseum würden die Spielregeln in diesen neuen Beziehungsformen ständig neu ausgehandelt werden. Nora Sternfeld spricht hier von einer

Position eingenommen wird, dann nicht um die Kämpfe um Repräsentation zurückzulassen, sondern vielmehr um solidarisch mit diesen [sic!] politischen Arbeit an der Produktion von Bedeutung zu leisten.“ Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 191f.

¹⁰⁵⁶ „Whose agenda is at work – even if it’s in the name of ‘broadening access’ to constituents – and to what ends are they altering the balance of power?“ Proctor: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“, 10.

¹⁰⁵⁷ Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 136.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Proctor: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“, 13.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Ebd. Proctor schreibt: „But relational webs like the museum as distributed network produce “matrixial” effects, which can give rise to different subjective positions and modes of discourse that go beyond those usually available in traditional patriarchal, phallic, or other authoritative structures. In the matrixial order, we do not have to choose between being in or out (of the canon, of the museum power structure, of a given discourse), expert or amateur, authority or audience; rather, much as the pregnant body is both one and more than one, museums and the people in conversation with them might find new ways of figuring their relations in a networked economy through the symbols and tactics of matrixial theory.“ Proctor: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“, 13.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 77f.

¹⁰⁶¹ Ebd., 62.

„komplizierten Beziehung, die weder gegen das Museum ist, noch völlig von ihm definiert“,¹⁰⁶² ein Para-Museum, wie sie es nennt¹⁰⁶³.

Mit diesem Vorgehen kann es gelingen, die Strukturen im Museum, die die Marginalisierung von Positionen bewirkt haben und weiter bewirken, abzubauen und die Grundlage für eine intersektional-feministische, gerechtere Museumspraxis zu schaffen. Eine solche hat dann nicht nur Auswirkungen auf die Digitalisierung und den offenen Zugang, sondern weit darüber hinaus. Das Museum kann sich radikaldemokratisch öffnen, postrepräsentativ agieren und das institutionelle Selbstverständnis grundlegend infrage stellen.

b) Postkoloniale Selbstbefragung, Dekolonialisierung und Indigenisierung:

Ein wichtiger Teil der kritischen Selbstreflexion des Museums besteht darin, dass die Mitarbeitenden im Museum anerkennen, dass das Museum als Institution – wie Christopher Nixon es ausdrückt – selbst „schwieriges Erbe“ sei.¹⁰⁶⁴ Im Zuge der Digitalisierung und offenen Zugänglichmachung sei es von großer Bedeutung, dass das Museum – ganz gleich, ob es über Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten verfügt¹⁰⁶⁵ – seine historische und bis heute währende Verbundenheit mit kolonialen Praktiken analysiert und anerkennt.

So sollte das Museum in einem ersten Schritt reflektieren, dass die Beziehungen zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden vielfach noch immer geprägt sind vom Kolonialismus, die auch die Gegenwart der Museumspraktiken beeinflussen oder durch diese sogar stabilisiert werden können.¹⁰⁶⁶ Die Kenntnis und Anerkennung darüber, dass die Beziehungen zwischen ehemals kolonisierten und kolonisierenden Gebieten und Ländern bis heute vielfach durch ein ungleiches Machtverhältnis geprägt sein können, sollte ein wichtiger Ausgangspunkt der kritischen Selbstreflektion des Museums sein und der Überwindung einer eurozentrischen Sichtweise dienen. Die Mitarbeitenden des Museums sollten anerkennen, dass im Museum unter Umständen sowohl konkretes Erbe in Form materieller Erzeugnisse – also Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten – verwaltet wird, aber wohlmöglich auch die

¹⁰⁶² Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 62.

¹⁰⁶³ Vgl. Ebd., 62ff.

¹⁰⁶⁴ Nixon, Christopher: „Zu einem postkolonialen Paradigmenwechsel des Museums“, Konferenz Zugang Gestalten (2021), <https://www.youtube.com/watch?v=sLmSieYnuCE&t=47s> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁰⁶⁵ Vgl. Kap. Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 181ff.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Castro Varela, Maria do Mar: „Postkolonialismus“. In *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. v. Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Swantje Lingenberg und Jeffrey Wimmer, 324–332, (Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2015). <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19021-1>

Denktraditionen und Haltungen kolonialer Praktiken fortsetzt werden – möglicherweise sogar unwissend. Ein wichtiges Element dieser Selbstreflexion sollte die postkoloniale Selbstbefragung, eine postkoloniale Museumspraxis sein.¹⁰⁶⁷

Postkoloniale Theorien¹⁰⁶⁸ – die hier für das Museum fruchtbar gemacht werden können – arbeiten die durch die koloniale Beherrschung noch immer wirksame Epistemologie heraus und zeigen auf, dass die Dekolonialisierung – hier im engeren Sinne als Unabhängigkeit von konkreter Kolonialherrschaft gemeint¹⁰⁶⁹ – scheiterte.¹⁰⁷⁰ Ziel einer postkolonialen Selbstreflexion des Museums sollte es daher sein, der Wirksamkeit und Wirkmächtigkeit kolonialer Beherrschung nachzuspüren, diese in den einzelnen Arbeitsbereichen des Museums, die auf die Digitalisierung und den offenen Zugang Einfluss haben, nachzuzeichnen. Ziel ist es, „neokolonialistische Repräsentationspolitiken zu irritieren“.¹⁰⁷¹ Diese Selbstreflexion und Selbstbefragung ist Voraussetzung für die Dekolonialisierung und Indigenisierung des Museums und ermöglicht eine postkoloniale Museumspraxis.¹⁰⁷² In der Praxis kann dies auf verschiedenen Ebenen erfolgen:

Dazu empfiehlt sich die Analyse, inwiefern das betreffende Museum vom Kolonialismus unmittelbar profitierte und sich im Zuge von kolonialen Herrschaften bereicherte, die eigene Sammlung vergrößerte oder überhaupt erst aufbauen konnte. Die Provenienzforschung kann dabei ein bedeutsamer Schlüssel zur Erkenntnis sein (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte; → Handlungsfeld 6: Transparenz).

¹⁰⁶⁷ Zum Thema postkoloniale Museumspraxis: Vgl. insbesondere Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*; Vgl. Kazeem, Belina, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld und Schnittpunkt (Hrsg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien* (Wien: Verlag Turia + Kant, 2009); Vgl. Sarr u. a.: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 25f.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, 231.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Castro Varela: „Postkolonialismus“. Hier heißt es: „[...] schließlich geht es der postkolonialen Theorie vor allem darum, den Einfluss kolonialer Beherrschung auf Epistemologien und Imaginationen herauszuarbeiten und das Scheitern der Dekolonisierung begreiflich zu machen. Dabei ist die Frage der unmittelbaren Involviertheit der unterschiedlichen europäischen Staaten nicht das alleinige interessierende Kriterium.

[...]. Postkoloniale Studien nähern sich der Komplexität kolonialer Interventionen und ihrer Wirkmächtigkeit bis in die heutigen Tage an. [...] Konkretes Ziel ist das In-Gang-Halten von Dekolonisierungsprozessen [...].“

Castro Varela: „Postkolonialismus“, 235.

¹⁰⁷¹ Ebd.

¹⁰⁷² Vgl. Kazeem u. a.: *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*.

Weniger eindeutig kann das Nachspüren von bis heute anhaltenden kolonialen Denkmustern und Traditionen sein. Dazu gehört das Nachwirken kolonialer Ideologien, Perspektiven und Wissensordnungen, die sich in der Dokumentation von Sammlungsgut und damit in Datenbankinhalten und den Datenstrukturen ausdrücken können.¹⁰⁷³ Dies betrifft keineswegs nur die Metadaten zu Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, alle Sammlungen können potentiell koloniale Perspektiven aufweisen und sollten auf diese hin analysiert werden. Daher sollten alle Museen die zugänglich zu machenden Metadaten auf mindestens drei Aspekte hin überprüfen:

Der erste zu betrachtende Aspekt ist die Perspektive, die auf das Sammlungsgut eingenommen wird und sich über Metadaten ausdrücken kann. Das Museum kann sich hier folgende Fragen stellen und diese für sich beantworten: Ist die eingenommene Perspektive ein ausschließlich oder vornehmlich eurozentrischer Blick? Wer spricht über wen? Wessen Geschichte wird von wem bewahrt? Gibt es eine Asymmetrie von „kuratierenden und kuratierten Kulturen“?¹⁰⁷⁴ Wer sind die Menschen, die über die Gesellschaften, aus denen das Sammlungsgut stammt, sprechen?¹⁰⁷⁵ Werden Herkunftsgesellschaften gehört und finden ihre Interpretationen Niederschlag in der Dokumentation? Wessen Lesarten von Sammlungsgut bleiben ungehört? Wird indigenes Wissen in die Dokumentation mit einbezogen? Wessen Ontologien und Klassifizierungen von Sammlungsgut werden verwendet? Können polyphone Interpretationen und Perspektiven in dem bestehenden Datenbanksystem abgebildet werden (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement)? Werden Deutungen zugelassen, die nicht die des Museums sind? Und wie gleichberechtigt stehen verschiedene Interpretationen von Sammlungsgut nebeneinander (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation)?

Ein zweiter Aspekt, der in der Analyse der Metadaten berücksichtigt werden sollte, ist die Frage nach der Zuordnung von Sammlungsgut innerhalb des Gesamtbestands und seine Bezeichnung. Das Museum kann sich hier folgende Fragen stellen und diese für sich beantworten: Nach welcher Logik ist die betreffende Sammlung aufgebaut? Ist die Logik, innerhalb derer sich beispielsweise Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten befindet, diskriminierend oder abwertend? Werden in der Logik der Gesamtsammlung Hierarchien gebildet, die ungleiche Machtverhältnisse zwischen eurozentrischer und nicht-eurozentrischer

¹⁰⁷³ Vgl. Kap. Dokumentation von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 186ff.

¹⁰⁷⁴ Karentzos, Alexandra: „Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen“. In *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, hrsg. v. Julia Reuter und Alexandra Karentzos, 249–266, hier: 251, (Wiesbaden: Springer VS, 2012). <https://doi.org/10.1007/978-3-531-93453-2>.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

Kunst und/oder Kultur aufweisen?¹⁰⁷⁶ Findet durch die Benennung des Sammlungsguts eine Form kolonialer Differenzbildung statt?¹⁰⁷⁷

Der dritte zu analysierende Aspekt ist die in den Metadaten verwendete Sprache. Das Museum kann sich hier folgende Fragen stellen und diese für sich beantworten: Gibt es diskriminierende, rassistische, antisemitische, frauenfeindliche, transphobe oder in anderer Weise ausgrenzende und/oder verletzende Sprache in den Metadaten? Werden rassistische Terminologien, falsche Objektbezeichnungen, problematische Zuordnungen oder Zuschreibungen von Personen oder Personengruppen verwendet? Für die Überprüfung und kritische Reflexion der in der Datenbank verwendeten Sprache kann das Museum den vom National Museum for World Cultures herausgegebenen Leitfaden *Words Matter – An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector* nutzen.¹⁰⁷⁸

Eine weitere Ebene der kritischen, postkolonialen Selbstreflexion sollte die Analyse von Contentdaten sein.¹⁰⁷⁹ Dies betrifft insbesondere Rezeptionsobjekte aus kolonialen Kontexten.¹⁰⁸⁰ In zu digitalisierendem und offen zugänglich zu machendem Sammlungsgut können koloniale Bilder, Ideologien und Denkweisen überliefert sein – in Form von Plakaten, Karikaturen, Zeichnungen oder Werken der Bildenden Kunst, des Films, des Theater, des Tanzes oder der Literatur.¹⁰⁸¹ Dazu können stereotype und/oder rassistische Abbildungen von Menschen gehören.¹⁰⁸² Sammlungsgut sollte auf solche Ästhetiken, Wertungen und

¹⁰⁷⁶ Vgl. Karentzos: „Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen“. Hier heißt es: „Bis in die Gegenwart hinein haben sich Begriffe wie der der so genannten ‚primitiven Kunst‘ gehalten, die scheinbar positiv die vermeintliche Ursprünglichkeit von Objekten aus afrikanischen oder südamerikanischen Ländern markieren, zugleich aber eine Dichotomie zur europäischen Kunst aufmachen und auf diese Weise die Exklusion jener Artefakte forcieren.“ Karentzos: „Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen“, 250.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Oswald: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“, 122.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Modest, Wayne und Robin Lelijveld: *Words Matter – An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector* (Leiden: National Museum of World Cultures, 2018).

<https://www.materialculture.nl/en/publications/words-matter>.

¹⁰⁷⁹ Zur Begriffsklärung Content- und Metadaten: Vgl. Kap. Weltweite Verteilung, 75ff.; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Kap. Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 181ff.

¹⁰⁸¹ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 39ff.

¹⁰⁸² Vgl. Kap. Stereotype und rassistische Darstellungen, 201ff.

Repräsentationsformen hin untersucht werden. Methoden der postkolonialen Kunstgeschichte¹⁰⁸³ und der kritischen Weißseinsforschung¹⁰⁸⁴ können hier genutzt werden. Sammlungsgut, das als Rezeptionsobjekte aus kolonialen Kontexten eingestuft wird, zu digitalisieren und offen zugänglich zu machen, bedeutet koloniales Denken zu reproduzieren. Das Museum sollte daher sehr genau abwägen, ob diese Bilder offen zugänglich gemacht werden sollten, ob eine Nutzung ethisch geboten ist, ob es Warnhinweise und/oder explizite Nutzungsempfehlungen geben sollte. Dies sollte in Zusammenarbeit mit betreffenden Personengruppen erfolgen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Das Museum sollte prüfen, ob eine Sichtbarmachung ohne offene Lizenz eine Alternative zum offenen Zugang darstellen kann,¹⁰⁸⁵ um auf diese Weise zumindest die Verbreitung und problematische Verwendung der betreffenden Daten zu minimieren.

Im Zuge der postkolonialen Selbstbefragung sollte das Museum auf einer weiteren Ebene prüfen, wer über die Zugänglichmachung und die Digitalisierung von Sammlungsgut entscheidet, wer als Expert*in auf diesem Feld angesehen wird,¹⁰⁸⁶ wem der offene Zugang nützt und wem er schaden kann. Hier ist insbesondere ein Problembewusstsein dafür notwendig, dass die Digitalisierung – im Wesentlichen von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, aber nicht ausschließlich – ein paternalistischer Akt sein kann, wenn nicht die betreffenden Herkunftsgesellschaften einbezogen werden und nicht alle Entscheidungen im Zuge der Erstellung, Verwaltung und Verwendung digitaler Sammlungsgüter bei ihnen liegen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).¹⁰⁸⁷

Andrea Wallace betont, dass Digitalisierung schon aus rechtlichen Gründen eine Form der Aneignung sein kann und daher äußerst kritisch und sorgsam vorgenommen werden sollte.¹⁰⁸⁸ Sie betont, dass das Urheberrecht, das im Zuge der Digitalisierung von Bedeutung ist, selbst im Kontext kolonialer Gewalt entstanden sei (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte

¹⁰⁸³ Vgl. Karentzos, Alexandra: „Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen“. Hier heißt es: „Postkoloniale Fragestellungen bedeuten für die heutige Kunstgeschichtsschreibung eine Grundlagenreflexion, eine Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte und den Prinzipien, von denen man lange Zeit ausgegangen war – ist doch Kunstgeschichte bis in die Gegenwart hinein eng mit kolonialistischen Ordnungsmustern, Wertungen und Repräsentationsformen verknüpft.“ Karentzos, Alexandra: „Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen“, 249.

¹⁰⁸⁴ Vgl. Greve, Anna: *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte* (Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2014).

¹⁰⁸⁵ Vgl. Kap. Ausprägungen digitaler Zugänglichmachung, 67ff.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Ebd.

¹⁰⁸⁸ Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

Nutzbarkeit).¹⁰⁸⁹ Würde Sammlungsgut aus formaler Kolonialherrschaft in einem europäischen Museum digitalisiert werden, so würden die nationalen Gesetze des Museums zur Anwendung kommen, nicht jedoch die nationalen Gesetze und rechtlichen Bestimmungen der Herkunftsgesellschaften.¹⁰⁹⁰ Dies kann unter anderem einen kommerziellen Schaden bei den betreffenden Gesellschaften verursachen. So kann der offene Zugang den Herkunftsgesellschaften beispielsweise die Chance nehmen, mit den digitalen Abbildungen und Daten Geld zu verdienen. Zugleich können die Museen davon profitieren, weil sie höhere Bekanntheit erreichen, mehr Besucher*innen auf ihren Websites erzielen und gegebenenfalls indirekt finanziell profitieren.¹⁰⁹¹ Das Museum sollte anerkennen, dass es keinen Anspruch auf eine gemeinsame Kultur gibt und auch keinen Anspruch auf gemeinsame Interessen.¹⁰⁹² Daher sollte es prüfen, wem der offene Zugang eigentlich nützt und vor allem, wem er schaden kann. Herkunftsgesellschaften sollten volle Autonomie im Zuge aller Entscheidungen der Digitalisierung und des offenen Zugangs ausüben können (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).¹⁰⁹³

Die auf diesen verschiedenen Ebenen erforderliche postkoloniale Selbstbefragung macht es in allen Fällen notwendig, eine veränderte Perspektive einzunehmen. Das Museum kann hier die Methode der Kritischen Weißseinsforschung nutzen, wie sie Anna Greve für die praktische Museumsarbeit vorschlägt und zur Anwendung bringt. Nach Greve leistet die Kritische Weißseinsforschung „als Theorie die Kritik der reinen *weißen* Perspektive und damit eine Dekonstruktion traditioneller (*weißer*) Sichtweisen. Konkreter ist sie eine Methode mit dem Ziel, die Perspektiven *weißer* Menschen von den Perspektiven nicht *weißer* Menschen analytisch zu trennen, um diese gesondert zu Wort kommen zu lassen.“¹⁰⁹⁴

¹⁰⁸⁹ Vgl. Wallace, Andrea: „Introduction“. *Open GLAM* (2020). <https://doi.org/10.21428/74d826b1.be9df175>. Hier heißt es: „To begin, binary assumptions of in-copyright versus public domain fail to account for many communities’ cultural materials, belief systems, and access parameters that have formed outside of the proprietary logic that supports an exclusive monopoly. These communities also have been historically marginalized and excluded from participating in the political systems that have shaped the IPR regimes under which we all operate. Even the idea of property and ownership can be contested, carrying legal constructions and consequences incompatible with many belief systems. Given the international nature of many heritage collections, these issues gain new relevance when preparing to digitize and release collections online to a global audience.“ Wallace, Andrea: „Introduction“.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

¹⁰⁹¹ Vgl. Ebd.; Vgl. Kap. Argumente dafür: Gründe und Impulse, 123ff.

¹⁰⁹² Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

¹⁰⁹³ Vgl. Ebd.

¹⁰⁹⁴ Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, 32.

Diese vielschichtige, anspruchsvolle und notwendig kritische Selbstbefragung kann Dekolonialisierungs- und Indigenisierungsprozesse anstoßen. Das Museum sollte sich zu diesen Prozessen aktiv und bewusst verhalten und auch sie zugleich kritisch betrachten.

Dekolonialisierung meint einen Prozess der Ablösung aus kolonialen Herrschaftsbeziehungen, Ideologien, Praktiken und Perspektiven.¹⁰⁹⁵ Im Kontext des Museums wird Dekolonialisierung jedoch zunehmend kritisch gesehen, weil die Institution Museum stark vom Kolonialismus profitierte und koloniale Praktiken so tief in der Institution verwurzelt sind, dass kaum ein Ablösen im oben genannten Sinn möglich scheint.¹⁰⁹⁶ Im Zuge der Digitalisierung und des offenen Zugangs sollte das Museum diesen kritischen Blick auf die Dekolonialisierung mitbedenken und Wege finden, die Schwierigkeiten in diesem Prozess öffentlich nachvollziehbar zu kommunizieren und mit den betreffenden Personen und Personengruppen zu diskutieren (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation; → Handlungsfeld 6: Transparenz). Es besteht die Gefahr, dass Dekolonialisierung von Museen nur als Schlagwort vereinnahmt wird, ohne in die zwingend notwendige Tiefe der damit verbundenen Veränderungsprozesse zu gehen. Das Museum sollte hinsichtlich einer eher oberflächlichen Vereinnahmung dieses Prozesses sensibel sein.¹⁰⁹⁷

Der Übergang zwischen Dekolonialisierung und Indigenisierung ist fließend, die Grenzen schwimmend. Indigenisierung bezeichnet die Abgabe von der Deutungshoheit des Museums und die volle Anerkennung der Autonomie und Souveränität bei allen mit der Digitalisierung und dem offenen Zugang verbundenen Prozessen und Entscheidungen der Herkunftsgesellschaften.¹⁰⁹⁸ Dazu gehört in erster Linie eine „aufrichtige Partnerschaft“ mit den

Für einen allgemeinen Überblick zu Dekolonisierungsmethoden: Vgl. Insbesondere Tuhiwai Smith, Linda: *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. (London: Zed Books, 2021). <https://doi.org/10.5040/9781350225282>.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Greve: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, 231.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Taylor, Anne-Christine: „On decolonising Anthropological Museums: Curators need to Take ‘indigenous’ forms of Knowledge More seriously” – A conversation with Anne-Christine Taylor“. In *Across Anthropology Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, hrsg. v. Margareta von Oswald und Jonas Tinius, 97–104, (Leuven: Leuven University Press, 2020). <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp>. Hier heißt es: „To be honest, I think museums are such quintessentially Western institutions, so imbued with our own cultural premises – about temporality and history, about what makes up the world and how its elements are combined – that I doubt they can ever become fully decolonised or fully symmetrical.“ Taylor: „On decolonising Anthropological Museums: Curators need to Take ‘indigenous’ forms of Knowledge More seriously – A conversation with Anne-Christine Taylor“, 100.

Vgl. auch Kassim, Sumaya: „The museum will not be decolonised“, <https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹⁰⁹⁷ Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Ebd.

betreffenden Personen oder Personengruppen¹⁰⁹⁹ (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation) und eine daraus resultierende „neue Ausrichtung der Narrative.“¹¹⁰⁰ Beide Prozesse, Dekolonialisierung und Indigenisierung, beruhen auf Respekt gegenüber Herkunftsgesellschaften, fußen auf der Akzeptanz gegenüber geistigem Eigentum, zielen auf kulturelle Integrität und Selbstbestimmung sowie auf Gerechtigkeit.¹¹⁰¹

Das Museum, das Sammlungsgut digitalisieren und offen zugänglich machen will, sollte Digitalisierung immer als etwas Doppeltes ansehen: Auf der einen Seite als die Gefahr, Ungleichheiten fortzusetzen, zu vertiefen und zu stabilisieren, und auf der anderen Seite als Chance, die Ungleichheiten zu erkennen und gemeinsam mit den Herkunftsgesellschaften an ihrer Aufhebung zu arbeiten.¹¹⁰² Es empfiehlt sich, das Digitale als geeignet für postkoloniale Museumspraxis zu verstehen und zu nutzen, da hier potentiell vielschichtige Erzählungen und Perspektiven über das Sammlungsgut möglich werden und die Vielfalt von Positionen hör- und sichtbar wird (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).¹¹⁰³

c) Langsame Digitalisierung:

Die Digitalisierung und Zugänglichmachung von Sammlungsgut sollte nach Möglichkeit immer in eine übergeordnete Digitalisierungsstrategie eingebunden sein, die wiederum Teil einer übergreifenden digitalen Strategie des Museums ist.¹¹⁰⁴ Eine Digitalisierungsstrategie im Museum kann Orientierung geben in Bezug auf alle Phasen der Digitalisierung.¹¹⁰⁵ Sie kann angelehnt sein an den *Praxisregeln Digitalisierung* der Deutschen Forschungsgemeinschaft.¹¹⁰⁶ In der Digitalisierungsstrategie sind in der Regel Vorgaben und Empfehlungen verschriftlicht, die die Zielfestlegung der Digitalisierung betreffen sowie die Auswahl des Sammlungsguts. In

¹⁰⁹⁹ Amaama, Safua Akeli, Zoe Rimmer, Nehoa Hilma Kautondokwa und Fulimalo Pereira: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“. In *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund e. V., 133–152, (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfanden-web-210228-02.pdf>. Hier heißt es: „Der Schlüssel dazu, den Bruch zwischen Sammlungen aus kolonialen Kontexten, ihren ursprünglichen Besitzern und den Institutionen wieder aufzuheben, liegt darin, Zeit und Ressourcen in den Aufbau aufrichtiger Partnerschaften durch kooperative Herangehensweisen in allen Bereichen des Museumswesens zu investieren.“ Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“, 141.

¹¹⁰⁰ Ebd., 133.

¹¹⁰¹ Vgl. Ebd., 141.

¹¹⁰² Vgl. Hahn u. a.: „Ausblick“, 347.

¹¹⁰³ Vgl. Ebd.

¹¹⁰⁴ Zum Thema digitale Strategie für das Museum: Vgl. insbesondere: Gries, Christian: „Digitale Strategien für Museen“. *Kulturpolitische Mitteilungen*, vol. 160, Nr. 1 (2018): 79–81; Vgl. Gries, Christian: „Digitale Strategien in wissenschaftlichen Sammlungen“. In *Objekte im Netz. Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Wandel*, hrsg. v. Udo Andraschke und Sarah Wagner, 71–78, (Bielefeld: transcript Verlag, 2020).

¹¹⁰⁵ Vgl. Kap. Digitalisierung und Neutralität, 192ff.

¹¹⁰⁶ Vgl. Deutsche Forschungsgemeinschaft: *DFG-Praxisregeln ‚Digitalisierung‘ 12.151 – 12/16*.

ihr sollten sich Vorgaben zur technischen Bilderfassung finden sowie Dokumentationsrichtlinien, Hinweise zum Datenexport, zum Umgang mit rechtlichen Rahmenbedingungen und der digitalen Langzeitarchivierung. Eine Digitalisierungsstrategie sollte Empfehlungen und Werkzeuge enthalten, die die Arbeit in all diesen Phasen der Digitalisierung interpersonell nachvollziehbar und anhand einer Strategie ausgerichtet organisierbar macht.¹¹⁰⁷

Die Digitalisierung sollte mit der gleichen Sorgfalt und Umsicht organisiert und gestaltet sein wie auch sonst alle Arbeiten mit und am Sammlungsgut – von der Restaurierung und Konservierung bis zur Erforschung.¹¹⁰⁸ Dazu gehört, dass die Mitarbeitenden des Museums anerkennen, dass Digitalisierung von Sammlungsgut kein neutraler Vorgang ist und dass auch Massendigitalisierung nicht neutral ist. Auf drei Aspekte sollte hier besondere Aufmerksamkeit gelegt werden: 1.) Auf die subjektiven Entscheidungen einzelner Personen, die die Auswahl beeinflussen können; 2.) auf die Art und Technik der Digitalisierung, die wiederum beeinflussen, welche Erkenntnisse und welches Verständnis über das Sammlungsgut gewonnen werden kann und für wen es von Interesse und Nutzen ist; 3.) auf die Position betreffender Personen / Gemeinschaften.¹¹⁰⁹

Das Wissen um diese Aspekte und die damit verbundenen Effekte sollte in allen die Digitalisierung betreffenden Abteilungen oder anderen innerorganisatorischen Instanzen, die mit den verschiedenen Phasen der Digitalisierung – von der Vorbereitung bis zur Zugänglichmachung¹¹¹⁰ – beschäftigt sind, vermittelt werden. Die Kenntnis, dass Digitalisierung und Daten nicht neutral sind (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement), sollte stets der Ausgangspunkt dafür sein, die Auswahl, Art und Technik der Digitalisierung und die möglichen Effekte für betroffene Personen oder Personengruppen kritisch zu befragen. Im Idealfall ist diese Perspektive Teil der Digitalisierungsstrategie, sodass die kritische Reflexion der eigenen Arbeit im Zuge der Digitalisierung und des offenen Zugangs immer Teil der Museumspraxis ist.

Konkret sollte die kritische Betrachtung der Digitalisierung Folgendes beinhalten:

¹¹⁰⁷ Werkzeuge können dabei helfen, Prozesse im Zuge der Digitalisierung zu reflektieren und transparent zu machen. Ein Beispiel dafür ist die Entscheidungsmatrix, mit deren Hilfe die Mitarbeitenden in einem Museum die Auswahl des zu digitalisierenden Sammlungsguts reflektieren können, Vgl. Hughes: *Digitizing collections: strategic issues for the information manager*, 35.

¹¹⁰⁸ Vgl. Anderson u. a.: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“.

¹¹⁰⁹ Vgl. Kap. Art und Technik der Digitalisierung, 231ff.

¹¹¹⁰ Vgl. Kap. Digitalisierung und Neutralität, 192ff.

Angelehnt an das Konzept der *Slow Digitization*, der Langsamen Digitalisierung, nach Andrew Prescott und Lorna Hughes sollte bereits im Zuge der Planung der Zugänglichmachung reflektiert werden, was digitalisiert werden soll, für wen die Digitalisierung potentiell bedeutsam ist und mit welcher Digitalisierungstechnik gearbeitet werden kann und soll. Dazu gehört in einem ersten Schritt der kritische Blick auf die zu digitalisierenden Sammlungsgüter, auf die Auswahl und Priorisierung.¹¹¹¹ So sollte das Museum reflektieren, dass die Digitalisierung von einer Politik der Auswahl durchdrungen ist, dass also das, was digitalisiert wird und was außen vor bleibt, von einer Vielzahl von Kriterien und Bedingungen abhängt, die wiederum die Bewertung, die Auswahl und die Priorisierung des Sammlungsguts beeinflussen. Das Museum sollte anerkennen, dass es – jenseits rechtlicher Bedingungen, finanzieller Mittel oder der Sensibilität von Sammlungsgut (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte) – kuratorische und redaktionelle Entscheidungen im Prozess der Auswahl gibt und dass der Digitalisierungsprozess in unterschiedlichem Ausmaß von subjektiven Entscheidungen durchdrungen sein kann.¹¹¹² Auf diese Entscheidungen sollte das Museum besondere Aufmerksamkeit lenken und diesen in Teilen eher undurchsichtigen Prozess so transparent wie möglich machen (→ Handlungsfeld 6: Transparenz). Darüber hinaus sollte das Museum erkennen, dass Auswahlentscheidungen wie die Digitalisierung von Sammlungshöhepunkten zur Reproduktion bereits bestehender Narrative führen kann.¹¹¹³ Die Sensibilisierung aller Mitarbeitenden für all diese Aspekte soll der Gefahr der Ausgrenzung und der Wiederholung bestehender Stereotypen entgegenwirken.

Die Orientierung des Museums am Konzept der Langsamen Digitalisierung lenkt die Aufmerksamkeit der Entscheidungsträger*innen auf die Effekte der Massendigitalisierung. So sollte ein zunehmendes Bewusstsein dafür entstehen, dass diese immer auch die Prämisse voraussetzt, dass das zu digitalisierende Sammlungsgut eine Hauptansicht hätte. Der hohe Grad an Automatisierung lässt kaum die Möglichkeit zu, ein Objekt multidimensional zu begreifen.¹¹¹⁴ Das Museum sollte die Grenzen der Massendigitalisierung gegenüber den Vorteilen der hohen Anzahl der in kurzer Zeit zu digitalisierenden und zugänglich zu machenden Sammlungsgüter stets kritisch abwägen. Dazu gehört die intensive Auseinandersetzung damit, für wen die Digitalisierung nützlich ist, an welche Nutzer*innengruppen sich das Vorhaben wendet und welche Nutzungsszenarien antizipiert

¹¹¹¹ Vgl. Kap. Kuratorische Entscheidungen, 219ff.

¹¹¹² Vgl. Ebd.

¹¹¹³ Vgl. Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“.

¹¹¹⁴ Vgl. Ebd.

werden können.¹¹¹⁵ So sollte – abhängig von den festgelegten Nutzer*innengruppen – überprüft werden, ob fortschrittliche Bildgebungsverfahren wie dreidimensionale Aufnahmen, Reflectance Transformation Imaging, Computertomographie oder hyperspektrale Bildgebungsverfahren zum Einsatz kommen sollen.¹¹¹⁶

Das von mir erweiterte Konzept der Langsamen Digitalisierung soll darüber hinaus dazu genutzt werden, sich im Zuge der Planung und Vorbereitung eines Digitalisierungsvorhabens zu fragen, ob es Kulturerbegemeinschaften wie Herkunftsgesellschaften¹¹¹⁷ gibt, die von dem zu digitalisierenden und zugänglich zu machenden Sammlungsgut betroffen sind. Die Mitarbeitenden in einem Museum sollten frühzeitig – vor der Digitalisierung – klären, ob es indigene Gemeinschaften, ethnische Minderheiten, andere substaatliche Gruppen gibt, die mit den zu digitalisierenden Sammlungsgütern in einem wie auch immer gearteten Verhältnis stehen.¹¹¹⁸ Dies kann zum Beispiel der Fall sein, wenn Vorfahren dieser Personengruppen das betreffende Sammlungsgut gefertigt haben. Sofern es Herkunftsgesellschaften gibt, die von dem Sammlungsgut betroffen sind, sollte die Digitalisierung nicht ohne deren Konsultation erfolgen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).

Ausgewählte Ressourcen für die Umsetzung in der Praxis

- Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfanden-web-210228-02.pdf>.
- Modest, Wayne und Robin Lelijveld: *Words Matter – An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector* (Leiden: National Museum of World Cultures, 2018). <https://www.materialculture.nl/en/publications/words-matter>.
- Prescott, Andrew und Lorna Hughes: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“. *Archive Journal* (September 2018). <https://www.archivejournal.net/essays/why-do-we-digitize-the-case-for-slow-digitization/>.
- Wallace, Andrea: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/pub/decolonization>.

¹¹¹⁵ Vgl. Kap. Art und Technik der Digitalisierung, 231ff.

¹¹¹⁶ Vgl. Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“.

¹¹¹⁷ Zum Begriff der Herkunftsgesellschaft: Vgl. Kap. An sich sensible Objekte, 169ff. Zum Begriff der Kulturerbegemeinschaft: Vgl. Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation, 288ff.

¹¹¹⁸ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 22.

5.5. Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation

Zusammenfassung

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass dieser eine starke Partizipationskultur ermöglicht und zugleich auf einer solchen aufbaut, um die Gleichzeitigkeit verschiedener Deutungen und Interpretationen von dem zugänglich zu machenden Sammlungsgut nebeneinander zu gewährleisten und zu befördern – bis hin zur Etablierung gänzlich neuer Beziehungsformen.

Ziele

Ziel dieses Handlungsfeldes ist es, die eigene Dominanz in Bezug auf die Deutung und Interpretation von Sammlungsgut sowie hinsichtlich der Themensetzung um das Sammlungsgut anzuerkennen und abzubauen, vielfältige Stimmen und Positionen hör- und sichtbar zu machen und explizit zu befördern sowie bestehende Hierarchien zwischen der Autorität und dem Expertentum des Museums auf der einen Seite und dem Publikum als Amateur*innen auf der anderen Seite abzubauen.

Anerkennung und Abbau der eigenen Dominanz als Ziel:

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass das Museum die eigene Dominanz bezüglich der Deutung und Interpretation des von ihm verwalteten Sammlungsguts und aller um das Sammlungsgut herum gesetzten Themen erkennt – mit der Absicht, diese Dominanz abzubauen.

Sichtbarmachung und Beförderung vielfältiger Stimmen und Positionen als Ziel:

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass das Museum Deutungs- und Interpretationsmöglichkeiten sowie die Setzung von Themen auch an Personen und Personengruppen außerhalb des Museums abgibt und damit vielfältigere, insbesondere bisher marginalisierte Stimmen sicht- und hörbar macht.

Abbau der Hierarchie zwischen Museum und seinem Publikum als Ziel:

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass das Museum neue Beziehungsformen zulässt und zunehmend die Gegensätze von Innen vs. Außen sowie von Expert*innen vs. Amateur*innen auflöst, hin zu einer radikaldemokratischen Öffnung der Institution.

Maßnahmen und Instrumente

Maßnahmen und Instrumente, die die Anerkennung und den Abbau der eigenen Dominanz ermöglichen, vielfältige Positionen sichtbar machen und bestehende Hierarchien zwischen dem Museum und seinem Publikum auflösen, sind der Einsatz partizipativer Aktivitäten, die Anerkennung von und die Autonomie durch Herkunftsgesellschaften sowie die Annäherung an das Modell eines radikaldemokratischen Museums.

a) Einsatz partizipativer Aktivitäten:

Das Museum sollte in einem ersten Schritt anerkennen, dass es eine Institution ist, die vor allem von binären Vorstellungen und hierarchischen Strukturen geprägt ist. Es gibt in der Regel ein Innen und ein Außen, es gibt Personen mit Autorität, die im Museum arbeiten, und ein Publikum außerhalb, für das gearbeitet wird. Es gibt gewöhnlich die Menschen im Museum, die die Deutungs- und Interpretationshoheit besitzen, und jene, die diese Deutungen und Interpretationen genießen, erleben und konsumieren dürfen.¹¹¹⁹ Anzuerkennen, dass es diese Dichotomien gibt und dass diese tief in das institutionelle Selbstverständnis des Museums eingeschrieben sind,¹¹²⁰ ermöglicht die Erweiterung und Veränderung der Museumspraxis (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion). Von diesem kritischen, selbstreflexiven Punkt ausgehend kann sich das Museum der Öffentlichkeit verändert zuwenden. Das beinhaltet, dass nicht nur solche Angebote geschaffen werden, die für die Menschen von Interesse sind, sondern eben insbesondere auch solche, die Partizipation zulassen¹¹²¹ und wodurch die genannten Hierarchien potentiell abgebaut werden können.

Um sich diesem Ziel anzunähern, empfiehlt sich in einem zweiten Schritt, ein eigenes Verständnis von Partizipation im Museum zu entwickeln oder sich an bestehenden Definitionen zu orientieren. Ein solches Verständnis sollte allen im Museum arbeitenden Personen vertraut sein. Hierfür können insbesondere die Arbeiten von Anja Piontek und Nina Simon herangezogen werden. Ihre Definitionen von Partizipation sind aus museologischer Sicht ein guter Ausgangspunkt für die praktische Etablierung einer ausgeprägten Partizipationskultur.

¹¹¹⁹ Vgl. Proctor: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“, 13.

¹¹²⁰ Dies ist auch trotz der sich seit Jahrzehnten etablierten und ausdifferenzierten neuen und kritischen Museologie und deren Beeinflussung auf die Museumspraktiken gegeben. Vgl. Kap. Digitalisierung und Neutralität, 192ff.

¹¹²¹ Vgl. Meijer-van Mensch, Léontine: „Partizipation an der Museumsarbeit – zwischen Hobbyismus und Professionalisierung“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 329–332, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

Piontek schlägt vor, Partizipation als ergebnisoffenen, zielgerichteten Prozess zu verstehen, der den Austausch zwischen den Mitarbeitenden des Museums und den Teilnehmenden außerhalb des Museums ermöglicht, der auf Freiwilligkeit und Respekt beruht sowie auf der Intention, ein gegebenes Problem zu lösen – ohne Instrumentalisierung einer der beiden Seiten, wohl aber eingebunden in ein klares asymmetrisches Hierarchieverhältnis.¹¹²² Nach Piontek gibt es vier Bausteine der Partizipation im Museum: das Museum, die Teilnehmenden an dem partizipativen Angebot, die Besucher*innen und der Teilungsgegenstand – hier: das zu digitalisierende und offen zugänglich zu machende Sammlungsgut.¹¹²³ Nina Simon definiert in ihrem Standardwerk *The Participatory Museum*, was eine partizipative Institution ihrer Ansicht nach ist. Sie betont, dass in einer partizipativen Institution die Besucher*innen selbst Inhalte erstellen, teilen und darüber hinaus miteinander in Kontakt treten können.¹¹²⁴ Im Kontext des offenen Zugangs bezieht sich das Erstellen, Teilen und Verbinden auf das zu digitalisierende und offen zugänglich zu machende Sammlungsgut.

Ausgehend von diesem solchen Verständnis von Partizipation sollte das Museum in einem dritten Schritt die Voraussetzungen aufbringen, die für die Realisierung partizipativer Angebote notwendig sind. Hier können ebenfalls die Arbeiten Pionteks und Simons eine Orientierung bieten. Als Bedingung sollte das Museum überhaupt den Wunsch nach Beteiligung haben und Ressourcen für derartige Aktivitäten bereitstellen.¹¹²⁵ Zudem bedarf es der „Bereitschaft und Fähigkeit“ sich, wie Piontek sagt, „[e]inzulassen, [z]uzulassen und [l]oszulassen“.¹¹²⁶ Dies bezieht sich auf die Öffnung gegenüber dem Unbekannten und den Unbekannten, auf

¹¹²² Vgl. Piontek, Anja: *Museum und Partizipation – Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote* (Bielefeld: transcript Verlag, 2017), 85ff. <https://doi.org/10.14361/9783839439616-007>. Hier heißt es: „Partizipation wird idealerweise verstanden als intentionale und unmittelbare Kontaktsituation(en) bzw. Austauschprozesse zwischen Museumsmitarbeitenden und (potenziell) Teilnehmenden, die zwar durch asymmetrische Macht- und Hierarchieverhältnisse gekennzeichnet sind, jedoch auf Freiwilligkeit, Offenheit und ernsthaftem Interesse am Gegenüber aufbauen und auf Reziprozität und Äquivalenz in dem Sinne abzielen, als dass es nicht um die Übervorteilung oder Instrumentalisierung der einen Seite durch die andere geht, sondern um eine win-win-Situation für beide Seiten. Partizipation ist angelegt als ergebnisoffener Prozess, bei dem das gegenseitige Kennenlernen und der gegenseitige Respekt ein übergeordnetes Ziel darstellt; inhaltlich implementiert Partizipation einen ergebnisoffenen Handlungsspielraum, in dem das Agieren aller Teilnehmenden echte und dauerhafte Veränderungen bewirkt [...]“ Piontek: *Museum und Partizipation – Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, 89f.

¹¹²³ Vgl. Ebd., 91.

¹¹²⁴ Vgl. Simon, Nina: *The Participatory Museum* (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010). <https://www.participatorymuseum.org/read/>.

¹¹²⁵ Vgl. Simon: *The Participatory Museum*, Kapitel 5.

¹¹²⁶ Piontek: *Museum und Partizipation – Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, 89.

Menschen, Ergebnisse sowie Sicht- und Handlungsweisen und einem Hintersichlassen von Altem und Bekanntem.¹¹²⁷

Ergänzend empfehle ich, dass das Museum anerkennt, dass es so genannte Heritage Communities gibt.¹¹²⁸ Diese Kulturerbegemeinschaften sind dadurch charakterisiert, dass es sich um Personengruppen handelt, die ein bestimmtes Interesse an spezifischem kulturellen Erbe haben, diesem einen bestimmten Wert beimessen und daher an seiner Erhaltung und Vermittlung an künftige Generationen interessiert sind.¹¹²⁹ Léontine Meijer-van Mensch zeigt auf, dass diese Gemeinschaften keineswegs mit der Erzeugung dieses Erbes in Beziehung stehen oder eine bestimmte geografische Verortung aufweisen müssen. Kulturerbegemeinschaften sind allein dadurch gekennzeichnet, dass sie Interesse daran haben, sich für bestimmtes kulturelles Erbe aktiv einzusetzen.¹¹³⁰ Museen sollten ermitteln, welche Kulturerbegemeinschaften für den jeweiligen Kontext der Digitalisierung und des offenen Zugangs existieren und mit diesen in Beziehung treten. So können in dem hier diskutierten Zusammenhang Kulturerbegemeinschaften Herkunftsgesellschaften sein,¹¹³¹ indigene Gruppen,¹¹³² Interessensgruppen und -zusammenschlüsse, Verbände oder marginalisierte Gruppen. Um partizipative Aktivitäten im Zuge der Digitalisierung und des offenen Zugangs zu etablieren, sollte das Museum feststellen, welche Kulturerbegemeinschaften an dem von ihm verwalteten, zu digitalisierenden und öffentlich zugänglich zu machenden Sammlungsgut einen besonderen Wert sehen und aktive Beteiligung wünschen. Dazu gehört auch anzuerkennen, dass insbesondere Herkunftsgesellschaften sich verändern können, dass es sich dabei keinesfalls um homogene Personengruppen handeln muss und innerhalb der

¹¹²⁷ Vgl. Piontek: *Museum und Partizipation – Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, 89.

¹¹²⁸ Der Begriff wurde 2005 vom Europarat eingeführt. In der als Faro-Konvention bekannten Übereinkunft heißt es: „[...] a heritage community consists of people who value specific aspects of cultural heritage which they wish, within the framework of public action, to sustain and transmit to future generations.“ Council of Europe: „Value of Cultural Heritage for Society“. *Council of Europe Treaty Series*, Nr. 199 (Faro, 27.X.2005): 1–9, hier: 2. <https://rm.coe.int/1680083746>.

¹¹²⁹ Vgl. Meijer-van Mensch, Léontine: „Partizipation an der Museumsarbeit – zwischen Hobbyismus und Professionalisierung“, 330.

¹¹³⁰ Vgl. Ebd.

¹¹³¹ Vgl. Kap. An sich sensible Objekte, 169ff; Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 22.

¹¹³² Vgl. Cobo, José R. Martínez und United Nations Economic and Social Council: *Study of the problem of discrimination against indigenous populations: preliminary report* (New York: United Nations, 1972). <https://digitallibrary.un.org/record/768953>. Hier heißt es: „Indigenous populations are composed of the existing descendants of the peoples who inhabited the present territory of a country wholly or partially at the time when persons of a different culture or ethnic origin arrived there from other parts of the world, overcame them and, by conquest, settlement or other means, reduced them to a non-dominant or colonial condition; who today live more in conformity with their particular social, economic and cultural customs and traditions than with the institutions of the country of which they now form part, under a State structure which incorporates mainly the national, social and cultural characteristics of other segments of the population which are predominant.“ Cobo u. a.: *Study of the problem of discrimination against indigenous populations: preliminary report*, 10.

Herkunftsgesellschaften auch divergierende, konkurrierende, sich immer wieder verändernde Positionen existieren können.¹¹³³ Ebenso kann der Umgang mit dem betreffenden Sammlungsgut von diesen eher heterogenen Personengruppen sehr verschieden bewertet werden. Museen sollten hier Möglichkeiten der Annäherung und des Dialogs finden.¹¹³⁴

Von diesen Voraussetzungen ausgehend empfehle ich in einem vierten Schritt und eingebunden in die Gesamtstrategie des Museums,¹¹³⁵ Typ und Grad der Partizipation festzulegen. Nina Simons Arbeit ist auch hierfür eine gute Orientierung. Simon unterscheidet in beitragende, kollaborative, co-kreative und gastgebende Partizipation – aufsteigend im Grad der Einbeziehung der Öffentlichkeit. So sind beitragende Projekte dadurch gekennzeichnet, dass das Projektdesign und die Projektumsetzung durch das Museum erfolgen und dass externe Personen nur begrenzt in Bezug auf die Produktion oder Beschaffung von Daten beteiligt sind.¹¹³⁶ Kollaborative Projekte werden vom Museum zwar initiiert und kontrolliert, extern Beteiligte sind jedoch in die Produktion/Beschaffung und Auswertung von Daten involviert.¹¹³⁷ Co-kreative Projekte werden zusammen mit den Mitarbeiter*innen des Museum erdacht, formuliert und umgesetzt.¹¹³⁸ Gastgebende Projekte wiederum sind solche, bei denen das Museum Ressourcen wie Räume und technische Infrastrukturen zur Verfügung stellt, jedoch externe Personen das Projekt vollständig autark durchführen.¹¹³⁹ Der Grad der Partizipation sagt also etwas darüber aus, wer entscheidet und wer in welcher Weise partizipieren kann. Abhängig

¹¹³³ Vgl. Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“. Hier heißt es: „Das Projekt erkennt an, dass Gemeinschaften [...] weder einfach noch unangefochten sind. Unterschiedliche Veränderungen sowohl demographischer Art wie auch in der ethnischen Zusammensetzung und in religiösen und kulturellen Wertesystemen werden im Laufe der Zeit durch verschiedene Kräfte ausgelöst. Manche Gemeinschaften haben sich seit der Zeit, in der die Objekte gesammelt wurden, verändert oder sind (häufig durch eine veränderte Selbstidentifizierung) verschwunden.“ Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“, 145.

¹¹³⁴ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Hier heißt es: „Es gilt zudem zu berücksichtigen, dass auch in den Herkunftsgesellschaften unterschiedliche oder gar konkurrierende Deutungen, Grade von Fachwissen oder gesellschaftliche Haltungen (‘Traditionalisten‘ versus ‘Modernisierer‘) zum Umgang mit Sammlungsgut bestehen können. Und auch die Debatten vor Ort sind dabei stets veränderlich.“ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 48.

¹¹³⁵ Vgl. Simon: *The Participatory Museum*.

¹¹³⁶ Vgl. Ebd., Kapitel 5. Hier heißt es: „In contributory projects, visitors are solicited to provide limited and specified objects, actions, or ideas to an institutionally controlled process. Comment boards and story-sharing kiosks are both common platforms for contributory activities.“ Simon: *The Participatory Museum*, Kapitel 5.

¹¹³⁷ Vgl. Simon: *The Participatory Museum*, Kapitel 5. Hier heißt es: „In collaborative projects, visitors are invited to serve as active partners in the creation of institutional projects that are originated and ultimately controlled by the institution.“ Simon: *The Participatory Museum*, Kapitel 5.

¹¹³⁸ Vgl. Simon: *The Participatory Museum*, Kapitel 5. Hier heißt es: „In co-creative projects, community members work together with institutional staff members from the beginning to define the project’s goals and to generate the program or exhibit based on community interests.“ Simon: *The Participatory Museum*, Kapitel 5.

¹¹³⁹ Vgl. Simon: *The Participatory Museum*, Kapitel 5. Hier heißt es: „Hosted projects are ones in which the institution turns over a portion of its facilities and/or resources to present programs developed and implemented by public groups or casual visitors.“ Simon: *The Participatory Museum*, Kapitel 5.

vom Charakter des zu digitalisierenden und zugänglich zu machenden Sammlungsguts sollte die Form der Partizipation sorgfältig gewählt werden.¹¹⁴⁰

Werden Forschungsfragen in partizipativen Projekten gestellt und versucht zu beantworten, können diese Aktivitäten dem Bereich des Citizen Science, der Bürger*innenwissenschaft, zugeordnet werden. Es handelt sich hierbei um wissenschaftliche Arbeiten, die von der breiten Öffentlichkeit durchgeführt werden oder in Zusammenarbeit mit diesen, häufig in Kooperation mit oder unter der Leitung von professionellen wissenschaftlichen Einrichtungen. Für die Planung und Durchführung von Projekten im Feld der Bürger*innenwissenschaft können die zehn Prinzipien für Citizen Science sowie die Handreichung der Plattform *Bürger schaffen Wissen* herangezogen werden.¹¹⁴¹

Einige dieser hier aufgeführten partizipativen Aktivitäten werden in der Literatur und in den Typologisierungen auch als Crowdsourcing bezeichnet, einem vom Ökonomen Jeff Howe eingeführten Neologismus, der darin die Auslagerung und Übernahme einer Aufgabe an eine externe Personengruppe sieht, die traditionell von einer bestimmten Gruppe oder Institution durchgeführt wurde.¹¹⁴² Die Texte von Johan Oomen und Lora Aroyo, Mia Ridge und Werner Schweibenz nutzen den Begriff des Crowdsourcing für Kulturerbeinstitutionen und Museen und können zur weiterführende Beschäftigung mit dem Thema herangezogen werden.¹¹⁴³

¹¹⁴⁰ Eine Analyse partizipativer Projekte in Kulturerbeinstitutionen sowie deren Systematisierung legen auch Johan Oomen und Lora Aroyo vor: Oomen, Johan und Lora Aroyo: „Crowdsourcing in the cultural heritage domain: Opportunities and challenges“. *C&T '11: Proceedings of the 5th International Conference on Communities and Technologies*, (2011): 138–149. <https://doi.org/https://doi.org/10.1145/2103354.2103373>.

¹¹⁴¹ Vgl. ECSA (European Citizen Science Association) working group: „Ten Principles of Citizen Science“ (Berlin: 2015). <http://doi.org/10.17605/OSF.IO/XPR2N>; Vgl. Robinson, Lucy Danielle, Jade Lauren Cawthray, Sarah Elizabeth West, Aletta Bonn und Janice Ansine: „Ten principles of citizen science“. In *Citizen science: Innovation in Open Science, Society and Policy*, hrsg. v. Susanne Hecker, Muki Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel und Aletta Bonn, 27–40, (London: UCL Press, 2018). <https://doi.org/https://doi.org/10.14324/111.9781787352339>; Vgl. Pettibone, Lisa, Katrin Vohland, Aletta Bonn, Anett Richter, Wilhelm Bauhus, Birgit Behrisch, Rainer Borchering u. a.: *Citizen Science für alle – eine Handreichung für Citizen Science Akteure* (Deutsches Zentrum für Integrative Biodiversitätsforschung (iDiv), Halle-Jena-Leipzig, Helmholtz-Zentrum für Umweltforschung – UFZ, Leipzig; Berlin-Brandenburgisches Institut für Biodiversitätsforschung (BBIB), Museum für Naturkunde (MfN) – Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, Berlin, o. J.). https://www.helmholtz.de/fileadmin/user_upload/gewiss_citscifueralle_handreichung_web_0.pdf.

¹¹⁴² Vgl. Howe, Jeff: „Crowdsourcing“, <https://crowdsourcing.typepad.com/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Er schreibt: „Crowdsourcing is the act of taking a job traditionally performed by a designated agent (usually an employee) and outsourcing it to an undefined, generally large group of people in the form of an open call.“ Howe, Jeff: „Crowdsourcing“.

¹¹⁴³ Vgl. Johan Oomen und Lora Aroyo vor: Oomen, Johan und Lora Aroyo: „Crowdsourcing in the cultural heritage domain: Opportunities and challenges“; Vgl. Ridge, Mia: „Crowdsourcing Our Cultural Heritage: Introduction“. In *Crowdsourcing our Cultural Heritage*, hrsg. v. Mia Ridge, 1–13, (Surrey: Ashgate Publishing, 2014); Vgl. Schweibenz, Werner: „Partizipative Erschließung von Bildmaterial durch Benutzerbeteiligung mit Social Tagging und Crowdsourcing“. In *Identitätsfabrik reloaded?! Museen als Resonanzräume kultureller Vielfalt und pluraler Lebensstile*, hrsg. v. Guido Fackler und Brigitte Heck, 83–94, (Berlin: LIT Verlag, 2019).

Im Kontext der Digitalisierung und des offenen Zugangs sollten eine Reihe von Prozessen und Entscheidungen durch aktive Einbeziehung von Kulturerbegemeinschaften gestaltet werden. Gestaltung kann – gemäß der oben ausgeführten Typologie von Partizipation – die Initiierung, die Planung, die Zielfestlegung, die Kontrolle, die Durchführung, die Anreicherung, die Begleitung, die Kommentierung bis hin zur vollständig autarken Umsetzung der Aktivitäten bedeuten. Nachstehend habe ich eine Auswahl der Prozesse und Entscheidungen aufgeführt, für die eine partizipative Aktivität im Zuge der Digitalisierung und des offenen Zugangs zu empfehlen ist. Voraussetzung dafür ist, dass das Museum eine Kulturerbegemeinschaft identifiziert hat, also eine Gruppe von Personen außerhalb des Museums, die sich aktiv für die Erhaltung, Pflege und Weitergabe des betreffenden Sammlungsguts einsetzen möchte:¹¹⁴⁴

- Entscheidung darüber, was digitalisiert und was offen zugänglich gemacht werden soll (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte; → Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion)
- Entscheidung darüber, welche Digitalisierungstechnik zum Einsatz kommen soll (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzung; → Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion)
- Festlegung der potentiellen Nutzungszusammenhänge (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzung; → Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion)
- Entscheidung über die Anwendung und Auswahl von kulturellen Genehmigungen (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit)
- Entscheidung, welche Metadaten offen zugänglich gemacht werden sollen (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensibles Sammlungsgut)
- Neubefragung von Sammlungen bezüglich bestimmter Themen wie kultureller Vielfalt o. Ä. (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion)
- Neusammeln mit dem Ziel der Diversifizierung der bestehenden Sammlung (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion)
- Beantwortung von Fragen, die Teil der datenethischen Richtlinie des Museums sind, z. B. Fragen aus dem *Data Ethics Canvas* (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte; → Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement)

¹¹⁴⁴ Die Liste ist nur eine Orientierung und nicht vollständig.

- Erweiterung, Revision, Vertiefung und sprachliche Diversifizierung der bestehenden Dokumentation (→ Handlungsfeld 1: Zugang für alle; → Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement)
- Erweiterung der bestehenden oder neu anzulegenden Dokumentation um traditionelles, indigenes Wissen, polyphone Interpretationen und Deutungen (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte)
- Mitbestimmung über die Darstellung von Aneignungszusammenhängen von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten (→ Handlungsfeld 3: Sensibilität für sensible Inhalte)

b) Anerkennung von und Autonomie durch Herkunftsgesellschaften:

Im Kontext der Digitalisierung und des offenen Zugangs sollte solches Sammlungsgut besondere Aufmerksamkeit genießen, das als Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten identifiziert werden kann. Dazu gehören solche Bestände und Objekte, die zu einem Zeitpunkt entstanden sind oder durch Kolonialmächte angeeignet wurden, als das betreffende Gebiet, aus dem das Sammlungsgut stammt, als Kolonie besetzt war (Sammlungsgut aus formaler Kolonialherrschaft).¹¹⁴⁵ Ebenso zählt dazu insbesondere solches Sammlungsgut, das zu einem Zeitpunkt entstanden ist oder angeeignet wurde, als es zwar keine formale Kolonie (mehr) auf diesem Gebiet gab, aber (noch immer) koloniale Strukturen wirkten (Sammlungsgut aus keiner formalen Kolonialherrschaft).¹¹⁴⁶ In diesen Fällen ist das Hierarchie- und Machtgefälle zwischen den Menschen, die die Objekte herstellten und/oder verwendeten, und jenen, die sich diese aneigneten, groß und deren Beziehungen maßgeblich von Gewalt und Unterdrückung geprägt.¹¹⁴⁷ Für Museen, die Sammlungsgut dieser Kategorien digitalisieren und offen zugänglich machen wollen, ist nicht nur Partizipation, Kooperation und Wissensaustausch notwendig, sondern auch die Autonomie der betreffenden Herkunftsgesellschaften geboten.¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁵ Vgl. Kap. Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 181ff; Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 31.

¹¹⁴⁶ Vgl. Kap. Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, 181ff; Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 36.

¹¹⁴⁷ Vgl. Kap. Kolonialismus und koloniale Kontexte, 176ff.

¹¹⁴⁸ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 12. Hier heißt es: „Im Hinblick auf die Kolonialzeit möchten Vertreter*innen der Herkunftsgesellschaften ihre Fragestellungen mit den Museen gleichberechtigt diskutieren. Sie möchten wissen, welche ihrer Kultur- und Naturgüter sich wo befinden und welche Informationen zu diesen in den Museumsarchiven vorhanden sind. Dabei geht es keineswegs immer nur um Rückgabe, sondern meist um Beteiligung, Einbindung, Aushandlungsprozesse, Deutungshoheit und um Wissenstransfer.“ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 12.

So sollten in einem ersten Schritt die betreffenden Herkunftsgesellschaften identifiziert werden, um diese zu einem frühestmöglichen Zeitpunkt in alle Überlegungen des Umgangs mit dem betreffenden Sammlungsgut einzubeziehen. Fällt das betreffende Sammlungsgut in eine der beiden oben genannten Kategorien, ist das Selbstbestimmungsrecht und die Souveränität der Herkunftsgesellschaften gemäß der *United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples* im Umgang mit ihren kulturellen Ausdrucksformen und ihrem Wissen anzuerkennen.¹¹⁴⁹ Dazu gehört:¹¹⁵⁰

- Die betreffenden, meist indigenen Gemeinschaften müssen heute das Recht genießen dürfen, ihre kulturellen Ausdrucksformen autark verwalten, gestalten und pflegen zu können. Dies bedeutet die Selbstbestimmtheit der betreffenden Herkunftsgesellschaften in Bezug auf die Erforschung, Dokumentation, Bewahrung und Vermittlung, da all diese Museumsaufgaben Einfluss auf die Digitalisierung und Zugänglichmachung haben. Ebenso beinhaltet es die volle Autonomie in Bezug auf alle Entscheidungen im konkreten Kontext der Digitalisierung und des offenen Zugangs¹¹⁵¹ (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion).
- Indigene Kurator*innen sollten eigenes Sammlungsgut zur Digitalisierung und zur Zugänglichmachung zusammenstellen dürfen.¹¹⁵²
- Der Umgang mit rechtlichen Bestimmungen – zu denen auch die Verwendung kultureller Genehmigungen gehört – sollte autark von den Herkunftsgesellschaften organisiert werden¹¹⁵³ (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit).
- Die Herkunftsgesellschaften sollten selbstbestimmt über die Erzeugung, das Zusammentragen, die Pflege, Verwaltung und Weitergabe von Daten über ihre Gemeinschaften und den damit verbundenen kulturellen Erzeugnissen entscheiden

¹¹⁴⁹ Vgl. United Nations, General Assembly: „UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (2007)“.

¹¹⁵⁰ Diese Auflistung ist stark abgewandelt und auf die Digitalisierung und den offenen Zugang hin zugespitzt, orientiert sich dabei jedoch an Empfehlungen von Safua Akeli Amaama, Zoe Rimmer, Nehoa Hilma Kautondokwa und Fulimalo Pereira zur Einbindung und Autonomie von Herkunftsgesellschaften: Vgl. Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“, 149f.

¹¹⁵¹ Vgl. Wallace: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“.

¹¹⁵² Vgl. Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“, 149f.

¹¹⁵³ Vgl. Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“. Sie schreiben: „Such decisions around digitization (including the waiver of any rights for open access purposes) are cultural and curatorial prerogatives. Accordingly, they must be made by African communities of origin, as they impact how heritage may be represented, preserved, and remembered. African communities must therefore enjoy full autonomy in devising any access strategies for restituted material and digital cultural heritage.“ Pavis u. a.: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“, i.

dürfen. Sie sollten die Autonomie über alle in diesem Kontext relevanten Daten genießen dürfen¹¹⁵⁴ (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement).

- Herkunftsgesellschaften sollten Autonomie in der Bewertung und der Festlegung im Umgang mit Daten besitzen, die mit dem betreffenden Sammlungsgut assoziiert sind, z. B. bei der Beantwortung von Fragen im Rahmen datenethischer Richtlinien wie dem *Data Ethics Canvas* (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte).
- Die Revision und Erweiterung der Datenbankinhalte des Museums um indigenes, traditionelles Wissen sollte technisch und inhaltlich ermöglicht werden, sodass parallele, mehrstimmige Deutungen und Annäherungen an das betreffende Sammlungsgut dokumentiert werden können.¹¹⁵⁵ Wissen jenseits westlicher, wissenschaftlicher Wissensformen sollte respektiert und ernst genommen werden.¹¹⁵⁶ Auf diese Weise kann Wissensgleichheit entstehen.¹¹⁵⁷ Dabei sollte indigenes Wissen nicht nur gleichberechtigt neben dem Wissen des Museums über das Sammlungsgut stehen, sondern diesem Wissen auch Vorrang gegeben werden.¹¹⁵⁸
- Dies erfordert zudem die Entwicklung neuer technischer Infrastrukturen, die die Darstellung unterschiedlicher Wissensformen in Datenbanken möglich macht und deren potentiell offenen Zugang erlaubt (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement).¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁴ Vgl. Walter, Maggie, Tahu Kukutai, Stephanie Russo Carroll und Desi Rodriguez-Lonebear (Hrsg.): *Indigenous Data Sovereignty and Policy* (London: Routledge, 2020). <https://doi.org/10.4324/9780429273957>.

¹¹⁵⁵ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*. Hier heißt es: „Jedes Museum sollte offen für Vermittlungsformen sein, die es ermöglichen, Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten unterschiedliche Perspektiven zu geben, Spannungen und Widersprüche zu thematisieren [...]“. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 56.

¹¹⁵⁶ Vgl. Bowrey u. a.: „The politics of global information sharing: Whose cultural agendas are being advanced?“, 486.

¹¹⁵⁷ Vgl. Taylor: „On decolonising Anthropological Museums: Curators need to Take ‘indigenous’ forms of Knowledge More seriously – A conversation with Anne-Christine Taylor“. Hier heißt es: „Even when ‘native’ curators are invited to exhibit in museums, the discourse they are implicitly or explicitly encouraged to develop about ‘their culture’ is heavily marked by a Western way of thinking about culture as objectified patrimony.“ Taylor: „On decolonising Anthropological Museums: Curators need to Take ‘indigenous’ forms of Knowledge More seriously – A conversation with Anne-Christine Taylor“, 100.

Der Begriff der Wissensgleichheit wird im Englischen als Knowledge Equity bezeichnet. Ich übernehme diesen Begriff angelehnt an die Bemühungen der Wikimedia Foundation, die Projekte in Bezug auf die Formen und die Anerkennung unterschiedlicher Wissensarten versucht gerechter zu gestalten. Vgl. Iliev, Lilli: „Knowledge Equity – How to make Wikimedia more diverse, participatory and equitable“, <https://blog.wikimedia.de/2021/09/14/knowledge-equity-how-to-make-wikimedia-more-diverse-participatory-and-equitable/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁵⁸ Vgl. Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“, 150.

¹¹⁵⁹ Vgl. Scholz u. a.: „Infrastructure as digital tools and knowledge practices. Connecting the Ethnologisches Museum Berlin with Amazonian Indigenous Communities“. Hier heißt es: „We are aware of this critical discourse but nevertheless we are convinced that the claim of ‘taking people seriously’ makes sense here because

- Metadaten sollten mehrsprachig vorliegen und hier insbesondere auch die Sprachen der Herkunftsgesellschaften und indigene Sprachen berücksichtigt werden (→ Handlungsfeld 1: Zugang für alle).¹¹⁶⁰
- Das Design und die Redaktion der Ausspielung der Daten auf der Website des Museums und/oder anderer Plattformen sollte unter Einbeziehung der Herkunftsgesellschaften erfolgen.¹¹⁶¹
- In allen genannten Aufgabenfeldern sollte das Museum die eigene Expertise mit einbringen beziehungsweise dieses Wissen anbieten, dazu gehören auch die Einladungen der Herkunftsgesellschaften in das Museum sowie die Unterstützung und Fortbildung, sofern diese Wünsche geäußert werden.¹¹⁶²

Nach Bénédicte Savoy und Felwine Sarr sollte eine neue Ethik der Beziehung¹¹⁶³ zwischen ehemals Kolonisierten und Kolonisierenden entstehen. Diese neue Beziehung sollte nicht mehr von kolonialen Praktiken, Bevormundung, Verletzungen, Asymmetrien und Hierarchien geprägt sein. Es geht um eine Begegnung auf Augenhöhe und die Anerkennung der Autonomie der ehemals Kolonisierten.¹¹⁶⁴ Im Zentrum stehen dauerhafte Begegnungen und Beziehungen. Im Zuge der Digitalisierung und des offenen Zugangs sollten aufrichtige Partnerschaften mit den Herkunftsgesellschaften entstehen, die von Respekt und der Akzeptanz auf Selbstbestimmung über kulturelle Integrität und geistiges Eigentum geprägt sind.¹¹⁶⁵ Die ehemals kolonisierenden Staaten können kein Recht auf ein gemeinsames Interesse beanspruchen (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion). Das Einbeziehen von Herkunftsgesellschaften in dieser Weise übersteigt damit die Form der oben aufgeführten Typologien der Partizipation. Es geht hier nicht so sehr um das Teilnehmen als vielmehr um Autonomie. Die Kontrolle und Gestaltung der „Spielregeln“ muss bei den Herkunftsgesellschaften liegen.¹¹⁶⁶

it means acknowledging different knowledge practices and object regimes when developing digital tools within ethnological museums. It is precisely the ‘otherness’ of our indigenous partners that provokes us to rethink the design of digital infrastructures and to propose their radical transformation.“ Scholz u. a.: „Infrastructure as digital tools and knowledge practices. Connecting the Ethnologisches Museum Berlin with Amazonian Indigenous Communities“, 300.

¹¹⁶⁰ Vgl. Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“, 149.

¹¹⁶¹ Vgl. Ebd., 149.

¹¹⁶² Vgl. Ebd.

¹¹⁶³ Sarr u. a.: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics*, 39f.

¹¹⁶⁴ Vgl. Ebd.

¹¹⁶⁵ Vgl. Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“, 141.

¹¹⁶⁶ Vgl. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 77f.

c) Annäherung an das Modell eines radikaldemokratischen Museums:

Partizipative Aktivitäten ermöglichen ein Aufbrechen der Gegensätze zwischen Außen vs. Innen und das Sichtbar- und Hörbarwerden vielfältigerer Positionen. Zudem liegen Deutungs- und Interpretationshoheit sowie Themensetzungen insbesondere bei solchen partizipativen Aktivitäten, die von Kulturerbegemeinschaften initiiert und gemeinsam durchgeführt werden, nicht mehr allein beim Museum. Und doch sind die gängigen Formen der Partizipation – wie sie oben auch aufgeführt wurden – per Definition durch ein hierarchisches Verhältnis geprägt.¹¹⁶⁷ Insbesondere im Zuge der Digitalisierung von Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten sollte die Beziehung zwischen Herkunftsgesellschaften und dem Museum auf Augenhöhe und unter möglichst vollständigem Verzicht auf die Dominanzposition des Museums erfolgen. Darüber hinaus empfehle ich, diese veränderten Beziehungsformen mit Kulturerbegemeinschaften im Allgemeinen – auch in Bezug auf den Umgang mit anderem Sammlungsgut – anzustreben. Dies setzt voraus, dass das Museum sich „radikaldemokratisch“ öffnet¹¹⁶⁸ und dass es bereit ist, Innen vs. Außen, Expert*innen vs. Amateur*innen in ihren Gegensätzlichkeiten nicht mehr zu akzeptieren.¹¹⁶⁹ Das Museum sollte hier die eigene Hoheit über Deutung, Interpretation und Themensetzungen abgeben und verteilen. Hierfür sollten die „Spielregeln“, wie partizipiert werden kann, nicht mehr allein vom Museum bestimmt werden.¹¹⁷⁰ Zugleich setzt dies voraus, dass das Museum gewillt ist, Kontrolle abzugeben und jene Strukturen abzubauen, die diese Kontrolle in der Vergangenheit rechtfertigte (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion).

Ausgewählte Ressourcen für die Umsetzung in der Praxis

- Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-web-210228-02.pdf>.
- Pettibone, Lisa, Katrin Vohland, Aletta Bonn, Anett Richter, Wilhelm Bausch, Birgit Behrisch, Rainer Borcherding u. a.: *Citizen Science für alle – eine Handreichung für Citizen Science Akteure* (Deutsches Zentrum für Integrative Biodiversitätsforschung (iDiv), Halle-Jena-Leipzig, Helmholtz-Zentrum für Umweltforschung – UFZ, Leipzig; Berlin-Brandenburgisches Institut für Biodiversitätsforschung (BBIB), Museum für Naturkunde (MfN) – Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, Berlin, o. J.). https://www.helmholtz.de/fileadmin/user_upload/gewiss_citscifueralle_handreichung_web_0.pdf.

¹¹⁶⁷ Vgl. Piontek: *Museum und Partizipation – Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, 85ff.

¹¹⁶⁸ Vgl. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 77f.

¹¹⁶⁹ Vgl. Proctor: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“, 13.

¹¹⁷⁰ Vgl. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*, 77f.

- Piontek, Anja: *Museum und Partizipation – Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote* (Bielefeld: transcript Verlag, 2017).
<https://doi.org/10.14361/9783839439616-007>.
- Schweibenz, Werner: „Partizipative Erschließung von Bildmaterial durch Benutzerbeteiligung mit Social Tagging und Crowdsourcing“. In *Identitätsfabrik reloaded?! Museen als Resonanzräume kultureller Vielfalt und pluraler Lebensstile*, hrsg. v. Guido Fackler und Brigitte Heck, 83–94, (Berlin: LIT Verlag, 2019).
- Simon, Nina: *The Participatory Museum* (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010).
<https://www.participatorymuseum.org/read/>.
- Wallace, Andrea: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“. *Open GLAM* (2020).
<https://openglam.pubpub.org/pub/decolonization>.

5.6. Handlungsfeld 6: Transparenz

Zusammenfassung

Die Angebote sollen in einer Weise gestaltet sein, dass Transparenz sowohl auf technischer als auch auf inhaltlicher Ebene gewährleistet wird. Das beinhaltet die Nutzung transparenter technischer Infrastrukturen sowie die inhaltlich-kommunikative Transparenz über Entscheidungen und Bedingungen im Zusammenhang mit den offen zugänglichen Gütern, auch im Verhältnis zum Gesamtbestand des Museums.

Ziel

Mit diesem Handlungsfeld sind zwei Ziele verbunden: Zum einen ist es das Ziel, dass Transparenz ein wesentliches Merkmal aller im Kontext des offenen Zugangs verwendeten technischen Systeme ist. Zum anderen zielt dieses Handlungsfeld darauf ab, dass Transparenz inhaltlich gegeben ist, sodass für Außenstehende nachvollziehbar wird, wie das Museum arbeitet.

Transparenz der technischen Systeme als Ziel:

Die Nutzung transparenter technischer Systeme meint die möglichst ausschließliche Nutzung solcher technischer Infrastrukturen für die Gestaltung des offenen Zugangs, die transparente, offene Strukturen aufweisen.

Transparenz der Arbeitsweise als Ziel:

Transparenz meint hier die Vermittlung nach Außen, wie und woran das Museum im Kontext des offenen Zugangs arbeitet, sodass Entscheidungen und Prozesse sowie den Entscheidungen zugrundeliegende Kriterien für Außenstehende nachvollziehbar werden.

Maßnahmen und Instrumente

Maßnahmen und Instrumente, die die Transparenz der technischen Systeme und der Arbeitsweise ermöglichen, sind die Verwendung offener Systeme, Transparenz über Entscheidungen, Bedingungen und Prozesse sowie die Kommunikation über den Gesamtbestand.

a) Verwendung offener Systeme:

Der offene Zugang sollte technisch durch offene Systeme getragen werden. Die technische Infrastruktur, die den offenen Zugang ermöglicht, sollte in einer Weise gestaltet sein, dass möglichst ausschließlich solche Systeme hierfür genutzt werden, die als offene und transparente Systeme bekannt sind. Dazu gehört die Verwendung von Open Source Software insbesondere für Datenbanksysteme und Digital Asset Managementsysteme, bei denen der Quellcode der Programme offen zugänglich ist, genutzt und verbreitet werden kann.¹¹⁷¹ Ebenso sollten Datenformate verwendet werden, die offen und maschinenlesbar sind (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement). Hierzu gehört auch die Verwendung offener Lizenzsysteme. So sollte das Museum zur Lizenzierung der zugänglich gemachten Güter ausschließlich solche Lizenzen verwenden, die als offen bekannt sind. Es handelt sich dabei um Lizenzverträge, die die Veränderung, Verwendung, Vervielfältigung und Aneignung der zugänglich gemachten Güter ermöglichen und damit der *Offen-Definition* der Open Knowledge Foundation entsprechen¹¹⁷² (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit; → Handlungsfeld 8: Nachhaltigkeit).

b) Transparenz über Entscheidungen, Bedingungen und Prozesse:

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass nachzuvollziehen ist, welche Entscheidungen im Zuge der Digitalisierung und des offenen Zugangs getroffen worden sind beziehungsweise welche Bedingungen wirken. Diese Informationen sollten in einer Datenrichtlinie verständlich, auffindbar und aktiv kommuniziert werden (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit). Dazu gehört die transparente Kommunikation über kuratorische Entscheidungen bei der Auswahl der offen zugänglich zu machenden Güter,¹¹⁷³ Informationen zu rechtlichen Bedingungen, die den Zugang ermöglichen, erschweren oder behindern, sowie Informationen über kritische Abwägungen seitens des Museums im Zusammenhang mit der Zugänglichmachung rassistischer oder ideologisch problematischer Darstellungen (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte).¹¹⁷⁴ Eine Begründung für die Wahl der verwendeten Digitalisierungstechnik und -methoden sowie die

¹¹⁷¹ Vgl. Bauer u. a.: *ABC der Offenheit*, 4ff.

¹¹⁷² Vgl. Kap. Offener Zugang, 38ff.; Vgl. Bauer u. a.: *ABC der Offenheit*, 6f. und 63.

¹¹⁷³ Vgl. Prescott u. a.: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“; Vgl. Sherratt: „Hacking heritage. Understanding the limits of online access“. Sherratt schreibt: „There will always be priorities in digitisation programs. There will always be short-term funding opportunities related to specific initiatives or events. There’s nothing wrong with that. It’s just that these biases and distortions are not obvious to someone typing queries into a search box.“ Sherratt: „Hacking heritage. Understanding the limits of online access“, 123.

¹¹⁷⁴ Vgl. Kap. Stereotype und rassistische Darstellungen, 201ff.; Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 49ff.

Kommunikation ihrer Grenzen und Potentiale für die Analyse des Sammlungsguts sollte ebenfalls kommuniziert werden (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion). Es sollte aktiv erläutert werden, wenn für bestimmtes Sammlungsgut Bedingungen vorherrschen, die den offenen Zugang unterbinden, oder aber der offene Zugang zu diesem Sammlungsgut aus anderen Gründen nicht gewährt wird. Dies können beispielsweise Förderbedingungen sein, rechtliche Beschränkungen sowie politische oder wirtschaftlich motivierte Gründe der Institution. Das Museum sollte eine Positionierung erarbeiten, nach welchen Kriterien und auf Grundlage welcher Gründe der Zugang zu Sammlungsgut offen gestaltet wird. Diese Kriterien sollten transparent kommuniziert werden, sodass diese Kriterien für potentiell alle Menschen nachvollziehbar sind (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit). Die Öffentlichkeit sollte nach Möglichkeit in Entscheidungen einbezogen werden, zugleich sollte erklärt werden, in Zusammenarbeit mit welchen Gruppen und Personen die Entscheidungen im Zuge der Digitalisierung und des offenen Zugangs getroffen worden sind (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).¹¹⁷⁵ Diese Maßnahmen haben den Effekt, dass sie nachvollziehbar machen, wie und woran das Museum arbeitet.

Sobald Sammlungsgut offen zugänglich gemacht wird, sollte das Museum offen darüber berichten, beispielsweise im Sinne einer offensiven Bewerbung, sodass diese Angebote überhaupt bekannt und genutzt werden können. Nachvollziehbar sollte auch sein, wann Daten aktualisiert werden¹¹⁷⁶ und welche neuen Erkenntnisse zu digitalisiertem und gegebenenfalls schon länger offen zugänglichem Sammlungsgut vorliegen. Dazu gehört die Offenlegung der verwendeten Quellen bei der Erschließung des Sammlungsguts sowie die Nennung der Personen, die die wissenschaftliche Dokumentation angefertigt haben, und jener, die als aktuelle Ansprechpartner*innen für die betreffenden Güter zuständig sind – vorausgesetzt die Personen sind mit der Kommunikation ihrer Klarnamen im Web einverstanden (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement). Die Finanzierungsquellen für die Zugänglichmachung sowie die Finanzierung für die Vorbereitung der Zugänglichmachung – dazu können Digitalisierung, Dokumentation und Restaurierung gehören – sollten transparent kommuniziert werden, ebenso wie die Bedingungen, die in der Regel mit diesen Finanzierungen verbunden sind und die auf den offenen Zugang Einfluss haben können. Aktiv erläutert werden sollte auch, welche Gründe für die Verwendung der

¹¹⁷⁵ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 48.

¹¹⁷⁶ Vgl. Kap. Art und Technik der Digitalisierung, 231ff.

genutzten Lizenzen sprechen – insbesondere dann, wenn zwar offene Lizenzen verwendet werden, jedoch die eher restriktiven zur Anwendung kommen (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit).

c) Kommunikation des Gesamtbestands:

Ergänzend zu der Auswahl der offen zugänglichen Güter sollte das Museum Informationen über den Gesamtbestand transparent kommunizieren. Hierzu gehören insbesondere Angaben zur Sammlungstektonik und den Sammlungsschwerpunkten sowie die Kommunikation über die zugrundeliegenden Kriterien des Sammlungs- und Erwerbungsprofils. Dies hat den Effekt, dass Außenstehende die Auswahl der offen zugänglich gemachten Güter im Verhältnis zum Gesamtbestand besser nachvollziehen, einordnen und bewerten können.

Dies sollte Informationen darüber beinhalten, welche Bestände des Museums nicht oder noch nicht zugänglich sind, jedoch Teil der Museumssammlung sind. Für die nicht offen zugänglichen Bestände sollten Standards erarbeitet werden, in welcher Weise die Öffentlichkeit transparent und nachvollziehbar über diese informiert werden kann.¹¹⁷⁷ Ein wichtiges Werkzeug zur Kommunikation des Gesamtbestands ist die digitale Grunderfassung allen Sammlungsguts eines Museums. Dies kann in der Folge die digitale Sichtbarkeit von Inventarbüchern oder -listen gewährleisten sowie Transparenz über Zugangs- und Eingangsbücher ermöglichen, die – um Aktualität zu gewährleisten – auch gegenwärtige Neuzugänge abbilden können.

Den Gesamtbestand – wenn auch nur durch wenige Informationen – zu kommunizieren, entspricht dem öffentlichen Interesse, die Umstände der Herkunft und des Entstehungskontexts von Sammlungsgut nachvollziehen zu wollen. Die Provenienzforschung kann hierbei ein wichtiges Instrument sein, da sie Auskunft und Sicherheit darüber ermöglichen kann, woher ein Objekt stammt und unter welchen Bedingungen es Teil einer musealen Sammlung geworden ist.¹¹⁷⁸ Zusätzlich kann die Provenienzforschung dazu beitragen, dass Erkenntnislücken hinsichtlich des Status' eines Objekts geschlossen werden können, was für bestimmte Nutzer*innengruppen von besonderem Interesse sein kann.¹¹⁷⁹ In einigen Fällen sollte die systematische Provenienzforschung sogar als Bedingung, als „moralische Pflicht“¹¹⁸⁰ für den offenen Zugang zu Sammlungsgut betrachtet werden, da die Digitalisierung und der offene Zugang zu Sammlungsgut auch solche Bestände betreffen kann, die unter Umständen

¹¹⁷⁷ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 53.

¹¹⁷⁸ Vgl. Hahn u. a.: „Ausblick“, 352.

¹¹⁷⁹ Vgl. Ebd.

¹¹⁸⁰ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 64.

nicht rechtmäßig erworben wurden, bei denen problematische Aneignungs- und Herstellungskontexte bestehen¹¹⁸¹ oder bei denen es sich in anderer Weise um sensibles Sammlungsgut handelt¹¹⁸² (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte). Hier können die Erkenntnisse aus der Provenienzforschung Aufschluss darüber geben, woher Sammlungsgut stammt und welche Herkunftsgesellschaften heute noch mit diesem verbunden sind. Dies kann die Voraussetzung dafür sein, dass ebenjene Herkunftsgesellschaften die volle Autonomie über alle weiteren Entscheidungen im Kontext der Digitalisierung und des offenen Zugangs erhalten¹¹⁸³ (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion; → Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Da Provenienzforschung ein kontinuierlicher Prozess ist, der fortwährend neue Erkenntnisse hervorbringen kann,¹¹⁸⁴ sollten nach Abwägung auch vorläufige Ergebnisse zugänglich gemacht und darüber informiert werden, welche Wissenslücken in Bezug auf das Sammlungsgut bestehen – unabhängig davon, ob das betreffende Sammlungsgut offen zugänglich ist oder nicht.

Ausgewählte Ressourcen für die Umsetzung in der Praxis

- Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-web-210228-02.pdf>.
- Bauer, Michael, Claudia Garád, Karl Heinz Leitner, Thomas Lohninger, Brigitte Lutz, Bernhard Haslhofer, Stefan Pawel u. a.: *ABC der Offenheit*, hrsg.v. Wikimedia Deutschland – Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens, Open Knowledge Foundation Deutschland. (Berlin: Open Knowledge Foundation Deutschland, Wikimedia Deutschland – Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens, 2019). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ABC_der_Offenheit_-_Brosch%C3%BCre_\(2019\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ABC_der_Offenheit_-_Brosch%C3%BCre_(2019).pdf).

¹¹⁸¹ Vgl. Kap. Sensibles Sammlungsgut, 166ff.

¹¹⁸² Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*. Hier heißt es: „Generell empfiehlt sich eine transparente Kommunikationsstrategie im Hinblick auf in dem Museum/der Sammlung vorhandene menschliche Überreste. Auf Reaktionen, Anfragen und Kritik sollte zeitnah und respektvoll reagiert werden. Dabei ist auf kulturelle und individuelle Unterschiede stets Rücksicht zu nehmen. Das Museum/die Sammlung sollte auf Grundlage des eigenen Leitbildes entscheiden, ob und in welchem Umfang es/sie die Inventarlisten mit den menschlichen Überresten der Wissenschaft und Öffentlichkeit zugänglich macht (z. B. Online-Datenbanken). Es sollte insbesondere bei außereuropäischen Sammlungen aus Gründen des Respektes sorgfältig abgewogen werden, ob Objektfotos menschlicher Überreste veröffentlicht werden sollten.“ Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen*, 54.

¹¹⁸³ Vgl. Amaama u. a.: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“, 137.

¹¹⁸⁴ Vgl. Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, 79.

5.7. Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement

Zusammenfassung

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass dieser auf einem standardisierten Datenmanagement aufbaut, auf dessen Grundlage nach vorheriger kritischer Prüfung qualitativ hochwertige, verlinkte, offene Daten für Mensch und Maschine nutzbar zur Verfügung gestellt werden können.

Ziele

Übergeordnetes Ziel dieses Handlungsfeldes ist es, ein standardisiertes und kritisches Datenmanagement zu praktizieren. Aus diesem sollten solche offen zugänglichen Daten hervorgehen, die von hoher Datenqualität sind, die für Mensch und Maschine auffindbar und nutzbar sind und vernetzt sowie angereichert werden können.

Praktizierung eines guten und kritischen Datenmanagements als Ziel:

Das Datenmanagement sollte gängigen Prinzipien folgen und zugleich von einer kontinuierlichen, kritischen Befragung und Überarbeitung der Daten informiert und durchdrungen sein.

Hohe Datenqualität und Nutzbarkeit als Ziel:

Die offen zugänglich zu machenden Daten sollten eine hohe Qualität aufweisen, die sich in diesem Kontext im Wesentlichen daran bemisst, wie nutzbar die Daten für Mensch und Maschine sind.

Vernetzung und Anreicherung als Ziel:

Die Daten sollten in einer Weise vorliegen, dass sie vernetzbar sind und mit anderen Datensets verknüpft werden.

Maßnahmen und Instrumente

Maßnahmen und Instrumente, die ein standardisiertes und kritisches Datenmanagement, eine hohe Datenqualität sowie deren Vernetzung und Anreicherung ermöglichen sind die Anwendung der FAIR-Prinzipien, Festlegung und Orientierung an den Merkmalen hoher Datenqualität, verlinkte und offene Daten sowie die Förderung von Datenkompetenz im Museum auch im Sinne eines kritischen Umgangs mit Daten.

a) Anwendung der FAIR-Prinzipien:

Im Allgemeinen sollte ein gutes Datenmanagement Teil einer Digitalisierungsstrategie und einer übergreifenden digitalen Strategie sein¹¹⁸⁵ (→ Handlungsfeld 4: kritische Selbstreflexion). Ein gutes Datenmanagement, also die Verwaltung, Organisation und Pflege von Daten, ist essenziell, damit die Daten für Menschen und Maschinen auffindbar und nutzbar sind.¹¹⁸⁶ Um ein gutes Datenmanagement zu etablieren, sollte das Museum sich an den *FAIR Guiding Principles* orientieren. Es handelt sich um ein etabliertes, international zur Anwendung kommendes, standardisiertes Instrument des Datenmanagements. Die FAIR-Prinzipien sind Leitprinzipien für wissenschaftliches Datenmanagement, eine Handlungsempfehlung für all jene, die Daten produzieren und verwalten.¹¹⁸⁷ Sie ermöglichen es, die eigenen Entscheidungen in Hinblick auf Datenproduktion, -organisation und -pflege bewerten zu können.¹¹⁸⁸ Die Kriterien hierfür sind zugleich die Parameter, die für gute wissenschaftliche Praxis und Innovation verstanden werden: Auffindbarkeit [„Findable“], Zugänglichkeit [„Accessible“], Interoperabilität [„Interoperable“] und Nachnutzbarkeit [„Reusable“].¹¹⁸⁹

Daten müssen für Menschen und Maschinen also erstens auffindbar sein.¹¹⁹⁰ Nach den FAIR-Prinzipien sind Daten insbesondere dann auffindbar, wenn sie eindeutig und persistent, mit dauerhaften Identifikatoren¹¹⁹¹ sowie mit reichen Metadaten versehen sind.¹¹⁹² Darüber hinaus

¹¹⁸⁵ Zum Thema Digitale Strategie für das Museum vgl. insbesondere: Gries: „Digitale Strategien für Museen“; Vgl. Gries: „Digitale Strategien in wissenschaftlichen Sammlungen“.

¹¹⁸⁶ Vgl. Wilkinson, Mark D., Michel Dumontier, IJsbrand Jan Aalbersberg, Gabrielle Appleton, Myles Axton, Arie Baak, Niklas Blomberg u. a.: „Comment: The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship“. *Sci Data*, vol. 3, Nr. 160018 (2016). <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>. Hier heißt es: „Good data management is not a goal in itself, but rather is the key conduit leading to knowledge discovery and innovation, and to subsequent data and knowledge integration and reuse by the community after the data publication process.“ Wilkinson u. a.: „Comment: The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship“, 1.

¹¹⁸⁷ Vgl. Ebd. Ein Leitfaden zur konkreten praktischen Adaption dieser Grundprinzipien findet sich hier: GO FAIR International Support and Coordination Office: „How to GO FAIR“, <https://www.go-fair.org/how-to-go-fair/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁸⁸ Vgl. Wilkinson u. a.: „Comment: The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship“, 5.

¹¹⁸⁹ GO FAIR International Support and Coordination Office: „FAIR Principles“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁹⁰ Vgl. Wilkinson u. a.: „Comment: The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship“, 4.

¹¹⁹¹ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „F1: (Meta) data are assigned globally unique and persistent identifiers“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/f1-meta-data-assigned-globally-unique-persistent-identifiers/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁹² Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „F2: Data are described with rich metadata“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/f2-data-described-rich-metadata/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

sollten Daten in einer durchsuchbaren Online-Plattform registriert oder indiziert sein.¹¹⁹³ Auffindbarkeit gilt als Voraussetzung für die Nutzbarkeit von Daten.

Zugänglichkeit wird hier als Zugriffsmöglichkeit auf Daten verstanden. Diese ist dann gegeben, wenn Daten anhand ihrer Kennung unter Verwendung eines standardisierten Kommunikationsprotokolls abrufbar sind¹¹⁹⁴ und wenn Metadaten selbst dann noch zugänglich und abrufbar sind, wenn die eigentlichen Daten, auf die sich diese Metadaten beziehen, nicht mehr verfügbar sind.¹¹⁹⁵

Interoperabilität als drittes Prinzip bedeutet, dass Daten aus verschiedenen Quellen miteinander interagieren und in verschiedenen Anwendungen verarbeitet und genutzt werden können.¹¹⁹⁶

Interoperabilität kann dann erreicht werden, wenn Daten in einer gemeinsam genutzten und allgemein anwendbaren Sprache zur Repräsentation des jeweiligen Wissensgebiets beschrieben werden, sodass auch Maschinen diese Sprache verstehen.¹¹⁹⁷ In den Daten sollten Vokabulare verwendet werden, die wiederum den FAIR-Prinzipien entsprechen und demnach leicht zugänglich und auffindbar sind, da sie mit eindeutigen Identifikatoren versehen wurden.¹¹⁹⁸ Zuletzt kann Interoperabilität dann erreicht werden, wenn Daten qualifizierte Verweise auf andere Daten aufweisen.¹¹⁹⁹

Das übergeordnete Ziel eines guten Datenmanagements ist die Nutzbarkeit der Daten. Wenn Daten mit ausreichend und relevanten Attributen versehen sind, können diese leichter genutzt werden. Dazu gehören Daten, die eindeutige und zugängliche Informationen über ihre

¹¹⁹³ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „F4: (Meta)data are registered or indexed in a searchable resource“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/f4-metadata-registered-indexed-searchable-resource/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁹⁴ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „A1: (Meta)data are retrievable by their identifier using a standardised communication protocol“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/metadata-retrievable-identifier-standardised-communication-protocol/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁹⁵ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „A2: Metadata should be accessible even when the data is no longer available“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/a2-metadata-accessible-even-data-no-longer-available/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁹⁶ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „FAIR Principles“.

¹¹⁹⁷ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „I1: (Meta)data use a formal, accessible, shared, and broadly applicable language for knowledge representation“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/i1-metadata-use-formal-accessible-shared-broadly-applicable-language-knowledge-representation/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁹⁸ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „I2: (Meta)data use vocabularies that follow the FAIR principles“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/i2-metadata-use-vocabularies-follow-fair-principles/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹¹⁹⁹ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „I3: (Meta)data include qualified references to other (meta)data“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/i3-metadata-include-qualified-references-metadata/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Nutzungslizenzen vermitteln, Informationen über ihre Herkunft sowie ihre Organisation in einer für die jeweilige Domäne relevanten, standardisierten Form.¹²⁰⁰

Im Kontext der Verwaltung, Pflege und Organisation der Daten sollte sich das Museum an den FAIR-Prinzipien orientieren, sodass diese auch bei den offen zugänglich zu machenden Gütern zur Anwendung kommen.

b) Festlegung und Orientierung an den Merkmalen hoher Datenqualität:

Das offen zugänglich zu machende Sammlungsgut sollte eine dauerhaft¹²⁰¹ hohe Datenqualität aufweisen,¹²⁰² da diese die Nutzung der Daten erhöht¹²⁰³.

In einem ersten Schritt empfiehlt es sich, zwischen zwei Datenarten zu unterscheiden: Content- und Metadaten. Nach Helene Hahn sind Contentdaten digitale Abbildungen von analogem Sammlungsgut.¹²⁰⁴ Diese können Scans von Fotografien sein, aber auch dreidimensionale Digitalisate oder andere Formen der Abbildung des Sammlungsguts, ganz gleich welche digitalen Bildgebungsverfahren verwendet werden. Metadaten hingegen sind Daten über Daten. Wann von Metadaten gesprochen werden kann, ist von der eingenommenen Perspektive sowie von dem konkreten Anwendungsfall abhängig.¹²⁰⁵ Metadaten sind hier solche Daten, die sich auf Contentdaten sowie auf das analoge Sammlungsgut beziehen.¹²⁰⁶ Metadaten in diesem Kontext können wiederum in beschreibende Metadaten (Daten über das Sammlungsgut), strukturelle Metadaten (Daten über innere Zusammenhänge von Daten und Sammlungsgut) und administrative Metadaten (Daten über Lizenzen, Datengeber*in) unterschieden werden.¹²⁰⁷

¹²⁰⁰ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „R1: (Meta)data are richly described with a plurality of accurate and relevant attributes“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/r1-metadata-richly-described-plurality-accurate-relevant-attributes/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁰¹ Vgl. openGLAM.org und Pekel, Joris: „Big Data vs. Small Data: What about GLAMs?“, <https://web.archive.org/web/20130509225419/http://openglam.org/2013/05/02/big-data-vs-small-data-what-about-glam/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁰² Die Bedeutung der Erhöhung der Datenqualität findet sich auch in der *Europeana 2020-2025 Strategy* wieder: Vgl. European Commission und Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology: „Europeana strategy 2020-2025: empowering digital change“. *Publications Office of the European Union* (2020), 31 ff. <https://data.europa.eu/doi/10.2759/524581>.

¹²⁰³ Vgl. Kenderdine u. a.: „Conversation 5: Sarah Kenderdine + Merete Sanderhoff“, 101.

¹²⁰⁴ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

¹²⁰⁵ Vgl. Assfalg, Rolf: „Metadaten“. In *Grundlagen der praktischen Information und Dokumentation – Handbuch zur Einführung in die Informationswissenschaft und -praxis*, hrsg. v. Rainer Kuhlen, Wolfgang Semar und Dietmar Strauch, 159–171, hier: 159, (Berlin, Boston: De Gruyter Saur, 2013), <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110258264>.

¹²⁰⁶ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

¹²⁰⁷ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 20; Vgl. Knaus: *Leitfaden für digitales Sammlungsmanagement an Kunstmuseen*, 47.

Diese Unterscheidung in Content- und Metadaten sollte das Museum schon deshalb vornehmen, um die Kennzeichen, die für eine gute Datenqualität stehen, auf diese Datenarten hin spezifisch anwenden zu können.

In einem nächsten Schritt sollte definiert werden, was unter einer hohen Datenqualität verstanden wird. Sie lässt sich anhand verschiedenster Merkmale erkennen, die vom Kontext der Daten, deren Entstehung und Gebrauch abhängig sein können. Museen sollten festlegen, wodurch sich eine gute Datenqualität in ihrer jeweiligen Institution auszeichnet. Eine Orientierung kann hierfür das *Open Data Handbook* der Open Knowledge Foundation bieten.¹²⁰⁸ Demnach bemisst sich eine hohe Datenqualität daran, ob die Daten nutzbar sind. Dazu sollten die Daten vollständig und genau sein, möglichst zeitnah veröffentlicht werden, eine konsistente Benennung sowie eine gängige Nomenklatur aufweisen, ausreichend Metadaten mitbringen, also eine hohe Datentiefe aufweisen, und sowohl für Maschinen als auch für Menschen lesbar und verständlich sein.¹²⁰⁹ Ich empfehle hier zu ergänzen, dass eine hohe Datenqualität auch eine Standardisierung der Daten beinhalten sollte. Damit meine ich die Nutzung gängiger Standards für die Beschreibung, die Darstellung und den Austausch der Daten. All diese Merkmale hoher Datenqualität sollten vom Museum spezifiziert werden – unterschieden nach Content- und Metadaten. Hierfür können verschiedene Leitfäden und Richtlinien herangezogen werden, die dem Museum Orientierung geben. Dazu gehören insbesondere die *DFG-Praxisregeln Digitalisierung* der Deutschen Forschungsgemeinschaft.¹²¹⁰

c) Umsetzung hoher Datenqualität für Contentdaten:

Die Digitalisierung von Sammlungsgut sollte eine „möglichst originalgetreue Wiedergabe“ der analogen Vorlage ermöglichen.¹²¹¹ Das zu digitalisierende Sammlungsgut sollte auf den digitalen Abbildungen vollständig, ohne Anschnitt zu sehen sein – abhängig von der Art des Bildgebungsverfahrens – mindestens jedoch als Vorder- und Rückseite (→ Handlungsfeld 2:

¹²⁰⁸ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook“.

¹²⁰⁹ Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook – Glossary: Data Quality“, <http://opendatahandbook.org/glossary/en/terms/data-quality/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Hier heißt es: „A measure of the useableness of data. An ideal dataset is accurate, complete, timely in publication, consistent in its naming of items and its handling of e.g. missing data, and directly machine-readable (see data cleaning), conforms to standards of nomenclature in the field, and is published with sufficient metadata that users can easily understand, for example, who it is published by and the meaning of the variables in the dataset.“
Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook – Glossary: Data Quality“.

¹²¹⁰ Vgl. Deutsche Forschungsgemeinschaft: *DFG-Praxisregeln ‚Digitalisierung‘ 12.151 – 12/16*.

¹²¹¹ Vgl. Ebd., 14.

Uneingeschränkte Nutzbarkeit). Für die Digitalisierung sollte mindestens eine solche Auflösung verwendet werden, „bei der die Details einer Vorlage vollständig in einer gleichgroßen Reproduktion wiedergegeben werden können“.¹²¹² Digitale Reproduktionen sollten in einer so großen Auflösung wie möglich vorliegen, da die Nutzung durch geringere Auflösungen stark eingeschränkt wird.¹²¹³ Es sollte auf eine angemessene Farbtiefe geachtet werden, sodass eine möglichst große Farbdifferenzierung erzielt werden kann.¹²¹⁴ Die Aufnahmetechnik sollte sorgfältig ausgewählt werden, damit diese mindestens die materialspezifischen Anforderungen erfüllt und spätere Nutzungsszenarien ermöglicht (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit).¹²¹⁵ Die zu verwendenden Dateiformate sind abhängig von dem zu digitalisierenden Material zu wählen und sorgfältig abzuwägen, wobei die Langzeitarchivierung der Contentdaten in der Regel in anderen Formaten erfolgt als die Publikationsdaten.¹²¹⁶ Hierbei wird zwischen den originalen, digitalen hochaufgelösten Mastern, dem Ausgangsformat, und den in den meisten Fällen von diesem Ausgangsformat „verkleinerten Kopien“, die als Derivate bezeichnet werden, unterschieden.¹²¹⁷ Es sind in der Regel Derivate, die öffentlich und gegebenenfalls auch offen zugänglich gemacht werden.¹²¹⁸ Diese Derivate sollten in einem offenen Format vorliegen. Als offene Datenformate werden im *Open Data Handbook* solche Formate bezeichnet, die keinerlei Barrieren aufweisen, welche eine Nutzung ver- oder behindern können – weder im technischen, rechtlichen noch in einem finanziellen Sinne.¹²¹⁹ Entsprechend können Daten in offenen Formaten zwischen

¹²¹² Deutsche Forschungsgemeinschaft: *DFG-Praxisregeln ‚Digitalisierung‘ 12.151 – 12/16.*, 16.

¹²¹³ Vgl. Wallace: „Building Copyright Consensus“. Sie schreibt: „The second point for consensus-building requires a commitment to voluntarily share high-quality reproduction media and other resources that can support wider participation in open GLAM. Even if no rights arise or are claimed, owners are under no legal obligation to voluntarily release non-original materials or other IPR protected media with limited commercialization value, like metadata templates or digital workflows. Technical measures may also be taken to mediate access to what is shared. For example, some owners release (very) low resolution data under open frameworks, while restricting access to higher quality data through copyright claims. Open GLAM is undermined when high-value datasets are generated but withheld from the public because of their commercial potential (the key word being potential).“ Wallace: „Building Copyright Consensus“.

¹²¹⁴ Deutsche Forschungsgemeinschaft: *DFG-Praxisregeln ‚Digitalisierung‘ 12.151 – 12/16.*, 16f.

¹²¹⁵ Vgl. Ebd., 17ff.

¹²¹⁶ Vgl. Deutsche Forschungsgemeinschaft: *DFG-Praxisregeln ‚Digitalisierung‘ 12.151 – 12/16.*, 20ff.

¹²¹⁷ Vgl. Ebd., 14f.

¹²¹⁸ Die Masterdateien werden nur selten oder gar nicht digital über das WorldWideWeb zugänglich gemacht, da deren Auflösung für eine praktische Nutzung häufig zu groß ist. Die Masterdateien gehen üblicherweise in die digitale Langzeitarchivierung, sodass diese digitalen Dateien für einen möglichst unbegrenzt langen Zeitraum verfügbar bleiben. Hiervon werden Derivate in verschiedensten Formen und Auflösungen erzeugt, die offen zugänglich gemacht werden können.

¹²¹⁹ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook – Glossary: Open Format“, <https://opendatahandbook.org/glossary/en/terms/open-format/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Hier heißt es: „[F]ile format with no restrictions, monetary or otherwise, placed upon its use and can be fully processed with at least one free/libre/open-source software tool. Patents are a common source of restrictions that make a format proprietary. Often, but not necessarily, the structure of an open format is set out in agreed standards, overseen and published by a non-commercial expert body. A file in an open format enjoys the guarantee that it can be

verschiedenen Programmen ausgetauscht und von unterschiedlichen Systemen korrekt gelesen und verwendet werden. Für Contentdaten sollte stets auf Wasserzeichen verzichtet werden (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit). Zudem sollten ausgewählte Metadaten in die zu publizierenden Contentdaten integriert sein. Dies betrifft insbesondere administrative Metadaten, die Aussagen über die Lizenzierung, die Institution, die Aufnahmetechnik und den Zeitpunkt der Aufnahme ermöglichen.¹²²⁰ Auf diese Weise kann das Museum die Herkunft der Daten und deren Authentizität nachweisen.¹²²¹

d) Umsetzung hoher Datenqualität für Metadaten:

Für Metadaten ist in erster Linie eine gewisse Vollständigkeit von Bedeutung. Das heißt, dass möglichst ausreichend viele, „gehaltvolle“¹²²² und korrekte Metadaten offen zugänglich gemacht werden sollten. Das Museum sollte hierfür einen Kernfeldkatalog anlegen, in dem solche Metadatenfelder aufgeführt sind, die in der Regel immer offen zugänglich gemacht werden dürfen. Es sollten solche Daten sein, die nicht sensibel sind, die eine hohe Aussagekraft und einen großen Nutzen aufweisen¹²²³ (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte). Hierzu können gehören: Die Inventarnummer, die Objektbezeichnung, der Sammlungsbereich oder die Klassifikation, der Titel des Objekts, die Maße, die Namen der Hersteller*innen oder Künstler*innen, die Datierung des Objekts, der Herstellungsort, das Material oder die Technik, Name und Standort der aktuell besitzenden Institution, Datum und Art des Zugangs, Angaben zu den Nutzungsrechten.¹²²⁴ Auch detailliertere Objektbeschreibungen und Transkriptionen von Inschriften, inhaltliche Erschließungsangaben, weiterführende Literaturhinweise sowie Angaben zu verwandten Objekten können relevant sein (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte).¹²²⁵

Zugleich sollten Standards in der wissenschaftlichen Museumsdokumentation verwendet werden, zu denen SPECTRUM als internationaler Museumsstandard gehört.¹²²⁶ Metadaten sollten im Datenbanksystem des Museums so einheitlich und detailliert wie möglich erfasst

correctly read by a range of different software programs or used to pass information between them.“ Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook – Glossary: Open Format“.

¹²²⁰ Praktische Hinweise zur digitalen Bilderfassung, Auswahl von offenen Formaten, zur Bildbearbeitung und -nachbereitung sowie Planung all dieser Schritte, vgl. Knaus: *Leitfaden für digitales Sammlungsmanagement an Kunstmuseen*.

¹²²¹ Vgl. Kap. Art und Technik der Digitalisierung, 231 ff.

¹²²² Bulle u. a.: „Open Access Policy – Ein Leitfaden für Kulturerbe-Einrichtungen in Hessen“, 18.

¹²²³ Vgl. Open Data Institute: „Data ethics and privacy“,

¹²²⁴ Vgl. Knaus: *Leitfaden für digitales Sammlungsmanagement an Kunstmuseen*, 50f.

¹²²⁵ Vgl. Knaus: *Leitfaden für digitales Sammlungsmanagement an Kunstmuseen*, 51f.

¹²²⁶ Collections Trust: „Spectrum – The UK Museum Collections Management Standard, Spectrum 5.1“, <https://collectionstrust.org.uk/spectrum/spectrum-5/> [zugegriffen am 21. September 2022].

werden.¹²²⁷ Die Daten sollten in ihrer Benennung konsistent sein. Um dies zu ermöglichen, sollten Normdaten und kontrollierte Vokabulare verwendet werden. Normdateien sind kooperativ gepflegte Daten zu spezifischen Themen oder Bereichen, die dazu dienen, Güter jeglicher Art eindeutig identifizieren zu können. Dazu können Personen, Orte, Organisationen oder Dokumente gehören. Normdaten erhöhen unter anderem die Auffindbarkeit von Daten, sie sind verlässlich, unterbinden Mehrdeutigkeiten und Redundanzen, da sie Eindeutigkeiten gewährleisten,¹²²⁸ sodass besonders Computer wissen, welche Güter gemeint sind.¹²²⁹ Eine in Deutschland besonders wichtige Normdatei ist die GND, die Gemeinsame Normdatei, geleitet von der Deutschen Nationalbibliothek,¹²³⁰ die auch als „Universalthesaurus“ bezeichnet wird¹²³¹. Die GND standardisiert die Einträge für Personen, Körperschaften, Orte, geographische Namen, Werke, Sachbegriffe, Veranstaltungen und Konferenzen. Diese Daten werden als offene, verlinkte Daten zur Verfügung gestellt, sodass diese von Institutionen wie Museen genutzt werden können. Museen sollten auf Normdaten wie diese zurückgreifen. So entstehen Eindeutigkeiten und Konsistenzen in der Benennung bestimmter Datenbereiche, wobei die notwendige Genauigkeit und Verlässlichkeit der Daten gegeben ist. Daher kann die GND auch als „Rückgrat für kulturelle und wissenschaftliche Daten“ verstanden werden.¹²³² Neben Universalthesauri wie der GND gibt es auch Spezialthesauri als kontrollierte oder normierte Vokabulare, die Konsistenzen sicherstellen, Vergleichbarkeit von Gütern sowie homogene Beschreibungen ermöglichen.¹²³³ Es handelt sich um strukturierte Beschreibungen von Gütern, um strukturierte Sammlungen von Begriffen zu fachspezifischen Themen. Es sind „Anleitungen, in welcher (standardisierten) Form die Eintragungen [von Daten in ein System]

¹²²⁷ Vgl. Knaus: *Leitfaden für digitales Sammlungsmanagement an Kunstmuseen*, 48f.

¹²²⁸ Vgl. Graaf, Maurits van der und Leo Waaijers: *Authority files: Breaking out of the library silo to become signposts for research information. Meeting today's stakeholder demands* (Knowledge Exchange, 2014), 27. <https://repository.jisc.ac.uk/id/eprint/6224>.

¹²²⁹ Vgl. Ebd., 4. Hier heißt es: „This is because, even more than humans, computers are poor at handling ambiguity. Through authority files, people tell computers which terms, names or numbers refer to the same thing or have the same meaning by giving equivalent notions the same identifier.“ Graaf u. a.: *Authority files: Breaking out of the library silo to become signposts for research information. Meeting today's stakeholder demands*, 4.

¹²³⁰ Vgl. Deutsche Nationalbibliothek: „Gemeinsame Normdatei (GND)“, https://www.dnb.de/DE/Professionell/Standardisierung/GND/gnd_node.html [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²³¹ Vgl. Sieglerschmidt, Jörn: „Wissensordnungen im analogen und im digitalen Zeitalter“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 12–30, hier: 22, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.

¹²³² Kett, Jürgen: „Die GND-Initiative. Entwickeln eines Rückgrats für kulturelle und wissenschaftliche Daten“, GNDCon (2018), https://wiki.dnb.de/display/GNDCON2018/Dokumentation+der+Sessions+der+GNDCon+2018?preview=/145591706/146604367/4%20GNDCon_Kett_16x9.pptx [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²³³ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 21; Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „I2: (Meta)data use vocabularies that follow the FAIR principles“.

erfolgen sollen“.¹²³⁴ Kontrollierte Vokabulare werden kooperativ gepflegt und weiterentwickelt und existieren für zahlreiche Fachgebiete wie der Medizin und Biomedizin,¹²³⁵ der Kunst und Architektur,¹²³⁶ Ikonografie¹²³⁷ oder den Geowissenschaften¹²³⁸. Thesauri und Normvokabulare sind nach Jörn Sieglerschmidt in der hier genannten Weise als wichtige Instrumente der systematischen und semantischen Ordnung von Gütern im WorldWideWeb zu verstehen.¹²³⁹ Normdaten und kontrollierte Vokabulare ermöglichen eine hohe Datentiefe.¹²⁴⁰

Sofern Daten – wie beispielsweise Normdaten – zwischen verschiedenen Systemen in einfacher Weise korrekt ausgetauscht und prozessiert werden können, werden solche Daten als maschinenlesbare Daten bezeichnet.¹²⁴¹ Von Menschen intellektuell erschließbare, lesbare Daten, wie beispielsweise PDFs, können häufig von Maschinen kaum oder gar nicht extrahiert und verwendet werden.¹²⁴² Peter Suber sieht im offenen Zugang nicht nur das Versprechen, dass der Mensch Zugang zu den betreffenden Gütern erhält, sondern insbesondere auch Maschinen, die dem Menschen assistieren.¹²⁴³

Maschinenlesbar sind Daten insbesondere dann, wenn es sich um strukturierte Daten handelt. Strukturierte Daten sind solche, bei denen einzelne Einheiten und Elemente eine strukturelle Beziehung zueinander aufweisen, die sich explizit in der Weise der Speicherung der Daten widerspiegelt.¹²⁴⁴ Es handelt sich dabei um eine logische Struktur, die diesen Daten und ihrer

¹²³⁴ Haffner, Dorothee: „Standardisierung der Daten und der Datenstruktur, automatisierte Abläufe“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 190–194, hier: 191, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.

¹²³⁵ Vgl. National Library of Medicine: „Thesaurus Medical Subject Headings (MeSH)“, <https://www.nlm.nih.gov/mesh/meshhome.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²³⁶ Vgl. The Getty Research Institute: „Art and Architecture Thesaurus Online“, <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²³⁷ Vgl. Iconclass: „Iconclass“, <http://www.iconclass.nl/home> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²³⁸ Vgl. The Getty Research Institute: „Thesaurus for Geographic Names“, <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²³⁹ Vgl. Sieglerschmidt: „Wissensordnungen im analogen und im digitalen Zeitalter“, 22.

¹²⁴⁰ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 21ff.

¹²⁴¹ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Format Definition“, <https://opendefinition.org/ofd/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁴² Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook – Glossary: Human Readable“, <http://opendatahandbook.org/glossary/en/terms/human-readable/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁴³ Vgl. Suber: *Open Access*, 122. Er schreibt: „In this sense, the ultimate promise of OA is not to provide free online texts for human reading, even if that is the highest-value end use. The ultimate promise of OA is to provide free online data for software acting as the antennae, prosthetic eyeballs, research assistants, and personal librarians of all serious researchers.“ Suber: *Open Access*, 122.

¹²⁴⁴ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook – Glossary: Structured Data“, <https://opendatahandbook.org/glossary/en/terms/structured-data/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Speicherung zugrunde liegt.¹²⁴⁵ Diese Strukturierung der Daten folgt dabei in der Regel bestimmten Standards, etwa der Nutzung von Regelwerken, standardisierten Datenmodellen und Austauschformaten.¹²⁴⁶ Ein für Museen weit verbreitetes Regelwerk zur formalen Beschreibung von Objekten ist das CIDOC Contextual Reference Model (CRM). CIDOC CRM ist ein vom *Internationalen Ausschuss für Dokumentation* (CIDOC) des Internationalen Museumsrates entwickelter Standard.¹²⁴⁷ Mit CIDOC CRM ist es möglich, komplexe Zusammenhänge darzustellen. Hierzu können beispielsweise detaillierte und umfassende Beschreibungen zu Entstehungs- und Verwertungsprozessen von Objekten gehören, bei denen zahlreiche Personen und Orte involviert sind und wobei wiederum weitere Objekte in den Entstehungsprozess eines Objekts einbezogen sind. Dabei können in CIDOC CRM viele verschiedene Ausprägungen eines Objektes abgebildet werden, so zum Beispiel das Objekt in seiner originalen Gestalt, in einer versionierten Form, als analoge Reproduktion, als Gemälde, digitaler Scan oder Film. Eine Anwendung von CIDOC CRM, die als LIDO (Lightweight Information Describing Objects) bezeichnet wird, ist für Museen als Datenaustauschformat üblich.¹²⁴⁸ LIDO ist ein international anerkanntes und genutztes Format, um Daten aus musealen Sammlungsbeständen austauschen und weitergeben zu können.¹²⁴⁹ Offen zugängliche Daten aus dem Museum sollten über das Austauschformat LIDO geteilt werden. Zum Austausch, Export und Import von Daten sind Schnittstellen notwendig. Das Museum sollte offene Schnittstellen, APIs (Application Programming Interface), verwenden.

Verständlich und prozessierbar sollen Daten nicht nur für Maschinen sein, sondern eben auch für Menschen. Daher sollte auf eine gut gepflegte Datendokumentation geachtet werden, die mit den Daten zusammen offen zugänglich gemacht wird. In Datendokumentationen finden sich Aussagen über die Art der Daten, deren Entstehung, über die Verwendung von Erhebungsinstrumenten, über die Datenstruktur, über Schreibweisen, die Verwendung von

¹²⁴⁵ Vgl. Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook – Glossary: Structured Data“.

¹²⁴⁶ Vgl. GO FAIR International Support and Coordination Office: „R1: (Meta)data are richly described with a plurality of accurate and relevant attributes“.

¹²⁴⁷ Vgl. Lampe, Karl-Heinz, Siegfried Krause und Martin Doerr (Hrsg.): *Definition des CIDOC Conceptual Reference Model* (Berlin: ICOM Deutschland, eine Publikation von International Council of Museums, Deutsches Nationalkomitee, 2010), 9. https://cidoc-crm.org/sites/default/files/cidoccrm_end.pdf.

¹²⁴⁸ Vgl. ICOM – International Council of Museums und International Committee for Documentation: „What is LIDO?“, <http://cidoc.mini.icom.museum/working-groups/lido/what-is-lido/> [zugegriffen am 22. Juli 2022]; Vgl. Knaus, Gudrun, Regine Stein und Angela Kailus: *LIDO-Handbuch für die Erfassung und Publikation von Metadaten zu kulturellen Objekten*. Band 1: Graphik (Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019). <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.382.544>.

¹²⁴⁹ Vgl. Knaus: *LIDO-Handbuch für die Erfassung und Publikation von Metadaten zu kulturellen Objekten*, 11.

Datenfeldern und Erläuterungen zu diesen Feldern und vieles mehr.¹²⁵⁰ Dies ist insbesondere deshalb notwendig, weil Daten häufig für sich allein genommen nicht oder kaum verständlich oder selbsterklärend sind, vor allem wenn diese in sehr großen Mengen offen zugänglich gemacht werden. Dokumentationen helfen dabei, Daten zu verstehen, diese korrekt interpretieren zu können, und sie ermöglichen einen Überblick über die gesamte Struktur und Art der Daten und sind damit eine wesentliche Voraussetzung für die Datennutzung und -weiterverarbeitung. Insbesondere für Daten, die in Forschungszusammenhängen entstehen, ist eine Dokumentation entscheidend für die Nachvollziehbarkeit und Transparenz.¹²⁵¹ Das Museum kann sich beispielsweise an den von der Universität Konstanz empfohlenen Kriterien zur Datendokumentation orientieren. Demnach gehören in eine gute Datendokumentation der Kontext der Erhebung, die konkrete Erhebungsmethode, die Struktur und die Beziehung der Daten zueinander, verwendete Qualitätsmaßnahmen wie Datenbereinigungen, die Datenversion sowie Informationen zu Nutzungsbedingungen, Vertraulichkeit und zum Zugang im Allgemeinen.¹²⁵² Die Anforderungen an die Datendokumentation können fachspezifisch sehr verschieden sein.¹²⁵³ Auch die Formen der Dokumentation können sich unterscheiden. Zu den gängigen Arten der Datendokumentation gehören Readme-Files,¹²⁵⁴ Data Dictionaries¹²⁵⁵ oder Electronic Lab Notebooks¹²⁵⁶.

e) Verlinkte, offene Daten:

Das offen zugänglich zu machende Sammlungsgut sollte in Form offener, verlinkter Daten vorliegen. Das Museum sollte sich hier an dem Fünf-Sterne-Modell nach Tim Berners-Lee

¹²⁵⁰ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 34f.

¹²⁵¹ Vgl. Kindling, Maxi und Peter Schirmbacher: „Die digitale Forschungswelt“ als Gegenstand der Forschung“. *Information. Wissenschaft & Praxis*, vol. 54, Nr. 2–3 (2013): 127–36, hier: 15. <https://doi.org/10.1515/iwp-2013-0017>. Hier heißt es: „Um das Bereitstellen von Forschungsdaten und ihre Nachnutzung zu ermöglichen, sind Metadaten und eine Datendokumentation essentiell, die den Kontext der Forschungsdaten beschreiben sowie die Werkzeuge, mit denen sie erzeugt, gespeichert, bearbeitet und analysiert wurden.“ Kindling u. a.: „Die digitale Forschungswelt“ als Gegenstand der Forschung“, 15.

¹²⁵² Vgl. Böker, Elisabeth: „Datendokumentation“, <https://www.forschungsdaten.info/themen/beschreiben-und-dokumentieren/datendokumentation/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁵³ Vgl. Jensen, Uwe, Alexia Katsanidou und Wolfgang Zenk-Möltgen: „Metadaten und Standards“. In *Handbuch Forschungsdatenmanagement*, hrsg. v. Stephan Büttner, Hans-Christoph Hobohm und Lars Müller, 83–100, hier: 87ff., (Bad Honnef: Bock + Herchen Verlag, 2011).

¹²⁵⁴ Eine von vielen Anleitungen, wie LiesMich-Dateien [ReadMe-Files] angelegt und aufgebaut sein können: Guo, Danny: „Make a README“, <https://github.com/dguo/make-a-readme> [zugegriffen am 21. September 2022].

¹²⁵⁵ Vgl. Center for Open Science: „How to Make a Data Dictionary“, <https://help.osf.io/hc/en-us/articles/360019739054-How-to-Make-a-Data-Dictionary> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁵⁶ Vgl. hierzu auch die Arbeiten und Empfehlungen der *Data Documentation Initiative*, die Standards zur Beschreibung von Daten entwickelt hat (Schwerpunkt hier: Umfragedaten, Beobachtungsdaten der Sozial-, Verhaltens-, Wirtschafts- und Gesundheitswissenschaften), vgl. DDI Alliance: „Data Documentation Initiative (DDI)“, <https://ddialliance.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

orientieren.¹²⁵⁷ Demnach können Daten in abgestufter Weise aufbereitet und verbessert werden – sowohl in Hinblick auf ihre Struktur und die verwendeten Formate als auch hinsichtlich ihrer Vernetzungsmöglichkeit und Anreicherung.¹²⁵⁸ Die fünf Stufen sind wie folgt charakterisiert:

- Auf der ersten Stufe (ein Stern) werden Daten im Web veröffentlicht, ganz gleich in welchem Format. Sie sind einsehbar und mit einer offenen Lizenz versehen. Es sind offene Daten und ihre Nutzung ist gewährleistet (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit).¹²⁵⁹
- Die zweite Stufe (zwei Sterne) weist alle Eigenschaft der ersten Stufe auf, zusätzlich liegen die Daten in strukturierter Weise vor und sind maschinenlesbar.¹²⁶⁰
- Auf der nächsten Stufe (drei Sterne) erfüllen die Daten wiederum alle Eigenschaften der Stufen zuvor, hier sind die Daten aber zudem in offenen Formaten gespeichert, sodass keine proprietäre Software notwendig ist, um die Daten zu lesen (→ Handlungsfeld 6: Transparenz; → Handlungsfeld 8: Nachhaltigkeit).¹²⁶¹
- Stufe vier (vier Sterne) ist dadurch charakterisiert, dass sie alle Merkmale der Stufen davor aufweist, zusätzlich aber alle offen zugänglichen Güter einen Uniform Resource Identifier (URI) aufweisen, sodass sie eindeutig referenzierbar und identifizierbar sowie maschinenlesbar sind.¹²⁶² Auf dieser Stufe werden die Daten in einer Weise strukturiert, dass semantische, verlinkbare Daten entstehen.¹²⁶³
- Auf der letzten Stufe dieses Modells (fünf Sterne) weisen die Daten wieder alle Eigenschaften der Stufe davor auf, sie werden zusätzlich jedoch mit anderen Daten, aus anderen Datenpools vernetzt.¹²⁶⁴

Es empfiehlt sich, dass die offen zugänglich zu machenden Daten die höchste hier genannte Stufe erreichen. Es sollte daher angestrebt werden, dass das digitale Sammlungsgut unter einer offenen Lizenz veröffentlicht wird, in maschinenlesbarer, strukturierter Form, in einem offenen Format und als semantische, verlinkbare Datei vorliegt, die tatsächlich mit anderen Datenpools

¹²⁵⁷ Vgl. Berners-Lee, Tim und World Wide Web Consortium: „Linked Data – Design Issues“, <https://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹²⁵⁸ Vgl. Ebd.; Vgl. auch Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16f.

¹²⁵⁹ Vgl. Berners-Lee u. a.: „Linked Data – Design Issues“.

¹²⁶⁰ Vgl. Ebd.

¹²⁶¹ Vgl. Ebd.

¹²⁶² Vgl. Ebd.; Vgl. auch Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 29.

¹²⁶³ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 30.

¹²⁶⁴ Vgl. Berners-Lee u. a.: „Linked Data – Design Issues“.

verlinkt ist und durch diese angereichert wird. Auf diese Weise sind die Daten für Mensch und Maschine potentiell uneingeschränkt nutzbar.

	Erläuterung im Original	Bedeutung	Nutzer*in kann	Bereitsteller*in kann
★	Available on the web (whatever format) but with an open licence, to be Open Data	Daten im Web (Format egal), mit offener Lizenz	Daten einsehen, ausdrucken, sie lokal speichern und manuell in andere Formate übertragen einfach	einfach veröffentlichen
★★	Available as machine-readable structured data (e.g. excel instead of image scan of a table)	Daten in strukturiertem, aber proprietärem Format (z. B. xls)	s. ein Stern; Daten mit proprietärer Software weiterverarbeiten, sie in andere Formate übertragen	einfach veröffentlichen
★★★	as (2) plus non-proprietary format (e.g. CSV instead of excel)	Daten in strukturiertem, nicht proprietärem Format (z. B. csv)	s. zwei Sterne; Daten weiterverarbeiten ohne auf proprietäre Software angewiesen zu sein	Daten aus seinen proprietären Formaten bereitstellen, benötigt dazu möglicherweise Konverter oder Konnektoren (z. B. MuseumPlus)
★★★★	All the above plus, use open standards from W3C (RDF and SPARQL) to identify things, so that people can point at your stuff	Verwendung von URLs, so dass Datensets verlinkt werden können	s. drei Sterne; Verbindungen mit anderen Ressourcen herstellen, Lesezeichen auf Datensets legen	Daten und Datensets strukturell aufbereiten, URIs für Ressourcen vergeben; bekommt Daten über Zugriffe und kann dementsprechend die Datenpräsenz optimieren
★★★★★	All the above, plus: Link your data to other people's data to provide context	Verlinkung der eigenen Daten mit anderen Daten, um Kontext herzustellen	s. vier Sterne; Daten wie Hypertext verwenden, indem ein Datum ein nächstes verlinkt; das Datenschema entdecken und nutzen	seine Daten für Suchmaschinen effektiv auffindbar machen und steigert somit den Verwendungswert der Daten; benötigt Ressourcen, um die Links herzustellen

Tabelle 6: Fünf-Sterne-Modell nach Tim Berners-Lee. Die Spalte „Erläuterung im Original“ ist übernommen aus Berners-Lee, Tim und World Wide Web Consortium: „Linked Data — Design Issues“, <https://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Die Spalten mit der Überschrift „Bedeutung“, „Nutzer*innen kann“ und „Bereitsteller*in kann“ sind wortwörtlich übernommen aus Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 21.

f) Datenkompetenz ausprägen:

Um Sammlungsgut digitalisieren zu können und offen zugänglich zu machen, sind weiterführende Kenntnisse im Bereich der Produktion, Pflege, Redaktion und Kuration, Verwaltung, Beurteilung, Speicherung, Langzeitverfügbarkeit sowie Interpretation, Visualisierung, Analyse und Zugänglichmachung der Daten notwendig. Museen, die offenen Zugang zu ihrem Sammlungsgut anstreben, sollten darauf achten, dass alle Personen, die mit sammlungsbezogenen Daten im Museum arbeiten über die hierfür notwendigen Fähigkeiten verfügen. Das Museum sollte zudem Angebote schaffen, damit diese Fähigkeiten erworben werden können. In der Literatur ist hier von „Data Literacy“ die Rede, also Datenkompetenz.¹²⁶⁵ Darunter wird „die Kompetenz des kritischen und lösungsorientierten Umgangs mit digitalen Daten“ verstanden.¹²⁶⁶ Museen sollten ihre Stellenprofile dahingehend überprüfen, ob die zentralen Personen die notwendige Spezialisierung im Umgang mit Daten und ihren Infrastrukturen und deren kritischer Analyse aufweisen. Das Museum und seine Mitarbeiter*innen sollten umfassende Kenntnisse und Erfahrungen in den Grundlagen des Datenmanagements haben. Dies beinhaltet insbesondere Kompetenzen im Bereich offener Zugang, offener Daten sowie Wissen über Interoperabilität, digitale Plattformen und ihrer Funktionsweisen, Datenstrukturen und Algorithmen sowie Datenanalyse und deren Visualisierung.¹²⁶⁷

g) Kritischer Umgang mit Daten:

Neben der Anwendung aller genannten Instrumente für ein standardisiertes und gutes Datenmanagement sollte das Museum besondere Aufmerksamkeit auf einen kritischen Umgang mit Daten legen. Darunter verstehe ich eine Handhabung mit, Verwaltung von und Perspektive auf Daten, die anerkennt, dass Digitalisierung und Daten nicht neutral sind.¹²⁶⁸ Der kritische Umgang mit Daten bedeutet, zu verstehen, dass die Daten, die im Museum entstanden sind und noch immer entstehen, unter einer bestimmten Perspektive auf das Sammlungsgut und die damit verbundenen Menschen und Praktiken hervorgingen und hervorgehen. Es beinhaltet, zu verstehen, dass Daten immer auch einem bestimmten gesellschaftlichen, historischen,

¹²⁶⁵ Vgl. Petras, Vivien, Maxi Kindling, Heike Neuroth und Laura Rothfritz: „Digitales Datenmanagement als Berufsfeld im Kontext der Data Literacy“. *ABI Technik*, vol. 39, Nr. 1 (2019): 26–33.

<https://doi.org/10.1515/abitech-2019-1005>; Vgl. Neuroth, Heike, Laura Rothfritz, Vivien Petras und Maxi Kindling: „Digitales Datenmanagement als neue Aufgabe für wissenschaftliche Bibliotheken“. *Bibliothek Forschung und Praxis*, vol. 43, Nr. 3 (2019): 421–431. <https://doi.org/10.1515/bfp-2019-2073>; Vgl. Bauer u. a.: *ABC der Offenheit*.

¹²⁶⁶ Vgl. Petras u. a.: „Digitales Datenmanagement als Berufsfeld im Kontext der Data Literacy“, 28.

¹²⁶⁷ Vgl. Ebd., 31.

¹²⁶⁸ Vgl. Kap. Digitalisierung und Neutralität, 192ff.

sozialen und bürokratischen Kontext entspringen.¹²⁶⁹ Daraus ergibt sich, dass die historische Genese von Daten heute negative Auswirkungen auf Menschen haben kann. Hannah Turner spricht davon, dass Daten im Museum aus der Zeit gefallen sein können und daher heute zu problematischen oder dreckigen Daten werden, die sich dadurch auszeichnen, dass sie Schaden verursachen können.¹²⁷⁰

Ausgehend von diesen Prämissen sollte das Museum den offenen Zugang zu Sammlungsgut angemessen kritisch begleiten. Dies beinhaltet eine Reihe von Aspekten, die sehr eng verwoben sind mit dem Handlungsfeld 3, 4 und 5, also verzahnt mit der Sensibilisierung für sensible Inhalte, der kritischen Selbstreflexion und Aspekten einer pluralistischen und partizipativen Museumspraxis. Zu den hervorzuhebenden Aspekten, die den kritischen Umgang mit Daten auszeichnen, gehören:

- Eine Ausrichtung des offenen Zugangs anhand einer datenethischen Richtlinie, die Entscheidungen darüber ermöglicht, welche Daten sensibel sein können, welche Daten problematisch sind, welche überarbeitet werden müssen und welche Grenzen der offene Zugang ganz allgemein haben sollte (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte)
- Identifikation und Überarbeitung solcher Daten, deren Kategorisierungen, Ordnungssysteme, verwendete Vokabulare und Sprache eine paternalistische, verletzende, diskriminierende, rassistische oder unangemessen einseitig eurozentrische Perspektive aufweisen (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion)
- Zulassen und aktives Ermöglichen vielfältiger Interpretationen und Deutungen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation)
- Intensive Zusammenarbeit mit Herkunftsgesellschaften und anderen Kulturerbegemeinschaften¹²⁷¹ sowie Autonomie dieser in Bezug auf die Erzeugung, die Pflege, die Nutzung und Zugänglichmachung solcher Daten, die mit diesen Personen und Personengruppen in enger Beziehung stehen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation)

¹²⁶⁹ Vgl. Turner: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, 4.

¹²⁷⁰ Vgl. Ebd., 182. Turner schreibt: „This is a different kind of ‘dirtiness’ than in the early years of the institution. Where ‘good’ data were once associated with the value of information for the progress of science, now good, clean data are associated with the desire to not harm, or even to undo harm.“ Turner: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation*, 182.

¹²⁷¹ Zum Begriff der Herkunftsgesellschaft: Vgl. Kap. An sich sensible Objekte, 169ff. Zum Begriff der Kulturerbegemeinschaft: Vgl. Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation, 288ff.

- Dekolonialisierungs- und Indigenisierungsprozesse, die auch in das Datenmanagement wirken (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion).

Diese und weitere Aspekte eines kritischen Umgangs mit Daten im Kontext des offenen Zugangs sollte geprägt sein von einer intersektional-feministischen Perspektive (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion). Das Museum kann sich hierfür insbesondere an den sieben Prinzipien des Datenfeminismus¹²⁷² orientieren, die Catherine D'Ignazio und Lauren F. Klein entwickelt haben.¹²⁷² Diese sind:

1. Analyse, wie Macht in der Welt funktioniert und sich in Daten einschreibt
2. Ungleiche Machtstrukturen infrage stellen und auf Gerechtigkeit hinarbeiten
3. Anerkennung und Wertschätzung verschiedener Formen von Wissen
4. Infragestellung solcher Klassifikationssysteme, die die Unterdrückung aufrechterhalten
5. Synthese verschiedener Formen von Wissen, insbesondere lokaler, indigener und erfahrungsbasierter Wissensformen
6. Anerkennung, dass Daten nicht neutral und objektiv sind, sondern in ungleichen sozialen Kontexten entstehen
7. Sichtbarmachung und Würdigung der Arbeit, die Datenmanagement und Datenfeminismus ermöglichen¹²⁷³

Ein solcher kritischer Umgang mit Daten, der diesen Prämissen und Gedanken folgt, kann der Gefahr vorbeugen, dass die offen zugänglichen Daten sich nachteilig auf Menschen und/oder die Gesellschaft auswirken, und ist damit ein wichtiger Aspekt des datenethischen Handelns im Museum.¹²⁷⁴

Ausgewählte Ressourcen für die Umsetzung in der Praxis

- Berners-Lee, Tim und World Wide Web Consortium: „Linked Data – Design Issues“, <https://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Bulle, Klaus, Ellen Euler und Paul Klimpel: „Open Access Policy – Ein Leitfaden für Kulturerbe-Einrichtungen in Hessen“, hrsg. v. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg und Christian Bracht. (Heidelberg: arthistoricum.net, 2022). <https://doi.org/https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1023>.

¹²⁷² D'Ignazio, Catherine und Lauren F. Klein: *Data Feminism*. (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2020).

¹²⁷³ Vgl. Ebd.

¹²⁷⁴ Vgl. Open Data Institute: „Data Ethics Canvas“. Hier heißt es: „[Data ethics is a] branch of ethics that evaluates data practices with the potential to adversely impact on people and society – in data collection, sharing and use.“ Open Data Institute: „Data Ethics Canvas“.

- Collections Trust: „Spectrum – The UK Museum Collections Management Standard, Spectrum 5.1“, <https://collectionstrust.org.uk/spectrum/spectrum-5/> [zugegriffen am 21. September 2022].
- Deutsche Forschungsgemeinschaft: *DFG-Praxisregeln ‚Digitalisierung‘ 12.151 – 12/16* (Bonn: Deutsche Forschungsgemeinschaft, 2016).
https://www.dfg.de/formulare/12_151/12_151_de.pdf.
- D’Ignazio, Catherine und Lauren F. Klein: *Data Feminism*. (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2020).
- GO FAIR International Support and Coordination Office: „FAIR Principles“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Hahn, Helene: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, hrsg. v. digiS – Servicestelle Digitalisierung Berlin (Berlin: digiS – Servicestelle Digitalisierung Berlin, 2016).
<urn:nbn:de:0297-zib-59131>.
- Open Knowledge Foundation: „Open Data Handbook“, <https://opendatahandbook.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Knaus, Gudrun: *Leitfaden für digitales Sammlungsmanagement an Kunstmuseen*, hrsg. v. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg und Christian Bracht (Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019).
<https://doi.org/10.11588/artdok.00006413>.

5.8. Handlungsfeld 8: Nachhaltigkeit

Zusammenfassung

Ein dem offenen Zugang grundlegendes Handlungsfeld ist Nachhaltigkeit, die sich sowohl auf die zugänglich zu machenden Güter als auch auf das die Güter umgebende Ökosystem bezieht.

Ziele

Übergeordnetes Ziel dieses Handlungsfeldes ist es, den offenen Zugang zu Sammlungsgut in einer Weise zu gestalten, dass dieser dauerhaft ist. Daher sollen alle hiermit verbundenen inhaltlichen, rechtlichen, finanziellen, organisatorischen, sozialen und ethischen Aspekte in einer Weise gestaltet sein, dass – dem Wesen der Nachhaltigkeit entsprechend – gegenwärtige Bedürfnisse an den offenen Zugang zwar befriedigt werden können, die Bedürfnisse künftiger Generationen dabei jedoch antizipiert und nicht gefährdet werden.¹²⁷⁵ Nutzen und Wirkung, die vom offenen Zugang zu Sammlungsgut ausgehen, sollten beständig sein, für heutige und zukünftige Generationen.¹²⁷⁶ Daher sollen die offen zugänglichen Güter sowie das Umfeld, innerhalb dessen die Güter bestehen und weiterentwickelt werden, die Voraussetzungen und Bedingungen für digital nachhaltige Güter und deren Ökosystem aufweisen.¹²⁷⁷

Digital nachhaltige Güter als Ziel:

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass die digitalen Güter, die offen zugänglich gemacht werden, so nachhaltig wie möglich sind. Zu den digitalen Gütern gehören Content- und Metadaten, also die digitalen Reproduktionen oder Abbildungen von Sammlungsgut sowie die beschreibenden, strukturierenden und administrativen Daten.¹²⁷⁸

¹²⁷⁵ Vgl. United Nations, General Assembly: *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future* (New York: United Nations, 1987). <https://digitallibrary.un.org/record/139811?ln=en>. Darin heißt es: „Humanity has the ability to make development sustainable to ensure that it meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs.“ United Nations, General Assembly: *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future*, 24, Absatz 27.

¹²⁷⁶ Das Verständnis von digitaler Nachhaltigkeit und nachhaltigen digitalen Gütern orientiert sich an Stürmer, Matthias, Gabriel Abu-Tayeh und Thomas Myrach: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“. *Sustainability Science*, vol. 12 (2017): 247–262. <https://doi.org/https://doi.org/10.1007/s11625-016-0412-2>; Stürmer, Matthias: „Digitale Nachhaltigkeit: Digitale Gemeingüter für die Wissensgesellschaft der Zukunft“. *IT business*, vol. 2 (2017): 9–11. https://www.parldigi.ch/wp-content/uploads/2017/07/DigitaleNachhaltigkeit_ITbusiness2017.pdf.

¹²⁷⁷ Vgl. Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“.

¹²⁷⁸ Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

Digital nachhaltiges Ökosystem als Ziel:

Der offene Zugang sollte in einer Weise gestaltet sein, dass das die digitalen Güter umgebende Ökosystem so nachhaltig wie möglich organisiert ist. Als Ökosystem wird hier die Struktur verstanden, die die digitalen Güter umgibt, also die organisationale, soziale und finanzielle Struktur sowie die Regeln und Normen im Umgang mit den digitalen Gütern.¹²⁷⁹

Maßnahmen und Instrumente

Damit die digitalen Güter und deren Ökosysteme nachhaltig sein können, müssen diese in einer spezifischen Weise gestaltet sein. Nach Matthias Stürmer, Gabriel Abu-Tayeh und Thomas Myrach können zehn Maßnahmen und Instrumente dazu dienen, diese Nachhaltigkeit herzustellen.¹²⁸⁰ Für digitale Güter gehören hierzu Ausgereiftheit, transparente Strukturen, semantische Daten und verteilte Standorte.¹²⁸¹ In den Ökosystemen, innerhalb derer diese Güter bestehen und genutzt werden, sollten offene Lizenzen zum Einsatz kommen, geteiltes Wissen gepflegt werden, sollten Partizipationskultur und faire Führungsstrukturen bestehen, sollte es eine breit abgestützte Finanzierung geben und insgesamt ein Beitrag zur nachhaltigen Entwicklung geleistet werden.¹²⁸² Ergänzend zum Modell nach Stürmer, Abu-Tayeh und Myrach sollten alle mit dem offenen Zugang verbundenen Entscheidungen auf soliden ethischen Grundsätzen aufbauen.

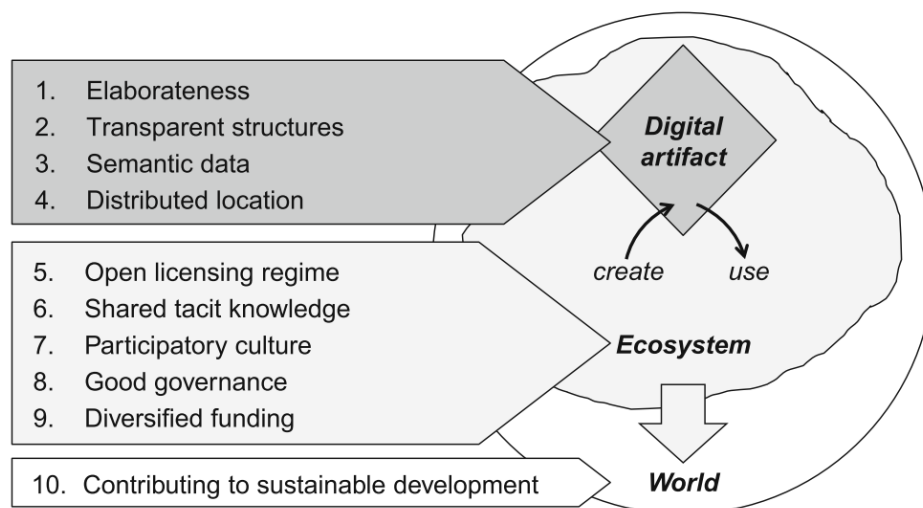


Abbildung 34 Rahmenbedingungen nachhaltiger digitaler Artefakte.

¹²⁷⁹ Vgl. Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 251.

¹²⁸⁰ Vgl. Ebd., 251ff.

¹²⁸¹ Vgl. Ebd.

¹²⁸² Vgl. Ebd., 252ff.

a) Ausgereiftheit:¹²⁸³

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollten die digitalen, offen zugänglich gemachten Güter ausgereift sein. Das Merkmal der Ausgereiftheit bezieht sich auf die Qualität der Daten. Digitale Güter sollten korrekt, genau und robust sein.¹²⁸⁴ Content- und Metadaten sollten daher eine hohe Datenqualität aufweisen.¹²⁸⁵ Metadaten sollten vollständig, strukturiert, umfangreich, aktuell und korrekt sein sowie eine große Datentiefe aufweisen. Ebenso verhält es sich mit Contentdaten, die mindestens vollständig und korrekt sein sollten (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement).

b) Transparente Strukturen:¹²⁸⁶

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollten die digitalen Güter transparente Strukturen aufweisen. Dies meint die technische Offenheit der Güter selbst,¹²⁸⁷ wozu die Verwendung offener Dateiformate gehört, die Maschinenlesbarkeit der Daten, deren Interoperabilität sowie die offen zugängliche Dokumentation über die Daten (→ Handlungsfeld 6: Transparenz, → Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement). Ebenso sollte das Museum eine möglichst transparente technische Infrastruktur nutzen (zum Beispiel Open Source Software), innerhalb derer sich die digitalen Güter befinden (→ Handlungsfeld 6: Transparenz).

c) Semantische Daten:¹²⁸⁸

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollten die digitalen Güter semantische Daten aufweisen, also Metadaten, die miteinander verknüpft werden können.¹²⁸⁹ Museen sollten

¹²⁸³ „Elaborateness of digital artifacts is determined through their modularity, integrity, accuracy, robustness, and other characteristics regarding the quality of their substance. Elaborateness of digital artifacts creates immediate value to their users by applying data or software for specific problems.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹²⁸⁴ Vgl. Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 252.

¹²⁸⁵ Zur Begriffsklärung Content- und Metadaten: Vgl. Kap. Weltweite Verteilung, 75ff.; Vgl. Hahn: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, 16.

¹²⁸⁶ „Transparent structures signify technical structures openness allowing access to the inner structures of digital artifacts, such as source code, standard specifications, content, or data structures. Transparent structures enable improvements and allow verification of digital artifacts, thus reducing failures and errors and increasing trust in technologies.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹²⁸⁷ Vgl. Ebd., 252.

¹²⁸⁸ „Semantic information makes complex digital artifacts more easily intelligible to humans and machines through comprehensible structures and meta data. Semantic information enables individuals, organizations and eventually society to absorb previously created knowledge and to advance that knowledge.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹²⁸⁹ Vgl. Ebd., 252.

darauf achten, dass die offen zugänglich gemachten Güter in großen Mengen von Maschinen gelesen, verarbeitet, strukturiert, interpretiert und automatisch verknüpft werden können. Museen sollten die Voraussetzungen dafür schaffen, dass Daten aus ihrer Institution mit Daten anderer Herkunft sinnvoll miteinander in Beziehung gesetzt werden können und Menschen die für sie relevanten Daten einfacher finden können (→ Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritisches Datenmanagement).

d) Verteilte Standorte:¹²⁹⁰

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollten die digitalen Güter auf verschiedene Standorten verteilt sein. Die Verteilung auf unterschiedliche physische Standorte bezieht sich sowohl auf ihre Speicherung als auch auf das Betreiben der Güter.¹²⁹¹ Auf diese Weise kann Datenverlust vorgebeugt werden und langfristig die Zugänglichkeit zu diesen Gütern gesichert werden (→ Handlungsfeld 1: Zugang für alle). Die digitalen Güter sollten redundant gespeichert werden. Die mehrfache Speicherung an verschiedenen Standorten ist ein wichtiges Instrument im Zuge der digitalen Langzeitarchivierung und -verfügbarkeit. Langzeitarchivierung meint hier die Anwendung geeigneter Strategien für jeweils spezifische Güter zur dauerhaften digitalen Speicherung und Erhaltung der anhaltenden Verfügbarkeit dieser, sodass deren Nutzung und Deutung für eine unbestimmt lange Zukunft trotz möglicher nicht vorhersehbarer technologischer oder gesellschaftlicher Veränderungen gewährleistet sind.¹²⁹² Das Museum sollte darüber hinaus bestehende technische Infrastrukturen zur Verbreitung der Güter verwenden.¹²⁹³ Die aktive Verbreitung der Daten sollte nicht ausschließlich auf der Website des Museums erfolgen, sondern auf nationalen und internationalen Plattformen, wie der Europeana, der Deutschen Digitalen Bibliothek, WikiData und GitHub¹²⁹⁴ (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit).

¹²⁹⁰ „Distributed location means data, software and other digital artifacts are stored and operated on multiple sites, e.g. through replicated data storage or peer-to-peer technology. Distributed location increases the long-term availability of digital artifacts and their operational reliability to the benefit of society.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹²⁹¹ Vgl. Ebd., 252.

¹²⁹² Vgl. Neuroth, Heike, Achim Oßwald, Regine Scheffel, Stefan Strathmann und Karsten Huth (Hrsg.): *nestor Handbuch: Eine kleine Enzyklopädie der digitalen Langzeitarchivierung (Version 2.3.)* (Glückstadt: Verlag Wener Hülsbusch, o. J.), Kap1:2f.

¹²⁹³ Vgl. Wang, Jacob R.: „Digital cultural heritage long perspectives and sustainability“. In *Sharing is caring: Openness and sharing in the cultural heritage sector*, hrsg. v. Merete Sanderhoff, 178–85, hier: 180, (Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014). Hier heißt es: „This has taught us that flexibility and opportunities for reusing content is important and that we should not waste energy developing an endless string of websites; rather, we should focus on concerted and continual commitment to a few really good websites.“ Wang: „Digital cultural heritage long perspectives and sustainability“, 180.

¹²⁹⁴ Vgl. Kap. Impulse für und aus der Praxis, 89ff.

e) Offene Lizenzen:¹²⁹⁵

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollten die digitalen Güter in einem Ökosystem bestehen, in dem sie mit offenen Lizenzen versehen werden.¹²⁹⁶ Das Museum sollte offene Lizenzen wie die Creative Commons Lizenzen und die Creative Commons Werkzeuge nutzen. Darüber hinaus sollten die Rights Statements und kulturelle Genehmigungen wie die Traditional Knowledge-Lizenzen¹²⁹⁷ und Traditional Knowledge-Kennzeichnung¹²⁹⁸ (TK) verwendet werden (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit).

f) Geteiltes Wissen:¹²⁹⁹

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollte das Wissen über die offen zugänglichen Güter auf viele Einzelpersonen und Organisationen verteilt werden.¹³⁰⁰ Es empfiehlt sich daher, das Wissen über das zugänglich zu machende Sammlungsgut auf mehrere Personen innerhalb des Museums zu verteilen und soviel Wissen wie möglich über dieses Sammlungsgut in Form der wissenschaftlichen Dokumentation in einer Museumsdatenbank explizit und interpersonell verständlich zu machen. Zudem sollte das Museum das Wissen über die digitalen Güter über die eigene Institution hinaus verteilen, mit anderen Museen und Organisationen zusammenarbeiten, Bürger*innenwissenschaft ermöglichen und mit Kulturerbegemeinschaften¹³⁰¹ zusammenarbeiten beziehungsweise diesen die volle Autonomie über das betreffende Sammlungsgut ermöglichen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Geteiltes Wissen über das offen zugänglich zu machende Sammlungsgut aktiv zu erwirken, ist eng verbunden mit dem Verteilen der Standorte und den vielfältigen Einstiegspunkten, über die der Zugang und die Nutzung der digitalen Güter möglich wird (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit). Dieses Feld hängt eng zusammen mit einer

¹²⁹⁵ „Open licensing regimes grant anyone the right to use and modify digital artifacts at no cost regime and for any purpose, thus providing improvements and enhancements without limitations. Open licensing regimes allow society to fully exploit the intellectual capacity of humanity e.g. for the solution of problems and for increases in prosperity.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹²⁹⁶ Vgl. Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 252f.

¹²⁹⁷ Vgl. Local Contexts: „TK Licenses“.

¹²⁹⁸ Vgl. Local Contexts: „TK Labels“.

¹²⁹⁹ „Shared tacit knowledge of digital artifacts means there are many individuals and organizations that know through their experience how to understand, use, and modify the digital artifacts. Shared tacit knowledge reduces dependence of society on a single or a few individuals, corporations or other organizations. Thus, it empowers individuals and organizations to contribute to digital artifacts, increasing their elaborateness and longevity through future adaptations.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹³⁰⁰ Vgl. Ebd., 254.

¹³⁰¹ Zum Begriff der Kulturerbegemeinschaft: Vgl. Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation, 288ff.

stark ausgeprägten Partizipationskultur – als Voraussetzung für die Nachhaltigkeit des offenen Zugangs.

g) Partizipationskultur:¹³⁰²

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollten die digitalen Güter in einem Umfeld zugänglich gemacht werden, in dem eine stark ausgeprägte Partizipationskultur herrscht.¹³⁰³ Das Museum sollte die aktive Beteiligung verschiedenster Personengruppen an den mit der Digitalisierung, dem Zugang, der Erforschung und Nutzung der digitalen Güter verbundenen Entscheidungen und Prozesse ermöglichen (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation). Dieses Feld ist eng verbunden mit der Bedingung vom geteilten Wissen.

h) Faire Führungsstrukturen:¹³⁰⁴

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollte die Kontrolle über die betreffenden digitalen Güter möglichst auf viele Beteiligte verteilt werden.¹³⁰⁵ Dies kann durch Kooperationen mit anderen Museen oder relevanten Institutionen erfolgen. Der offene Zugang von Sammlungsgut sollte nicht von einer einzelnen Instanz abhängig sein, sondern nach Möglichkeit dezentral organisiert, entschieden und kontrolliert werden.¹³⁰⁶ Dies bezieht sich sowohl auf die Verteilung auf verschiedene Plattformen (→ Handlungsfeld 2: Uneingeschränkte Nutzbarkeit) sowie auf die Verwendung transparenter technischer Infrastrukturen (→ Handlungsfeld 6: Transparenz) als auch auf Aspekte der Verteilung von Wissen und eine starke Partizipationskultur (→ Handlungsfeld 5: Pluralismus und Partizipation).

¹³⁰² „Participatory culture signifies permeability of contributions throughout the entire lifecycle of digital artifacts, enabling peer-review processes on all levels. Participatory culture allows the creation of active ecosystems surrounding digital artifacts, bringing together knowledge and experience of all contributors.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹³⁰³ Vgl. Ebd., 254.

¹³⁰⁴ „Good governance means the digital artifact and its ecosystem is not controlled by a single individual or organization, but governed decentralized by its contributors and other stakeholders. Good governance reduces dependency on a single entity, thus preventing abuse of the digital artifact by self-serving commercial or other interests to the disadvantage of society.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹³⁰⁵ Vgl. Ebd., 254.

¹³⁰⁶ Vgl. Ebd..

i) Breit abgestützte Finanzierung:¹³⁰⁷

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollte die Finanzierung aller hiermit eng verwobenen Arbeitsfelder auf eine breit abgestützte Finanzierung fußen.¹³⁰⁸ Das Museum sollte für die Kostendeckung von Digitalisierungs- und Zugänglichkeitsvorhaben nach Möglichkeit nicht ausschließlich auf eine Finanzierungsquelle bauen, sondern ein diversifizierendes Finanzierungsmodell erarbeiten.¹³⁰⁹ Es sollten verschiedene Quellen der Finanzierung für die technischen, personellen, rechtlichen und infrastrukturellen Umsetzungsebenen herangezogen und abgesichert werden. Dies schafft unter Umständen Unabhängigkeit bei einschränkenden Förderbedingungen oder kann der Einschränkung des offenen Zugangs zu Sammlungsgut vorbeugen. Museen können auch Möglichkeiten wie öffentliche Spendenaufrufe oder Crowdfunding-Kampagnen nutzen, um die Finanzierung durch einschlägige und übliche Fördermöglichkeiten zu erweitern. Insgesamt sollte das Museum eine langfristige finanzielle Strategie erarbeiten, um sowohl die infrastrukturellen, technischen als auch die personellen Mittel dauerhaft aufbringen zu können, damit die notwendigen inhaltlichen und technischen Aktualisierungen sowie die kontinuierliche Daten- und Websitepflege möglich werden. Das Museum sollte eine Finanzierungsstrategie entwerfen, die den offenen Zugang nicht als Projekt, sondern als dauerhaftes Programm betrachtet.

j) Beitrag zur nachhaltigen Entwicklung:¹³¹⁰

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollten nach Möglichkeit alle Aktivitäten, die mit diesem verbunden sind, an den Nachhaltigen Entwicklungszielen der Vereinten Nationen ausgerichtet sein,¹³¹¹ um damit direkt oder indirekt „zur nachhaltigen Entwicklung im klassischen Sinne“ beitragen zu können¹³¹². Das Museum sollte daher – nach Stürmer, Abu-Tayeh und Myrach, die sich wiederum auf die Arbeit von Lorenz M. Hilty und

¹³⁰⁷ „Diversified funding allows cost covering of infrastructures, contributions, and other spending from various financial sources. Diversified funding reduces control of financial resources by a single entity, thus increasing the independence of future improvements and decreasing the risk of conflicting interests.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹³⁰⁸ Vgl. Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 254.

¹³⁰⁹ Vgl. Ebd.

¹³¹⁰ „Contribution to sustainable development means sustainable digital artifacts must provide positive ecological, social or economic effects. Contribution to sustainable development aligns the use of digital artifacts with the global goals of sustainable development.“ Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 253.

¹³¹¹ Vgl. United Nations: „Sustainable Development – The 17 Goals“, <https://sdgs.un.org/goals> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹³¹² Stürmer, Matthias: „Digitale Nachhaltigkeit: Digitale Gemeingüter für die Wissensgesellschaft der Zukunft“, 11.

Bernhard Aebischer beziehen¹³¹³ – anerkennen, dass digitale Güter und deren Ökosysteme sowohl Teil des Problems als auch Teil der Lösung der nachhaltigen Entwicklung sein können.¹³¹⁴ Museen können auf drei Ebenen prüfen, ob die Auswirkungen des eigenen Handelns im Zuge des offenen Zugangs positiv oder negativ sind.

Auf einer ersten Ebene sollten die Museen prüfen, ob direkte Umweltauswirkungen durch das eigene Handeln im Zuge des offenen Zugangs zu beobachten sind.¹³¹⁵ So sollten die Museen kontrollieren, ob durch die Nutzung von Hardware, von Strom und anderen Ressourcen ein direkter negativer Einfluss auf die Umwelt entsteht.¹³¹⁶ In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass Museen ihre Mitwirkung an kurzfristigen, digitalen Trends kritisch hinterfragen, um hier gegebenenfalls nicht nachhaltig eingesetzte Ressourcen zu sparen.¹³¹⁷ Museen sollten zudem – wann immer möglich – ausschließlich erneuerbare Energien zur Betreibung technischer Infrastrukturen nutzen.

Auf einer zweiten Ebene sollten Museen prüfen, ob indirekte Umweltauswirkungen durch einen offenen Zugang zu digitalem Sammlungsgut entstehen können. So können durch den offenen Zugang beispielsweise andere Ressourcen verstärkt genutzt werden (zum Beispiel stärkere Nutzung von Computern und Strom, die als Bedingung für die Nutzung zu offen zugänglichen Gütern notwendig sind). Ebenso können bestimmte Ressourcen durch den offenen Zugang zu Sammlungsgut weniger stark verbraucht werden (zum Beispiel Einsparung von Flugreisen von Forschenden durch digitalen Zugang zu relevantem Sammlungsgut).¹³¹⁸ Museen sollten prüfen, welche Ressourcen durch die Praktizierung des offenen Zugangs vermehrt und welche weniger stark verbraucht werden.

Auf einer dritten Ebene sollten Museen prüfen, ob die offen zugänglich gemachten Güter inhaltlich einen positiven Effekt auf Werte oder Lebensstile haben, die sich wiederum positiv auf die nachhaltige Entwicklung im Allgemeinen auswirken können.¹³¹⁹ So kann bestimmtes Sammlungsgut für Fragen des Klimaschutzes oder der Notwendigkeit nachhaltiger

¹³¹³ Vgl. Hilty, Lorenz M. und Bernard Aebischer: „ICT for Sustainability: An Emerging Research Field“. In *ICT Innovations for Sustainability*, hrsg. v. Lorenz M. Hilty und Bernard Aebischer, 3–36, (Heidelberg: Springer International Publishing, 2015). <https://doi.org/10.1007/978-3-319-09228-7>.

¹³¹⁴ Vgl. Ebd., 21.

¹³¹⁵ Vgl. Ebd., 21f.

¹³¹⁶ Vgl. Stürmer u. a.: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“, 254f.

¹³¹⁷ Vgl. Wang: „Digital cultural heritage long perspectives and sustainability“, 179. Hier heißt es: „It does us no good to launch elaborate digital projects that very soon become obsolete and forgotten, and I strongly believe that far too many of our activities apply a much too narrow focus on present-day user groups and the current experience economy.“ Wang: „Digital cultural heritage long perspectives and sustainability“, 179.

¹³¹⁸ Vgl. Hilty u. a.: „ICT for Sustainability: An Emerging Research Field“, 21f.

¹³¹⁹ Vgl. Ebd.

Entwicklung sensibilisieren, weil es beispielsweise verlorene Tierarten abbildet oder andere in diesem Kontext relevante geschichtliche Ereignisse thematisiert.¹³²⁰

k) Solide ethische Grundsätze:

Damit der offene Zugang nachhaltig ist, sollten nach Möglichkeit alle Aktivitäten und Entscheidungen, die mit ihm verbunden sind, auf soliden ethischen Grundsätzen fußen (→ Handlungsfeld 3: Sensibilisierung für sensible Inhalte; → Handlungsfeld 7: Standardisiertes und kritische Datenmanagement). Das bedeutet, dass das Museum nach Möglichkeit in allen Fällen kritisch abwägen muss, was, wie, mit welcher Intention, für wen, unter welchen Bedingungen, mit welcher Finanzierung und mit welchen technischen und rechtlichen Mitteln und unter Beteiligung welcher Personen oder Personengruppen und/oder Institutionen digitalisiert und offen zugänglich gemacht werden soll und welche Auswirkungen hierbei zu erwarten sind (→ Handlungsfeld 4: Kritische Selbstreflexion).

Ausgewählte Ressourcen für die Umsetzung in der Praxis

- Stürmer, Matthias, Gabriel Abu-Tayeh und Thomas Myrach: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“. *Sustainability Science*, vol. 12 (2017): 247–262. <https://doi.org/https://doi.org/10.1007/s11625-016-0412-2>.
- Stürmer, Matthias: „Digitale Nachhaltigkeit: Digitale Gemeingüter für die Wissensgesellschaft der Zukunft“. *IT business*, vol. 2 (2017): 9–11. https://www.parldigi.ch/wp-content/uploads/2017/07/DigitaleNachhaltigkeit_ITbusiness2017.pdf.
- United Nations: „Sustainable Development – The 17 Goals“, <https://sdgs.un.org/goals> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹³²⁰ Vgl. Harangozó: „Passenger Pigeon Manifesto“.

6. Nachwort

„I began to recognize the museum as a complex body with a severely ailing metabolism, afflicted organs, and blocked channels of circulations. To transform this condition would require careful nurturing, but also radical operations.“¹³²¹

Am Anfang dieser Arbeit stand meine eigene Erfahrung im Museum. Es stellten sich mir Fragen, die die Digitalisierung und Zugänglichmachung von Sammlungsgut betraf. Ich wollte besser verstehen, was offener Zugang ist und wie dieser für Sammlungsgut im Museum in einer Weise fruchtbar gemacht werden kann, sodass nicht länger ausschließlich technische und rechtliche Aspekte im Vordergrund stünden. Ich wollte verstehen, was die übergreifenden Kennzeichen des offenen Zugangs sind, seine schwachen Strukturen kennen, und erforschen, welche spezifische Bedingtheit Sammlungsgut im Museum aufweist und welche Aspekte berücksichtigt werden sollten, wenn dieses digitalisiert und offen zugänglich gemacht würde. Mein erklärtes Ziel war es, Handlungsfelder für die praktische Museumsarbeit zu entwickeln, in denen die schwachen Strukturen des offenen Zugangs genauso einbezogen werden wie die spezifischen Anforderungen, die Museumssammlungen aufweisen. Die acht erarbeiteten Handlungsfelder sollen zukünftig eine Orientierung für die praktische Umsetzung bieten. Sie sind ein vorläufiges Angebot. Ich verstehe sie keinesfalls als abgeschlossen. Entsprechend der Konzeption dieser Arbeit und der Eingrenzung meiner Betrachtung ergeben sich daher vielfältige Desiderate.¹³²²

Zu den vielleicht vielversprechendsten Forschungsdesideraten, die sich aus meiner Arbeit ergeben, gehört die Erprobung und Erforschung der Handlungsfelder in der Praxis. Welche Lücken zeigen sich in der Anwendung? Welche weiteren handlungsleitenden Empfehlungen sind notwendig? Welche erweisen sich in der Praxis als nicht ausreichend reflektiert, als zu ungenau oder wirkungsarm? Welche weiteren Handlungsfelder oder Facetten müssten ergänzt werden? Welche der Empfehlungen können vielleicht sogar gestrichen werden? Wie ist eine Adaption dieser Handlungsfelder im konkreten spezifischen Fall möglich? Welche Unterstützung und weiteren Werkzeuge benötigen Museen, um in der durch die Handlungsfelder beschriebenen Weise tatsächlich aktiv zu werden?

¹³²¹ Deliss: *The Metabolic Museum*, 18.

¹³²² Ich habe einige zentrale Desiderate hier aufgeführt: Vgl. Kap. Eingrenzung und verwendete Begriffe, 26ff.

Meine Forschung wird mit dieser Arbeit nicht abgeschlossen sein. Die Desiderate, die sich ergeben, begleiteten mich bereits während des Schreibens und weckten meine Neugierde. Ein Feld finde ich in diesem Zusammenhang besonders interessant: Die Wirksamkeit der Handlungsfelder und die Wirkungskraft des offenen Zugangs zu Museumssammlungen im Allgemeinen.

Welche Effekte hat der offene Zugang – anhand der in dieser Arbeit praktizierten Handlungsfelder – einerseits nach Innen, in die Institution hinein? In welcher Weise beeinflusst es das institutionelle Selbstverständnis? Welche Wirkung entfaltet sich durch den offenen Zugang andererseits nach Außen? Kann die gesellschaftliche Wirksamkeit von Museen durch den offenen Zugang gestärkt oder verändert werden?

Kann der offene Zugang ein Motor für eine kritisch-reflexive Museumspraxis sein? Kann der offene Zugang einen Ausgangspunkt für institutionelle Veränderung darstellen?

Wie in der Einleitung erwähnt, arbeitet der Internationale Museumsrat seit einigen Jahren – begleitet von kontroversen Debatten und Auseinandersetzungen – an einer neuen Definition für das Museum.¹³²³ Die 2019 auf der 25. Generalkonferenz des Museumsrats in Kyoto vorgeschlagene Museumsdefinition wurde abgelehnt. Da hieß es:

„Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.“¹³²⁴

¹³²³ Vgl. Einleitung, 14ff.

¹³²⁴ ICOM – International Council of Museums: „ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote“, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Wie in der Einleitung bereits dargestellt: Unmittelbar vor der Drucklegung dieser Arbeit wurde im Rahmen der Generalversammlung von ICOM in Prag (Sommer 2022) eine neue Museumsdefinition verabschiedet. Auf diese werde ich in der Publikationsfassung dieser Dissertation eingehen.

Die Kritik an dieser Definition war vielfältig. So wurde wiederkehrend bemerkt, dass es sich um keinen Vorschlag für eine Definition handeln würde, sondern womöglich um eine Vision.¹³²⁵ Ich möchte diese vielschichtige und komplexe Diskussion, ob es sich um eine Definition oder Vision des Museums handelt, hier nicht weiter vertiefen, aber sie dennoch mit dem hier verhandelten Themenkomplex in Verbindung setzen.

Angenommen es handelt sich um eine Vision, um eine Zukunftsperspektive für die Museen weltweit: Könnte der offene Zugang hier nicht ein wichtiger Baustein sein, um diese Vision zu erreichen, um ein Museum zu erschaffen, das sich nicht nur durch das Sammeln, das Ausstellen, das Erforschen und Bewahren auszeichnet?¹³²⁶ Kann der offene Zugang zu Sammlungsgut ein übergreifendes Handlungsfeld der Museumspraxis sein, durch den der kritische Dialog über die Vergangenheit und Zukunft möglich wird? Kann das Museum durch den offenen Zugang seine Rolle als polyphoner sozialer Ort erproben und weiterentwickeln? Kann durch den offenen Zugang ein verändertes Bewusstsein für die Digitalisierung entstehen? Kann sich dadurch das Sammeln in Museen verändern, sodass Sammlungsprofile zunehmend die Vielfalt der Gesellschaft widerspiegeln? Können durch den offenen Zugang die Partnerschaften mit Gemeinschaften außerhalb des Museums gestärkt werden? Besteht die Möglichkeit, dass durch den offenen Zugang das institutionelle Selbstverständnis in einer Weise verändert wird, sodass die Dichotomien zwischen Innen vs. Außen, zwischen Expert*innen vs. Amateur*innen aufgelöst werden?

Kann das Museum durch den offenen Zugang zu einem Netzwerkmuseum, zu einem Paramuseum werden, in dem neue Beziehungsformen möglich werden?¹³²⁷

Diesen und weiteren für mich so spannenden Fragen möchte ich zukünftig nachgehen und sie in Zusammenarbeit mit den Museen und betreffenden Gemeinschaften in der Theorie erforschen und in der Praxis erproben.

¹³²⁵ Vgl. Gromova, Alina: „Auf der Suche nach einer neuen Museumsdefinition. Dokumentation des Streitgesprächs ‚Quo vadis Museum?‘ am 30. Januar 2020 im Jüdischen Museum Berlin“.

¹³²⁶ Der Originaltext der 2007 verabschiedeten Museumsdefinition nach ICOM lautet: „A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“ ICOM – International Council of Museums: „Museum Definition“, <https://web.archive.org/web/20220719175455/https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

¹³²⁷ Vgl. Sternfeld: *Das radikaldemokratische Museum*.

7. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1¹³²⁸ auf Seite 9: Valerie Stahl von Stromberg: *Werner Nekes*, © Valerie Stahl von Stromberg, <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/3984/werner-nekes-a-pre-cinematic-obsession> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 2 auf Seite 20: Rijksmuseum: *Bildschirmfoto Rijksstudio*, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 3 auf Seite 60: Open Scholarship Initiative 2016 und Open Scholarship Initiative 2017: *The DARTS open spectrum*, [CC BY 4.0](#). Aus: Anderson, Rick, Seth Denbo, Diane Graves, Susan Haigh, Steven Hill, Martin Kalfatovic, Roy Kaufman u. a.: „Report from the ‘What Is Open?’ Workgroup“. *Open Scholarship Initiative Proceedings*, vol. 1 (2016): 1–5, hier: 4. <https://doi.org/10.13021/G8XK5R>.
- Abb. 4 auf Seite 67: Franziska Latell: *Vier-Felder-Matrix zur Veranschaulichung der Ausprägungen digitaler Zugänglichkeit*, [CC BY 4.0](#).
- Abb. 5 auf Seite 69: Franziska Latell: *Vier-Felder-Matrix, hervorgehoben Zugang kuratierte Auswahl*, [CC BY 4.0](#).
- Abb. 6 auf Seite 71: Franziska Latell: *Vier-Felder-Matrix, hervorgehoben Zugang Sammlung Online*, [CC BY 4.0](#).
- Abb. 7 auf Seite 74: Franziska Latell: *Vier-Felder-Matrix, Beispiele deutscher Museen und deren Verortung innerhalb der hier aufgeführten Ausprägungen des digitalen Zugangs*, Stand: Mai 2022, [CC BY 4.0](#).
- Abb. 8 auf Seite 77: E-Learning Arbeitsgruppe der Technischen Universität Darmstadt: *CC-Lizenzen im Überblick*, [CC BY-SA 3.0 DE](#), die darin verwendeten Logos stammen von Creative Commons, https://www.e-learning.tu-darmstadt.de/werkzeuge/openlearnware/lehmaterial_veroeffentlichen/cc_lizenzen/index.de.jsp [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 9 auf Seite 79: Douglas McCarthy und Andrea Wallace: *Aktuelle weltweite Verteilung von Gedächtnisinstitutionen, die ihre Bestände offen zugänglich machen*, [CC BY 4.0](#), <https://w.wiki/Grc> [zugegriffen am 4. November 2020]. Datengrundlage: McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 4. November 2020].
- Abb. 10 auf Seite 80: Franziska Latell: *Verteilung nach Institutionstypen weltweit, die einen offenen Zugang zu Beständen ermöglichen*, [CC BY 4.0](#). Datengrundlage: McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 4. November 2020].
- Abb. 11 auf Seite 81: Franziska Latell: *Alle Institutionsformen weltweit: Verteilung Grad des offenen Zugangs*, [CC BY 4.0](#). Datengrundlage: McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 4. November 2020].

¹³²⁸ In diesem Abbildungsverzeichnis sind die Urheber*innen der Abbildungen, die Abbildungstitel, wie sie in der herangezogenen Quelle angegeben wurden, – sofern möglich – die Rechte an diesen Abbildungen sowie die verwendete Quelle aufgeführt. Die Abbildungstitel können von den Bildunterschriften abweichen. Sofern es sich um selbsterstellte Abbildungen handelt oder um Bildschirmfotos, sind die Abbildungstitel selbst vergeben.

- Abb.12 auf Seite 82: Franziska Latell: *Anzahl der Museen pro Land mit einem offenen Zugang zu den Beständen*, [CC BY 4.0](#). Datengrundlage: McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 4. November 2020].
- Abb. 13 auf Seite 83: Franziska Latell: *Museen weltweit: Verteilung Grad des offenen Zugangs*, [CC BY 4.0](#). Datengrundlage: McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 4. November 2020].
- Abb. 14 auf Seite 86: Franziska Latell: *Museen in Deutschland: Verteilung Museumstypen mit offenem Zugang zu Beständen*, [CC BY 4.0](#). Datengrundlage: McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 4. November 2020].
- Abb. 15 auf Seite 87: Franziska Latell: *Museen in Deutschland: Verteilung der Verwendung von Lizenzen und Rechtswerkzeugen für digitale Abbildungen gemeinfreier Sammlungsgüter*, [CC BY 4.0](#). Datengrundlage: McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 4. November 2020].
- Abb. 16 auf Seite 89: Franziska Latell: *Museen in Deutschland: Verteilung der Verwendung rechtlicher Angaben für Metadaten*, [CC BY 4.0](#). Datengrundlage: McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00llcxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 4. November 2020].
- Abb. 17 auf Seite 106: Open Knowledge Foundation: *OpenGLAM Logo*, Generation 1, [CC BY 3.0](#), <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:OpenGLAM-logo.png> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 18 auf Seite 107: Claudio Ruiz, Evelin (Scann) Heidel und Manuel Córdova: *OpenGLAM Logo*, Generation 2, [CC0 1.0](#), <https://medium.com/open-glam/this-is-how-the-openglam-logo-was-created-3b7329c1c43d> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 19 auf Seite 127: Joris Pekel: *Different version of Vermeer's Milkmaid as found on Google Image search in 2013*, [CC0 1.0](#). Aus: Wilkowski, Marcin, „Studying the Impact of Digital Collections with Wiki-Data“, <https://pro.europeana.eu/post/studying-the-impact-of-digital-collections-with-wikidata> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 20 auf Seite 171: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Vor- und Frühgeschichte / Claudia Plamp (Fotografie): *Schädel des Homo sapiens von Combe Capelle („Homo aurignaciensis Hauseri“)*, [CC BY-NC-SA 4.0](#), <https://id.smb.museum/object/1534221> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 21 auf Seite 173: *Völkischer Beobachter*, Münchener Ausgabe, 5. September 1938. Rechte unbekannt. Aus: Rösch, Hermann: „Eine ethische Herausforderung. Der Zugang zu nationalsozialistischer Propagandaliteratur in Hochschulbibliotheken“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 257–270, hier: 261, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.257>.
- Abb. 22 auf Seite 175: Fotograf*in unbekannt: *Budapest, Hungary, Press photographers photographing a pile of bodies*, Yad Vashem, Item ID.: 101642. Aus dem Album: *Hungary, Persecution of Hungarian Jews, 1938-1945 (Part III)*, Archivsignatur: 0, Album Nummer: FA59/52, ohne Angabe von Rechten, https://photos.yadvashem.org/photo-details.html?language=en&item_id=101642&ind=63 [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- Abb. 23 auf Seite 182: Staatliche Museen zu Berlin / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, Alexander Schippel (Fotograf): *Auslegerboot der Insel Luf im Humboldt Forum, Berlin*, © Staatliche Museen zu Berlin / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, <https://www.monopol-magazin.de/historiker-aly-ausstellung-im-humboldt-forum-ist-skandaloes> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 24 auf Seite 184: Heinrich Hamann oder Johann Hinrich W. Hamann: *Völkerschau bei Hagenbeck, Hamburg*, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Inventarnummer: P1994.1658, <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/en/object/Völkerschau-bei-Hagenbeck-Hamburg/P1994.1658/mkg-e00130705> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 25 auf Seite 197: Guerilla Girls: *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989, Victoria and Albert Museum, London, Zugangsnummer: E.622-1997, © Guerrilla Girls, zur Verfügung gestellt von Margaret Timmers, <https://collections.vam.ac.uk/item/O75448/do-women-have-to-be-poster-guerrilla-girls/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 26 auf Seite 203: Jean-Léon Gérôme: *Le Marché d'esclaves*, 1866, The Clark Art Institute, Objektnummer: 1955.53, [CC0 1.0](https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/Slave-Market), <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/Slave-Market> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 27 auf Seite 209: artnet News und In Other Words: *Museum Acquisitions of Work by Women vs. Total Acquisitions 2008-2018*, © artnet News und In Other Words, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/visualizing-the-numbers-see-infographics-1654084> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 28 auf Seite 210: artnet News und In Other Words: *Museum Acquisitions of Work by Women Artists by Date of Work 2008-2018*, © artnet News und In Other Words, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/visualizing-the-numbers-see-infographics-1654084> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 29 auf Seite 222: Dan Hazen, Jeffrey Horrell und Jan Merrill-Oldham: *Selection for Digitizing: A Decision-Making Matrix*, © Harvard University Library. Aus: Hazen, Dan, Jeffrey Horrell und Jan Merrill-Oldham: *Selecting Research Collections for Digitization* (Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources, 1998), 19.
- Abb. 30 auf Seite 229: Franziska Latell: *Bildschirmfoto der Sammlung Online der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen aus der Kategorie „Kunst des 20./21. Jahrhundert – 1900 - Heute“*, [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), erstellt von der Autorin. Die Abbildung des Gemäldes *Gegen den Wind Schreitender* von Adolf Hölzel, um 1925, die Teil des Bildschirmfotos ist, steht unter der Lizenz [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/), <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/departments/20./21.%20jahrhundert#filters={%22department%22:%2220./21.%20jahrhundert%22}> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Abb. 31 auf Seite 234: Franziska Latell: *Bildschirmfoto der Zusammenstellung „Trees in visual art“*, eine von einer Nutzerin / einem Nutzer (@learning4) kuratierte Sammlung von Abbildungen digitalisierter Werke in der *Europeana*, [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), <https://www.europeana.eu/de/set/5213> [zugegriffen am 22. Juli 2022]. Alle auf dem Bildschirmfoto sichtbaren Werke können unter einer anderen Lizenz stehen, die unter der angegebenen URL eingesehen werden kann.
- Abb. 32 auf Seite 236: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia: Links: *Close-up of the bottom left corner where the screws, the tacks and the nails holding the canvas in place on the*. Rechts: *Concentration of wax in the top right corner. In many points, the thickness of the wax is so great that it often appears with strong craquelure and with some dirt stuck to the surface*, © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Aus: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Conservation-Restoration Department: *Guernica Pablo Picasso Technical Studies* (Madrid, o. J.), 14 (Makroaufnahme), S. 23 (Röntgenaufnahme), <https://guernica.museoreinasofia.es/sites/default/files/archivos/GuernicaRestauracionENG.pdf> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Abb. 33 auf Seite 236: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *The result of infrared reflectography with all alterations and technical data*, © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Aus: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Conservation-Restoration Department: *Guernica Pablo Picasso Technical Studies* (Madrid, o. J.), 43, <https://guernica.museoreinasofia.es/sites/default/files/archivos/GuernicaRestauracionENG.pdf> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Abb. 34 auf Seite 322: Matthias Stürmer, Gabriel Abu-Tayeh und Thomas Myrach: *Basic conditions of sustainable digital artifacts*, [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Aus: Stürmer, Matthias, Gabriel Abu-Tayeh und Thomas Myrach: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“. *Sustainability Science*, vol. 12 (2017): 247–262, hier: 252 (Fig. 1). <https://doi.org/https://doi.org/10.1007/s11625-016-0412-2>.

8. Quellenverzeichnis

- Ahrndt, Wiebke, Larissa Förster, Ute Haug, Michael Schmitz und Günther Wessel: „Sensible Objekte interdisziplinär betrachtet. Eine Diskussion mit Wiebke Ahrndt, Larissa Förster, Ute Haug, Michael Schmitz und Günther Wessel“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 294–315, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.293>.
- Akademie der Künste: „Sicherung und Digitalisierung des filmischen Bestands des Bertolt-Brecht-Archivs der Akademie der Künste (2016)“, https://www.adk.de/?we_objectID=56489 [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Aly, Götz: *Das Prachtboot. Wie Deutsche die Kunstschatze der Südsee raubten* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2021).
- Amaama, Safua Akeli, Zoe Rimmer, Nehoa Hilma Kautondokwa und Fulimalo Pereira: „Dekolonisierung des Sammlungs- und Ausstellungsmanagements“. In *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund e. V., 133–152, (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfanden-web-210228-02.pdf>.
- American Alliance of Museums: „Indigenous Peoples Museum Network“, <https://www.aam-us.org/professional-networks/indigenous-peoples-museum-network/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Anderson, Jane und Kim Christen: „‘Chuck a Copyright on It.’ Dilemmas of Digital Return and the Possibilities for Traditional Knowledge Licenses and Labels“. *Museum Anthropology Review*, vol. 7, Nr. 1–2 (2013): 105–126.
- Anderson, Rick, Seth Denbo, Diane Graves, Susan Haigh, Steven Hill, Martin Kalfatovic, Roy Kaufman u. a.: „Report from the ‘What Is Open?’ Workgroup“. *Open Scholarship Initiative Proceedings*, vol. 1 (2016): 1–5, <https://doi.org/10.13021/G8XK5R>.
- Anderson, Suse, Ed Rodley, Andrea Wallace und Mathilde Pavis: „Museopunks Episode 41: Digitization is not neutral“. American Alliance of Museums, Podcast 2019, <https://www.aam-us.org/2019/12/19/museopunks-episode-41-digitization-is-not-neutral/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Assfalg, Rolf: „Metadaten“. In *Grundlagen der praktischen Information und Dokumentation – Handbuch zur Einführung in die Informationswissenschaft und -praxis*, hrsg. v. Rainer Kuhlen, Wolfgang Semar und Dietmar Strauch, 159–171, (Berlin, Boston: De Gruyter Saur, 2013), <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110258264>.
- Association of Art Museum Directors: „Policy of Deaccessioning“, (Juni 2010), https://aamd.org/sites/default/files/document/AAMD%20Policy%20on%20Deaccessioning%20website_0.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Bahram, Sina: „10 Best Practices of Accessible Museum Websites, in American Alliance of Museums“, <https://www.aam-us.org/2021/01/07/10-best-practices-of-accessible-museum-websites/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Barthel, Julia: „Buchverlage verklagen das Internet Archive“, netzpolitik.org (12. Juni 2020), <https://netzpolitik.org/2020/buchverlage-verklagen-das-internet-archive/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Bauer, Michael, Claudia Garád, Karl Heinz Leitner, Thomas Lohninger, Brigitte Lutz, Bernhard Haslhofer, Stefan Pawel u. a.: *ABC der Offenheit*, hrsg. v. Wikimedia Deutschland – Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens, Open Knowledge Foundation Deutschland. (Berlin: Open Knowledge Foundation Deutschland, Wikimedia Deutschland – Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens, 2019). [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ABC_der_Offenheit_-_Brosch%C3%BCre_\(2019\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ABC_der_Offenheit_-_Brosch%C3%BCre_(2019).pdf).
- Baur, Joachim: „Bühne – Arena. Geschichtspolitik und Musealisierung im Zeichen von Globalisierung und gesellschaftlicher Pluralisierung“. In *Geschichtspolitik in Europa seit 1989. Deutschland, Frankreich und*

- Polen im internationalen Vergleich*, hrsg. v. Étienne François, Kornelia Konczal, Robert Traba und Stefan Troebst, 447–465, (Göttingen: Wallstein-Verlag, 2013).
- — —: „Krise der Repräsentationskritik? Über Deutungsmacht im postfaktischen Museum“. In *Assessment of Significance. Deuten – Bedeuten – Umdeuten*, hrsg. v. Regine Falkenberg, Thomas Jander und Deutsches Historisches Museum, 27–31, (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2018).
- — —: „Repräsentation“. In *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*, hrsg. v. Heike Gfereis, Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschofen, 85–100, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2015).
- Bayer, Natalie, Belinda Kazeem-Kaminski und Nora Sternfeld (Hrsg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*. (Berlin, Boston: De Gruyter, 2017). <https://doi.org/10.1515/9783110543650>.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003).
- Berners-Lee, Tim und World Wide Web Consortium: „Linked Data – Design Issues“, <https://www.w3.org/DesignIssues/LinkedData.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Besser, Howard: „The Past, Present, and Future of Digital Libraries“. In *A Companion to Digital Humanities*, hrsg. v. Susan Schreibman, Ray Siemens und John Unsworth. (Oxford: Blackwell, 2004).
- Böker, Elisabeth: „Datendokumentation“, <https://www.forschungsdaten.info/themen/beschreiben-und-dokumentieren/datendokumentation/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Bowrey, Kathy und Jane Anderson: „The politics of global information sharing: Whose cultural agendas are being advanced?“ *Social and Legal Studies*, vol. 18, Nr. 4 (Dezember 2009): 479–504. <https://doi.org/10.1177/0964663909345095>.
- Boyle, James: „Google Books and the Escape from the Black Hole“, <https://www.thepublicdomain.org/2009/09/06/google-books-and-the-escape-from-the-black-hole/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Bracht, Christian: „Wie man Hürden überwindet. Praxisregeln für Linked Open Data an Museen“. In *Abschlussstagung des Projekts „Neue Ansätze der Verwertung und Wissenskommunikation für Forschungsmuseen“ (NAVI)*, hrsg. v. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg und Philipps Universität Marburg (Marburg: Museum für Naturkunde Berlin, Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, 2018). <https://doi.org/http://doi.org/10.7479/39km-5p8w/02>.
- Brandstetter, Anna-Maria und Vera Hierholzer: „Sensible Dinge. Eine Einführung in Debatten und Herausforderungen“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 11–28. (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2011). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.11>.
- Bray, Paula, Sebastian Chan, Joseph Dalton, Dianne Dietrich, Effie Kapsalis, Michelle Springer und Helena Zinkham: „Rethinking Evaluation Metrics in Light of Flickr Commons“. In *Museums and the Web 2011: Proceedings*, hrsg. v. Jennifer Trant und David Bearman (Toronto: Archives & Museum Informatics, 2011), http://conference.archimuse.com/mw2011/papers/rethinking_evaluation_metrics [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Brown, Patrick O., Diane Cabell, Aravinda Chakravarti, Barbara Cohen, Tony Delamothe, Michael Eisen, Les Grivell u. a.: „Bethesda Statement on Open Access Publishing“ (2003), <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:4725199> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Buccafusco, Christopher J. und Paul J. Heald: „Do bad things happen when works enter the public domain?: Empirical tests of copyright term extension“. *Berkeley Technology Law Journal, Forthcoming, Chicago-Kent College of Law Research*, Nr. 4 (2012). <https://doi.org/10.2139/ssrn.2130008>.
- Bulle, Klaus, Ellen Euler und Paul Klimpel: „Open Access Policy – Ein Leitfaden für Kulturerbe-Einrichtungen in Hessen“, hrsg. v. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg

- und Christian Bracht (Heidelberg: arthistoricum.net, 2022).
<https://doi.org/https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1023>.
- Bullinger, Hans-Jörg und Karl Max Einhäupl: „Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities“ (2003), <https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Bülow, Anna E. und Jess Ahmon: *Preparing collections for digitization* (London: Facet Publishing, 2011).
- Bundesärztekammer: „Empfehlungen zum Umgang mit Präparaten aus menschlichem Gewebe in Sammlungen, Museen und öffentlichen Räumen“. *Deutsches Ärzteblatt*, Nr. 8 (2003): 378–383.
- Castro Varela, María do Mar: „Postkolonialismus“. In *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hrsg. v. Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Swantje Lingenberg und Jeffrey Wimmer, 324–332, (Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2015). <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19021-1>
- Center for Open Science: „How to Make a Data Dictionary“, <https://help.osf.io/hc/en-us/articles/360019739054-How-to-Make-a-Data-Dictionary> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Centro de Fotografía de Montevideo: „Centro de Fotografía de Montevideo“, <https://cdf.montevideo.gub.uy/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Chan, Leslie, Darius Cuplinskas, Michael Eisen, Fred Friend, Yana Genova, Jean-Claude Guédon, Melissa Hagemann u. a.: „Budapest Open Access Initiative“ (2002), <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Chirac, Jacques, Aleksander Kwasniewski, Gerhard Schröder, Silvio Berlusconi, José Luis Rodríguez Zapatero und Ferenc Gyurcsány: „Letter to the Presidency of the Council of the European Union and to the European Commission: Six Heads of State and Government advocate the creation of a virtual European library“ (2005), http://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=5978 [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Christen, Kimberly A.: „Does Information Really Want to be Free? Indigenous Knowledge Systems and the Question of Openness“. *International Journal of Communication*, vol. 6 (2012): 2870–2893.
- Cleveland, Gary: „Digital Libraries: Definitions, Issues and Challenges“. *International Federation of Library Associations and Institutions*, Universal Dataflow and Telecommunications Core Programme, Nr. 8 (1998): 1–8. <https://archive.ifla.org/VI/5/op/udtop8/udt-op8.pdf>.
- Cobo, José R. Martínez und United Nations Economic and Social Council: *Study of the problem of discrimination against indigenous populations: preliminary report* (New York: United Nations, 1972). <https://digitallibrary.un.org/record/768953>.
- Coding da Vinci – Der Kultur-Hackathon: „Coding da Vinci – Der Kultur-Hackathon“, <https://codingdavinci.de/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Übersee-Museum Bremen: Privatfotografien eines Kaufmanns aus Hongkong 1890 bis 1907“, <https://codingdavinci.de/de/daten/privatfotografien-eines-kaufmanns-aus-hongkong-1890-bis-1907> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Collections Trust: „Spectrum – The UK Museum Collections Management Standard, Spectrum 5.1“, <https://collectionstrust.org.uk/spectrum/spectrum-5/> [zugegriffen am 21. September 2022].
- COMMUNIA: „Public Domain Manifesto“ (2010), <https://publicdomainmanifesto.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Council of Europe: „Value of Cultural Heritage for Society“. *Council of Europe Treaty Series*, Nr. 199 (Faro, 27.X.2005): 1–9. <https://rm.coe.int/1680083746>.

- Council of Europe und European Commission against Racism and Intolerance (ECRI): „ECRI Glossary“, <https://www.coe.int/en/web/european-commission-against-racism-and-intolerance/ecri-glossary> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Coyle, Karen, Mark MacGillivray, Peter Murray-Rust, Ben O’ Steen, Jim Pitman, Adrian Pohl, Rufus Pollock und William Waites: „Principles on Open Bibliographic Data“, <http://openbiblio.net/principles/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Creative Commons: „Call for Stories: Open GLAM in underrepresented Communities“, <https://network.creativecommons.org/call-for-stories-open-glam-in-underrepresented-communities/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Creative Commons“, <https://creativecommons.org/licenses> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „CC0 FAQ“, https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC0_FAQ#What_is_the_difference_between_CC0_and_the_Public_Domain_Mark [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „CC0 PDM comparison chart“, https://wiki.creativecommons.org/wiki/CC0_PDM_comparison_chart [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „CC0 Waiver, Creative Commons Legal Code CC0 1.0 Universal“, <https://creativecommons.org/choose/zero/waiver> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „CC Open GLAM Platform“, <https://network.creativecommons.org/cc-openglam-platform/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „State of the Creative Commons 2017“, <https://stateof.creativecommons.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „What We Do“, <https://creativecommons.org/about/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Crews, Kenneth D. und Melissa A. Brown: „Control of museum art images: the reach and limits of copyright and licensing“. In *The Structure of Intellectual Property Law. Can One Size Fit All?*, hrsg. v. Annette Kur und Vytautas Mizaras, 269–284, (Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited, 2011).
- Czollek, Max und Akademie der Künste Berlin: „Wehrhafte Kunst und das Archiv der Gegenwart“, <https://www.youtube.com/watch?v=-zybrmiFNEI> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- D’Ignazio, Catherine und Lauren F. Klein: *Data Feminism*. (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2020).
- DDI Alliance: „Data Documentation Initiative (DDI)“, <https://ddialliance.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- De Gruyter: „*Museums of the World*“ (Datenbank), <https://doi.org/10.1515/mow> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Deliss, Clémentine: *The Metabolic Museum* (Berlin: Hatje Cantz, 2020).
- Der Tagesspiegel: „Streit um ‚Sklassenmarkt‘-Bild: US-Museum protestiert gegen Plakat der Berliner AfD – Berlin“, *Der Tagesspiegel* (27. April 2019), <https://www.tagesspiegel.de/berlin/us-museum-protestiert-gegen-plakat-der-berliner-afd-5326141.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Deutsche Digitale Bibliothek: „Deutsche Digitale Bibliothek – Institutionen – Kulturlandkarte“. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/about-us/institutions#map> [zugegriffen 22. Juli 2022].
- — —: „Der Think Tank ‚Kulturelles Gedächtnis Digital‘“, <https://pro.deutsche-digitale-bibliothek.de/der-think-tank-kulturelles-gedaechtnis-digital> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Über uns“, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/content/ueber-uns> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- — —: „Erweiterte Suche“, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/advancedsearch> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Deutsche Forschungsgemeinschaft: *DFG-Praxisregeln ‚Digitalisierung‘ 12.151 – 12/16* (Bonn: Deutsche Forschungsgemeinschaft, 2016). https://www.dfg.de/formulare/12_151/12_151_de.pdf.
- Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen: „Sammlung Digital“, <https://www.deutsche-kinemathek.de/de/sammlungen-archiv/sammlung-digital> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Deutsche Kinemathek, Franziska Latell und Werner Sudendorf (Hrsg.): *Fritz Langs Metropolis*. (München: belleville Verlag, 2010).
- Deutsche Nationalbibliothek: „Gemeinsame Normdatei (GND)“, https://www.dnb.de/DE/Professionell/Standardisierung/GND/gnd_node.html [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Deutsche UNESCO-Kommission: „Immaterielles Kulturerbe kurz erklärt“, <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Deutscher Museumsbund e. V. (Hrsg.): *Empfehlungen zum Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Sammlungen* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2013). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/04/2013-empfehlungen-zum-umgang-mit-menschl-ueberresten.pdf>.
- — — (Hrsg.): *Leitfaden für die Dokumentation von Museumsobjekten – von der Eingangsdokumentation bis zur wissenschaftlichen Erschließung* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2011). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/dmb-dokumentation.pdf>.
- — — (Hrsg.): *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-web-210228-02.pdf>.
- — — (Hrsg.): *Museen, Migration und kulturelle Vielfalt. Handreichungen für die Museumsarbeit* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2015). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-kulturellevielfalt.pdf>
- — —: „Museumsdefinition“, <https://www.museumsbund.de/museumsdefinition/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — — (Hrsg.): *Nachhaltiges Sammeln. Ein Leitfaden zum Sammeln und Abgeben von Museumsgut* (Berlin, Leipzig: Deutscher Museumsbund e. V., 2011). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-nachhaltiges-sammeln.pdf>.
- Deutscher Museumsbund e. V., Bundesverband Museumspädagogik und Bundeskompetenzzentrum Barrierefreiheit (Hrsg.): *Das Inklusive Museum – Ein Leitfaden zu Barrierefreiheit und Inklusion* (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2013). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/dmb-barrierefreiheit-digital-160728.pdf>.
- Digital Public Library of America: „Digital Public Library of America“, <https://dp.la/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- DM2E – Digitised Manuscripts to Europeana: „Workpackage 4: Community building“, <https://web.archive.org/web/20190425175954/https://dm2e.eu/community-building/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „DM2E – Partners“, <https://web.archive.org/web/20210617181138/https://dm2e.eu/partners/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Dobusch, Leonhard: „Wikimedia verliert Rechtsstreit: Weniger freie Inhalte, mehr Abmahngefahr“, <https://netzpolitik.org/2018/wikimedia-verliert-rechtsstreit-weniger-freie-inhalte-mehr-abmahngefahr/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- Doerr, Martin, Stefan Gradmann, Steffen Hennicke, Antoine Isaac, Carlo Meghini und Herbert van de Sompel: „The Europeana Data Model (EDM)“. *World Library and Information Congress: 76th IFLA General Conference and Assembly* (12. Götheburg, 2010): 10–15. <https://cdn.ifla.org/past-wlic/2010/149-doerr-en.pdf>.
- ECSA (European Citizen Science Association) working group: „Ten Principles of Citizen Science“ (Berlin: 2015). <http://doi.org/10.17605/OSF.IO/XPR2N>.
- Edson, Michael Peter und Smithsonian Institution: „Museums and the Commons: Helping Makers Get Stuff Done“ (2011), <https://www.slideshare.net/edsonm/museums-and-the-commons-helping-makers-get-stuff-done-6779050> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Edson, Michael Peter und Rich Cherry: „Museum commons. Tragedy or Enlightened Self-Interest?“ In *Museums and the Web 2010: Proceedings*, hrsg. v. Jennifer Trant und David Bearman (Toronto: Archives & Museum Informatics, 2010). <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/edson-cherry/edson-cherry.html>.
- Eschenfelder, Chantal: „Die digitale Strategie des Städel Museums – Konzepte, Praxisbeispiele, Erfahrungen“. In *Der digitale Kulturbetrieb – Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements*, hrsg. v. Lorenz Pöllmann und Clara Herrmann, 315–346, (Wiesbaden: Springer Gabler, 2019).
- Estermann, Beat: „OpenGLAM‘ in Practice – How Heritage Institutions Appropriate the Notion of Openness“. In *The International Research Society for Public Management (IRSPM)*, (2016): 1–49. https://irspm2016.exordo.com/files/papers/86/final_draft/Estermann_OpenGLAM_in_Practice_final_draft_20160318.pdf
- — —: „OpenGLAM‘ – Der neue Trend unter den Gedächtnisinstitutionen“. *Bibliotheksdienst*, vol. 50, Nr. 1 (2016): 137–140. <https://doi.org/10.1515/bd-2016-0012>.
- Euler, Ellen: *Das kulturelle Gedächtnis im Zeitalter digitaler und vernetzter Medien und sein Recht: Status Quo der rechtlichen, insbesondere urheberrechtlichen Rahmenbedingungen von Bestandsaufbau, Bestandserhaltung und kommunikativer sowie kommerzieller Bestandsvermittlung kultureller Äußerungen im Zeitalter digitaler und vernetzter Medien durch Bibliotheken, Archive und Museen in Deutschland und Regelungsalternativen* (Bad Honnef: Bock + Herchen Verlag, 2011). <https://doi.org/10.17176/20161122-160003>.
- — —: „Open Access, Open Data und Open Science als wesentliche Pfeiler einer (nachhaltig) erfolgreichen digitalen Transformation der Kulturerbeinstitutionen und des Kulturbetriebes“. *arthistoricum.net. Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie, Design* (2018), 1–35. <https://doi.org/10.11588/artdok.00006135>.
- Euler, Ellen und Thomas Dreier: „Onleihe und virtueller Museumsbummel. Das Menschenrecht auf kulturelle Teilhabe im 21. Jahrhundert“. In *Der Vergangenheit eine Zukunft: Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, hrsg. v. Paul Klimpel und Ellen Euler, 192–205, (Berlin: iRights Media, Eine Publikation der Deutschen Digitalen Bibliothek, 2015). <https://d-nb.info/1169068626/34>.
- Euler, Ellen, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt: „Kulturportale im Web“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 3–11, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.
- Europäisches Parlament und Rat der Europäischen Union: „Richtlinie (EU) 2019/1024 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 20. Juni 2019 über offene Daten und die Weiterverwendung von Informationen des öffentlichen Sektors (Neufassung)“. *Amtsblatt der Europäischen Union*, L 172 (26.6.2019): 56–83. <http://data.europa.eu/eli/dir/2019/1024/oj>.
- — —: „Richtlinie 2003/98/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 17. November 2003 über die Weiterverwendung von Informationen des öffentlichen Sektors“. *Amtsblatt der Europäischen Union*, L 345 (31.12.2003): 0090–0096. <http://data.europa.eu/eli/dir/2003/98/oj>.

- — —: „Richtlinie 2013/37/EU des Europäischen Parlaments und des Rats vom 26. Juni 2013 zur Änderung der Richtlinie 2003/98/EG über die Weiterverwendung von Informationen des öffentlichen Sektors“. *Amtsblatt der Europäischen Union*, L175 (27.6.2013): 1–8. <http://data.europa.eu/eli/dir/2013/37/oj>.
- — —: „Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG“. *Amtsblatt der Europäischen Union*, L 119 (4.5.2016): 1–88. <http://data.europa.eu/eli/reg/2016/679/oj>.
- European Commission: „Commission Recommendation of 27 October 2011 on the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation“. *Official Journal of the European Union*, L 283, (29.10.2011): 39–45. <http://data.europa.eu/eli/reco/2011/711/oj>.
- — —: „Shaping Europe’s digital future: Timeline of digitisation and online accessibility of cultural heritage“, <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/timeline-digitisation-and-online-accessibility-cultural-heritage> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- European Commission und Directorate-General for Communications Networks, Content and Technology: „Europeana DSI-4 annual report“. *Publications Office of the European Union* (August 2020). <https://data.europa.eu/doi/10.2759/163536>.
- — —: „Europeana strategy 2020-2025: empowering digital change“. *Publications Office of the European Union* (2020). <https://data.europa.eu/doi/10.2759/524581>.
- Europeana Foundation: „About Us. Europeana Foundation“, <https://pro.europeana.eu/about-us/foundation> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Die Europeana Charta zum Gemeingut“ (2010), https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/IPR/Public%20Domain%20Charter/GERMAN%20Public%20Domain%20Charter.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Europeana“, <https://www.europeana.eu/de> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Europeana Aggregators“, <https://pro.europeana.eu/page/aggregators> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Europeana Collections“, <https://www.europeana.eu/de/collections> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Europeana Network Association“, <https://pro.europeana.eu/network-association/sign-up> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Europeana Impact Playbook“, <https://pro.europeana.eu/page/europeana-impact-playbook> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Europeana Publishing Framework V2.0“, <https://pro.europeana.eu/post/publishing-framework> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „The 20th Century Black Hole: How does this show up on Europeana?“ (2015), https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Advocacy/Twentieth%20Century%20Black%20Hole/copy-of-europeana-policy-illustrating-the-20th-century-black-hole-in-the-europeana-dataset.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „The Europeana Licensing Framework“, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana_Licensing_Framework.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Trees in visual art“, <https://www.europeana.eu/de/set/5213> [zugegriffen am 22. Juli 2022]
- Farrell, Dean: „DPLA Licenses“, <http://www.deanfarr.com/viz/rights.php> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Farrenkopf, Michael, Andreas Ludwig und Achim Saupe: „Logik und Lücke. Formen der archivischen und sammelnden Konstitution authentischen Wissens“. In *Logik und Lücke. Die Konstruktion des*

- Authentischen in Archiven und Sammlungen*, hrsg. v. Michael Farrenkopf, Andreas Ludwig und Achim Saupe, 7–31, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2021).
- Fauconnier, Sandra: „OpenGLAM principles: ways forward to open access for cultural heritage“, <https://medium.com/freely-sharing-the-sum-of-all-knowledge/openglam-principles-ways-forward-to-open-access-for-cultural-heritage-4227b21a9232> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Flickr: „Die Commons“, <https://www.flickr.com/commons> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Die Commons. Teilnehmende Institutionen“, <https://www.flickr.com/commons/institutions/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Förster, Larissa, Matthias Glaubrecht, Katarina Horst, Silke Reuther, Hans-Jörg Czech, Veit Didczuneit und Christoph Grunenberg: „Sammlungsgeschichte: Die verschiedenen Museumsgattungen und ihr (post-)koloniales Erbe“. In *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund e. V., 107–125, (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-web-210228-02.pdf>
- Fost, Dan: „Killer Statue — Psyched About the Site!“, *The New York Times* (12. März 2008), <https://www.nytimes.com/2008/03/12/arts/artsspecial/12social.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Freeland, Chris: „Announcing a National Emergency Library to Provide Digitized Books to Students and the Public“, <https://blog.archive.org/2020/03/24/announcing-a-national-emergency-library-to-provide-digitized-books-to-students-and-the-public/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Frischmuth, Frank: „Die Deutsche Digitale Bibliothek als nationales Kulturportal für Deutschland“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 133–146, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.
- Fröhlich, Alexander: „AfD-Europawahlkampf in Berlin: Die nackte Frau und die bösen Turbanträger“, *Der Tagesspiegel* (12. April 2019), <https://www.tagesspiegel.de/berlin/die-nackte-frau-und-die-bosen-turbantraeger-5324140.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Fründt, Sarah: „S wie Sensible Sammlungen – Was sind eigentlich sensible Sammlungen? Und warum sind sie sensibel?“, *Hypothesen* (2015), <https://sensmus.hypothesen.org/117>, [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Fuchsgruber, Lukas: „Wie können wir das digitale Museum aufhalten?“, *Remote Chaos Experience* (2020), <https://media.ccc.de/v/rc3-11510-wie-können-wir-das-digitale-museum-aufhalten#t=135> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Füßl, Wilhelm: „Überlieferungslücken, ihre Motive und Auswirkungen auf das kulturelle Erbe“. In *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen*, hrsg. v. Michael Farrenkopf, Andreas Ludwig und Achim Saupe, 153–174, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2021).
- Gantert, Klaus: *Bibliothekarisches Grundwissen* (Berlin, Boston: De Gruyter Saur, 2016).
- Gantert, Klaus und Rupert Hacker: *Bibliothekarisches Grundwissen* (München: K.G. Saur, 2008).
- Garcia-Febo, Loida, Anne Hustad, Hermann Rösch, Paul Sturges, Amélie Vallotton (FAIFE-Arbeitsgruppe) und International Federation of Library Association and Institutions: „IFLA Code of Ethics for Librarians and other Information Workers (full version)“ (August 2012), <https://repository.ifla.org/handle/123456789/1850> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Gass, Lars Henrik: „Nekes Mediensammlung: Da kann einem das Staunen vergehen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25. Oktober 2020), <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/wie-die-mediensammlung-nekes-verteilt-wird-17018031.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Gay, Greg: *Introduction to Web Accessibility. Essential Accessibility for Everyone* (Toronto: Ryerson University, o. J.). <https://openlibrary->

- [repo.ecampusontario.ca/jspui/bitstream/123456789/602/2/Introduction-to-Web-Accessibility-1574869735.pdf](https://openlibrary-repo.ecampusontario.ca/jspui/bitstream/123456789/602/2/Introduction-to-Web-Accessibility-1574869735.pdf).
- — —: *What You Can Do to Remove Barriers on the Web – Making Websites Accessible* (Toronto: Ryerson University, o. J.). https://openlibrary-repo.ecampusontario.ca/jspui/bitstream/123456789/989/5/What-You-Can-Do-to-Remove-Barriers-on-the-Web-1580924483_print.pdf.
- Giannini, Tula und Jonathan P. Bowen: „Digital Culture“. In *Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research*, hrsg. v. Tula Giannini und Jonathan P. Bowen, 3–26. (Springer, 2019). <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6>.
- Giffard, Alain: „Dilemmas of Digitization in Oxford“, <https://alaingiffard.wordpress.com/2008/05/29/dilemmas-of-digitization-in-oxford/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Github.com: „Github“, <https://github.com/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Gluck, Michelle, Adrian K. Ho, Martin R. Kalfatovic, David Mellor, Louise Page, Brianna Schofield und Emma Wilson: „Standards, Norms, and Best Practices Workgroup Report“. *Open Scholarship Initiative Proceedings*, vol. 2 (2017): 1–6. <http://dx.doi.org/10.13021/G8osi.1.2017.1932>.
- GO FAIR International Support and Coordination Office: „A1: (Meta)data are retrievable by their identifier using a standardised communication protocol“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/metadata-retrievable-identifier-standardised-communication-protocol/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „A2: Metadata should be accessible even when the data is no longer available“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/a2-metadata-accessible-even-data-no-longer-available/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „F1: (Meta) data are assigned globally unique and persistent identifiers“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/f1-meta-data-assigned-globally-unique-persistent-identifiers/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „F2: Data are described with rich metadata“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/f2-data-described-rich-metadata/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „F4: (Meta)data are registered or indexed in a searchable resource“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/f4-metadata-registered-indexed-searchable-resource/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „FAIR Principles“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „How to GO FAIR“, <https://www.go-fair.org/how-to-go-fair/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „I1: (Meta)data use a formal, accessible, shared, and broadly applicable language for knowledge representation“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/i1-metadata-use-formal-accessible-shared-broadly-applicable-language-knowledge-representation/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „I2: (Meta)data use vocabularies that follow the FAIR principles“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/i2-metadata-use-vocabularies-follow-fair-principles/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „I3: (Meta)data include qualified references to other (meta)data“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/i3-metadata-include-qualified-references-metadata/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „R1: (Meta)data are richly described with a plurality of accurate and relevant attributes“, <https://www.go-fair.org/fair-principles/r1-metadata-richly-described-plurality-accurate-relevant-attributes/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Goldsmith, Kenneth: „If It Doesn’t Exist on the Internet, It Doesn’t Exist“. Elective Affinities Conference, University of Pennsylvania (2005) https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/if_it_doesnt_exist.html [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Google Arts & Culture: „Google Arts & Culture“, <https://artsandculture.google.com> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- Graaf, Maurits van der und Leo Waaijers: *Authority files: Breaking out of the library silo to become signposts for research information. Meeting today's stakeholder demands* (Knowledge Exchange, 2014). <https://repository.jisc.ac.uk/id/eprint/6224>.
- Gradmann, Stefan: „Europeana – Keine Digitale Bibliothek“, https://www.ibi.hu-berlin.de/de/von-uns/bbk/bbk-material/gradmann_europeana [zugegriffen am 21. September 2022].
- — —: „Europeana White Paper 1: Knowledge = Information in Kontext: On the Importance of Semantic Contextualisation in Europeana“, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Europeana%20White%20Paper%201.pdf [zugegriffen am 21. September 2022].
- — —: „Objekt, Prozess und Kontext: Gedächtnisorganisationen und semantische Technologien“, <https://zugang-gestalten.org/dokumentation-2011/> [zugegriffen am 21. September 2022].
- Greve, Anna: *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte* (Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2014).
- — —: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit* (Bielefeld: transcript Verlag, 2019).
- Gries, Christian: „Digitale Strategien für Museen“. *Kulturpolitische Mitteilungen*, vol. 160, Nr. 1 (2018): 79–81.
- — —: „Digitale Strategien in wissenschaftlichen Sammlungen“. In *Objekte im Netz. Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Wandel*, hrsg. v. Udo Andraschke und Sarah Wagner, 71–78. (Bielefeld: transcript Verlag, 2020).
- Griesser-Stermscheg, Martina, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja: „Statt einer Einleitung. Ein Gespräch zwischen den Herausgeberinnen“. In *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, hrsg. v. Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, 19–35. (Berlin: De Gruyter, 2020).
- — —: „Vorwort“. In *Sich mit Sammlungen anlegen. Gemeinsame Dinge und alternative Archive*, hrsg. v. Martina Griesser-Stermscheg, Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, 13–17. (Berlin: De Gruyter, 2020).
- Gromova, Alina: „Auf der Suche nach einer neuen Museumsdefinition. Dokumentation des Streitgesprächs ‚Quo vadis Museum?‘ am 30. Januar 2020 im Jüdischen Museum Berlin“, <https://www.jmberlin.de/suche-nach-neuer-museumsdefinition> [zugegriffen am 21. September 2022].
- Guo, Danny: „Make a README“, <https://github.com/dguo/make-a-readme> [zugegriffen am 21. September 2022].
- Haffner, Dorothee: „Datenausgabebedarfe, Open Access“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 194–198. (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- — —: „Standardisierung der Daten und der Datenstruktur, automatisierte Abläufe“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 190–194. (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- Hagedorn-Saupe, Monika und Werner Schweibenz: „Erschließung, Vernetzung und Access“. In *Der Vergangenheit eine Zukunft: Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, hrsg. v. Paul Klimpel und Ellen Euler, 46–61. (Berlin: iRights Media, Eine Publikation der Deutschen Digitalen Bibliothek, 2015). <https://d-nb.info/1169068626/34>.
- Hahn, Hans Peter und Oliver Lueb: „Ausblick“. In *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, hrsg. v. Hans Peter Hahn, Oliver Lueb, Katja Müller und Karoline Noack, 345–358. (Bielefeld: transcript Verlag, 2021). <https://doi.org/10.14361/9783839457900>.

- Hahn, Helene: *Kooperativ in die digitale Zeit – Wie öffentliche Kulturinstitutionen Cultural Commons fördern. Eine Einführung in offene Kulturdaten*, hrsg. v. digiS – Servicestelle Digitalisierung Berlin (Berlin: digiS – Servicestelle Digitalisierung Berlin, 2016). [urn:nbn:de:0297-zib-59131](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0297-zib-59131).
- Hall, Stuart: „Das Spektakel des ‚Anderen‘“. In *Grundlagentexte der Medienkultur*, hrsg. v. Andreas Ziemann, 155–160, (Wiesbaden: Springer VS, 2019). <https://doi.org/10.1007/978-3-658-15787-6>.
- Halperin, Julia und Charlotte Burns: „Museums Claim They’re Paying More Attention to Female Artists. That’s an Illusion“, <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Harangozó, Adam: „Passenger Pigeon Manifesto“. *A Journal for Museum and Archives Professionals*, vol. 16, Nr. 4 (2020): 393–399. <https://doi.org/10.1177/1550190620964044>.
- Häntzschel, Jörg: „Das Humboldt-Forum ist wie Tschernobyl. Bénédicte Savoy über das Humboldt-Forum“, *Süddeutsche Zeitung* (20. Juli 2017), <https://www.sueddeutsche.de/kultur/benedicte-savoy-ueber-das-humboldt-forum-das-humboldt-forum-ist-wie-tschernobyl-1.3596423?reduced=true> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Hazen, Dan, Jeffrey Horrell und Jan Merrill-Oldham: *Selecting Research Collections for Digitization* (Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources, 1998).
- Heidel, Evelin (Scann): „draft – Consultation for update of Open GLAM Principles“, <https://docs.google.com/document/d/1MU4PnyOY-w7phIOIVQr-G8MT13NUAh0xwJ5r1HXyQmO/edit> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Open GLAM Call Log & Next Meeting Agenda“, <https://docs.google.com/document/d/1y-ooRioOKMgLJo5s9IB-kDmmq5ZXUsiAPGRBzMMJ6KM/edit#heading=h.tv36xpng8ehk> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Heidel, Evelin (Scann) und UNESCO: „The OpenGLAM Webinar Series – Universal Access to Documentary Heritage in Asia and the Pacific ‘Open GLAM Webinar Series: Session 4 Open Access at Your Institution: How To?’“, <https://bangkok.unesco.org/content/promoting-universal-access-documentary-heritage-asia-pacific-openglam-webinar-series> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Heimann-Jelinek, Felicitas: „Kuratorische Überforderung? Zum Ausstellen von Zeugnissen des Holocaust“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 247–256, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082>.
- Heisig, Dirk: *Ent-Sammeln: Neue Wege in der Sammlungspolitik von Museen* (Aurich: Ostfriesland-Stiftung der Ostfriesischen Landschaft, 2007).
- Hilty, Lorenz M. und Bernard Aebischer: „ICT for Sustainability: An Emerging Research Field“. In *ICT Innovations for Sustainability*, hrsg. v. Lorenz M. Hilty und Bernard Aebischer, 3–36, (Heidelberg: Springer International Publishing, 2015). <https://doi.org/10.1007/978-3-319-09228-7>.
- hooks, bell: *Feminismus für alle* (Münster: Unrast, 2021).
- Howe, Jeff: „Crowdsourcing“, <https://crowdsourcing.typepad.com/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Hughes, Lorna M. (Hrsg.): *Evaluating and Measuring the Value, Use and Impact of Digital Collections* (London: Facet Publisher, 2012). <https://doi.org/10.29085/9781856049085>.
- — —: *Digitizing collections: strategic issues for the information manager* (London: Facet Publishing, 2004).
- Humboldt-Universität zu Berlin und Vivien Petras: „Digitised Manuscripts to Europeana. Final Public Report“, https://web.archive.org/web/20210802175233/http://dm2e.eu/files/Public_Final_Report_150630.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- ICOM – International Council of Museums: „Creating the new museum definition: over 250 proposals to check out!“, <https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote“, <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Museum Definition“, <https://web.archive.org/web/20220719175455/https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- ICOM – International Council of Museums und International Committee for Documentation: „What is LIDO?“, <http://cidoc.mini.icom.museum/working-groups/lido/what-is-lido/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- ICOM – Internationaler Museumsrat: *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM* (Paris: ICOM – Internationaler Museumsrat, 2010). https://icom-deutschland.de/images/Publikationen_Buch/Publikation_5_Ethische_Richtlinien_dt_2010_komplett.pdf.
- Iconclass: „Iconclass“, <http://www.iconclass.nl/home> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Iliev, Lilli: „Knowledge Equity – How to make Wikimedia more diverse, participatory and equitable“, <https://blog.wikimedia.de/2021/09/14/knowledge-equity-how-to-make-wikimedia-more-diverse-participatory-and-equitable/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Imhorst, Christian: *Die Anarchie der Hacker. Richard Stallman und die Freie-Software-Bewegung* (Marburg: Tectum Verlag, 2004).
- International Consortium for Photographic Heritage: „Photoconsortium“, <https://www.photoconsortium.net/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- International Rights Statements Working Group: „White Paper: Recommendations for Standardized International Rights Statements“ (2018), https://rightsstatements.org/files/180531recommendations_for_standardized_international_rights_statements_v1.2.2.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Internet Archive: „About the Internet Archive“, <https://archive.org/about/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Internet Archive’s Terms of Use, Privacy Policy, and Copyright Policy“, <https://archive.org/about/terms.php> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Internet Archive“, <https://archive.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Rights“, <https://help.archive.org/hc/en-us/articles/360014759692-Rights> [zugegriffen 22. Juli 2022].
- — —: „Wayback Machine“, <https://archive.org/web/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Jaschke, Beatrice, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld und Schnittpunkt (Hrsg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen* (Wien: Turia und Kant, 2005).
- Järvakandi Klaasimuseum: „Järvakandi Klaasimuseum“, <https://www.klaasimuseum.ee/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Jensen, Uwe, Alexia Katsanidou und Wolfgang Zenk-Möltgen: „Metadaten und Standards“. In *Handbuch Forschungsdatenmanagement*, hrsg. v. Stephan Büttner, Hans-Christoph Hobohm und Lars Müller, 83–100, (Bad Honnef: Bock + Herchen Verlag, 2011).
- Johnson, Larry, Samantha Adams Becker, Victoria Estrada und Alexander Freeman: *NMC Horizon Report: 2015 Museum Edition* (Austin, Texas: The New Media Consortium 2015). <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED559371.pdf>.

- Kalfatovic, Martin R., Effie Kapsalis, Katherine P. Spiess, Anne van Camp und Michael Peter Edson: „Smithsonian Team Flickr: A library, archives, and museums collaboration in web 2.0 space“. *Archival Science*, vol. 8, Nr. 4 (Dezember 2008): 267–277. <https://doi.org/10.1007/s10502-009-9089-y>.
- Kapsalis, Effie: „The Impact of Open Access on Galleries, Libraries, Museums, & Archives“ (2016), https://siarchives.si.edu/sites/default/files/pdfs/2016_03_10_OpenCollections_Public.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Karentzos, Alexandra: „Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierung, Kanonisierungen, Repräsentationen“. In *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, hrsg. v. Julia Reuter und Alexandra Karentzos, 249–266, (Wiesbaden: Springer VS, 2012). <https://doi.org/10.1007/978-3-531-93453-2>.
- Kassim, Sumaya: „The museum will not be decolonised“, <https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Katyal, Sonia K: „Technoheritage“. *California Law Review*, vol. 105, Nr. 4 (1. August 2017): 1111–1172. <https://doi.org/10.15779/Z38PN8XF0T>.
- Kazeem, Belina, Charlotte Martinz-Turek, Nora Sternfeld und Schnittpunkt (Hrsg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien* (Wien: Verlag Turia + Kant, 2009).
- Keene, Suzanne: „Becoming Digital“. *Museum Management and Curatorship*, vol. 15, Nr. 3 (1997): 299–313.
- — —: „The Future of the Museum in the Digital Age“. *ICOM News – Newsletter of the International Council of Museums: „Virtual Museums“*, vol. 57, Nr. 3 (2004): 4.
- Keller, Paul, Thomas Margoni, Katarzyna Rybicka und Alek Tarkowski: „Re-use of public sector information in cultural heritage institutions“. *International Free and Open Source Software Law Review*, vol. 6, Nr. 1 (2014): 1–10. <https://doi.org/10.5033/ifossr.v6i1.104>.
- Kelly, Kristin: *Images of Works of Art in Museum Collections: The Experience of Open Access. A Study of 11 Museums* (Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources, 2013). <https://www.clir.org/wp-content/uploads/sites/6/pub157.pdf>.
- Kenderdine, Sarah und Merete Sanderhoff: „Conversation 5: Sarah Kenderdine + Merete Sanderhoff“. In *The Digital Future of Museums. Conversations and Provocations*, hrsg. v. Keir Winesmith und Suse Anderson, 90–104, (London: Routledge, 2020). <https://doi.org/10.4324/9780429491573>.
- Kett, Jürgen: „Die GND-Initiative. Entwickeln eines Rückgrats für kulturelle und wissenschaftliche Daten“, GNDCon (2018), <https://wiki.dnb.de/display/GNDCON2018/Dokumentation+der+Sessions+der+GNDCon+2018?preview=/145591706/146604367/4%20GNDCon+Kett+16x9.pptx> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Kindling, Maxi und Peter Schirmbacher: „Die digitale Forschungswelt‘ als Gegenstand der Forschung“. *Information. Wissenschaft & Praxis*, vol. 54, Nr. 2–3 (2013): 127–36. <https://doi.org/10.1515/iwp-2013-0017>.
- Kitchin, Rob: *The Data Revolution. Big Data, Open Data, Data Infrastructures and Their Consequences* (London: Sage Publications Ltd, 2014). <https://dx.doi.org/10.4135/9781473909472>.
- Klaffki, Lisa, Stefan Schmunk und Thomas Stäcker: *Stand der Kulturgutdigitalisierung in Deutschland: Eine Analyse und Handlungsvorschläge des DARIAH-DE Stakeholdergremiums ‚Wissenschaftliche Sammlungen‘* (Göttingen: GOEDOC, Dokumenten- und Publikationsserver der Georg-August-Universität, 2018). <http://webdoc.sub.gwdg.de/pub/mon/dariah-de/dwp-2018-26.pdf>.
- Klimpel, Paul: „Eigentum an Metadaten? Urheberrechtliche Aspekte von Bestandsinformationen und ihre Freigabe“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 57–64, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.

- — —: *Kulturelles Erbe digital – Eine kleine Rechtsfibel* (Berlin: digiS – Forschungs- und Kompetenzzentrum Digitalisierung Berlin, 2020). <https://doi.org/10.12752/2.0.004.0>.
- Klimpel, Paul und Ellen Euler (Hrsg.): *Der Vergangenheit eine Zukunft: Kulturelles Erbe in der digitalen Welt* (Berlin: iRights Media, Eine Publikation der Deutschen Digitalen Bibliothek, 2015). <https://d-nb.info/1169068626/34>.
- Knaus, Gudrun: *Leitfaden für digitales Sammlungsmanagement an Kunstmuseen*, hrsg. v. Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg und Christian Bracht (Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019). <https://doi.org/10.11588/artdok.00006413>.
- Knaus, Gudrun, Regine Stein und Angela Kailus: *LIDO-Handbuch für die Erfassung und Publikation von Metadaten zu kulturellen Objekten*. Band 1: Graphik (Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2019). <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.382.544>.
- Koch, Gertraud, Samantha Lutz und Antje Schmidt: „Closing statement: Sharing is Caring – Hamburg Extension Opening Up! Building Connectivity through Cultural Heritage“, *Sharing is Caring X* (2017), <http://sharecare.nu/hamburg-2017/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Korff, Gottfried: „Korffs Museumsdinge. Zur Einführung: Vorwort der 1. Auflage“. In *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, hrsg. v. Gottfried Korff, XXV–XXX, (Köln: Böhlau Verlag, 2007).
- Köthen Kultur und Marketing GmbH: „Historisches Museum und Bach-Gedenkstätte“, <https://www.schlosskoethen.de/museen/museum/Historisches%20Museum%20und%20Bach-Gedenkst%C3%A4tte%20> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Kreutzer, Till: *Open Content – A Practical Guide to Using Creative Commons Licences* (Berlin: German Commission for UNESCO, North Rhine-Westphalian Library Service Centre, Wikimedia Deutschland - Gesellschaft zur Förderung Freien Wissens e. V., 2015). https://meta.wikimedia.org/wiki/File:Open_Content_-_A_Practical_Guide_to_Using_Creative_Commons_Licences.pdf.
- Kulturstiftung der Länder: „Neues Sammeln“, <https://www.kulturstiftung.de/neues-sammeln/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Lackner, Helmut: „Sammeln und Entsammeln im kulturhistorischen Museum“. *Curiositas. Jahrbuch für Museologie und museale Quellenkunde*, 12–13 (2013): 69–89.
- Lampe, Karl-Heinz, Siegfried Krause und Martin Doerr (Hrsg.): *Definition des CIDOC Conceptual Reference Model* (Berlin: ICOM Deutschland, eine Publikation von International Council of Museums, Deutsches Nationalkomitee, 2010). https://cidoc-crm.org/sites/default/files/cidoccrm_end.pdf.
- Lang, Fritz (Regie): *Metropolis* (Deutschland, 1927), *DVD-Studienfassung Metropolis*, hrsg. v. Filminstitut der Universität der Künste, Berlin (2006).
- Lange, Britta: „Sensible Sammlungen“. In *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, hrsg. v. Margit Berner, Anette Hoffmann und Britta Lange, 15–40, (Hamburg: Philo Fine Arts, 2011).
- Latell, Franziska: „...mehr als die Summe seiner Teile. Zur Konvergenz von Film, Theorie und Sammlung im Lebenswerk von Werner Nekes“. In *Werner Nekes. Das Leben zwischen den Bildern*, Ein Film von Ulrike Pfeiffer (DVD Booklet) (Köln: mindjazz pictures, 2018).
- — —: „Museums Germany OA, Exzerpt aus: Survey of GLAM open access policy and practice (Douglas McCarthy and Dr. Andrea Wallace, CC BY 4.0, 2018 to present), 5.11.2020“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1V9rwn3bXL2r6_U8d933LsLDN4vNbi5qtse9lWY9cOVk/edit#gid=0 [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Latell, Franziska und Werner Sudendorf: „Vorwort“. In *Fritz Langs Metropolis*, hrsg. v. Deutsche Kinemathek, Franziska Latell und Werner Sudendorf, 9–11, (München: belleville Verlag, 2010).

- Leon, Sam und Open Knowledge Foundation: „Announcing DM2E: Exploring the possibilities of Linked Open Data in cultural heritage“, <https://blog.okfn.org/2012/03/19/announcing-dm2e-exploring-the-possibilities-of-linked-open-data-in-cultural-heritage/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — — : „DM2E D4.3 – Documentation Package“, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Projects/Project_list/Digitising_Manuscripts_to_Europeana/Deliverables/D4.3%20Documentation%20Package.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Lessig, Lawrence: *Free Culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity* (New York: The Penguin Press, 2004).
- — —: *Remix – Making Art and Commerce Thrive in the Hybride Economy* (London: Bloomsbury, 2008).
- Levin, Amy K: *Gender, Sexuality and Museums* (London: Routledge, 2010). <https://doi.org/10.4324/9780203847770>.
- Lévy, Maurice, Elisabeth Niggemann und Jacques De Decker: „Die neue Renaissance. Empfehlungen der Drei Weisen zum Ausbau des europäischen kulturellen Erbes im Netz“. In *Der Vergangenheit eine Zukunft: Kulturelles Erbe in der digitalen Welt*, hrsg. v. Paul Klimpel und Ellen Euler, 282–289, (Berlin: iRights Media, Eine Publikation der Deutschen Digitalen Bibliothek, 2015). <https://d-nb.info/1169068626/34>.
- Library of Congress: „Library of Congress“, <https://www.loc.gov/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Local Contexts: „TK Labels“, <https://localcontexts.org/labels/traditional-knowledge-labels/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „TK Licenses“, <https://localcontexts.org/licenses/traditional-knowledge-licenses/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Ludl, Claus: „Reinigungsprozesse und Bestandsbildung im Nachlass des Physikers Gernot Zippe (1917-2008) – Essay über eine Systematik des Fehlenden“. In *Logik und Lücke. Die Konstruktion des Authentischen in Archiven und Sammlungen*, hrsg. v. Michael Farrenkopf, Andreas Ludwig und Achim Saupe, 175–194, (Göttingen: Wallstein Verlag, 2021).
- Maaz, Bernhard: *Das gedoppelte Museum* (Köln: Buchhandlung Walther König, 2020).
- MacDonald, George F. und Stephen Alford: „The Museum as Information Utility“. *Museum Management and Curatorship*, vol. 10, Nr. 3 (1991): 305–311. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09647779109515282>.
- Manžuch, Zinaida: „Ethical Issues In Digitization Of Cultural Heritage“. *Journal of Contemporary Archival Studies*, vol. 4, Artikel 4 (2017). <https://elischolar.library.yale.edu/jcas/vol4/iss2/4>.
- Matienzo, Mark A., Valentine Charles, Esmé Cowles, Karen Estlund, Tom Johnson, Patrick Peiffer, Richard J. Urban u. a.: „RightsStatements.org White Paper: Requirements for the Technical Infrastructure for Standardized International Rights Statements“, https://rightsstatements.org/files/160322requirements_for_the_technical_infrastructure_for_standardized_international_rights_statements_v1.1.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Max-Planck-Gesellschaft: „Berliner Erklärung – Signatoren“, <https://openaccess.mpg.de/3883/Signatories> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Mboa, Thomas und Florence Piron: „The (Unconscious?) Neocolonial Face of Open Access“, Konferenz OpenCon (2017), <https://www.slideshare.net/RightToResearch/the-unconscious-neocolonial-face-of-open-access-dynamics-of-power-in-francophone-african-universities-thomas-mboa-opencon-2017> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- McCarthy, Douglas: „Aw: Around the world with Open GLAM“, E-Mail von Douglas McCarthy an Franziska Latell (17. November 2020).

- — —: „Open Access Scope in Open GLAM“, <https://medium.com/open-glam/open-access-scope-in-open-glam-70461bec2bca> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Uncovering the global picture of Open GLAM“, <https://medium.com/open-glam/uncovering-the-global-picture-of-open-glam-af364aadeeee> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- McCarthy, Douglas, Stacy Allison-Cassin und Evelin (Scann) Heidel: „What Open Access Principles do we need for Cultural Heritage?“, *Sharing is Caring – Stockholm Extension* (2019), <https://www.slideshare.net/DouglasMcCarthy2/what-open-access-principles-do-we-need-for-cultural-heritage> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- McCarthy, Douglas und Jacqueline Falk: „Open access arrives at the Lenbachhaus“, <https://pro.europeana.eu/post/open-access-at-munich-s-lenbachhaus> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- McCarthy, Douglas und Andrea Wallace: „README for the Survey of GLAM open access policy and practice (2018–)“, https://docs.google.com/document/d/15U_Z50WCUM_OWQ9HKLvLMlkcMoCN68FLVI9OKJQ8yY/edit [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Survey of GLAM open access policy and practice (2018 to present)“, https://docs.google.com/spreadsheets/d/1WPS-KJptUJ-o8SXtg00l1cxq0IKJu8eO6Ege_GrLaNc/edit?usp=sharing [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- medium.com: „Open GLAM. Global insights into open access and cultural heritage“, <https://medium.com/open-glam> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Meijer-van Mensch, Léontine: „Partizipation an der Museumsarbeit – zwischen Hobbyismus und Professionalisierung“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 329–332, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- Mensch, Peter van: „Museologie – Wissenschaft für Museen“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 370–375, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016).
- Modest, Wayne und Robin Lelijveld: *Words Matter – An Unfinished Guide to Word Choices in the Cultural Sector* (Leiden: National Museum of World Cultures, 2018). <https://www.materialculture.nl/en/publications/words-matter>.
- Moore, Samuel A.: „A genealogy of open access: negotiations between openness and access to research“. *Revue française des sciences de l’information et de la communication*, Nr. 11 (2017). <https://doi.org/10.4000/rfsic.3220>.
- Murphy, Bernice L. und Aedín Mac Devitt (ICOM) (Hrsg.): *Museums, Ethics and Cultural Heritage* (Abingdon: Routledge, The International Council of Museums, 2016).
- Murray-Rust, Peter, Cameron Neylon, Rufus Pollock und John Wilbanks: „Panton Principles – Principles for Open Data in Science“, <http://pantonprinciples.org/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: „Rethinking Guernica“, <https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/en> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: „Sammlung Online“, <https://sammlungonline.mkg-hamburg.de/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- National Library of Australia: „Trove – The National Library of Australia“, <https://trove.nla.gov.au/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- National Library of Medicine: „Thesaurus Medical Subject Headings (MeSH)“, <https://www.nlm.nih.gov/mesh/meshhome.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- National Museum of Natural History: „National Museum of Natural History“, <https://naturalhistory.si.edu/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- Naundorf, Karen und Paula Félix-Didier: „Wir haben Metropolis!“ In *Fritz Langs Metropolis*, hrsg. v. Deutsche Kinemathek, Franziska Latell und Werner Sudendorf, 39–47, (München: belleville Verlag, 2010).
- Neely, Liz: „Creating culture by, with and for the public“. In *Display at your own risk. An experimental exhibition of digital cultural heritage*, hrsg. v. Andrea Wallace und Ronan Deazley, 261–272, (Glasgow: The Lighthouse, 2016). <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3378193>.
- Nekes, Werner (Regie): *Media Magica I – Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* (Deutschland: 1986).
- Network Working Group: „RFC 2119: Key words for use in RFCs to Indicate Requirement Levels“, <https://tools.ietf.org/html/rfc2119> [zugegriffen am 21. September 2022].
- Neuroth, Heike, Achim Oßwald, Regine Scheffel, Stefan Strathmann und Karsten Huth (Hrsg.): *nestor Handbuch: Eine kleine Enzyklopädie der digitalen Langzeitarchivierung (Version 2.3.)* (Glückstadt: Verlag Wener Hülsbusch, o. J.)
- Neuroth, Heike, Laura Rothfritz, Vivien Petras und Maxi Kindling: „Digitales Datenmanagement als neue Aufgabe für wissenschaftliche Bibliotheken“. *Bibliothek Forschung und Praxis*, vol. 43, Nr. 3 (2019): 421–431. <https://doi.org/10.1515/bfp-2019-2073>.
- Nixon, Christopher: „Zu einem postkolonialen Paradigmenwechsel des Museums“, Konferenz Zugang Gestalten (2021), <https://www.youtube.com/watch?v=sLmSieYnuCE&t=47s> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- No Humboldt 21!: „No Humboldt 21! Moratorium für das Humboldt-Forum im Berliner Schloss“, <https://www.no-humboldt21.de/resolution/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Oomen, Johan und Lora Aroyo: „Crowdsourcing in the cultural heritage domain: Opportunities and challenges“. *C&T '11: Proceedings of the 5th International Conference on Communities and Technologies*, (2011): 138–149. <https://doi.org/https://doi.org/10.1145/2103354.2103373>.
- Open Access Directory: „Main Page – Open Access Directory“, http://oad.simmons.edu/oadwiki/Main_Page [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Cultuur Data: „Open Cultuur Data – About“, (2013), <https://web.archive.org/web/20130307172119/www.opencultuurdata.nl/about> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Data Institute: „Assessing Risk When Sharing Data: A Guide“, <https://docs.google.com/document/d/104YwZLrIyvP451RVW5nQw3jC4DAD3HY7rzWP8MqUjKA/edit> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Data ethics and privacy“, <https://theodi.org/topic/data-ethics-personal-data-and-privacy/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Data Ethics Canvas“, <https://theodi.org/wp-content/uploads/2019/07/ODI-Data-Ethics-Canvas-2019-05.pdf> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Data Institute und Leigh Dodds: „How to write a good open data policy“, <https://theodi.org/article/how-to-write-a-good-open-data-policy/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Knowledge Foundation: „Gathering, Preserving and Reusing our Cultural Heritage – the OKFN Cultural Heritage Working Group“, <https://blog.okfn.org/2010/08/16/gathering-preserving-and-reusing-our-cultural-heritage-the-okfn-cultural-heritage-working-group/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Mission“, <https://okfn.org/about/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Open Data Handbook“, <https://opendatahandbook.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Open Data Handbook – Glossary: Data Quality“, <http://opendatahandbook.org/glossary/en/terms/data-quality/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- — —: „Open Data Handbook – Glossary: Human Readable“, <http://opendatahandbook.org/glossary/en/terms/human-readable/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „Open Data Handbook – Glossary: Open Format“, <https://opendatahandbook.org/glossary/en/terms/open-format/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „Open Data Handbook – Glossary: Structured Data“, <https://opendatahandbook.org/glossary/en/terms/structured-data/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „Open Definition – Defining Open in Open Data, Open Content and Open Knowledge. Offen-Definition, Version 2.1“, <https://opendefinition.org/od/2.1/de/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „Open Format Definition“, <https://opendefinition.org/ofd/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „OpenGLAM Principles 0.5“, https://docs.google.com/document/d/1_a6WPBsprpuJUIkbiOCHrz50CBEYMEFNcz6oT_FY5n4/edit [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „OpenGLAM Principles Launched“, <https://web.archive.org/web/20131115052923/https://openglam.org/2013/04/11/openglam-principles-launched/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „OpenGLAM Working Group Members Call“, <https://docs.google.com/document/d/1yCJUVRtSbnSenuQA0tGO0rugEwitlyiwATJbIrIpQEs/edit#heading=h.dqcpyoecxa4o> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „OpenGLAM Working Group Membership“, <https://docs.google.com/document/d/1zOevGKPF1rc3pi4OIIzIbr5O39hWY6OooSNwZq9LiAU/edit#heading=h.mxnwtjpc7ni7> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „What is open?“, <https://okfn.org/opendata/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Knowledge Foundation und Lieke Ploeger: „Community building through the DM2E project“, <https://blog.okfn.org/2015/04/08/community-building-through-the-dm2e-project/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Open Source Initiative: „History of the OSI“, <https://web.archive.org/web/20021001164015/http://www.opensource.org/docs/history.php> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Open Source Initiative“, <https://opensource.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „The Open Source Definition, Version 1.9“, <https://opensource.org/osd> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- openGLAM.com: „OpenGLAM Local“, <https://openglam.org/local/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „OpenGLAM Principles v.1.0“, <https://web.archive.org/web/20190715005730/https://openglam.org/principles/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „OpenGLAM Working Group“, <https://openglam.org/working-group/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „WHAT – A space to spark a global conversation“, <https://openglam.org/what/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
 - — —: „WHY – Everyone should be able to access our collective cultural heritage“, <https://openglam.org/why/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- openGLAM.org und Pekel, Joris: „Big Data vs. Small Data: What about GLAMs?“, <https://web.archive.org/web/20130509225419/http://openglam.org/2013/05/02/big-data-vs-small-data-what-about-glams/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD): *Declaration on Access to Research Data from Public Funding*, OECD/LEGAL/0321. <https://legalinstruments.oecd.org/public/doc/157/157.en.pdf>.
- Orna, Elizabeth und Charles Pettitt: *Information handling in Museums* (London: Bingley, 1981).
- — —: „What is Information in the Museum Context?“ In *Museums in a Digital Age*, hrsg. v. Ross Parry, 28–38, (London: Routledge, 2010). <https://doi.org/10.4324/9780203716083>.
- Osterhammel, Jürgen: *Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen* (München: C.H. Beck, 2021).
- Oswald, Margareta von: „Troubling Colonial Epistemologies in Berlin’s Ethnologisches Museum: Provenance Research and the Humboldt Forum“. In *Across Anthropology Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, hrsg. v. Margareta von Oswald und Jonas Tinius, 107–129, (Leuven: Leuven University Press, 2020). <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp>.
- Pavis, Mathilde und Andrea Wallace: „Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access Relevant to the Digitization and Restitution of African Cultural Heritage and Associated Materials“. *Journal of Intellectual Property, Information Technology and E-Commerce Law*, vol. 10, Nr. 2 (2019): 115–129. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3378200>.
- Pekel, Joris: „Democratising the Rijksmuseum. Why did the Rijksmuseum make available their highest quality material without restrictions, and what are the results?“, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Democratising%20the%20Rijksmuseum.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Making a big impact on a small budget. How the Livrustkammaren och Skoklosters slott med Stiftelsen Hallwylska museet (LSH) shared their collection with the world“, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Making%20Impact%20on%20a%20Small%20Budget%20-%20LSH%20Case%20Study.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Pereira, Fulimalo: „Die Dekolonisierung von Sammlung- und Ausstellungsmanagement – Vertiefung der Partnerschaften beim Umgang mit Museumssammlungen“. In *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund e. V., 146–150, (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021). <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfanden-web-210228-02.pdf>.
- Peters, Justin: *The idealist: Aaron Swartz and the rise of free culture on the Internet* (New York: Scribner, 2016).
- Petras, Vivien, Maxi Kindling, Heike Neuroth und Laura Rothfritz: „Digitales Datenmanagement als Berufsfeld im Kontext der Data Literacy“. *ABI Technik*, vol 39, Nr. 1 (2019): 26–33. <https://doi.org/10.1515/abitech-2019-1005>.
- Pettibone, Lisa, Katrin Vohland, Aletta Bonn, Anett Richter, Wilhelm Bausch, Birgit Behrisch, Rainer Borchering u. a.: *Citizen Science für alle – eine Handreichung für Citizen Science Akteure* (Deutsches Zentrum für Integrative Biodiversitätsforschung (iDiv), Halle-Jena-Leipzig, Helmholtz-Zentrum für Umweltforschung – UFZ, Leipzig; Berlin-Brandenburgisches Institut für Biodiversitätsforschung (BBIB), Museum für Naturkunde (MfN) – Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, Berlin, o. J.). https://www.helmholtz.de/fileadmin/user_upload/gewiss_citscifueralle_handreichung_web_0.pdf.
- Piontek, Anja: *Museum und Partizipation – Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote* (Bielefeld: transcript Verlag, 2017). <https://doi.org/10.14361/9783839439616-007>.
- Pomerantz, Jeffrey und Robin Peek: „Fifty shades of open“. *First Monday*, vol. 21, Nr. 5 (5. Mai 2016). <https://doi.org/10.5210/fm.v21i5.6360>.

- Powell, Sarah, Adam Moriarty, Michaela O'Donovan und Dave Sanderson: „The ‘Open by Default’ Journey of Auckland Museum’s Collections Online“, <https://www.societybyte.swiss/2017/08/21/the-open-by-default-journey-of-auckland-museums-collections-online/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Prescott, Andrew und Lorna Hughes: „Why Do We Digitize? The Case for Slow Digitization“. *Archive Journal* (September 2018). <https://www.archivejournal.net/essays/why-do-we-digitize-the-case-for-slow-digitization/>.
- Proctor, Nancy: „Feminism, Participation and Matrixial Encounters: Becoming a Radical, Sustainable Museum (Practice)“. In *Politics in a glass case: feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*, hrsg. v. Angela Dimitrakaki und Lara Perry (Liverpool: Liverpool University Press, 2013). *Aufgrund der schwierigen Verfügbarkeit dieses Werkes, zitiere ich in dieser Dissertation nach einem Preprint, das mir Nancy Proctor zur Verfügung stellte.*
- Raymond, Eric S.: *The Cathedral and the Bazaar – Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary*, hrsg. v. Tim O'Reilly (Sebastopol: O'Reilly & Associates, Inc., 1999.)
- Reimann, Norbert (Hrsg.): *Praktische Archivkunde ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste, Fachrichtung Archiv* (Münster: Ardey-Verlag, 2014).
- Reitz, Joan M: „ODLIS – Online Dictionary for Library and Information Science“, http://products.abc-clio.com/ODLIS/odlis_a [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Research Data Alliance International Indigenous Data Sovereignty Interest Group: „CARE Principles for Indigenous Data Governance“. *The Global Indigenous Data Alliance* (2019). <https://www.gida-global.org/care>.
- Ridge, Mia: „Crowdsourcing Our Cultural Heritage: Introduction“. In *Crowdsourcing our Cultural Heritage*, hrsg. v. Mia Ridge, 1–13, (Surrey: Ashgate Publishing, 2014).
- Rights Statements: „Rechtehinweise“, <https://rightsstatements.org/page/1.0/?language=de> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Rights Statements“, <https://rightsstatements.org/page/1.0/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Riley, Duncan: „Flickr Takes Historical Imagery To The Masses“, TechCrunch (2008), <https://techcrunch.com/2008/01/16/flickr-takes-historical-imagery-to-the-masses/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Robertson, Tara: „Who is Missing?“, Konferenz OpenCon (2017), <https://www.slideshare.net/RightToResearch/who-is-missing-tara-robertson-opencon-2017> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Robinson, Lucy Danielle, Jade Lauren Cawthray, Sarah Elizabeth West, Aletta Bonn und Janice Ansine: „Ten principles of citizen science“. In *Citizen science: Innovation in Open Science, Society and Policy*, hrsg. v. Susanne Hecker, Muki Haklay, Anne Bowser, Zen Makuch, Johannes Vogel und Aletta Bonn, 27–40, (London: UCL Press, 2018). <https://doi.org/https://doi.org/10.14324/111.9781787352339>.
- Rösch, Hermann: „Eine ethische Herausforderung. Der Zugang zu nationalsozialistischer Propagandaliteratur in Hochschulbibliotheken“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 257–270, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.257>.
- Rossi, Alexis: „Internet Archive“. In *Föderale Vielfalt – Globale Vernetzung. Strategien der Bundesländer für das kulturelle Erbe in der digitalen Welt*, hrsg. v. Ellen Euler und Paul Klimpel, 224–36, (Hamburg: Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek, 2016). <https://doi.org/10.15460/ddb.2.168>.
- Russell, Andrew L: *Open Standards and the Digital Age* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014). <https://doi.org/10.1017/CBO9781139856553>.

- Saedle, Michael: „Digitale Bibliotheken“. In *Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, hrsg. v. Konrad Umlauf und Stefan Gradmann, 139–146, (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2012). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05185-1>.
- Said, Edward W: *Orientalismus* (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1978).
- Sanderhoff, Merete: „Open Images. Risk or opportunity for art collections in the digital age?“ *Nordisk Museologi*, Nr. 2 (2013): 131–146. <https://doi.org/10.5617/nm.3083>.
- — — (Hrsg.): *Sharing is caring: Openness and sharing in the cultural heritage sector* (Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014).
- — —: „This belongs to you. On openness and sharing at Statens Museum for Kunst“. In *Sharing is caring: Openness and sharing in the cultural heritage sector*, hrsg. v. Merete Sanderhoff, 20–131, (Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014).
- Sarr, Falwine und Bénédicte Savoy: *Zurückgeben. Über die Restitution afrikanischer Kulturgüter* (Berlin: Matthes & Seitz Berlin, 2019).
- — —: *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* (Paris: Ministère de la Culture, 2018). http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf.
- Savoy, Bénédicte: *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage* (München: C.H.Beck, 2021).
- Savoy, Bénédicte, Carolin Emcke und Schaubühne: „Streitraum: ‚Koloniales Erbe oder: das große Vergessen‘ 1/2“, <https://www.schaubuehne.de/de/seiten/streit-raum.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Schmidt, Antje: „Digitalisierte Sammlungen online“. In *Das erweiterte Museum. Medien, Technologien und Internet*, hrsg. v. Regina Franken-Wendelstorf, Sybille Greisinger, Christian Gries und Astrid Pellengahr, 28–35, (Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2019). <https://doi.org/10.1515/9783422981010>.
- — —: „MKG Collection Online: The potential of open museum collections“. *Hamburger Journal für Kulturanthropologie (HJK)*, Nr. 7 (2017): 25–39. <https://journals.sub.uni-hamburg.de/hjk/article/view/1191/1045>.
- — —: „Warum ‚Access‘ nicht genug ist. Die MKG Sammlung Online und das Potenzial von offenen und nachnutzbaren Sammlungen“. In *Konferenzband EVA Berlin 2016. Elektronische Medien & Kunst, Kultur und Historie: 23. Berliner Veranstaltung der internationalen EVA-Serie Electronic Media and Visual Arts*, hrsg. v. Andreas Bienert, Anko Börner, Eva Emenlauer-Blömers und James Hemsley, 169–174, (Heidelberg: arthistoricum.net, 2017). <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.256.338>.
- Schmidt, Martin: „Mehrspartenmuseen“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 114–116, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- Scholz, Andrea, Thiago da Costa Oliveira und Marian Dörk: „Infrastructure as digital tools and knowledge practices. Connecting the Ethnologisches Museum Berlin with Amazonian Indigenous Communities“. In *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, hrsg. v. Hans Peter Hahn, Oliver Lueb, Katja Müller und Karoline Noack, 299–315, (Bielefeld: transcript Verlag, 2021). <https://doi.org/10.14361/9783839457900>.
- Scholz, Henning: „Europeana – Digitale Dienstleistungsinfrastruktur für Europas Kulturerbe“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 125–132, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.
- Schreiner, Klaus und Heinz Wecks: *Museologie – Gegenstand, Aufgaben, Bestandsbildung*. Studien zur Museologie, 27 (Berlin: Institut für Museumswesen, 1986).

- Schweibenz, Werner: „Museum analog, Museum digital. Die Virtualisierung des Museums und seiner Objekte“. In *Wenn das Erbe in die Wolke kommt. Digitalisierung und kulturelles Erbe*, hrsg. v. Eckhard Bolenz, Lina Franken und Dagmar Hänel, 137–151, (Essen: Klartext Verlag, 2015).
- — —: „Partizipative Erschließung von Bildmaterial durch Benutzerbeteiligung mit Social Tagging und Crowdsourcing“. In *Identitätsfabrik reloaded?! Museen als Resonanzräume kultureller Vielfalt und pluraler Lebensstile*, hrsg. v. Guido Fackler und Brigitte Heck, 83–94, (Berlin: LIT Verlag, 2019).
- — —: „The virtual museum: an overview of its origins, concepts, and terminology“. *The Museum Review*, vol. 4, Nr. 1 (2019). https://themuseumreviewjournal.wordpress.com/2019/08/02/tmr_vol4no1_schweibenz/.
- — —: „Wenn das Ding digital ist... Überlegungen zum Verhältnis von Objekt und Digitalisat“. In *Objekte im Netz. Wissenschaftliche Sammlungen im digitalen Wandel*, hrsg. v. Udo Andraschke und Sarah Wagner, 15–27, (Bielefeld: transcript Verlag, 2020). <https://doi.org/10.1515/9783839455715>.
- Science Communication Institute: „Open Scholarship Initiative“, <http://osiglobal.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „OSI Brief: What do we mean by ‘open’?“, <http://osiglobal.org/2018/11/15/osi-brief-what-do-we-mean-by-open/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Sherratt, Tim: „Caring about access“. Konferenz Digital Directions (Canberra: 2016). <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.4229402.v1>.
- — —: „Hacking heritage. Understanding the limits of online access“. In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites*, hrsg. v. Hannah Lewi, Wally Smith, Dirk vom Lehn und Steven Cooke, 116–130, (London: Routledge, 2020). <https://doi.org/10.4324/9780429506765>.
- Shirky, Clay: *Here comes everybody. The power of organizing without organizations* (London: Penguin Books, 2008).
- Siegel, Nina: „Museums Mull Public Use of Online Art Images“, *The New York Times* (28. Mai 2013), <https://www.nytimes.com/2013/05/29/arts/design/museums-mull-public-use-of-online-art-images.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Sieglerschmidt, Jörn: „Wissensordnungen im analogen und im digitalen Zeitalter“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 12–30, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.
- Simon, Nina: *The Participatory Museum* (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010). <https://www.participatorymuseum.org/read/>.
- Sina, Kai und Carlos Spoerhase (Hrsg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000* (Marbach: Wallstein Verlag, 2017).
- Smith, Charles Saumarez: „Museums, Artefacts, and Meanings“. In *The New Museology*, hrsg. v. Peter Vergo, 6–21, (London: Reaktion Books, 1989).
- Smithsonian Institution: „Web and New Media Strategy“, https://www.si.edu/content/pdf/about/web-new-media-strategy_v1.0.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Springer, Michelle, Beth Dulabahn, Phil Michel, Barbara Natanson, Reser David, David Woodward und Helena Zinkham: „For the Common Good: The Library of Congress Flickr Pilot Project“, https://www.loc.gov/rr/print/flickr_report_final.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz: „Sammlungen - Staatliche Museen zu Berlin“, <https://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/sammlungen.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „SMB-digital“, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz und Institut für Museumsforschung: *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2018*, Heft 73, (2019). https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat73_online.pdf.
- — —: *Museums Statistik im Quadrat 2018* (Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2020). https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/Sonderhefte/mat-Sonderheft_6_Museumsstatistik_digital.pdf.
- Star, Susan Leigh und James R. Griesemer: „Institutional Ecology, ‚Translations‘ and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology“. *Social Studies of Science*, vol. 19, Nr. 3 (1989): 387–420.
- Städel Museum: „Digitale Sammlung“, <https://sammlung.staedelmuseum.de/de> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Sternfeld, Nora: *Das radikaldemokratische Museum* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2018).
- Stürmer, Matthias, Gabriel Abu-Tayeh und Thomas Myrach: „Digital sustainability: basic conditions for sustainable digital artifacts and their ecosystems“. *Sustainability Science*, vol. 12 (2017): 247–262. <https://doi.org/https://doi.org/10.1007/s11625-016-0412-2>.
- Stürmer, Matthias: „Digitale Nachhaltigkeit: Digitale Gemeingüter für die Wissensgesellschaft der Zukunft“. *IT business*, vol. 2 (2017): 9–11. https://www.parldigi.ch/wp-content/uploads/2017/07/DigitaleNachhaltigkeit_ITbusiness2017.pdf.
- Sturm, Eva: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung* (Berlin: Reimer, 1991).
- Suber, Peter: *Open Access* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012). [https://cyber.harvard.edu/hoap/Open_Access_\(the_book\)](https://cyber.harvard.edu/hoap/Open_Access_(the_book)).
- Swartz, Aaron: „Guerilla Open Access Manifesto“, <https://archive.org/details/GuerillaOpenAccessManifesto> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: *The boy who could change the world: the writings of Aaron Swartz*, hrsg. v. Jed Bickman (New York: The New Press, 2015).
- Tallon, Loic: „Creating Access beyond metmuseum.org: The Met Collection on Wikipedia“, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2018/open-access-at-the-met-year-one> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Tanner, Simon: *Delivering Impact with Digital Resources: Planning strategy in the attention economy* (London: Facet Publishing, 2020). <https://doi.org/10.29085/9781783302529>.
- — —: *Measuring the Impact of Digital Resources: The Balanced Value Impact Model* (London: King’s College, 2012). https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/5675881/BalancedValueImpactModel_SimonTanner_October2012.pdf.
- — —: „Open GLAM: The Rewards (and Some Risks) of Digital Sharing for the Public Good“. In *Display at your own risk. An experimental exhibition of digital cultural heritage*, hrsg. v. Andrea Wallace und Ronan Deazley, 239–247, (Glasgow: The Lighthouse, 2016). <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3378193>.
- — —: *Reproduction charging models & rights policy for digital images in American art museums* (London: King’s College, 2004). https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/104647946/Reproduction_charging_models_TANNER_Published_2004_GREEN_VoR.pdf.
- Taylor, Anne-Christine: „On decolonising Anthropological Museums: Curators need to Take ‘indigenous’ forms of Knowledge More seriously – A conversation with Anne-Christine Taylor“. In *Across Anthropology*

- Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, hrsg. v. Margareta von Oswald und Jonas Tinius, 97–104, (Leuven: Leuven University Press, 2020). <https://doi.org/10.2307/j.ctv125jqxp>.
- Terras, Melissa: „Cultural Heritage Information: Artefacts and Digitization Technologies“. In *Cultural Heritage Information. Access and Management*, hrsg. v. Ian Ruthven und Gobinda Chowdhury, 63–88, (London: Facet Publishing, 2015). <https://doi.org/10.29085/9781783300662.005>.
- — —: „Opening Access to collections: The making and using of open digitised cultural content“. *Online Information Review*, vol. 39, Nr. 5 (2015): 733–752. <https://doi.org/10.1108/OIR-06-2015-0193>.
- The Clark Art Institute: „Jean-Léon Gérôme: Slave Market“, <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/Slave-Market> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- The Getty Research Institute: „Art and Architecture Thesaurus Online“, <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Thesaurus for Geographic Names“, <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn/index.html> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- The Heritage Lab: „The Heritage Lab“, <https://www.theheritagelab.in/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- The Rijksmuseum: „Rijksstudio“, <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Thielecke, Carola: „Der Umgang mit Provenienzen in der Museumsarbeit. Rechtliche Aspekte“. *Museumskunde: Fachzeitschrift für die Museumswelt*, hrsg. v. Deutschen Museumsbund, vol. 2 (2015): 15–21.
- Thiemeyer, Thomas: „Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 18–21. (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- Thylstrup, Nanna Bonde: *The Politics of Mass Digitization* (Cambridge: The MIT Press, 2018). <https://doi.org/10.7551/mitpress/11404.001.0001>.
- Tkacz, Nathaniel: „Bazaar: the rise and rise of open source politics“, <https://aeon.co/essays/bazaar-the-rise-and-rise-of-open-source-politics> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: *Wikipedia and the Politics of Openness* (Chicago: The University of Chicago Press, 2015). <https://doi.org/10.7208/9780226192444>.
- Trebing, Saskia: „Kunst als Wahlwerbung: Warum die AfD ihr eigenes Plakat nicht verstanden hat“, *Monopol Magazin* (2019), <https://www.monopol-magazin.de/warum-die-afd-ihr-eigenes-plakat-nicht-verstanden-hat> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Tuhiwai Smith, Linda: *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. (London: Zed Books, 2021). <https://doi.org/10.5040/9781350225282>.
- Turner, Hannah: *Cataloguing Culture. Legacies of Colonialism in Museum Documentation* (Vancouver: UBC Press, 2020).
- twitter.com: „@OpenGLAM“, <https://twitter.com/OpenGLAM> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Ubu Web: „UbuWeb“, <https://www.ubu.com/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- UNESCO: „Metropolis – Sicherungsstück Nr. 1: Negative of the restored and reconstructed version 2001“, <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/280> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Recommendation on Open Educational Resources (OER)“, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373755/PDF/373755eng.pdf.multi.page=3> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

- — —: „Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity“, <https://ich.unesco.org/en/lists> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- United Nations: „Fundamental principles of digitization of documentary heritage“, http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/digitization_guidelines_for_web.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Sustainable Development – The 17 Goals“, <https://sdgs.un.org/goals> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- United Nations, General Assembly: „UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples (2007)“. *GAOR*, 61st sess., Nr. 49. ‘Annex: UN Declaration on the Rights of Indigenous Peoples’, New York: (Oktober 2007): [1]–11. <https://digitallibrary.un.org/record/606782?ln=en>.
- — —: „Universal Declaration of Human Rights“. *Resolutions adopted by the General Assembly during its 3rd session*, vol. I, 21. September – 12. December 1948, A/810 (1948): 71–77. <https://digitallibrary.un.org/record/666853?ln=en>.
- — —: *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future* (New York: United Nations, 1987). <https://digitallibrary.un.org/record/139811?ln=en>.
- United Nations, World Summit on the Information Society: *Declaration of Principles. Building the Information Society: a global challenge in the new Millennium* (Genf: United Nations, 2003). <https://digitallibrary.un.org/record/533621>.
- University of Waikato: „The New Zealand Digital Library“, <http://www.nzdl.org/cgi-bin/library.cgi> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Valeonti, Foteini, Andrew Hudson-Smith, Melissa Terras und Chrysanthi Zarkali: „Reaping the Benefits of Digitisation: Pilot study exploring revenue generation from digitised collections through technological innovation“. In *Proceedings of EVA London 2018, UK* (2018): 56–63. <https://doi.org/10.14236/ewic/EVA2018.11>.
- Valeonti, Foteini, Melissa Terras und Andrew Hudson-Smith: „How open is OpenGLAM? Identifying barriers to commercial and non-commercial reuse of digitised art images“. *Journal of Documentation*, vol. 76, Nr. 1 (2020): 1–26. <https://doi.org/10.1108/JD-06-2019-0109>.
- van de Sandt, Stephanie, Sünje Dallmeier-Tiessen, Artemis Lavasa und Vivien Petras: „The Definition of Reuse“. *Data Science Journal*, vol. 18, Nr. 1 (2019): 1–19. <https://doi.org/http://doi.org/10.5334/dsj-2019-022>.
- Vergo, Peter: „Introduction“. In *The New Museology*, hrsg. v. Peter Vergo, 1–5, (London: Reaktion Books, 1989).
- Verwayen, Harry: „The Impact of Cultural Heritage: creating a common language“, <https://medium.com/impkt/the-impact-of-cultural-heritage-creating-a-common-language-28cba0e1af0b> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Verwayen, Harry, Martijn Arnoldus und Peter B. Kaufman: „The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata“, https://pro.europeana.eu/files/Europeana_Professional/Publications/Whitepaper_2-The_Yellow_Milkmaid.pdf [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Vlachou, Maria: „That’s mine too!“, <http://cidoc.mini.icom.museum/blog/thats-mine-too/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Vogel, Christian: „Sensibel werden. Theoretische Annäherungen an sensible Objekte und Sammlungen“. In *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, hrsg. v. Anna-Maria Brandstetter und Vera Hierholzer, 31–44, (Göttingen: Mainz University Press / V&R unipress, 2018). <https://doi.org/10.14220/9783737008082.31>.

- von Behring, Maria: „Zensurheberrecht: Internet Archive steht in Russland vor der Sperre“, netzpolitik.org (August 2019), <https://netzpolitik.org/2019/zensurheberrecht-internet-archive-steht-in-russland-vor-der-sperre/#vorschaltbanner> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Waidacher, Friedrich: *Handbuch der allgemeinen Museologie* (Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1999).
- — —: „Museologische Grundlagen der Objektdokumentation“. *Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde*, Nr. 15, (Berlin: 1999).
https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Mitteilungen/MIT015.pdf.
- — —: „Vom redlichen Umgang mit Dingen – Sammlungsmanagement im System musealer Aufgaben und Ziele“. *Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde*, Nr. 8, (Berlin: 1996): 5–20.
https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Mitteilungen/MIT008.pdf.
- Wallace, Andrea: „Barriers to Open Access“. *Open GLAM* (2020).
<https://doi.org/10.21428/74d826b1.22317341>.
- — —: „Building Copyright Consensus“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/pub/building-copyright-consensus>.
- — —: „Clarifying ‘Open’“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/pub/clarifying-open>.
- — —: „Copyright“. *Open GLAM* (2020). <https://doi.org/10.21428/74d826b1.556f5733>.
- — —: „Decolonization and Indigenization. Digital aspects of decolonization and indigenization for GLAMs and open GLAM“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/pub/decolonization>.
- — —: „Executive Summary“. *Open GLAM* (2020). <https://www.doi.org/10.21428/74d826b1.b1ae638e>.
- — —: „Human Rights“. *Open GLAM* (2020). <https://doi.org/10.21428/74d826b1.b9e0d71a>.
- — —: „Introduction“. *Open GLAM* (2020). <https://doi.org/10.21428/74d826b1.be9df175>.
- — —: „New Areas of Focus“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/new-areas-focus>.
- — —: „Open GLAM as a Metaphor“. *Open GLAM* (2020). <https://openglam.pubpub.org/pub/open-glam-metaphor>.
- — —: „Towards a Declaration on Open Access for Cultural Heritage“, <https://openglam.pubpub.org/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „White Paper Structure“, https://docs.google.com/document/d/1CpDGIWLgkEYJC5A2HJ_Os8XYEv7ONOIBYAobSFzWm14/edit#heading=h.mgp8yz17cia5 [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Words Mean Things (A Glossary)“. *Open GLAM* (2020).
<https://doi.org/10.21428/74d826b1.51566976>.
- Wallace, Andrea und Ellen Euler: „Revisiting Access to Cultural Heritage in the Public Domain: EU and International Developments“. *IIC – International Review of Intellectual Property and Competition Law*, vol. 51 (2020): 823–855. <https://doi.org/10.1007/s40319-020-00961-8>.
- Walsh, Peter: „Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art“. In *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, hrsg. v. Fiona Cameron und Sarah Kenderdine, 19–34, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007).
- Walter, Maggie, Tahu Kukutai, Stephanie Russo Carroll und Desi Rodriguez-Lonebear (Hrsg.): *Indigenous Data Sovereignty and Policy* (London: Routledge, 2020). <https://doi.org/10.4324/9780429273957>.

- Walz, Markus: „Grundprobleme der Museumstypologie“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 78–80, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- — — (Hrsg.): *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven* (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- — —: „Metastrukturen und Abgrenzung zu anderen Institutionen: Kultur – Gedächtnis – Kulturerbe – Information und Dokumentation“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 26–32, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- — —: „Theorie und Praxis des Sammelns im Museum“. In *Handbuch Museum. Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*, hrsg. v. Markus Walz, 156–163, (Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2016). <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05184-4>.
- Wang, Jacob R.: „Digital cultural heritage long perspectives and sustainability“. In *Sharing is caring: Openness and sharing in the cultural heritage sector*, hrsg. v. Merete Sanderhoff, 178–185, (Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, 2014).
- Washburn, Wilcomb E.: „Collecting Information, Not Objects“. *Museum News. The Magazin of the American Association of Museums*, vol. 62, Nr. 3 (1984): 5–15.
- Weitzmann, John H.: „Creative Commons für Kulturinstitutionen“. In *Handbuch Kulturportale – Online-Angebote aus Kultur und Wissenschaft*, hrsg. v. Ellen Euler, Monika Hagedorn-Saupe, Gerald Maier, Werner Schweibenz und Jörn Sieglerschmidt, 51–56, (Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2015). <https://doi.org/10.1515/9783110405774>.
- Wiedemann, Julia, Susanne Schmitt und Eva Patzschke: „Responding to Open Access: How German Museums use Digital Content“. *Museum & Society*, vol. 17, Nr. 2 (2019): 193–209. <https://doi.org/10.29311/mas.v17i2.2756>.
- Wikimedia Foundation: „Commons: Partnerships“, <https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Partnerships> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Commons: Project scope“, https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Project_scope [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „GLAM Wiki“, <https://outreach.wikimedia.org/wiki/GLAM>, [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „GLAM-Wiki Recommendations“, http://meta.wikimedia.org/wiki/GLAM-WIKI_recommendations [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „List of most visited websites“, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_visited_websites [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Medienstatistiken“, <https://commons.wikimedia.org/wiki/Special:MediaStatistics?uselang=de> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Wikidata“, https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- — —: „Wikimedia Commons: Welcome“, <https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Welcome> [zugegriffen am 22. Juli 2022].
- Wilkinson, Mark D., Michel Dumontier, IJsbrand Jan Aalbersberg, Gabrielle Appleton, Myles Axton, Arie Baak, Niklas Blomberg u. a.: „Comment: The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship“. *Sci Data*, vol. 3, Nr. 160018 (2016). <https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>.
- Wirtz, Rainer: „Sammlungsstrategien: Sammeln oder Entsorgen“. *Museumskunde: Fachzeitschrift für die Museumswelt*, hrsg. v. Deutschen Museumsbund, vol. 53, (1988): 133–138.

World Wide Web Consortium: „Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1“, <https://www.w3.org/TR/WCAG21/> [zugegriffen am 22. Juli 2022].

Zimmerer, Jürgen: „Der europäische Kolonialismus: Politische, ökonomische und kulturelle Aspekte der frühen Globalisierung“. In *Leitfaden Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten*, hrsg. v. Deutscher Museumsbund e. V., 96–106, (Berlin: Deutscher Museumsbund e. V., 2021).
<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/03/mb-leitfaden-web-210228-02.pdf>.

— — —: „Kulturgut aus der Kolonialzeit – ein schwieriges Erbe?“ *Museumskunde: Fachzeitschrift für die Museumswelt*, hrsg. v. Deutschen Museumsbund e. V., vol. 80, Nr. 2 (2015): 22–25.

Eidesstattliche Versicherung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Arbeit ohne unerlaubte fremde Hilfe angefertigt, keine anderen als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die aus den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Franziska Latell

Berlin, Oktober 2022

Lizenzierung

Der Text dieser Publikation ist unter CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) (Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International) veröffentlicht. Abbildungen aller Art sind ausgenommen.