

Schluss

Vor dem Hintergrund der bisher formulierten Konklusionen bleibt es nunmehr, einen Ausblick zu geben. Welche Anknüpfungen bietet die geleistete Forschungsarbeit zum *poor image* im Spannungsfeld einer gegenwärtigen und zukünftigen Kunstdidaktik der Digitalität? Welche Perspektiven eröffnen die vorgestellten theoretischen Überlegungen und welche Verknüpfungen sind noch ausständig? Wie können die Ergebnisse dieser Studie zu einer Grundlage werden für ein noch weitgehend unbekanntes, ein sich vor dem Hintergrund aktueller und kommender techno-sozialer Transformationen erst zu manifestierendes Bedürfnis im Lehren und Lernen? In Aussicht steht eine Entwicklung, im Zuge derer Kunst und Vermittlung noch stärker als gegenwärtig in komplexe technologische Strukturen integriert sein werden. Dies erfordert einen trans- und interdisziplinären Ansatz, um sowohl praktisch als auch theoretisch ein grundlegendes, reflektierendes und kritisches Verständnis von Technologien sowie deren Verbindungen und Auswirkungen im Bereich von Kunst und Bild zu vermitteln. Bereits gegenwärtige bildnerische Ausdrucksformen reagieren oft rasch auf soziale, politische, ökologische, mitunter krisenhafte Ereignisse. Die gegenwärtige Bildkultur ist scheinbar untrennbar mit digitalen Medien verknüpft, wobei unsere Fähigkeiten im Umgang mit Bildern sowie unser Verständnis für Bilder sich – in Interdependenz mit der Medienlandschaft und mit kulturellen Praktiken – kontinuierlich wandeln. Folglich müssen Bildungsrichtlinien und Policies, insbesondere im Bereich der Kunstvermittlung, angepasst werden, um den hohen Anforderungen gerecht zu werden, die mit den Zweifeln, Krisen, Ungerechtigkeiten, Diskriminierungen, unvorhersehbaren Entwicklungen und ständigen Veränderungen sowohl in der Welt als auch im Klassenzimmer in Zusammenhang stehen.

Der *poor image*-Begriff hat einen komplexen Werdegang hinter sich. Seine Aufarbeitung und Kontextualisierung in diesem Buch ist von meiner persönlichen Sichtweise und meiner Situierung in einem spezifischen regionalen und akademischen Feld geprägt.⁵²² Ich habe den Begriff bewusst gewählt, weil er meinem Bedürfnis einer Auseinandersetzung mit <neuer> Bildlichkeit im und aus dem Internet und damit verbundenem (künstlerischem) Bildhandeln, das schon lange vor

522 Vorwiegend also geprägt vom deutschsprachigen Raum, aufgrund meiner Fokussierung auf die Kunstvermittlung in der Schule. Aufgrund meiner akademischen Laufbahn und Lehrerfahrung verorten sich unterrichtspraktische Bezüge in diesem Buch in Österreich und in der Schweiz.

diesem Buch bestand, entsprach. Der *poor image*-Begriff wurde erst in seinem ursprünglichen Kontext als schlechtes, mangelhaftes, *armes* Bild untersucht, dann aus ebendiesem gelöst und für eine aktuelle, kritische Kunstdidaktik in digitalen Zeiten nutzbar gemacht. Diese Entlehnung beziehungsweise Neueinordnung heraus aus dem Feld der Kunst und hinein in jenes der Vermittlung hilft, sowohl die Bildform an sich als auch ihr Vorkommen, ihren Einfluss und ihr Handeln im gesellschaftlichen, schulischen und medialen Umfeld der von Digitalität geprägten Gegenwart besser zu verstehen. Vom *poor image*, wie es Hito Steyerl 2009 definiert hat, gelangte dieses Buch zur Pluralität der *poor images*, mittels derer eine digitale Kunstdidaktik der Gegenwart eingeführt wurde. Die *poor images* haben diese Pluralität, die sich durch das Weiterdenken des Begriffs eröffnete, in die Gegenwart mitgebracht, in der sie selbst keineswegs mehr *arme* Bilder darstellen, sondern gerade aufgrund ihrer vermeintlichen Mängel (an Qualität, Information, Inhalten) produktive Denkanstöße für die Kunstdidaktik bieten. Final werden nun die Erkenntnisse dieses Buches präzise und kompakt zusammengefasst, ehe ich einen Ausblick in Richtung der aus meiner Sicht zentralsten Zukunftsperspektiven gebe.

No Defense

Das *poor image* bedarf keiner Verteidigung mehr, wie Steyerl sie 2009 mit *In Defense of the Poor Image* vornahm. Das digitale Bild ist Teil unserer alltäglichen Bildwelt geworden und hat sich seit seiner Entstehung beziehungsweise ersten Beschreibung mit dem technologischen Fortschritt gewandelt: Etwa in seiner äußerlichen Erscheinung (Auflösung, Bildgröße, Brillanz), in seinen Bildinhalten (Meme-Trends, neue digitale Ikonografien) oder auch in der Art seiner Verbreitung (durch Software, Geräte und Plattformen) und Disposition (neue Websites, Social-Media-Kanäle, Apps, ebenfalls Rückführung in den analogen Raum). Das *poor image* von heute definiert sich nicht mehr bloß durch Mangel, sondern ist reich an vielerlei Eigenschaften und Merkmalen, wie etwa Aufmerksamkeit, Autor*innen, Anonymität, Beziehungen, Diversität, Duplikaten, Humor, Kommentaren, Likes und Links, Netzwerken, Popularität, Verbreitung und Zirkulation. Gegenwärtig hat sich das *poor image* von seinen Ursprungsbildern emanzipiert – und zwar schwarmartig und in unzählige Richtungen. Es ist handlungsfähig auf verschiedenen Ebenen, schafft einfache Zugänge und senkt Hemmschwellen im Bildhandeln. *Poor images* zirkulieren (nicht nur) online ständig, sie beziehen sich auf die Gegenwart, entstehen rasch, kommentieren Privates, das

Weltgeschehen sowie sich gegenseitig, und verschwinden mitunter schnell wieder in der Masse. Ein wichtiger Begriff ist hierbei der der Referentialität: Durch den Bezug auf bereits Bekanntes und das ständige Abwandeln des eventuell längst vergessenen Originals beziehungsweise daraus entstehender neuer visueller Mischformen kennen wir die Bilder oder ihre Teile und lesen sie – je nach literacy und Kontext – auf verschiedene Arten. Um einen in diesem Buch bereits formulierten Gedanken wieder aufzugreifen: Das *poor image* will zirkulieren.⁵²³ Denn je mehr Referenzen und Verwandtschaften es hat, umso reicher wird es. Das *poor image* will kopiert, geteilt, neu gelesen und bearbeitet werden – Worstcase-Szenario für das *poor image* ist das Ende seiner Zirkulation. Gerade aufgrund der Beliebtheit und Allgegenwärtigkeit dieser Bilder ist es aus der Perspektive einer gegenwärtigen Kunstdidaktik ungemein wichtig, sich tiefgehend mit ihnen zu beschäftigen. Nur so kann ermöglicht werden, dass *poor images* zukünftig im schulisch behandelten Bildkanon angemessen berücksichtigt werden.

From pictorial poorness to pedagogical richness

Das *poor image* ist fixer Bestandteil der gegenwärtigen und zukünftigen Bildwelt und somit auch der Kunst, Kunstdidaktik und Kunstvermittlung. *Poor images* ersetzen keine präexistenten Bildformen, sondern ergänzen und erweitern den gegenwärtigen Bildkanon. Gleichzeitig kommentieren sie diesen, multiplizieren ihn und schaffen unzählige Referenzen und Querverbindungen, indem sie über eine Vielzahl an Bildverwandten verfügen. Wie die vorangehenden Kapitel dieses Buchs mehrfach gezeigt haben, ist das *poor image* ein exemplarisches Phänomen für ein zeitgenössisches Handeln der Bilder und mit Bildern überhaupt, das erst seit dem Web 2.0 und der damit verbundenen breiten Verfügbarkeit digitaler, internetfähiger und mobiler Devices möglich geworden ist. Die Relevanz für die (schulische) Kunstvermittlung liegt auf der Hand – geht es dieser doch darum, kritische Konsument*innen und Produzent*innen von Bildern auszubilden, die *visually literate* sind und sich in einer von Digitalität sowie von der Macht der Bilder geprägten, von kapitalistischen Interessen bestimmten und von Algorithmen gesteuerten Gegenwart und Zukunft bewegen und zurechtfinden sollen. Das (digitale) Bild spielt eine immense Rolle im Alltag, in den Medien, der Politik und vor allem der Kommunikation, weshalb ein gezielter Einsatz aktueller digitaler und visueller Methoden in der

523 Vgl. Kapitel 2.4 *Conclusio I*.

Kunstvermittlung sowie eine Reflexion digitaler Didaktik unumgänglich sind. Die *pictorial poorness* vermag so zur *pedagogical richness* zu werden.⁵²⁴ Das *poor image* ermöglicht es der Kunstdidaktik, auf eine von rapiden visuellen Transformationen geprägte Zeit und Gesellschaft sowohl gestalterisch als auch theoretisch-reflexiv zu reagieren. Ausgehend von diesen beiden Polen wurde eine Poor Image Art Education vorgeschlagen, die Praxis und Theorie verbindet. Diese beinhaltet Ansätze und Methoden für die Beschäftigung mit dem *poor image* in der Kunstvermittlung im Schulunterricht. Für eine schulische Kunstvermittlung mit *poor images* sind zunächst institutionelle Voraussetzungen (etwa das Curriculum und die digitale Infrastruktur betreffend) und auch die Haltung der Lehrenden zentral. Eine Poor Image Art Education, wie am Unterrichtsbeispiel in diesem Buch vorgeschlagen, lebt von einem Miteinander, einer dadurch ermöglichten Ko-Konstitution von Wissen und einer künstlerisch-forschenden Zugangsweise sowohl vonseiten der Lehrenden als auch der Lernenden. Bilder sind machtvoll, mitunter epistemisch gewaltvoll und als Träger politischer Inhalte konstitutiv für Bedeutung und Wirklichkeit. Somit ist visual literacy im Kontext der Kunstdidaktik (und darüber hinaus) eine wichtige Herausforderung beziehungsweise eine wichtige Kompetenz, an die sich in der Lehre und im Lernen konstant angenähert werden muss. Das Einrichten eines Forschungs- und Unterrichts-Settings, wie es dieses Buch reflektiert hat, erfordert ein hohes Maß an Sorgetragen in den Rollen als Forscherin, Vermittlerin und Theoretikerin, wobei die Sorge sowohl den Schüler*innen als auch der angemessenen Behandlung des Konzepts des *poor image* gilt. Unterricht findet immer in einem komplexen Netzwerk sozialer Beziehungen zwischen verschiedenen Akteur*innen statt und trägt im Fall einer sorgfältig realisierten Poor Image Art Education zur Schaffung neuen Wissens bei.

Poor Image Art Education

Die Poor Image Art Education begreift das *poor image*, wie beschrieben, als das grundlegende Tool, das post-digitale Handlungsweisen, die aus dem alltäglichen Umgang mit dem Internet und digitalen Geräten stammen, ästhetisch interpretieren und weiterdenken kann.⁵²⁵ Die Bilder sind also einerseits Ausgangsmaterial, Inspiration beziehungsweise Werkzeuge für den Unterricht, mit denen ästhetisch gehandelt und gestaltet

524 Vgl. Schmidt 2021a, 212.

525 Siehe Kapitel 3.3 *Conclusio II*.

wird. Andererseits sind sie auch theoretische Bezugspunkte: *Poor images* können in der Vermittlung als Gegenstand verschiedenster Diskurse dienen, seien dies Bildkritiken und ikonografische oder inhaltliche Analysen respektive kritische Untersuchungen ihrer eigenen Herkunft, ihres Vorkommens und ihrer Einordnung als *poor image* in gegenwärtigen Bildkanons. Aufgrund ihrer Omnipräsenz und ihrer vielfältigen Inhalte eignen sich *poor images* sehr gut für die Vermittlung einer kritischen Bildkompetenz, sprich dafür, zeitgenössische (digitale) Bildlichkeit und deren Steuerungsmechanismen beziehungsweise Gewordenheiten verstehen zu lernen. Eine solche Bildkompetenz ist vor dem Hintergrund einer medialen Welt der Gegenwart, die sowohl online als auch offline sehr stark von unterschiedlichsten Machtstrukturen geprägt und von diskriminierenden Codes durchwoben ist, äußerst bedeutsam.⁵²⁶ Denn diese strukturelle Beschaffenheit beeinflusst natürlich die Art und Weise, wie wir Bilder und ihre Bedeutungen lesen, interpretieren und vermitteln – eine kritische digitale visual literacy ist zentral, um ebensolche Bildregime zu erkennen, zu dekonstruieren und zu transformieren. Insofern trägt die hier vorgestellte Poor Image Art Education zu einer transformativen Bildung der Zukunft bei, indem sie sehr nahe an Veränderungen im Bildkanon, in der Gesellschaft sowie den technisch-medialen Bedingtheiten des Schulunterrichts arbeitet.

Um das Potenzial der Poor Image Art Education konkret aus der vermittelnden Praxis heraus zu zeigen, wurde in diesem Buch eine Erhebung mit einer Schulklasse anhand einer exemplarischen Fallstudie vorgestellt.⁵²⁷ Dies bildet zwar den Abschluss des Buches, ist jedoch als offene Grundlage für eine Vielfalt weiterer kunstdidaktischer Auseinandersetzungen mit dem Thema gedacht. Aus der Analyse dieser kunstbasierten Feldforschung wurden drei die Poor Image Art Education konstituierende Kernkategorien herausgebildet, die ich folgend nochmals präzise zusammenfassen werde: *poiesis of loss, all over* und *easy to make and share*.⁵²⁸

526 Siehe dazu Ruha Benjamin: «technology is often depicted as neutral, or as a blank slate developed outside political and social contexts, with the potential to be shaped and governed through human action. [...] [but] we observe not only that any given social order is impacted by technological development, as determinists would argue, but that social norms, ideologies, and practices are a constitutive part of technical design.» Benjamin 2019, 41. Weiters: «That means that despite perceptions that algorithms are somehow neutral and uniquely objective, they can often reproduce and amplify existing prejudices.» Ebenda, 50.

527 Siehe Kapitel 4 *Poor images in der Vermittlungspraxis*.
528 Im Detail siehe Kapitel 4.2 *Poor Image Art Education*.

Einerseits zeichnet sich die Poor Image Art Education, die das *poor image* der Gegenwart mit der Kunstvermittlung zusammenführt, durch eine *poiesis of loss* aus. Dies bedeutet, ein Potenzial wird hervorgebracht durch den – in diesem Fall visuell-qualitativen oder kontextuellen – Verlust, den das Bild erlitten hat. Die *poor images* mögen zwar arm sein an Pixeln, Qualität, Metadaten oder Kontext, jedoch liegt ihr Reichtum in der Performativität, in der agency, die sich mit der fortlaufenden digitalen Produktion und Zirkulation neuer Bildverwandter entwickelt. Die Bilder (ver)wandeln sich konstant durch die digitale Weiterverarbeitung, sei es durch Algorithmen und Filter oder durch manuelle Eingriffe – das *poor image* gewinnt mit jeder Bearbeitung und Neuauflage an Autonomie und ist durch visuelle Referenzen doch mit seinen Vorgänger*innen und Nachfolger*innen im Netzwerk verbunden. Es bringt also, während es im Bearbeitungsprozess etwas verliert, doch immer etwas hervor. Diese Poiesis ist durchaus auch ästhetisch zu verstehen – gehen mit dem Verlust von etwa Auflösung doch durchaus überraschende, mitunter unplanbare, neue visuelle Ästhetiken einher. Diese rapiden, rhizomatischen Transformationen digitaler Bilder reflektieren unsere Kultur und bieten dem Kunstunterricht diverse reflexive Anknüpfungsmomente sowohl ins aktuelle Kunstschaffen als auch in die Populärkultur.

Poor images sind *all over*. Sie existieren in Gruppen, Serien und diversen Abwandlungen ihrer selbst. Dieses *all over* entsteht durch Kopieren eines *«Originals»*, wie es Steyerl 2009 beschreibt, entwickelt sich aber auch durch Ähnlichkeiten, Referenzen oder ikonografische Trends, wie sie gerade auf vielen Social-Media-Plattformen anzutreffen sind. Dann ist es zwar nicht dasselbe Bild, das sich wiederholt, wohl aber dieselbe *Bildidee*. Was wir als ästhetisch empfinden, nachahmen, teilen und somit streuen, hängt natürlich wiederum von den beschriebenen Codes und Machtstrukturen ab, denen Bilder im Internet (wie offline auch immer schon) ausgesetzt sind. Das *poor image* reflektiert also unsere gewordenen Vorlieben des Bildermachens, es gibt wieder, was wir (digital) *liken*. Dabei scheinen der Vielfalt in Sujets und Bildideen jedoch schnell Grenzen gesetzt zu sein. Die Breite der Bilder, die wir suchen, finden und teilen, wirkt mit zunehmender Zeit, die wir uns online aufhalten, gar nicht mehr so groß⁵²⁹ – vielmehr fällt auf, wie viel Ähnliches reproduziert wird. Unter Zuhilfenahme der *poor images* können

529 Etwa aufgrund individualisierter Algorithmen oder neuer Bildregime, Trends und Kanons, die online gebildet werden.

solche visuellen Regime im Unterricht aufgegriffen und ausgewertet werden – und ihre Grenzziehungen hinterfragt. Die beschriebene Allgegenwärtigkeit gewisser Bilder entwickelt sich dadurch, dass diese einerseits einfach zugänglich, andererseits auch einfach zu machen, zu teilen und zu zeigen sind. *Poor images* sind *easy to make and share*. Dadurch, dass im Internet zirkulierende Bilder durch neue Akteur*innen (menschlich und nicht-menschlich) gleichzeitig und regional unabhängig wiederum einfach weiterbearbeitet werden können, kommt es zu einer neuen Form von Ko-Kreation. Diese ist nicht unbedingt immer intendiert, allerdings mittlerweile kennzeichnend für *poor images*. Die Online-Bildproduktion passiert zu einem großen Teil durch Interaktion und (indirekte) Kollaboration – jedoch ist häufig unklar, wer diese Ko-Kreatoren*innen sind. Somit kommt es im Handeln mit den *poor images* zu bisher unbekanntem und komplexen Formen von Autor*innenschaft. Diese Aspekte lassen wiederum den Bogen auf den Kunstunterricht zurückspannen, der – im Hinblick auf die post-digitale Gegenwart und ihre mögliche Zukunft – neben «klassischen» (im Verständnis der westlichen Kunstgeschichtsschreibung) Konzepten von Original und Kopie, wahr und falsch und deren Verankerung im Kunstmarkt auch solche neuen Formen von Urheber*innenschaft behandeln muss.⁵³⁰

Ausblick

Hinsichtlich einer differenzierten, zukunftsgerichteten Kunstdidaktik der Digitalität bietet die geleistete Forschung, wie gezeigt wurde, multiple Anschlussmöglichkeiten. Gerade die vorgestellte Erhebung zeigt, wie Jugendliche, die Digitales und Analoges längst nicht als Dichotomie wahrnehmen, sich im Feld aktueller Bildlichkeiten bewegen. Ich habe von den Schüler*innen gelernt, dass eine praktisch-künstlerische Auseinandersetzung mit digitalen Bildern im Unterricht nicht bedeutet, allein im Device versunken zu sein, sondern durch viel Austausch, Dialog und alltagsweltliche Kontextualisierung geprägt ist. Ebenfalls von ihnen, sowie von all jenen weiteren Schüler*innen und Studierenden, mit denen ich in den letzten Jahren zum digitalen Bild gearbeitet habe, habe ich gelernt, dass ein «Hineingeboren-Sein»⁵³¹ in eine Kultur der Digitalität nicht gleichbedeutend damit ist, Expert*in am Computer

530 Heute und in den nächsten Jahren bekommen diese Fragen mit der rasanten Zunahme an frei zugänglichen KI-Tools noch einmal stark erhöhte Relevanz. Wobei sich der konzeptionelle Rahmen der *poor images* auch in dieser Hinsicht als sehr nützlich und produktiv zu erweisen vermag.

531 Vgl. Kapitel 3.1.2 Sogenannte «digital natives».

zu sein. Viele Jugendlichen verwenden viele Apps, Tools und Devices quasi «selbstverständlich», wobei die Nutzung des Smartphones überwiegt. Wenn es aber darum geht, sich am Personal Computer, etwa im Browser, in einem Online-Bildarchiv oder auf einer komplexeren Website zurechtzufinden, habe ich – als Mitglied einer Gruppe, die sich mit der technischen Entwicklung von Home-Computern, Smartphones und diverser Software langsam mitentwickelt und stetig weitergebildet hat – häufig einen Vorteil.

Dieses Buch behandelt Bedürfnisse eines sich in Transformation befindenden Kunstunterrichts und gibt Antworten und Impulse auf Fragen, wie sich dieser im Umgang mit dem *poor image* konkret verändern kann. Die geleisteten theoretischen Überlegungen und praktischen Einblicke eröffnen aber auch viele weitere neue Perspektiven und zeigen, welche Verknüpfungen noch ausständig sind. Die techno-sozialen Bedingungen der Gegenwart verändern sich rapide – und mit ihnen die digitale Bildwelt, ihre Distribution und ihre Disposition. Seit Beginn meiner Auseinandersetzung mit den *poor images* hat sich diesbezüglich vieles gewandelt – mitunter auch die Begehren, mit denen das *poor image* in der Kunstvermittlung forschend untersucht werden sollte. Solche Begehren entspringen immer der Zeit, in der Bilder entstehen und gelesen werden – globale Krisen wie auch sich ändernde Ansprüche an das Lehren und Lernen spielen hier eine Rolle. Insofern leistet dieses Buch eine spezifische Sicht auf das Feld, ausgehend von einer fokussierten Feldforschung und unterstützt von den unterschiedlichen Perspektiven, die ich in der Zeit der Auseinandersetzung hinzugezogen habe. In einer anschließenden Vermittlungs- und Forschungspraxis ist vertieft auf die Reproduktion spezifischer Bildinhalte zu fokussieren, die diskriminierend, ausschließend oder nicht barrierefrei sind. Gerade im Hinblick auf eine repräsentationskritische Kunstvermittlung⁵³² ist eine künftige vertiefte Auseinandersetzung mit problematischen Inhalten und Verbreitungsmechanismen von *poor images* zentral. Da digitale Welten, Codes und Bilder überdies, wie mehrfach erwähnt, die Interessen und Begehren von schon lange im Offline bestehenden gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen widerspiegeln, ist auch ein genauer Blick auf etwa digital bias, digitalen Kapitalismus, Datenkolonialismus, politische Einflussnahme, diskriminierende Infrastrukturen wie auch ökologische Verflechtungen der visuellen Kultur von immenser Wichtigkeit. Eine zukünftige Auseinandersetzung mit dem

532 John/Fürstenberg 2014, 185.

poor image aus der Perspektive einer digitalen Kunstdidaktik muss die Repräsentation und Multiplikation von Bildinhalten aus intersektionaler, rassismuskritischer und gesellschaftspolitischer Perspektive behandeln. Außerdem sind digital-visuell gesteuerte Auswirkungen auf psychische und physische Gesundheit (etwa durch die Repräsentation gewisser Körperrnormen) bedeutsam, die nicht ausschließlich, aber häufig Jugendliche betreffen.⁵³³ Ein großes Gebiet, das ebenso zukünftiger Aufmerksamkeit bedarf, ist digitale Bildlichkeit im Zusammenhang mit dem Anthropozän, der Klimakatastrophe und ökologischer Nachhaltigkeit – etwa durch Energieverbrauch von Serverleistung und Datenmengen, aber auch durch die Repräsentation des Ökologischen im Visuellen. Einen weiteren Anknüpfungspunkt stellt das Bildrecht dar. Copyright und Open Source sind Bereiche, in denen eine zukünftige Kunstdidaktik der Digitalität auf jeden Fall vermehrt Kompetenzen zu vermitteln in der Lage sein muss. Ethische und rechtliche Fragen nach Urheber*innenschaft und Originalität von Werken in (post-)digitalen Zeiten sind hier zentral. Welches Recht auf Bild(er) gibt es und für wen gilt dieses in einer Zeit, in der Kopie und Verwertung bestehender (digitaler) Bilder so simpel geworden sind? Dem in diesem Buch beschriebenen durch digitale Bildzirkulation hervorgerufenen Verlust visueller Informationen auf historischer, inhaltlicher und ästhetischer Ebene steht ein Gewinn durch (wiederholte) Überformung und Aneignung von Bildern gegenüber. Dabei haben wir es im Online-Raum mit einer Masse an menschlichen und nicht-menschlichen bild-bearbeitenden und -rezipierenden Akteur*innen zu tun. Welche Bilder dürfen vor diesem Hintergrund von wem (neu) gemacht werden? Dies betrifft etwa Bild und Text generierende *Artificial-Intelligence-Tools*, die Praxen des Bildermachens radikal erweitern, und das ihnen zugrunde liegende Text- und Data-Mining. Gerade auch angesichts dieser noch am Anfang stehenden Umwälzungen ist eine Poor Image Art Education, die kritisches Bildhandeln und digital visual literacy vermittelt, dringlich. So weit wurden die *poor images*, die sich von einem zugeschriebenen Mangel, der sie als arme Bilder konstituieren würde, gelöst haben, in eine von weitreichenden Transformationen geprägte Gegenwart im Kontext der Kunstdidaktik eingeführt und neu gelesen. Das Leben von wie auch das Leben mit digitalen Bildern⁵³⁴ ist Teil unserer Realität

533 Dazu weiterführend etwa die Publikation *Haut und Code*, siehe Neugebauer 2021. Vielen Dank an Gila Kolb für diesen Hinweis.

534 Diese Formulierung zum Leben von und mit Bildern wurde von Prof. Dr. Elke Krasny in ihrem Gutachten zu meiner Dissertation gemacht und wird an dieser Stelle von mir ausgeliehen.

geworden. Vom *poor image*, wie es Hito Steyerl 2009 definiert hat, gelangte dieses Buch zur Pluralität der *poor images*, die in eine Kunst-
didaktik der Digitalität eingeführt wurden. Der Weg dahin war gesäumt von herumgeisternden Bildern, fehlenden Pixeln, didaktischen Verhandlungen, technologischen Innovationen, verlorenen Quellen, komplexen Agentialitäten, neu gewonnenen Ko-Kreatur*innen und der Sorge um Bilder. Die *poor images* spiegeln die gegenwärtige digital-visuelle Medienrealität in multiplen Facetten wider und eignen sich darum ausgezeichnet als Handlungs- und Reflexionsgegenstand einer zeitgenössischen, kritischen Vermittlung, Pädagogik und Didaktik der Digitalität. Genauso wie die Bildung sich fortlaufend transformiert, werden dies auch die von ihr behandelten Bilder tun, allen voran die *poor images* der Zukunft.

