

15 »Möglichkeitsraum«²² gestalten

Denkanregungen für die Praxis

Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss, Claudia Roßkopf

Als Grundlagenforschung hat das Projekt Rez@Kultur zum Ziel, zunächst ein Forschungsfeld theoretisch aufzubrechen. Dennoch stellen sich bei den Ergebnissen unmittelbar Fragen nach ihrer Praxisrelevanz und Verwertung im Praxisfeld, die wir hier nur tentativ anhand der Daten und mit Rückgriff auf die Ergebnisse aus Teil III und Teil IV umreißen können: Welche Herausforderungen und Potenziale ergeben sich aus den Projektergebnissen für Akteur_innen im Praxisfeld der Kulturellen Bildung bei der Sicherung und Ausweitung von Teilhabe an Kultureller Bildung?

Im Laufe von Teil III wurden Online-Rezensent_innen als Akteur_innen im Feld der Kunst- und Literaturkritik vorgestellt, deren Schreiben über Bildende Kunst und Literatur potenziell Bildungsprozesse für das jeweilige Subjekt mit sich bringt. Sie schaffen und gestalten dadurch Diskurse und damit ein sicht- und lesbares Angebot für andere User_innen, sodass weitere Bildungspotentiale für andere entstehen. Ihre vielschichtigen Vermittler_innenrollen gehen weit über explizite Empfehlungen hinaus. Die Definitionen von ›Vermittlung‹ sind im Praxis- und Forschungsfeld der Kulturellen Bildung Gegenstand zahlreicher Diskussionen und Publikationen. Für den Museumskontext formuliert zum Beispiel Florian Wiencek: »It is about shaping the interface for art and culture, be it through shaping the physical or media interface; by shaping the content through curatorial practice, which recently is said to be marked by an ›educational turn‹ (see O'Neill/Wilson 2010); or by explicitly or implicitly shaping the visitor's mindset, to give people the ability and possibility to critically think and look for themselves« (Wiencek 2019: 119; vgl. auch 94-119). Rezensent_innen etablieren mit

22 IP 01: 411.

der Veröffentlichung ihrer Texte, Kontexte und Meinungen ein weites Spektrum an Zugängen und Möglichkeiten, sich mit Bildender Kunst und Literatur auseinanderzusetzen.

Wie in Kapitel 5 beschrieben, handelt es sich beim Transformieren ästhetischer Erfahrungen in eigene Artikulationen um komplexe Prozesse mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen, die über längere Zeit hinweg ein engeres Kunstverhältnis aufbauen und Ehrfurcht abbauen lassen. Der Raum für eigene Artikulationen, Assoziationen und Kontexte erweist sich als zentral für Bildungspotentiale – neben den bestehenden Diskursräumen, wie zum Beispiel Eva Sturm den »Sprachraum Museum« beschreibt, »der manche Menschen ein- und andere ausschließt« (Sturm 1996: 37). Während dort das Wort und die Deutungshoheit oft nur bestimmten Personen zugewiesen wird (vgl. Sturm 1996: 36), ergreifen User_innen in digitalen Räumen das Wort »von sich aus«. So entsteht die Mehrstimmigkeit, eine Menge an Meinungen, Texten, Kontexten und Themen. »Gleichzeitig werden Unmengen an Materialien neu produziert, die vor der Digitalisierung und Vernetzung gar nicht existierten beziehungsweise den privaten Bereich nicht verlassen konnten« (Stalder 2017: 112). So wird es vielen Personen möglich, öffentlich Einfluss auf den Diskurs zu nehmen, die Aufmerksamkeit anderer zu lenken – und sei die »Öffentlichkeit« auch noch so klein. Dabei sind die Effekte nie unidirektional und oft auch nicht berechenbar. In den Interviews beschreiben die Online-Rezensent_innen beispielsweise, wie die verstärkte Präsenz eines Werks im Internet gerade dazu führe, dass man selbst es nicht mehr rezipieren oder rezensieren wolle (vgl. IP 06: 239 ff.; IP 04: 1211 ff.; IP 03: 546 ff.).

15.1 Wer positioniert sich wie? Online-Rezensent_innen als glaubwürdige Vermittler_innen anerkennen

Zur Frage, wer die digitalen Diskursräume mit welchen Texten und Themen füllt, sei auf die Begriffe der »Authentizität« und »Glaubwürdigkeit« verwiesen, die in den Interviews aufkommen. Sturm listet zur Legitimation im Diskurs zum Beispiel folgende Aspekte auf: »Wissenschaftlichkeit, Besitz von Wissen, Kenntnis und Seriosität« (Sturm 1996: 41). Für den Auftritt in der Öffentlichkeit verweist sie auf Bourdieu: »Körper, Kleidung, Attribute (z. B. ein Mikrophon), Titel, Aussprache und Stimmbildung, so betont Bour-

dieu (1990, 49), gehören zu den stärksten sozialen Merkmalen autorisierter Sprecher/innen. Sie zählen zu den »Ritualen«, Glaubwürdigkeit zu steigern« (Sturm 1996: 41).

Daraus ergibt sich die Frage nach Merkmalen für Glaubwürdigkeit und Seriosität in digitalen Räumen, zu der im Folgenden Auszüge aus den Interviews herangezogen werden. Seriosität zeige sich in »formalen Dingen« wie der Vermeidung von »Wortwiederholung[en]«, »Tippfehler[n]« oder »Rechtschreibfehler[n]« (IP 04: 704-705). Es spiele auch »eine gewisse Ästhetik [eine Rolle], die schon, die einem quasi so ein bisschen suggeriert, okay, es handelt sich jetzt hier um Inhalte, die nicht total verrückt sind oder [...] durch bestimmte Farben signalisieren, dass es irgendeine bestimmte politische, oder was auch immer, Ausrichtung gibt« (IP 04: 719-724). Seriös sei »vielleicht auch ein schweres Wort [...] Aber trotzdem, hm, meistens gibt es dann so eine Mischung dieser verschiedenen Komponenten, die dazu führen, dass man etwas nicht so seriös findet. Weil es ist eben total unregelmäßig, es sind Rechtschreibfehler drin, irgendwie die Ästhetik stimmt nicht, und also, ja, das sind immer die ersten Sachen, die mir so einfallen. Ich habe darüber aber noch nie nachgedacht, weil es für mich dann doch immer relativ evident ist, in dem Moment, wo ich es sehe, ja« (IP 04: 724-743). Diese Passagen verweisen wiederum auf einen weiteren Forschungsbedarf, die visuellen und akustischen Merkmale einer Online-Performance oder eines Beitrages betreffend sowie die Ästhetik der Plattformen selbst.

Auf inhaltlicher Ebene verbindet eine andere Interviewpartnerin Seriosität mit »Kennerschaft irgendwie, da ist nicht mehr viel mit Spontaneität« (IP 05: 683-684) – und öffnet damit ein Spektrum, in dem sich Glaubwürdigkeit bewegen kann. Zum einen kann diese sich aus einer »Kennerschaft«, aus »Besitz von Wissen, Kenntnis« (s. o., Sturm 1996: 41) speisen, andererseits aber auch aus Authentizität, einer Echtheit oder Spontaneität: »[I]ch bin schon sehr authentisch bei [Plattform A]. Also, vor allen Dingen auch auf die Dauer, über [Zahl] Jahre hinweg irgendetwas zu faken, geht auch einfach nicht. Und ich glaube, das wertschätzen viele Menschen auch, also dieses, dass ich schon echt bin« (IP 03: 1091-1095), »ich habe einfach das Gefühl, ich zeige den Leuten schon, wie es ist, [...] da mache ich dann manchmal einfach [einen Beitrag] und halte so drauf, Behind the Scenes« (IP 03: 1114-1119). Ein Ergebnis der quantitativen Analyse in Bezug auf die enorme Häufigkeit der Darstellung von Emotionen im Vergleich zur Kommentierung von Sprache und Stil vor allem im Bereich der Literatur, lässt sich in

den Interviews untermauern: »Unter anderem, ja, und, also was mir viele rückmelden, [...] dass ich halt, (Pause) offensichtlich oft emotional bin und es schaffe, Gefühle zu transportieren« (IP 03: 52-55). Die emotionale Ebene wiederum wird in einen engen Bezug zur bereits erwähnten authentischen Darstellung gebracht: »Und was die Leute auch oft an meinen Rezensionen mögen und da sind viele immer ganz begeistert, weil sie es sich halt selber nicht zutrauen, dass ich halt sehr persönlich oft werde, bei Besprechungen. Also das mit Dingen oder Erlebnissen aus meinem Leben verknüpfe und für mich ist das so, ja, ich mache mich da schon oft sehr frei, also nackt quasi vor den Leuten [...], aber ich [...] tippe das in dieses Handy ein und drücke dann auf ›senden‹ und was dann halt danach passiert, ist mir dann oft so gar nicht bewusst. Also es ist dann oft mal so emotional, [...]« (IP 03: 67-77). In einem anderen Interview wird diese Form der Glaubwürdigkeit folgendermaßen thematisiert: »[M]an glaubt, man bräuchte Kritik nicht mehr, um glaubwürdig zu sein, weil man die Glaubwürdigkeit aus anderen Dingen bezieht, zum Beispiel weil man halt, ja, sich online relativ stark entblößt als Persönlichkeit, dann braucht man natürlich, dann ist man erst einmal glaubwürdig [...] für mich reicht das andere nicht aus, um Glaubwürdigkeit zu erzeugen. Also für mich bedarf es dann doch auch immer mal einer krit-, also ich finde auch, dass Kritik zu Differenzierungen führt, dass man mal zeigen kann, okay, warum etwas nicht gut ist, kann ja auch noch einmal zeigen, warum etwas anderes besonders gut ist, oder besonders besser ist oder auch anders ist. Oder die Frage zu stellen, warum etwas nicht gut ist, zeigt ja auch, sagt so viel über unsere Haltung zu bestimmten anderen, damit assoziierten Dingen, also ich finde auf jeden Fall Kritik super wichtig [...]« (IP 04: 924-953). Damit rückt die Interviewpartnerin Kritik und Haltung als wesentliche Merkmale in den Vordergrund, was auch bei IP 05 mehrfach Erwähnung findet: »[W]as oft fehlt, ist eben diese Haltung und das setze ich schon voraus, dass man sich auch in den Bezug setzt zu der Ausstellung oder zu dem Kunstwerk, über das man spricht« (IP 05: 432-435). Das verweist einerseits auf den Forschungsbedarf bezüglich der jeweiligen Motivation und »Vermittlungsstrategie« (Emotion, persönlicher Kontext vs. sachliche Kritik). Andererseits entspricht es den Ergebnissen aus den Kapiteln 5 und 6, dass IP 04 und IP 05 aus dem Kunstbereich die Haltung in den Vordergrund rücken, IP 03 aus dem Literaturbereich stärker die Emotionen.

In den beiden hier untersuchten Sparten werden außerdem sowohl in der Art der Empfehlungen als auch der Meinungsäußerung Unterschiede

feststellbar: Der Befund, dass auf Kunstblogs und -plattformen nach den gesetzten Parametern der Computerlinguistik weniger Meinungen explizit geäußert werden, könnte dahingehend gedeutet werden, dass die eigene Kritiker_innenrolle dort eine solche Selbstverständlichkeit hat, dass sie nicht explizit formuliert bzw. mit entsprechenden Formulierungen markiert wird. Ebenso ließe sich argumentieren, dass die explizite Präsenz des Subjekts in den eigenen Texten durch Verwendung des Personalpronomens in erster Person (»ich«) weniger wichtig wird, wenn der Text auf dem eigenen Blog, im selbst geschaffenen Kontext, steht. Möglicherweise stellt sich die Person im unmittelbaren Umfeld, nur einen Klick entfernt, ausführlich vor.

Das könnte aber auch für »Vielschreiber_innen« gelten, die auf der jeweiligen Plattform durch die Häufigkeit ihrer Rezensionstätigkeit bereits präsenter sind als andere, die sich erstmalig äußern und deshalb möglicherweise häufiger das »ich« verwenden, wie in Kapitel 12 dargestellt. Gegen letztere Annahme spricht allerdings, dass es sich auf Literaturblogs anders verhält und das »ich« dort häufiger verwendet wird als durchschnittlich in allen Korpora.

Letztlich kann man davon ausgehen, dass sich in den jeweiligen Schreibkonventionen auch generelle spartenspezifische Unterschiede zwischen der Bildenden Kunst und der Literatur abzeichnen. Die andere empirische Beobachtung, dass »Vielschreiber_innen« etwas komplexere und lexikalisch vielfältigere Texte schreiben als okkasionelle Rezensent_innen, könnte wiederum als Bestätigung der in Kapitel 5 beschriebenen Entwicklungspotentiale gedeutet werden – dass nämlich der eigene Anspruch im Laufe der Zeit steigt und damit auch die Komplexität und Länge der Texte.

Diese Überlegungen bleiben aktuell nur spekulativ und öffnen mögliche Anschlussperspektiven. Erkenntnisreich wäre möglicherweise auch ein näherer Blick auf diejenigen Textstellen, in denen explizit eine Rolle eingenommen wird (»ich als Horrorfan«, »als Anfänger«, »als Nicht-Musikerin«, »als Bücherwurm«) – und damit auf die jeweilige Positionierung, aber auch Vergemeinschaftung, die damit möglicherweise einhergeht. Sowohl die Beobachtung von Rezensent_innen über einen längeren Zeitraum hinweg als auch weitere Interviews beispielsweise mit Fokus auf die jeweiligen Motivationen und Konsequenzen könnten genauere Aufschlüsse über den Zusammenhang von Positionierung und Art der Vermittlung geben.

15.2 (Organisational) Selbstverständnisse und Routinen befragen

Ein Transferziel dieses Forschungsprojekts ist unter anderem, diese Prozesse und »neuen Akteur_innen« ins Bewusstsein gerade auch etablierter Akteur_innen wie zum Beispiel Kulturvermittler_innen, Künstler_innen und Kurator_innen zu rücken. Deren Arbeit kann durch diese beschriebenen neuen Akteur_innen wichtige Impulse und Denkrichtungen erhalten, da eine spezifische Möglichkeit der Vermittlung und des Dialoges über Kunst im digitalen Raum aufgezeigt wird. Eine zentrale Herausforderung besteht im 21. Jahrhundert sicherlich darin, sich grundsätzlich mit digitalen Formen der Literatur- und Kunstvermittlung zu beschäftigen. Das betrifft alle Akteur_innen, die über Bildende Kunst und Literatur sprechen oder schreiben, ob als Kunst- und Literaturvermittler_innen bzw. -pädagog_innen, Mitarbeiter_innen entsprechender Institutionen wie beispielsweise Kunst- und Literaturmuseen oder -häusern (vgl. Reinwand-Weiss 2019). Die Analyseergebnisse zeigen, dass (post-)digitale Räume potenziell viel Platz für Bildungsprozesse bieten und dass sich dort häufig interessierte, sehr heterogene Communities befinden. Um als (potentielle_r) Akteur_in digitale Souveränität zu entwickeln, bedarf es der Auseinandersetzung und des Hineinbegebens in einen Bildungsprozess. Es gilt, sich auch als etablierte Akteur_innen im Praxisfeld in unterschiedliche Online-Communities zu begeben, Prozesse wahrzunehmen und Erfahrungen in die weitere organisationale Planung des eigenen Kunstbetriebes einzubinden. Das beinhaltet auch, sich der je eigenen und spezifischen Ziele und Potentiale immer wieder klar zu werden, das Selbstverständnis und professionelle Routinen zu hinterfragen (vgl. Roszkopf 2019).

»Routinen [sind] insofern lebensnotwendig [...], als sie wiederkehrende alltägliche Problemlösungen umstandslos ermöglichen. Sie sind nötig, um das erforderliche Ausmaß an Versuch und Irrtum bei der Lösung eines Problems zu reduzieren. Sie stellen verhaltensstabilisierende Prämissen dar, deren Vorteil gerade darin besteht, daß sie nicht ständig in die Reflexion hineingenommen werden müssen. Andererseits entfalten sie jedoch ein rigides Steuerungspotential, lähmen gerade das manchmal nötige Loslassen dieser verhaltensstabilisierenden Prämissen.« (Marotzki 1990: 153)

Was Marotzki für das Subjekt formuliert, gilt auch für das organisationale Lernen und also für Institutionen und Einrichtungen Kultureller Bildung. Um selbst zu einem Teil der Online-Gemeinschaft oder Teil von »gemeinschaftlichen Formationen« (Stalder 2017: 131; vgl. Kapitel 6) zu werden, die Wissen digital hervorbringen und mitgestalten, reicht es nicht, einmalig ein Projekt zu initiieren oder Online-Rezensent_innen einzuladen. Alltagsroutinen müssen aufgebrochen und hinterfragt werden, Haltungen müssen sich ändern, wenn eine neue Qualität der digitalen, aber auch analogen Kommunikation erreicht werden soll. In Bezug auf beispielsweise die Institution Museum, die schließlich auch einen Bildungsauftrag hat, schreibt Anja Piontek in ihrer Arbeit über »Museum und Partizipation«: »Museen haben noch nicht adaptiert, dass sich ihr (potenzielles) Publikum inzwischen als Spanne von ›users and choosers to makers and shapers‹ (Cornwall/Gaventa 2001) erweist und ›Kommunikation selbst Teil des Leistungsangebotes‹ (Gries/Greisinger 2011: 56) von Museen werden sollte« (Piontek 2017: 23). Dabei ist mit Blick auf solche Institutionen die Frage offen, wie ein solches Angebot bewerkstelligt werden soll oder kann.

Die Kunstkommunikation bzw. Kommunikation über ästhetische Artefakte zeigt sich im Datenmaterial als Bedürfnis vieler User_innen und also weit verbreitetes Phänomen. Die Bedeutung von Austausch, wie sie in Kapitel 6 im Kontext von Anerkennung und Antwortbeziehung bereits Erwähnung findet, wird hier noch einmal aufgegriffen und in Bezug zu Stalders Ausführungen gebracht:

»Auf der alltäglichen Ebene der kommunikativen Selbstkonstitution und der Schaffung eines persönlichen kognitiven Horizonts – in unzähligen Streams, Updates und Timelines in den sozialen Massenmedien – ist die wichtigste Ressource die Aufmerksamkeit der anderen, deren Feedback und die daraus resultierende gegenseitige Anerkennung. Und sei diese Anerkennung nur in Form eines schnell dahingeklickten Likes, der kleinsten Einheit, die dem Sender versichert, dass es irgendwo einen Empfänger gibt. Ohne diese hat Kommunikation keinen Sinn. Wenn niemand den Like-Button unter einem Eintrag oder einem Foto anklickt, dann hat das etwas Bedrohliches.« (Stalder 2017: 139)

Das verdeutlicht zum einen, wie das Subjekt und sein Selbstverständnis stets in soziale, interaktive Kontexte eingebettet ist bzw. seine »interakti-

ve(n) Vermitteltheit« (Marotzki 1990: 43, siehe Kapitel 6). Zum anderen verdeutlicht es den mit dem Rezensieren einhergehenden Übergang vom Rezipieren zum Produzieren und das Entstehen eines neuen Werks. Denn was Eva Sturm mit Verweis auf Luhmann und Duchamp für das Kunstwerk anführt, ließe sich gewissermaßen auch auf die »Rezensionswerke« anwenden: Sie erhalten ihre Bedeutung erst mit den Betrachter_innen; erst die Rezeption vervollständigt das Werk. So gewinnen Reaktionen auf die rezensiven Beiträge wie Likes, Kommentare oder persönliche Nachrichten besondere Bedeutung, denn sie sind der sichtbare Beweis für die Rezeption und damit einhergehende »Vervollständigung« des Rezensionswerks. Ähnliches ließe sich auch für Angebote von Museen und von anderen Akteur_innen im Praxisfeld formulieren – erst wenn es sichtbare Reaktionen auf ihre Angebote gibt, wie zum Beispiel eigene Artikulationen oder Interpretationen der Kunst, dann ist die Arbeit vervollständigt.

15.3 Mitgestaltung der Räume ästhetischer Artikulationen: Bestehende Bildungspotentiale und Bedürfnisse berücksichtigen

Weitergehende Forschung kann basierend auf den hier vorgestellten Ansätzen der Frage nachgehen, wie Museen, Literatur- oder Ausstellungshäuser, aber auch andere Kulturbetriebe umdenken, neu strukturieren oder priorisieren können, um ihrem Bildungsauftrag in sich stets wandelnden Zeiten und sich wandelnden Medien nachzukommen. Die vorliegenden Forschungsergebnisse zeigen, wie digitale Räume für bildungsrelevante Kommunikation über Kunst genutzt werden und dass digitale Räume die Gestaltungs- und Ausdrucks- und damit die kulturellen Bildungsräume von Individuen erweitern. Wie allerdings die Ergebnisse der Computerlinguistik bestätigen, ist vor allem der Sprachgebrauch in der Vermittlung Bildender Kunst sehr voraussetzungsvoll und mithin ist es eine Aufgabe für den Kunstbetrieb, Barrieren abzubauen. So ergaben die Untersuchungen, dass Texte auf Kunstblogs aufgrund lexikalischer und syntaktischer Merkmale tendenziell schwerer lesbar sind als auf Literaturblogs. Für etablierte Akteur_innen wie Kulturinstitutionen kann sich daraus beispielsweise die Aufgabe ergeben, sich im Digitalen aufzuhalten und einzumischen, wo über Kunst gesprochen wird und dabei Moderations-, Übersetzungs- und Ver-

mittlungsrollen einzunehmen. Das wiederum setzt Kenntnisse dieser digitalen Räume und ihrer Konventionen voraus. Gefordert ist hier also »digitale Souveränität« – kombiniert mit anderen relevanten Souveränitäten für das Sprechen bzw. Schreiben über Kunst. Ähnlich wie bei Rezensent_innen können auch für andere Akteur_innen, zum Beispiel die Mitarbeiter_innen entsprechender Institutionen wie Kunst- und Literaturmuseen, entsprechende Rückmeldungen die Entwicklung von Handlungsstrategien im digitalen Raum befördern. Sie können in verschiedenen Positionierungen als Kritiker_innen, Expert_innen und Künstler_innen am Diskurs teilnehmen. Gerade aufgrund ihrer bestehenden Expertise, nicht etwa nur in Bezug auf Kunst- und Literaturwissenschaft, sondern eben allgemeiner auf ästhetische und kulturelle Bildung, können etablierte Akteur_innen des Kulturbetriebes auch eine Moderationsrolle im Digitalen einnehmen, wie sie an manchen Stellen gewünscht wird und darüber selbst wieder profitieren. Das setzt Vertrautheit mit den Online-Gemeinschaften voraus. Das passiert beispielsweise, wenn Verlage eigene Bewertungsplattformen schaffen (zum Beispiel *LovelyBooks* der Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck) oder Museumsmitarbeiter_innen zu aktuellen Themen twittern (zum Beispiel unter #digimus, #Closedbutopen). Derartige Beispiele dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Kommunikation etablierter Kulturakteure im digitalen Raum noch längst nicht die Regel ist.

Es konnte durch diese Studie deutlich gemacht werden, dass individuelle Entwicklungs- und Teilhabeprozesse durch digitales Rezensieren in Hinblick auf unterschiedliche Souveränitäten, das Selbstbewusstsein und das Bewusstsein im Umgang mit sozialen und digitalen Schnittstellen sowie mit künstlerischen Artefakten stattfinden. In Bezug auf die ästhetischen Artikulationen als produktive Teilhabeprozesse lässt sich ergänzen:

»Artikulation« meint dabei nicht nur »Ausdruck« also das Nachaußenbringen eines schon existierenden Inneren. Vielmehr bringt Artikulation im »Explizieren« (Jung 2005: 103 ff.; Jung 2009) das Auszudrückende überhaupt erst hervor – so, wie ein nur »gefühlter« Gedanke, eine Idee für ein Bild, die Vorstellung eines Klangs oder einer Bewegung eben erst dann Gedanke, Bild, Klang oder Geste werden, wenn sie artikuliert werden. Die Artikulation geht mit einer Sichtbarkeit einher, mit der wir verbunden sind, für die wir einstehen (Jörissen 2011: 57 ff.)« (Jörissen/Unterberg 2019/2017).

Rezensive Formate können als Mittel der Artikulation nicht nur in den hier untersuchten Bereichen der Bildenden Kunst und Literatur, sondern in unterschiedlichen Sparten wie beispielsweise in den Darstellenden Künsten oder in der Musik viel stärker genutzt werden, um bildungsrelevante Teilhabeprozesse zu ermöglichen. Letztlich bilden solche ästhetischen Artikulationen im Digitalen auch einen Weg zu einer oft geforderten digitalen Mündigkeit als ein wesentliches Bildungsziel zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

»Digitale Mündigkeit heißt nicht nur, technisch versiert alle Spielarten der Kommunikation, Informationsbeschaffung, Unterhaltung, (Selbst-)Inszenierung sowie Programmierung zu beherrschen. Digitale Mündigkeit bedeutet auch, das Wissen um die Herstellung, Gestaltung und Beeinflussung medialer Kontexte und Phänomene, die Entscheidungskompetenz, selbstbestimmt geeignete Formen zu wählen und dafür Verantwortung zu tragen [...].« (Reinwand-Weiss 2019)

Voraussetzung dafür sind Räume für Artikulationen, die Akteur_innen im Praxisfeld der Kulturellen Bildung sowohl schaffen als auch (mit-)gestalten können und sollten. An neue und etablierte Akteur_innen stellt sich also gleichermaßen der Anspruch, einen Rahmen für die »Nutzung« der Kunst zu gestalten, für unterschiedliche Positionierungen, Schnittstellen und Verhältnisse der User zur Kunst. Orientierung bieten die bereits existierenden und hier vorgestellten Prozesse und vor allem die Bedürfnisse der User bzw. Rezensent_innen, wie zum Beispiel nach Moderation, Schutz, grenzübergreifender Kommunikation oder zum Beispiel danach, die »analoge Welt mit der digitalen stärker zu verknüpfen und damit eben einen ganz neuen Raum zu schaffen« (IP 06: 852-854). Ein solcher Raum kann Gelegenheit bieten, eine gewisse »Ehrfurcht« vor der Kunst abzubauen, die viele einschüchtert und verstummen lässt (vgl. IP 05: 893 ff.). Das Teilhabe- und Gestaltungspotential, das unterschiedliche Plattformen bieten, spielt also eine bedeutsame Rolle in informellen Lernprozessen. Wieviel Kommunikation, Moderation, Schutzräume und Öffentlichkeit ein digitaler Raum bietet, ist äußerst entscheidend für sein Bildungspotential. Künftige Forschung kann die Zusammenhänge der bisher in den Taxonomien (vgl. Kutzner et al. 2019) herausgearbeiteten Charakteristika von Plattformen – wie zum Beispiel deren Finanzierung, Zugangsmodi, Art der Kommunikationsmöglichkeiten – mit den unterschiedlichen Sparten, aber auch Einschätzungen ihrer User

untersuchen. Im Angebot etablierter Akteur_innen im Praxisfeld Kultureller Bildung gilt es jedenfalls nicht nur Räume für ästhetische Erfahrungen, sondern auch für ästhetische Artikulationen einzurichten. Ziel ist, Platz für Positionierungen und Entwicklungen zu schaffen, zu Meinungsfreude, Austausch und Begegnungen beizutragen, Ehrfurcht abzubauen, Expertise zu geben und anzunehmen.

Dazu gilt es die technischen Voraussetzungen und Aspekte der Usability im Blick zu behalten, um Barrierearmut zu schaffen und tatsächlich zu den vorgesehenen Artikulationen einzuladen.

15.4 Entwicklung von spartenspezifischen digitalen Möglichkeiten: Teilhabe plattform- und spartenabhängig unterstützen

Sowohl die Plattformen bringen besondere Spezifika der Teilhabemöglichkeiten ins Spiel als auch – wie bereits deutlich wurde – die jeweiligen hier untersuchten Sparten. Das lässt sich unter anderem auf die Beschaffenheit, Verfügbarkeit und Lesbarkeit der jeweiligen Artefakte zurückführen, wie bereits in vorhergehenden Kapiteln thematisiert. Durch die Art und Weise der Kunstkommunikation können (sprachliche) Barrieren entstehen bzw. noch intensiviert werden. Die »Ehrfurcht« (s. o.) gegenüber den Werken spiegelt sich im Schreiben darüber wider. Exemplarisch steht auch folgende Passage aus einem Instagrampost zur documenta 2017: »Besonders gefallen – darf man das auf der documenta überhaupt sagen; gefallen? – [...]« (Rez K10). Die Ehrfurcht bzw. Vorsicht kann unterschiedlich begründet sein. Eine gewisse Zurückhaltung – aus der Befürchtung, »sich zu weit aus dem Fenster gelehnt« zu haben (vgl. IP 05: 577-578), kann auch mit der Publikumbewusstheit zusammenhängen. Das gilt beispielsweise dann, wenn die Veröffentlichung dem eigenen beruflichen Portfolio dienen soll, denn »die Übergänge [seien] sehr fließend geworden zwischen Schreiben, Kuratieren, Redaktion« (IP 05: 628-629). Möglicherweise werden Kritiken beispielsweise dann »flauschiger« (vgl. Männig 2017: 59), wenn es in der Ausstellungsrezension auch um einen möglichen Arbeitgeber von morgen geht.

Die Kommentarahäufigkeiten stützen unsere Annahme, dass über Bildende Kunst »vorsichtiger« und auch weniger gesprochen wird als über Literatur. Insgesamt zeigt sich die Landschaft der literaturbezogenen

Plattformen etwas ausdifferenzierter. Die Einflussfaktoren auf das Kommentaraufkommen sind vielfältig, wie bereits in Teil IV näher erläutert, und lassen sich auch mit Interviewaussagen in Zusammenhang bringen, in denen deutlich wird, dass Kommentare oder Reaktionen explizit erwartet werden oder eben auch nicht. Aus den Interviews geht damit zudem deutlich hervor, dass die Kommunikation zum Teil nur für uns als Forschende nicht sichtbar ist, weil sie auf anderen Kanälen stattfindet. Zu untersuchen wäre in Zukunft auch, inwieweit das nicht nur mit der grundsätzlichen Möglichkeit der Kommentarfunktion zusammenhängt, sondern mit ihrer spezifischen Beschaffenheit bzw. dem Aufbau und Design der Plattform. Zentral sind bei diesen Themen schließlich ebenfalls wieder die Aspekte der Usability, die möglicherweise auch Antworten auf die Frage liefern, warum es keine längeren Kommentarketten gibt.

Vor dem Hintergrund der Entwicklung, wie man sie für die Kunst- und Literaturkritik nachzeichnen kann, stellt Scheller prinzipiell fest, dass diese eher eine Praxis des »Selberdenkens« als des Austauschs, einer gemeinsamen Sache sei, dass:

»die Geschichte der Kunstkritik eine Geschichte von Einzelfiguren geblieben ist. Während es in der Geschichte der Bildenden Künste immer wieder Künstlergruppen oder geteilte Autorschaft gegeben hat, von den Nazarenern über die Arts Incohérents bis hin zu Gilbert & George und IRWIN, ist uns aus der Kunstkritik, aber auch aus der Literaturkritik, diesbezüglich wenig Vergleichbares bekannt. Kunst- wie auch Literaturkritik entspinnen sich in einer Abfolge einzelner Namen, von Julius Meier-Graefe über Clement Greenberg bis hin zu Marcel Reich-Ranicki, Rosalind Krauss und Roberta Smith, sieht man einmal von wenigen Ausnahmen wie den gemeinsam verfassten Texten von Barbara Buchmaier und Christine Woditschka ab. Kritik, so will es der aufklärerische Gedanke, ist nun mal, mit Immanuel Kant gesprochen, eine Praxis des Selberdenkens, welche man folgerichtig am besten selber betreiben sollte.« (Scheller 2017: 26)

Diesen Gedanken gilt es vor den Entwicklungen im digitalen Raum sicherlich noch differenzierter zu untersuchen – auch mit Blick auf die unterschiedlichen Ausprägungen in den jeweiligen Sparten und beispielsweise den scheinbaren Widerspruch, dass nämlich ein »Wir« durchaus auf Blogs zu finden ist, was auf eine breitere Community und eben nicht auf eine Praxis

des alleinigen »Selberdenkens« verweist. Eine qualitative Untersuchung entsprechender Textstellen – der möglichen Bezugsgrößen des »Wir« – könnte in Zukunft weitere Erkenntnisse erbringen.

Zum »Selbst« und zur »Selbstkonzeption« in gemeinschaftlichen Formationen lässt sich mit Bezug auf Stalder schließlich noch ergänzen:

»Diese Innenwelt als Kern der Persönlichkeit stellt jedoch nicht mehr ein unwandelbares Wesensmerkmal, sondern eine temporäre Position dar. Auch die radikale Neuerfindung kann heute als authentisch gelten. Das ist der zentrale Unterschied zur klassischen bürgerlichen Selbstkonzeption. Das Selbst wird nicht mehr essentialistisch, sondern performativ verstanden. (...) Auch wird keine Kohärenz des Kerns mehr verlangt. Es ist kein Widerspruch, in verschiedenen gemeinschaftlichen Formationen jeweils unterschiedlich als »ich selbst« aufzutauchen, denn jede Formation ist umfassend, das heißt die ganze Person ansprechend und gleichzeitig partiell, weil nur auf ein bestimmtes Ziel und nicht auf alle Lebensbereiche hin ausgerichtet. Ähnlich wie beim Remix und anderen referentiellen Verfahren geht es hier nicht darum, Authentizität zu bewahren, sondern sie jeweils im Moment herzustellen.« (Stalder 2017: 143)

15.5 Gemeinschaftlichkeit als Garant für neue Wissensformationen: Barrieren erkennen und abbauen

Die »gemeinschaftlichen Formationen«, wie Stalder sie beschreibt, zeigen sich zugleich als fragil und stabil: »Fragil, weil sie von jedem Einzelnen Dauerpräsenz verlangen und die Kommunikation schnell zusammenbrechen kann. Stabil, weil sich die Beziehungsnetze, die eine einzelne Person unterhalten kann, – in Bezug auf die Zahl der inkludierten Personen, deren geografische Verteilung sowie die Dauer ihres Zusammenhalts –, durch digitale Kommunikationstechnologien enorm erweitert haben« (Stalder 2017: 144). Damit erweitern sich Möglichkeiten und Formen, schließlich die Parameter von Gemeinschaftlichkeit. Auch ein kleiner Kreis stets miteinander interagierender Personen kann eine gewisse Gemeinschaftlichkeit gewährleisten, weil eine gewisse Kontinuität gegeben ist, an der immer wieder neue Personen – auch nur temporär – teilnehmen können. Das kann gerade dem Wunsch entgegenkommen, neue Zielgruppen anzusprechen, auch wenn

diese möglicherweise – zum Beispiel in Abhängigkeit vom jeweiligen Thema (der Ausstellung, des Theaterstücks etc.) – nicht zu ›Dauergästen‹ werden, sondern sich ihren Interessen entsprechend wieder anderen Formationen anschließen.

»Das gemeinsame kontinuierliche Lernen, Einüben und Orientieren, der Austausch zwischen ›Novizen‹ und ›Experten‹ auf dem gemeinsamen Feld (...) dienen dabei dazu, den Rahmen der geteilten Bedeutung aufrechtzuerhalten, das konstituierte Feld zu erweitern, neue Mitglieder zu rekrutieren und den Interpretations- und Handlungsrahmen sich verändernden Bedingungen anzupassen.« (Stalder 2017: 137-138)

Zu untersuchen wäre künftig in diesem Zusammenhang, welche Plattformcharakteristika ausschlaggebend dafür sind, dass beispielsweise bei *Amazon* und vor allem bei *Tripadvisor* die meisten Beiträge von »Wenigschreiber_innen«, bei *BücherTreff.de* die meisten Beiträge von Personen stammen, die mehrmals dort veröffentlichen. Welche Rolle spielen also beispielsweise die – weite oder enge – Themenspezifität der Plattformen, die Möglichkeiten eines eigenen Profils, die (Nicht-)Existenz einer Redaktion? Wie kommt es, dass Literaturblogs proportional mehr Verwendung des Personalpronomens zweiter Person aufweisen als Kunstblogs? Ein anderer Forschungsschwerpunkt könnte die »Nichtschreiber_innen« fokussieren und entsprechende Faktoren herausarbeiten. Diesbezüglich seien zwei Aspekte ins Spiel gebracht, die Stalder folgendermaßen formuliert: »Handlungsfähigkeit ist aber nicht nur eine Frage der persönlichen Einstellung, sondern auch der materiellen Ressourcen« (Stalder 2017: 130). Bei aller scheinbaren Omnipräsenz der Digitalität und scheinbar freien Verfügbarkeit vieler Angebote, müssen die grundsätzlichen Zugangsbarrieren, Abhängigkeiten und Bezahlschranken immer wieder bedacht und reflektiert werden. Das gilt grundsätzlich und gerade in Zeiten, in denen die Digitalität wie im Jahr 2020 aufgrund der Pandemie eine große und teilweise eben erst dann erkannte Bedeutung gewinnt. Neben den materiellen Aspekten seien vor allem die ideellen Aspekte des Zugangs in ihrer Komplexität erwähnt: »Wer ›freiwillig‹ Konventionen akzeptiert, erhält Zutritt zu einem Praxisfeld, in dem er aber unter Umständen strukturell benachteiligt ist. Wer die Konventionen nicht akzeptieren will, dem ist der Zutritt zu diesem Feld verwehrt, was gravierende Nachteile haben kann« (Stalder 2017: 157). Oft sind diese Konventionen möglicherwei-

se nicht transparent, geschweige denn Gegenstand gemeinsamer Aushandlung. Was sich einerseits als Freiheit zeigt – »diese Freiheit, die man hat dabei, man kann einfach machen, auf was man Lust hat« (IP 06: 467-468) –, erzeugt gleichzeitig neue Grenzen. So zeigen sich die gemeinschaftlichen Formationen janusköpfig:

»Für die anderen kann die Erfahrung genau gegenteilig sein [also kein Freiheitsgewinn], weil die Informalität des Gemeinschaftlichen auch Formen des Ausschlusses und der Diskriminierung erlaubt, die in den formal organisierten Bereichen der Gesellschaft nicht mehr akzeptabel sind. Diskriminierung ist schwieriger zu fassen, wenn sie im Rahmen freiwilliger Zusammenschlüsse stattfindet, denn es zwingt einen ja niemand zur Teilnahme. Jeder kann gehen, wenn er sich unwohl fühlt. Doch das ist ein fadenscheiniges Argument« (Stalder 2017: 158).

Hierin zeigt sich eine große Aufgabe für Akteur_innen im Praxisfeld, eben dieser Diskriminierung und ihren Folgen entgegenzuwirken:

»Die Folgen solch weitverbreiteter, informeller und schwer zu fassender Diskriminierung sind nicht nur, dass bestimmte Werte oder Vorurteile der gemeinsamen Kultur in die Produktion einfließen und andere Sichtweisen und Wissensgebiete ausgeschlossen bleiben. Darüber hinaus bekommen diejenigen, die ausgeschlossen werden oder die sich der Diskriminierung nicht aussetzen möchten und deswegen gar nicht erst an einer gemeinschaftlichen Formation teilnehmen, keinen Zugang zu den dort zirkulierenden Ressourcen (Aufmerksamkeit und Unterstützung, wertvolles und zeitnahe Wissen oder Jobangebote).« (Stalder 2017: 159)

Zu bedenken sind schließlich auch die datenschutzrechtlichen und (kultur-)politischen Dimensionen – die jeweilige Anbindung der Akteur_innen oder der Standort der Plattforminhaber. Deutlich werden bestimmte Abhängigkeiten und die Komplexität der Teilhabefragen beispielsweise anhand der 2020 geführten Diskussion um die Nutzung von TikTok in den USA und der Tatsache, dass die App nicht mehr verfügbar sein sollte. Viele Künstler_innen haben sich, gerade in Zeiten geschlossener Galerien und Bühnen aufgrund der Pandemie, eine Plattform in den Sozialen Medien geschaffen, um

darüber schließlich auch ihre potentiellen Kund_innen zu erreichen (vgl. Small 2020).²³

15.6 Fazit: Forschungsdesiderata angehen

Die Dimensionen der Digitalität gilt es mit ihren Mechanismen und Möglichkeiten immer besser zu verstehen. Die Zusammenarbeit der unterschiedlichen Disziplinen in diesem Forschungsprojekt gibt Hinweise, welche Schnittstellen dazu hilfreich bzw. erforderlich sind. Die Methoden aus der Computerlinguistik und Wirtschaftsinformatik ermöglichen neue Blickwinkel auf die Ergebnisse aus den Kultur- und Bildungswissenschaften. Der Austausch fordert die Erklärung und Reflexion der je eigenen Ergebnisse und schärft das Bewusstsein für bestimmte Phänomene und Fragen. Dabei sind Querverbindungen oft nicht vorhersehbar. So zeigte die computeranalytische Untersuchung zur Selbstthematisierung auf der Suche nach Passivkonstruktionen in den rezensiven Texten, die häufige Verwendung des Verbs ›enttäuschen‹, was nicht nur Aussagen über die Selbstthematisierung zulässt, sondern auch Hinweise auf Erwartungshaltungen und die Positionierung als Expert_innen liefert.

Es gilt weiterhin Erkenntnisse zum Forschungsgebiet der digitalen ästhetischen Bildungsprozesse aufzubauen und zu erweitern, gerade da die Forschung am Anfang steht und aktuell erste Schritte der empirischen Grundlagenforschung gegangen werden. Der Wissenschaft stehen dabei grundsätzlich zunehmend andere Methoden und Daten durch digitale Erhebungen zur Verfügung. So lassen sich beispielsweise Social-Media-Kommentare, Datenerhebungen durch Multimedia-Guides oder Besucher-Trackings auswerten (vgl. Pöllmann/Herrmann 2019: 22). Dabei ist zu beachten, dass »kuratorische Prozesse nicht von Datenerhebungen, die Verhalten vorhersehbar machen sollen, dominiert werden«, denn:

23 Wobei für das Verständnis der Komplexität und eine tiefer gehende Analyse beispielsweise auch Strukturen des Kunstmarkts und der Ort des Erscheinens reflektiert werden müssen (Plattform der artnet AG – »artnet is the leading online resource for the international art market« (<https://www.artnet.com/about/aboutindex.asp?F=1>) .

»Im Prinzip würde dies sonst denselben Effekt aufzeigen, wie die Entstehung von Filterblasen im Web. Digitale Filterblasen haben einen ähnlichen Effekt wie Milieugrenzen im analogen Kulturbetrieb und fördern Exklusion anstatt Teilhabe zu generieren. Gerade wenn es um kulturelle Teilhabe und den Zugang zu Wissen, Bildung, Kunst und Kultur geht, gilt es Strukturen laufend aufzubrechen und Angebote zu hinterfragen, um nicht in gewohnten Mustern zu erstarren.« (Pöllmann/Herrmann 2019: 22)

Das eigene kulturell produzierende, vermittelnde oder forschende Tätigkeitsfeld kann also angesichts der digitalen Teilhabemöglichkeiten, aber innerhalb der in dieser Studie dargestellten -begrenzungen, weiterentwickelt werden. Wichtig ist dabei, eigene Angebote, Tätigkeiten und das eigene Selbstverständnis immer wieder zu hinterfragen und somit Teilhabepotentiale überhaupt zu erkennen und auch tatsächlich zu realisieren.

