

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*.¹ 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

¹ 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.

Publiziert in: Christoph Bareither et al. (Hg.), *Digitales Bildkuratieren (Begriffe des digitalen Bildes, 3)*, München 2023, S. 5-15.
DOI: <https://doi.org/10.5282/ubm/epub.95775>

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*.² 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-

² 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“³ 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, ziehen 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

¶

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: François Mairesse (Hg.): *Dictionary of Museology*, ICOM, Forthcoming 2023.

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

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.⁵ 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“⁶ –, deren Aufgabe es ist, „Verbindungen zu schaffen, dafür zu sorgen, dass verschiedene Elemente miteinander in Berührung kommen“⁷. 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 Ausstellungsstücken 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.⁸ In unserer Forschung wurden zahlreiche alltägliche Felder identifiziert, in denen der Begriff des Kuratierens aktuell Anwendung findet:⁹ 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.

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 alltagssprachliche 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 alltagssprachlichen 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 Bildkuratorierens in ihren je unterschiedlichen Feldern nach. Im vorliegenden Heft geben wir kurze Einblicke in diese Forschungen, die an anderer Stelle wesentlich ausführlicher beschrieben werden.¹⁰ Dabei geht es uns nicht nur um die Praktiken und Routinen des digitalen Bildkuratorierens, 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 Bildkuratorierens im Kontext ihrer je eigenen Alltagswelten verstehen zu können, setzte unsere Forschung primär auf *digitale Ethnografie*.¹¹ 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

¹⁰ 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.¹²

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 Häggele 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 Bildkuratorierens 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 Bildkuratorierens sind. Mit anderen Worten: wir nahmen an, dass das menschliche Auge mitkuriert. Erstens galt es für uns, diese Vorannahme zu bestätigen. Zweitens galt es zu fragen, wie das Auge mitkuriert. 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 Bildkuratorieren 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.