

In Auseinandersetzungen mit der Social-Media-Plattform Instagram dominieren bislang Fragen nach typischen oder genuinen Formen von Bildproduktion, -betrachtung, -gebrauch und -verwertung. Im Folgenden soll der Blick auch auf Kontinuitäten, auf modifizierte Praxen gerichtet werden, die ihre Ursprünge einerseits in Realraum und Echtzeit, sowie andererseits in früheren Formen der Internetnutzung haben: An einem Fall spezifischer Umnutzung von Plattform-Affordanzen soll beispielhaft gezeigt werden, dass auf Instagram auch an bestehende soziale Interaktionsformen angeknüpft wird und dass diese sich in eigenen Genre-Nischen ansiedeln. Anhand von Accounts, die sich der Präsentation von privaten Sammlungs-Interieurs verschreiben, wird untersucht, inwiefern ein solches Genre ein spezifisches Verhalten im digitalen Raum fördert und vorstrukturiert. Indem die Betreiber:innen solcher Konten gezielt eine etablierte Praxis der diskursiven Fassung von dargebotenen Bildern und Kunstwerken durch die Nutzer:innen herausfordern, wie es sie in ähnlicher Form bereits vor dem Einzug des Smartphones gegeben hat, rückt im Gegensatz zu der in der Forschung durchgängig zentralen Stellung der visuellen Komponenten auf Instagram in diesem Zusammenhang auch deren meist vernachlässigtes textuelles Komplement der Kommentarspalte in den Blick.

Innenräume auf Instagram

Eine geöffnete verglaste Doppeltür, vermutlich aus dunkel lackiertem Holz und mit zierlichen Messinggriffen versehen, gibt den Blick frei in einen Wohnraum, dessen Wände mit schimmernder Strohmarketerie dekoriert sind (Abb. 1). Oberhalb eines schlichten, niedrigen Kamins hängt zentriert ein großformatiges Gemälde – Motiv und Malweise lassen es unschwer dem britischen Künstler Francis Bacon zuordnen. Links und rechts davon sind etwas undeutlich zwei weitere gerahmte Bilder erkennbar; einige Sitzmöbel in warmen Farbtönen, helle Vorhänge und ein dunkelbraun gestreifter Teppich vervollständigen die monochrome Einrichtung. Doch die Abbildung, ein Screenshot, zeigt mehr als das: Eingebettet ist die beschriebene Fotografie in eine heute weltweit wohlbekannte Benutzeroberfläche, die sich mit einem runden Profilbild und dem hervorgehobenen Accountnamen, mit je einem ‹Like›-, ‹Comment›- und ‹Share›-Button, sowie mit der genauen Anzahl der bereits hinterlassenen ‹Gefällt mir›-Herzen als diejenige der Social-Media-Plattform Instagram zu erkennen gibt.¹ Am unteren Rand werde ich aufgefordert, den geteilten Inhalt in einem Freitext-Feld zu kommentieren; rechts darüber erkennt man an einem kleinen Fähnchen, dass ich den Beitrag bereits mit einem Lesezeichen versehen habe, um in den *kritischen berichten* etwas darüber zu schreiben.



1 Lucas Oliver Mill (@collectorwalls), *One Bacon. Two Homes. Two Frames*, Slide 1/2, Screenshot des Instagram-Posts vom 2. Juni 2024

Die Recherche, was genau in der Aufnahme dieses Wohnraumes zu sehen ist, hat der Autor hinter dem Account-Namen @collectorwalls, Lucas Oliver Mill, übernommen. Seiner ausführlichen Bildlegende zufolge lautet der Titel des Bacon-Gemäldes «Study for Portrait II», es stammt aus dem Jahr 1956 und ist hier, zusammen mit einem Gemälde von Willem de Kooning links und einem Siebdruck von Andy Warhol rechts, in den New Yorker Wohnräumen des Ehepaars Janine und James Tomilson Hill zu sehen. Die Räume des Apartments sind für die Hills und ihre Kunstsammlung von Peter Marino, einem bekannten Innenarchitekten eingerichtet worden. In Verbindung mit der abgebildeten Aufnahme des Fotografen M. Sharkey weisen die detaillierten Nachweise der künstlerischen Werke und ihres Sammlungszusammenhangs diesen ‚Post² als Beitrag zu einem spezifischen Subgenre auf Instagram aus. Um derlei Veröffentlichungen genauer zu kategorisieren, ließe sich in einem ersten Schritt feststellen, dass sie an das weite Spektrum von Interieurfotografie-Posts anschließen, die auf der Plattform zahlreich vertreten sind.³ Fotografische Aufnahmen von Innenräumen zu veröffentlichen dient hier verschiedenen Zwecken: Es gibt von Privatpersonen eingerichtete Zimmer, die den ‚Followern‘ als Vorbilder beim eigenen Gestalten von Wohnungen und Häusern dienen sollen; in diesem Zusammenhang sind auch kommerzielle Inhalte von Herstellerfirmen und Innenarchitekt:innen, sowie Einrichtungszeitschriften zu nennen, die Werbezwecken dienen und häufig den Verkauf spezifischer Produkte fördern.⁴ Diesen eher pragmatischen Kategorien von Innenraumbildern, die (Um)gestaltungs- und Konsumwünsche wecken sollen, steht eine zweite, in sich heterogene Gruppe gegenüber. Von ihr wird keine konkrete Vorbildfunktion erwartet, stattdessen steht ein Interesse an den abgebildeten Objekten um eben dieser Objekte und ihrer historischen Biografie willen im Vordergrund. Hier lassen sich heuristisch drei Untergruppen ausmachen:⁵ erstens Interieraufnahmen mit historischem oder zeitgenössischem Mobiliar namhafter Designer:innen, das im Begleittext minutiös identifiziert wird; zweitens

Innenraumfotografien aus Museen und Galerien, die deren aktuelle oder historische Sammlungs- oder Ausstellungspräsentationen vor Augen führen und somit ebenfalls mit Mobiliar und Kunstwerken aufwarten; und schließlich jene dritte Gruppe, für die die zuvor beschriebene Aufnahme exemplarisch ist. In ihr treten die beiden vorigen Ausprägungen gewissermaßen in eine hybride Verbindung, denn hier werden Fotografien präsentiert, die private und daher unzugängliche Einrichtungen wohlhabender Privatpersonen zeigen. Ihre Beschreibung fokussiert vor allem auf die in diesen Räumen aufbewahrten Werke der bildenden Kunst, sowie auf deren Inszenierung im Zusammenspiel mit weiteren erlesenen Gegenständen und Möbeln. Solche privaten Sammlungs-Interieurs, die häufig im Kontext von Einrichtungszeitschriften entstanden sind und entweder bereits digital vorliegen oder in Form von Scans auf Instagram wiederveröffentlicht werden, können ebenfalls zeitgenössisch oder bereits historisch sein. Vergleicht man verschiedene Accounts wie @larryslist, @charlesgmagne, @sebeau__ oder eben @collectorwalls, die sich diesem Subgenre verschreiben, so fällt eine gewisse Vorliebe für Aufnahmen aus den 1970er-Jahren bis heute auf, sowie eine Konzentration auf Sammlungen, die vornehmlich Werke der klassischen Moderne und der Postmoderne umfassen.

Veröffentlichung und Kommentar

Der vorgestellte Instagram-Post wird durch einen zweiten «Slide» mit einer weiteren Fotografie ergänzt (Abb. 2). Hier begegnet uns dieselbe Porträtstudie Bacons in einer früheren räumlichen Rahmung. In dieser Aufnahme von Lord Snowdon alias Antony Armstrong Jones rückt das Gemälde an den rechten Rand des Bildes.⁶ Links von «Study for Portrait II», oberhalb einer vergoldeten Konsole mit Spirituosen und einem opulenten Strauß blossfarbiger Hortensien sind zwei weitere Werke von Francis Bacon platziert. Drei goldgerahmte künstlerische Arbeiten darüber wirken aufgrund ihrer Position und ihres kleineren Formates etwas verloren. Es handelt sich



2 Lucas Oliver Mill, (@collectorwalls), *One Bacon. Two Homes. Two Frames.*, Slide 2/2, Screenshot des Instagram-Posts vom 2. Juni 2024

hier um eine Hängung, wie man sie der Bildlegende zufolge 1970 in der Villa von Sophia Loren und ihrem Ehemann Carlo Ponti vorfand. Die Fotografie zeigt einen Teil der Sammlung von zeitweise zwölf Werken Francis Bacons, die das Ehepaar zu diesem Zeitpunkt zusammengetragen hatte.

Spätestens an dieser Stelle stellt sich die Frage, was Lucas Oliver Mill, der Autor dieses Vergleichs von Gemälde-Inszenierungen und ihrer Kontextualisierung, mit diesem und vielen ähnlichen Instagram-Posts auf seinem Account zu erreichen sucht; und damit auch, welches Interesse die knapp 90.000 Follower des Accounts @collectorwalls an solchen Einblicken in, und Informationen zu privaten Kunstsammlungen haben mögen. Im Fall des Konto-Betreibers scheinen mehrere Motivationen plausibel: Werbung etwa war durch die Verlinkung des für die Wanddekoration mit Marketerie verantwortlichen Unternehmens geschaltet worden; Einnahmen dürften zudem durch die hohe Zahl von Abonnenten seines Kontos generiert worden sein; und sicher nicht zuletzt trieb Mill auch eine Freude am Gegenstand an, auch wenn sich der ‹Kurator› betont bescheiden und wortkarg gibt. So heißt es in der Titelzeile des Accounts lediglich: «Art and interiors from the past and present. By @lucasolivermill».

Was das Interesse der zahlreichen Follower von @collectorwalls angeht, gibt ein Blick in die bislang ausgesparte Kommentarspalte zu den Bildern Aufschluss. Denn die hier geäußerten Meinungen und Nachfragen unterscheiden sich merklich von denen zu anderen Instagram-Veröffentlichungen im Bereich Interieur: Es fehlen – wenig überraschend – die üblichen Bitten um Auskunft, wo ein bestimmter Gegenstand im Bild zu erwerben sei, wieviel dieser koste, oder wann die gezeigten Räume für eine Besichtigung offen stünden. Den Abonnenten ist klar, dass alles, was hier zu sehen ist, jenseits seiner Abbildung unverfügbar bleibt. Diese Tatsache separiert die Bilder in mehrfacher Hinsicht von der Vielzahl von Inneneinrichtungs-Accounts, in denen perfekte sogenannte ‹Airsaces› zu sehen sind:

«einheitliche, uniforme Räume [wie etwa Cafés, Apartments, Co-Living- und Co-Working-Spaces], die als gebaute Materialisierung der vertrauten Bildwelten auf Instagram (und anderen Plattformen) in Erscheinung treten: ‹Raw wood›, ‹exposed brick› und ‹minimalist furniture› oder andere ‹symbols of comfort› gehören zur weltweit gleichen optischen Ausstattung dieser austauschbaren Räume. Die Erfinder:innen dieser Airspaces sind wir alle, als Konsument:innen eines immer wiederkehrenden Stils, der durch digitale Plattformen wie Instagram reproduziert wird und eine ästhetische Homogenität forciert.»⁷

Im Gegensatz zu solchen inszenierten Schauräumen, deren Betrachtung im Normalfall durch die «Konsumbereitschaft» der Abonnement:innen entsprechender Accounts motiviert wird, kann es im Fall von Sammlungs-Interieurs nicht der käufliche Anreiz und der Wunsch zur Nachahmung sein, der sich mit den abgebildeten Gegenständen und Räumen verbindet. Ebenso wenig lockt ein Besuch der Orte, die die Kunstwerke beherbergen, wie es im Fall von Aufnahmen aus Museen und Galerien der Fall ist. Was bindet also die Aufmerksamkeit der Instagram-Community beim Anblick solcher wortwörtlich exklusiven Sammler:innenwohnungen, die als solche dem üblichen erfolgreichen ‹content› auf Instagram geradezu zuwiderzulaufen scheinen?

Solche erfolgreichen, also massenhaft betrachteten und geteilten Inhalte setzen sich vornehmlich aus rasch rezipierbaren, nutzer:innengenerierten Bildern, ‹Reels› und ‹Stories› zusammen, die in einer überästhetisierten visuellen Sprache einen durch Atmosphären und Stimmungen bestimmten gegenwärtigen Lifestyle verdichten.⁸ Die Kommentare zu den Bildern vergleichsweise alltagsferner privater Kunstsammlungen legen dann auch nahe, dass es hier weder um Konsum von

präsentierten Waren, noch allein um das sekundenschnelle Konsumieren dieser Bilder geht. In den Äußerungen der Betrachter:innen und Abonent:innen äußert sich vielmehr ein Drang zur ostentativen Mitteilung von konkretem Wissen und ästhetischer Bildung, wenn dies auch auf sehr unterschiedliche Weise geschieht. Die meisten Kommentare bestehen plattformtypisch auch unter diesen Posts aus «Emojis» und deren mehr oder weniger eindeutiger Verkettung; es wimmelt von Smileys, Herzen und Flammen, klatschenden und dankenden Händen. Etwas differenzierter zeigen sich Nutzer:innen, die sich in schriftlichen Äußerungen ganz unverblümt und ohne weitere Begründung ihren geschmacklichen Vorlieben hingeben; oder die wahleweise den angestellten Vergleich der beiden Ausstellungsweisen der Bacon-Gemälde abwägen. Die Eingaben reichen von der schwärmenden Feststellung einer «superbe Bacon atmosphère», über ein verblüfftes «Simply amazing to see these co-living on [sic!] the same space», bis hin zur apodiktischen Aussage «Much better at Sophia's», die keinen Widerspruch duldet.⁹ Weiter ausdifferenzierte Kommentare äußern sich beispielsweise kritisch zur Art und Weise des Umgangs mit den Kunstwerken, wenn diese Anmerkungen auch nicht immer begründet oder notwendig erscheinen. So heißt es etwa lakonisch, dass es von Sophia Loren und Carlo Ponti ein «Verbrechen» sei, drei Bacons zu besitzen und diese direkt nebeneinander zu hängen, was einen anderen Nutzer dazu bewegt haben mag, die Vorzüge des alltäglichen Lebens «mit, statt eines professionellen Ausstellens «von» Gemälden hervorzuheben.¹⁰ Ein Dritter schließlich rät im Fall der Hängung des Bacon-Gemäldes bei den Hills, dass ein so wundervolles Kunstwerk nicht über dem Kamin hängen sollte, wenn dieser benutzt werde.¹¹ Solche mehr oder weniger überzeugenden Versuche der Profilierung des eigenen Urteilsvermögens im Bereich des Sammelns von Kunst finden ihre komplementäre Entsprechung in lobenden Worten, die ebenfalls die eigene Kompetenz der Kommentierenden implizieren. So wird mehrfach betont, wie schade es sei, dass nur Wenigen die Qualität und der Umfang der Kunstsammlung des Ehepaars Loren/Ponti bekannt sei – so wie denjenigen, die das bedauern. Ein weiterer Follower des Accounts sieht in dem gut recherchierten Bildvergleich schließlich die Gelegenheit, den Leser:innen von seinem Besuch einer Francis Bacon-Ausstellung im Metropolitan Museum of Art im Jahr 2009 zu berichten.¹² Schließlich bleiben, wie so häufig in den sozialen Medien, manche Kommentare auch schlicht obskur: «Why so many Bacons but no Freuds?»¹³ – welche plausible Antwort wäre auf eine solche Frage zu geben?

Sichtet man eine Anzahl weiterer Posts, auch von anderen oben genannten Accounts, so fällt auf, dass sich ähnliche Reaktionen auf die Bild- und Informationsangebote der Betreiber in bestimmten Mustern wiederholen. Teilweise erreichen die Kommentare auch eine beachtliche Komplexität und lassen dann auf ein punktuell profundes Wissen von Nutzer:innen schließen, etwa wenn im geposteten Bild erkennbare Werke, die nicht in der Bildlegende erwähnt sind, treffsicher identifiziert werden; oder wenn Objekte von Dritten um ihre Sammlungs-, Auktions- und Ausstellungsgeschichte ergänzt werden. Dass im Fall der Fotografie aus dem Salon von Sophia Loren und Carlo Ponti die drei Werke oberhalb der Bacon-Gemälde in der Kommentarspalte noch ihrer Identifizierung harren – Stand Juli 2024 –, verwundert daher beinahe.

Betrachtung und Gespräch

Der Kern des beschriebenen Phänomens scheint aber nicht in den konkreten Kommentaren und deren mehr oder weniger ausgeprägter fachlicher Grundlage zu

liegen – die Anmerkungen verraten meist, wie am vorliegenden Beispiel deutlich wurde, ganz verschiedene Interessen und setzen unterschiedliche Schwerpunkte. Bemerkenswert an diesem Subgenre von Accounts ist vielmehr einerseits, dass sich eine Gruppe von Nutzer:innen auf deren Veröffentlichungen ausführlich einlässt und andererseits, wie sich hier ein Interesse an konkreten Objekten und ihrer Geschichte äußert. An dieser Art von Bildern und ihrer Veröffentlichungsform vermag sich also eine diskursive Praxis auszubilden, die sich im Vergleich mit anderen Instagram-Kommentarspalten auffallend konstruktiv ausnimmt. In ihren besten Momenten ähneln die Besprechungen solcher Posts der Kommunikationsform in Internetforen, die als Vorformen der heutigen sozialen Medien mittlerweile nur noch eine marginale Rolle spielen.¹⁴ In einer Zeit, als das Internet noch nicht im heutigen Maße als Plattform ökonomischer Transaktionsformen ausgestaltet war, besaßen solche Foren oder ‹Message Boards› eine zentrale Bedeutung für die Kommunikation unter global verstreuten Gleichgesinnten. Bereits 1993 hatte Howard Rheingold solche Online-Gemeinschaften als «soziale Zusammenschlüsse» definiert, «die sich im Internet bilden, wenn eine ausreichende Zahl von Personen eine öffentliche Diskussion lang genug und mit ausreichend menschlichem Gefühl aufrecht erhält, sodass sich daraus Netze persönlicher Beziehungen entspinnen.»¹⁵ Noch 2006 kamen Bethan Benwell und Elizabeth Stoke zu dem Schluss, dass ‹Computer Mediated Communities› (CMC) «eher danach streben, die Bedingungen des realen Lebens nachzuahmen, als radikal neue Formen der Schaffung von Beziehungen, Gemeinschaften und Identitäten einzuführen.»¹⁶ In ihrer Studie zu Internetforen der frühen 2000er-Jahre empfiehlt Jenny Arendholz daher, solche Gemeinschaften auf der Grundlage ihrer jeweils untereinander vertretenen und anerkannten Werte, Eigenschaften, Identitäten oder Ideen zu fassen, die zur – temporären – Formierung solcher Gruppen führen. Sie seien dann als ‹Community of Practice› oder ‹Discourse Community› anzusprechen; Bezeichnungen, die sowohl der Dynamik solcher Zusammenschlüsse, wie auch der räumlichen Streuung ihrer Mitglieder und der Ungleichzeitigkeit ihrer kommunikativen Akte Rechnung trügen. Zwei Bedingungen, die für das Funktionieren solcher Gemeinschaften erfüllt werden müssten, seien einerseits das Vorhandensein geteilter Erfahrungen oder einer gemeinsamen Geschichte, sowie andererseits die Bereitschaft sich einzubringen und zum gemeinsamen Interesse erkenntnisorientiert und sinnvoll beizutragen.¹⁷ Der Ausfall körperlicher Anwesenheit und damit der Möglichkeit, den sozialen Status einer Person auf Anhieb einzuschätzen, habe sich für solche Gemeinschaften equalisierend ausgewirkt, so Arendholz. Mitglieder waren lediglich auf der Grundlage ihres Online-Auftretens zu beurteilen und befanden sich dadurch jenseits üblicher Bewertungskriterien in einer gleichberechtigten Ausgangsposition untereinander, um ihre Beiträge zu äußern.¹⁸ Der beschriebene Charakter von Message Boards und ihren Austauschformen unterscheidet sich damit radikal von der Art und Weise, wie die Plattform-Architekturen von Instagram und anderen sozialen Medien die öffentliche Kommunikation unter Nutzer:innen – jenseits der privaten Nachrichtenfunktion – strukturieren und motivieren: Dort sind die «best practices» des ‹instagramming› [...] Vorgänge, die Nutzen aus der Plattform ziehen, indem sie diese im Sinne eines an corporate culture orientierten Wachstums verstehen und sie zu einer Vergrößerung der Aufmerksamkeit nutzen, die sich in Likes und Follower-Zahlen manifestiert», so Lisa Gotto. «Auf diese Weise verbindet sich der fotografische Akt des ‹instagramming› mit einem media marketplace, der die Allokation von Bildern als ökonomische Ressourcen regelt.»¹⁹

Im Gegensatz dazu scheinen die Äußerungen in den Kommentarspalten etwa des Accounts von @collectorwalls einer weniger spätkapitalistisch determinierten Form des Austauschs zu gehorchen. Sie ähnelt eher derjenigen auf den zuvor beschriebenen Message Boards und ihrer angestrebten Nähe zur realen Kommunikationssituation: Als gemeinsamer Gegenstand des Interesses an solchen Accounts figuriert das jeweilige bereitgestellte Bild, an dem sich eine lebhafte Debatte, oder zumindest die gegenseitige Darstellung des eigenen (Fach-)Wissens entzünden kann. Für ein solches Gelingen eines Posts ist nicht zu unterschätzen, wie Accountinhaber:innen diese Praxis der Teilnehmenden vorbereiten und motivieren, ähnlich der Aufgabe von Moderator:innen im Rahmen von Internetforen. Im Vergleich mit weniger aufwändig recherchierten und angelegten Veröffentlichungen zu Wohnungen von Sammler:innen auf anderen Konten zeigt sich, dass die Nutzer:innen auf die Kombination von Bildern mit ausführlichen Kontextinformationen am stärksten reagieren – je mehr visuelle Einzelheiten und begleitende Erzählungen geboten werden, desto größer scheint das Bedürfnis zu sein, sich zu diesen zu verhalten, sie zu erweitern oder durch Details zu vervollständigen. Durchdacht erscheint im vorliegenden Fall etwa die Beigabe einer thematischen Überschrift, die implizit eine Aufforderung enthält, was an den gezeigten Einblicken kommentiert werden soll – und wohin das Gespräch führen kann: «One Bacon. Two Homes. Two Frames» – diese Formulierung lädt dazu ein, die identischen Gemälde in beiden Aufnahmen zu lokalisieren, die jeweiligen Umgebungen miteinander zu vergleichen und auch auf das Detail der unterschiedlichen Rahmung zu achten. All das bietet Stoff für vergleichendes Sehen und eine breite Skala von Reaktionen, die qualifizierte Bemerkungen ebenso umfassen wie Bekundungen interesselosen Wohlgefällens. Ganz grundsätzlich eröffnen solche Posts damit einen Raum zur Distinktion und Demonstration von kritischer oder historischer Autorität der Beitragenden in Bezug auf Kunst. Im Extremfall kann das die Form einer von Erfahrung und Verfeinerung getragenen Kennerschaft annehmen und damit einen weitgehend überholten Habitus heraufbeschwören, der in die digitale Sphäre übertragen wird.²⁰

Eine solche Verbindung von Kunstabrechnung und deren Besprechung erscheint in dieser Ausprägung auf Instagram in ihrer spezifischen Form neuartig. Ihrem allgemeinen Wesen nach kann sie aber seit langer Zeit als etabliert gelten – wohl seit Anbeginn einer ihrer selbst bewussten Geschichte der bildenden Kunst. Zu diesem Aspekt sei ein Gemälde von Johann Zoffany herangezogen, das zwischen 1772 und 1778 entstand. Es trägt den schlichten Titel *Die Tribuna in den Uffizien* (Abb. 3). Dieser Titel greift tatsächlich etwas kurz, vernachlässigt er doch vollständig das dargestellte Treiben zugunsten des prachtvollen Ortes seiner Austragung. Zu sehen gibt das Bild weit mehr als den mit Gemälden, Plastiken und archäologischen Artefakten ausgestatteten achteckigen Saal, der von Bernardo Buontalenti in den Räumen des ursprünglich administrativen Gebäudekomplexes verwirklicht wurde. Dort diente er seit dem späten 16. Jahrhundert dazu, die Glanzstücke aus der Kunstsammlung der Florentiner Patrizierfamilie Medici aufzunehmen und würdig zu präsentieren. In gewissem Sinne bietet uns also auch Zoffanys gemalte Darstellung einen Einblick in die Räumlichkeiten einer Privatsammlung. Im Gegensatz zu den Fotografien aus den Zimmern der Hills und des Ehepaars Loren/Ponti bekommen wir hier aber mehr zu sehen als nur eine eindrucksvolle Sammlungspräsentation – denn der Öffentlichkeit entzogen war diejenige der Medici zur Zeit Zoffanys im späten 18. Jahrhundert nicht mehr: Unter den zahlreichen im Raum aus- und aufgestellten Kunstwerken haben



3 Johann Zoffany, *Die Tribuna in den Uffizien*, 1772–1778, Öl auf Leinwand, 123.5×155.0 cm, Royal Collection, Windsor Castle

sich auch mehr als zwanzig durchgehend männliche Besucher verteilt. Sie agieren in kleineren Gruppen einerseits mit den Gemälden und Statuen, die sie betrachten, berühren und befühlen, auf die sie zeigen, zu denen sie sich Notizen machen und die sie teilweise auch in Händen halten. Einige der aristokratisch anmutenden Herren sind im Begriff, über Werke zu sprechen, andere hören dem andächtig oder zweifelnd zu, links, rechts und im Zentrum blicken einzelne Individuen auch unverwandt in unsere Richtung. Sie scheinen uns zu adressieren und in den Zirkel von Kunstliebhabern einladen zu wollen, um uns an deren lebhaften Gesprächen zu beteiligen. Auch Zoffanys Gemälde ist im Hinblick auf seine Genrezugehörigkeit uneindeutig, denn man kann in ihm zwei etablierte Bildtypen erkennen, die hier eine Verbindung eingehen. Einerseits handelt es sich mit der Darstellung von real existierenden Kunstwerken einer Sammlung um ein sogenanntes Galeriebild, wie es seit dem 16. Jahrhundert eine besondere Konjunktur erfuhr. Andererseits kann man in dem Gemälde auch ein Konversationsstück erkennen, da es die lebhafte Auseinandersetzung über ein im Bild erkennbares Thema zur Darstellung bringt.²¹ Zoffanys Gemälde erweist sich insofern als eine gelungene Verquickung beider Genres, als kaum zu entscheiden ist, ob eher die Darstellung der Kunstwerke in der Tribuna oder das dortige rege Treiben der Besucher das Hauptaugenmerk seiner Wiedergabe darstellt. Deutlich zu erkennen ist jedoch, dass Skulpturen und Gemälde dazu dienten, das repräsentative gelehrte Gespräch über Inhalte und Techniken zu

ermöglichen, mit dem sich Individuen gegenseitig ihrer Kultiviertheit und Bildung in verschiedenen Wissensbereichen versicherten.²² Hierzu war die Kenntnis mythologischer und religiöser Stoffe, historischer Ereignisse, aber auch archäologisches, botanisches und zoologisches Wissen erwünscht und vonnöten; sowie eine Versiertheit in malerischen und bildhauerischen Techniken, die den Wert und die Machart von Werken plausibel herzuleiten und ihre Effekte nicht nur zu goutieren, sondern auch zu erkennen und zu erläutern erlaubte.

Raum, Räumlichkeit und Medium

Auch wenn die Tribuna der Uffizien noch immer jährlich von zahllosen Besucher:innen frequentiert wird, eine solche engagierte Unterhaltung, ein mitunter lautstarkes Gespräch in unmittelbarer Nähe zu öffentlich ausgestellten Kunstwerken, begegnet uns heute nur noch selten. Wir führen es auch selbst nicht mehr, denn in den Räumen von Museen und Galerien herrscht im Normalfall andächtiges Schweigen während der Kontemplation der gezeigten Objekte, was von den Institutionen so auch gewollt ist und durchgesetzt wird.²³ Der Austausch, deren Zeuge wir in Zoffanys Darstellung werden, scheint sich unter stark veränderten Rahmenbedingungen mithilfe der digitalen Instagram-App in eine entrückmlichte Konfrontation verlagert zu haben: Der virtuellen Darstellung von Kunstwerken auf dem Bildschirm steht ihr ubiquitärer Genuss jenseits des Screens gegenüber; auf diese Weise wirken diese Sphären dennoch weiterhin zusammen und aufeinander ein, erzeugen Reaktionen und schaffen Redebedarf. Man könnte darin eine folgerichtige Weiterführung von André Malraux' Bestimmung der Potentiale der Fotografie in seinem «Imaginären Museum» erkennen, das noch in Buchform erschien. Hatte Malraux darauf abgehoben, dass mit der Fotografie ein Medium zur Verfügung stehe, dass es erlaube, Kunstwerke aller Zeiten und Kulturen, aber auch aller Materialien und Größen in ihrer Abbildung zu vereinheitlichen und mobil zu machen,²⁴ wie es eine Fotografie von Malraux aus dem Jahr 1954 zu demonstrieren sucht (Abb. 4), so könnte man die beschriebene Form des virtuellen Gesprächs vor Bildern als eine Möglichkeit auffassen, die erst das soziale Medium Instagram ermöglicht. Hier können nun nicht nur die Werke, sondern auch ihre Betrachter:innen sich aus allen Teilen der Welt versammeln, um über die Kunst und ihre Präsentationsweisen zu diskutieren und Verbindungen zu anderen Werken und Sammlungen herzustellen. Während Malraux die Gegenstände der Betrachtung mithilfe der Fotografie von ihrem einmaligen Aufenthaltsort gelöst sah, indem sie in einem Medium aufgehen, das ihre Darstellung unter vereinheitlichten und vereinheitlichenden Bedingungen ermöglicht, kommt es mit Instagram und ähnlichen Plattformen dazu, Bilder und Betrachter:innen miteinander in eine virtuelle Beziehung zu setzen, in der auch die Nutzer:innen von ihrem einmaligen Aufenthaltsort gelöst sind. Mithilfe mobiler Endgeräte können sie in der digitalen Sphäre ebenfalls unter vereinheitlichten und vereinheitlichenden Bedingungen über das, was sie sehen sprechen, respektive schreiben, sich austauschen.²⁵

Diese Situation als Resultat der raumzeitlichen Situierung von Bild und Sprache ist also exakt gegenläufig zu der in Zoffanys Gemälde dargestellten, indem die Situation als solche gewissermaßen suspendiert ist: Sind es in der historischen Darstellung der Tribuna Individuen, die in einem gebauten Raum an einem realen Akt des Sprechens über materiell anwesende Kunstgegenstände teilnehmen, so umkreisen im Fall von Instagram auf der von Realraum und Lokalzeit weitgehend befreiten grafischen Benutzeroberfläche einer programmierten Plattform unzählige



4 Maurice Jarnoux, André Malraux mit den Fotografien zu *Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, 1954, Fotografie.

digitalisierte Bilder ebenso unzählige virtuelle Nutzer:innen. Die Bezugnahme der Gesprächsteilnehmer:innen auf Digitalisate, die an die Stelle räumlich präsenter Originale treten, eröffnen einen erweiterten Diskursraum, der von Beginn an auch Kritik herausforderte: «Das immaterialisierte Objekt aber – Konglomerat aus Informationen – verzichtet auf die Repräsentation und wird in vervielfachten Bildern wahrgenommen, die die süße Illusion seiner tiefgründigen Erkenntnis bieten.»²⁶

Unabhängig von einer positiven oder negativen Sicht auf die Dinge trägt auch die Betrachtung von Kunstwerken und Sammler:inneninterieurs in Form von digitalen «Informationskonstellationen» auf Instagram zu einer neuen Konjunktur von Genre, Subgenre und vielleicht auch Mikrogenre bei. Ihnen kommt hier eine neuerlich zentrale, weil grundsätzlich strukturierende und orientierende Rolle zu. Denn in vielen Fällen, so auch dem beschriebenen, wird allererst eine Grundlage für

die inhaltliche Konzeption eines Accounts erzeugt, indem eine bestimmte Gruppe von Nutzer:innen durch die Bedienung oder Schaffung eines bestimmten Genres – etwa ‹private Kunstsammlungs-Interieurs›, bzw. «Art and interiors from the past and present» – angelockt und dazu gebracht wird, die weitere Entwicklung, das heißt weitere Veröffentlichungen entsprechend der Logik des jeweiligen Genres zu verfolgen und hierzu den Account zu abonnieren. Was solche Konten aber letztlich teilweise über lange Zeit wachsen und gedeihen lässt, ist nicht die reine Lust am Ordnen und Betrachten dieser Ordnung, etwa durch das Verteilen und Aufrufen von ‹Hashtags›; es ist in den meisten Fällen vielmehr eine Praxis, die sich solcher Genres mit dem Ziel ökonomischer Verwertung und Statusgewinn strategisch-kommodifizierend bedient: Einerseits profitieren die Accountbetreiber:innen durch die Bereitstellung entsprechend vorbereiteter und auffindbarer Bilder von einer dadurch hervorgerufenen massenhaften Follower-Aktivität und deren monetärer Vergütung. Die Aktivität der Nutzer:innen, die auf die ihnen präsentierte Bildauswahl mit Kommentaren und Likes reagieren, erlaubt es diesen andererseits, sich im vorliegenden Fall einen gewissen ‹virtuellen Habitus› zu erarbeiten. Denn nicht nur grundsätzlich ist die Plattform Instagram mit ihren sich technisch ständig verändernden und immer weiter ausdifferenzierenden Möglichkeiten der Zurschaustellung selbsterstellter Inhalte darauf angelegt, ‹au courant› und ‹in the know› zu bleiben,²⁷ sondern auch mit den Inhalten selbst und ihrer erwünschten Kommentierung legen es Accountbetreiber:innen darauf an, Nutzer:innen und Abonent:innen auf ihre Beherrschung von spezifischen Vokabularen und visuellen Trends zu prüfen und so zugleich den eigenen Vorsprung in diesen Bereichen herauszustellen. Dies zeigt sich etwa, wenn man den Blick auf die zu Beginn beschriebenen verwandten Accounts richtet, die sich der Präsentation von eigens inszenierten und aufgenommenen, von den Nutzer:innen nachzuahmenden Inneneinrichtungsfotografien widmen. Hier «wird der Wohnraum auf Instagram zu einer Bühne und das Wohnen zu einer eingübten Szenerie, die Geschichten von Konsum und Lifestyle erzählt. Der scheinbar private Wohnraum wird zum Gegenstand des öffentlichen Interesses [...].»²⁸ Damit bedeutet Wohnen in diesen Zusammenhängen

«kein Grundbedürfnis, sondern wird als Erlebnis visualisiert. Die Verschränkung zwischen Wohnen und Lifestyle ermöglicht die Expansion in immer neue Märkte wie Mode, Unterhaltung, Kunst, Kulinarik, um nur einige zu nennen. Auch die Warenförmigkeit des Wohnens, mit all seinen konsumierbaren Möbeln und Gegenständen, ist ein weiterer Grund, warum Wohnen und Instagram ein ‹perfect match› sind.»²⁹

Wenn Nutzer:innen den Aufforderungen zum Konsum in diesen Posts nachkommen, dann geht es um den Wunsch nach einem

«Gefühl der Teilhabe an einer gemeinsamen Werte- oder Ästhetikgemeinschaft. Doch die Konsumation von Waren oder Serviceleistungen ist eine Ersatzhandlung, die zwar den Anschein von Teilhabe erzeugen kann, jedoch keine reale Gemeinschaft hervorbringt, vielmehr steht eine ökonomische Transaktion im Vordergrund.»³⁰

Accounts wie @collectorwalls, die sich der Darstellung von Innenräumen und den in ihnen aufbewahrten künstlerischen Objekten widmen, unterlaufen bereits mit der Wahl ihres Gegenstandes den allzu direkten konsumatorischen Zug solcher Interior-Accounts, indem das Gezeigte unverfügbar und einzigartig ist. Ein Genre, das sich auf Instagram definiert, indem es sich einem elementaren Grundzug der Plattform entzieht, ist folglich darauf angewiesen, eine andere Praxis ihrer Abonent:innen anzuregen, um dennoch erfolgreich zu sein und zu bestehen. Im vorliegenden Fall

scheint diese Anregung in der Herausforderung zu liegen, sich weniger durch Akte des Nachahmens und Verbrauchens, als vielmehr durch ein ostentatives Bekennen zur Kunst oder durch eine Demonstration der eigenen ästhetischen und historischen Bildung als legitime:r Anhänger:in des Kontos und seiner Inhalte zu erweisen. Vermutlich wird niemand angesichts von Instagram der Prognose André Malraux³¹ vertrauen, dass mit dem imaginären Museum und seinen digitalen Nachfahren «die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten [getrieben]»³¹ werden wird. Was sich im Genre der Kunstsammlungs-Interieurs und in den Kommentarspalten ihrer Posts allerdings zeigt, mag als ein Akt geringfügigen Aufbegehrens gedeutet werden, sich trotz und gegen die spätkapitalistische Architektur der sozialen Plattformen auf kommunikativer Ebene wieder punktuell zu einer Diskursgemeinschaft vorzuarbeiten, die der konsumbasierten Illusion von Zugehörigkeit das gegenstandsorientierte Sprechen und in überschaubarem Maße den anregenden Austausch entgegengesetzt.

Anmerkungen

1 Fabian Schäfer betont die zentrale Rolle dieser Schaltflächen für die basale Kommunikationsform, die u. a. auf Instagram vorherrscht: «Der Clou an den sozialen Medien besteht darin, dass die zwischemenschliche phatische Kommunikation zum Kernbestandteil der Plattformarchitektur gemacht wurde. Denn auf den sozialen Medien zu kommunizieren bedeutet in den meisten Fällen, sich anhand kommunikativer Operatoren wie Gefällt-mir-Buttons, @-Zeichen oder Hashtags, also durch das bloße Klicken eines Buttons oder die Verwendung eines Symbols, phatisch zu verbinden.» Fabian Schäfer: Konnektiver Zynismus. Politik und Kultur im digitalen Zeitalter, Bielefeld 2023, S. 16. «In der Medienforschung hat sich der Begriff der Plattform durchgesetzt, um Hardware- oder Softwareumgebungen zu beschreiben, auf denen sich die unterschiedlichsten Anwendungen ausführen lassen. Damit können zum einen Videospielkonsole gemeint sein (Hardware), zum anderen aber auch Onlineplattformen wie Gaming- und Streamingdienste oder soziale Medien. Letztere lassen sich als Plattformen definieren, auf denen – ganz allgemein formuliert – Nutzer:innen, Kund:innen, Werbetreibende oder politische Entscheidsträger:innen miteinander in Austausch treten können. Plattformen basieren auf einer je eigenen Architektur, die sich durch eine bestimmte Funktionalität auszeichnet, die eine bestimmte Art und Weise der Interaktion und Nutzung vorgibt. Anders als offene Systeme, wie das HTML-basierte World Wide Web, schreiben geschlossene Plattformen den Nutzer:innen damit eine effektive aber auch stark einschränkende Verwendung vor. In der Medientheorie bezeichnet man dies als Affordanz, was sich am ehesten mit «Angebotscharakter» übersetzen lässt. Entscheidend ist, dass sich die

Affordanz von Plattformen nicht einzig durch ihren restriktiven Charakter auszeichnet, sondern bestimmte Arten der Interaktion auch besonders praktisch und damit einfacher machen.» Ebd., S. 21.

2 Katja Gunkel wählt anstelle dieses Begriffs die Bezeichnung «Kommunikat», das sie für Instagram folgendermaßen definiert: «Obgleich multimodal angelegt, dominiert im eigentlichen Kommunikat das Bild den Text. Reine Texteinträge sind medienstrukturell nicht vorgesehen. Als Supplement des Bildes gedacht, kann Eingabetext folglich nicht alleine stehen, es sei denn, er wird in eine Bilddatei integriert, d. h. entweder abfotografiert oder digital erzeugt. Entsprechend kennzeichnet Instagram ein visuelles Primat.» Katja Gunkel: Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt, Bielefeld 2018, S. 121. Dieses ‚Primat des Visuellen‘ leitet die Mehrzahl der wissenschaftlichen Studien zu Instagram, vgl. hierzu exemplarisch Bernadette Krejs: Insta(gram)-Wohnen. How we fell for (or in love with) digital image worlds. Über die Reproduktion neuer Wohnideale, in: Irene Nierhaus/Kathrin Heinz (Hg.): Ästhetische Ordnungen und Politiken des Wohnens. Häusliches und Domestisches in der visuellen Moderne, Bielefeld 2023, S. 448–465; Lisa Gotto: Big Screens, Small Forms. Visual Varieties in Digital Media Culture, Bielefeld 2022; Lev Manovich: The aesthetic society: or how I edit my Instagram, in: Peter Mörtensböck/Helge Mooshamer (Hg.): Data Publics. Public Plurality in an Era of Data Determinacy, London 2020, S. 192–210.

3 «Innerhalb der Internetphänomene [...] entwickeln sich einzelne Genres, die, um funktionsfähig zu sein, grundsätzlich wiedererkennbar sein

- müssen. Einzelne Bildformulare werden so erfolgreich zu Abbildungskonventionen.» Maria Männig: Instagram als Hyperimage, in: Sabine Bartelsheim (Hg.): Hyperimages in zeitgenössischer Kunst und Gestaltung, in: Kunsttexte, Sektion Kunst, Design Alltag, Nr. 3 (2016), <https://doi.org/10.48633/ksttx.2016.3.88449>, S. 1–3.
- 4** «Auf unseren Smartphones tragen wir die jederzeit abrufbaren digitalen Bilder des Wohnens ständig mit uns, sie sind bewusst oder unbewusst fixer Bestandteil unseres täglichen Lebens geworden. Auch ihre Betrachter:innen sind immer verfügbar, um nichts zu verpassen und up to date zu sein. Den digitalen Bildwelten des Wohnens verfallen, schreiben sich die visuellen Hegemonien des Wohnens als zu erreichende Ideale in unsere Wohnvorstellungen ein.» Krejs 2023 (wie Anm. 2), S. 449.
- 5** Es existieren zahlreiche Mischformen der angeführten Kategorien, etwa wenn Design-Möbel und Kunstwerke gleichwertig präsentiert werden, oder wenn Privatpersonen ihre eigenen Wohnungen als Inspirationen ausweisen, die allerdings so hochwertig ausgestattet sind, dass nur wenige es sich leisten können dürften, diesen Stil in den eigenen vier Wänden nachzuahmen.
- 6** Die Fotografie wurde ursprünglich als Teil einer Serie von Aufnahmen Lord Snowdons aus der Villa des Ehepaars Loren/Ponti in der amerikanischen Ausgabe des Vogue Magazine im Dezember 1970 veröffentlicht.
- 7** Krejs 2023 (wie Anm. 2), S. 463.
- 8** Vgl. hierzu Manovich 2020 (wie Anm. 2).
- 9** Lucas Oliver Mill (@collectorwalls), One Bacon. Two Homes. Two Frames, Instagram-Post, 02.06.2024, https://www.instagram.com/p/C7t8a_CoZ9U/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFZA%3D%3D, Zugriff am 08.07.2024.
- 10** «Owns 3 Bacon paintings and hangs them right next to each other so close ... Is a crime»; «Villa Ponti, the paintings part of living, not on exhibition...». Ebd.
- 11** «that amazing work of at [sic!] I would not put above fire place if you are using the fire place». Ebd. Letzterer Kommentar hat bereits topische Qualitäten: ähnliche Formulierungen in unterschiedlicher Schärfe finden sich in so gut wie jedem der erstaunlich zahlreichen Fälle, wenn Gemälde oberhalb von offenen Kaminen platziert sind.
- 12** «I saw the Bacon exhibition at the Matt [sic!] in 2009». Ebd. – gemeint sein dürfte hier das Metropolitan Museum, das in besagtem Jahr eine Jubiläumsausstellung für Francis Bacon zu dessen 100. Geburtstag ausgerichtet hatte.
- 13** Ebd.
- 14** Als Ausnahme könnte man die Plattform Reddit ansehen, die das Format des Internetforums erfolgreich weiterentwickelt hat und sich selbst als „home to thousands of communities, endless conversation, and authentic human connection“ beschreibt. <https://redditinc.com/>, Stand: 17.11.2024.
- 15** «Online communities are social aggregations that emerge from the net when enough people carry on those public discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships.» Howard Rheingold: The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier, Reading/MA, 1993, S. 5.
- 16** «[V]irtual worlds strive to recreate conditions of RL [Real Life] rather than forge radically new ways of conceiving of relations, communities and identity.» Bethan Benwell/Elizabeth Stokoe: Discourse and Identity, Edinburgh 2006, S. 278.
- 17** Vgl. Jenny Arendholz: (In)Appropriate Online Behavior. A pragmatic analysis of message board relations, Amsterdam/Philadelphia 2013, S. 40.
- 18** Vgl. ebd., S. 45.
- 19** Lisa Gotto: Big Screens, Small Forms. Visual Varieties in Digital Media Culture, Bielefeld 2022, S. 196 (Übersetzung des Autors). Wolfgang Hagen kam bereits 2013 zu einer vergleichbaren Bewertung von bildorientierten sozialen Medien: «Jetzt aber ist Kommunikation (medial) permanent präsent als doppelt kontingente Konstruktion und Re-Konstruktion einer trans-fordistischen, auf Vermarktung der eigenen Person gezielten Praxis unter Zuhilfenahme aller ästhetischen Mittel.» Wolfgang Hagen: Being there! Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie, in: Gundolf Freyermuth/Lisa Gotto (Hg.): Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur, Bielefeld 2013, S. 126.
- 20** Für eine soziologische Beschreibung des Phänomens Kennerschaft vgl. das Kapitel «Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung» in: Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen [1970], Frankfurt am Main 1974, S. 159–201, hier S. 181–189. Zur «Problematik der sogenannten Kennerschaft» vgl. das so betitelte Kapitel in Alexander Perrig: Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodologischer Versuch, Frankfurt am Main/Bern 1976, S. 9–11. Für den Hinweis danke ich Markus A. Castor.
- 21** Vgl. hierzu John Anthony Nicholls: Das Galeriebild im 18. Jahrhundert und Johann Zoffany's Tribuna, Dissertation, Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität, Bonn 2006, <https://hdl.handle.net/20.500.11811/2469>, Stand: 08.07.2024.
- 22** Vgl. hierzu Louis Marin: Über das Kunstgespräch [1997], Zürich 2001; Wolfgang Brassat: Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2021.
- 23** Vgl. hierzu die lesenswerte Studie von Carol Duncan: Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums, London 1995.
- 24** «Man kannte den Louvre und einige kleinere Sammlungen, die zu ihm gehörten und die man nach bestem Vermögen im Gedächtnis zu behalten versuchte; heute hat man [dank der Fotografie] alles zur Verfügung. Im Louvre gab es mehr charakteristische Werke, als auch der gebildetste

Liebhaber im Geist festzuhalten vermochte; heute deren mehr als im größten Museum der Welt. Denn ein imaginäres Museum, wie es noch niemals da war, hat sein Pforten aufgetan: es wird die Intellektualisierung, wie sie durch die unvollständige Gegenüberstellung der Kunstwerke in den wirklichen Museen begann, zum Äußersten treiben. Was die Museen angeregt hatten, geschah: der bildenden Kunst erschloß sich die Vervielfältigung im Druck.» André Malraux: Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum [1947], Baden-Baden 1949, S. 9. Vgl. hierzu auch Walter Grasskamp: André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014, S. 13.

25 Vereinheitlicht insofern, als man mit der Mitgliedschaft bei Instagram akzeptiert als Avatar unter anderen Avataren mit den für alle grundsätzlich identischen Möglichkeiten und Begrenzungen zu agieren, repräsentiert durch den eigenen oder einen erfundenen Nutzernamen, ein kreisrundes Profilbild und ein Konto, auf dem man sich selbst mit Bildern und Texten präsentieren kann.

26 Henri Pierre Jeudy: Die Transparenz des Objekts, in: Florian Rötzer (Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien (= edition suhrkamp; 1599), Frankfurt am Main 1991, S. 171–178, hier S. 173.

27 «Möchte man die Instagram-App genauer beschreiben und definieren, ist das kein einfaches Unterfangen, denn ein wesentliches Merkmal sozialer Plattformen ist es, sich ständig neu zu erfinden und zu verändern. Diese Eigenschaft verlangt auch von ihren User:innen, sich permanent zu aktualisieren, also immer verfügbar zu sein und nichts zu verpassen, um die neuesten Entwicklungen und Trends zu beherrschen. Features wie Filter, Insights, Storys und Archive sowie neue Werbemöglichkeiten transformieren die Plattform Instagram immer wieder.» Krejs 2023 (wie Anm. 2), S. 451.

28 Ebd., S. 456.

29 Ebd., S. 458.

30 Ebd.

31 Malraux [1947] 1949 (wie Anm. 24), S. 9.

Bildnachweise

1 Lucas Oliver Mill (@collectorwalls), One Bacon. Two Homes. Two Frames, Instagram-Post, 02.06.2024, Slide 1/2, https://www.instagram.com/p/C7t8a_CoZ9U/?igsh=aG92ZGRrMWtsYTpq, Zugriff am 12.10.2024.

2 Lucas Oliver Mill (@collectorwalls), One Bacon. Two Homes. Two Frames, Instagram-Post, 02.06.2024, Slide 2/2, https://www.instagram.com/p/C7t8a_CoZ9U/?igsh=aG92ZGRrMWtsYTpq, Zugriff am 12.10.2024.

3 Wikimedia Commons: Johan Zoffany – Tribuna of the Uffizi – Google Art Project, 17.10.2012, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johan_Zoffany_-_Tribuna_of_the_Uffizi_-_Google_Art_Project.jpg, Zugriff am 12.10.2024.

4 Walter Grasskamp: André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014, Frontispiz.