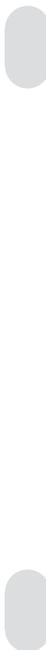


Digitale Bildtechnologien ermöglichen neue Erfahrungen und Umgangsweisen mit musealen Räumen. Besucher\*innen nutzen Museumsdatenbanken, (Smartphone-)Kameras und Social Media, um Bilder von musealen Objekten zu sammeln, zu archivieren, zu gestalten, zu inszenieren und kommunikativ zu verhandeln. Diese Praktiken des digitalen Bildkuratierens schaffen neue ästhetische Bedeutungen, fügen verschiedene Wissenskontexte zusammen und konstituieren emotionale Verbindungen. Dadurch bauen digitale Bildtechnologien neue Brücken zwischen musealen Räumen und alltäglichen Lebenswelten.

# Digitales Bildkuratieren

Reihe  
Begriffe des  
digitalen Bildes



# Digitales Bildkuratieren

Herausgegeben von  
Christoph Bareither  
Katharina Geis  
Sarah Ullrich  
Sharon Macdonald  
Elke Greifeneder  
Vera Hillebrand

München, 2023  
Open Publishing LMU

# Inhalt

Einleitung: Digitales Bildkuratieren in musealen Räumen	5
Bildkurator*innen im Portrait: Tayla	16
Salomé	18
Grenzen der Kunst überwinden: Digitales Bildkuratieren als ästhetische Teilhabe im Kunstmuseum	21
Bildkurator*innen im Portrait: Eleanor	32
Bilderweben: Digitales Bildkuratieren von Museumsobjekten auf Online-Plattformen	35
Europeana Nutzer*innenumfrage	46
Bildkurator*innen im Portrait: Haasim	48
Die Vergangenheit vergegenwärtigen: Digitales Bildkuratieren an Gedenkstätten	51
Das Auge kuratiert mit: Praktiken des Anschauens als Teil des digitalen Bildkuratierens	65
Synthese: Das digitale Bild als Schlüsseltechnologie im Feld von Museen und kulturellem Erbe	87

## Einleitung: Digitales Bild- kuratieren in musealen Räumen

Wie verändern digitale Bildtechnologien den Umgang von Besucher\*innen mit musealen Räumen? Diese Frage stand im Mittelpunkt des von der DFG geförderten Forschungsprojekts *Curating Digital Images: Ethnographic Perspectives on the Affordances of Digital Images in Museum and Heritage Contexts* im Rahmen des Schwerpunktprogramms *Das Digitale Bild*.<sup>1</sup> Nach Abschluss der dreijährigen Forschung zeigt sich, dass die Antworten auf die obige Frage zwar komplex und vielschichtig sind, doch sie haben ein zentrales verbindendes Element: Digitale Bildtechnologien erlauben den Besucher\*innen das Kuratieren ihrer eigenen Erfahrungen innerhalb musealer Räume, was ihren Umgang mit diesen Räumen entscheidend prägen und neue Verbindungen zwischen alltäglichen und musealen Lebenswelten schaffen kann. Ziel des vorliegenden Themenhefts ist es, genau diese Beobachtung anhand unserer Forschung anschaulich auszudifferenzieren.

Dafür verbindet das Projekt die Forschungshorizonte der Digitalen Anthropologie, der Museum and Heritage Studies und der Informationswissenschaft. Es schließt also erstens an Forschung zu Mensch-Technik-Beziehungen im Alltag sowie an Methoden der digitalen Ethnografie an. Zweitens baut es auf einer kritischen analytischen Auseinandersetzung mit musealen Räumen und ethnografischen Methoden der Besucher\*innenforschung auf. Drittens kombiniert das Projekt

<sup>1</sup> Durchgeführt wurde das Projekt als Kooperation zwischen dem Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage (CARMAH), dem Institut für Bibliotheks- und Informationswissenschaft (IBI) an der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. Einige Argumente und kürzere Abschnitte aus diesem Heft sind bereits in einer englischsprachigen Projektpublikation vorgezeichnet: Christoph Bareither et al.: *Curating Digital Images: Ethnographic Perspectives on the Affordances of Digital Images in Museum and Heritage Contexts*. In: Hubertus Kohle, Hubert Locher (Hg.): *International Journal for Digital Art History*, Jg. 6, 2021, Heft-Nr. 8, S. 82-99.



diese ethnografischen Ansätze mit qualitativen und quantitativen Methoden zur Erfassung und Analyse von Informationsverarbeitungs- bzw. Wahrnehmungsprozessen.

Mit dieser interdisziplinären Perspektive nimmt unser Projekt – und damit auch dieses Themenheft – drei verschiedene Arten musealer Räume in den Blick. Sarah Ullrich untersuchte im Rahmen ihrer Promotionsstudie, wie Besucher\*innen von Kunstmuseen digitale Fotografie und Social Media nutzen, um ihre Beziehungen zu den Kunstwerken auf Plattformen wie Instagram darzustellen und dabei die Grenzen des Museums aufzubrechen. Katharina Geis untersuchte in einer weiteren Promotionsstudie den Umgang von Online-User\*innen mit digitalen Bildern aus musealen Bilddatenbanken. Christoph Bareither legte als Projektleiter seinerseits Grundlagen durch eine Studie zu den digitalen Bildpraktiken der Besucher\*innen des Denkmals für die ermordeten Juden Europas in Berlin. Sharon Macdonald bettete die Studien als weitere Projektleiterin in den Horizont der Museum and Heritage Studies ein, und Elke Greifeneder verantwortete gemeinsam mit Vera Hillebrand die Umsetzung von zwei informationswissenschaftlichen Eye-Tracking-Studien innerhalb der skizzierten Forschungsfelder. Unser Projekt umfasst also klassische Museen, Erinnerungsorte und digitale Museumsplattformen (insbesondere Bilddatenbanken), die wir alle als (durch je individuelle Eigenschaften ausgezeichnete) museale Räume verstehen. Zugleich sind diese vernetzt mit weiteren digitalen Plattformen – Blogs, Foren und insbesondere Social Media –, in denen die museale Erfahrung fortgesetzt und erweitert werden kann. Auch diese werden dementsprechend zu Räumen unserer Forschung.

Innerhalb dieser musealen Räume untersuchten die Studien zu unserem Projekt den Einfluss digitaler Bildtechnologien, insbesondere für die Erfahrungen und Praktiken der Besu-

cher\*innen und Nutzer\*innen. Mit dem Begriff der digitalen Bildtechnologien bezeichnen wir alle binärcodebasierten Technologien, die eine Aufnahme, Speicherung, Verarbeitung, Distribution und Visualisierung binärcodebasierter Bilder erlauben: also insbesondere digitale Kameras und Smartphones, aber auch digitale Bildplattformen und Social Media. Diese Bildtechnologien sind selten von den sie umgebenden, nicht-bildlichen digitalen Technologien zu trennen: insbesondere die Relevanz von Social Media für unser Projekt zwang uns, auch die ‚hinter dem Bild‘ liegenden Algorithmen sowie kontextualisierende Elemente wie bildbegleitende Texte (sogenannte Captions) einschließlich Emojis, Hashtags etc. mitzudenken. Auch diese sind dementsprechend Teil unserer Analyse.

Den *Einfluss* von digitalen Bildtechnologien auf alltägliche Praktiken zu identifizieren, ist gerade für einen ethnografischen und qualitativ argumentierenden Zugang alles andere als einfach. Aus einer digitalanthropologischen Perspektive wird Technik weder von ihren Nutzer\*innen souverän kontrolliert noch hat die Technik lineare ‚Wirkungen‘ auf die Nutzer\*innen. Vielmehr stehen Menschen und digitale Technologien in einer komplexen Wechselbeziehung zueinander. Um den Einfluss von Technologie greifbar zu machen, nutzt unsere Forschung deshalb das in der Digitalen Anthropologie etablierte Theoriemodell der *Affordanzen*.<sup>2</sup> Unter Affordanzen verstehen wir die in Technologien eingeschriebenen Potenziale zur Ermöglichung, Aufforderung und Einschränkung spezifischer Praktiken und Erfahrungen. Ein Smartphone *ermöglicht* uns beispielsweise, jederzeit im Alltag ein Bild anzufertigen, zu speichern, zu bearbeiten und zu teilen. Aus dieser allgegenwärtigen Möglichkeit heraus kann es uns im Alltag auch explizit dazu auffordern, Bilder zu machen („Ah, das *muss* ich schnell fotografieren!“). Gerade bei Bild-

<sup>2</sup> Vgl. für einen Überblick: Christoph Bareither: *Affordanz*. In: Timo Heimerdinger, Markus Tauschek (Hg.): *Kulturtheoretisch argumentieren. Ein Arbeitsbuch*. Münster, New York 2020, S. 32-55; Julian Hopkins: *The Concept of Affordances in Digital Media*. In: Heidrun Friese et al. (Hg.): *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten - Living Reference Work, continuously updated edition*, Wiesbaden 2016, S. 1-8.

technologien gilt außerdem, dass sie durch ihre Affordanzen bestimmte Dinge überhaupt erst visuell wahrnehmbar(er) oder auch unsichtbar(er) werden lassen: mit einem Smartphone in der Hand sehen wir die Welt oft auf veränderte Weise. Bei all dem ist entscheidend, dass die Affordanzen digitaler Bildtechnologien nicht einfach eine gegebene Eigenschaft dieser Technologien sind, sondern sie sind daran gebunden, dass die Nutzer\*innen technische Fähigkeiten und einen – um mit Pierre Bourdieu zu sprechen – „praktischen Sinn“<sup>3</sup> für den Umgang mit dieser Technologie mitbringen. Ein Smartphone fordert eine Akteur\*in nur dann auf, eine Situation zu fotografieren, wenn diese weiß, wie man dieses Smartphone benutzt, und wenn es für sie normal und wünschenswert ist, entsprechende Situationen zu fotografieren. Indem wir in unserem Projekt also mit dem Begriff der Affordanz über den Einfluss von digitalen Bildtechnologien nachdenken, zielen wir auf eine relationale Perspektive, die der Komplexität von Mensch-Technik-Beziehungen gerechter wird als lineare Ansätze, die schlicht von ‚Nutzung‘ oder ‚Wirkung‘ ausgehen. Mit dem Konzept der Affordanz richtet sich unser Projekt also auf die Frage: Was *affordieren* digitale Bildtechnologien für die Besucher\*innen musealer Räume? Unsere Antwort lautet, wie oben bereits angedeutet: Digitale Bildtechnologien *affordieren* für die Besucher\*innen musealer Räume das Kuratieren der eigenen musealen Erfahrung. Um diesen Gedanken zu konkretisieren, sprechen wir nicht nur von Kuratieren, sondern von *Praktiken des digitalen Bildkuratierens*.

Der Begriff des Kuratierens hat eine lange Geschichte. Kuratieren geht auf das lateinische ‚curare‘ zurück und meint ‚pflegen, Sorge tragen, sich kümmern‘. Kurator\*innen waren im antiken Rom städtische Bedienstete, die sich beispielsweise um Aquädukte kümmerten, später im Mittelalter dann

sorgende Gemeindepriester, und erst Ende des 18. Jahrhunderts entstand die Assoziation zwischen dem Begriff des Kurators und musealen Räumen.<sup>4</sup>

Nichtsdestotrotz gilt das Museum heute als der ‚ursprüngliche‘ Ort des Kuratierens – auch wenn sich professionelle Kurator\*innen alles andere als einig darüber sind, was unter diesem Begriff zu verstehen ist.<sup>5</sup> In der Museumsliteratur taucht allerdings immer wieder ein Aspekt des Kuratierens auf, der für unser Projekt leitend ist: Kuratieren ist eine Praxis des In-Beziehung-Setzens – „an activity of putting together“<sup>6</sup> –, deren Aufgabe es ist, „Verbindungen zu schaffen, dafür zu sorgen, dass verschiedene Elemente miteinander in Berührung kommen“<sup>7</sup>. Diese Perspektive übernehmen wir in unsere analytische Arbeit. Die Praxis des Kuratierens als eine Form des In-Beziehung-Setzens verstehen wir dabei als zweckgerichtet: sie zeigt etwas und möchte bestimmte Inhalte und Zusammenhänge (im Museum oft anhand von Ausstellungstücken und begleitenden Medien) für Menschen auf spezifische Weise erfahrbar machen. Dadurch werden bestimmte Inhalte und Zusammenhänge zugleich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Besucher\*innen gerückt und gleichsam aufgewertet – Kuratieren ist dementsprechend auch immer eine Praxis der Inwertsetzung.

Seit einigen Jahren ist der Begriff des Kuratierens auch über Museen hinaus in aller Munde.<sup>8</sup> In unserer Forschung wurden zahlreiche alltägliche Felder identifiziert, in denen der Begriff des Kuratierens aktuell Anwendung findet:<sup>9</sup> von Musik- und Videoplattformen, Computerspielen, Shopping, Marketing und Mode, weiter über Journalismus, Wissenschaft, Reisen, Nahrung und Lebensführung, einschließlich Wohnen, Naturerleben, Architektur und öffentlichem Raum, bis hin zu Datenmanagement und Zensur: kuratiert wird scheinbar überall.

3 Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt am Main 1987, S. 127.

4 Vgl. David Balzer: Curationism: How curating took over the art world and everything else, Toronto 2014, S. 30ff.

5 Vgl. zum Begriff des „curatorship“ Sharon Macdonald: Curatorship. In: Francois Mairesse (Hg.): Dictionary of Museology, ICOM, Forthcoming 2023.

6 Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff, Thomas Weski: Introduction. In: dies. (Hg.): Cultures of the Curatorial, Berlin 2012, S. 8-15, hier S. 8.

7 Hans Ulrich Obrist: Kuratieren! München 2015, o.S.

8 Vgl. Michael Bhaskar: Curation. The Power of Selection in a World of Excess, London 2016.

9 Die empirische Forschung zu dieser Frage wurde von Tabea Rossol, studentische Hilfskraft im Projekt, umgesetzt.

Diese alltagsprachliche Verwendung des Begriffs kann für Verwirrung sorgen. Denn häufig ist Kuratieren nicht viel mehr als ein Buzzword mit dem Ziel der besseren ökonomischen Vermarktung, durch das eine bestimmte Auswahl an Produkten als besonders hochwertig bzw. passgenau bezeichnet werden soll. Unsere analytische Verwendung des Begriffs zielt in eine andere Richtung. Relevant ist dafür ein Aspekt, der ebenfalls in der alltagsprachlichen Verwendung des Begriffs sichtbar wird: Kuratieren – verstanden im oben beschriebenen Sinne als eine Praxis des In-Beziehung-Setzens, die Inhalte und Zusammenhänge zeigt, erfahrbar macht und aufwertet – ist längst zu einer Alltagspraxis geworden. Fragen wir nach den Gründen dafür, so stoßen wir schnell auf die Rolle digitaler Technologien. Natürlich haben Menschen auch vor der sogenannten Digitalisierung Inhalte und Zusammenhänge im Alltag kuratiert – ein klassisches Beispiel wäre das Fotoalbum –, aber digitale Technologien haben die Werkzeuge alltäglichen Kuratierens in kurzer Zeit für sehr viele Menschen (die beispielsweise ein Smartphone besitzen) immer und überall verfügbar gemacht. Das bleibt nicht auf die bildliche Dimension beschränkt – auch Text- und Audio-Formate sind sehr relevant –, aber digitale Bildtechnologien nehmen hier eine Schlüsselfunktion ein, insofern sie die sinnlich-ästhetische Gestaltungskraft des Visuellen für die je individuellen Praktiken des digitalen Bildkuratierens permanent verfügbar machen.

Bei genauerem Hinsehen bestehen Praktiken des digitalen Bildkuratierens auch nicht aus einer Tätigkeit, sondern aus einem Geflecht miteinander verwobener Routinen. Dazu gehören: Praktiken des Sehens und Wahrnehmens, einschließlich der Bewegung im digitalen oder physischen Raum; Praktiken des Erschaffens, Auswählens und Sammelns (beispiels-

weise von digitalen Fotografien); Praktiken der Bearbeitung (beispielsweise mit Bearbeitungssoftware) und Kontextualisierung (beispielsweise durch begleitende Texte); Praktiken des Zeigens und Teilens (beispielsweise über Social Media) sowie Praktiken des Vernetzens und Zirkulierens (beispielsweise durch die Verwendung von Hashtags, Location Tags, Links etc.).

Die ethnografischen Studien unseres Projekts spüren solchen Praktiken des digitalen Bildkuratierens in ihren je unterschiedlichen Feldern nach. Im vorliegenden Heft geben wir kurze Einblicke in diese Forschungen, die an anderer Stelle wesentlich ausführlicher beschrieben werden.<sup>10</sup> Dabei geht es uns nicht nur um die Praktiken und Routinen des digitalen Bildkuratierens, sondern auch um die dahinter stehenden Menschen: die Bildkurator\*innen. Diese kommen in den Kapiteln dieses Hefts deshalb auch häufig selbst zu Wort – und in kurzen Portraits werden zusätzlich vier Bildkurator\*innen aus den unterschiedlichen Forschungsfeldern unseres Projekts individuell vorgestellt. Wir nennen diese bewusst *Kurator\*innen*, auch wenn keine der Personen diese Tätigkeit professionell ausführt. Damit tragen wir dem Umstand Rechnung, dass Kuratieren, wenn auch als professionelle Praxis fest in musealen Räumen verankert, längst über deren Grenzen hinausweist. Jede Person mit Zugang zu entsprechenden Technologien kann heute eine digitale Bildkurator\*in werden.

Um diesen Menschen nicht nur zu begegnen, sondern die Praktiken des digitalen Bildkuratierens im Kontext ihrer je eigenen Alltagswelten verstehen zu können, setzte unsere Forschung primär auf *digitale Ethnografie*.<sup>11</sup> Mit diesem Begriff wird weniger eine konkrete Methode bezeichnet als vielmehr ein methodologisches und epistemologisches Prinzip benannt. Dieses besteht (unter anderem) darin, Erkenntnisse über den

<sup>10</sup> Vgl. Christoph Bareither: Capture the Feeling: Memory Practices in between the Emotional Affordances of Heritage Sites and Digital Media. In: Huw Halstead (Hg.): Memory Studies. Special Issue: Locating „Placeless“ Memories: The Role of Place in Digital Constructions of Memory and Identity, Jg. 14, 2021, Heft-Nr. 3, S. 578-591; ders.: Difficult Heritage and Digital Media: ‚Selfie Culture‘ and Emotional Practices at the Memorial to the Murdered Jews of Europe. In: International Journal of Heritage Studies, Jg. 27, 2021, Heft-Nr. 1, S. 1-16; ders.: Gefühlswissen gestalten: Digitale Kuratierpraktiken am ‚Denkmal für die ermordeten Juden Europas‘ in Berlin.

gewählten Forschungsgegenstand durch die gelebte und lebendige Interaktion mit den relevanten Menschen und Technologien zu erreichen. Um dieses Prinzip zu realisieren, arbeitet Ethnografie stets adaptiv und wählt sich geeignete Methoden aus einem sehr umfangreichen (und inzwischen stark interdisziplinären) Methodenwerkzeugkasten aus. In unserem Fall schloss das ein: teilnehmende Beobachtung in physischen Museumsräumen bzw. an einer Gedenkstätte; online-teilnehmende Beobachtung auf Social-Media-Plattformen, Blogs, Foren etc.; ethnografische Selbstbeobachtung beim Umgang mit digitalen Bildtechnologien; strukturierte qualitative Analysen von Social-Media-Posts und anderen Online-Quellen; sowie insgesamt (über alle Teilstudien des Projekts hinweg) 58 Face-to-Face- oder Online-Video/Audio-Interviews und 164 Chat-Interviews (die jeweils Verfahren der Bild-Elicitation einschließen konnten, bei denen Bilder zu Ankerpunkten im Gespräch werden). Alle Projektbeteiligten werteten die erhobenen Daten mithilfe von Qualitativer Datenanalyse-Software anhand von Verfahren der qualitativen bzw. ethnografischen Datenanalyse aus und stellten zwischen den Datenanalysen auch Beziehungen und partielle Vergleichbarkeiten her. Kontextualisierend wurde außerdem in Kooperation mit der Plattform Europeana eine Umfrage mit Nutzer\*innen dieser Plattform durchgeführt, um einen exemplarischen Überblick zu erreichen – die Ergebnisse werden in diesem Heft auf einer Doppelseite präsentiert.<sup>12</sup>

In: Hamburger Journal für Kulturanthropologie (HJK), Jg. 7, 2021, Heft-Nr. 13, S. 349-361; Sarah Ullrich: Digitales Kuratieren der Kunst- und Museumserfahrung auf Social-Media-Plattformen. In: Ulrich Hägele und Judith Schühle (Hg.): SnAppShots. Smartphones als Kamera. Visuelle Kultur. Studien und Materialien. Bd. 14, Münster 2021, S. 67-77; Sarah Ullrich, Katharina Geis: Between the Extraordinary and the Everyday: How Instagram's Digital Infrastructure Affords the (Re)contextualization of Art-Related Photographs. In: Art Style | Art & Culture International Magazine, Jg. 7, 2021, Heft-Nr. 1, S. 117-133. Die Dissertationen von Katharina Geis und Sarah Ullrich werden nach Veröffentlichung dieses Hefts erscheinen.

11 Der Begriff der digitalen Ethnografie dient hier als Überbegriff für verschiedene Ansätze, die beispielsweise auch unter Namen wie „virtuelle Ethnografie“ oder „Internet-Ethnografie“ firmieren. Vgl. auch Tom Boellstorff et al.: *Ethnography and Virtual Worlds: A Handbook of Method*, Princeton 2012; Christine Hine: *Ethnography for the Internet: Embedded, Embodied and Everyday*, London, New York 2015; Sarah Pink et al.: *Digital Ethnography: Principles and Practice*, Los Angeles 2016.

Zusätzlich zu diesen grundständigen Methoden war unser Projekt mit einer besonderen Herausforderung konfrontiert: oben klang bereits an, dass wir auch die Praktiken des Sehens und Wahrnehmens sowie der Bewegung in digitalen und physischen Räumen als Bestandteil der Praktiken des digitalen Bildkuratierens verstehen. Wir sind hier von der Annahme ausgegangen, dass Menschen, die in kuratorischer Absicht handeln, museale Räume auf eine je spezifische Weise visuell wahrnehmen und dass ihre spezifischen Praktiken des Sehens integrale Bestandteile der Praktiken des digitalen Bildkuratierens sind. Mit anderen Worten: wir nahmen an, dass das menschliche Auge mitkuratiert. Erstens galt es für uns, diese Vorannahme zu bestätigen. Zweitens galt es zu fragen, wie das Auge mitkuratiert. Bereits in der Planung des Projekts war klar, dass dafür die etablierteren Methoden der Ethnografie nicht ausreichen würden. Denn weder durch teilnehmende Beobachtung noch durch Interviews können wir beobachten, wie Menschen sehen. Deshalb schloss unser Projekt als zentrales Element eine methodische Innovation in Form der Verbindung von Ethnografie und Eye-Tracking-Verfahren ein. Wie im entsprechenden Kapitel in diesem Heft gezeigt wird, konnten dadurch nicht nur unsere Vorannahmen bestätigt, sondern bereichernde Einblicke in kuratierende Praktiken des Anschauens gewonnen werden.

Ziel unseres Projekts war und ist nicht die Formulierung einer einfachen, formelhaften These. Ziel ethnografischer Forschung ist vielmehr die einführende und dichte Beschreibung von Lebenswelten. Wir möchten zeigen, wie für unterschiedliche Menschen in verschiedenen musealen Räumen das digitale Bildkuratieren zu einer relevanten Tätigkeit wird, die ihre musealen Erfahrungen prägt und – aus Sicht der Akteur\*innen – in vielerlei Hinsicht bereichert. Die Kapitel dieses Hefts

sollen dementsprechend jeweils für sich sprechen. Gleichzeitig wurden durch unsere Forschung aber auch verbindende Beobachtungen und Argumente herausgearbeitet. Diese werden am Ende des Hefts zusammenfassend dargestellt.

## Bildkurator\*innen im Portrait:

### Tayla

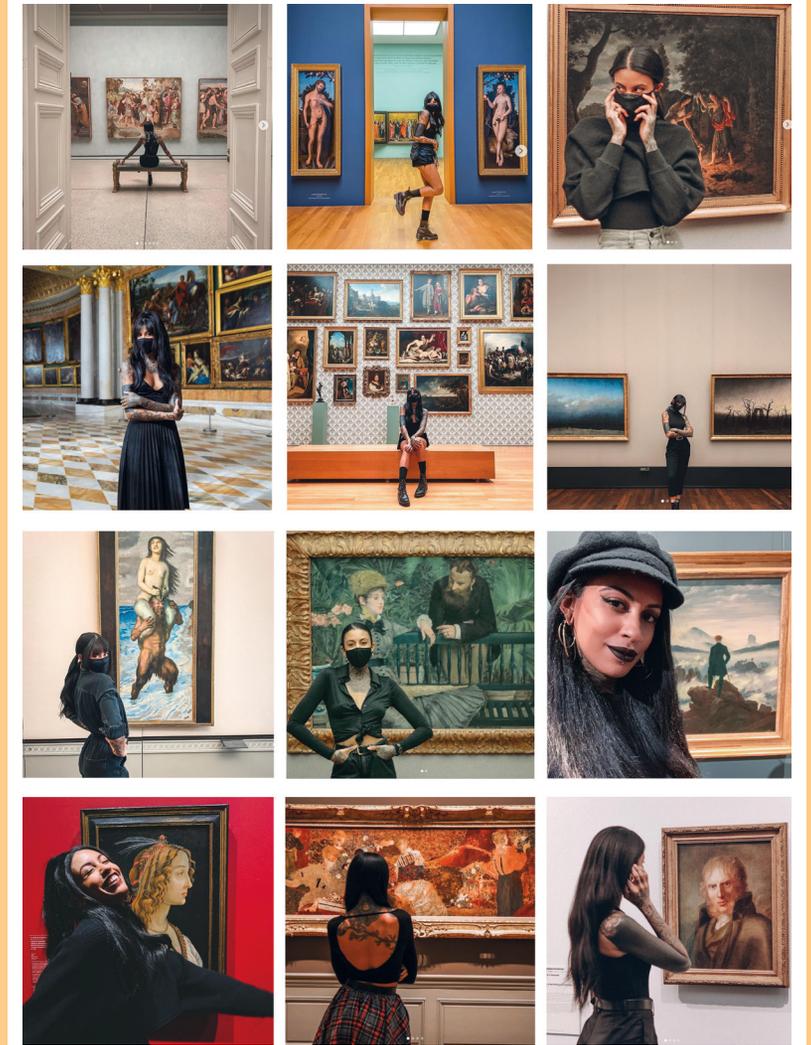


„Telling candid stories about art history“

Indem Tayla sich selbst – eine junge, schwarze Frau mit auffälligen Tätowierungen – in Szene setzt, möchte sie den musealen Raum auch für andere Personen zugänglich machen und exkludierende Strukturen durchbrechen. In ihren Posts zeigt sie Aspekte der Kunst, die für ihre Lebensrealität von Bedeutung sind, und gibt jenen Geschichten einen Raum, die in institutionellen Narrativen vernachlässigt werden.

„Every once in a while when I posted a picture of myself, I noticed that more people would like that picture. So, I thought to myself what's the best way to maximize the impact of my art posts? Well, I will just put myself in the art pictures. So, I found that to focus on photos that showed me directly engaging with art is the best way to gain a wider audience. And what do you know, it worked!“

Interview mit Tayla



## Bildkurator\*innen im Portrait:

### Salomé

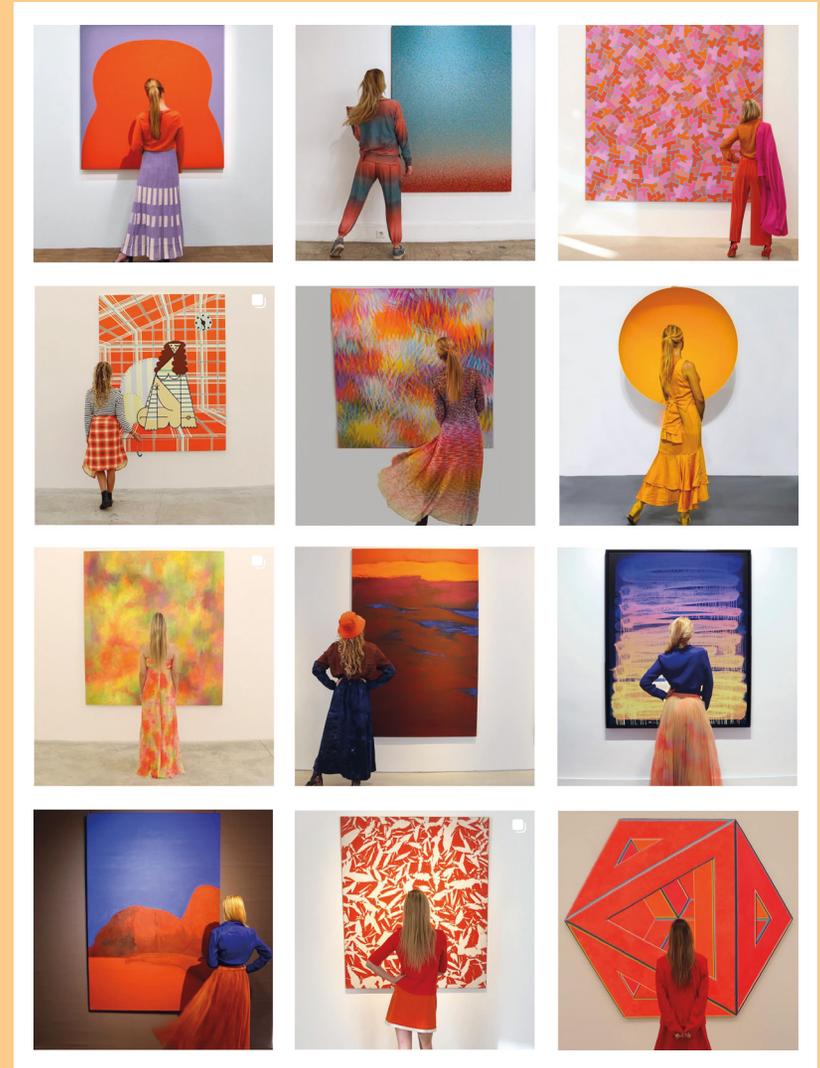


„Réunir l'art &  
la mode“

Um die unsichtbare intellektuelle Barriere zu durchbrechen, die Ausstellungsgegenstände in institutionellen Kontexten zu umgeben scheint, kleidet sich Salomé wie die Kunstwerke, mit denen sie auf ihren Fotografien interagiert. Die Ästhetik, die sie für ihren Instagram-Account gewählt hat, ist für sie eine Möglichkeit, ihre Erfahrungen und Emotionen zu kommunizieren.

„I am obliged to pay attention to my position, the rendering of my hair, my pose. The whole must be harmonious. It is a criterion that I must take into account. The goal of my Instagram is to attract a public less sensitive to art so I have to attract the online audience by my appearance and my outfit“

Interview mit Salomé



## Grenzen der Kunst überwinden: Digitales Bildkuratieren als ästhetische Teilhabe im Kunstmuseum

Anfang September sitze ich in einem der staubigen und von der Herbstsonne durchfluteten Büroräume des Instituts für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin – ich befinde mich nicht weit entfernt von der Museumsinsel. Zu Fuß könnte ich einige der bemerkenswertesten Kunstaussstellungen Europas in nur wenigen Minuten erreichen, und doch erlebe ich die Gemälde von Édouard Manet, Caspar David Friedrich und Albrecht Dürer über den Screen meines Smartphones. Über den historischen Hintergrund dieser Werke, ihren Ausstellungskontext und Inszenierungswert informieren mich Social-Media-Accounts und Instagram-Profile wie *thecandidcurator*, *artinsider*, *thegirlinthegallery* oder *alicemuseumland*. Dabei sind es die digitalen Bilder dieser Akteur\*innen, die mich schmunzeln lassen. Bilder, auf denen sie passend gekleidet für die Berliner Clubszene durch die Räume der Alten Nationalgalerie schlendern, auf denen sie den unzähligen Selbstportraits von Conrad Felixmüller in der Berlinischen Galerie Grimassen schneiden oder auf denen sie sich farblich perfekt passend in die Reihe bunter Skulpturen von Annie Morris im Château La Coste einreihen. Es sind Bilder, mit denen ich mich identifizieren kann und die in mir den Wunsch wachsen lassen, diese Orte und Werke mit eigenen Augen zu sehen. Digitale Bildtechnologien und soziale Medien erscheinen sowohl für mich als auch für den Großteil meiner

rund 90 Interviewpartner\*innen als Möglichkeit und Impuls, museale und kunstbezogene Räume auf einer persönlicheren, alltagsnahen und damit zugänglicheren Ebene zu erleben. Diese Aspekte werden in öffentlichen Debatten weitgehend außenvorgelesen. Vorherrschend ist ein durchaus wertendes Narrativ, das medienzentrierte Alltagspraktiken, insbesondere die körperlichen Selbstinszenierungen der Besucher\*innen, als illegitime Interaktionsformen einstuft und den Eigenwert der medial erzeugten Erfahrungen kategorisch ablehnt. *Fotografische Praktiken* in musealen Kontexten und das massenhafte Teilen digitaler Bilder auf sozialen Medien werden nach wie vor mit einem generellen Desinteresse an der ausgestellten Kunst assoziiert und als Ablenkung vom eigentlichen Bildungsauftrag der Museen verstanden. Auch *artefakt*, ein Blog für Kunst und visuelle Kultur, zitiert: „Wenn man ein Selfie macht, steht man grundsätzlich vor etwas, man verstellt den Blick auf etwas, man hat den Blick nicht eröffnet.“<sup>1</sup> Die vom Museum erzeugten und sorgfältig kuratierten Sichtbarkeiten von Kunst und Kunstgeschichte werden, so die kritischen Stimmen, also insbesondere durch digitale Bildtechnologien gestört bzw. vermindert. Eine Haltung, die mir auch während meiner Forschungsaufenthalte in diversen Museen und Galerien wiederholt begegnete. So kommentiert ein Mitarbeiter der Berlinischen Galerie mein Forschungsinteresse wie folgt:

*„Für mich pervertiert Fotografie die Kunst. Selbstdarstellung, das ist es doch, um was es eigentlich geht. Wen interessiert denn noch die Historie der Bilder oder das künstlerische Können hinter einem Werk? Für die Meisten sind die Gemälde doch nichts weiter als ein hübscher Hintergrund. Für mich als studierten Kunsthistoriker ist diese Entwicklung einfach nur erschreckend.“<sup>2</sup>*

1 Abika Meier: Instagram und die Zukunft der Museen. Eine Geschichte voller Missverständnisse. *artefakt*, 2015. URL: [https://www.artefakt-sz.net/kritik/instagram-und-die-zukunft-der-museen-eine-geschichte-voller-missverstaendnisse/\[Stand 11/2022\]](https://www.artefakt-sz.net/kritik/instagram-und-die-zukunft-der-museen-eine-geschichte-voller-missverstaendnisse/[Stand 11/2022]).

2 Sarah Ullrich, Auszug Felddtagebuch, Berlinische Galerie, 13.09.2021.

Abb. 1: Dreiteilige Bilderserie, Instagram-Profil Tim



Die ethnografische Perspektive unseres Projekts sieht von einer derartig normativen Positionierung ab und betrachtet das fotografische Aufnehmen, Sammeln, Archivieren, Formieren, Kontextualisieren und Inszenieren von digitalen Bildern als aktiven Prozess des individuellen In-Beziehung-Setzens. Es ist ebenso zentral für das Erfahren von Kunst wie das gemütliche Flanieren durch die Räume eines Museums, das bedächtige Betrachten einer antiken Wandmalerei oder das aufmerksame Lesen eines Ausstellungskatalogs. Digitale Technologien geben ihren Nutzer\*innen die Möglichkeit, ihre individuellen, emotionalen und ästhetischen Erfahrungen bildlich darzustellen, und nehmen damit eine zentrale Rolle innerhalb musealer Transformationsprozesse ein – insbesondere im Hinblick auf den Wandel der Beziehungen zwischen Besucher\*innen einerseits und etablierten Institutionen und Diskursen andererseits. Das aktive Brückenschlagen zwischen alltäglichen Lebensbereichen und musealen Räumen basiert dabei insbesondere auf der Erzeugung ästhetischer Beziehungen mithilfe digitaler Technologien. Durch die alltagsnahe Ästhetisierung kultureller Güter, die bildliche Selbstrepräsentation der User\*innen und das optische Verknüpfen unterschiedlicher Lebensbereiche ermöglichen es digitale Bildtechnologien, Erfahrungen und Emotionen visuell zu kommunizieren und Kunst damit in spezifische Sinnmuster zu integrieren.

Tim, einer meiner Interviewpartner, der sich als non-binäre transmaskuline Person identifiziert, ein kunstgeschichtliches Studium absolvierte und zwischenzeitlich selbst in diversen Kulturbetrieben arbeitete, beschreibt die digitalen Gestaltungsmöglichkeiten und die damit einhergehenden (alternativen) Zugangsweisen zu Kunst wie folgt:

*„Früher hatte ich das Gefühl, dass ich das, was ausgestellt wird, gut finden muss, da es ja kunstgeschichtlich relevant ist. Jetzt schaue ich eher mit dem Herzen, weil ich weiß, die Leute, die hier entschieden haben, die haben dabei nicht an mich oder Menschen wie mich gedacht. Soziale Medien haben mir dabei total geholfen. Ich selbst habe viel durch die Feeds anderer gelernt und gemerkt, dass viele Menschen wie ich auf eine Repräsentation unserer Lebensrealität warten und es sehr schätzen, wenn ich mein kunstgeschichtliches Wissen mit meiner Sichtweise als non-binäre transmaskuline Person kombiniere und das auch teile. Ich schreibe gar keine langen Texte auf Instagram. Ich glaube nicht, dass die Leute das tatsächlich lesen, aber es reicht meiner Meinung nach auch, wenn Menschen mich und meinen Körper, Aspekte meiner Beziehung oder unserer gemeinsamen Transition<sup>3</sup> sehen und mittendrin dann eben Fotos von Kunst. Das allein schafft, glaube ich, schon neue Sichtweisen.“<sup>4</sup>*

Durch die Integration von Kunst in die verbildlichte Lebenswelt der Akteur\*innen (Abb. 1) kreieren sie neue Bedeutungszusammenhänge und eröffnen damit teilweise unvorhergesehene Blickwinkel auf museale Räume. Das Sichtbarmachen der eigenen Körperlichkeit steht dabei dem Sichtbarmachen von Kunst nicht konträr gegenüber, vielmehr geht es um Prozesse des In-Beziehung-Setzens, in dem sich individuelle und institutionelle Darstellungsweisen verbinden, ergänzen und überschneiden. Soziale Medien und digitale Bildtechnologien

<sup>3</sup> Als Transition wird der Prozess bezeichnet, in dem eine Transperson soziale, körperliche und/oder juristische Änderungen vornimmt, um die eigene Geschlechtsidentität auszudrücken. Dazu können Hormontherapien und Operationen gehören, aber auch Namens- und Personenstandsänderungen, ein anderer Kleidungsstil und vieles andere.

<sup>4</sup> Tim (anonymisiert), Zoom-Interview, 27.08.2021.

Abb. 2: Dreiteilige Bilderserie, Instagram-Profil Tayla



bilden eine Art Brücke, welche die museumseigenen Narrative mit den alltäglichen Lebensrealitäten der Besucher\*innen verbindet.

Durch die visuellen Artikulationsmöglichkeiten der Plattform macht Tim seine persönliche Beziehung zu den Ausstellungsinhalten auch für andere sinnlich erfahrbar und emotional nachvollziehbar, was seinerseits neue Möglichkeiten der Teilhabe konstituiert und Kunst in alternative soziale Dynamiken und Aushandlungsprozesse einbindet.

Ein weiteres Beispiel dafür bietet der Instagram-Post von Tayla Camp, einer jungen Frau aus den USA, die aktuell in Berlin lebt und mit der ich über zwei Jahre lang in Kontakt stand, um über die Möglichkeiten und Restriktionen sozialer Medien zu diskutieren und einen Einblick in ihre Expertise als erfolgreiche digitale Bildkuratorin zu erhalten.

Die hier abgebildete dreiteilige Bilderserie (Abb. 2) zeigt neben Pablo Picassos berühmten Werk „Les Femmes d'Alger“ und einer Schwarz-Weiß-Fotografie des Künstlers in seinem Pariser Atelier 1908 auch eine fotografische Aufnahme von Tayla, die sich körperlich in Bezug zu einem früheren Werk des spanischen Malers setzt. Taylas physische Inszenierung

sowie die digitale Anordnung der Bilder kreieren ein visuelles Narrativ, das insbesondere die Ikonografie weiblicher Sexualität in Picassos Werken illustriert. Darüber hinaus werden die abgebildeten Gemälde und Fotografien durch den beigefügten Text und die gewählte provokative Sprache in politische Diskurse integriert, die für Taylas Alltagsrealität von Bedeutung sind. Sie schreibt:

*„[Here] we not only have an example of the most blatant form of cultural appropriation, but we can also observe how the myth of the hypersexualized Black/African woman was perpetuated at the turn of the 20th century.“<sup>5</sup>*

Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive ist es hierbei weniger von Bedeutung, ob die Kunstwerke richtig interpretiert wurden oder ob die Komplexität des historischen Kontexts angemessen berücksichtigt worden ist; vielmehr stehen die individuellen Lesarten und subjektiven Deutungsweisen der Akteurin im Zentrum. Das Beispiel macht deutlich, wie digitale Praktiken der Wissensproduktion neue Formen der Geschichtsdarstellung bilden können. Durch die Integration der Kunstobjekte in persönliche Narrative werden diese Objekte ihren vormaligen institutionellen Kontexten enthoben und in neue politische und historische Zusammenhänge eingebunden. So wird eines von Picassos bekanntesten Werken zum Ausgangspunkt einer Online-Debatte über kulturelle Aneignung, Misogynie und Sexismus in der Kunstgeschichte. Tayla kommuniziert durch den Post, auf den 2.237 Social-Media-Nutzer\*innen mit einem Like reagierten und den rund 150 Personen kommentierten, ihre Gedanken, Meinungen und Erfahrungen und trägt dadurch zur kritischen Neuaushandlung kunstbezogener historischer Narrative bei. Diese digitalen

(Re-)Kontextualisierungspraktiken können als Gegengewicht zu etablierten Deutungsweisen verstanden werden. Museen werden auf Grundlage dieser Entwicklung von vielen Akteur\*innen nicht mehr als in sich geschlossene Systeme, sondern als Orte potenzieller In-Bezugnahme wahrgenommen.

Zwar ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, dass durch digitale Bildtechnologien veränderte Praktiken des Ansehens und Sichtbarmachens entstehen, die anders funktionieren, als das konzentriert-kontemplative Ansehen musealer Objekte. Aber von den Akteur\*innen selbst werden diese Veränderungen nicht als defizitär wahrgenommen. Im Gegenteil, digitale Bildtechnologien geben den Besucher\*innen die Möglichkeit, neue Verbindungen zu schaffen, alternative Bedeutungsmuster zu konstituieren, konventionelle Interpretationsräume zu öffnen und veränderte Sichtbarkeiten zu erzeugen.

Zugleich darf diese Entwicklung nicht als eindimensionaler Prozess der rein progressiven ‚Demokratisierung‘ der Museumserfahrung missverstanden werden. Digitale Bildtechnologien sind immer auch Ergebnis und Bestandteil weitverzweigter sozio-kultureller Dynamiken und tragen damit zur Reproduktion und Konsolidierung bereits bestehender Hierarchiestrukturen und Relevanzkategorien bei. Auch die durch Social Media begünstigte Partizipation an kunstgeschichtlichen Diskursen erfolgt immer im Rahmen etablierter Machtverhältnisse. Die Affordanzen sozialer Medien können die Bemühungen digitaler Kurator\*innen, diverse Sichtbarkeiten und neue Formen der Teilhabe zu erzeugen, dementsprechend nicht nur begünstigen, sondern auch benachteiligen bzw. verhindern. Viele meiner Interviewpartner\*innen sprachen beispielsweise darüber, wie Instagram-Algorithmen spezifische Bildinhalte bevorzugen. Eine perfekte Belichtung, ein quadratisches Format für die InstaSize, ein Farbspektrum, das

5 Caption des Instagram-Posts von Tayla Camp, 21.09.2021.  
URL: <https://www.instagram.com/p/CFZtKNoqDCA/> [Stand 11/2022].

um Einheitlichkeit bemüht ist, oder angesagte Filter: wer auf Instagram erfolgreich sein will, muss bestimmte ästhetische Prinzipien beachten. Abgebildete Personen sollten darüber hinaus den gängigen westlichen Schönheitsidealen entsprechen. Tayla erklärt mir in einem Gespräch, wie sie die Affordanzen der Plattform nutzt, um mehr Sichtbarkeit für ihre Form der Kunstinterpretationen zu schaffen:

*„Back when I started, I only posted artworks, it was just art. Then, when every once in a while, I posted a picture of myself, I noticed that more people would like that picture. So, I thought to myself: ‚What’s the best way to maximize the impact of my art posts?‘ Well, I will just put myself in the art posts. So, I found that to focus on photos that showed me directly engaging with art as the best way to gain a wider audience. And what do you know: it worked!“<sup>6</sup>*

Meine Interviewpartnerin hat auf ihr medienpraktisches Wissen zurückgegriffen und hat für sich Handlungsweisen und Strategien im Umgang mit den Affordanzen der Plattform entwickelt und damit mehr Reichweite und Sichtbarkeit für ihre Narration von Kunst konstituiert. Ob man wirklich sagen kann, dass ‚der Instagram-Algorithmus‘ bestimmte Bildinhalte entsprechend bewertet oder ob es sich dabei um eine wahrgenommene Affordanz handelt, die sich letztlich aus den Nutzungsroutinen der Masse ergibt, können wir mit unserer Forschung (zumindest bis jetzt) nicht abschließend klären. Doch auch wenn sich nicht entschlüsseln lässt, ob es nun die Algorithmen der Plattform oder die Präferenzen der Nutzer\*innen sind, die bestimmte Ästhetiken populär machen, können wir festhalten, dass Inhalte, die bestimmten ästhetischen Prinzipien folgen, auf Instagram sichtbarer werden als andere. In spezifischen Fällen erfahren Akteur\*innen diese

Dynamiken als diskriminierend. So erzählt mir eine andere Interviewpartnerin Folgendes:

*„Es ist sogar innerhalb meiner Bubble ein Problem. Ich beschäftige mich in letzter Zeit viel mit intersektionalem Feminismus und habe mit einer Aktivistin gesprochen, die im Rollstuhl sitzt, und sie meinte, dass sie auch nur so viel Reichweite hat, weil sie ‚trotz‘ Rollstuhl als hübsch gilt. Viele Aktivistinnen, die zum Beispiel Verformungen im Gesicht haben, haben einfach viel weniger Reichweite. Ich habe sogar gehört, dass Instagram da teilweise Trigger-Warnungen vor die Posts stellt.“<sup>7</sup>*

Genau deshalb stellt sich dann auch die Frage, wie für Themen Sichtbarkeit erzeugt werden kann, die eben nicht ‚instagrammable‘ sind; die durch Algorithmen und routinierte Verhaltensweisen der Nutzer\*innen nicht gefördert werden und dadurch in der Masse der Bilder verschwinden. Und was ist mit Körpern, die sich nicht in den ästhetischen Mainstream einreihen lassen – oder nicht einreihen lassen möchten? Die Affordanzen einer Plattform wie Instagram – gekoppelt an den praktischen Sinn der Akteur\*innen – machen bestimmte Ästhetiken wünschenswert. Dadurch werden konkrete Praktiken des ästhetischen Sichtbarmachens und der visuellen Teilhabe begünstigt. Die Konsequenz ist, dass auch nur für solche Themen breite Sichtbarkeit erzeugt werden kann, die überhaupt auf eine ästhetisierte Weise dargestellt werden können. Das heißt, die Affordanzen zur ästhetischen Sichtbarmachung und Teilhabe erzeugen immer auch Ausschlüsse divergierender Ästhetiken oder Ausschlüsse des Nicht-Ästhetisierbaren und der daran gebundenen Themen. Anders gewendet: sie machen das, was nicht ‚instagrammable‘ ist, unsichtbar – oder zumindest ein Stück weit unsichtbarer.

Hier schließen sich weitere Fragen an: Wer profitiert wirklich von den neuen Möglichkeiten der digitalen Teilhabe? Wer wird möglicherweise davon ausgeschlossen? Welche Rolle spielen die technischen Funktionen und Restriktionen der digitalen Plattformen? Welche Darstellungen der (Kunst-)Geschichte werden sichtbar, welche bleiben auch im digitalen Raum weiterhin ungesehen? Welche Geschichten werden tatsächlich erzählt, welche bleiben unausgesprochen?

Digitales Bildkuratieren hat das Potenzial, die Museumserfahrung zu erweitern. Durch die visuellen Artikulationsmöglichkeiten diverser Social-Media-Plattformen und insbesondere durch die bildliche Selbstrepräsentation ihrer Nutzer\*innen werden Ausstellungsinhalte auch über die physischen Grenzen musealer Räume hinaus emotional nachvollziehbar und sinnlich erfahrbar. Durch das Einbinden von Kunst in alltagsnahe Lebensbereiche, persönliche Bedeutungsmuster und subjektive Deutungsweisen werden alternative Lesarten historischer Kontexte und politischer Relevanzen sichtbar. Digitales Bildkuratieren bietet die Möglichkeit, museale Räume inklusiver, diverser und zugänglicher zu gestalten. Nichtsdestotrotz müssen diese Möglichkeiten auch problematisiert werden. Wie die Diskussion über Algorithmen und divergierende Ästhetiken gezeigt hat, müssen auch neue Unsichtbarkeiten, Ausschlüsse, Hierarchien und Machtstrukturen Teil ethnografischen Forschens sein, um weder in eine simplistische Bewunderung partizipatorischer Praktiken zu verfallen noch die unreflektierte Kritik öffentlicher Debatten zu reproduzieren.

## Bildkurator\*innen im Portrait:

### Eleanor



Abb.1: Silk gown (1760s),  
©Victoria and Albert  
Museum, London

Eleanor bietet Beratungen zu historischen Kostümen für Film- oder Serienprojekte sowie im Museumsbereich oder für Buchautor\*innen an. Dafür nutzt sie unter anderem digitale Bilder, um Details und Epochen genauer zu verstehen und um erklären zu können, wie Kleidungsstücke für derartige Projekte möglichst historisch authentisch wirken. Auf Instagram postet sie digitale Bilder historischer Originalkleidung und macht auf besonders interessante Informationen aufmerksam. Nachgezeichnete Bilder dieser Bilder nutzt sie, um unscheinbare Details genauer erfassen zu können. Das Posten dieser Zeichnungen auf Instagram ist das Markenzeichen ihrer Arbeit.



Abb.2: Screenshot, Instagrampost  
von Eleanor, 13. Mai 2020

„As for my illustrations, I find that drawing forces me to stop and look carefully at the museum items. I notice shapes, seams, fastenings, sleeve shapes, etc. I see all the little details that I would otherwise have overlooked. Over time, my drawings have become a trademark – something that sets me apart from other dress historians. I use my illustrations a great deal in my work. They are a vital part in my research methodology and enliven my research immensely.“

Interview mit Eleanor

## Bilderweben: Digitales Bildkuratieren von Museumsobjekten auf Online-Plattformen

Das Arbeitsfeld rund um digitale Bilder aus Online-Museumsdatenbanken zeichnet sich durch seine besonders große Vielfalt aus. Im vorangegangenen Kuratorinnen-Portrait der Kleidungshistorikerin Eleanor wurde bereits aufgezeigt, wie sich Bildkurator\*innen Wissen über Kleidungsgeschichte aneignen, indem sie Fotografien historischer Kleidung studieren. Um einen weiteren Einblick in das große Nutzungsspektrum digitaler Bilder aus Online-Museumsdatenbanken zu geben, soll im Folgenden jedoch eine ganz andere Praktik vorgestellt werden.

Meine zwischen 2019 und 2022 durchgeführte Forschung ermöglichte es mir durch teilnehmende Beobachtung, Autoethnografie, rund 80 Chat-Interviews und 15 Face-to-Face-Interviews, diese Vielzahl an Praktiken zu erfassen und zu verstehen. Der Arbeitsbereich widmet sich in erster Linie der Frage, wie digitale Bilder in Online-Museumsdatenbanken gesucht werden, um sie für ein bestimmtes Ziel zu nutzen. Um nachzuerfolgen, auf welchen Wegen die Bilder hierfür in den Alltagswelten der Nutzer\*innen unterwegs sind, spürte ich digitalen Bildern aus Museumsdatenbanken im Internet nach und fand eine Vielzahl an digitalisierten Kunstwerken und Artefakten auf Plattformen wie Instagram, Reddit, Tumblr, Facebook, Pinterest oder Twitter wieder. Über die Chat-Funktionen der jeweiligen Webseiten kam ich schließlich mit den Bildkurator\*innen ins Gespräch und erarbeitete

mir durch teilnehmende Beobachtung ein umfassendes Verständnis und Einsicht in das Feld. Es wurde deutlich, dass Emotionen und Geschmack der Bildkurator\*innen dabei im ständigen Wechselspiel mit ihren inkorporierten Vorstellungen darüber, welche digitalen Bilder sich für verschiedene Praktiken besonders eignen, stehen. Mit einem kuratorischen Ziel vor Augen werden Datenbanken oder ähnliche Blogs von den Besucher\*innen so lange durchsucht, bis geeignete Bilder oder Texte gefunden werden. Welche Bilder geeignet sind, ergibt sich dabei durch inkorporiertes Wissen und emotionale Reaktionen – sei es das Gefühl von inhaltlichem oder ästhetischem Interesse, Verwunderung, Freude oder Wut –, was dann wiederum in verschiedenste Praktiken mündet. Mithilfe dieser persönlichen digitalen Bildkuratierpraktiken werden bisherige Wissensbestände über diverse Themen mit einbezogen, neu erworben und emotional verhandelt. Dabei stellt sich die Frage, wie dies geschieht und auf welche Weise der kommunale Aspekt von Social-Media-Plattformen miteinfließt, um eigene Gefühle auszudrücken und zu verarbeiten oder sich neues Wissen anzueignen. Im Folgenden soll eine Form des digitalen Bildkuratierens beschrieben werden, die diesen Praktiken mithilfe von digitalen Arrangements von Kunstwerken begegnet.

Solche Arrangements konzentrieren sich größtenteils auf spezifische bildorientierte Plattformen. Zu diesen gehört insbesondere die Mikroblog-Plattform Tumblr, auf der unter anderem ein reger Austausch unter Kunstinteressierten stattfindet. Mit dem Anlegen eines Accounts erstellen Nutzer\*innen gleichzeitig einen persönlichen Blog, auf dem eigene Posts hochgeladen oder aber auch Posts anderer geteilt werden können. Durch den Feed, das sogenannte Dashboard, können die Posts anderer Nutzer\*innen, denen man folgt, eingesehen, geliked und

auf dem eigenen Blog geteilt und ergänzt werden. Durch gezieltes Auswählen von Blogs und Bildern entsteht so ein individualisiertes Erlebnis auf dem Dashboard der Nutzer\*innen.

Viele meiner Interviewpartner\*innen schilderten mir, dass die an Kunst interessierte Community auf Tumblr besonders ausgeprägt sei, man Gleichgesinnten folge und mit ihnen durch Likes, Teilen (*reblog* genannt) und Kommentare interagiere. Dieses aus dem Feld stammende Zitat bringt das auf den Punkt: „microdosing on going to an art museum by opening tumblr“. Dieser textbasierte Post sammelte über 10.000 Reaktionen (Likes, Reblogs, Kommentare) und lässt ebenso darauf schließen, dass die Plattform für viele die erste Anlaufstation ist, um Kunst außerhalb traditioneller Museumsräume zu sehen und mit ihr zu interagieren. Kommentare wie: „that is my sole purpose for tumblr,“<sup>1</sup> oder: „God this is me. I have an art blog, which is my own personal art museum“<sup>2</sup> deuten darauf hin, dass das Hochladen oder Teilen von Kunstwerken eine beliebte alltägliche Praxis für Nutzer\*innen der Webseite ist. Ein Interviewausschnitt zeigt auf, welchen Stellenwert der Austausch mit der Community und die plattformspezifischen Eigenschaften der Kunstbetrachtung außerhalb von Museen einnehmen:

*„The algorithm recommends people who post about art that interests me and I follow. Most of the art blogs I follow do not post original art; they curate art from various times and artists. Through their blogs I get introduced to art movements, subcultures, historical moments that I read up on. This leads me to other art and artists. Tumblr is my virtual museum/archive of curated things.“<sup>3</sup>*

Tumblr wählen auch deshalb viele Nutzer\*innen, weil die Plattform mehr Möglichkeiten als andere Angebote bietet, Bilder anzuordnen, da das Format weniger einschränkend ist, und

1 Tumblr-Post von jewker, 5.5.2021, <https://jewker.tumblr.com/post/650375044958158848/microdosing-on-going-to-an-art-museum-by-opening> [Stand 11/2022].

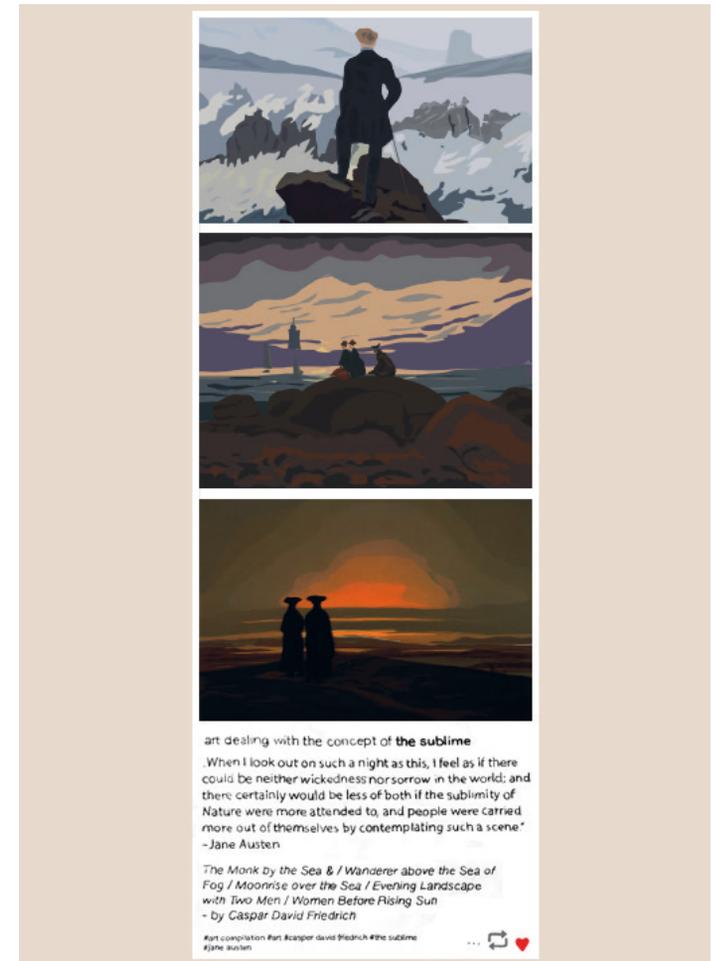
2 Ebd., Kommentare [Stand 11/2022].

3 Jenny (anonymisiert), Interview, 13.09.2021.

weil den Captions mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird als beispielsweise auf der ebenfalls bildorientierten App Instagram. Die verschiedenen Optionen affordieren es für die Bildkurator\*innen, unterschiedliche Kunstarten in einem Post zu vereinen und so (neu) zu verhandeln. Dadurch entsteht unter anderem die Praxis des Bildwebens, die ich auf keiner anderen Plattform in dieser Form und Vielfalt beobachten konnte. Das Bildweben, auf Tumblr selbst als ‚Web Weaving‘ oder ‚art compilation‘ bekannt, bezeichnet eine Praxis, die vor allem dem visuell-emotional sozialen Austausch dient. Besonders der englische Begriff ‚Web Weaving‘ ist in mehrfacher Hinsicht passend, da er sich zum einen auf ein Netz im Sinne von Verbindungen bezieht, zum anderen auf das Internet (World Wide Web) und schließlich auch auf die Technik des Webens, da die digitalen Bilder und Kunstschnipsel für die Posts aus den Weiten des Internets zusammengesucht und anschließend verwoben werden. Gedichtausschnitte, Filmstills, Screenshots verschiedener Social-Media-Plattformen und Bilder von Kunstwerken oder Objekten aus Museen werden in dieser vielseitigen Praktik so kuratiert, dass Beziehungen zueinander entstehen.

Dabei geht es in erster Linie darum, eigene Gefühlslagen oder Emotionen visuell darzustellen. In den meisten Fällen werden abstrakt scheinende Themen wie ‚urban loneliness‘, ‚friendship in art‘ oder ‚growing up‘ durch das Arrangieren verschiedener Kunstformen (neu) verhandelt. Das optische und inhaltliche Verknüpfen der Bilder und Bildausschnitte ermöglicht den Benutzer\*innen, Kunst neu zu interpretieren und dabei Emotionen zu kommunizieren. Meine Interviewpartnerin Charlotte erklärte mir dazu, dass die Praxis ihr dabei hilft, ihren schwer in Worte zu fassenden Gedanken Ausdruck zu verleihen:

Abb. 1: Stilisierte Darstellung eines Web Weaving-Posts auf Tumblr



„These artworks (well, web weaving posts too) help me to put something (inside me) into words/pictures/something others can comprehend as well. I am not really good with words, and I am not an artist either, so this is some kind of way to say/show something I can't. It's about how these artworks make you feel, right? It's not even about the story behind them or whatever. It's a personal experience. [...] I think art in any form is a way to release emotion/energy, just free yourself from it. Like out there, out of your head, and it's no longer gnawing at you. Sometimes people message me to tell me how they appreciate what I do [...] and they couldn't. It's good to help people in this way. [...] I think I mostly make these web weaving posts for myself because I need to get it out of my chest. But also, I'd say I want to feel less alone, like if people relate to it, then I'm not alone in [feeling] this.“<sup>4</sup>

Wenn Charlotte davon spricht, dass auch andere ihre Posts wertschätzen und der Austausch mit ihnen im Umkehrschluss dabei hilft, sich weniger allein zu fühlen, dann wird der Stellenwert der Community in dieser Praxis sichtbar. Dieses Geben und Nehmen, also das gemeinsame Wertschätzen und Verhandeln der digital-kuratierten Bilder, ist auch von den Plattform-Infrastrukturen beeinflusst. Nicht nur das Folgen und Teilen, sondern auch das Kommentieren einzelner Posts ist in dieser Praxis von Relevanz. Immer wieder konnte ich beobachten, wie das Tagging-System der Plattform zweckentfremdet wurde, um im Sinne eines Kommentars Anerkennung zu äußern. Auch Charlotte erklärte mir, dass sie die Bildweb-Posts anderer teilt und in den Tags kommentiert. Auf die Frage hin, weshalb dieser Austausch ausgerechnet über Hashtags geschieht und nicht über die Kommentarfunktion, erwiderte sie: „expressing your opinion in the tags feels less intrusive to the original poster. It's like you're not interrupting their speech?“<sup>5</sup>

Diese Praxis des Kommentierens entstand durch die Aneignung plattformspezifischer Infrastrukturen und wurde von einer weiteren Interviewpartnerin als „stream of conscious [ness] chaos“<sup>6</sup> bezeichnet, welches in der Hashtag-Funktion artikuliert wird. Die dort hinterlassenen Gedanken, Meinungen und Auffassungen über die Neuinterpretationen anderer und die dargestellte Kunst selbst gleicht dem gemeinsamen Besuch eines Museums. Das zeigt, wie digitale Bildtechnologien zur Neuverhandlung von Kunst beitragen und neue Formen des Miteinanders in musealen Räumen entstehen lassen. Die Praktiken zeichnen sich besonders durch den Ausdruck von persönlichem Interesse und emotionaler Zuwendung aus, die in Interaktion mit anderen Nutzer\*innen der Plattform Bedeutung gewinnen.

In unserem Interview sprach Emily, eine weitere Bildkuratorin, ebenfalls über Emotionen als entscheidenden Faktor in der Auswahl von Bildern:

„I think [the pictures are] just something that I – for a lack of a better word – vibe with? At the end of the day, I think that feelings and aesthetics simmer down to a melancholic longing. I think nostalgia is such a powerful feeling and I find that a lot of the art that I am attracted to plays a lot on scenes from memories, such as beautiful landscapes, abstract seascapes, nostalgic home-reminiscent portraits and still lives.“<sup>7</sup>

Einen ihrer Posts möchte ich an dieser Stelle besonders hervorheben, um aufzuzeigen, wie der persönliche Bezug zu digitalen Kunstbildern der Wissensaneignung dienen kann.

Abb. 1 zeigt einen – aus urheberrechtlichen Gründen von mir stilisierten – Screenshot eines Bildweb-Posts der Bildkuratorin Emily. Darin wurden mehrere Gemälde von Caspar

David Friedrich sowie ein Zitat aus Jane Austens *Mansfield Park* zueinander in Beziehung gesetzt. Der gemeinsame Nenner der verschiedenen Kunstwerke und -formen ist das philosophische Konzept des Erhabenen (,the sublime'). Mithilfe ihres inkorporierten Wissens über Kunst und Literatur stellt Emily Verbindungen her und erkennt Konzepte aus Belletristik und Aufsätzen in den Kunstwerken wieder, so auch in ihrem Post zum Thema ,art dealing with the concept of the sublime', welchen sie als „an amalgamation of my love of art and philosophy!“<sup>8</sup> bezeichnet. Unser Gespräch veranlasste Emily, über ihre routinierte Praxis des web weavings nachzudenken und zu erklären, dass das Verknüpfen von Kunst und Literatur für sie etwas Alltägliches und Natürliches sei:

*„All artworks deal with the most human of themes. Grief, joy, regret, revolt are universal themes! You can't limit a certain emotion to a certain artistic medium. Whether it is poetry or oil-painting they are both just two different modes of expression of the same emotion.“*<sup>9</sup>

Es ist dieses von Emotionen geprägte Verständnis von Kunst, das sie in ihren Bildweb-Posts anwendet und in Interpretation und Wissensaneignung über die Gemälde eine Rolle spielt. In der Literatur begegnete meine Interviewpartnerin immer wieder dem philosophischen Konzept des Erhabenen, ohne es greifen zu können. Auch das Heranziehen von weiterführender Literatur gab kaum mehr Auskunft über das Konzept, da sich auch diese Diskussionen hauptsächlich damit beschäftigen, wie schwer definierbar das Erhabene ist. Sie erklärt: „It's a feeling more than a theoretical concept, so objectively philosophical discussion will always fall short in that aspect I think“.<sup>10</sup> Während der Recherche stieß sie auf eine Aussage der amerikanischen Philosophin Martha Nussbaum:

*„[She] writes a lot about how certain moral truths are better expressed in the form of the novel rather than a philosophical dissertation, because of the power of the metaphor and the way a novel can convey moral truths better through feeling.“*<sup>11</sup>

Inspiziert von Martha Nussbaums Aussagen sowie der ihr bekannten Kuratierpraxis des Bildwebens kam Emily auf die Idee, das schwer zu beschreibende Konzept des Erhabenen durch Gemälde greifbar zu machen:

*„Why not express it in painting? A mode so great at conveying emotional truths? [...] Why write a thousand word dissertation on a feeling when one could just look at a painting and know it intimately?“*<sup>12</sup>

Ähnlich wie im Beispiel von Charlotte macht sich auch Emily zunutze, dass Bilder starke Emotionen hervorrufen und diese insbesondere als Konglomerat Stimmungen erzeugen können. Individuelle Erfahrungen beeinflussen dieses Wechselspiel aus inkorporiertem Wissen über Plattforminfrastrukturen, plattformabhängigen Praktiken sowie der Interpretation eines Kunstwerkes. Für Emily evoziert das Arrangieren des Zitats aus *Mansfield Park* in Verbindung mit einigen Gemälden Caspar David Friedrichs somit perfekt das Konzept des Erhabenen. Durch das Arrangieren und Hochladen auf Tumblr soll dieses Interpretationsangebot auch für andere einsehbar sein und sie dazu einladen, sich an der Diskussion zu beteiligen.

Bei einer weiteren, eng mit dem Bildweben verwandten kuratorischen Praxis werden einzelne Elemente nicht nur gemeinsam in einem Post arrangiert, sondern durch verbindende Texte zueinander in Beziehung gesetzt. Mithilfe von Bildbearbeitungssoftware werden beispielsweise Songtexte oder Gedichtauschnitte direkt auf ein Kunstwerk platziert.

Auch in dieser Praxis evozieren die Gemälde für die Bildkurator\*innen bestimmte Emotionen und veranlassen dazu, Verbindungen herzustellen und Kunst neu zu deuten. Sowohl beim Bildweben als auch bei dieser Verknüpfungspraxis sind Gefühle und Emotionen der treibende Faktor in der Interpretation der Kunstwerke:

*„Sometimes I see a painting and think ,I have got to find a line to put on this‘, because I love it so much ... in which case I try to narrow down the general vibe of the painting ... and look for poetry that I feel kind of matches that.“<sup>13</sup>*

Individuelle Lebenswelten und persönliches Empfinden werden über gesammelte oder selbstverfasste Texte in die Bilder eingeschrieben und prägen die Posts der Bildkurator\*innen. Einige der Bildkurator\*innen berichten mir, dass für sie der Kontext der Bilder in diesen Fällen zweitrangig ist.

Meine kulturwissenschaftlichen Beobachtungen tragen zu der Frage bei, wie digitale Bilddatenbanken im Zusammenspiel mit Bildplattformen neue Interpretationsmöglichkeiten eröffnen. Ob die Kunstwerke richtig oder falsch interpretiert werden, ist hierbei weniger von Bedeutung; vielmehr zeigen die Praktiken auf, wie Kunst Menschen in ihrem Alltag berührt, wie Kunst angeeignet wird und darüber hinaus dem emotionalen Austausch dient. In den meisten Fällen werden die digitalen Bilder aus dem ursprünglichen Kontext gelöst (so wie in vielen physischen Kunstmuseen auch) und teilweise sogar zugeschnitten, um Details hervorzuheben. Meinen Interviewpartner\*innen ist dies bewusst und einige erklärten mir ohne direkte Nachfrage, dass die Praxis des Bildwebens deshalb durchaus kritisch hinterfragt werden muss. Auch aus diesem Grund wird die überwiegende Mehrheit der Web

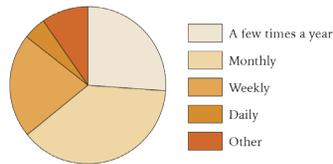
Weaving-Posts so kuratiert, dass das Originalgemälde oder die verwendeten Gedichte in der Caption genannt oder verlinkt werden: „I put links to paintings and poems [on official museum/gallery websites] because they should be accessible for people to get the whole picture instead of just two lines of a poem or details of a painting so everyone can perceive everything individually in their own way.“<sup>14</sup> Die Posts laden nicht nur dazu ein, geteilt zu werden, emotionale Wissenbestände zu erweitern oder neue Kunstwerke und Künstler\*innen kennenzulernen. Vielmehr eröffnet das Verlinken der kuratierten Bilder außerdem die Möglichkeit, sich selbst ein Bild von den Kunstwerken zu machen und eigene Gefühle einzuschreiben. Solche und ähnliche visuell-emotional soziale Praktiken erweitern das Museumserlebnis auf zugängliche Weise, wodurch Kunstwerke und Museumsartefakte in die Alltagswelten der Besucher\*innen gelangen und so neue Bedeutung erlangen.

# Europeana Nutzer\*innenumfrage

Europeana ist eine Initiative der EU, welche den digitalen Zugang zu materiellem und immateriellem kulturellen Erbe Europas von mehr als 4.000 verschiedenen Institutionen ermöglicht. Durch das Zurverfügungstellen lädt Europeana Besucher\*innen dazu ein, das Kulturerbe zu teilen, damit zu arbeiten und sich dazu inspirieren zu lassen, neue Perspektiven und Konversationen zu erkunden.

„I used some images from Europeana.eu to write a digital story.“

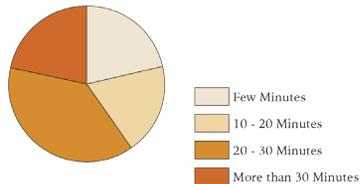
How often do you use Europeana.eu?



„Wallpapers for smartphone or desktop.“

„We were making GIFs using the available images and adding some funny features.“

How much time do you usually spend on Europeana.eu each time you use it?

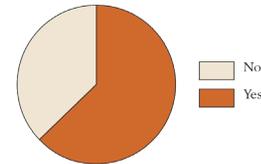


„I feature the image in a Tumblr blog.“

Mit der Hilfe Europeanas erarbeitete unser Curating Digital Images-Projekt eine Online-Umfrage, um mehr darüber herauszufinden, wie Menschen digitale (Bild-)Datenbanken nutzen und was sie dazu antreibt, das Material in ihren Alltag einzubetten. Die Teilnehmer\*innen gaben an, die digitalen Bilder zu unterschiedlichsten Zwecken zu nutzen.

An unserer Umfrage nahmen 46 Europeana-Nutzer\*innen zwischen 22 und 66 Jahren aus 21 Ländern teil.

Are you reusing the images using apps or digital tools?



„Posting them together with a text of my choice usually a poem or quote. I try text and image to relate.“

„We make scientifically correct 3D virtual reconstructions of historical sites, so we need a lot of historical reference material. The images document specific objects and aspects of life in a certain period, or show the use of an object, which we use as a basis to create virtual representations of historical sites.“

„I reused some images to participate in a GIF contest.“

„To share and spread the knowledge about free to use images of cultural heritage.“

## Bildkurator\*innen im Portrait:

### Haasim



Haasims Instagram-Account zeigt Bilder aus seinem Alltag und von seinen Reisen. Das Bild rechts ist Teil einer Bilderserie zu seinem Besuch am Holocaust Denkmal in Berlin. Im Chat-Interview beschreibt er, wie er Blickwinkel und Stimmung des Bilds sorgfältig auswählte und mit Bildbearbeitungsprogrammen auch die Farben editierte, um einen dramatischen Effekt zu erzeugen. Dem Bild fügte er ein Zitat aus einem Holocaust-Roman hinzu, der ihm persönlich wichtig ist. Im Interview beschreibt er auch den gesellschaftspolitischen Anspruch seines Posts. Als Teil seines Instagram-Accounts, der seinen Alltag portraitiert, macht der Post seine eigene emotionale Beziehung zur Vergangenheit des Holocaust sichtbar, die von der Einstellung einiger seiner Follower abweicht.

„I hesitated before posing for the pics, if those were real tombs I wouldn't have [done this]. But I also see the memorial as a piece of art. So I wanted to convey feelings through my pics, and mark my presence there. I come from Lebanon, and most of my followers are Lebanese. Many of them hate Jews. So the purpose of my pic was also provocative.“

Chat-Interview mit Haasim

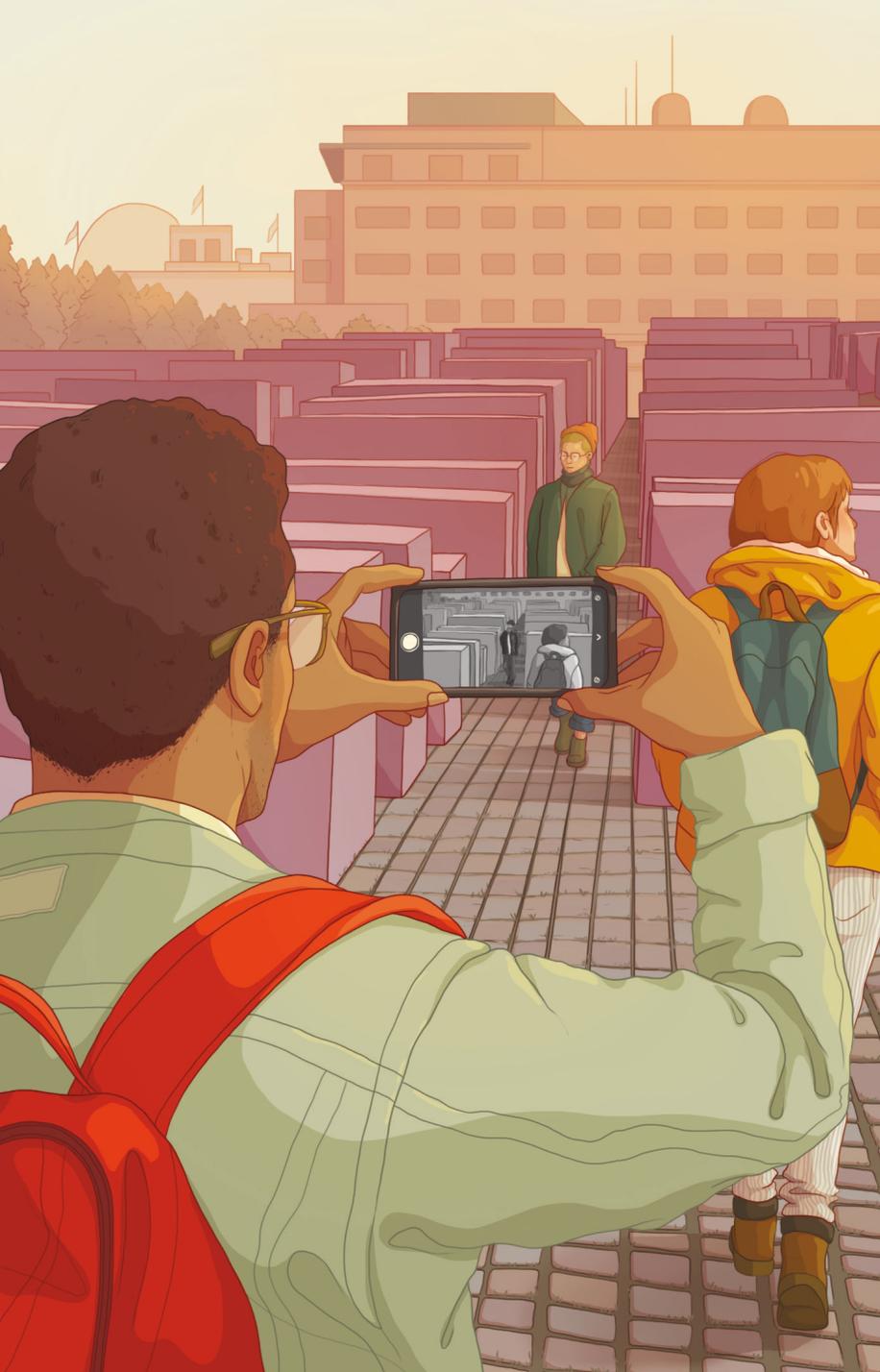


Abb. 1: Haasim am „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“

## Die Vergangenheit vergegenwärtigen: Digitales Bildkuratieren an Gedenkstätten

Wer am Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin – kurz ‚Holocaust Denkmal‘ – das Kommen und Gehen der Besucher\*innen beobachtet, kann eine immer gleiche Bewegung sehen: Besucher\*innen betreten das aus 2711 Betonstelen bestehende Feld und tauchen langsam ein in die Gänge zwischen den hohen, grauen Blöcken, die ein Gitternetz über den Platz des Denkmals ziehen. Je weiter man geht, desto tiefer sinkt man in diese Gänge zwischen den Stelen ein – eine Erfahrung, die viele Menschen (so berichten sie in Interviews) mit Gefühlen der Verlorenheit, Einsamkeit und Orientierungslosigkeit verbinden. Andere hingegen haben Spaß: sie springen herum, spielen Fangen und klettern auf die Stelen. Wie auch immer die Besucher\*innen das Denkmal erleben, ein großer Teil von ihnen zückt früher oder später eine digitale Kamera oder ein Smartphone, um ein oder zahlreiche Fotos anzufertigen – und häufig auch, um die entstandenen Bilder entweder sofort oder später über Messenger oder Social Media mit anderen zu teilen. Viele Besucher\*innen haben das Smartphone oder die Kamera schon bei der Ankunft in der Hand und fotografieren das Denkmal, noch bevor sie es überhaupt betreten.

Digitale Bildtechnologien nehmen dabei eine Schlüsselposition in einem bemerkenswerten Schauspiel ein: Smartphones und Kameras scheinen die Blicke der Besucher\*innen, oft auch ihre Bewegungen, gewissermaßen zu leiten. Viele haben



die Geräte vor das Gesicht gehoben, während sie tiefer und tiefer zwischen den Stelen abtauchen. Wenn größere Gruppen das Feld betreten, dann wirken die Fotografierenden wie ausschwärmende Satelliten, die sich in immer gleichen Abläufen kurz von der Gruppe entfernen, fotografieren und zurückkehren. Manche Besucher\*innen vollführen minutenlang Posen rund um Kameras auf Stativen oder hantieren mit Selfie-Sticks, andere rufen sich Anweisungen zu, um das richtige Bild einzufangen. Wieder andere suchen still und mit ernstem Blick nach einem Bild, das die für sie ergreifende Atmosphäre des Denkmals einfangen kann. Mal werden die Kameras auf das Denkmal gerichtet, mal auf Freunde und Bekannte, mal auf die Gesichter der Fotografierenden selbst. Mal fangen sie Lächeln ein, mal stilles Nachdenken, mal Tränen.

Diese Flut des Fotografierens mündet in unzählige gespeicherte Bilder – viele davon sehen wir auf Social Media gespiegelt. Wer dem Location Tag (also einer digitalen Ortsmarkierung) „Memorial to the Murdered Jews of Europe“ auf Instagram folgt, der findet unzählige Bilder des Denkmals.<sup>1</sup> Genaue Angaben zur Anzahl werden von der Plattform nicht gemacht, aber via Google auslesbare Zahlen lassen vermuten, dass allein auf Instagram unter diesem Location Tag über 300.000 Bilder des Denkmals veröffentlicht sind – hinzu kommen zahllose Bilder, die nicht öffentlich, ohne den Location Tag oder über andere Social-Media-Plattformen und Messenger-Dienste geteilt wurden.

Meine zwischen 2017 – 2019 durchgeführte ethnografische Forschung setzte wesentlich auf teilnehmende Beobachtung am Denkmal, 17 Face-to-Face-Interviews mit 41 Besucher\*innen, 24 Chat-Interviews mit Akteur\*innen (die Bilder am Holocaust Denkmal angefertigt und auf Social Media öffentlich präsentiert hatten) und eine computergestützte Analyse von

ca. 800 Social-Media-Posts auf Instagram und Facebook. Im Rahmen der Interviews kamen auch Foto-Elicitationsverfahren zum Einsatz, um über einzelne Bilder oder Bildpraktiken konkret sprechen zu können. Ergänzend kamen weitere Ansätze wie die Analyse von Online-Videos mit Kommentaren oder von Reviews auf der Plattform Google hinzu. Mit diesen Methoden untersuchte meine Studie, wie die Praktiken des digitalen Bildkuratierens den Umgang mit dem und die Erfahrung am Holocaust Denkmal prägen.<sup>2</sup>

Anhand der durch diese Methoden gesammelten Materialien lassen sich zunächst zwei Pole des digitalen Bildkuratierens unterscheiden: auf der einen Seite stehen Bildpraktiken, die auf das touristische Erleben einer Sehenswürdigkeit verweisen und/oder ästhetische (mitunter auch humorvolle) Körperinszenierungen in den Mittelpunkt rücken. Insbesondere solche Bilder, auf denen Besucher\*innen des Holocaust Denkmals auf ‚sexy‘ Weise posieren, unbefangen lächeln oder im Denkmal fröhlich spielen, sorgen seit Jahren für eine kontroverse Debatte über das Holocaustgedenken im Zeitalter von Social Media. Ich habe mich an anderer Stelle ausführlicher mit diesen Kontroversen beschäftigt – einschließlich dem berüchtigten Projekt Yolocaust des Comedian Shahak Shapira<sup>3</sup> –, doch diese sind im Folgenden nicht Gegenstand meiner Auseinandersetzung.

Im Folgenden geht es stattdessen um die am anderen Pol des Spektrums gelagerten Praktiken des digitalen Bildkuratierens: solche, die sehr gezielt die Erinnerung an den Holocaust mitgestalten. Sie fungieren als Praktiken des „past presencing“<sup>4</sup>, d.h. als Praktiken der Vergegenwärtigung von Vergangenheit. Zahllose Besucher\*innen bewegen sich durch das Denkmal, nehmen den Raum wahr, gedenken dabei der

1 URL: <https://www.instagram.com/explore/locations/213676264/memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/> [Stand 11/2022]

2 Ausführlichere Ergebnisse der Studie wurden u.a. publiziert in: Christoph Bareither: Capture the Feeling: Memory Practices in between the Emotional Affordances of Heritage Sites and Digital Media. In: Huw Halstead (Hg.): Memory Studies. Special Issue: Locating „Placeless“ Memories: The Role of Place in Digital Constructions of Memory and Identity, Jg. 14, 2021, Heft-Nr. 3, S. 578-591; Christoph Bareither: Difficult Heritage and Digital Media: ‚Selfie Culture‘ and Emo-

tional Practices at the Memorial to the Murdered Jews of Europe. In: International Journal of Heritage Studies, Jg. 27, 2021, Heft-Nr. 1, S. 1-16; Christoph Bareither: Gefühlswissen gestalten: Digitale Kuratierpraktiken am ‚Denkmal für die ermordeten Juden Europas‘ in Berlin. In: Hamburger Journal für Kulturanthropologie (HJK), Jg. 7, 2021, Heft-Nr. 13, S. 349-361.

3 Bareither (siehe Anm. 2), S. 1-16.

4 Vgl. Sharon Macdonald: Presenting Europe's Pasts. In: Ullrich Kockel, Máiréad Nic Craith, Jonas Frykman (Hg.): A Companion to the Anthropology of Europe, Chichester 2012, S. 231-252.

Abb. 1: Sofias Bild



Vergangenheit und suchen zugleich nach einer Möglichkeit, ihren Gefühlen durch das Aufnehmen und später durch das Bearbeiten, Kontextualisieren und Teilen von digitalen Bildern Ausdruck zu verleihen. Sie vollziehen gleichsam einen komplexen Prozess des digitalen Bildkuratierens, durch den sie ihre emotionalen Beziehungen zur Vergangenheit bildlich zeigen, für andere erfahrbar machen und aufwerten.

Ein Beispiel bietet ein Instagram-Post von Sofia, einer jungen Frau aus Spanien, die das Denkmal besuchte (Abb. 1). Das Bild zeigt die gleichförmigen Stelen und das Spiel von Licht und Schatten, darüber ein dramatisch wirkender, bewölkter Himmel und einige Gebäude in Berlin-Mitte. Die Caption zum Bild lautet: „Clouds over the stones. This Amazing piece of art was created and built as the memorial for the Jewish victims, in a total open interpretation and feeling. #shaking #history #historyofhumanity #berlin #berlin #art #creation #creation-afterdestruction“. Im Chat-Interview erläutert Sofia, dass sie das Denkmal mit gemischten Gefühlen erlebt habe. Einerseits vermittelte es ihr den Eindruck von Kälte, die sie mit der Kälte und Brutalität des Hitler-Regimes assoziierte. Gleichzeitig war sie aber begeistert von diesem Kunstwerk und der Einsicht, dass Menschen „such good things“ erschaffen können, und ihre Gefühle wandten sich beim Besuch schließlich ins Positive. Im Gespräch zeigt sich, dass das auf Instagram veröffentlichte Bild genau diese emotionalen Kontraste verbildlicht:

*„Definitely the pic[tu]re wants to show this contrast that I wanted to express. Between all the horror the human race can do [and] the beauty they can create. It is not a nice pic[tu]re to look [at]. [It] is a symbol that I wanted to express with the pic[tu]re.“<sup>5</sup>*

Sofia ist natürlich nicht die Einzige, die das Denkmal auf diese spezifische Weise fotografiert. Das Licht-Schatten-Spiel der Stelen und der Kontrast zwischen Denkmal und Himmel sind zentrale Elemente in den Bildpraktiken zahlreicher Besucher\*innen, mit denen sie beispielsweise die Kontraste zwischen Leben, Tod und Vergänglichkeit versinnbildlichen möchten.

Ein weiteres beliebtes Motiv ist die Flucht der Stelen. Hier geht es den Besucher\*innen meist darum, die beim Eintauchen in das Denkmal gefühlte Enge, Bedrückung, Verlorenheit und Orientierungslosigkeit bildlich zu artikulieren. Natalie und Thomas aus den Niederlanden zeigten mir beispielsweise ein entsprechendes Bild im Face-to-Face-Interview, das wir während ihres Besuchs am Denkmal führten. Abb. 2 zeigt eine Aufnahme des Smartphone-Interface, die ich während des Interviews anfertigte – das Bild wurde nie auf Social Media veröffentlicht, aber unzählige, fast identische Bilder finden sich auch auf Instagram.

Mit dem Bild wollte Natalie erstens die Größe und Tiefe des Denkmals einfangen – zugleich aber auch ihren Gefühlen Ausdruck verleihen:

*„I told Thomas that when I was really inside, I really felt like, you know, that you are ... like this depressing feeling, because it's so tight, so that's what I kind of tried to fit in the picture, you know, it is like: really, you are such a small one in this huge, massive structure. So that's why I took the picture, because once I go through [the pictures] in a year I want to reveal this feeling I had when I was there“.*

Diese Gefühle haben für Natalie mit der Erinnerung an den Holocaust zu tun. Das Denkmal selbst entfaltet emotionale Affordanzen: es fordert Besucher\*innen – zumindest diejenigen, die den entsprechenden praktischen Sinn und das Hintergrundwissen mitbringen – dazu auf, sich mit der eigenen emotionalen Beziehung zur Vergangenheit des Holocaust auseinanderzusetzen. Natalies Beispiel zeigt, genau wie das Bild Sofias, wie Besucher\*innen ihrerseits die Affordanzen digitaler Bildtechnologien nutzen, um ihre eigene emotionale Ausein-

Abb. 2: Christoph Bareither

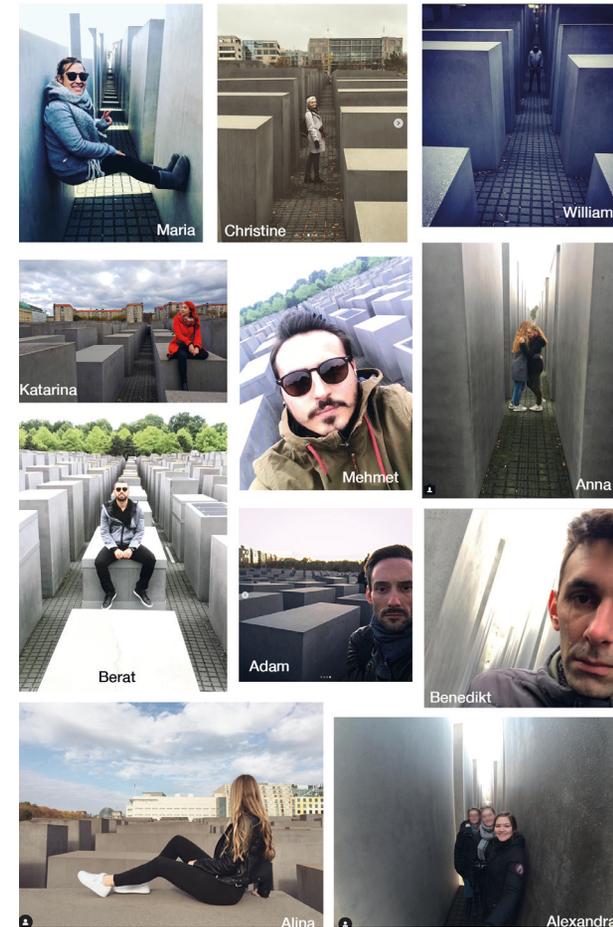


andersetzung mit dem Denkmal einzufangen und bildlich zu artikulieren. Sofias Bild ist dabei ein Beispiel dafür, wie sich Bildkurator\*innen via Instagram an ein öffentliches Publikum (oder zumindest den Kreis ihrer Follower\*innen auf der Plattform) richten. Natalies Bild dagegen dient ihr dazu, sich selbst an die eigenen Gefühle am Denkmal zu erinnern.

Digitales Bildkuratieren kann beides einschließen. Die obigen Beispiele zeigen beide Bilder, in denen die kurtierende Person das Denkmal fotografiert. Es sind jeweils keine Menschen im Bild zu sehen. Tatsächlich dienen menschliche Körper aber sehr oft als zentrale bildkuratorische Elemente im Kontext des Denkmals. Die Kollage in Abb. 3 zeigt eine Auswahl der Bilder, die mir meine Interviewpartner\*innen zur Verfügung gestellt haben und von denen die meisten öffentlich auf Instagram oder Facebook gepostet wurden.

Eine besonders beliebte Praxis des Bildkuratierens besteht darin, dass eine Person aus einer Gruppe sich auf eine Stele setzt und vermeintlich trauernd und gedenkend in die Weite des Denkmals sieht, während eine andere Person ein Foto von ihr schießt (vgl. die Bilder von Alina und Katarina). In der Regel begeben sich die abgebildeten Personen aber nur für einen kurzen Moment in diese Position. Das heißt, sie bieten gleichsam eine Aufführung – eine Performanz des Gedenkens – für die Kamera dar. Das aber muss nicht heißen, dass diese Personen nur ‚oberflächlich‘ gedenken. Alina beispielsweise, die auf einem der Bilder in Abb. 3 in die Weite des Denkmals blickt, ist zwar zunächst nur für das Foto auf die Stele geklettert, dann aber mit einer Freundin dort sitzen geblieben und hat das Denkmal auf sich wirken lassen. Überhaupt hat sie das Denkmal an diesem Tag schon den zweiten Tag in Folge besucht.

Abb. 3: Bilder mit Menschen am Denkmal, die auf Instagram oder Facebook veröffentlicht wurden



Zu ihrem Foto sagt sie im Chat-Interview:

*„Für mich drückt es eine Mischung aus Traurigkeit und Nachdenklichkeit aus. Ich finde, der Ort kann die Gefühle sehr stark beeinflussen, weil man viel über das Grausame, was da geschehen ist, nachdenken muss. [...] Ich habe es reingestellt, weil mich das Bild irgendwie fasziniert hat. Es hat sowas Ruhiges, Trauriges und ich wollte meinen Followern mitteilen, dass sie über unsere Geschichte nachdenken sollten und sie daran erinnern, dass es so, wie es jetzt ist, früher nicht selbstverständlich war.“<sup>7</sup>*

Auch wenn es sich um eine inszenierte Situation handelt, so wird hier doch deutlich, dass die Verbildlichung dieser Situation durchaus wirkungsvoll als eine Praxis der Vergegenwärtigung der Vergangenheit fungiert. Alina nutzt ihren eigenen Körper (den eine Freundin für sie fotografiert) als Element im Prozess des Bildkuratierens, um ihre Gefühle am Denkmal und die damit verbundenen erinnerungskulturellen Implikationen mit ihren ca. 2.400 Follower\*innen zu teilen.

Das gleiche gilt für zahlreiche frontale Portraits und Selfies, die an diesem Ort geschossen werden. Dabei halten sich fröhlich-lächelnde Gesichter die Waage mit ernsten oder auch traurigen Blicken. Letztere sind für die Besucher\*innen eine Möglichkeit, Gefühle der Betroffenheit direkt in die Kamera zu kommunizieren – im Fall von Benedikt (siehe Abb. 3) ging das so weit, dass er mit der Kamera eine Träne einfing. Mein Interviewpartner Adam wiederum zeigt auf seinem Selfie – das er als letztes Foto einer Bilderreihe in einen Instagram-Post einfügte – bewusst ein ernstes, fast ausdrucksloses Gesicht (ebenfalls Abb. 3). Der aus New York kommende junge Mann kommentiert dazu:

*„I think that perhaps I wouldn't have taken and shared that photo if I had been on my trip with other people; but I was alone, and it felt important to share the experience in some way. [...] I purposely kept a blank face, and on Instagram I intentionally made the selfie the last of the four images I posted, kind of like a ‚stamp‘ at the end of the photos to say simply, and without expression, I bore witness to this.“<sup>8</sup>*

Der letzte Satz ist insofern entscheidend, als die Frage nach Zeugenschaft zentrales Element des Holocaustgedenkens in Vergangenheit und Gegenwart ist. Für Adam als gesellschaftspolitisch engagierten Menschen sind auch Selfies eine Möglichkeit, die auch in der Gegenwart fortbestehende Relevanz des Holocaust hervorzuheben und seine Beziehung zur Vergangenheit für andere sichtbar zu machen.

Auffällig an der Collage in Abb. 3 ist natürlich auch, dass einige der abgebildeten Personen lächeln. Das heißt aber nicht, dass es sich dabei um rein touristische oder selbstinszenierende Bilder handelt (die, wie ich oben erwähnte, nicht Gegenstand dieses Kapitels sind). Im Gegenteil: alle lächelnden oder grinsenden Personen in diesen Bildern verstehen ihre Posts durchaus als Beiträge zum Holocaustgedenken. In den Interviews sprachen auch die Lächelnden wie selbstverständlich davon, dass sie den Ort intensiv erlebt haben und die hier ermöglichte Art und Weise des Holocaustgedenkens für wichtig halten. Auf meine offene Frage, ob das nicht im Kontrast zu ihren lächelnden Bildern stünde, folgte stets eine ähnliche Antwort. So sagt beispielsweise Alexandra aus Dänemark, die mit einem Selfie-Stick ein lächelndes Foto von sich und ihrer Familie zwischen den Stelen schoss und veröffentlichte: „I guess I actually experienced it [the memorial, C.B.] in a positive way. I wasn't feeling sad but more thinking it

was beautiful and a great way of remembering the dead, and making it a „must see“<sup>9</sup>. Vergleichbar antwortet auch Maria aus Spanien, die sich auf ihrem Bild grinsend zwischen den Stelen hochstemmt und ein Victory-Zeichen in die Kamera hält: „I think it’s a way of showing the freedom that now we have, after so much oppression and the joy of having overcome it“.<sup>10</sup> Die Beispiele zeigen erstens, dass auch ein Bild, das eine Person lächelnd oder lachend porträtiert, zugleich eine Praxis des Gedenkens an den Holocaust konstituieren kann. Zweitens zeigen die Beispiele aber auch, dass die Praktiken des digitalen Bildkuratierens sehr unterschiedliche emotionale Beziehungen zur Vergangenheit aufgreifen und artikulieren: während das Denkmal für die einen bedrückend und traurig wirkt, ist es für die anderen ein Grund zur Freude in Anbetracht des Sieges der Freiheit über die Unterdrückung.

Praktiken des digitalen Bildkuratierens an diesem Ort sind gerade deshalb interessant und relevant, weil sie diese Vielfalt der Beziehungen zwischen den Besucher\*innen und der Vergangenheit des Holocaust sichtbar machen – und zugleich mit hervorbringen. Auch wenn längst nicht alle fotografierenden Besucher\*innen an der Vergegenwärtigung der Vergangenheit teilhaben, sind es doch viele. Alle die hier angeführten Beispiele demonstrieren, wie Besucher\*innen mithilfe digitaler Bildtechnologien ihre eigenen emotionalen Beziehungen zur Vergangenheit des Holocaust durch Praktiken des digitalen Bildkuratierens zeigen, erfahrbar machen und aufwerten. Die bildkuratorischen Elemente oder Objekte, mit denen sie dabei arbeiten, sind erstens das Denkmal selbst, seine Materialität und visuelle Struktur, zweitens die Umgebung (Stadt, Himmel, Wetter) und drittens die sich im Denkmal bewegenden oder dort verharrenden menschlichen Körper – wobei häufig der eigene Körper zum zentralen bildkuratorischen Element wer-

den kann. Auf Ebene der Fotografie kommen verschiedenste Blickwinkel zum Einsatz. Teils wird mit Filtern bewusst stark nachbearbeitet (siehe dazu auch das Kurator\*innen-Portrait von Haasim). Häufig werden die Bilder auch durch Texte, Hashtags und Emojis kontextualisiert oder in ihrer emotionalen Artikulationskraft erweitert.

Für die Besucher\*innen sind digitale Bilder demnach eine Möglichkeit, am Holocaustgedenken aktiv und kreativ teilzunehmen, ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen und Zeug\*in zu sein. Das ist auch deshalb wichtig, weil sich das Gedenken an den Holocaust aktuell in einem Umbruch befindet: immer weniger Zeitzeug\*innen können selbst von der Vergangenheit des Holocaust berichten, während jüngere Generationen notwendigerweise veränderte Beziehungen zu ihr haben. Digitale Bildtechnologien sind insofern ein relevantes Element in diesem Transformationsprozess, weil sie Menschen helfen, in der Begegnung mit Holocaust-Gedenkstätten ihre eigenen Beziehungen zur Vergangenheit visuell zu artikulieren. So können Besucher\*innen die Frage, wie wir heute den Holocaust erinnern möchten, für sich selbst und andere kuratierend beantworten.

<sup>9</sup> Alexandra, Chat-Interview, Instagram, 20.02.2019.

<sup>10</sup> Maria, Chat-Interview, Instagram, 25.02.2019.

## Das Auge kuratiert mit: Praktiken des Anschauens als Teil des digitalen Bildkuratierens

Die Analyse von Praktiken des digitalen Bildkuratierens bringt eine besonders komplexe Herausforderung mit sich: Der Prozess des Kuratierens beginnt nicht erst mit dem Anfertigen eines Fotos oder dem Speichern und Bearbeiten eines Bildobjekts von einer Bildplattform. Vielmehr beginnt er (spätestens) in dem Moment, in dem die Akteur\*innen nach geeigneten Motiven und Bildobjekten suchen und diese anschauen. Wenn digitales Bildkuratieren ein Geflecht aus verschiedenen Routinen ist (siehe Einleitung zu diesem Heft), dann nehmen die „practices of looking“<sup>1</sup> eine zentrale Funktion in diesem Geflecht ein. Praktiken des Anschauens sind integraler Bestandteil der Praktiken des digitalen Bildkuratierens. Mit anderen Worten: das Auge kuratiert mit.

Wie aber kann dieser Zusammenhang erforscht werden? Allein mit teilnehmender Beobachtung, ethnografischer Selbstbeobachtung, Interviews oder Social-Media-Analysen, wie sie für unser Projekt insgesamt leitend waren, lassen sich die Praktiken des Anschauens nur oberflächlich erfassen. Denn die Bewegungen der Augen sind nur bedingt beobachtbar – sowohl für die Forschenden als auch für die Akteur\*innen selbst.

Um dieser Herausforderung zu begegnen, verbindet unser Forschungsdesign Ethnografie mit Eye-Tracking-Methoden,

66

1 Vgl. Lisa Cartwright, Marita Sturken: *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford (3. Aufl.) 2018.

die in der Bibliotheks- und Informationswissenschaft gängig sind. Hier werden Eye-Tracking-Methoden in Studien zu digitalen Zwillingen von Lehrräumen, zu digitalen Portalen wie Europeana und in Analysen von Affordanzen sowie in der Forschung zur Wahrnehmung von Museumsräumen seit Längerem erfolgreich eingesetzt.<sup>2</sup> Für unser Projekt brachte das informationswissenschaftliche Forschungslabor iLab an der Berlin School of Library and Information Science (IBI) – unter der Leitung von Elke Greifeneder und betreut von Vera Hillebrand – eine Reihe moderner Eye-Tracking-Technologien mit ein, die Einblicke in die Augenbewegungen der Akteur\*innen während der Praktiken des digitalen Kuratierens ermöglichen. Moderne Eye-Tracker arbeiten mit Infrarotlicht, das eine Reflexion in der Pupille erzeugt, und einer Kamera, die durch diese Reflexion die Position der Pupille erkennt und ihre Bewegungen aufzeichnet. Durch diese Technik lassen sich mit Eye-Tracking Daten über Augenbewegungen (sogenannte Sakkaden) sammeln und Fixationspunkte identifizieren. Eye-Tracking ist damit im Wesentlichen ein „process of determining where someone is looking“<sup>3</sup>, was es dafür prädestiniert, tiefere Einblicke in die Praktiken des Anschauens zu gewähren.

Andererseits kann Eye-Tracking allein diese Herausforderung ebenso wenig bewältigen wie etablierte ethnografische Methoden. Die methodische Innovation unseres Projekts bestand deshalb in der Zusammenführung von Ethnografie und Eye-Tracking für die Analyse der Praktiken des digitalen Bildkuratierens im Allgemeinen und der Praktiken des Anschauens im Besonderen.<sup>4</sup> Diese Zusammenführung wurde für die zwei zentralen Promotionsstudien des Projekts durchgeführt (allerdings nicht für die früher abgeschlossene Studie von Christoph Bareither).

2 Beispielhafte Eye-Tracking-Studien sind: Leonardo Burlamaqui, Andy Dong: Eye Gaze Experiment into the Recognition of Intended Affordances. In: Proceedings of the ASME 2017 International Design Engineering Technical Conferences & Computers and Information in Engineering Conference August 6-9, Cleveland 2017, S. 1-9; Kira Eghbal-Azar, Thomas Midlok: Potentials and Limitations of Mobile Eye Tracking in Visitor Studies. In: Social Science Computer Review, Jg. 31, 2013, Heft-Nr. 1, S. 103-118.

3 Aga Bojko: Eye Tracking the User Experience: A Practical Guide to Research, Brooklyn 2013, S. 6.

Abb.1-2: Pupil Invisible Eye-Tracker in der Berlinischen Galerie



Abb.3: Stationärer Eye-Tracker im iLab der HU Berlin (links im Bild Studienteilnehmerin mit remote Eye-Tracker und rechts Studienleiterin)



4 Andere Autor\*innen haben bereits vorgeschlagen, Ethnografie und Eye-Tracking zu kombinieren: Adrian Dyer, Sarah Pink: Movement, Attention and Movies: the Possibilities and Limitations of Eye Tracking? In: Refractory: A Journal of Entertainment Media, Jg. 25, 2015, Heft-Nr. 1. URL: <http://refractory.unimelb.edu.au/2015/02/06/dyer-pink/> [Stand 11/2022]; Shanti Sumartojo et al.: Ethnography Through the Digital Eye: What Do We See When We Look? In: Edgar Gómez Cruz, Shanti Sumartojo, Sarah Pink (Hg.): Refiguring Techniques in Digital Visual Research, Cham 2017, S. 67-80.

Für die Forschung in Kunstmuseen wurden zunächst zehn Personen (im Alter von 23 bis 39 Jahren; fünf weiblich, zwei männlich und drei nicht-binär) über soziale Medien gefunden und kontaktiert, die als Museumsbesucher\*innen regelmäßig Praktiken des digitalen Bildkuratierens umsetzen, die also routiniert Fotos in musealen Räumen anfertigen und auf digitalen Bildplattformen wie beispielsweise Instagram kontextualisiert ausstellen. Mit den zehn Personen wurden zunächst ausführliche ethnografische Vorinterviews durchgeführt, bevor sie anschließend in die Berlinische Galerie eingeladen wurden. Vor Ort wurden die Museumsbesucher\*innen dann mit einem Pupil Invisible Eye-Tracker ausgestattet, den man wie eine normale Brille tragen kann. Der Tracker zeichnet auf, wie Besucher\*innen den Museumsraum visuell wahrnehmen und wie sie darin mit ihren Smartphones interagieren, wenn sie Aufnahmen der Objekte machen (in diesem Fall verwendeten alle Besucher\*innen Smartphones, keine anderen Kameras). Aufgezeichnet werden dabei sowohl die Museumsumgebung als auch die Blicke auf das in der Hand geführte Smartphone, wobei die Augenbewegungen durch überlagernde Grafiken auf dem Video sichtbar werden. Nachdem die Besucher\*innen ca. 30 Minuten die Dauerausstellung der Galerie besucht hatten, wurden den Besucher\*innen die Eye-Tracking-Aufnahmen des eigenen Besuchs in einem ruhigen Raum (noch vor Ort im Museum) gezeigt. Begleitet wurde dieses Verfahren durch ethnografische Interviews. Die Besucher\*innen konnten also ihre eigenen Praktiken des Anschauens sehen und darüber im Interview reflektieren. Neben diesen Interviews wurden die Videos selbst durch computergestützte Datenanalyse ausgewertet, um die Praktiken des Anschauens besser zu verstehen.

Für die Forschung zu digitalen Bildplattformen wurden ebenfalls zehn Personen (im Alter von 20 bis 72 Jahren; sechs

weiblich und vier männlich) zu einer Eye-Tracking-Studie eingeladen. In diesem Fall arbeitete das Team mit stationären Eye-Trackern im iLab der HU Berlin, wo die Bildplattformnutzer\*innen an einem Laptop spezifische Praktiken des digitalen Bildkuratierens umsetzten und dabei ihre Augenbewegungen aufgenommen wurden (siehe Abb. 3). Eine pandemiebedingte Schwierigkeit bestand hier darin, dass die überwiegend über ganz Europa und Nordamerika verstreuten Bildplattformnutzer\*innen aus der ethnografischen Studie nicht für die Eye-Tracking-Aufnahmen nach Berlin kommen konnten. Daher wurden andere Personen eingeladen, die eine gewisse Disposition für das Kuratieren von und mit Bildern von digitalen Bildplattformen mitbringen: Lehrer\*innen, Künstler\*innen, Wissenschaftler\*innen oder auch Rollenspieler\*innen. Diese setzten sich für die Eye-Tracking-Studie spezifische bildkuratorische Ziele (die mit ihrem Hintergrund und ihren kuratorischen Interessen korrespondierten) und versuchten diese dann anhand einer ausgewählten Bildplattform umzusetzen, wobei ihre Augenbewegungen aufgezeichnet wurden. Neben der Auswertung von Augenbewegungen und Fixationen konnten bei der Arbeit an unbewegten Computer-Interfaces auch sogenannte Heatmaps und Gaze-Path-Maps erstellt werden, die genau zeigen, auf welche Bereiche einer Bildplattform (also meist: auf welche Bilder oder Bildelemente) sich die Augen einer Nutzer\*in fokussieren bzw. wie die Augenbewegungen verlaufen. Gleichzeitig wurden auch hier Nachinterviews mit den Bildplattformnutzer\*innen geführt, in denen sie ihre eigenen Praktiken des Anschauens nachverfolgen und darüber reflektieren konnten.

Zentral für beide Teilstudien war, dass die Auswertung von Augenbewegungen und Fixationspunkten (bzw. Heatmaps) einerseits einmalige Einblicke in die Praktiken des Anschau-

ens bot, diese aber zugleich erst durch die Erkenntnisse aus der ethnografischen Feldforschung angemessen interpretiert, kontextualisiert und analysiert werden konnten. So griffen Eye-Tracking-Methoden und Ethnografie sinnvoll ineinander. Im Folgenden wollen wir vier der von uns identifizierten Praktiken des Anschauens skizzieren und anhand von Beispielen aus den beiden Eye-Tracking-Studien greifbar machen, inwiefern diese zum Teil des digitalen Bildkuratierens werden.

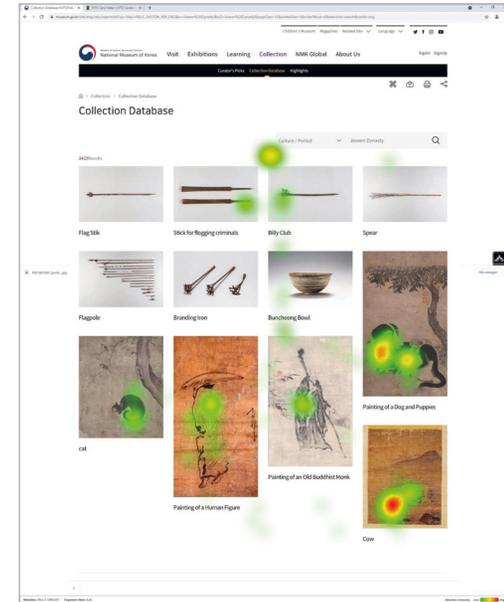
### 1. Suchen, Auswählen und Ausblenden

Ganz am Anfang der Praktiken des Anschauens steht die Suche nach relevanten bildkuratorischen Elementen. Was dabei vom Auge als relevant identifiziert wird und entsprechend Aufmerksamkeit erfährt, ist von den jeweils gesetzten bildkuratorischen Zielen einer Person abhängig. Ein Beispiel dafür bietet Felix, der an der Eye-Tracking-Studie in der Berlinischen Galerie teilnahm. Er identifiziert sich als trans-maskuline Person und nutzt seinen Social-Media-Kanal insbesondere zur bildlichen Kuratierung gesellschaftspolitischer Themenkomplexe wie Feminismus, Körperbilder, Queerness und Alltagssexismus. Die Praktiken des Anschauens im Museum folgen diesem Interesse:

*„Ich habe einfach auch viel darauf geschaut, wie Körper und Geschlecht dargestellt werden. Ich habe auch viele Genitalien fotografiert. Vor allem vor dem Hintergrund, dass ich für Instagram schaue, was ich da rausziehen kann. Oder auch zum Beispiel, wie so ein nackter Frauenkörper dargestellt wird und so was, wie abstrus das teilweise ist, so etwas ist mir direkt aufgefallen.“<sup>5</sup>*

Besucher\*innen im Museum schauen also insbesondere auf diejenigen Elemente des Museumsraums, die mit ihren digi-

Abb. 4: Heatmap von der Eye-Tracking-Studie mit Arne in der Datenbank des National Museum of Korea



talen Bildkuratierpraktiken korrespondieren. Das Gleiche gilt für die Nutzer\*innen digitaler Plattformen. Im Umkehrschluss werden weniger relevante bildkuratorische Elemente ausgeblendet. Das wird besonders deutlich, wenn man die sogenannten Heatmaps der Eye-Tracking-Videos betrachtet. Die Heatmaps komprimieren einen bestimmten Zeitraum der Videoaufnahmen zu einem statischen Bild und stellen visuell das Verweilen des Auges auf Bereiche des Bildschirms dar. Grün zeigt eine kurze, rot eine lange Verweildauer auf der jeweiligen Stelle an.

Die in Abb.4 gezeigte Heatmap stammt aus dem Eye-Tracking-Interview mit Arne, einem Fan des Kartenspiels *Magic: The Gathering*. Spezielle Editiersoftware ermöglicht es Spieler\*innen, kreativ zu werden und ihre eigenen Kartendecks zusammenzustellen. In einem Vorgespräch berichtet Arne, wie er beim Durchscrollen der Datenbank des National Museum of Korea auf die Idee kam, die dort gefundenen Kunstwerke für ein solches Kartendeck zu nutzen. Bei seinem Besuch im iLab bekam er dementsprechend die Aufgabe gestellt, in der Sammlung dieses Museums nach geeigneten Bildern zu suchen. Bereits während des laufenden Eye-Trackings fiel auf, dass Arne einige Bilder sprichwörtlich ausblendete. Im anschließenden Interview bemerkt er das Ausblenden selbst: „Und wie man jetzt gerade gesehen hat, fokussiere ich voll auf die menschlichen Sachen oder Landschaften, aber schaue gar nicht die dreidimensionalen Objekte an.“<sup>6</sup> Auf die Nachfrage, ob diese Art der Objekte nicht so wichtig sei, erwidert er:

*„Genau, weil ich gesagt hab, ich suche nach Papier oder gemalten Sachen, weil die zweidimensional sind. [Dreidimensionales] würde von der Ästhetik gar nicht passen. Also das ist bei Magic sowieso immer vorgeschrieben, also die haben quasi wirklich so ‘ne Art Stil, den die immer beibehalten. Und wenn ich das machen würde, würde ich natürlich auch diesen Stil so beibehalten wollen.“<sup>7</sup>*

Die Interviewpassage verdeutlicht, wie wichtig das bildkuratorische Ziel beim Suchen und Finden von relevanten bildkuratorischen Elementen ist und wie es die Praktiken des Anschauens beeinflusst. Arnes Blick richtet sich vor allem deshalb auf 2D-Artefakte und blendet 3D-Artefakte aus, weil er seinem inkorporierten Wissen über die Ästhetik des Kartenspiels folgt. Die Heatmap zeigt deutlich, wie 2D-Kunstwerke

fokussiert werden, auf denen Menschen oder Tiere zu sehen sind, da sich diese für das Kartendeck besonders gut eignen.

Das Fokussieren oder Ausblenden spezifischer bildkuratorischer Elemente ist kein Einzelfall und konnte in allen Interviews beobachtet werden. In vielen Interviews wiesen wir die Teilnehmer\*innen darauf hin, dass bestimmte bildkuratorische Elemente ignoriert wurden, und stießen dabei oft auf Verwunderung oder Aha-Momente. Gestützt durch das Eye-Tracking-Video, kamen so interessante Gespräche über diese unbewussten Augenbewegungen zustande. Diese zeigen eine starke Korrespondenz zwischen den Praktiken des Anschauens in musealen Räumen einerseits und den außerhalb des Museums angeeigneten bildkuratorischen Wissensbeständen und Zielen andererseits. Vor allem aber zeigen sie, dass digitales Bildkuratieren nicht erst mit Praktiken des ‚bewussten‘ Editierens von Bildern beginnt. Vielmehr kuratiert bereits der durch museale Räume oder digitale Plattformen wandernde Blick – geleitet von kuratorischen Zielen und inkorporiertem Wissen – mit. Konkret bedeutet das: Praktiken des Anschauens sind insofern Teil der Praktiken digitalen Bildkuratierens, als sie im Prozess des Suchens die relevanten bildkuratorischen Elemente (oft unbewusst) auswählen und irrelevante ausblenden.

## 2. Ausprobieren und prüfen

Eine zweite Beobachtung besteht zunächst darin, dass Museumsbesucher\*innen und Nutzer\*innen digitaler Bildplattformen unterschiedliche Arten und Weisen des Anschauens ausprobieren. Im Forschungsfeld Kunstmuseen konnten wir beispielsweise beobachten, wie die Studienteilnehmer\*innen Ausstellungsobjekte aus verschiedenen Perspektiven in Augenschein nahmen oder aus verschiedenen Distanzen

betrachteten. Auch dieses Ausprobieren orientiert sich an den bildkuratorischen Zielen. Akteur\*innen evaluieren dadurch die besten Möglichkeiten, um ein Bild für ihren Social-Media-Kanal anzufertigen. Dabei werden natürlich auch die digitalen Bildtechnologien selbst mit einbezogen: Besucher\*innen zücken das Smartphone, mustern die Kunstobjekte auf dem Display, probieren verschiedene Fotowinkel aus usw. Denn die Praktiken des Anschauens mit dem bloßen Auge sind nicht immer mit den Möglichkeiten der digitalen Technologie vergleichbar: „Sometimes a painting or a sculpture looks different to your camera than it does to your eye“<sup>8</sup>, fasst eine Teilnehmerin diesen Aspekt zusammen.

In der Dauerausstellung der Berlinischen Galerie befindet sich beispielsweise inmitten einer Reihe von Kurt Schwitters-Collagen eine kleine Lichtinstallation, die an das Miniaturformat eines abstrakten Kirchenfensters erinnert. Steht man in einer bestimmten Position vor diesem Werk, fängt es das Neonlicht der Ausstellung ein und wirft bunte Flecken auf den ansonsten grauen Boden des Museums. Diana, eine unserer Interviewpartner\*innen, hatte sich das kuratorische Ziel gesetzt, ihre eigene Kreativität in den musealen Raum mit einzubringen. Dabei suchte sie nach entsprechenden Möglichkeiten, um mehrere Ausstellungselemente miteinander zu kombinieren oder kuriose Details und architektonische Besonderheiten in ihre fotografischen Aufnahmen zu integrieren. Durch das fokussierte Anschauen des Ausstellungselements erkannte sie zunächst dessen Potenzial. Nach der Prüfung dieses Potenzials durch den Screen ihres Smartphones entschloss sie sich allerdings dazu, den bildkuratorischen Prozess nicht weiterzuführen:

*„Then I tried to take a photo of it. But I was kind of annoyed because, I was like, going back and forth and trying to get the color right because it looked so nice. But then when it's on the phone, the colors are a bit fading and I wasn't happy with the outcome.“<sup>9</sup>*

Im Umgang mit digitalen Bildplattformen können ähnliche Prozesse beobachtet werden. Während sich Personen im physischen Raum körperlich distanzieren, neue Perspektiven einnehmen und durch das geübte Bewegen des Smartphones neue Blickwinkel erfassen, gibt es im digitalen Raum andere Möglichkeiten. Viele unserer Interviewpartner\*innen beschrieben beispielsweise, wie sie mehrere Tabs mit jeweils verschiedenen Einträgen aus einer Museumsdatenbank öffneten und diese nacheinander immer wieder anschauten. Durch Zoomen und Vergleichen wurden dann geeignete Bilder ausgewählt oder verworfen.

Sofia, eine Illustratorin, setzte sich beispielsweise als kuratorisches Ziel, Bilder als Inspiration für ein neues Projekt zu finden. Wie sie im Interview beschreibt, schätzt sie besonders, dass die von ihr dafür gefundenen Büsten aus verschiedenen Blickwinkeln fotografiert wurden. Sie klickte sich durch die Bildergalerie und verglich die Perspektiven, bis sie sich schließlich dafür entschied, eine Seitenansicht der Skulptur herunterzuladen. Im Interview begründet sie ihre Entscheidung damit, dass das von ihr geplante Projekt interessanter werde, wenn das Inspirationsmaterial verschiedene Perspektiven aufweise. Im Eye-Tracking-Video kann der Auswahlprozess besonders gut beobachtet werden.



(Dauer des Videos:  
0.52 Minuten)<sup>10</sup>



(Dauer des Videos:  
01.19 Minuten)<sup>11</sup>

Hier wird deutlich, wie Praktiken des Anschauens für die Besucher\*innen physischer und digitaler Museumsräume sprichwörtlich neue Blickwinkel auf die ausgestellten und archivierten Kunstobjekte eröffnen. Die Kombination aus Eye-Tracking-Aufnahmen und ethnografischen Interviews zeigt, wie die Praktiken des Anschauens hier also auch insofern Teil der Praktiken digitalen Bildkuratierens werden, als sie verschiedene Blickmöglichkeiten ausprobieren und auf ihre bildkuratorischen Potenziale hin prüfen. Auch auf diese Weise kuratiert das Auge mit.

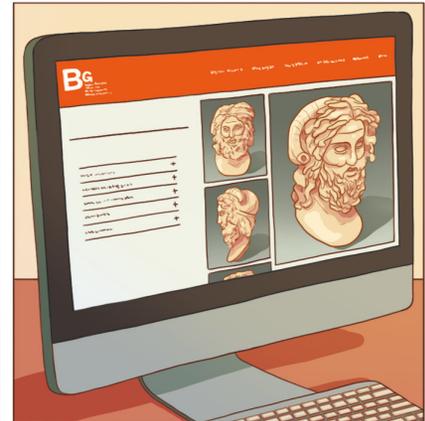
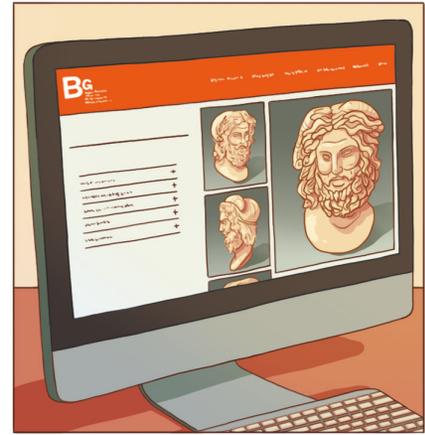
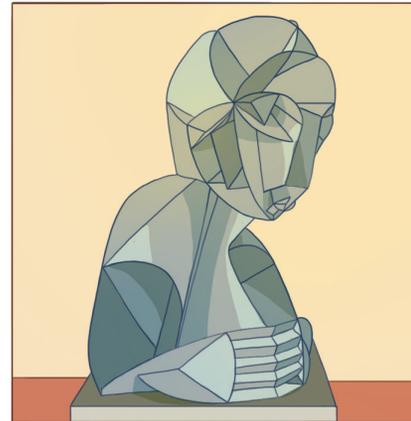
### 3. In-Beziehung-Setzen

Drittens konnten wir beobachten, dass die oben beschriebenen Praktiken des Anschauens, die als bildkuratorische Praktiken des Auswählens, Ausblendens, Ausprobierens und Prüfens fungieren, nicht linear verlaufen, sondern sich permanent bewegen, verändern und transformieren. Neu auftauchende Informationen während eines Museumsbesuchs können ein bildkuratorisches Element beispielsweise relevanter oder weniger relevant erscheinen lassen. Beim Betrachten des Eye-Tracking-Videos aus der Berlinischen Galerie bemerkte unsere Interviewpartnerin Kim beispielsweise, dass sie in einem Raum beinahe ein interessantes Kunstwerk der Künstlerin Franeck wegen des männlich klingenden Namens abgesehen hätte.

77

<sup>10</sup> <https://rs.cms.hu-berlin.de/carmah/pages/view.php?ref=10&k=78be83444e>

<sup>11</sup> <https://rs.cms.hu-berlin.de/carmah/pages/view.php?ref=9&k=a1655d309d>



Die Annahme, dass es sich um einen weiteren männlichen Künstler handele, machte das Kunstwerk für Kim uninteressant. Nachdem sie bemerkte, dass es sich bei Franeck tatsächlich um eine Frau handelt, eröffneten sich für sie neue Deutungsmöglichkeiten: „Dann fand ich auch tatsächlich das, was im Wandtext steht, ziemlich interessant, was für ein Auszug aus ihrer Lebensgeschichte da dabei ist. Und dann wollte ich mir alles nochmal näher anschauen“.<sup>12</sup> Die Information über das Geschlecht der Künstlerin hatte Einfluss auf die kuratorische Relevanz für Kim, die selbst Künstlerin ist und sich in ihren Arbeiten mit Sinnlichkeit, queerfeministischer Theorie und emanzipatorischer Politik beschäftigt. Die neuen und überraschenden Informationen zum Hintergrund der Kunstwerke veränderten ihre Praktiken des Anschauens. Wie Kim im Interview selbst feststellte, sah sie sich die ausgestellten Gemälde und Zeichnungen der Künstlerin Franeck genauer an, sie fokussierte sich auf Details der Bilder, ihre Blicke wanderten schnell von älteren zu neueren Werken, sie glich die Entwicklung der Motive mit der dokumentierten Lebensgeschichte der Künstlerin ab und entschied sich schließlich, die in einer Vitrine sorgfältig ausgelegten Aktzeichnungen zu fotografieren.

Unerwartetes kann also auch zu neuen Impulsen und Inspirationen führen und bildkuratorische Prozesse verändern oder erweitern. Als beispielsweise unser Interviewpartner Noah auf der Suche nach geeigneten Bildern für eine Sitzung des Fantasy-Rollenspiels *Dungeons and Dragons* durch die Europa-na-Datenbank scrollte, stieß er durch Zufall auf das Foto eines Runensteins. Noch während des Eye-Trackings bemerkte er: „Das bringt mich auch auf ‘ne Idee“, und führte seinen Gedankengang im anschließenden Interview weiter aus:

„[V]iele Sachen kennt man ja nicht, oder dann sieht man irgendwas wie jetzt zum Beispiel den Runenstein an der Stelle hier. Da merke ich dann: ‚Ah, das ist ganz interessant, da habe ich jetzt nicht mit gerechnet, aber das kann ich super einbauen‘. [...] Bei dem Runenstein war jetzt die Überlegung, wir haben diesen Stein, da könnte irgendwas Interessantes draufstehen. Das heißt, der führt eventuell irgendwohin.“<sup>13</sup>

Die Schilderung seiner Gedankengänge zeigt auf, dass Praktiken des Anschauens eben nicht immer erwartbar verlaufen, sondern teils unerwartete bildkuratorische Elemente erfasst, reflektiert und in Folge die bildkuratorischen Ziele erweitert oder angepasst werden. In unserer Forschung verstehen wir Praktiken des Bildkuratierens auch als Praktiken des In-Beziehung-Setzens. Bemerkenswert an den Beobachtungen aus der Eye-Tracking-Studie ist deshalb, dass sie zeigen, wie die Praktiken des Anschauens neue potenzielle Beziehungen entdecken, diesen folgen und sie in die Praktiken des digitalen Bildkuratierens mit einbeziehen.

#### 4. Dem bildkuratorischen Sinn folgen

Die Praktiken des Anschauens basieren dabei – wie oben bereits angeschnitten – auf einem inkorporierten Wissen für digitales Bildkuratieren. Dieses praktische und in Körper eingeschriebene Wissen vermittelt den Akteur\*innen musealer und kunstbezogener Kontexte eine Vorstellung davon, welche Arten und Weisen des Umgangs mit digitalen Bildtechnologien in verschiedenen Situationen als angemessen erachtet und dementsprechend routiniert umgesetzt werden sollten. Die Akteur\*innen entwickeln einen praktischen Sinn und Geschmack für die spezifischen Weisen des Bildkuratierens und ihre Implikationen. Mit den Begriffen unseres Projekts

ließe sich konkretisieren: Sie verinnerlichen einen *bildkuratorischen Sinn*, der abhängig von ihrer jeweiligen persönlichen Lebenswirklichkeit, ihren ästhetischen Sensibilitäten, Interessen, Erfahrungen, Werten und Einstellungen ihre bildkuratorischen Praktiken leitet.

Natürlich können sich Akteur\*innen dieses Gespür auch bewusst machen und daraus explizite bildkuratorische Ziele ableiten. Das demonstriert beispielsweise das oben bereits skizzierte Beispiel von Noah, dem durch sein ästhetisches Gespür für die Welt von *Dungeons and Dragons* zunächst eine Rune ‚ins Auge fällt‘, die ihn dann aber wiederum dazu bringt, sich explizit vorzunehmen, einen zu diesem Stein passenden Ort für sein Spielszenario zu finden. Hier wird deutlich, dass sich der bildkuratorische Sinn und die explizit gesetzten bildkuratorischen Ziele gegenseitig bedingen.

Dennoch bleibt die zentrale Beobachtung, dass Praktiken des Anschauens nicht nur von expliziten Zielen geleitet sind, sondern vom bildkuratorischen Sinn der Akteur\*innen durchwirkt werden. Das wird unseren Gesprächspartner\*innen selbst oft erst im Verlauf unserer Interviews und mit Rückgriff auf die Aufnahmen der Eye-Tracking-Studie bewusst, wie dieser Auszug aus dem Interview mit Frauke zeigt, die Social Media eher kritisch gegenübersteht:

*„Sonst würde ich da nicht drüber nachdenken, aber jetzt, wenn man sich selbst beobachtet [die eigene Eye-Tracking-Aufnahme], fällt mir auf, dass ich mittlerweile, wenn ich Fotos mache, darauf achte, dass ich auf Instagram ein Square in Square-Bild habe und dass ich deswegen den Bildausschnitt gar nicht mal unbedingt so nehme, wie das Foto gut aussieht, sondern so, dass ich diesen bestimmten Teilbereich davon nehmen kann. Ja keine Ahnung, man filtert vor.“<sup>14</sup>*

Als Vorfiltern bezeichnet Frauke also eine Kollaboration von menschlichem Auge, dem inkorporierten bildkuratorischen Sinn und den Affordanzen digitaler Bildtechnologien. Andere Interviewpartner\*innen sprachen schon in den ethnografischen Vorinterviews darüber, wie die sogenannte ‚Instagram-Brille‘ ihre Sehgewohnheiten und ihre Praktiken des Anschauens in musealen Räumen beeinflusst. Tayla Camp, die wir bereits in einem unserer Kurator\*innen-Portraits vorgestellt haben, erzählte uns beispielsweise, wie überrascht sie bei ihrem letzten Galeriebesuch war, als sie feststellte, dass sie schneller als all ihre Begleiter\*innen durch die Ausstellung rauschte. Das liege wahrscheinlich daran, so Tayla, dass sie inzwischen genau wisse, nach was sie suche, was sich gut auf einem Foto mache, was sich für das Transportieren eines gewissen Inhaltes eigne, was sich in die Gesamtästhetik ihres Feeds einfügen lasse und vor welchen Ausstellungsobjekten und Kunstinstallationen sie sich selbst am besten in Szene setzen könne. Tayla hat also einen praktischen Sinn für das bildkuratorische Potenzial musealer Räume entwickelt. Sie hat bestimmte Routinen verinnerlicht, die es ihr erlauben, sich in musealen Räumen schnell zu orientieren und bildkuratorische Potenziale effektiv zu nutzen.

Auch Arne und Noah, die wir in diesem Artikel bereits vorgestellt haben, erkennen selbst, dass der eigene praktische Sinn und Geschmack Einfluss auf die spezifische Weise ihres Bildkuratierens haben. Noah, der *Dungeons and Dragons*-Spieler, erklärte im Interview, dass er ein Bild verworfen hätte, da ein am Bildrand sichtbarer Parkplatz das Setting „kaputt macht“ und somit „nicht funktioniert. Nicht in einem High Fantasy Setting, wie ich mir das vorstelle“<sup>15</sup>. Auch der Kartenspieler Arne gibt an, dass er eine bestimmte Vorstellung davon habe, wie ein Magic-Kartenset aussehen muss. Beim gemeinsamen Ansehen

der Eye-Tracking-Videos fiel unserer Mitarbeiterin Katharina das Kunstwerk eines Vogels auf, das sich ihrer Meinung nach gut für eine Magic-Karte geeignet hätte. Auf Nachfrage, weshalb das Kunstwerk mit dem Vogel nicht ausgewählt wurde, antwortete Arne, das könne „man schwer beschreiben“. Das Motiv müsse eben inspirierend sein, etwas zeigen, „wo mir sofort was dazu einfällt, sodass ich Lust drauf bekomme, einen Kartentext oder eine Fähigkeit dazuzuschreiben“.<sup>16</sup>

Hier erlaubt die Verbindung von Eye-Tracking und ethnografischer Reflexion erneut, eine Facette der Praktiken des Anschauens freizulegen. Oben wurde bereits beschrieben, dass die Praktiken des Anschauens zugleich als Praktiken des Suchens, Auswählens, Ausblendens, Ausprobierens, Prüfens und In-Beziehung-Setzens bildkuratorischer Elemente funktionieren. Als solche nehmen sie in den übergeordneten Praktiken des digitalen Bildkuratierens wichtige Funktionen ein. Zusätzlich sehen wir nun, dass diese Praktiken des Anschauens zwar auch expliziten Zielen der Akteur\*innen folgen, dass sie aber zugleich – und vor allem – einem inkorporierten bildkuratorischen Sinn folgen.



## Synthese: Das digitale Bild als Schlüssel- technologie im Feld von Museen und kulturellem Erbe

Digitale Bildtechnologien affordieren für die Besucher\*innen musealer Räume das Kuratieren der eigenen musealen Erfahrung. Das wird durch die einzelnen Kapitel dieses Hefts, und damit auch die jeweiligen ethnografischen und interdisziplinär arbeitenden Studien, deutlich. Abschließend bleibt zu fragen, welche Implikationen damit für das Feld von Museen und kulturellem Erbe verbunden sind. Inwiefern tragen die Praktiken des digitalen Bildkuratierens zu Transformationsprozessen in diesem Feld bei? Inwiefern verändern digitale Bildtechnologien den Umgang mit und das Erleben von musealen Räumen? Im Folgenden bieten wir vier Antworten auf diese Fragen an:<sup>1</sup>

1. Digitales Bildkuratieren ist ein Prozess des individuellen In-Beziehung-Setzens zu musealen Räumen. Besucher\*innen und Nutzer\*innen zeigen ihre Beziehungen zu Ausstellungsobjekten oder Gedenkstätten, machen diese Beziehungen für andere erfahrbar und verleihen ihnen dadurch einen besonderen – emotionalen, ästhetischen, sozialen und/oder gesellschaftspolitischen – Wert.

Das ist auch insofern relevant für das Feld von Museen und kulturellem Erbe, als es seit längerem zu den Anliegen zahlreicher Museumspraktiker\*innen gehört, den Besucher\*innen die Möglichkeit für ein personalisiertes Museumserlebnis zu

<sup>1</sup> Einzelne Elemente aus diesem Kapitel wurden bereits in englischer Sprache publiziert in: Christoph Bareither et al.: Curating Digital Images: Ethnographic Perspectives on the Affordances of Digital Images in Museum and Heritage Contexts. In: Hubertus Kohle, Hubert Locher (Hg.): International Journal for Digital Art History, Jg. 6, 2021, Heft-Nr. 8, S. 82-99.



bieten.<sup>2</sup> Hierzu werden in physischen Räumen unter anderem verschiedene Technologien eingesetzt, wie beispielsweise digitale Guides, mithilfe derer individuelle Ausstellungswege und Informationen je nach individuellem Geschmack erkundet werden können. Ein besseres Verständnis dafür, wie alltägliche Bildkurator\*innen mit Museumsinhalten umgehen, kann in dieser Situation dazu beitragen, Museumsangebote online und offline zu verbessern.

Trotz aller Bemühungen, das Museumserlebnis zu personalisieren, gibt es auch Kritik an diesen Bestrebungen. Beispielsweise wird angeführt, dass Personalisierung eher zu Einschränkungen als zu neuen Bildungsmöglichkeiten führen kann.<sup>3</sup> Wenn Besucher\*innen selbst entscheiden können, was sie sehen – so das Argument –, ist es unwahrscheinlicher, dass sie mit neuen, herausfordernden Inhalten in Berührung kommen. Andere museumspädagogische Ansätze widersprechen dem, insofern sie den Besucher\*innen eine wesentlich aktivere Rolle im Lernprozess zuweisen.<sup>4</sup> Aus dieser Perspektive ist dann entscheidend, inwiefern Museen oder Gedenkstätten die Herausbildung individueller und kritischer Reflexionsfähigkeit unterstützen.<sup>5</sup>

Die Ergebnisse unserer Studien legen nahe, dass die Praktiken des digitalen Bildkuratierens mit Blick auf die Förderung von individueller und kritischer Reflexionsfähigkeit einen deutlichen Mehrwert bieten können, da sie Besucher\*innen und Nutzer\*innen erlauben, ihre eigenen Gedanken und Gefühle in museale Räume mit einzubringen. Dadurch werden auch die musealen Erfahrungen enger mit ihren individuellen Erfahrungshorizonten verknüpft und Grenzen zwischen musealen Räumen und alltäglichen Lebenswelten (zumindest partiell) aufgelöst. Für viele Bildkurator\*innen wird es dadurch möglich zu erkennen – und auch anderen zu zeigen –,

warum die museale Erfahrung relevant für ihr eigenes Leben und eine Auseinandersetzung mit musealen Räumen für sie persönlich wertvoll ist.

2. Digitales Bildkuratieren ist keine ‚passive‘ Reflexion der musealen Erfahrung, sondern integraler Bestandteil der aktiven und sinnlich-körperlichen Auseinandersetzung mit musealen Räumen. Auch das ist relevant für Lernprozesse im Museum, denn „in order for learning to occur in the museum, the visitor has to attend to something“.<sup>6</sup>

Digitales Bildkuratieren ist eine solche aktive Umgangsweise mit Museumsinhalten. Bildplattformnutzer\*innen scrollen, zoomen, klicken, vergleichen, wählen aus, downloaden, bearbeiten, kontextualisieren, teilen, up-/downvoten und vieles mehr. Besucher\*innen von Museen und Gedenkstätten bewegen sich mit ihren Kameras durch museale Räume, positionieren sich, probieren Blickwinkel aus, nehmen Fotos auf, bearbeiten und kontextualisieren diese, teilen und diskutieren sie.

Man könnte einwenden, dass diese digitalen Formen der aktiven Auseinandersetzung im Widerspruch zu ‚echten‘ musealen Erfahrungen stehen, da sie gewissermaßen entkörperlicht scheinen. Aus dieser kritischen Perspektive sitzen Bildplattformnutzer\*innen ‚nur‘ vor dem Bildschirm zuhause (anstatt ‚wirklich‘ ins Museum zu gehen), und fotografierende Besucher\*innen sehen ‚nur‘ mit der Kamera (anstatt den Kunstwerken ihre ‚volle‘ Aufmerksamkeit zu schenken).

Auch wenn diese Einwände einseitig erscheinen, so sprechen sie doch einen entscheidenden Punkt an: sinnlich-körperliche Erfahrungen sind für die Interaktion mit musealen Räumen essenziell, da sie nicht nur bei der Wissensgenerierung helfen, sondern auch dabei, diesem Wissen Bedeutung zu geben. „[I]t is the body and the emotions that enable peo-

2 Vgl. Sharon Macdonald: Interconnecting: Museum Visiting and Exhibition Design. In: *CoDesign*, Jg. 3, 2007, Heft-Nr. 1, S. 149-162, hier S. 153; Alison McKay: Affective Communication: Towards the Personalisation of a Museum Exhibition. In: *CoDesign*, Jg. 3, 2007, Heft-Nr. 1, S. 163-173.

3 Vgl. Keir Winesmith, Susan Anderson: *The Digital Future of Museums: Conversations and Provocations*, Abingdon 2020, S. 41.

4 Siehe unter anderem: George Hein: *Museum Education*. In: Sharon Macdonald (Hg.): *A Companion to Museum Studies*, Oxford 2006, S. 340-352; Gabi Arrigoni, Areti Galani: *Recasting Witnessing in Museums: Digital Interactive Displays for Dialogic Remembering*. In: *International Journal of Heritage Studies*, Jg. 27, 2021, Heft-Nr. 2, S. 1-15.

5 Vgl. Eilean Hooper-Greenhill: *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance, Museum Meanings*, London, New York 2007, S. 179.

6 George E. Hein: *Learning in the Museum*, London 2002, S. 136.

ple to empathize [...], to lend their lives to a work of art, [...], humanizing their aesthetic encounters. [Embodiment means that] the works they see will enter their lives in more significant and memorable ways“.<sup>7</sup>

Zentral ist deshalb die durch unsere Studien gewonnene Einsicht, dass Praktiken des digitalen Bildkuratierens keinesfalls ‚entkörperlicht‘, sondern im Gegenteil hochgradig sinnlich-körperlich aufgeladen sind. Im Fall der Fotografie in musealen Räumen betrifft das schon die Bewegung des eigenen Körpers im Raum und das Nutzbarmachen dieses Körpers für das In-Beziehung-Setzen zu musealen Objekten. Aber auch bei Bildplattformnutzer\*innen stehen ästhetische, sinnliche und damit körperliche Erfahrungen im Zentrum der kuratorischen Praxis.

Wie unsere Kombination von Ethnografie und Eye-Tracking zeigt, sind insbesondere die Praktiken des Anschauens ein vielfach unterschätzter Bestandteil der sinnlich-körperlichen Auseinandersetzung mit musealen Räumen. Das gilt insbesondere, wenn sie in Praktiken des digitalen Bildkuratierens integriert sind. Natürlich sind museale Erfahrungen auch jenseits digitaler Technologien von visueller Wahrnehmungsaktivität geprägt. Doch in bildkuratorischen Prozessen werden die Praktiken des Anschauens zusätzlich zu Praktiken des Suchens, Auswählens, Ausblendens, Ausprobierens, Prüfens und In-Beziehung-Setzens bildkuratorischer Elemente, die von einem inkorporierten bildkuratorischen Sinn geleitet sind. Praktiken des Anschauens werden hier also nicht nur zu aktiven, sondern auch zu kreativen sinnlich-körperlichen Prozessen. Sie können deshalb auch eine vielversprechende Anschlussstelle für partizipative Formate in der Museumsarbeit bilden.

7 Olga M. Hubbard: Complete Engagement: Embodied Response in Art Museum Education. In: Art Education, Jg. 60, 2007, Heft-Nr. 6, S. 46-56, hier S. 51.

3. Digitales Bildkuratieren ist (häufig) eine Form der sozialen Interaktion. Zwar ist es möglich, dass Bildkurator\*innen allein und nur für sich selbst kuratieren (beispielsweise um sich später an eine museale Erfahrung zurückerinnern zu können); aber die enorme Anzahl an auf Social Media geteilten Bildern sowie beispielsweise die Popularität von Image Boards und Foren, auf denen digitale Bildobjekte kuratiert werden, verweist auf die hochgradig soziale Funktion des digitalen Bildkuratierens.

Digitales Bildkuratieren zeigt anderen Menschen die eigenen Beziehungen zu musealen Räumen, macht sie erfahrbar und setzt sie in Wert, sodass andere daran teilhaben können. Die sinnlich-körperliche und emotionale Kraft bildlicher Artikulationsweisen macht sie dabei zwischenmenschlich intensiv und effektiv.

Gleichzeitig werden andere Menschen oft Teil des kuratorischen Prozesses. Wie unsere Forschung aufgezeigt hat, werden digitale Bilder aus musealen Räumen online geteilt, diskutiert, getaggt, angeordnet und auf verschiedene Weise weiterverarbeitet. Durch diese Praktiken werden nicht nur digitale Bilder, sondern auch Netzwerke, Gruppen und Communities aus Personen mit ähnlichen Interessen geschaffen, die dann gemeinsam oder zumindest im Austausch miteinander kuratieren. Es entsteht eine Form der „socially distributed curation“.<sup>8</sup> Das ist auch deshalb relevant für das Feld von Museen und kulturellem Erbe, weil einige Expert\*innen argumentieren, dass Technologien, die personalisierte Zugänge zum Museum schaffen, zugleich die soziale Interaktion in musealen Räumen einschränken.<sup>9</sup> Unsere Forschung zeigt hingegen, dass durch Praktiken des digitalen Bildkuratierens neue Formen der sozialen Interaktion entstehen. Für Museen bietet sich hier die Chance, diese sozialen Dynamiken aufzugreifen und für die museale Arbeit produktiv zu machen.

8 Vgl. Sophia B. Liu: Socially Distributed Curation of the Bhopal Disaster: A Case of Grassroots Heritage in the Crisis Context. In: Elisa Giaccardi (Hg.): Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture, Abingdon 2012, S. 30-55.

9 Vgl. Lesley Fosh et al.: Personal and Social? Designing Personalised Experiences for Groups in Museums. In: MW2015: Museums and the Web 2015, Chicago 2015. URL: <https://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/personal-and-social-designing-personalised-experiences-for-groups-in-museums/> [Stand 11/2021].

4. Digitales Bildkuratieren kann individuelle und kollektive Umgangs- und Erfahrungsweisen mit musealen Räumen und Objekten sichtbar machen. Dadurch können etablierte Routinen und Ordnungen unterstützt, aber auch infrage gestellt werden.<sup>10</sup> In beiden Fällen hat digitales Bildkuratieren Anteil an (oft konfliktreichen) soziokulturellen Aushandlungsprozessen, die in und durch museale Räume ausgetragen werden.

Um dieses Argument zu verstehen, hilft ein nochmaliger Blick auf die affordanztheoretische Perspektive unseres Projekts (siehe auch die Einleitung zu diesem Heft). Grundsätzlich fragen wir, wie die Affordanzen digitaler Bildtechnologien – die von ihnen ausgehenden Ermöglicungen, Aufforderungen und Beschränkungen – Museumserfahrungen prägen. Aber nicht nur digitale Bildtechnologien haben Affordanzen, sondern auch die musealen Räume und Objekte selbst. Wir können beispielsweise davon sprechen, dass das Holocaust Denkmal bestimmte emotionale Erfahrungen im Kontext des Holocaustgedenkens afforziert. Welche das sind, hängt aber nicht nur von der Beschaffenheit des Denkmals ab, sondern von den Fähigkeiten, Einstellungen und dem inkorporierten Wissen der jeweiligen Besucher\*innen. Entscheidend ist dabei, was Besucher\*innen implizit als ‚normale‘ bzw. ‚angemessene‘ Umgangs- und Erfahrungsweise eines Holocaust-Denkmal verstehen. Das wiederum ist geprägt von erinnerungskulturellen Ordnungen, die beispielsweise im Kontext des Holocaustgedenkens überwiegend nahelegen, den Holocaust mit traurigen und negativen Gefühlen in Verbindung zu bringen.

Die Praktiken des digitalen Bildkuratierens am Holocaust Denkmal nutzen nun die Affordanzen digitaler Bildtechnologien, um die je individuell wahrgenommenen Affordanzen musealer Räume sichtbar und für andere erfahrbar zu machen. Ein großer Teil der am Holocaust Denkmal ange-

fertigten und dann veröffentlichten Bilder zeigt, dass dieses Denkmal – ganz im Sinne etablierter erinnerungskultureller Ordnungen – für die Besucher\*innen emotionale Erfahrungen der Traurigkeit, des Schreckens, der Niedergeschlagenheit (und weitere vergleichbare Erfahrungen) afforziert. Gleichzeitig gibt es aber auch zahlreiche Bilder, die andere Affordanzen des Denkmals sichtbar machen: sie zeigen, dass das Denkmal auch Hoffnung und Zuversicht inspirieren kann. Bemerkenswert ist das deshalb, weil die digitalen Bildkuratierpraktiken dadurch signifikante (und teils für tausende Follower\*innen sichtbare) Beiträge zu einer gesellschaftlichen Debatte leisten, die fragt, wie wir heute an den Holocaust erinnern möchten.

Vergleichbare Prozesse lassen sich auch in Kunstmuseen beobachten, wo digitale Bildtechnologien Besucher\*innen die Möglichkeit geben, sich aus der „Bewegung durch eine verwinkelte Leistungsschau wertvoller, alter Meister“ und dem „Konsumieren einer Inszenierung der Aura des ‚Originals‘ und der Authentizität“<sup>11</sup> herauszulösen und stattdessen persönliche Bezugspunkte zu den Ausstellungsobjekten bildlich darzustellen und visuell zu kommunizieren. Vor dem Hintergrund individueller Lebenswirklichkeiten und durch das routinierte Nutzen von Social Media werden so beispielsweise die politischen und gesellschaftskritischen Affordanzen von Kunst aufgegriffen und digital ausgehandelt. Auf diese Art und Weise können beispielsweise Lichtinstallationen zu einem Ausdruck queerer Identität und die Werke gefeierter Künstler\*innen zum Ausgangspunkt einer Debatte über Rassismus werden, auch wenn diese Deutungsweisen nicht den offiziellen Rahmungen durch die jeweiligen musealen Institutionen entsprechen.

Auch im Umgang mit Bildobjekten im Netz können Praktiken beobachtet werden, die etablierte Ordnungen infrage

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch die Perspektive auf das Kuratieren von „counter narratives“ in Thorsten Kathke, Juliane Tomann, Mirko Uhlig: Curation as a Social Practice: Counter-Narratives in Public Space. In: International Public History, Jg. 5, 2022, Heft-Nr. 2, S. 71-79.

<sup>11</sup> Paul Divjak: Integrative Inszenierungen: Zur Szenografie von partizipativen Räumen, Bielefeld, 2017, S. 72.

stellen. Das in diesem Heft bereits beschriebene Bildweben verknüpft beispielsweise verschiedene Kunstwerke in neue Zusammenhänge. Dabei werden die ausgewählten Kunstwerke meist auf einen verbindenden Aspekt reduziert. Zwar sind sich viele der Bildkurator\*innen bewusst, dass die Kunstwerke von ihnen vereinfacht betrachtet werden, doch die kunsthistorischen Details sind für sie ohnehin nur von beiläufigem Interesse. Denn hauptsächlich sollen die emotionalen und ästhetischen Eigenschaften der Bilder im Vordergrund stehen.

Was unsere drei Studien in diesem Kontext verbindet, ist die Einsicht, dass die Affordanzen digitaler Bildtechnologien erstens eine aktive, kreative und sinnlich-körperliche Auseinandersetzung mit musealen Räumen fördern, wodurch sie zweitens auch mögliche und mitunter alternative Affordanzen dieser Räume und der in ihnen versammelten Objekte sichtbar machen. Sie verhandeln gleichsam, was die ‚normalen‘ Umgangs- und Erfahrungsweisen innerhalb dieser Räume sind. Sie können den Status quo bestätigen oder mitunter auch radikal infrage stellen. Für museale Institutionen mag darin auch eine gewisse Gefahr verborgen liegen – denn nicht mehr nur die etablierten kuratorischen Autoritäten entscheiden dann darüber, was im Umgang mit musealen Räumen als wünschenswert und normal gilt, sondern auch die Besucher\*innen und Nutzer\*innen selbst. Wenn alle zeigen können, wie sie selbst mit musealen Räumen umgehen, entsteht zwangsläufig ein deutlich heterogeneres Bild.

Damit sei nicht gesagt, dass digitales Bildkuratieren museale Erfahrungen in einem rein positiv zu wertenden Sinne ‚demokratisiert‘; denn digitale Praktiken sind immer von den Politiken der digitalen Sichtbarmachung geprägt, die teils von globalen Wirtschaftsunternehmen (Google, Meta, etc.) kontrolliert werden, teils einer problematischen kulturellen

Dynamik der ‚Instagrammability‘ folgen: nur, was im Internet erfolgreich ist, kann überhaupt sichtbar werden. Doch durch alle unsere Studien hinweg wird deutlich, dass digitales Bildkuratieren das Feld von Museen und kulturellem Erbe in Bewegung bringt. Mit Blick auf die technologischen Entwicklungen und die Ubiquität digitaler Bildtechnologien ist zu erwarten, dass sich diese Tendenz weiter fortsetzen wird. Ethnografische und interdisziplinäre Forschung kann helfen, die Konsequenzen dieser Entwicklung besser zu verstehen.

Herausgegeben von  
Christoph Bareither  
Katharina Geis  
Sarah Ullrich  
Sharon Macdonald  
Elke Greifeneder  
Vera Hillebrand



DFG-Schwerpunktprogramm ‚Das digitale Bild‘  
Projekt Curating Digital Images: Ethnografische Perspektiven  
auf die Affordanzen digitaler Bilder im Kontext von Museen  
und kulturellem Erbe



Erstveröffentlichung: 2023  
Gestaltung: Lydia Kähny, Satz: Gandayo - Meister aller Medien  
Creative Commons Lizenz:  
Namensnennung - Keine Bearbeitung (CC BY-ND)  
Diese Publikation wurde finanziert durch die Deutsche  
Forschungsgemeinschaft.  
München, Open Publishing LMU



DOI <https://doi.org/10.5282/ubm/epub-95774>  
ISBN 978-3-487-16417-5  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind abrufbar  
unter <http://dnb.dnb.de>

Reihe: Begriffe des digitalen Bildes  
Reihenherausgeber  
Hubertus Kohle  
Hubert Locher



Das DFG-Schwerpunktprogramm ‚Das digitale Bild‘ untersucht von einem multiperspektivischen Standpunkt aus die zentrale Rolle, die dem Bild im komplexen Prozess der Digitalisierung des Wissens zukommt. In einem deutschlandweiten Verbund soll dabei eine neue Theorie und Praxis computerbasierter Bildwelten erarbeitet werden.

