

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

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:¹

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

¹ 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.² 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.³ 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.⁴ Aus dieser Perspektive ist dann entscheidend, inwiefern Museen oder Gedenkstätten die Herausbildung individueller und kritischer Reflexionsfähigkeit unterstützen.⁵

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“.⁶

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. Eileen 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“.⁷

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“.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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 Ermöglichkeiten, 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“¹¹ 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

¹⁰ 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.

¹¹ 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.

