





//Elke Zobl

## Partizipative Kulturen im Kontext von DIY und als informelle Lernorte











Partizipation ist einer der zentralen Schlüsselbegriffe in zeitgenössischer Kunst und Kulturproduktion und umfasst eine Vielzahl an Konzepten wie Teilhabe, Teilnahme, Mitbestimmung oder Mitwirkung. Eine Möglichkeit des gesellschaftlichen Eingreifens, Mitredens und Mitgestaltens sowie der Kritik bieten dabei intervenierende künstlerische Praktiken und partizipative Kulturen. Partizipative Kulturen stehen in einem engen Zusammenhang mit der Geschichte und Entwicklung von Do-It-Yourself-(DIY-)Kulturen, die mit vielfältigen künstlerischen, kulturellen und medialen Strategien arbeiten. Theorien zu partizipativen Kulturen wurden interdisziplinär in den Cultural Studies, den Medienwissenschaften, der Medienpädagogik, den Gender Studies, der Politikwissenschaft, der Kunstgeschichte und der Sozialen Bewegungsforschung ausgearbeitet. Ein besonderer Schwerpunkt wurde dabei auf Fan-Kultur (engl. ‚fandom‘), Populärkultur, alternative Medienproduktion, Online-Medien und -Communities sowie pädagogische Implikationen gelegt. \*(1)


Abgeleitet aus der englischen Bezeichnung ‚participatory culture‘ bezeichnet der Begriff eine aktive Beteiligung von Menschen an kultureller und medialer Produktion, die sie selbstbestimmt gestalten, veröffentlichen und verbreiten. Zugleich zeigen die Beteiligten zivilgesellschaftliches Engagement, werden aktiver Teil von Netzwerken und Communities und geben über informelles Mentoring Wissen weiter (vgl. Jenkins et al. 2009).  (\*39) Der Begriff der partizipativen Kultur ist eng mit dem amerikanischen Medienwissenschaftler Henry Jenkins verbunden. Jenkins und seine Arbeitsgruppe argumentieren, dass durch die Verbreitung des Internets, neuer Medientechnologie, interaktiver Plattformen und nutzer\_innengenerierter Netzwerke Demokratie und Partizipation gestärkt werden: Es sei jetzt – in der Verbindung von ‚alten‘ und ‚neuen‘ Medien – für das durchschnittliche, allgemeine Publikum (oder Konsument\_innen) möglich, aktiv an (Medien-)Kulturen teilzuhaben (vgl. Jenkins 2006a und 2006b).  (\*33)  (\*34) Dies löste vielfältige Diskussionen rund um ein aktives Publikum, Peer-to-Peer-Produktion, Co-Creation, ‚prosumers‘, ‚produsage‘ und ‚prosumption‘ aus. Manchmal wird der Begriff der partizipativen Kultur in Verbindung mit den Begriffen „kulturelle Partizipation“ („cultural participation“) und „Kulturen der Partizipation“ („cultures of participation“) verwendet (vgl. della Porta/Mattoni 2013).  (\*16) Der Begriff des DIY wurde in Zeiten des Neoliberalismus und Kapitalismus – und insbesondere seit Beginn des 21. Jahrhunderts – stark von der Werbung vereinnahmt und kommerzialisiert. Oftmals findet eine Aneignung kultureller emanzipatorischer Praktiken statt, wobei DIY-Praktiken verwendet, diese jedoch komplett dekontextualisiert und entpolitisiert werden.

Ziel dieses Beitrags ist es, einen kursorischen Überblick über das Konzept der partizipativen Kulturen im Kontext von DIY zu geben und sie als informelle Lernorte, an denen Wissen und Erfahrung Peer-to-Peer weitergegeben und ausgetauscht werden, zu fassen. Ich stelle zu Beginn den Kontext der DIY-Kulturen und die geschichtliche und theoretische Entwicklung sowie Kritik am Konzept vor, anschließend erläutere ich Konzepte des informellen Lernens. Ein Fokus liegt dabei auf queer-feministischen kulturellen und medialen – weniger jedoch auf künstlerischen – Beispielen als kritische Praktiken. Herausstreichen möchte ich, dass partizipative und DIY-Kulturen in vielschichtige geschichtliche Entwicklungen

eingebettet sind und in ihren Ausprägungen, Inhalten, Formen und Kontexten sowie in Hinblick auf die produzierenden Menschen und deren Motivationen und Ziele außerordentlich heterogen sind. Sie stehen in vielen Bezügen zu sozialen, künstlerischen und politischen Bewegungen. Aufgrund dieser vielfältigen Ausprägungen spreche ich von ‚partizipativen Kulturen‘ und ‚DIY-Kulturen‘ im Plural.

## Partizipative Kulturen und ihre Verankerung in DIY-Kontexten

Partizipative Kulturen müssen in der geschichtlichen Entwicklung und im Kontext der DIY-Kulturen betrachtet werden. Diese ermutigen Individuen, ihre eigenen Medien, Projekte und Artefakte zu produzieren, anstatt von der Kulturindustrie massenproduzierte Ware zu konsumieren (vgl. Calmbach 2007; Langreiter/Löffler 2017; Marcus 1989; McKay 1998).  (\*11)  (\*45)  (\*47)  (\*48) DIY-Kulturen charakterisieren sich durch Selbstorganisation, durch das Aufbrechen der Grenzen zwischen Konsumierenden und Produzierenden und durch nicht-formalisierte Lernpraktiken. DIY-Akteur\_innen zeigen ein dezidiertes Interesse an der Verwendung neuer Technologien (Computer, Video, Internet etc.), richten sich gegen hegemoniale Ideologien (u.a. über alternative und offene Kunst- und Musikproduktion) und versuchen, ihre kulturellen Produktionen ideologisch und materiell möglichst unabhängig von kommerziellen Strukturen und einer kapitalistischen Waren- und Kulturindustrie herzustellen und zu verbreiten (vgl. Calmbach 2007; Kearney 1998; Spencer 2005; McKay 2010; Reitsamer 2013).  (\*11)  (\*41)  (\*72)  (\*49)  (\*64) Neben einer Kritik an der Konsumkultur sieht Stephen Duncombe einen anderen Aspekt als noch wichtiger an, nämlich „the active creation of an alternative culture“ (1997: 117).  (\*20) Denn: „DIY is not just complaining about what is, but actually doing something different.“ (Ebd.)

Kritische kulturelle Produktion und alternative Medien spielen seit jeher eine wichtige Rolle in sozialen Bewegungen, die sich für progressiven, demokratischen Wandel einsetzen, denn viele – vor allem junge – Menschen sahen und sehen auch heute noch sich und ihre Interessen in der Gesellschaft und in den Massenmedien nicht oder missrepräsentiert. Seit dem Beginn der Frauenbewegungen haben Feminist\_innen ihre Anliegen unter anderem in selbstpublizierten Zeitschriften, Pamphleten und Flyern kundgetan. Alternative Medien, Radio oder künstlerisch-aktivistische Projekte bieten die Möglichkeit der demokratischen Kommunikation, der Vernetzung, der Selbstermächtigung und der Teilhabe. In diesen Medien können die Produzierenden und Lesenden eine Alltagsmedienökonomie des Schenkens und Tauschens herstellen und Prozessen der Institutionalisierung, Professionalisierung und Kapitalisierung widerstehen (vgl. Atton 2002: 64).  (\*3) Die dabei entstehenden DIY-Netzwerke legen Wert auf veränderte, prozesshafte soziale Beziehungen und Kommunikationsprozesse in Bezug auf etablierte Standards der Professionalisierung, der Kompetenzaneignung und des intellektuellen Eigentums („anti-copyright“) (vgl. ebd.: 27ff.). Das Grundprinzip dieser DIY-Praktiken liegt in der Partizipation, indem die Grenze zwischen Konsumierenden und Produzierenden („prosumer“) aufgeweicht wird. Im Mittelpunkt steht weniger der Erfolg in Hinblick auf die Anzahl der Leser\_innen oder des Publikums als vielmehr die Artikulation von heterogenen Sichtweisen und Perspektiven in unterschiedlichen Formaten.

Die Ausgangspunkte der DIY-Kulturen als bewusst alternative, subkulturelle und antikommerzielle Philosophie und als Kritik an der Trennung von Kunst und Alltag gehen bis zu den Dadaist\_innen in den 1920er, den linken und Avantgarde-Kunst-Bewegungen in den 1950er und 1960er Jahren (u.a. Situationist\_innen, Happenings



von Allan Kaprow) und den damals aufkommenden sozialen Bewegungen zurück (vgl. Kearney 1997; Marcus 1989).<sup>[1]</sup> (\*40)<sup>[2]</sup> (\*47) Der Slogan des DIY und die damit verbundene gegenkulturelle, antiautoritäre Selbstermächtigung war neben der Hippie-Bewegung vor allem in der Punkrock-Szene zentral (vgl. Duncombe 1997).<sup>[3]</sup> (\*20) Zum Teil entstand DIY aus einer Notwendigkeit zur Selbstorganisation und dem Aufbau eigener Strukturen innerhalb dieser Bewegung, da die Musik-Industrie wenig Interesse an Punkrock zeigte (vgl. ebd.). Jedoch wird die Punk-Bewegung oftmals fälschlicherweise als Ursprung der DIY-Philosophie dargestellt. Solche unkritische Zugänge verzerren die lange Geschichte des DIY (vgl. Kearney 1997: 215).<sup>[4]</sup> (\*40)






In den 1990er Jahren formierten sich vermehrt gegenkulturelle DIY-Szenen im anglo-amerikanischen und europäischen Raum. Riot Grrrls forderten in der alternativen Musikszene in Nordamerika ihren Raum. Hunderte von jungen Frauen begannen Zines mit explizit feministischen Themen zu produzieren (vgl. Baldauf/Weingartner 1998; Green/Taormino 1997; Schilt 2003; Zobl 2009).<sup>[5]</sup> (\*5)<sup>[6]</sup> (\*25)<sup>[7]</sup> (\*70)<sup>[8]</sup> (\*79) Unter dem Motto ‚female self-empowerment‘ und DIY wurden Festivals, Konzerte, Ausstellungen und Workshops organisiert sowie Fanzines gegründet, um der permanenten Unterrepräsentation von Musikerinnen und Künstlerinnen die eigene Kreativität entgegenzusetzen und dem Ärger über die bestehenden Verhältnisse Luft zu machen. Der politische Anspruch umfasste dabei nicht nur ein feministisches Anliegen, sondern (weitgehend) auch eine Abgrenzung gegen Rassismus und Diskriminierung im Allgemeinen.

In der Weiterentwicklung und internationalen Verbreitung der Riot-Grrrl-Bewegung entstand eine Vielzahl an verschiedenen kulturell-künstlerischen und aktivistischen DIY-Projekten, wie beispielsweise Ladyfeste (vgl. Ommert 2017; Zobl 2011b).<sup>[9]</sup> (\*59)<sup>[10]</sup> (\*80) aktivistische und Musik-Netzwerke (vgl. Hvala 2012; Reitsamer 2013)<sup>[11]</sup> (\*31)<sup>[12]</sup> (\*64) sowie queer-feministische Blogs und Community Medien (vgl. Gunnarsson-Payne 2009, 2012; Chidgey 2009).<sup>[13]</sup> (\*26)<sup>[14]</sup> (\*14) Amy Spencer sieht feministisches Crafting (vgl. Critical Crafting Circle 2011; Müller 2007)<sup>[15]</sup> (\*15)<sup>[16]</sup> (\*54) als eine weitere Phase der DIY-Kulturen, in der neue Communities gebildet werden (vgl. Spencer 2005: 67).<sup>[17]</sup> (\*72) \*2) ‚Critical Crafting‘ oder ‚Craftivism‘ zielt auf die Etablierung von Unabhängigkeit und einer alternativen Ökonomie im Sinne eines Do-It-Together. Für die Münchner Künstlerin Stephanie Müller (rag\*treasure) wird DIY erst dann interessant, „wenn es zu einem Do-it-Together wird und sich nicht auf den eigenen Mikrokosmos beschränkt. Wenn man beispielsweise gemeinsame Aktionen mit anderen KünstlerInnen durchführt, Netzwerke weiterstrickt, die Grenzen zwischen ProduzentIn und KonsumentIn aufbricht und bei einer Modeperformance oder Nähaktion auch das Publikum miteinbindet“ (Müller 2010: 18f.).<sup>[18]</sup> (\*55) Für Müller geht es darum, Projekte ohne die Voraussetzung einer professionellen Ausbildung „zu einem offenen Experimentierfeld“ für sich und das Publikum zu machen (ebd.: 19). Die kollaborative Arbeitsweise ist in Müllers DIY-Zugang also zentral.

Diese Geschichtsschreibung ist freilich aus einer westlichen Perspektive verfasst, die globale und transnationale Entwicklungslinien – mit ihren je spezifischen Ausprägungen – außer Acht lässt, wie beispielsweise die *samizdat*-Publikationen in der ehemaligen Sowjetunion \*3) oder die handgeschriebenen politischen Wandzeitungen, genannt *dazibaos*, während der kulturellen Revolution (1966-79) in China. Clemencia Rodríguez hat in ihren Studien und Büchern zu „citizens' media“ (vgl. 2001)<sup>[19]</sup> (\*69) vor allem von Frauen selbst produzierte Medien und Netzwerke

(z.B. Community Radios) in Nicaragua, Kolumbien, Spanien und Chile sowie in lateinamerikanischen Communities in den USA in den Blick genommen.

Wie ich in meinen Vorarbeiten zu feministischen, queeren und trans Zines und ihren vielschichtigen transnationalen Netzwerken (vgl. Zobl 2009)  (\*79) versucht habe herauszuarbeiten, wissen wir am meisten über Zines in englischsprachigen, westlichen Ländern. \*(4) Selbstpublizierte Magazine werden aber, wenn auch unter unterschiedlichen Namen und Labels, in vielen verschiedenen Ländern und Sprachen produziert und verteilt – was auch eine Herausforderung in Bezug auf die wissenschaftliche Recherche und Dokumentation ist (vgl. Grrrl Zine Network; Grassroots Feminism; Zobl 2009).  (\*79) Ein Grundtenor ist, dass sie offene, partizipative, nicht-hierarchische und informelle Experimentierräume schaffen wollen, die durch niedere Zugangsschranken, billige und einfache Technologien und alternative Distributionswege den Zugang zur Medienproduktion erleichtern sollen.











Viele Zinemacher\_innen haben den inhaltlichen Anspruch, feministisch, antirassistisch, antikapitalistisch und solidarisch mit Frauen\* und marginalisierten Gruppen zu sein. Obwohl sich viele der Machtdynamiken bewusst sind, geht ihr kritischer Anspruch oftmals nicht über eine leere Rhetorik der Inklusion hinaus. Durch die Verwendung spezifischer kultureller Codes, Symbole, Sprachen und Ästhetiken adressieren die Produzent\_innen ihre Peers. Die mit queer-feministischen Zines assoziierte demografische Gruppe ist vorwiegend weiß, aus der Mittelklasse, jung und bildungsbevorzugt (vgl. Schilt 2005; Kearney 2006).  (\*71)  (\*42) Viele Zineproduzent\_innen lassen eine kritische Reflexion ihrer Privilegien, die sie durch ihre gesellschaftliche Position als weiße Mehrheitsangehörige haben, vermissen und setzen hegemoniale Narrative fort. Einen der wichtigsten Beiträge zur Analyse von race in der Zine-Community und zu einer Kritik an ihren Limitationen liefert Mimi Nguyen (vgl. u.a. 2012),  (\*58) Herausgeberin der Kompilations-Zines *Evolution of a Race Riot* (1997) und *Race Riot* (2000). Bezugnehmend auf Punk als Subkultur, die männlich dominiert und von Dissens geprägt ist, argumentiert sie, dass eine selbstreflexive Betrachtung von Privilegien und ihren historischen und politischen Kontexten notwendig sei (vgl. Nguyen 1997).  (\*56) Dies erfordert auch eine andere Geschichtsschreibung, die ebenso die Strategien der Selbstpublikationen von „Chicana, Latina, Black, Indigenous and APA [Asian Pacific American] artists, poets and writers during the '60s and '70s“ (Piepzna-Samarasinha 2004: 26)  (\*62) in den Blick nimmt.

Um solche Ausschlussmechanismen zu untersuchen, erscheint mir der Zugang der *Critical Whiteness Studies* aus den USA fruchtbar, der unhinterfragtes Weißsein als System von Privilegierung und Dominanz sichtbar macht. Folglich ist hier die Forderung nach Selbstreflexion (etwa unter Hinweis auf die Homogenität der Zine-Community) und einer Beschäftigung mit den Intersektionen von Gender, race, Klasse und Macht zu erheben, die letztlich zu einer ‚neuen‘ kritischen und selbstreflexiven Geschichte der feministischen Alternativmedien und der DIY-Kulturen führen könnte, die einen anti-kolonialistischen Standpunkt beinhaltet. Bei *MigraZine* beispielsweise, dem „mehrsprachigen Online-Magazin von Migrantinnen für alle“ (vgl. Website), \*(5) herausgegeben vom autonomen selbstorganisierten Migrantinnen-Verein *maiz* in Linz, Österreich, sind Migrantinnen am gesamten Entstehungsprozess des Mediums beteiligt. Die Kategorie ‚Migrantin‘ wird als politische Identität verstanden, d.h. als „Bezeichnung eines oppositionellen Standorts“ und im Sinne einer „feministischen und antirassistischen Parteilichkeit (FeMigra)“ (vgl. Website). \*(5) Als Plattform für unterrepräsentierte Stimmen kann *MigraZine* als gelungenes Beispiel für „selbstorganisierte Partizipation an der Medienlandschaft“ (vgl. Website) \*(5) von intersektionalen Identitäten gelesen


werden. Kulturelle und mediale Praktiken in partizipativen Kulturen können so trotz vieler Herausforderungen neue Artikulationsformen und neue Sichtbarkeiten für queer-feministische Bewegungen und Akteur\_innen formieren.



## Theoretische Entwicklungen und Zugänge zu partizipativen Kulturen

Das theoretische Konzept der ‚participatory culture‘ stellt eine Weiterentwicklung der Ansätze der Arbeiten am Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) der Universität von Birmingham (England) dar. Das CCCS wurde 1964 gegründet und produzierte viele bedeutsame Analysen von gegenwärtigen Alltagspraktiken, in denen Jugendkulturen, Populärkultur und Macht im Zentrum standen. Es wurde der Versuch unternommen, Wissenschaft für diese – bis dato als unwissenschaftlich betrachteten – Themen zu öffnen. Als Vertreter ist hier der langjährige CCCS-Direktor Stuart Hall besonders zu erwähnen, der das einflussreiche Encoding/Decoding-Modell entwickelte und Fragen von *race* und Geschlecht zentral in seinen kulturellen Studien verhandelte.






In den USA entstehen in der Folge verschiedene Studien, denen der offene Kulturbegriff der Cultural Studies als umfassende Lebensweise, gelebte Erfahrung und integraler Teil des Alltages sowie als Konfliktfeld, in dem Bedeutungszuschreibungen und gesellschaftliche Hegemonien verhandelt werden, zugrunde liegt. Hier sind beispielsweise die Arbeiten von Constance Penley (1997),  (\*60) Camille Bacon-Smith (1991),  (\*4) Henry Jenkins (1992),  (\*32) und Lisa A Lewis (1992),  (\*46) mit zu nennen. Ihre Analysen verschiedener kultureller Praktiken der Fankultur entstanden mit dem Anliegen, Medienkonsument\_innen als aktiv, kritisch engagiert sowie kreativ und Medienaneignung im Kontext der Alltagswelt zu fassen. Sie bauen dabei auf den Shift der Cultural Studies hin zu Publikumsethnografien auf und beziehen sich auf Autor\_innen wie David Morley (1980),  (\*53) John Tulloch (1983),  (\*75) Janice Radway (1984),  (\*63) Ien Ang (1985),  (\*1) und John Fiske (1987),  (\*21) die das Publikum in einer aktiven Rolle mit ethnografischen Methoden – jedoch aus einer Outsider-Perspektive – in den Blick nahmen (vgl. Jenkins 2006b).  (\*34) Bacon-Smith und Jenkins sind bekennende Fans der Praktiken, die sie analysieren, und verbinden dabei die Perspektiven der Akademiker\_innen mit den Sichtweisen der als subjektiv angesehenen Fans in Form der „Aca/Fen“ („Fen“ als Plural von ‚Fan‘), ein Begriff, den Jenkins geprägt hat. Mit diesem subjektiven Zugang, persönliches und situatives Wissen sowie gelebte Erfahrung in die sogenannte ‚objektive‘ Forschung einzubringen, stießen sie jedoch auf Widerstand innerhalb der akademischen Community. Umgekehrt kritisierte diese jüngere Generation von Wissenschaftler\_innen die vorhergehenden Autor\_innen für ihre de-personalisierten und affektlosen Perspektiven (vgl. ebd.).




Eine Skizzierung theoretischer Entwicklungslinien partizipativer Kulturen im Kontext digitaler Entwicklungen erfolgte 2013 in *The Participatory Cultures Handbook*. Die Herausgeber\_innen Aaron Delwiche und Jennifer J. Henderson arbeiten dabei mit einem Schwerpunkt auf den Medienwissenschaften und auf Cultural Studies vier Phasen heraus: Zu Beginn steht die „Phase der Entstehung“ (1985-1993) (vgl.









Delwiche/Henderson 2013: 4f.),  (\*17) in der sich die globale Kommunikationslandschaft vor allem durch die weite Verbreitung der Computer veränderte. In dieser Phase hinterfragten eine wachsende Zahl an Studien die Konzeptionen eines passiven Publikums. John Fiske war hier mit seinem Buch

*Television Culture* (1987)  (\*21) und dem Begriff der „semiotic democracy“ prägend. Mit der fortlaufenden Weiterentwicklung des Computers prägte Howard Rheingold schließlich 1993 den Begriff „virtual community“  (\*68)

In der zweiten Phase (1994-1998) der Theoretisierungen stehen die Transformationen im Internet im Vordergrund (vgl. Delwiche/Henderson 2013: 5f.).

 (\*17) Der Soziologe Manuel Castells analysierte die Entwicklungen einer „Netzwerkgesellschaft“ (vgl. 1996)  (\*13) mit der zentralen Aussage, dass dezentralisierte, partizipative Netzwerke unsere Art und Weise zu arbeiten, zu lernen und zu spielen transformieren. Studien zu aktivistischen Zine-Kulturen (vgl. Duncombe 1997)  (\*20) sowie zu Computerspielen (vgl. Turkle 1995)  (\*76) analysierten bislang als belanglos eingeschätzte kulturelle Ausdrucksformen und betrachteten sie als wichtig und interessant. Aber auch in anderen Feldern wurden partizipative Kulturen analysiert, beispielsweise in der Philosophie. Hier wurde argumentiert, dass Theorieproduktion an vielen Orten – nicht nur in der Akademia – passiert, so auch in Fan-Communities (vgl. McLaughlin 1996)  (\*50)

In der dritten Phase des „Push-button Publishing“ (1999-2004) entwickelten sich benutzerfreundliche Systeme für Veröffentlichungen im Web (z.B. LiveJournal, Napster, MySpace, Flickr, Facebook) (vgl. Delwiche/Henderson 2013: 6)  (\*17) Partizipative Kultur wurde dabei in zwei Strängen wissenschaftlich untersucht: In Form von hauptsächlich qualitativen Fallstudien zu Online-Communities von Fans (z.B. zu *Buffy the Vampire Slayer*, *Hello Kitty* oder *Pokémon*) und in Form von Analysen zu Mustern, Verbindungen und technologischen Unterfangen von partizipativer Kultur. In den Erziehungswissenschaften wurden weiters das Lernen in digitalen Kontexten und Online-Communities als Orte informellen Lernens untersucht (vgl. Buckingham 2003; Gee 2004)  (\*9)  (\*24)

Die vierte Phase der „allgegenwärtigen Verbindungen“ (2005-2011) wird mit der Entstehung von YouTube und den mobilen Telefonen als Mini-Computer und damit der Möglichkeit von neuen Formen von Citizen-Journalismus, performativen Kunstprojekten, mash-up-Musikvideos und Transmedia-Veröffentlichungen festgelegt (vgl. Delwiche/Henderson 2013: 6f.)  (\*17) Das Phänomen YouTube wurde untersucht (vgl. Burgess/Green 2009)  (\*10) und Henry Jenkins beschäftigte sich in verschiedenen Büchern mit Blogging, Gaming, Konvergenzkultur, Transmedia Storytelling, Spreadable Media und politischem Aktivismus Jugendlicher (vgl. 2006a, 2006b, 2013, 2016)  (\*33)  (\*34)  (\*35)  (\*37) Um die hybride Rolle von Nutzer\_innen von Online-Communities, Open Source Software-Entwicklung oder usergenerierten Projekten (wie Wikipedia) zu fassen, schlug Axel Bruns (vgl. 2008)  (\*8) den Begriff des „produser“ vor. Damit wird auch der Übergang von ‚production‘ (Produktion) zu ‚prosumption‘ (Produktion und Konsum) zu ‚produsage‘ (Produktion und Nutzung) benannt. Die Bedeutung von ‚produsage‘ weist inhaltliche Schnittstellen zu kollaborativem Lernen und Wissensproduktion auf sowie zur ‚Medienkonvergenz‘- dem Annähern und Zusammenwachsen der Medien v.a. durch technische Entwicklungen und eine cross-mediale Produktion und Rezeption. \*(6) Nach der ersten Euphorie schwächte sich unter den akademischen Analysen die Hoffnung auf die Potenziale partizipativer Kulturen ab und die Aufmerksamkeit wurde auf die vielen Herausforderungen der vernetzten Welt gelenkt. Argumentiert wurde, dass die allgegenwärtige Technologie jeden Aspekt unseres Lebens durchdringt und uns entfremdet und abgestumpft hinterlässt (vgl. Turkle 2011)  (\*77)

Diese Skizzierung der theoretischen Entwicklungslinien von Delwiche and Henderson macht die einzelnen Phasen deutlich, die jedoch neuere Studien ab 2011 noch nicht fassen (wie beispielsweise Jenkins/Ito/boyd 2016).<sup>[\*38]</sup> Weiters sind Leerstellen in dem Fokus auf eine US- anglo-australio-amerikanische Perspektive zu sehen. In den letzten Jahren sind auch im deutschsprachigen Raum verschiedene Studien in diesem Kontext entstanden, etwa im Bereich der digitalen Medien der Sammelband *Partizipative Medienkulturen* (vgl. Biermann/Fromme/Verständig 2014)<sup>[\*6]</sup> und Carsten Winters *Widerstand im Netz* (vgl. 2010),<sup>[\*78]</sup> in Hinblick auf partizipative Räume im Kunst- und kulturmanagerialen Kontext Siglinde Langs Untersuchungen (vgl. 2015a, 2015b)<sup>[\*43]</sup><sup>[\*44]</sup> und in Bezug auf DIY-Karrieren von DJs in Wien Rosa Reitsamers Studie (vgl. 2013).<sup>[\*64]</sup> Die Ausstellung *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution* zeigte 2011 in Frankfurt historische und gegenwärtige Entwicklungslinien (vgl. Hornung/Nowak/Kuni 2011).<sup>[\*29]</sup> Viele Fallstudien widmen sich der Analyse queer-feministischer Ausdrucksformen und partizipativer Kulturen, beispielsweise in Bezug auf feministische Medienproduktion und antirassistischen, feministischen und LGBTIQ\*-Aktivismus und -Netzwerken. Intersektionale Identitäten und ‚white privilege‘ in Grrrl Zines haben beispielsweise Alison Piepmeier (vgl. 2009)<sup>[\*61]</sup> und Kristen Schilt (vgl. 2005)<sup>[\*71]</sup> beleuchtet, während Melanie Ramdarshan Bold Zines erörtert, die von People of Color produziert werden (vgl. 2017).<sup>[\*7]</sup>

## Informelle Lernorte und DIY Citizenship

Das Konzept der partizipativen Kulturen hat vor allem in der Medienpädagogik mit einem Fokus auf den Erwerb von Medienkompetenzen und in interdisziplinären Studien zu DIY-Kultur im Hinblick auf die Schaffung von Peer-to-Peer-Lernumgebungen mit informellem Lernen Anklang gefunden. Aufbauend auf seinen Vorarbeiten leitete Jenkins das Projekt *New Media Literacies* (2006-2011) als Teil einer großen Forschungsinitiative zu digitalem Lernen der MacArthur Foundation (USA). In dem Projekt entstand das viel zitierte, aber auch kritisierte White Paper *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century* (vgl. Jenkins et al. 2009).<sup>[\*39]</sup> Viele junge Menschen würden sich im Sinne einer Partizipation bereits vielschichtig an der gegenwärtigen Kultur beteiligen, beispielsweise indem sie formal oder informell Mitglieder in Online-Communities mit verschiedenen Medienformen (Facebook, Messageboards u.a.) seien, neue kreative Formen wie Zines oder Digital Sampling produzierten, gemeinsam in formalen oder informellen Teams an Aufgaben oder der Produktion von neuem Wissen arbeiteten (z.B. Wikipedia) und den Fluss der Medien („circulations“) – etwa bei Podcasting oder Blogging – formten (vgl. ebd.: 3). Die Autor\_innen verweisen auf Studien, die die potenziellen Vorteile partizipativer Kulturen wie Peer-to-Peer-Lernen, die Vervielfältigung kultureller Ausdrucksformen oder auch eine ermächtigendere Konzeption von Citizenship anführen. Sie weisen aber auch auf Ausschlüsse hin, indem Zugänge zu partizipativen Kulturen wie eine neue Form eines „hidden curriculum“ funktionierten und so bestimmt werde, welche Jugendliche in der Schule oder am Arbeitsplatz erfolgreich seien oder hinterherhinkten (vgl. ebd.: 3).

Die Studienautor\_innen detektieren demzufolge drei Kernprobleme: eine Kluft in den Möglichkeiten der Partizipation durch ungleichen Zugang zu Ressourcen, ein Problem in der Transparenz, sodass junge Menschen nicht erkennen können, wie Medien die Wahrnehmung der Welt formen, sowie eine ethische Herausforderung,

indem junge Menschen immer mehr öffentliche Rollen als Medienproduzierende und Teilnehmende in Communities einnehmen (vgl. ebd.: 3). Im Kontext einer Medienpädagogik sehen sie als zentrale Aufgabe der Schulen, kulturelle Kompetenzen und soziale Fähigkeiten in Hinblick auf neue Medien und die Teilnahme an digitalen Communities zu vermitteln. Die dafür erforderlichen ‚new skills‘ benennen sie etwa mit spielerischem Problemlösungsverhalten, der Annahme verschiedener Identitäten zum Zweck der Improvisation und Entdeckung, Multitasking, kollektive Intelligenz, Beurteilung von Information, Transmedia-Navigation und Vernetzung (vgl. ebd.: 4).

Im Kontext des Lernens in partizipativen Kulturen betrifft eine wichtige Argumentationslinie die Schaffung von Peer-to-Peer-Lernumgebungen außerhalb traditioneller Bildungsinstitutionen, an denen (vorwiegend) junge Menschen auf verschiedenste Weise mit ästhetischen Innovationen informell experimentieren:





Paul Gee spricht hier von „affinity spaces“ (vgl. 2004) (\*24) als (reale oder virtuelle) Räume, in denen (junge) Menschen über gemeinsame Interessen und Ziele zusammengebracht werden und durch informelles Lernen und Vernetzungsaktivitäten daran teilhaben. Durch die gemeinsame Motivation können laut Gee gewisse Barrieren (wie Alter, sozio-ökonomischer Status, Bildung) überwunden werden und es kann ein Aufbrechen des Expert\_innenwissens stattfinden, so dass es zu einer Demokratisierung unterschiedlicher Wissensformen kommen kann. Dabei entstehen nicht nur lokale, transnationale und virtuelle Netzwerke (vgl. Zobl 2011b) (\*80) sondern auch kollaborative und nicht-kommerzielle Räume, die geprägt sind von einem informellen Lernen, prozessorientierten und nicht-hierarchischen Arbeitsmethoden, Aktivismus, zivilgesellschaftlichem Engagement und „DIY Citizenship“ (vgl. Reitsamer/Zobl 2010) (\*65)



So werden beispielsweise in DIY-Workshops – wie bei queer-feministischen Festivals und Camps (z.B. Ladyfest, Grrrls Rock Camp) üblich – durch ‚learning by doing‘ und ‚skill sharing‘ technische, künstlerische und handwerkliche Kompetenzen mit dem Ziel vermittelt, eigene kulturelle Produktionen herzustellen, diese über nicht-kommerzielle Netzwerke zu verbreiten und dadurch etablierte Maßstäbe für ‚perfekte‘, kommerziell ausgerichtete kulturelle Produktionen zu subvertieren. Gerade die Workshops spielen eine zentrale Rolle in der Schaffung von informellen Lernorten, in denen junge Menschen ihre Ideen, Erfahrungen, ihr Wissen und ihre Meinungen kommunizieren und austauschen können. Außerhalb formaler (Aus-)Bildungseinrichtungen wird Wissen untereinander vermittelt (vgl. Reitsamer/Zobl 2010) (\*65) und ein „kulturell produktiver, politisierter gegen-öffentliche[r] Raum“ (Nguyen 2000: o.S.) (\*57) geschaffen. Mimi Nguyen bezeichnet dies im Kontext der Riot-Grrrl-Bewegung als „ein informelles pädagogisches Projekt, eine Art punk rock ‚teaching machine‘“ (ebd.). Die Verhandlung solcher partizipativen Räume – mit einer Betonung auf prozess-orientierten, nicht-hierarchischen und kollaborativen Arbeitsmethoden, bewusster Reflexion, Verhandlung und Reklamation von Raum und dem Zulassen von möglichen Konflikten sowie kritischer Selbstreflexion – erfordern aber auch einen Lernprozess, der von allen Beteiligten gewollt werden muss.

## Kritik am Konzept der partizipativen Kulturen

Der Architekt und Autor Markus Miessen hat (wie viele andere) grundlegend auf die Problematik des Begriffs ‚Partizipation‘ hingewiesen (vgl. Miessen 2007, 2012) (\*66)








(\*51)  (\*52) Er plädiert für einen Begriff von „konflikthafter Partizipation“ als eine Art „unerwünschte Irritation“ (2007: 2).  (\*51) Nico Carpentier hat vorgeschlagen, den Begriff ‚Partizipation‘ nur für jene Fälle zu benutzen, in denen alle Akteur\_innen von der gleichen Machtposition und dem gleichen Status aus mitwirken können – etwas, das in der Praxis selten erreicht wird, aber ein Ziel, auf das wir hinarbeiten sollten (vgl. Carpentier 2011).  (\*12) Christian Fuchs argumentiert, dass das Konzept der Partizipation aus der Politikwissenschaft stammt und eng mit der Theorie einer partizipativen Demokratie und seinen politischen, politisch-ökonomischen und kulturellen Dimensionen verbunden sei (vgl. 2011).  (\*22)


Eine zentrale Kritik am Konzept der partizipativen Kulturen bezieht sich vor allem auf eine (zu) positive, unhinterfragte und vereinfachte Verwendung des Begriffs der Partizipation zum einen, im Sinne einer medialen Reduktion „als Schaffung von nutzergenerierten Inhalten und Publikumsbeteiligung“ (Fuchs 2015: 1).  (\*23) Zum anderen zielt die Kritik auf die optimistische (und glorifizierende) Grundannahme in westlichen Gesellschaften, dass Partizipation intrinsisch demokratisch sei (vgl. The Janissary Collective 2013: 258).  (\*74) The Janissary Collective argumentiert, dass partizipative Kulturen sowohl Menschen ermächtigen als auch neue Barrieren für Community-Teilhabe errichten würden und Ausdruck dessen seien, was Partizipation ganz konkret jeweils bedeute (vgl. ebd.: 257). Sie stehen optimistischen Annahmen von partizipativen Kulturen äußerst kritisch gegenüber, insbesondere was die freie Entscheidung an der Teilnahme an digitalen partizipativen Kulturen betrifft:

„We argue that contemporary participatory culture is a form of power that aligns closely with existing values and norms, and that members in participatory culture are not so much free to contribute, but rather can be seen as compelled to contribute in a way that aligns with dominant norms and already established power structures. Specifically, we question whether feeling free to contribute really means that members actually are free in how, when, and why they contribute to participatory cultures.“ (Ebd.: 258)

Anstatt Ermächtigung und Freiheit zu erlangen, würden die Teilnehmenden die Normen und Werte der herrschenden Top-down-Machtstrukturen reproduzieren und sich gegenseitig kontrollieren (vgl. ebd.: 260). Insofern werde partizipative Kultur zu einer Norm, so das Kollektiv, und es kommt zu dem Schluss:

„Awareness of participatory culture as distinct from participation, as a derivative of it, requires a free choice to participate according to one’s own strategies. [...] Participatory culture can never provide the basis for the good life – in fact, in can be its worst enemy.“ (Ebd.: 264)

Ähnliche Kritik am Konzept der partizipativen Kulturen, wie von Henry Jenkins et al. (v.a. 2009 in dem bereits erwähnten White Paper)  (\*39) skizziert, formuliert auch Christian Fuchs in Hinblick auf die Verwobenheit mit der Kommodifizierung von digitalen Räumen (vgl. Fuchs 2011, 2015;  (\*22)  (\*23) zu den Kritikpunkten vgl. weiters Deterding 2009  (\*18)). Fuchs weist darauf hin, dass soziale Medien (wie YouTube, Facebook, Twitter) „keine Formen einer partizipativen, sondern einer stratifizierten Kultur [sind], in der sich gesellschaftliche Machtasymmetrien manifestieren“ (2015: 2).  (\*23) Er kritisiert Jenkins für ein kulturalistisches Verständnis von Partizipation, das die Verwobenheit mit Kapitalansammlung außen vor lässt, und folgert, dass die Ausdrucksformen eines Internets, das von Unternehmen dominiert wird, nie partizipativ sein könnten (vgl. Fuchs 2011: o.S.).



 (\*22) Fuchs sieht die einzigen Orte eines partizipativen Internets, die unternehmerischer Vorherrschaft widerstehen, in nicht-kommerziellen Projekten. Er plädiert für eine Politik der Gemeingüter und des Gemeineigentums.


## Kritische kulturelle Produktion und partizipative Kulturen - ein Resümee

Partizipative Kulturen veranschaulichen die Idee einer kritischen kulturellen Produktion, wie wir sie hier in diesem Band vertreten, als engagiertes, kritisches und auch produktives Mitgestalten der eigenen Lebenswelt und damit verbundener kultureller und öffentlicher Prozesse der Bedeutungskonstituierung: Kultur wird als ein partizipativer und kollaborativer Prozess gelebt, in dem Sichtweisen und Einstellungen erzeugt, aufgenommen und in einem öffentlichen Zirkulationsprozess distribuiert werden. Communities und Einzelpersonen sind kontinuierlich an diesen Prozessen beteiligt und bestimmen das kulturelle Gefüge einer jeweiligen Gesellschaft mit. Zentral sind dabei die Verhandlung von demokratischen Öffentlichkeiten und Räumen, aber auch von Konflikten, Macht, sozialen Ungleichheiten und Ausschlussmechanismen.

Partizipative Kulturen können auch widersprüchliche Räume darstellen, durchzogen von strukturellen und diskursiven Ungleichheiten, Brüchen und Ausschlüssen. Bedeutsame strukturelle Ungleichheitsdimensionen ergeben sich im Umgang mit Medien und Technologien: Beispielsweise wird eine gewisse Medienversiertheit vorausgesetzt, um überhaupt Zugang zu bestimmten alternativen Medien oder DIY-Praktiken zu finden, zudem stellt eine weitere Schwelle die Fähigkeit zur medialen und kulturellen Produktion und zur Teilnahme an Medien-Netzwerken (on- und offline) dar. Den Produzent\_innen müssen dafür unterschiedliche soziale, kulturelle und bildungsbezogene materielle Ressourcen zur Verfügung stehen, v.a. Zeit (Freizeit) und der Zugang zu Medientechnologie.

Es gibt viele Schlagworte, die die Möglichkeiten der Beteiligung von Menschen in künstlerischen, kulturellen und medialen Projekten benennen, und auch verschiedene Auslegungen davon. Partizipation ist ein ambivalenter, vielschichtiger und nicht abschließbarer Prozess, geprägt von Machtverhältnissen und konflikthafter Ausverhandlungen. Diesen theoretisch zu fassen, ist mit Herausforderungen verbunden. Wir haben im Kontext eines künstlerisch-educativen Projektes vorgeschlagen, von „Partizipation als kritischer Praxis“ zu sprechen

(Huber/Zobl o.J.: o.S.).  (\*30) Wenn aus der Perspektive der kritischen Kunstvermittlung von Partizipation die Rede ist, wird Partizipation als Ausverhandlung der Spielregeln und nicht als bloßes ‚Mitmachen‘ gefasst, also als eine Form der Teilhabe und Teilnahme, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt (vgl. Sternfeld 2012: 121).  (\*73) Viele Fragen werden dabei

virulent (vgl. Aqra et al. 2016).  (\*2) Was bedeutet es konkret von der Praxis ausgehend, wenn sich unterschiedliche Menschen – Schüler\_innen, Forscher\_innen, Vermittler\_innen, Künstler\_innen, Kulturarbeiter\_innen – an künstlerisch-kulturellen oder medialen Projekten in einem offenen Prozess beteiligen? Wie erfolgt die Teilhabe und wie wird ein Handlungsraum von wem bestimmt? Wie sieht die gemeinsame Wissensproduktion aus, lassen sich alle darauf ein? Ist es gelungen, alternative Räume, die aber auch von Normen und von Habitus durchdrungen sind, zu imaginieren? Welches minoritäre Wissen kommt nicht vor und fließt nicht in das kollektive Wissen ein? Welches Wissen ist privilegiert und welches marginalisiert? Wenn wir über einen medienwissenschaftlich geprägten Diskurs hinausgehen und Partizipation und die Schaffung partizipativer Kulturen als kritische Praxis fassen,

kommen unerwartete, neue und konflikthafte Perspektiven sowie unsere eigenen (akademischen) Machtpositionen, Privilegien und hegemoniale Wissensproduktion in den Blick.

## //Zur Person

---

Elke Zobl

Elke Zobl leitet seit 2010 den Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion an der Interuniversitären Einrichtung Wissenschaft und Kunst, sowie verschiedene Drittmittelprojekte in den Bereichen Forschung, Wissenschaftskommunikation und Kultur, aktuell „Räume kultureller Demokratie“. Nach Studien der Kunstpädagogik im Fach Bildhauerei, Germanistik, und der Kunst- und Kulturwissenschaften in Salzburg, Wien, und North Carolina, USA), forschte sie an der Universität of California San Diego (USA) zu alternativen, feministischen Medien und transnationalen Netzwerken. Seit 2017 ist sie Associate Professorin am Fachbereich Kommunikationswissenschaft und an der Interuniversitären Einrichtung Wissenschaft und Kunst. Als Kulturvermittlerin führt sie Workshops mit Jugendlichen durch, bietet Weiterbildungsangebote für Multiplikator:innen an und entwickelt laufend künstlerisch-educative Vermittlungsmaterialien.

Mehr Info

## //Literaturnachweise

---

- \*1 *Ang, Ien (1985): Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. London: Methuen.*
- \*2 *Aqra, Veronika/Huber, Laila/Smodics, Elke/Zobl, Elke (2016): Intervenieren – Forschen – Vermitteln. Künstlerisch-educative Projekte in der Kooperation Universität – Schule. Reflexionen zum Projekt „Making Art - Taking Part!“ In: Take Part! p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten, 7. Ausgabe. Online unter <https://www.p-art-icipate.net/cms/intervenieren-forschen-vermitteln/> (21.11.2018).*
- \*3 *Atton, Chris (2002): Alternative Media: Culture, Representation and Identity. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage.*
- \*4 *Bacon-Smith, Camille (1991): Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth. Philadelphia: University of Pennsylvania.*
- \*5 *Baldauf, Anette/Weingartner, Katharina (Hg.) (1998): Lips. Tits. Hits. Power? Popkultur und Feminismus. Wien; Bozen: Folio*
- \*6 *Biermann, Ralf/Fromme, Johannes/Verständig, Dan (Hg.) (2014): Partizipative Medienkulturen: Positionen und Untersuchungen zu veränderten Formen öffentlicher Teilhabe. Wiesbaden: VS Springer Verlag*
- \*7 *Bold, Melanie Ramdarshan (2017): Why Diverse Zines Matter: A Case Study of the People of Color Zines Project. Online unter <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s12109-017-9533-4.pdf> (21.11.2018)*
- \*8 *Bruns, Axel (2008): Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Producership. New York: Peter Lang.*
- \*9 *Buckingham, David (2003): Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture. Cambridge: John Wiley & Sons.*

- \*10 Burgess, Jean/Green, Joshua (2009): *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. Cambridge: Polity Press.
- \*11 Calmbach, Marc (2007): *More than Music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore*. Bielefeld: transcript.
- \*12 Carpentier, Nico (2011): *Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle*. Bristol: Intellect.
- \*13 Castells, Manuel (1997): *The Power of Identity*. Oxford: Blackwell Publishers.
- \*14 Chidgey, Red (2009): *DIY Feminist Networks in Europe. Personal and Collective Acts of Resistance*. In: *Transform! European Journal of Alternative Thinking and Political Dialogue*, 5. Jg., S. 159-165.
- \*15 *Critical Crafting Circle (Eismann, Sonja/Gaugele, Elke/Kuni, Verena/Zobl, Elke) (Hg.) (2011): Craftista! Handarbeit als Aktivismus*. Mainz: Ventil.
- \*16 della Porta, Donatella/Mattoni, Alice (2013): *Cultures of Participation in Social Movements*. In: *Delwiche, Aaron/Henderson, Jennifer J. (Hg.): The Participatory Cultures Handbook*. New York; Oxon: Routledge, S. 171-182.
- \*17 Delwiche, Aaron/Henderson, Jennifer J. (Hg.) (2013): *The Participatory Cultures Handbook*. New York; Oxon: Routledge.
- \*18 Deterding, Sebastian (2009): *Henry Jenkins: Textuelles Wildern und Konvergenzkultur*. In: *Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 235-246.
- \*19 Drüeke, Ricarda/Zobl, Elke (2016): *Online feminist protest against sexism: the German-language hashtag #aufschrei*. In: *Feminist Media Studies*, 16. Jg., H.1, S. 35-54.
- \*20 Duncombe, Stephen (1997): *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. London; New York: Verso.
- \*21 Fiske, John (1987): *Television Culture*. London: Methuen.
- \*22 Fuchs, Christian (2011): *Against Henry Jenkins. Remarks on Henry Jenkins' ICA Talk „Spreadable Media“*. Online unter <http://fuchs.uti.at/570/> (21.11.2018).
- \*23 Fuchs, Christian (2015): *krise, kommunikation, kapitalismus. Zur politischen Ökonomie sozialer Medien*. Luxemburg, H. 1. Online unter <http://fuchs.uti.at/wp-content/CFLux.pdf> (21.11.2018).
- \*24 Gee, Paul (2004): *Situated language and learning. A critique of traditional schooling*. London: Routledge.
- \*25 Green, Karen/Taormino, Tristan (Hg.) (1997): *A Girl's Guide to Taking Over the World: Writings from the Girl Zine Revolution*. New York: St. Martin's Griffin.
- \*26 Gunnarsson Payne, Jenny (2009): *Feminist Media as Alternative Media? A Literature Review*. In: *Interface: A Journal for and about Social Movements*, 1. Jg., H. 2, S. 190-211.
- \*27 Gunnarsson Payne, Jenny (2012): *Blogging the Third Wave: Citizens' Media, Intimate Citizenship, and Everyday Life*. In: *Valdivia, Angharad N./Mazzarella, Sharon R. (Hg.): The International Encyclopedia of Media Studies: Content and representation*. Malden: Wiley-Blackwell, S. 386-405.
- \*28 Hay, James/Couldry, Nick (2011): *Rethinking Convergence/Culture: An Introduction*. In: *Cultural Studies*, 25. Jg., H. 4-5.
- \*29 Hornung, Annabelle/Nowak, Tine/Kuni, Verena (2011): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*. Kataloge der Museumsstiftung Post und Kommunikation, Bd. 29. Mainz: Ventil Verlag.
- \*30 Huber, Laila/Zobl, Elke (o.J.): *Partizipation*. Online unter <https://www.takingpart.at/kontext-1/partizipation> (21.11.2018).
- \*31 Hvala, Tea (2012): *Streetwise Politics. Feminist and Lesbian Grassroots Activism in Ljubljana*. In: *Zobl, Elke/Drüeke, Ricarda (Hg.): Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*. Bielefeld: transcript, S. 123-135.
- \*32 Jenkins, Henry (1992): *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- \*33 Jenkins, Henry (2006a): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- \*34 Jenkins, Henry (2006b): *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.
- \*35 Jenkins, Henry (2013): *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press.
- \*36 Jenkins, Henry (2014): *Rethinking „Rethinking Convergence/Culture“*. In: *Cultural Studies*, 28. Jg., H. 2, S. 267-297.

- \*37 Jenkins, Henry (2016): *By Any Media Necessary: The New Youth Activism*. New York: New York University Press.
- \*38 Jenkins, Henry/Mizuko, Ito/danah boyd (2016): *Participatory Culture in a Networked Era*. Cambridge; Malden: Polity Press.
- \*39 Jenkins, Henry/Purushotma, Ravi/Clinton, Katie/Weigel, Margaret/Robison, Alice (2009): *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21<sup>st</sup> Century*. Chicago, IL: John D. and Catherine T. McArthur Foundation. Online unter <http://www.newmedialiteracies.org/wp-content/uploads/pdfs/NMLWhitePaper.pdf> (21.11.2018).
- \*40 Kearney, Mary Celeste (1997): *The Missing Links. Riot grrrl – feminism – lesbian culture*. In: Whiteley, Sheila (Hg.): *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. London; New York: Routledge, S. 207-229.
- \*41 Kearney, Mary Celeste (1998): *Girls, Girls, Girls: Gender and Generation in Contemporary Discourses of Female Adolescence and Youth Culture*. PhD dissertation, University of Southern California.
- \*42 Kearney, Mary Celeste (2006): *Girls Make Media*. New York: Routledge.
- \*43 Lang, Siglinde (2015a): *Partizipatives Kulturmanagement. Interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und öffentlichem Diskurs*. Bielefeld: transcript.
- \*44 Lang, Siglinde (2015b): *Partizipative Räume als Nährboden kultureller Bedeutungsproduktion*. In: *Rethink! participate – Kultur aktiv gestalten*, 6. Ausgabe. Online unter <http://www.p-art-icipate.net/cms/partizipative-raume-als-nahrboden-kultureller-bedeutungsproduktion/> (21.11.2018).
- \*45 Langreiter, Nikola/Löffler, Klara (Hg.) (2017): *Selber machen: Diskurse und Praktiken des „Do it yourself“*. Bielefeld: transcript.
- \*46 Lewis, Lisa A. (Hg.) (1992): *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London; New York: Routledge.
- \*47 Marcus, Greil (1989): *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- \*48 McKay, George (1998): *DIY Culture: notes towards an intro*. In: Ders. (Hg.): *DIY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*. London: Verso, S. 1-53.
- \*49 McKay, George (2010): *Community Arts and Music, Community Media: Cultural Politics and Policy in Britain since the 1960s*. In: Howley, Kevin (Hg.): *Understanding Community Media*. Los Angeles; London: Sage, S. 41-52.
- \*50 McLaughlin, Thomas (1996): *Street Smarts and Critical Theory: Listening to the Vernacular*. Madison: University of Wisconsin Press.
- \*51 Miessen, Markus (2007): *Die Gewalt der Partizipation. Räumliche Praktiken jenseits von Konsensmodellen*. In: *Eurozine*. Online unter <http://www.eurozine.com/articles/2007-08-01-miessen-de.html> (21.11.2018).
- \*52 Miessen, Markus (2012): *Albtraum Partizipation*. Berlin: Verve Verlag.
- \*53 Morley, David (1980): *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*. London: British Film Institute.
- \*54 Müller, Stephanie (2007): *Putting the F-Word on the Fashion Map: Wenn Mode radikal wird*. In: Eismann, Sonja (Hg.): *Hot Topic*. Mainz: Ventil Verlag, S. 164-183.
- \*55 Müller, Stephanie (2010): *Let's do it together. Stephanie Müller aka rag\*treasure im Interview mit Andrea Heinz*. In: *an.schläge*, H. 4, S. 18-19.
- \*56 Nguyen, Mimi Thi (1997): *Evolution of a Race Riot*. Zine.
- \*57 Nguyen, Mimi Thi (2000): *Ohne Titel*. In: *Punk Planet*, 40. Jg. Online unter <http://threadandcircuits.wordpress.com/2010/03/28/58/> (21.11.2018).
- \*58 Nguyen, Mimi Thi (2012): *Riot Grrrl, Race, and Revival*. In: *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 22. Jg., H. 2-3, S. 173-196.
- \*59 Ommert, Alexandra (2017): *Ladyfest-Aktivismus: Queer-feministische Kämpfe um Freiräume und Kategorien*. Bielefeld: transcript.
- \*60 Penley, Constance (1997): *NASA/Trek: Popular Science and Sex in America*. London: Verso.
- \*61 Piepmeier, Alison (2009): *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. New York: New York University Press.
- \*62 Piepzna-Samarasinha, Leah Lakshmi (2004): *Brown Star Kids: Zinemakers of Colour Shake Things Up*. In: *Broken Pencil*, 24. Jg., S. 25-26.
- \*63 Radway, Janice (1984): *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill:

University of North Carolina.

- \*64 Reitsamer, Rosa (2013): *Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen*. Bielefeld: transcript.
- \*65 Reitsamer, Rosa/Zobl, Elke (2010): *Youth Citizenship und politische Bildung am Beispiel der Ladyfest*. In: *Magazin Erwachsenenbildung.at. Das Fachmedium für Forschung, Praxis und Diskurs*, H. 11. Online unter [www.erwachsenenbildung.at/magazin/10-11/meb10-11.pdf](http://www.erwachsenenbildung.at/magazin/10-11/meb10-11.pdf) (21.11.2018).
- \*66 Reitsamer, Rosa/Zobl, Elke (2011). *Queer-feministische Comics. Produktive Interventionen im Kontext der Do-It-Yourself Kultur*. In: Eder, Barbara/Klar, Elisabeth/Reichert, Ramon (Hg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld: transcript, S. 365-382.
- \*67 Reitsamer, Rosa/Zobl, Elke (2014): *Alternative Media Production, Feminism, and Citizenship Practices*. In: Ratto, Matt/Boler, Megan (Hg.): *DIY Citizenship: Critical Making and Social Media*. Cambridge, MA: MIT Press, S. 329-342.
- \*68 Rheingold, Howard (1993): *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading, MA: Addison-Wesley Publishing Co.
- \*69 Rodríguez, Clemencia (2001): *Fissures in the Mediascape. An International Study of Citizens' Media*. Cresskill, NJ: Hampton Press.
- \*70 Schilt, Kristen (2003): *I'll Resist With Every Inch and Every Breath: Girls and Zine Making as a Form of Resistance*. In: *Youth and Society*, 35. Jg., H. 1, S. 71-97.
- \*71 Schilt, Kristen (2005): *„The Punk White Privilege Scene“: Riot Grrrl, White Privilege, and Zines*. In: Reger, Jo (Hg.): *Different Wavelengths: Studies of the Contemporary Women's Movement*. New York; London: Routledge, S. 39-56.
- \*72 Spencer, Amy (2005): *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*. London; New York: Marion Boyars.
- \*73 Sternfeld, Nora (2012): *Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum*. In: Gesser, Susanne/Handschin, Martin/Jannelli, Angela/Lichtensteiger, Sibylle (Hg.): *Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- \*74 The Janissary Collective et al. (2013): *Participatory Culture and Media Life: Approaching Fandom*. In: Delwiche, Aaron/Henderson, Jennifer J. (Hg.): *The Participatory Cultures Handbook*. New York, Oxon: Routledge, S. 257-265.
- \*75 Tulloch, John (1983): *Doctor Who: The Unfolding Text*. London: St. Martin's Press.
- \*76 Turkle, Sherry (1995): *Life on Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Simon & Schuster.
- \*77 Turkle, Sherry (2011): *Alone together: Why we expect more from technology and less from each other*. New York: Basic Books.
- \*78 Winter, Carsten (2010): *Widerstand im Netz*. Bielefeld: transcript.
- \*79 Zobl, Elke (2009): *Cultural Production, Transnational Networking, and Critical Reflection in Feminist Zines*. In: *Signs*. University of Chicago Press, 35. Jg., H. 1, S. 1-12.
- \*80 Zobl, Elke (2011b): *Zehn Jahre Ladyfest. Rhizomatische Netzwerke einer lokalen, transnationalen und virtuellen queer-feministischen Szene*. In: Reitsamer, Rosa/Fichna, Wolfgang (Hg.): *„They Say, I'm Different...“*. Populärmusik, Szenen und ihre Akteur\_innen. Wien: Löcker, S. 208-227.
- \*81 Zobl, Elke (2012): *Kommunikation und Lernen in partizipativen kulturellen und medialen Räumen*. In: *Medienimpulse: Beiträge zur Medienpädagogik*. H. 4. Online unter <http://www.medienimpulse.at/articles/view/487> (21.11.2018).
- \*82 Zobl, Elke/Drüeke, Ricarda (2012): *Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*. Bielefeld: transcript.
- \*83 Zobl, Elke/Drüeke, Ricarda (2019): *Participatory cultures and networked cultures*. In: Ross, Karen (Hg.): *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- \*84 Zobl, Elke/Reitsamer, Rosa (2012): *Feminist Media Production in Europe: A research report*. In: Zobl, Elke/Drüeke, Ricarda (Hg.): *Feminist Media: Participatory Spaces, Networks and Cultural Citizenship*. Bielefeld: transcript, S. 21-54.

## //Fussnoten

---

- \* 1 *Dieser Beitrag wurde erstmals veröffentlicht in: Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry: Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript.*
- Er baut auf Artikel, die in Zusammenarbeit mit Rosa Reitsamer und Ricarda Drüeke entstanden sind, auf (vgl. Reitsamer/Zobl 2010, 2011, 2014; Zobl/Drüeke 2012; Zobl/Drüeke 2020; Zobl 2012). Ich danke herzlich für die Zusammenarbeit!*
- \* 2 *Auch wenn es global bereits ähnliche Anstrengungen gibt, ist das feministisch geprägte Crafting nach wie vor ein westliches Wohlstandsphänomen, das vor allem von weißen, gebildeten, jungen Frauen der Mittelklasse ausgeübt wird (vgl. Critical Crafting Circle 2011).*
- \* 3 *Vgl. dazu die Soviet Samizdat Periodicals Datenbank, mit Publikationen von 1956 bis 1986.*
- \* 4 *Nachdem ich vor zwanzig Jahren feststellen konnte, dass einerseits die Forschung sich auf Zines im anglo-amerikanischen Raum fokussierte und andererseits eine zentrale, virtuelle Ressourcenseite fehlte, gründete ich 2001 das Online-Archiv Grrrl Zine Network, um aufzeigen, dass Zines in vielen verschiedenen Ländern produziert werden. Ich konnte dabei mehr als 1.100 Zines aus 43 verschiedenen Ländern in 15 Sprachen dokumentieren und 120 Zine-Produzentinnen interviewen. Die meisten Zines, die ich im Rahmen meiner Forschung sammeln konnte, stammen aus Nordamerika, Europa und Australien. Das Folgeprojekt Grassroots Feminism hat einen breiteren Fokus auf verschiedene DIY-Praktiken.*
- \* 5 <https://www.migrazine.at/>
- \* 6 *Für Jenkins geht Medienkonvergenz über die technische Dimension hinaus und verweist auf kulturelle Veränderungen, in denen User\_innen Rollen von Medienkonsum und -produktion flexibel einnehmen können (Jenkins 2006b). In dem Buch Convergence Culture (2006b) diskutiert er die Schnittpunkte von Medienkonvergenz, partizipativer Kultur (v.a. im Hinblick auf Fantum) und kollektiver Intelligenz. An dem Konvergenz-Konzept von Jenkins wurde vor allem die übermäßige Betonung des partizipativen Potenzials der User\_innen, eine unterbeleuchtete Sichtweise der unternehmerischen Logik von Konvergenz, ein unzulänglicher Einbezug der größeren Medienlandschaft und ihrer Machtverhältnisse sowie eine zu optimistische Sicht der demokratischen Verbreitung von Konvergenz kritisiert (vgl. Hay/Couldry 2011: 4f.). Jenkins nimmt zu den Kritikpunkten Stellung (vgl. 2014) und erkennt die Ausschlussmechanismen und unternehmerischen Aneignungen und Vermarktungen an.*