

BANALES

PUBLIZIEREN

LINSEISEN

WALZER

A black square containing a white Greek letter μ .

Banales Publizieren

Banales Publizieren: Praktiken, Verfahren und Episteme des Selfpublishings

herausgegeben von
Elisa Linseisen und Dorothea Walzer

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Veröffentlichung in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet unter <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Veröffentlicht 2025 von meson press, Lüneburg, Deutschland
www.meson.press

Designkonzept: Torsten Köchlin, Silke Krieg

ISBN (Print): 978-3-95796-230-0
ISBN (PDF): 978-3-95796-231-7
DOI: 10.14619/2300

Druck: Libri Plureos GmbH, Friedensallee 273, 22763 Hamburg

Die digitale Ausgabe dieses Buchs kann unter www.meson.press kostenlos heruntergeladen werden.

Diese Publikation erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0. Nähere Informationen zu dieser Lizenz finden sich unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert eine Nutzungsgenehmigung durch die jeweiligen Rechteinhabenden.



meson press, Salzstr. 1, 21335 Lüneburg, Germany
info@meson.press

Inhalt

Banales Publizieren: Intro 7

Elisa Linseisen und Dorothea Walzer

,Confirm and Publish': Print-on-Demand- Plattformpublikationen als Druckwerke

in potentialis 21

Annette Gilbert

Verteiltes Selbst, wiederholte Publikation 53

Matthias Preuss

Die Politiken des Publizierens: Wissenschaftlicher Aktivismus und künstlerisches Veröffentlichen 69

Sarah-Mai Dang und Eva Weinmayr

Nocturne: Open-Source-Praktiken und Pedagogic Publishing 101

Julia Bee und Gerko Egert

What These Words Could Become: Social Paper and Other Dreams for Student Writing 127

Erin Rose Glass

„Die Verlage verlieren zunehmend Marktanteile an Selfpublisher“ 137

Erika Thomalla im Gespräch mit Tom Schmidt

Independent Selfpublishing: Molly Knox Ostertags Substack-Newsletter 147

Dorothea Walzer

Can Self-Publishing Ecosystems Survive the Arrival of Generative AI? 175

Timothy Laquintano

Beitragende 191

SELPUBLISHING

ÖFFENTLICHKEIT

PLATTFORM

BANALITÄT

WERTUNG

Banales Publizieren: Intro

Elisa Linseisen und Dorothea Walzer

Gegenstand dieses Bandes sind die Praktiken, Verfahren und Episteme des Selfpublishings in Kunst, Literatur und Wissenschaft, die heute konkurrierend neben die institutionalisierte Publikationslandschaft treten. Wir schlagen vor, die ‚Banalität‘ als wesentliches Merkmal des digitalen Selbstpublizierens zu begreifen und dieses Konzept an Selbstverlagsprojekte in den Disziplinen der Kultur-, Literatur-, Medien-, Tanz- und Filmwissenschaft sowie den Gender Studies heranzutragen. Ziel ist es, die Erweiterung und Überformung der institutionalisierten Verlagslandschaft durch plattformbasierte Publikationsmodelle zu verstehen und zu fragen, inwiefern diese Entwicklung auch wissenschaftliche Erkenntnismodelle und ihre konstitutiven

**Ein- und Ausschlussprinzipien aufs Spiel setzt.
Es geht dabei um die Vermessung eines Feldes
von buchförmigen und nicht-buchförmigen
digitalen Selbstpublikationen auf Plattformen
und im Print-on-Demand-Bereich, welche die
Grenzen zwischen professionellen Autor:innen
und Lai:innen zur Disposition stellt, genauso wie
die Unterscheidung von Literatur/Theorie/Kunst/
Wissenschaft und ihrer Vermittlung.**

Print-on-demand is fast, cheap, and light. [...]

*Few people take it seriously and we are one
of the few.*

- Artists' Books Cooperative

Banales Publizieren: Praktiken, Verfahren und Episteme des Selfpublishings

Mit der Einführung des Desktop-Publishings Mitte der 1980er-Jahre, der darauffolgenden Entwicklung des World Wide Web sowie des digitalen Publizierens und der Print on Demand-Technologien zehn Jahre später beginnt eine neue Ära des Selfpublishings, die Gegenstand unserer folgenden Überlegungen zu den Praktiken, Verfahren und Epistemen des Selfpublishings ist. Unser Vorschlag, das digitale Selfpublishing unter Rückgriff auf den Begriff des ‚Banalen‘ vom Alltäglichen und Gemeinen her zu denken, eröffnet eine doppelte Perspektive. Im Begriff des ‚Banalen‘ schwingt Meaghan Morris zufolge die moderne Desintegration und Abwertung des alten europäischen Ideals des Gemeinen (oder der gemeinen Kultur) – der „common people“, „common place[s]“, „common culture“ (Morris 1988, 26) – mit, die im späten 18. Jahrhundert durch das Bedeutungsspektrum des Abgedroschenen, Plattitüdenhaften, Unoriginellen ersetzt wird. Konzeptuell gehört der Begriff damit einer modernen Geschichte des Geschmacks und der Bewertung an.

Im Zusammenhang mit dem digitalen Selfpublishing ist die doppelte Wertung – sowohl die Idealisierung als auch die Abwertung – des Begriffs zu berücksichtigen: Das Nachdenken über die Praktiken, Verfahren und Episteme des Selbstveröffentlichen auf digitalen Plattformen verweist nämlich einerseits auf die alltägliche Dimension des Banalen – und zwar durchaus auch im Sinne des Abgedroschenen und Klischeehaften. Andererseits zielt es auf seine kollektive und gemeinsame und das heißt: seine soziale Dimension. Banales Publizieren greift damit, so unsere These, die institutionell verbürgte Trennung zwischen Wertvollem und Wertlosem an, wie etwa Jack Halberstams Überlegungen zur „low theory“ (2011, 15) demonstrieren. Nach dem banalen Publizieren zu fragen, heißt für uns, das Selfpublishing als alltägliche und soziale Praxis zu denken und vor diesem Hintergrund einerseits über das Publizieren als literarische, künstlerische oder auch wissenschaftliche Praxis und andererseits über alternative wie experimentelle Formen des Publizierens zu sprechen. Uns interessiert, wie sich Formen des digitalen Selbstveröffentlichen aus den Übergängen und Differenzen zur Vorgeschichte des Independent Publishing (vgl. Ludovico 2012; Bandel, Gilbert und Prill 2017) und des analogen Selbstpublizierens seit dem späten 18. Jahrhundert (vgl. Dworkin et al. 2013; Walzer 2023b) entwickelt haben. Wir schlagen drei konzeptuelle Fluchlinien als mögliche Wegweiser einer systematischen Erschließung des Selfpublishings vor, die wir in diesem Band erörtern: erstens die Praktiken des (All)Gemeinen; zweitens die Algorhythmen der Öffentlichkeit; und drittens Potenziale einer kleinen Episteme des digitalen Selbstpublizierens.

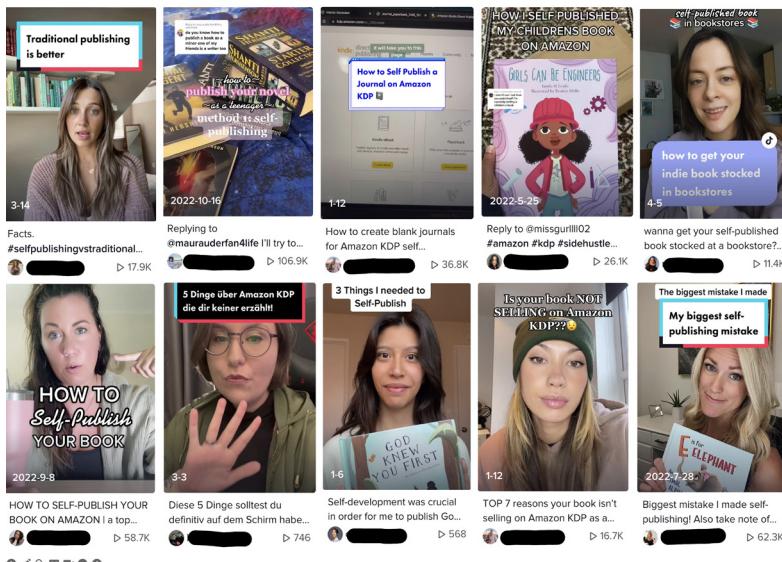
Praktiken des (All)Gemeinen

Praktiken ‚banalen Publizierens‘ als Praktiken des (All)Gemeinen vervielfältigen sich in jenem historischen Moment, in dem digitale Infrastrukturen allseitig verfügbar werden und Apps und Plattformen es jedem und jeder Einzelnen erlauben, eigene oder fremde Inhalte zu teilen und zirkulieren zu lassen. Publikation lässt sich vor diesem Hintergrund nicht mehr primär als eine von Verlagen ausgeübte institutionalisierte Praxis der Selektion und des Gatekeeping begreifen, sondern als eine funktional bestimmte Mikropraxis beziehungsweise als Mikropolitik: Zunächst kann vom Selfpublishing als einer Kompetenz oder „Literacy“ (vgl. Laquintano 2016; Walzer 2023b) gesprochen werden, die unseren Alltag durchdringt, wenn wir innerhalb digitaler Infrastrukturen posten, teilen und schreiben – sei es auf Social-Media-Plattformen wie TikTok, Instagram, Facebook oder Twitter oder auch auf Selfpublishingplattformen wie Kindle Direct Publishing (KDP), Wattpad oder LULU. Die Vervielfältigung

des Selfpublishings resultiert aus den Dimensionen digitalen Wandels, die unter den Begriffen „Appification“ (Morris und Murray 2018) und „Platformization“ (Van Dijck 2021; Helmond 2015a und 2015b) gefasst werden. Digitale Techniken fügen sich als „mundane software“ (Morris und Murray 2018, 7) über Apps scheinbar mühelos in die Alltagsroutinen ihrer Nutzer:innen und gelten als banal, weil ihre Funktionen völlig beiläufig im Alltag Einsatz finden (vgl. Laquintano 2016; Linseisen 2022).

Diese Entwicklung, die von Lory Emerson (2014) als Übergang von einer lesebasierten zu einer schreibbasierten Literacy bezeichnet worden ist, bedeutet keineswegs das Ende institutionell verankerter oder ökonomisch verwertbarer Autorschaftsmodelle. Angetrieben durch den technologischen Wettstreit zwischen Big Playern wie Amazon, Apple etc. (Fischer und Vogel 2012, 177; Richter 2016), bilden sich im Bereich des digitalen Selfpublishings, wie in den folgenden Beiträgen beschrieben wird, ständig neue Praktiken, Verfahren und Strategien der Professionalisierung heraus. Diese werden mitproduziert durch die von Annette Gilbert und Tim Laquintano beschriebenen technischen Innovationen, durch die von Matthias Preuss und Dorothea Walzer geschilderten Schreibpraktiken und Performanzen des Selbst, durch neue institutionelle Akteure wie die von Erika Thomalla in diesem Band interviewte Agentur *Nomad Media*, genauso wie durch neue Formate des Ratgeberwissens. Ein sich selbst erhaltender Zirkelschluss, der vor allem bei Amazons eigener Plattform KDP zu beobachten ist, macht deutlich, wie die Etikettierung des Selfpublishings als Literacy mit vermeintlichen „professionals“ auf einem Funktions- und Lösungsnarrativ der zugrundeliegenden Technologie beruht. Unter den über KDP selbstverlegten Büchern befinden sich auffällig viele Ratgeber und Anleitungen zum Selbstverlegen mit KDP; das gilt auch für einen Großteil der Tweets, Posts und Videos, die unter den Hashtags #selfpublishing #selbstpublikation und #kindledirectpublishing durch die Sozialen Medien wandern (vgl. Abb. 1).

Die überwiegend weiblich gelesenen Publizierenden präsentieren ihre Praxis als anwendungsorientiertes Wissen, das in Form eines Lernwegs in kurzen Clips vermittelt wird. Als Praxis scheint es den TikToker:innen und Instagrammer:innen darum zu gehen, erlerntes und erfahrenes Wissen in verwertbaren Portionen und erfolgversprechend (auch für die eigene Selbstvermarktung) in der Community zu kommunizieren. In den TikTok- und Instagram-Stories berichten Selfpublisher:innen von ihren Erfahrungen, nämlich vom Publizieren als Problem, um im nächsten Schritt die passende Herangehensweise zur Bewältigung preiszugeben. Dabei geht es nicht mehr um das Schreiben der Inhalte, sondern ausschließlich um die Praxis des Publizierens und die Platzierung auf den Plattformen.



[Abb. 1]: Collage aus Screenshots zum #self-publishing (Quelle: TikTok 2023)

Die Autor:innen beschreiben das Selfpublishing als ein schwieriges Unterfangen, das aber mit den richtigen Tools und Tricks dennoch gelingen kann. Eine solche Epistemologie des Solutionismus (vgl. Morozov 2013) entspricht in etwa der kybernetischen Logik der zugrundeliegenden Informationstechnologie der Plattformen selbst, mit der jede Nuance der Welt zu einer berechenbaren und damit potenziell lösbareren Gleichung wird. Wenn ein Algorithmus so funktioniert, dass er die reale Welt zunächst in ein Problem übersetzt und dieses anschließend in abstrakte, formatierte Verfahrensschritte zerlegt – Schritte, die als *final*, *effektiv*, *terminiert* und *determiniert* beschrieben werden (vgl. Six und Schulz-Gerlach 2021) –, dann wird auch verständlich, wie Inhalte im Modus des Selfpublishings algorithmisch strukturiert werden. Nicht nur technisch, sondern auch inhaltlich und kulturell lassen sich dabei wiederkehrende Formate erkennen: etwa in Form von Listenlogiken wie „10 steps how to self publish your book“.

Im Anschluss an Tara McPherson (2012), Kara Keeling (2014), Jacob Gaboury (2013) und andere Schwarze, feministische, queere und trans* Theoretiker:innen und Künstler:innen (vgl. Barnett et al. 2016) möchten wir in diesem Band über die dezidierte Untrennbarkeit von Selfpublishing-Kulturen und ihren zugrundeliegenden technischen Betriebssystemen nachdenken. Wir möchten darüber spekulieren, wie ein digitales

Betriebssystem aussehen könnte, das nicht auf den lösungsorientierten Codes weißer Vorherrschaft und, mit Meredith Broussard (2018, 7) gesprochen, einem Funktionsimperativ des „Techno-Chauvinismus“ basiert.

Die Frage der Vergeschlechtlichung, die sich bei dieser Beobachtung und in den oben wiedergegebenen Screenshots aufdrängt, erweist sich dabei als zentral für die Diskussion von Wissensproduktion, -vermittlung und -autorität unter der von uns gewählten Perspektive des Banalen. Mit Daniela Agostinho und Nanna Bonde Thylstrup (2019, 751) möchten wir von einer Strukturverwandtschaft von Gender und medialen Infrastrukturen ausgehen, weil beide – oft unbemerkt – die soziomateriellen, alltäglichen Prozesse des Lebens prägen. Im Gleichsatz müssen die auf TikTok und Instagram manifesten Geschlechterverhältnisse des Selfpublishings auf die zugrundeliegenden Techniken dieser Sozialen Medien und die ihnen inhärenten vergeschlechtlichten Logiken hin befragt werden.

Die Überpräsenz weiblich gelesener Akteur:innen steht unseres Erachtens und an Agostinhos und Thylstrups kritische Offenlegung anknüpfend im Zusammenhang mit der Abwertung weiblichen Wahrsprechens im digitalen Feld. Mit Hilfe des Konzepts der Banalität aus Perspektive der Cultural, Gender und Queer Studies soll in diesem Band, wie eingangs skizziert, im Gegenteil eine hegemonial verbürgte Trennung zwischen Wertvollem und Wertlosem angegriffen werden. In den für unsere Analyse zentralen Dimensionen digitalen Wandels ist das Banale häufig mit marktförmigen Wertzuschreibungen assoziiert, welche die Kanonizität und Autorität der Wissensproduktion zur Disposition stellen.

Dass kulturelle, vergeschlechtlichte und technische Codes zusammenfallen, zeigen über die medienreflexiven und performativen Interventionen hinaus vor allem künstlerische und politische Experimente mit und am Publikationsformat, wie sie in der von Annette Gilbert und Andreas Bülhoff (2025) kuratierten *Library of Artistic Print on Demand* zu finden sind. Die zahlreichen Buchexperimente, die Umformatierungsschleifen zwischen Print und Digital, können, so unsere Überlegung, als Hacks dieser kulturellen und technischen Codes des Selbstpublizierens verstanden werden. Aber auch eine politische Aneignung der Vermittlungslogik des How-to, wie sie Julia Bee und Gerko Egert (2020) mit ihrem kollektiven Hands-On-Ansatz vorschlagen, eine Epistemologie des Umformatierens wissenschaftlicher Publikationsformate, wie sie mit Sarah-Mai Dangs Projekt vorliegt (vgl. Dang 2016) und hier diskutiert wird, sowie pädagogische Umsetzungen im Sinne feministischer oder auch radikal-pädagogischer Care-Arbeit, wie sie von Eva Weinmayer und Dang über Bee bis hin zu Erin Glass in Beiträgen zu diesem Band formuliert

werden, möchten wir als kritisches Anwendungswissen des digitalen Selbstpublizierens diskutieren.

Unser Vorschlag, über das Banale zu sprechen, setzt auch hier an, bei der Alltäglichkeit eines Information Activism, von dem Cait McKinney (2020) schreibt, bei jenen queer-lesbischen Medientechnologien, z.B. den Zines zu Frauen- und Transgesundheit, auf die sich die in diesem Band diskutierte queer-feministische Autorin Molly Knox Ostertag bezieht, oder der *Kitchen Table: Women of Color Press*, Schwarz, queer-feministische Selbstpublikationen, die nicht den Hochglanz eines Publishing Houses, sondern das Prekäre des Alltags im Namen tragen: den Küchentisch, wo Sorge und Publikationsarbeit in eins fallen. Können wir diese Genealogien von Formen des Banalen als Mikropolitiken des Medialen bezeichnen, die nach Andrea Seier (2019, 16) die Momente darstellen, in denen „Subjektformationen, Wissensvorräte und Handlungsoptionen im Rahmen medialer Dispositive zueinander in Beziehung gesetzt werden“? Und wie können solche Genealogien und Formen des Banalen die Anwendungsformate des Self-publishings im Plattformkapitalismus herausfordern?

(Algo)Rhythmen der Öffentlichkeit

Den Unterschied von Posting und Publishing als Demarkation zwischen alltäglichen und professionellen Praktiken des Publizierens zu belasten, ist wenig sinnvoll. Was als Veröffentlichung gelten kann, wäre, um einen Vorschlag von Paul Soulellis (2015) aufzunehmen, eher von der Resonanz oder dem Ereignis des Öffentlich-Werdens her zu bestimmen. Selfpublishing ist, so unsere hier zu überprüfende These, immer investiert in den Diskurs. Es befördert den Dialog und ist angewiesen auf die Resonanz des Publikums. Dass diese Resonanz einem regelrechtem Design unterliegt, zeigt sich in der Arbeit von Coaching-Agenturen wie die für diesen Band interviewten *Nomad Media* ebenso wie auf der von Walzer diskutierten Plattform Substack oder in institutionenkritischen Projekten: Die Print-on-Demand-Kunst (Gilbert 2018) oder community-basierte Publikationsprojekte wie *Printed Matter*, die von Bee und Egert betriebene *nocturne-Plattform* oder der von Weinmayr mitinitiierte Verlag *andPublishing* demonstrieren, dass es beim Selbstpublizieren wesentlich darum geht, mehr oder weniger partiale oder allgemeine Öffentlichkeiten herzustellen.

Diese Herstellung von Öffentlichkeiten (vgl. Frömming und Stanitzek 2020) und der vorgebliche Wegfall der Vermittlungs- und Kontrollinstanzen, der dem digitalen Selfpublishing den Weg nicht nur in die Kunst, sondern auch in die Massenkultur ebnet, ist mit der Abhängigkeit von den neuen

Informationsvermittlern erkauft, wie Gilbert in ihrem vorliegenden Beitrag mit Blick auf aktuelle Plattformdesigns erläutert und Laquintano vor dem Hintergrund der neuesten Entwicklungen im Bereich der Künstlichen Intelligenz und der Entwicklung von Large Language Models analysiert. Die Dominanz von KDP zeigt exemplarisch, wie sich unter hohem Innovationsdruck Abhängigkeiten von neuen Vertriebsmodellen und algorithmisch festgelegten Aufmerksamkeits- und Verstärkungsmechanismen entwickeln (vgl. Fischer und Vogel 2012; McGurl 2021). Es lässt sich zeigen, dass die von Unternehmensseite festgelegten Algorithmen auf Seiten der Autor:innen neue Rhythmen hervorbringen – in der Korrelation wollen wir von *Algorithmen* sprechen. Auf digitalen Meinungsmärkten, auf denen vor allem Aktivität und Aufmerksamkeit prämiert werden und über Sichtbarkeit des Publizierten entscheiden, bietet es sich an, beim Schreiben auf stark typisierte Genres zurückzugreifen, einfache Modelle zu adaptieren und seriell zu produzieren, ein Buch in mehrere Kapitel aufzuspalten, um im Idealfall alle drei Monate einige hundert Seiten Text zu produzieren und so die eigene Popularität zu steigern (vgl. Levy 2016; McGurl 2021).

Die ‚Banalität‘ des Selfpublishings zeigt sich dementsprechend auch im Verweis auf digitale Verfahren der Popularisierung: Hatte das analoge Selbstpublizieren Unikate hervorgebracht und einen exklusiven Kreis von Leser:innen adressiert, so werden im plattformbasierten Selbstverlag Unikate mit dem Potenzial der Massenware hergestellt. Es sind Bücher, die zunächst auf Marketplaces untergehen, bei Nachfrage aber massenhaft gelesen und gedruckt werden, die „trenden“ (vgl. Gillespie 2017) und in den Fokus des allgemeinen Interesses geraten können, die sowohl diskurssensibel als auch diskurstreibend sind. Auch die permanente Kommunikation mit dem Publikum, das bereits in den Produktionsprozess einbezogen werden kann, steigert den Aufmerksamkeitswert und überträgt die Rhythmen einer beschleunigten sozialen Kommunikation in den Produktionsprozess (vgl. Walzer 2023a). Im Zuge solcher Anpassungen werden Autor:innen einerseits dazu genötigt, sich mit verfügbaren Metadaten auseinanderzusetzen und sich an Daten auszurichten, die beispielsweise in Zugriffszeiten und -orten sichtbar werden. Aufgrund des Interpretationsraums, der von dem verfahrenstechnischen Blackboxing der Plattformen und ihrer Trending-Mechanismen ausgeht, lassen sämtliche Anpassungen aber andererseits ein gewisses Maß an Freiheit zu: Sie zwingen sogar zum Experimentieren mit den oftmals unbekannten Voraussetzungen der Plattform. Symptom aktueller Entwicklungen im Bereich der algorithmischen Selektion der Präferenz- und Empfehlungsalgorithmen ist eine Aufwertung des Quantitativen, die mit einer neuen Kultur der

Bewertung einhergeht (vgl. Wegmann 2012) und eine Neubestimmung des Publizierens als Verfahren des Filterns, Framens und Amplifizierens (Bhaskar 2013) erfordert.

Unter Big Data wird das Publizieren zur Pinch-to-Zoom-Geste. Ähnlich wie hochauflösende Digitalbilder sollen Texte den benannten Trendrhythmen entsprechend je nach Nachfrage geschmeidig vergrößert und verkleinert werden können (vgl. Linseisen 2020). So ist es aus unserer Sicht nicht verwunderlich, dass publizistische Gegenöffentlichkeiten am anderen Ende dieser Dynamik mit Versuchen des Rückzugs, der Unterbrechung und Entschleunigung, des Kleinen und Lokalen beginnen. Sei es, indem sie das Internet in Buchform ausdrucken und damit die Zeitregime der Aufmerksamkeitsökonomien im dokumentierenden Stillstand unterbrechen, wie es etwa Andreas Schmidts *Facebookbook*, der anonym publizierte Twitter-Briefroman *The 2015 Baltimore Uprising: A Teen Epistolary* oder Paul Soulellis *Library of the Printed Web* vormachen.

Auch im Rahmen eines Workshops auf der *transmediale 2023* nutzten Künstler:innen und Wissenschaftler:innen die explorierenden Verfahren des kollektiven Publizierens, um Fragen der Skalierung zu erörtern. In der Korrelation von Form und Inhalt wurden zugleich die Verfahren des Publizierens als Minor Tech von den Forscher:innen diskutiert und exploriert. Minor Tech „operates at a human scale (more peer-to-peer than server-client)“ (Andersen et al. 2023). In der achtseitigen Peer-Reviewed-Open-Access-Zeitung im Tabloid-Format mit dem Titel *Toward a Minor Tech* (2023) verschränken sich Analysen, Wunschlisten, theoriegeleitete Essays und Spekulationen mit dem Output des Publizierens. Die Zeitung ist eine Selbstpublikation in mehreren Formaten: Dazu gehören das druckfertige PDF, die gedruckte Zeitung und vor allem der offen zugängliche Wiki-to-Print-Code, den varia, eine in Rotterdam ansässige Initiative für kollektive digitale Infrastrukturen, veröffentlicht hat. Diese kollektiven Infrastrukturen basieren medientechnisch auf Code-Repositorien, lokalen Servern, Etherpads, Plottern und Druckern. So wird deutlich, dass mit dem Selbst-Publizieren die Resonanz, die zum Ereignis des Öffentlich-Werdens führt, als eine skalierbare, weil *mediale* Größe verstanden werden kann. Das resonierende Verhältnis zwischen Veröffentlichung und Öffentlichkeit ist infrastrukturell gebunden und führt, wie wir weiter verdeutlichen wollen, zu spezifischen epistemischen Gefügen.

Kleine Episteme

Selfpublishing eröffnet mittels kleiner postdigitaler Technologien, so argumentieren wir, eine kleine Episteme, die unter anderem durch wiederkehrende Lizenzierungsprobleme gekennzeichnet ist. Was wird, so stellt sich die Frage, wo und wie öffentlich zugänglich gemacht? Janneke Adema (2021, 37) reflektiert Lizenzierungsfragen, indem sie von der materiellen Buchbindung ausgeht – also von jener Form, die ein Werk scheinbar abschließt und mit einer stabilen Autor:in, einem festen Erscheinungsort und -datum versieht. Diese Bindung versteht sie zugleich als Metapher für die Beziehungen, die entstehen, wenn durch Publikationen Prozesse der Wissensproduktion angestoßen werden.

Mit Hilfe einer kleinen Episteme, so unser Vorschlag, können wir die vermeintlich unvermeidlichen Bindungen problematisieren, die wir eingehen, wenn wir publizieren. Wie können diese Bindungen, so fragen Dang und Weinmayr, Bee und Egert und Glass, weniger auf Wettbewerb, Zitationskartellen, Eigentum oder Dienstleistung und stattdessen mehr auf Fürsorge, Sorgfalt und einer Ethik des Publizierens beruhen? Wie können wir verhindern, dass Wissenschaft zu einem geschlossenen Kreislauf wird, wie wir ihn oben mit dem Lösungsnarrativ des KDP skizziert haben – ein Solutionismus, in dem Bücher publiziert werden, um das System und den eigenen Platz darin zu erhalten? Welche Bindungen müssen und welche wollen wir im Prozess des digitalen Selfpublishings eingehen, öffnen und vervielfältigen, welche lockern oder durchtrennen? Und was bedeutet, so fragt z.B. auch der Beitrag von Preuss in diesem Band, „Selbst“ in Zusammenhang der Publikationsbindung?

Für den Bereich literarischer und künstlerischer Produktion wirft das Selfpublishing, wie mit Blick auf die Begriffsgeschichte des ‚Banalen‘ angeprochen, die Problematik der Wertung auf, die sich im Verhältnis von klassischen Kulturvermittler:innen und den Bewertungsmechanismen der neuen Intermediäre niederschlägt. Denn im Vergleich der alten und neuen Kulturvermittler:innen deutet sich die Transformation vorherrschender Kanonbegriffe und Legitimationskriterien an (vgl. Ernst 2012; Porombka 2012). Auch im Bereich wissenschaftlicher Episteme trägt das Selfpublishing zur Infragestellung eines qualitativ bestimmten Expert:innenwissens und der damit verbundenen Kompetenzzuschreibungen bei.

Welche Schwierigkeit die Archivierung selbstpublizierter Bücher bereitet, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Bibliotheken bis heute keine Antwort auf die Frage haben, wie sich selbstpublizierte Literatur trotz mangelnder bibliographischer Standards systematisch dokumentieren lässt; ganz abgesehen davon, dass zuerst einmal entschieden werden müsste, zu welchem

Zweck und nach welchen Kriterien eine massenhaft produzierte Genreliteratur überhaupt archiviert werden soll (vgl. Holley 2015b). Insgesamt spitzt sich im Bereich des Selfpublishings die bisher noch unbeantwortete Frage zu: „What do you do with a million books?“ (Crane 2006).

Wir bedanken uns bei allen Beitragenden dieses Sammelbandes, dass sie so großzügig ihre Gedanken mit uns geteilt haben.

Referenzen

- Adema, Janneke. 2021. *Living Books: Experiments in the Posthumanities*. Leonardo. Cambridge: The MIT Press.
- Andersen et al., Hg. 2023. „Toward a Minor Tech“. *A Peer Reviewed Newspaper* 12, Nr. 1. Aarhus: Digital Aesthetics Research Center (selfpublished). <https://darc.au.dk/fileadmin/DARC/newspapers/toward-a-minor-tech-online-sm.pdf>.
- Agostinho, Daniela und Nanna Bonde Thylstrup. 2019. „If Truth was a Woman: Leaky Infrastructures and the Gender Politics of Truth-telling“. *Ephemera: Theory & Politics in Organization* 19, Nr. 4: 745–75.
- Bandel, Jan-Frederik, Annette Gilbert, und Tania Prill, Hgs. 2017. *Unter dem Radar. Underground- und Selbstpublikationen 1965–1975*. Leipzig: Spector Books.
- Barnett, Fiona, Zach Blas, micha cárdenas, Jacob Gaboury, Jessica Marie Johnson, und Margaret Rhee. 2016. „QueerOS: A User’s Manual“. In *Debates in the Digital Humanities*, herausgegeben von Matthew K. Gold und Lauren F. Klein, 50–59. Minneapolis, MN/London: University of Minnesota Press.
- Bee, Julia, und Gerko Egert, Hg. 2020. *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*. Weimar: nocturne (selfpublished).
- Blaskar, Michael. 2013. *The Content Machine. Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*. New York: Anthem Press.
- Broussard, Meredith. 2018. *Artificial Unintelligence: How Computers Misunderstand the World*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Crane, Gregory. 2006. „What Do You Do with a Million Books?“ *D-Lib Magazine* 12, Nr. 3. <https://www.dlib.org/dlib/marcho6/crane/o3crane.html>.
- Dang, Sarah-Mai. 2016. *Chick Flicks. Film, Feminismus und Erfahrung*. Hamburg: oabooks (selfpublished).
- Dworkin, Craig, Annette Gilbert, Simon Morris, Carlos Soto, und Nick Thurston, Hg. 2013. *Do or DIY. Zur Geschichte und Praxis des Selbstverlags*. Köln: Salon Verlag.
- Emerson, Lori. 2014. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis, MN/London.
- Ernst, Thomas. 2012. „Wer hat Angst vor Goethes PageRank? Bewertungsprozesse von Literatur und Aufmerksamkeitsökonomien im Internet“. In *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, herausgegeben von Matthias Beilein, Claudia Stockinger und Simone Winko, 305–21. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Fischer, Ernst und Anke Vogel. 2013. *Die digitale Revolution auf dem Buchmarkt. Amazon, Apple, Google und Folgen*. In *Literatur und Digitalisierung*, herausgegeben von Christine Grond-Rigler und Wolfgang Straub, 97–142. Berlin: De Gruyter.
- Frömming, Gesa und Georg Stanitzek. 2020. „Öffentlichkeit–Veröffentlichen–Öffentlichkeit herstellen“. *Sprache und Literatur* 49, Nr. 121: 1–14.

- Gaboury, Jacob. 2013. „On Uncomputable Numbers: The Origins of a Queer Computing“. *Journal of the New Media Caucus* 9, Nr. 2. <https://median.newmediacaucus.org/caa-conference-edition-2013/on-uncomputable-numbers-the-origins-of-a-queer-computing/>.
- Gilbert, Annette. 2018. *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*. Paderborn: Fink.
- Gilbert, Annette und Andreas Bülhoff. 2025. *Library of Print on Demand*. Leipzig: Spector Books.
- Gillespie, Tarleton. 2017. „#trendingistrending. Wenn Algorithmen zu Kultur werden“. In *Algorithmuskulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*, herausgegeben von Robert Seyfert und Jonathan Roberge, 75–106. Bielefeld: transcript.
- Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham, London: Duke University Press.
- Helmond, Anne. 2015a. „The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready“. *Social Media + Society* 1, Nr. 2: 1–11.
- . 2015b. „The Web as Platform: Data Flows in Social Media“. PhD diss., University of Amsterdam. <https://hdl.handle.net/11245/1.485895>.
- Holley, Robert P, Hg. 2015a. *Self-Publishing and Collection Development Opportunities and Challenges for Libraries*. West Lafayette, IN: Purdue University Press. <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/31642>.
- . 2015b. *Self-Publishing and Academic Libraries*. Selfpublished.
- Keeling, Kara. 2014. „Queer OS“. *Cinema Journal* 53, Nr. 2: 152–57. <https://doi.org/10.1353/cj.2014.0004>.
- Laquintano, Timothy. 2016. *Mass Authorship and the Rise of Self-Publishing*. Iowa City, IA: University of Iowa Press.
- Levy, Nick. 2016. „Post-Press Literature: Self-published Authors in the Literary Field“. *Post45*, 2. März 2016. Letzter Zugriff am 15. Juni 2023. <https://post45.org/2016/02/post-press-literature-self-published-authors-in-the-literary-field-3/>.
- Linseisen, Elisa. 2020. *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*. Lüneburg: meson press.
- . 2022. „Wissen applizieren. Wissen transferieren: Für eine Mikropolitik des Anwendens und Zueignens“. In *Wissenstransfer: Aufgabe, Herausforderung und Chance kulturwissenschaftlicher Forschung*, herausgegeben von Anda-Lisa Harmening, Stefanie Leinfellner und Rebecca Meier, 297–321. Darmstadt: wbg Academic.
- Ludovico, Alessandro. 2012. *Post-digital Print. The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven (selfpublished).
- McGurl, Mark. 2021. *Everything and Less. The Novel in the Age of Amazon*. New York/London: Verso.
- McKinney, Cait. 2020. *Information Activism: A Queer History of Lesbian Media Technologies*. Durham, London: Duke University Press.
- McPherson, Tara. 2012. „U.S. Operating Systems at Mid-Century: The Intertwining of Race and UNIX“. In *Race After the Internet*, herausgegeben von Lisa Nakamura und Peter Chow-White, 21–37. New York/London: Routledge.
- Morozov, Evgeny. 2013. *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. New York: PublicAffairs.
- Morris, Meaghan. 1988. „Banality in Cultural Studies“. *Discourse* 10, Nr. 2: 3–29.
- Morris, Jeremy Wade und Sarah Murray, Hg. 2018. *Appified: Culture in the Age of Apps*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Porombka, Stephan. 2011. „Weg von der Substanz, hin zu den Substanzen. Literaturkritik 2.off“. In *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, herausgegeben von Matthias Beilein, Claudia Stockinger und Simone Winko, 393–95. Berlin/Boston: De Gruyter.

- Richter, Steffen. 2016. „Self-Publisher, Big Player und Laienkritiker. Zum Literaturbetrieb im Zeitalter der Digitalisierung“. *Der Deutschunterricht* 5: 14–23.
- Seier, Andrea. 2019. *Mikropolitik der Medien*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Six, Hans-Werner und Immo Schulz-Gerlach. 2021. *Einführung in die imperative Programmierung*. FernUniversität Hagen.
- Soulellis, Paul. 2015. „Making Public“. *Google Doc*, 22. Juni 2015. Paris: Fondation Galeries Lafayette. <https://docs.google.com/document/d/1-yrTRf2-HjV8WNoQttAej9ObljWjvow2LTDXzGPFtw/edit?tab=t.o> (15.08.2023).
- Van Dijck, José. 2021. „Seeing the Forest for the Trees: Visualizing Platformization and its Governance“. *New Media & Society* 23, Nr. 9: 2801–19. <https://doi.org/10.1177/1461444820940293>.
- Walzer, Dorothea. 2023a. „Self(ie)-Publishing. Rupi Kaur Instapoesie als hybrides Publikationsmodell“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 142, Nr. 2: 259–84.
- . 2023b. „Ubiquitäres Publizieren. Zur Theorie und Geschichte des Selbstveröffentlichens“. *Journal of Literary Theory* 17, Nr. 1: 11–37. <https://doi.org/10.1515/jlt-2023-2002>.
- Wegmann, Thomas. 2012. „Warentest und Selbstmanagement. Literaturkritik im Web 2.0 als Teil nachbürgerlicher Wissens- und Beurteilungskulturen“. In *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, herausgegeben von Matthias Beilein, Claudia Stockinger und Simone Winko, 279–93. Berlin/Boston: De Gruyter.

PRINT-ON-DEMAND

SELFUBLISHING

PLATTFORMEN

ÖFFENTLICHKEIT

,Confirm & Publish': Print-on-Demand-Platt- formpublikationen als Druckwerke *in potentialis*

Annette Gilbert

**Der Artikel¹ untersucht Möglichkeiten und
Implikationen des Publizierens über Print-on-
Demand-Plattformen wie Blurb, Lulu und Kindle
Direct Publishing, die mit ihrem niedrigschwei-
ligen und massentauglichen Angebot seit 2005 zur
treibenden Kraft des Selbstverlegens geworden
sind und den Buchmarkt revolutioniert haben.
Dabei steht der „Publish“-Button, mit dem man den**

¹ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die Ergebnisse des Teilprojekts „Schlecht gemachte Bücher“, das im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts (2019–22) „Artefakte der Avantgarden 1885–2015“ durchgeführt wurde und sich selbstverlegerischen künstlerischen Publikationspraktiken der unmittelbaren postdigitalen Gegenwart widmete, die im Kontext von Print-on-Demand-Plattformen entstanden sind. Im Zuge des Projekts wurde unter dem Namen „Library of Artistic Print on Demand“ eine Sammlung von 244 repräsentativen Werken angelegt, die 2024 der Bayerischen Staatsbibliothek übergeben wurde, wo sie nun der Forschung zur Verfügung steht. Sie ist zudem in einem Webarchiv (Gilbert und Bülhoff 2023) und einem gedruckten Katalog (Gilbert und Bülhoff 2025a) dokumentiert. Für eine ausführliche Kontextualisierung vgl. die einleitenden Essays „Library of Artistic Print on Demand“ und „Post-digital Publishing in Times of Platform Capitalism“ (Gilbert und Bülhoff 2025b und 2025c).

Upload-Prozess auf den Plattformen abschließt, für den schnellen Zugang zur Öffentlichkeit. Zugleich liegen die Dinge nicht so einfach, wie es die Bezeichnung „Confirm & Publish“ nahelegt. Denn erst einmal handelt es sich bei den hochgeladenen Werken (nur) um Druckwerke *in potentialis*, deren Vervielfältigung und Verbreitung noch aussteht. Wann etwas als veröffentlicht gelten kann, ist somit im Fall der PoD-Plattformproduktion längst nicht so einfach zu bestimmen.

„Publishing is a Button“

Das Publizieren habe seine Exklusivität verloren, diagnostizierte Clay Shirky schon 2012. Noch in den 1990er Jahren sei es „difficult and expensive“ gewesen, „to make things public, and it was easy and cheap to keep things private. Privacy was the default setting. We had a class of people called publishers because it took special professional skills to make words and images visible to the public“ (Shirky 2012). Doch diese Zeiten seien mit dem Siegeszug des Internets vorbei. Die Kaste professioneller Verleger:innen, die sich einst der Komplexität und Kostenintensivität des Publizierens stellte, brauche es heute nicht mehr: „Now it doesn't take professional skills. It doesn't take any skills. It takes a Wordpress install“ (ebd.). Der besondere Reiz dieser neuen, sich mit dem Internet bietenden Publikationsmöglichkeiten, für die hier exemplarisch Wordpress stehen mag, besteht neben ihrer allgemeinen Zugänglichkeit in ihrer hohen Benutzerfreundlichkeit und leichten, intuitiven Bedienbarkeit. Denn hier schnurrt das Publizieren auf einen einzigen Knopf zusammen: „That's not a job anymore. That's a button. There's a button that says ‚publish‘, and when you press it, it's done“ (ebd.; Herv. i. O.).

Shirky (2012) entwirft das Publizieren hier als eine simple, absolut voraussetzungslose Praxis. Mit der Reduktion des einst so mächtigen „publishing apparatus“ auf einen einzigen Knopf und dessen Verfügbarmachung für alle, unabhängig von Geldbeutel, Ausbildung und Gatekeepern, büßt das Publizieren endgültig seinen elitären Charakter ein. Zur Demokratisierung

des Lesens früherer Jahrhunderte gesellt sich nun also endlich auch die Demokratisierung der Produktion.

Diese neue Unaufwendigkeit und Allverfügbarkeit des Publizierens macht es zu einem weitverbreiteten und geradezu beiläufig praktizierten Akt, dessen Veralltäglichung und Banalität entscheidenden Anteil daran hat, dass die ‚Defaulteinstellung‘ (Shirky 2012) in unserer Gesellschaft inzwischen unwiderruflich von ‚privat‘ auf ‚öffentlich‘ gewechselt hat – wie auch Hannes Bajohr konstatiert:

Under the conditions of the digital and the ubiquity of networked communication, most of our representations, utterances, and actions, since they are potentially accessible to everyone, are public by default, even if they are private; real privacy is, if available at all, always only the secondary, de-privileged option. (Bajohr 2023, 4; Herv. i. O.)

Damit verschiebt sich die Gewichtung: Die Relevanz von Öffentlichkeitsstrategien wird abgelöst von Strategien der (Re-)Privatisierung, mit denen sich Äußerungen und Auftritte unmissverständlich und dauerhaft als privat kennzeichnen lassen. Es geht heute also vielerorts eher um den oft verzweifelten Versuch, „to reinscribe the difference between privatness and publicness into the default publicness itself“ (ebd.).

Shirky und Bajohr sehen vor allem die Digitalisierung und das Internet als Treiber und Schauplatz dieser Entwicklung. Doch hat besagte Banalisierung und Demokratisierung des Publizierens längst auch die Welt des gedruckten Buchs erreicht. Maßgeblichen Anteil daran hatte die nach der Jahrtausendwende entstehende Print-on-Demand-Industrie (im Weiteren: PoD), die im Folgenden näher in den Blick genommen werden soll. Bereits 2008, so belegen es die Statistiken von Bowker, überstieg die Produktion von „non-traditional“² PoD-Anbietern auf dem US-amerikanischen Buchmarkt zum ersten Mal die Zahl der Titel, die von ‚traditionellen‘ Buchverlagen veröffentlicht wurde: „[S]ince then its growth has been staggering.“ Und schon zwei Jahre später zählt Bowker (2010b) „more than twice the output of traditional titles, the market is dominated by a handful of publishers. In fact, the top 10 publishers overall accounted for an astounding 74% of total titles produced in 2009“.³

2 „Non-traditional consists largely of reprints, often public domain, and other titles printed on-demand. The number also includes records received too late to receive subject classification.“ (Bowker 2010a)

3 Führend im ‚non-traditional‘-Bereich war damals das weithin unbekannte, auf Reprints gemeinfreier Werke spezialisierte Unternehmen BiblioBazaar mit 272.930

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf einen Teilbereich dieses gewaltigen Feldes, nämlich auf PoD-Publikationen, die über Plattformen wie Blurb, Lulu, Kindle Direct Publishing (vorher: CreateSpace) und Books on Demand produziert und veröffentlicht werden, die sich um 2005 etablierten und hauptsächlich auf die breite Masse zielen. Sie haben sich schnell zur tragenden Säule des Selbstpublizierens im Printbereich entwickelt, weisen aber zu der von Shirky skizzierten Welt digitalen Publizierens schon allein deswegen starke Parallelen auf, weil es auch hier einen solchen „Publish“-Button gibt – im Fall von Lulu trägt er buchstäblich die Aufschrift „Confirm and Publish“.

Revolution der Buchproduktion durch Print-on-Demand

Herzstück der von PoD ausgelösten Revolution der Buchwelt ist die digitale Drucktechnologie, die um die Jahrtausendwende einen enormen Entwicklungsschub erfuhr: Plötzlich waren industriell gefertigte Kleinstauflagen bis hin zu einem einzigen Exemplar technisch möglich, qualitativ akzeptabel und trotz der im Vergleich zum Offsetdruck höheren Stückkosten ökonomisch vertretbar, ja rentabel. Damit veränderte sich das verlegerische Geschäft grundlegend, denn im Gegensatz zum Auflagendruck der vorigen Jahrhunderte musste nun nicht mehr ‚auf Verdacht‘ produziert werden: „[T]he true upheaval was to be found in the fact that the objects were produced *after* they had been sold as opposed to being produced *in order* to be sold“ (Bruet 2020; Herv. i. O.). Der ökonomische Vorteil einer solchen Einzelanfertigung auf Abruf liegt auf der Hand: Für die Verfügbarkeit von Titeln braucht es keinen physischen Bestand mehr, für den man in Vorräste gehen muss, der Kapital für lange Zeit bindet, Lagerkosten verursacht und allzu oft mit Fehlkalkulationen in der Auflagenhöhe verbunden ist. Damit sinkt das verlegerische Risiko bedeutend, und es eröffnen sich neue Geschäftsfelder außerhalb des Bestsellersegments, wovon insbesondere Nischentitel mit kleiner Auflage oder Longseller profitieren.⁴

Für die flächendeckende Durchsetzung dieses neuen digitalen Produktionsverfahrens brauchte es allerdings mehr als die Vervollkommenung der Drucktechnik selbst. Als größte Herausforderung für den Siegeszug von PoD im industriellen Maßstab erwies sich die notwendige Umorganisation aller Workflows in Druck- und Buchindustrie. Schließlich geht es bei PoD

Titeln, was beinahe dem Gesamtausstoß der ‚traditionellen‘ Branche in diesem Jahr entsprach (vgl. Bowker 2010b).

4 Vgl. dazu das Long Tail-Modell von Chris Anderson (2006).

nicht mehr um die Abwicklung *eines* einzigen Druckauftrags in hoher Auflage mit anschließender Auslieferung auf Paletten an die Adresse des Bestellers oder Zwischenhändlers. Stattdessen erfordert PoD die Ausführung, Verpackung und Versendung unzähliger separater Druckaufträge, von denen im Extrem jeweils nur ein einzelnes Exemplar geordert wird: „Most orders are one book and one box going to one place“, bestätigt Blurb im Jahr 2012 (Waterman 2012).

Das ist keine triviale Aufgabe, sondern erfordert radikales Umdenken, geradezu eine Neuerfindung der Druckindustrie, zu der anfangs nur wenige Unternehmen bereit waren. Als Gamechanger erwies sich, dass vielen großen amerikanischen Druckereien Anfang der Nullerjahre hochprofitable Geschäftsfelder wegbrachen, als bestimmte Inhalte besser und günstiger digital vermittelt werden konnten und Stammkunden wie Microsoft oder Adobe ihren Produkten plötzlich keine gedruckten Bedienungsanleitungen mehr beilegten, sondern CD-ROMs. In dieser Umbruchsphase bot sich mit PoD ein neues Geschäftsfeld, für dessen erfolgreiche Implementierung es allerdings der Entwicklung eines grundlegend neuen, weitestmöglich automatisierten Produktionsablaufs bedurfte. Es brauchte innovative Lösungen wie das Batching (d.i. die computergestützte, möglichst materialsparende Verteilung mehrerer Druckaufträge auf einen Druckbogen), die Einführung eines Barcodesystems zur korrekten Identifizierung und Zuordnung der einzelnen Buchblöcke und Cover sowie eine eigene Logistik für den Einzelversand.

Plattformisierung: ,The Whole Thing' aus einer Hand

Von all dem konnten anfangs allerdings nur die etablierten Akteure im Buchmarkt profitieren, die das neue Angebot der Druckereien schnell und umstandslos in die bestehende Infrastruktur des ‚ordentlichen‘ Buchhandels einzubinden und z.B. für ihre Backlist, Longseller und Kleinstauflagen zu nutzen wussten. Das revolutionäre Momentum von PoD im Bereich des Selfpublishing konnte sich vollständig erst mit Gründung von PoD-Plattformen wie Lulu und Blurb entfalten, die die breite Masse als Zielgruppe und Absatzmarkt für sich entdeckten. Sie richteten sich konsequent an den Bedürfnissen der Endverbraucher:innen aus und machten die neue Drucktechnik über ihre Plattform für alle zugänglich.

Der Zeitpunkt für die Einführung eines solchen ‚accessible publishing‘ war günstig. Aufbauen ließ sich auf der voranschreitenden digitalen

Alphabetisierung der Gesellschaft und der zunehmenden Erschwinglichkeit und flächendeckenden Verbreitung digitaler, internetfähiger Geräte. Ergänzend entwickelten die PoD-Plattformen ansprechende und niedrigschwellige, massentaugliche Angebote, die sie komplementierten mit einfach zu bedienenden Gestaltungstools, Templates, How-to-Manuals, Erklärvideos, Plugins, Webinterfaces und APIs, die es nicht mehr nur den etablierten Akteuren des ‚ordentlichen‘ Buchhandels, sondern auch Laien ermöglichten, eigene Werke zu gestalten, zu produzieren und zu drucken – eben auf Knopfdruck. Das spiegelt sich nicht zuletzt auch in den Namen wider, die die Plattformen ihren Angeboten gaben und das Büchermachen zum Kinderspiel erklärten. So hieß das Basisprodukt von BoD jahrelang „BoD Fun“, und für jeden Schritt im Produktionsprozess gab es ein Starterkit sowie „easyTools“ wie „easyPrint“, „easy-Editor“ und „easyCover“ (vgl. BoD 2023).

Zum bloßen Druck der Bücher kam die Möglichkeit, die Werke direkt über den plattformeigenen Webshop oder – nach Zukauf einer ISBN – über den etablierten Buchhandel zu veröffentlichen und potenziell weltweit zu distribuieren und zu verkaufen. Dafür übernehmen die PoD-Plattformen nicht nur die Vergabe von ISBNs und die Einspeisung der Titel in die Buchhandelskataloge, sondern auch die Zahlungs- und Tantiemenabwicklung. Die Integration dieser Bausteine in das Angebot war unzweifelhaft eine der entscheidenden Neuerungen, die das (Selbst-)Publizieren über die PoD-Plattformen für die breite Masse attraktiv machte. Denn sie versprach, das bis dato unüberwindlich scheinende Problem der Distribution zu lösen, „that had made self-publishing and finding an audience untenable in all but the most extraordinary cases in the twentieth century“ (Laquintano 2016, 43). Dieses Rundum-Sorglos-Gesamtpaket verlieh nun auch dem analogen Büchermachen jene Leichtigkeit und Simplizität, die Clay Shirky dem digitalen Publizieren zugesprochen hatte, wie der Designer James Goggin in einem Interview bezeugt:

Generally print-on-demand feels like a logical progression of the web itself. As a first year graphic design student in 1994, it blew my mind to discover the world wide web and the ease with which anyone could upload an html page: instant publication and distribution. POD fulfills this in tangible form: sites like Lulu are both printer and distributor.
(Goggin 2008)

Dank dieses allumfassenden Angebots mauserten sich die PoD-Plattformen bald zu global operierenden *Systemdienstleistern*, die streng genommen mit dem Begriff eines *Print-on-Demand*-Anbieters nur unzulänglich

beschrieben sind. Sie sind bedeutend mehr als bloße Digitaldruckanbieter, auch wenn der Druck natürlich die Grundlage ihres Geschäftsmodells bildet. Er ist aber eingebunden in ein postdigitales „ecosystem“ (Lorusso 2015, 03:48) mit einer hochkomplexen, übergreifenden Infrastruktur, die die verschiedenen Dienstleistungen bündelt und verfügbar macht. Erst auf dieser Basis können Druckdateien erstellt und geprüft, in Datenbanken erfasst und auf Servern vorgehalten werden; Titel vermarktet und verkauft, mit ISBNs versehen und im ‚ordentlichen‘ Buchhandel gelistet werden; Zahlungen und Tantiemen abgewickelt, Versanddienstleister und Kundenservices eingebunden werden; Regel- und Praxiswissen in Tutorials vermittelt sowie Zusatzleistungen wie Lektorat, Covergestaltung oder die Vermarktung auf Messen und Social Media dazugekauft werden – alles aus einer Hand. „Therefore, POD is not a new technology in itself, but a fruitful combination of existing ones“, so Silvio Lorusso (2015, 03:48).

Erst dieser Dreischritt also war es, der das volle Potenzial der digitalen Drucktechnologie zur Entfaltung brachte und ihr die disruptive Wucht verlieh, mit der sie die Buchbranche erschüttert hat. Neben der technischen Perfektionierung der Technologie selbst und ihrer ökonomischen Vorteilhaftigkeit brauchte es

1. die Entwicklung eines neuen, hochautomatisierten Workflows,
2. die Einbettung in ein komplexes postdigitales Ökosystem, das Druckindustrie, Internet, Buchmarkt, Buchgestaltung, E-Commerce und Logistik zusammenführte, sowie
3. die Öffnung und Zugänglichkeit des Angebots für die breite Masse.

Erst diese Konstellation führte dazu, dass Eileen Gittins, die Gründerin von Blurb, zum 10-jährigen Jubiläum selbstbewusst behaupten konnte: „We've deconstructed publishing.“ Schließlich, so führt sie aus, sei es Blurb gelungen,

not only [to] disrupt the business from a ‚who gets to make a book‘, but also the distribution model for how books are sold and discovered.
 [...] So what we are now is a technology-enabled publishing platform, so that people can self-publish, soup-to-nuts from creation through marketing, distribution, fulfillment, ecommerce, the whole thing.
 (Gittins zit. n. Rogers 2015)

Dieses „whole thing“, wie es Gittins salopp nennt, findet seine Entsprechung in jenem simplen „Publish“-Button, hinter dem die gesamte ausdifferenzierte und voraussetzungsreiche Infrastruktur des Publizierens verschwindet, während er zugleich Berührungsängste und Zugangsbeschränkungen abbaut, niedrigschwellig neue Aktionsfelder abseits der

Institutionen und ihrer Gatekeeper eröffnet und das Versprechen von Freiheit, Selbstentfaltung und Selbstermächtigung in sich trägt. Diese Chance wurde von den Nutzer:innen in geradezu atemberaubender Geschwindigkeit und beispieloser Zahl als solche erkannt und ergriffen.

Produktionsausstoß und Produktivität

Chris Anderson sollte recht behalten: „Never underestimate the power of a million amateurs with keys to the factory“ (Anderson 2006, 58). Sie haben, zumindest im nordamerikanischen und europäischen Raum, dafür gesorgt, dass das selbstpublizierte Buch „moved from the fringe of the publishing industry to become a small and fluid part of its core“, wie Timothy Laquintano (2016, 3) in seiner Studie *Mass Authorship and the Rise of Self-Publishing* konstatiert. Der Produktionsausstoß ist gewaltig⁵, wie die Statistiken, die etwa Bowker für den US-amerikanischen Markt erstellt, eindrücklich belegen – wobei die Zahlen tatsächlich noch viel höher sind, da Publikationen ohne ISBN nicht erfasst werden (vgl. Tab. 1).

Der Foto(buch)künstler Andreas Schmidt hat diese Dimensionen 2011 in seiner Publikation *Just Published* anschaulich gemacht (Schmidt 2011). Der Titel zitiert die gleichnamige Filterfunktion im Blurb-Webshop, mit der man sich die in den letzten Minuten auf Blurb hochgeladenen und veröffentlichten Publikationen anzeigen lassen kann. In seinem Buch dokumentiert Schmidt die Cover der in dieser Rubrik gelisteten 760 Bücher, die zeitgleich mit seinem eigenen Buch gerade das Licht der Öffentlichkeit erblickt hatten.

Schmidt ist zugleich selbst ein gutes Beispiel dafür, dass sich mit dem Angebot der PoD-Plattformen ein Ventil geöffnet hat: Endlich konnte er all die Ideen, die er schon lange mit sich herumtrug, schnell und einfach verwirklichen. Innerhalb von fünf Jahren, zwischen 2008 und 2013, hat Schmidt in schneller Folge nicht weniger als 77 Fotobücher produziert, die

5 Dass gegenwärtig die Produktion durch die Einbindung von KI sogar noch weiter anschwillt, könnte in Verbindung mit der zunehmenden Automatisierung aller Produktions- und Publikationsschritte früher oder später zur Implosion des Geschäftsmodells bzw. Marktes führen. Als Beispiel einer solchen Verbindung von KI-generierten Inhalten und automatisierter Produktion und Publikation über PoD-Plattformen kann die von Karen Ann Donnachie und Andy Simionato entwickelte *Library of Nonhuman Books* dienen. Man muss nur noch einen einzigen Knopf drücken, alles andere übernehmen die Maschinen, von der Generierung der Buchinhalte und des druckfertigen PDFs über dessen Upload und Veröffentlichung auf einer PoD-Plattform bis hin zur Auslösung einer Bestellung mit anschließendem Druck und Versand.

Unternehmen	2008	2009	2010	2011	2012	2013	Zuwachs 2008–13	Zuwachs in % 2008–13
CreateSpace	11.498	25.212	35.686	58.857	131.456	186.926	175.428	1525,73%
Lulu Enterprises Inc.	8.658	10.587	11.681	25.461	27.470	40.895	32.237	372,34%
Xlibris (Abt. von Author Solutions)	7.761	10.322	13.416	11.653	10.281	9.319	1.558	20,07%
AuthorHouse (Abt. von Author Solutions)	7.394	9.532	8.705	11.324	9.135	7.498	104	1,41%
iUniverse (Abt. von Author Solutions)	4.578	5.099	4.702	5.272	4.351	3.147	-1.431	-31,26%
PublishAmerica	5.160	5.794	7.201	5.350	3.692	2.821	-2.339	-45,33%
Trafford (Abt. von Author Solutions)	743	1.647	1.995	2.326	2.998	2.463	1.720	231,49%
WestBow Press (Imprint von Author Solutions)	0	6	502	1.466	2.503	2.362	2.362	k.A.
Independent Publisher (Bar Code Graphics)	327	1.866	3.689	3.272	2.566	2.115	1.788	546,79%
Outskirts Press	1.533	1.595	1.576	1.489	1.824	1.931	398	25,96%
Salem Publishing Solutions	1.6.75	1.467	1.480	1.601	1.552	1.670	-5	-0,30%
Palibrio (Abt. von Author Solutions)	0	0	12	1.213	1.550	1.441	1.441	k.A.
Balboa Press (Imprint von Author Solutions)	0	0	53	344	193	1.036	1.036	k.A.
Blurb, Inc.	0	0	0	0	0	752	752	k.A.

[Tabelle 1] Output an Printtiteln mit ISBN auf dem US-amerikanischen Selfpublishingmarkt 2008–2013 (Quelle: Bowker 2014, 5 [Auszug]).

er auf Messen als „Gesamtbuchkunstwerkskulptur“ (Schmidt 2017) in einem Bücherkarussel präsentiert, das das Rundmagazin eines Diaprojektors nachbildet und zugleich für den sich immer schneller drehenden, nicht stillzustellenden Durchlauf der künstlerischen Buchproduktion steht (vgl. Abb. 1).



[Abb. 1] Andreas Schmidt. *Gesamtbuchkunstwerkskulptur*. 2017 (Quelle: Andreas Schmidt).

Bei einem Output dieser Größenordnung verliert das einzelne Buch an Gewicht. Statt also monate- oder jahrelang auf das Opus magnum hinzuarbeiten und sich so ein Denkmal zu errichten, „dauerhafter als Erz und höher als der königliche Bau der Pyramiden“ (Horaz 2018, III, 30), kann man die PoD-Publikation auch einmal für einen ‚Schnellschuss‘ nutzen. Das Büchermachen wird zur spontanen und alltäglichen Ausdrucksform, in der man einfach mal etwas ausprobiert und es dann auch wieder sein lassen kann, wie Stephen Shore berichtet, der als PoD-Pionier in der Fotobuchszene gelten darf:

Whenever I find that I begin to repeat myself, I look to head in a new direction.

Sometimes, it is a change in location, a change in subject matter. And sometimes, it's a change in the form of the work, and taking advantage of possibilities that might not have existed before.

When print-on-demand books started becoming available, I saw a great opportunity. I'd always loved artists' books, but now, I could see artists' books that were readily available and easy to produce. And so, for five years, the main focus of my activity was producing a series of these books, often going in different directions. [...]

The books allowed me to explore these things. If I had an idea that I wanted to spend a day playing with, I could do it. I don't need to spend a year playing with it. And this is why I found the books a lot of fun to do. (Shore 2017)

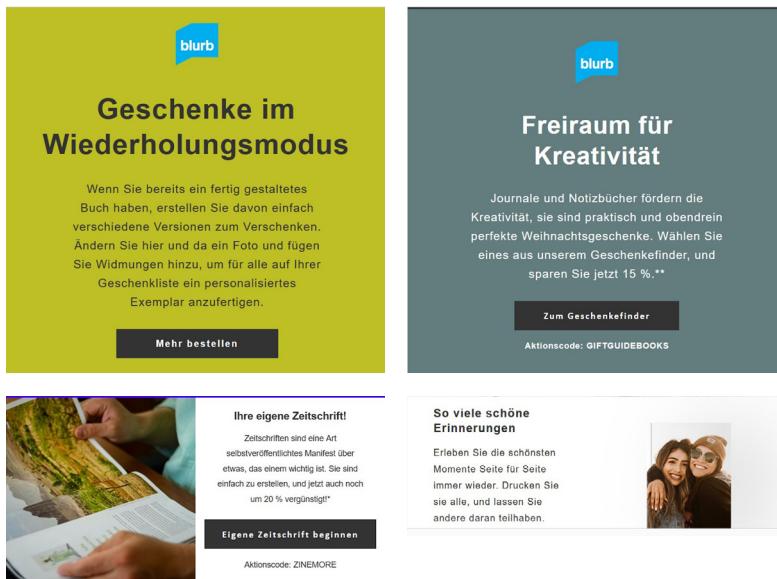
In diesem Geist entstanden zwischen 2003 und 2010 insgesamt 83 PoD-Fotobücher, „featuring series shot in one day or less, like a visit to the Westminster Dog Show or a walk through Central Park“ (Shore zit. n. Palumbo 2020; vgl. auch Shore 2012). Gerade in der Euphorie der Anfangszeit bekam das Büchermachen mit PoD somit geradezu eine aktionistische Eigendynamik, hier brach sich jahrelang angestaute Kreativität Bahn – und zwar nicht nur bei professionellen Künstler:innen und Autor:innen wie Schmidt und Shore, sondern eben auch bei Hobbyautor:innen aller Couleur.

Popularisierung: „Everyday experience“ von „ordinary people“

Es überrascht kaum, dass diese unkontrollierte und explosionsartig anwachsende PoD-Plattformproduktion vom ‚ordentlichen‘ Buchhandel sowie im literarischen und künstlerischen Feld erst einmal als Provokation, ja Bedrohung wahrgenommen wurde.⁶ Dabei könnte man die sich hier manifestierende neue Popularität des Büchermachens auch als gesamtgesellschaftlichen Erfolg in puncto Demokratisierung, Partizipation, Inklusion und Bibliodiversität begrüßen und als Ausdruck einer breiten kulturellen Praxis lesen, die mit Verspätung nun auch die Buchwelt erreicht, während sie in anderen Kunst- und Kultursparten seit eh und je verbreitet war und geschätzt, ja gepflegt und gefördert wird. Man denke an das familiäre Hauskonzert oder die Schülerband, die Volkstanzgruppe oder das Laientheater, die Hobbyfotografie oder den Amateurfilm, die Sonntagsmalerei oder die Töpferwerkstatt, den Zirkel schreibender Arbeiter oder den Kirchenchor. Ganz in diesem Sinn konstatiert etwa Ann Haugland (2006, 4): „POD technologies enable an extraordinary and interesting new cultural practice – a form of popular culture centered on production rather than consumption“. Ähnlich argumentiert Timothy Laquintano (2016, 6 und 9), wenn er dem Publizieren „as a professional practice“, auf dem gewöhnlich alle Aufmerksamkeit ruhe, das Publizieren „as a literacy practice“ zur Seite stellt, das in die „everyday experience“ von „ordinary people“ Eingang gefunden habe.

Die PoD-Plattformen haben eben diese Klientel der „ordinary people“ längst als wichtige, wenn nicht sogar ihre wichtigste Zielgruppe erkannt.

6 Bis heute betrachten Bibliotheken PoD-Publikationen mit Argwohn und noch immer lässt die deutschsprachige Wikipedia PoD-Publikationen nur in Ausnahmefällen als Beleg der Relevanz eines Autors, einer Autorin gelten (Wikipedia 2024), was insbesondere bei Streitfällen um die Zulässigkeit von Wikipedia-Personeneinträgen von Belang ist. Vgl. dazu Gilbert 2023.



[Abb. 2-5] Auszüge aus E-Mail-Werbenewslettern von Blurb vom 22.07., 03.12., 16.12. und 30.12.2023 (Quelle: Blurb 2023).

Das belegen die Werbenewsletter, in denen sie immer wieder neue Publikationsideen entwickeln, die sich geschickt mit dem Lebensalltag verknüpfen oder bestens in Alltagspraktiken wie das Reisen, Schenken und Erinnern einbinden lassen, wie die vier Werbenewsletter von Blurb exemplarisch zeigen (vgl. Abb. 2-5).

Dass im Zusammenhang mit diesem populären Trend zum eigenen Buch immer wieder von „ordinary people“ die Rede ist, erinnert an Howard S. Beckers Künstlertypologie aus seiner Untersuchung der *Art World*. Sie gründet nicht auf der Bewertung der Qualität der künstlerischen Produktion, sondern auf der Nähe bzw. Ferne ihrer Macher:innen zur etablierten Kunstwelt und deren „ability [...] to accept it and its maker“ (Becker 1982, 227). Becker unterscheidet die „integrated professionals“ der Kunstwelt von den „mavericks“, „naive artists“ und „folk artists“, die sich ähnlich auch in der Welt von PoD wiederfinden lassen.

Zur „folk art“ zählt Becker vor allem „work done totally outside professional art worlds, work done by ordinary people in the course of their ordinary lives, work seldom thought of by those who make or use it as art at all“ (ebd., 246). Zugleich seien diese Werke immer auch „part of the daily

activity of members of a community" (ebd., 257). In der Kunstwelt aber werde diese Form kreativen Schaffens kaum wertgeschätzt, denn „[t]he work of folk artists speaks to many, but is too commonplace to be anything special“ (ebd., 368). Als Beispiel dient Becker neben der Quilting-Tradition das „Happy-Birthday“-Geburtstagsständchen, bei dem es – ein wichtiges Detail – keine Rolle spielt, ob tatsächlich jede Note getroffen werde, „as long as the song gets sung“ (ebd., 246).

Diese Nachsicht und Toleranz ist im Umgang mit der PoD-Buchproduktion der „ordinary people“ sehr viel seltener anzutreffen. Es fehlt, wie man im Anschluss an Roman Jakobson konstatieren kann, noch immer das Verständnis dafür, dass es sich – im Vergleich zur schriftlich überlieferten Hochliteratur als der „uns [...] geläufige[n] und am meisten bekannte[n] Form des Schaffens“ (Jakobson und Bogatyrev 1979, 145) – bei der Folklore zwar um eine „besondere“, aber eben prinzipiell äquivalente „Form des Schaffens“ handelt (ebd., 140). Das mag auch die Erklärung für Beckers Beobachtung sein, dass häufig jede Grundlage zur Verständigung zwischen der Kunstwelt und den „folk artists“ fehle. Zwar würden „folk artists“ durchaus über ein differenziertes und komplexes Verständnis ihres Formenrepertoires, Gestaltungsspielraums und Bewertungsmaßstabes verfügen, aber „they have no generalized critical or analytic language in which to discuss them“ (Becker 1982, 253).

Dies ist ein wesentlicher Unterschied zum Typus des „maverick“, der mit der Kunstwelt bestens vertraut ist, d.h. deren Sprache, Codes und Ästhetik beherrscht, sodass grundsätzlich eine Basis der Verständigung gegeben wäre. „Mavericks“ brechen allerdings bewusst aus dieser Welt aus: „They propose innovations the art world refuses to accept as within the limits of what it ordinarily produces“ (ebd., 233). Sie verletzen in der Folge wissentlich und willentlich die Regeln und Konventionen und verzichten aus freien Stücken auf „the support of the art world personnel“ (ebd., 233). Stattdessen setzen sie auf alternative Produktionsmethoden und Vertriebswege, etwa den PoD-Selbstverlag. Laut Becker ist es prinzipiell möglich, dass das Schaffen der „mavericks“ später doch noch Gnade vor den Augen der Kunstwelt findet und eingemeindet wird. Dieser Sprung gelinge aber nur wenigen: „[M]ost mavericks' work is not absorbed into the canon of an art world; they remain unknown, and their work is not preserved and disappears along with their name“ (ebd., 246).

Noch unwahrscheinlicher ist die (spätere) Entdeckung und Assimilation durch die Kunstwelt im Fall der „naive artists“, die die wenigsten Kontakt- und Bezugspunkte zum Betrieb aufweisen. Sie arbeiten meist für sich

allein. Weder haben sie eine entsprechende Ausbildung durchlaufen noch sind sie mit den Konventionen, Standards und der Sprache der Kunstwelt vertraut. Ihre idiosynkratischen Werke „seem to spring out of nowhere“, „the reasons for doing [them] are personal and not always intelligible“ (ebd., 264).⁷ Es gibt für sie daher weder eine adäquate Beschreibungs- sprache noch passende Kategorien und Bewertungsmaßstäbe. In der Folge sind sie aus Sicht des etablierten Feldes meist nicht mehr als „curiosities“ (ebd., 269), was ihr Überdauern und ihre Überlieferung auf längere Sicht höchst unwahrscheinlich macht.

„Public by Default“?

In diese Kategorie fällt sicher ein Großteil jener „indelibly strange“ Publikationen, die der Lyriker und Verleger J. Gordon Faylor (2025, 688) auf seinen Streifzügen durch das Plattformangebot entdeckt und als Inspiration für die eigene Dichtung genutzt hat: „What I found via those searches [...] were unbelievable books“.⁸ Im Zuge seiner Recherchen machte Faylor allerdings die Erfahrung, dass etliche der Bücher, die er aus Neugier bestellte, kurz darauf auf den Plattformen nicht mehr auf- findbar und verfügbar waren, d.h. offensichtlich nach seiner Bestellung von ihren Autor:innen gelöscht oder ‚privat‘ (d.h. nicht länger öffentlich sichtbar) geschaltet wurden. Man kann über die genauen Gründe natürlich nur spekulieren, denn es ist unmöglich, direkt Kontakt aufzunehmen und nachzufragen. Aber zu vermuten ist, dass sich manche Autor:innen von der vermeintlichen Banalität des Publizierens auf solchen Plattformen haben täuschen lassen und möglicherweise nicht der vollen Tragweite bewusst waren, den die Betätigung des „Publish“-Buttons haben kann: Wer rechnet schon mit der Möglichkeit, dass irgendwer in der unüberschaubaren Bücherflut der PoD-Plattformen ausgerechnet das *eigene* Buch finden und tatsächlich bestellen könnte. Dass gegen jede Wahrscheinlichkeit dieser Fall nun doch eingetreten ist, mag den Autor:innen schlagartig klargemacht haben, dass sie ihre Publikation mit dem Drücken des „Publish“-Buttons

7 „A maverick has to overcome the habits left by professional training; the naive artist never had them.“ (Becker 1982, 265)

8 Faylor (2025, 688) fährt fort: „To briefly describe a few: A lengthy complaint written as a highly stylized legal filing about a person who'd been hit by a car on their scooter; a series of 600-page breathless novels with no real plot beyond a ‚red-headed housewife‘ caught up with a ‚New Age guru‘. A Christian poet who published dozens and dozens of books all set in a large typeface, such that only three lines fit on any given page; a bigoted and paranoid person's rant against the Indian government, whose ramblings are rife with email addresses, and who gives the book a title so long it literally runs off the cover. A guide to writing a ‚million pages book‘.“

tatsächlich einer unüberschaubar großen, unbekannten, anonymen Öffentlichkeit preisgegeben haben, die zum Moment des Uploads recht abstrakt und irreal anmuten mag, sich aber jederzeit in tatsächlichen Bestellungen konkreter Personen realiter manifestieren kann.

Bei J. Gordon Faylor hinterließ diese Erfahrung ein Unbehagen, das ihn inzwischen zögern lässt, diese Bücher anderen oder online zu zeigen, denn „it's never clear if or how much a particular author would want their work in a more public or literary/artistic context“ (ebd., 689). Mit seinen Buchbestellungen über PoD-Plattformen habe er also unbeabsichtigt „a realm of ethical uncertainty“ betreten, was grundsätzliche Überlegungen zu Wesen und Implikationen des Publizierens anstieß:

To what extent does my engagement with these books belie a kind of exploitation, a crass curiosity? Were these books even meant for others? [...] No doubt these questions speak to a broader dissolution between the public and private; [...] even intention fails in the face of something as chaotic as the internet. [...]

These books hit me like a secret at once inappropriate and alluring, and can get to feeling very nearly dangerous, like I'm seeing something I shouldn't. I'm not supposed to own these or know about these, I tell myself. And yet Lulu's ability to make these things available – which most likely would never have seen the light of day twenty, thirty years ago – tempts exploration. (ebd., 689)

Latenz: Druckwerke *in potentialis*

Hinterfragt wird hier der Öffentlichkeitscharakter der PoD-Plattformproduktion, der in der Tat nicht einfach zu bestimmen ist, obwohl der Button „Confirm and Publish“ Eindeutigkeit suggeriert. Stattdessen bringt die PoD-Plattformproduktion diesbezüglich eine große Verunsicherung mit sich. Dürfen z.B. die Bücher, die Faylor erworben hat, überhaupt als veröffentlicht gelten, wo es doch denkbar ist, „that I own the only copy of this book in existence, if its author didn't happen to purchase one“ (ebd., 689)? Hier kristallisiert sich in nuce das Problem, was im postdigitalen Zeitalter überhaupt noch sinnvoll als ‚veröffentlichen‘/„öffentliche“ bezeichnet werden kann – eine Frage, die im Übrigen schon im analogen, biblionomen Zeitalter nicht unumstritten war.

Man könnte diese Frage mit Verweis auf Sonder- und Grenzfälle wie Samizdat- und Undergroundpublikationen beantworten, bei denen weniger die Zahl der angefertigten Exemplare als vielmehr der Fakt der Zirkulation

für die Frage der Öffentlichkeit entscheidend war. So behauptet etwa der Künstlerarchivar Vadim Zakharov (2016, 174) in Bezug auf die sowjetischen Samizdat-Publikationen: „As soon as we completed the five copies and brought them into circulation, they were, for us, finished and released, that is, published“.⁹ Im Analogieschluss wäre eine PoD-Publikation ‚veröffentlicht‘, sobald wenige Druckexemplare (im Extremfall gar nur ein einziges Exemplar) angefertigt wurden – wie es für PoD wohl nicht untypisch ist, auch wenn aufgrund des Blackbox-Charakters der Plattformen belastbare Zahlen fehlen.

Was aber, wenn es noch nicht einmal dieses eine Druckexemplar gibt? Wenn also das Buch auf der PoD-Plattform weiter vor sich hin schlummert, ohne je durch eine Bestellung aktiviert zu werden, was wohl einen nicht unbedeutenden Teil der gewaltigen PoD-Produktion betreffen dürfte? Diese Bücher verharren auf den Plattformen in einem merkwürdigen Schwebezustand an der Schwelle zum Gedrucktwerden. Kann man im Fall eines solchen Druckwerks *in potentialis*, das noch auf den Moment seiner ‚Erfüllung‘, d.i. seines Gedrucktwerdens wartet, überhaupt schon von einer Veröffentlichung im strengen Sinn sprechen? Genau genommen sind – bis zum Moment einer Bestellung, die den Druck auslöst – erst einmal nur die Metadaten des Werks öffentlich bekannt. Daneben existiert es vorerst nur als druckfertige PDF-Datei auf einem Server, welche standardmäßig dem öffentlichen Zugriff entzogen ist. Bindet man – z.B. in der Tradition von Marshall McLuhan¹⁰ – Öffentlichkeit an den Druck, d.h. an die Materialisierung und Vervielfältigung, oder – z.B. im Anschluss an Zakharov – an die Zirkulation, könnte man mit einer gewissen Berechtigung behaupten, dass diese Titel noch nicht das Licht der Öffentlichkeit erblickt hätten, obwohl sie prinzipiell verfügbar und potenziell zugänglich sind.

Timothy Laquintano (2016, 11) hat in diesem Zusammenhang den Vorschlag unterbreitet, „that the millions of self-published books now sitting in digital databases exist more as publicly accessible books than as published books. They exist largely as latent potential. In my understanding, books unengaged by readers haven’t circumvented gatekeepers; they want for gatekeepers“. Unterscheidet man in diesem Sinn zwischen ‚öffentlich zugänglichen‘ Büchern, die im Zustand der Latenz verweilen, und ‚veröffentlichten‘ Büchern, wäre die Veröffentlichung nicht länger an einen

9 Die Zahl von fünf Exemplaren erklärt sich aus der maximal möglichen Zahl an Schreibmaschinendurchschlägen, alles darüber hinaus war i.d.R. nicht mehr lesbar. Darüber hinaus galt es in der Sowjetunion als illegal, einen Text in mehr als fünf Exemplaren zu vervielfältigen (vgl. Zakharov 2016, 173).

10 „Print technology created the public.“ (McLuhan und Fiore 1996, 68)

performativen Akt seitens der Produzent:innen gebunden. Stattdessen läge es in der Hand der Rezipient:innen und Käufer:innen, aus einer öffentlich verfügbaren, latenten Publikation qua Bestellung eine veröffentlichte, manifeste Publikation zu machen.

Eine solche Perspektivierung mag ungewohnt und diskussionswürdig sein, sie macht aber zu Recht auf den Stellenwert aufmerksam, den der Akt der Bestellung bzw. die dadurch ausgelöste Drucklegung in der Welt von PoD besitzt. Dies gilt umso mehr, als sich PoD-Plattformen als erstaunlich prekärer Publikationsweg erwiesen haben. Denn entgegen dem Werbeversprechen von unbegrenzter Auflagenhöhe und immerwährender Verfügbarkeit sind gar nicht so wenige PoD-Titel inzwischen nicht mehr erhältlich, d.h. nicht mehr bestell- und druckbar.

Die Gründe dafür sind vielfältig. Wie die Erfahrung von J. Gordon Taylor lehrt, mögen manche von ihren Macher:innen gar nicht für die Öffentlichkeit oder die Ewigkeit gedacht gewesen sein und von ihnen selbst zurückgezogen worden seien. Andere Titel wurden von den Plattformen aufgrund expliziter Inhalte oder aus Urheberrechtsgründen gesperrt oder gar gelöscht. Viele Publikationen tragen allein schon aufgrund ihrer Plattform-abhängigkeit ein Verfallsdatum: Sie können von einem Tag auf den anderen nicht mehr produzierbar sein, wenn die Plattform z.B. bestimmte Formate, Materialien oder Ausstattungsmerkmale aus ihrem Portfolio nimmt. Einzelne Plattformen mussten im Zuge von Marktbereinigungen ganz aufgeben, und ein späterer Plattformwechsel ist nicht trivial oder, z.B. bei mit proprietärer Plattform-Software erstellten Büchern, gänzlich unmöglich. Schließlich wenden sich viele Autor:innen früher oder später selbst von den Plattformen ab – aus Verdruss über die mancherorts üblichen Vorhaltegebühren, die mangelnde Produktionsqualität, die undurchsichtige Preispolitik, unverhältnismäßig hohe Versandkosten, unkalkulierbare Zollgebühren usw.

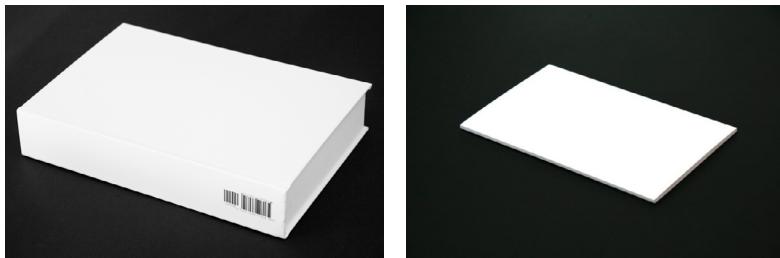
Angesichts dieser künstlichen Verknappung des Angebots bildet das gedruckte Buch das einzig verlässliche, dauerhafte Veröffentlichungsmedium. Jede Bestellung wird so zu einem performativen und einem archivarischen Akt, mit dem die Käufer:innen zur Sicherung des Werks und seiner Überlieferung beitragen oder in manchem Fall eben überhaupt erst den Akt der Veröffentlichung qua Drucklegung vollziehen und vollenden.

„Imagined Printedness“

Zugleich ist nicht zu erkennen, dass allein mit dem Upload einer Druckdatei auf den PoD-Plattformserver und ihrer Einspeisung ins Plattformangebot sowie der daraus erwachsenden bloßen *Möglichkeit* zur Materialisierung und Zirkulation dieser Bücher bereits ein Faktum geschaffen wird, das als Veröffentlichung bezeichnet werden könnte. Ein solches von tatsächlicher Vervielfältigung und Zirkulation unabhängiges Verständnis von Veröffentlichung liegt einigen prominenten PoD-Publikationen der Library of Artistic Print on Demand zugrunde, die sich bewusst, ja ostentativ an der Schwelle zum Gedrucktwerden ansiedeln, dabei aber auf ihre Materialisierung im Druck nicht zwingend angewiesen sind.

Beispielhaft nennen ließe sich Silvio Lorussos und Giulia Cilibertos zweiteiliges Buchset *Blank on Demand* (2011), das die Abhängigkeit von äußeren Parametern vor Augen führt, denen man als Künstler:in auf PoD-Plattformen ausgesetzt ist, indem es diese Rahmenbedingungen performativ an sich selbst vorführt: Es handelt sich um zwei Blankobücher, die sich in Format, Seitenzahl, Bindung und Preis an den jeweiligen Maximal- bzw. Minimalvorgaben der PoD-Plattform orientieren. Das ergibt ein kleines Paperback mit 40 Seiten zum Preis von 5,44 € und ein 740 Seiten dickes Hardcover für 999.999,99 € (vgl. Abb. 6 und 7). Es versteht sich, dass der zweite Band zu diesem Preis niemals einen Käufer finden wird, was für die Werkwerdung und den Öffentlichkeitscharakter in diesem Fall allerdings irrelevant ist, da es sich hier um ein Werk der Konzeptkunst handelt, das der Umsetzung nicht zwingend bedarf.

Als zweites Beispiel sei das experimentelle Verlagskollektiv Troll Thread genannt, für das die tatsächliche Drucklegung ihrer Publikationen, die sie sowohl als freies PDF als auch als PoD über Lulu anbieten, nicht zuletzt eine finanzielle Frage ist. Ihr zweigleisiges Verlagsmodell beschreibt der Mitverleger Joey Yearous-Algozin unverblümt mit den Worten: „That's how poor publishing looks like“ (Yearous-Algozin zit. n. Lin 2014). Angesichts der Tatsache, dass sie sich nicht einmal selbst in allen Fällen den Druck ihrer Publikationen leisten können, schätzen sie deren Absatzchancen von vornherein als äußerst gering ein: „We don't expect people to actually purchase the physical copies“ (ebd.). Aber auch unabhängig von diesen ökonomischen Zwängen gilt Troll Thread die Drucklegung eher als zusätzliche potenzielle Veröffentlichungs- und Reflexionsform denn als notwendige Bedingung der Werkwerdung, zumal sich ihre Werke häufig – analog zu



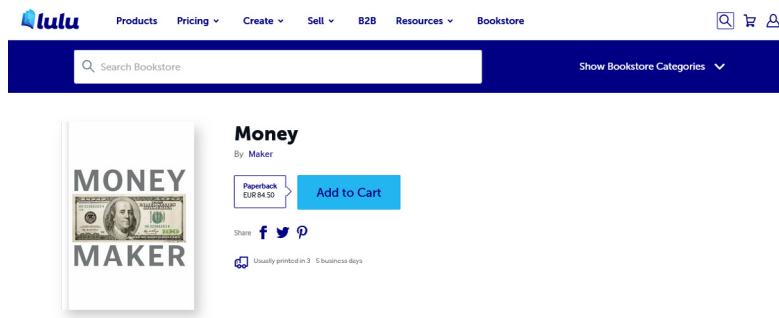
[Abb. 6 und 7] Minimal- und Maximalversion von Giulia Cilibertos und Silvio Lorusso's *Blank on Demand*. 2011. (Quelle: Ciliberto und Lorusso 2011).

Lorusso und Ciliberto's *Blank on Demand* – bereits als künstlerische Idee verwirklichen, die auf ihre Materialisierung im Druck nicht angewiesen sind.

Entscheidend dafür ist der Einbezug des Publikationskontextes und der Paratexte in die künstlerische Konzeption und das Deutungsangebot, wie es bei Troll Thread regelmäßig der Fall ist. Die Titel-, Autor-, Inhaltsangaben, Werbetexte und Metadaten – die bei jeder Publikation über eine PoD-Plattform eingegeben werden müssen, im Gegensatz zur Listung im ‚ordentlichen‘ Buchhandel aber mehr Freiraum lassen – begreift Mitverlegerin Holly Melgard (2025, 584) als essenziellen Teil ihrer subversiven Agenda: „Using the print-on-demand platform in this way enabled us to bypass certain restrictions on the production of knowledge imposed by the print-based tradition, giving our authors more room and flexibility to play with the framing of their own books compared to the print paradigm“.

Als einschlägiges Beispiel für die virtuos zur Anwendung gebrachte Paratext-Poetik des Verlagskollektivs – Melgard spricht von „enveloping“ (ebd., 585) – sei *MONEY* von Maker genannt, wie die Autorschaftsangabe im Webshop lautet (vgl. Abb. 8).¹¹ Das Cover hingegen erlaubt angesichts der auf „by“ verzichtenden Kombination von Titel und Autorname die Lesart „MONEY MAKER“, mittels der sich das Buch buchstäblich als Gelddruckmaschine verkaufen lässt (vgl. Abb. 9). Natürlich ist dies ein ironischer Kommentar auf die ökonomische Schieflage, in der sich ein experimenteller Literaturverlag wie Troll Thread gewöhnlich befindet.

11 Hinter diesem Pseudonym versteckt sich Holly Melgard.



[Abb. 8] Webauftritt von Makers *MONEY* (2012) im Webshop von Lulu. Screenshot (Quelle: Lulu 2020).



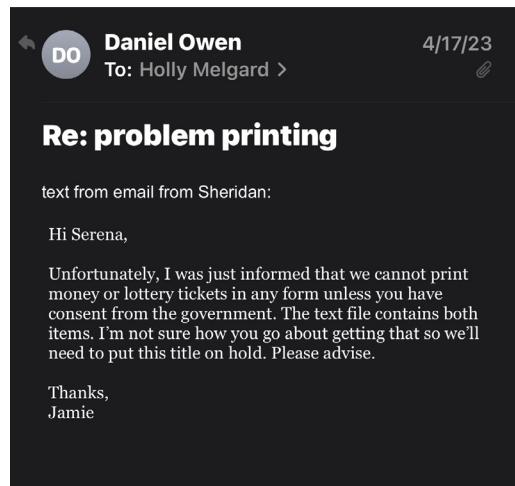
[Abb. 9] Maker. *MONEY* (Quelle: Holly Melgard 2012, Foto: apod.li 2023).

Es geht in *MONEY* aber nicht nur darum, ob Troll Thread mit den eigenen Publikationen Geld verdienen kann, sondern auch darum, ob *MONEY* überhaupt jemals im Druck realisiert werden kann bzw. darf. Schließlich enthält das Buch die Vorder- und Rückseite von 368 originalgroßen 100-Dollarnoten, „inviting the reader to either call [the] cops or cut on the dotted line and use the bills IRL [in real life]“ (Melgard 2017, 11).

Während die digitale PDF-Datei juristisch unproblematisch ist, würde der tatsächliche Druck dieses Buchs auf die illegale Reproduktion von Banknoten hinauslaufen, worauf der Auszug aus dem Counterfeit Detection Act hinweist, der in der Vorbemerkung im Buch zitiert wird. Doppelbödig heißt es dort: „TROLL THREAD PRESS does not print nor draw profit from the printing of the manuscripts it distributes“ (Maker 2012, editoriale Vorbemerkung). Eben hier aber offenbart sich der Anachronismus geltenden Rechts, denn es ist unklar, wer für die mit dem Druck einhergehende illegale Vervielfältigung von Banknoten juristisch zur Rechenschaft gezogen werden könnte: der ominöse Maker in seiner Eigenschaft als Autor:in? Troll Thread als Betreiber des Accounts, über den das Buch hochgeladen wurde und angeboten wird? Die Käufer:innen, die ein Buch bestellen? Die Druckerei, die das Buch anfertigt, also tatsächlich ‚Geldscheine‘ vervielfältigt? Oder die PoD-Platform Lulu als Marktplatz und Vermittler (vgl. Bajohr 2018, 153)? Hier wird der Bestellbutton zum Auslöser für Fragen nach Kapital, Recht, Kunst und Literatur, zu deren Klärung die Vorbemerkung ironisch empfiehlt: „For more information regarding the legal identity of *MONEY*’s maker as it technically belongs to the poetic contingencies of its printer, contact: the Public Affairs Office of the United States Secret Service“ (Maker 2012, editoriale Vorbemerkung).

Damit funktioniert *MONEY* als Wette, die die im postdigitalen Zeitalter in Bewegung geratenen „horizons of the publishable“ (Malik 2008) auslotet und an sich selbst austestet. Dabei geht Melgard bewusst das Risiko der Druckverweigerung durch die jeweilige Druckerei ein (vgl. Abb. 10)¹², was für die Werkwerdung aber unschädlich ist. Denn die Buchidee verwirklicht sich bereits im Umstand, dass *MONEY* gedruckt werden könnte, weshalb

12 Dies ist keine rein abstrakte, sondern eine reale Gefahr. Zwar wurden bisher wohl alle PoD-Bestellungen ausgeführt und ausgeliefert. Allerdings kam es im Zusammenhang mit Melgards jüngstem, beim etablierten New Yorker Independent-Verlag Ugly Duckling Presse erschienenen Buch *Read Me* (2023) zu einem Präzedenzfall, als die Druckerei den Druck verweigerte (vgl. Abb. 10), weil das Buch Auszüge aus *MONEY* (2012) und *REIMBUR\$EMENT* (2013) enthält. Letzteres versammelt Faksimiles von Lotterielosen in Originalgröße. Verlag und Autorin sahen sich gezwungen, auf diese Seiten zu verzichten.



[Abb. 10] Von Ugly Duckling Presse weitergeleitete Nachricht der Druckerei an Holly Melgard. 17.04.2023. Screenshot (Quelle: Melgard 2023).

die oben genannten Fragen bereits mit der bloßen *Möglichkeit* des Drucks virulent werden.

Das trifft auch auf Michael Mandibergs megalomanes PoD-Projekt *Print Wikipedia* (2015) zu, das als drittes Beispiel für Publikationen, die sich bewusst an der Schwelle zum Gedrucktwerden situieren, genannt werden soll. Es zwingt die gesamte englischsprachige Wikipedia ins gedruckte Medium. Die über 5 Millionen Artikel ergeben über 7.500 Bände mit je 740 Seiten, die in Bibliotheken lange Wände füllen würden, wie Installationen zeigen (vgl. Abb. 11 und 12). Das gewohnte Buchformat dient hier als Maßstab der Vermessung für die unvorstellbaren Datenmengen der Online-Enzyklopädie, denen man sich gewöhnlich über schwer fassbare, abstrakt bleibende Byte-Angaben anzunähern versucht. Dass nicht einmal Mandiberg selbst diese 7.500 Bände vollständig schon einmal in Druck gegeben hat, macht die Aktion keineswegs sinnlos, wie Hannes Bajohr (2016, 262) ausführt: Ein solches Projekt „still requires the *possibility* of being printed in order to achieve its vertiginous effect. As in much of Conceptual Literature, its potential, so to speak, is its *potentiality*“.

Sophie Seita (2017, 175) spricht in diesem Zusammenhang von „*imagined printedness*“, womit zum einen die prinzipielle Potenzialität von PoD treffend beschrieben ist, schließlich wartet jedes hochgeladene Buch darauf, irgendwann einmal bestellt und gedruckt zu werden. Zum anderen aber



[Abb. 11] Ausstellungsansicht von Michael Mandibergs *Print Wikipedia* (2015), Hayden Library der Arizona State University 2016 (Quelle: Michael Mandiberg 2015, CC BY-SA).



[Abb. 12] 36 Bände des *Wikipedia Contributor Appendix* mit den Namen aller Wikipedia-Autor:innen aus Michael Mandibergs PoD-Projekt *Print Wikipedia* (2015). Ausstellungsansicht, Denny Gallery New York 2015 (Quelle: Michael Mandiberg 2015, CC BY-SA).

sucht Seita damit eine besondere Spezies von Werken zu charakterisieren, „that cannot or should not be printed but insist on printedness – even if only imagined – all the same“ (ebd.). Eine ganz ähnliche Formulierung wählt auch Mandiberg, wenn er in Bezug auf *Print Wikipedia* argumentiert, dass es gar nicht zwingend des Drucks aller 7.500 Bände bedarf: „[I]t's never necessary to print them all out, our imaginations can complete what's missing“

(Mandiberg 2025, 514). Die Werkidee verwirklicht sich also auch hier bereits mit der Möglichkeit, dass alle Bände gedruckt werden *könnten*. Zumindest in Fällen solch begründeter, d.h. entsprechend paratextuell gerahmter „imagined printedness“ scheint es sinnvoll, auch schon den bloßen Upload einer Druckdatei auf die PoD-Plattform als vollwertigen Akt der Veröffentlichung anzuerkennen, mit dem ein Faktum geschaffen wird, ohne dass die Notwendigkeit zur Drucklegung besteht.

„Confirm and Publish“

Eben ein solches Verständnis von Publizieren wird durch die spezifische Ausgestaltung des Uploadprozesses, an dessen Ende der „Confirm and Publish“-Button steht, von den PoD-Plattformen selbst nahegelegt. Dem voraus geht die Entscheidung über das Ziel der Publikation: „Select a Goal“ (vgl. Abb. 13). Zur Auswahl stehen die zwei Optionen „Publish Your Book“ und „Print Your Book“, die jeweils eine andere Form von Öffentlichkeit und Veröffentlichung implizieren, wie die Hilfestellungen verraten (vgl. Lulu 2023).¹³ Bei „Print Your Book“ haben nur die Accountinhaber:innen Zugriff auf die Publikation, nur sie können ein gedrucktes Exemplar bestellen. Für andere ist die Publikation im Webshop der Plattform unsichtbar. Wie an anderer Stelle explizit vermerkt wird, kommt diese „Print“-Option nicht dem Akt einer Veröffentlichung gleich: „Lulu also provides a quick path to upload and print books *without publishing*“ (Lulu 2021; Herv. d. Verf.). Die Materialisierung und Vervielfältigung im Druck genügt also nicht, um ein Buch zu *veröffentlichen*. Die Option „Publish Your Book“ hingegen impliziert die öffentliche Anzeige und Verfügbarmachung der entsprechenden Publikation, die anschließend im plattformeigenen Webshop sicht- und bestellbar oder per individuellem Bestelllink distribuierbar ist. Bei Zukauf einer ISBN ist sie darüber hinaus in sämtlichen Katalogen des ‚ordentlichen‘ Buchhandels auffindbar und verfügbar.

Erst nach dieser Festlegung erscheint der Button „Confirm and Publish“ (vgl. Abb. 14), dessen Betätigung einem performativen Sprechakt von-seiten der Produzent:innen gleichkommt – vergleichbar der früher üblichen Imprimatur –, mit dem sie die hochgeladenen Druckdateien finalisieren,

13 Bei BoD findet sich seit der Neuorganisation der Produktwelt im Juli 2023 diese Unterscheidung bereits im Titel der unterschiedlichen Angebote wieder: Das Basisprodukt (früher „BoD Fun“) heißt nun „Print“ und wird beworben mit dem Slogan: „Erstell dein eigenes Buch und lass es drucken.“ Die anderen Produkte tragen „Publish“ im Titel und werden beworben mit: „Veröffentliche dein Buch gedruckt und digital“ (BoD 2023).

Select a Goal

Start by telling us what you plan to do with your Book. From printing your own copies to selling around the world or on your own website, we've got you covered!

Publish Your Book
Publish your Book to use any or all of our retail options to sell your Book.

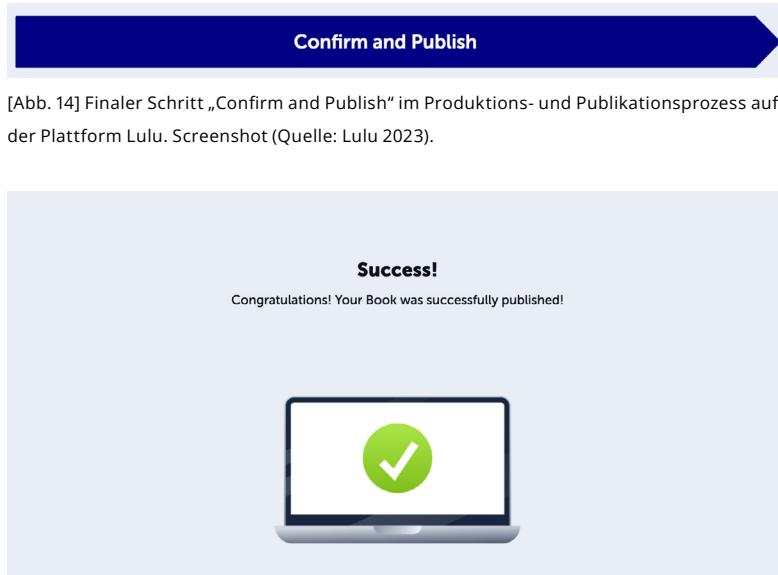
Lulu Bookstore
Sell your Book on the Lulu Bookstore.

Lulu Direct
Sell your Book on your website or ecommerce store.

Global Distribution ⓘ
Sell your Book through 40,000+ global retailers using Lulu's distribution service. Please note that a title page, copyright page, and ISBN are required.

Print Your Book
Upload your Book files to your account and purchase copies.

[Abb. 13] Zwischenschritt „Select a Goal“ im Produktions- und Publikationsprozess auf der Plattform Lulu. Screenshot (Quelle: Lulu 2023).



[Abb. 15] Bestätigung des erfolgreichen Abschlusses des Produktions- und Publikationsprozesses auf der Plattform Lulu. Screenshot (Quelle: Lulu 2023).

die Eingabe der Metadaten und Paratexte abschließen und ihr Werk für die Öffentlichkeit freigeben. Zugleich wird mit Auslösen des Buttons die hochgeladene, finalisierte Publikation samt Metadaten und Paratexten in das sichtbare Angebot des Plattform-Webshops und ggf. des allgemeinen Buchhandels eingespeist und so öffentlich zugänglich (vgl. Abb. 15).

Die Drucklegung selbst bleibt einem späteren, separaten Bestellvorgang überlassen. Ob es jemals dazu kommen wird, spielt allerdings, so suggeriert die Formulierung „Confirm and Publish“, für den Fakt der Veröffentlichung keine Rolle. Auf ähnliche Weise signalisiert bei Blurb die oben bereits erwähnte Rubrik „Just Published“ den von Bestellung und Drucklegung unabhängigen Vollzug der Veröffentlichung: Schließlich werden hier all jene Publikationen aufgelistet, die von den Accountinhaber:innen soeben hochgeladen, finalisiert und qua Knopfdruck zur Veröffentlichung freigegeben wurden, ohne dass damit zwingend eine Bestellung und Vervielfältigung im Druck einhergehen müsste. Das Buch gilt als publiziert, sobald es öffentlich sichtbar geschaltet und prinzipiell verfügbar ist – und somit, noch bevor es bestellt und gedruckt wird, ja völlig unabhängig davon, ob dieser Fall jemals eintreten wird.

Doch wie immer sind die Dinge nie so einfach, wie sie scheinen. Zum einen zeigt die Erfahrung von J. Gordon Taylor, dass die Tragweite dieser Entscheidung möglicherweise nicht allen Plattformnutzer:innen bewusst ist. Zum anderen agieren die Plattformen selbst widersprüchlich. Denn unabhängig davon, ob man sich auf Lulu für „Print Your Book“ oder „Publish Your Book“ entschieden hat – in beiden Fällen wird der Upload- und Eingabeprozess mit dem Button abgeschlossen, auf dem „Confirm and Publish“ steht. Die Logik, wonach Upload und Freigabe der Druckdateien als ‚Veröffentlichung‘ gelten, erstreckt sich somit paradoixerweise auch auf jene Publikationen, bei denen die Option „Print“ gewählt wurde, obwohl diese doch erklärtermaßen eben nicht den Status einer Veröffentlichung nach sich ziehe. Das würde bedeuten, dass die Plattformen den Akt der Veröffentlichung nicht nur nicht an den Grad der *tatsächlich erzielten* Öffentlichkeit binden, wie sie sich etwa über die Zahl der Bestellungen bzw. angefertigten Druckexemplare ermitteln ließe. Sie ignorieren darüber hinaus auch den Grad der *intendierten* Öffentlichkeit, wie er sich in der Entscheidung für „Print“ oder „Publish“ manifestiert.

Dies hat durchaus seine Berechtigung. Schließlich ist es historisch gerade die Vervielfältigung einer Schrift im Druck, an die ihr Öffentlichkeitscharakter geknüpft ist. Michael Bhaskar (2013, 7) etwa nennt „amplification“ die

Kernidee des Publizierens.¹⁴ Daher impliziert bereits die Wahl der „Print“-Option ein starkes Moment von Öffentlichkeit, da sie die Materialisierung und Vervielfältigung auslöst und es darüber hinaus ein Leichtes ist, die gedruckten Exemplare anschließend selbstständig, d.h. unabhängig von der PoD-Plattform, in Umlauf zu bringen. Nicht wenige Künstler:innen nehmen in diesem Sinn die PoD-Plattform nur als *Druckdienstleister* in Anspruch und „veröffentlichen“ und vertreiben ihre Werke anschließend selbst, z.B. über ihre eigene Webseite.

Die Eindeutigkeit und Simplizität, die das Design dieses stark automatisierten PoD-Veröffentlichungsprozesses samt „Confirm and Publish“-Button vermittelt, ist somit trügerisch. Ungeachtet aller Popularisierung und Banalisierung eignet dem Publizieren der Gegenwart somit noch immer eine Komplexität und Unschärfe, die sozialen Aushandlungsprozessen unterliegt und sich algorithmischer Kodifizierung entzieht. Silvio Lorusso (2021) hält treffend fest: „Publicness is not a binary, but a spectrum.“

Referenzen

- Anderson, Chris. 2006. *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. New York: Hyperion.
- Bajohr, Hannes. 2016. „Experimental Writing in its Moment of Digital Technization: Post-Digital Literature and Print-on-Demand Publishing“. In *Publishing as Artistic Practice*, herausgegeben von Annette Gilbert, 252–67. Berlin: Sternberg. Wiederabdruck in *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, herausgegeben von Annette Gilbert und Andreas Bülhoff, 629–39. Leipzig: Spector Books (2025).
- . 2018. „In der Asche des Digitalen: Postdigitales Publizieren heute“. *Kunstforum International* 256: 150–59.
- . 2023. „Publicking/Privating: The Gestural Politics of Digital Spaces“. *Society* 60: 868–80. <https://doi.org/10.1007/s12115-023-00918-wb>.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Bhaskar, Michael. 2013. *The Content Machine: Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*. London/New York/Delhi: Anthem.
- BoD. 2023. „Alles neu macht der Juli: Die neue BoD Produktwelt“. *BoD blog* (blog). 6. Juni 2023. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://blog.bod.de/veroeffentlichen-alles-neu-macht-der-juli-die-neue-bod-produktwelt/>.
- Bowker. 2010a. „New Book Titles and Editions, 2002–2009“. Bowker. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://web.archive.org/web/20110311000326/http://www.bowkerinfo.com/bowker/IndustryStats2010.pdf>.

14 „Publishing is about scaling up from creating a single instance to multiple copies. [...] If publishing is anything, [...] it lies in the idea of amplification.“ (Bhaskar 2013, 6–7).

- . 2010b. „Bowker Reports Traditional U.S. Book Production Flat in 2009“. Bowker. 14. April 2010. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://web.archive.org/web/2010122005104/http://www.bowker.com/index.php/press-releases/616-bowker-reports-traditional-us-book-production-flat-in-2009>.
- . 2014. „Self-Publishing in the United States, 2008–2013“. https://web.archive.org/web/20240127104143/https://pq-static-content.proquest.com/collateral/media2/documents/bowker_selfpublishing_report2013.pdf.
- Bruet, Manon. 2020. „Production Process: Print on Demand“. *Revue Faire* 26.
- Ciliberto, Giulia und Silvio Lorusso. 2011. *Blank on Demand*. Selbstverlag: Lulu.
- Taylor, J. Gordon. 2025. „A Note on Vernacular Print-on-Demand Publishing and the Conundrum of Access“. In *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, herausgegeben von Annette Gilbert und Andreas Bülhoff, 686–89. Leipzig: Spector Books.
- Gilbert, Annette. 2023. „'Wikability'. Über die Wikipedia als neue Konsekrationinstanz im literarischen Feld“. In *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 67: 227–55. <https://doi.org/10.46500/83535512-009>.
- Gilbert, Annette und Andreas Bülhoff. 2023. *Library of Artistic Print on Demand*. Webarchiv. <https://apod.li>.
- . Hg. 2025a. *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*. Leipzig: Spector Books.
- . 2025b. „Library of Artistic Print on Demand“. In *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, herausgegeben von Annette Gilbert und Andreas Bülhoff, 8–17. Leipzig: Spector Books.
- . 2025c. „Library of Artistic Print on Demand“. In *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, herausgegeben von Annette Gilbert und Andreas Bülhoff, 18–122. Leipzig: Spector Books.
- Goggin, James. 2008. „Supply on Demand: Interview with Erin O'Hara“. *PRINT*, 1. Juni 2008. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. https://www.printmag.com/design-inspiration/supply_on_demand.
- Haugland, Anne. 2006. „Opening the Gates: Print On-Demand Publishing as Cultural Production“. *Publishing Research Quarterly* 22: 3–16. <https://doi.org/10.1007/s12109-006-0019-z>.
- Horaz. 2018. *Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch*, herausgegeben und übersetzt von Niklas Holzberg. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Jakobson, Roman und Petr Bogatyrev. 1979. „Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens“. In Roman Jakobson. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, herausgegeben von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, 140–57. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Laquintano, Timothy. 2016. *Mass Authorship and the Rise of Self-Publishing*. Iowa: University of Iowa Press.
- Lin, Tan. 2014. „Troll Thread Interview“. *Poetry Foundation*, 4. März 2014. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/troll-thread-interview>.
- Lorusso, Silvio. 2015. „Print-on-Demand – The Radical Potential of Networked Standardisation“. In *Code – X. Paper, Ink, Pixel and Screen*, herausgegeben von Danny Aldred und Emmanuelle Waeckerlé, 03:47–03:58. Farnham: bookRoom.
- . 2021. „We Live in Publics: Publication as a Spectrum“. Seminarankündigung. Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://web.archive.org/web/20230722214655/https://www.burg-halle.de/en/design/kommunikationsdesign/masters-course/course-elements/I/we-live-in-publics-publication-as-a-spectrum/>.

- Lulu. 2021. „Comparing Lulu Press & Blurb. Get the Options, Distribution, and Control to Make Your Book, Your Way“. Lulu. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://web.archive.org/web/20210731154343/https://blurb.lulu.com/>.
- . 2023. „Knowledge Base: Publishing a Print Book for Global Distribution“. Letzte Änderung am 1. November 2023. <https://help.lulu.com/en/support/solutions/articles/64000255597-publishing-a-print-book-for-global-distribution>.
- Maker [d.i. Holly Melgard]. *Money*. 2012. [New York]: Troll Thread/Lulu.
- Malik, Rachel. 2008. „Horizons of the Publishable: Publishing in/as Literary Studies“. *ELH* 75, Nr. 3: 707–35.
- Mandiberg, Michael. 2015. *Print Wikipedia*. Selbstverlag: Lulu. Online verfügbar unter <https://printwikipedia.com/>.
- . 2025. „Making Print Wikipedia“. In *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, herausgegeben von Annette Gilbert und Andreas Bülhoff, 512–21. Leipzig: Spector Books.
- McLuhan, Marshall und Quentin Fiore. 1996. *The Medium is the Message*. London: Penguin Books.
- Melgard, Holly. 2013. *REIMBUR\$EMENT*. [New York]: Troll Thread/Lulu.
- . 2017. *Essays for a Canceled Anthology: HOLLY MELGARD READS HOLLY MELGARD*. [New York]: Troll Thread/Lulu.
- . 2023. *Read Me: Selected Works*. New York: Ugly Duckling Presse.
- . 2025. „Print-on-Demand Self-Publishing After the Rise of Misinformation Got Us Killed“. In *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, herausgegeben von Annette Gilbert und Andreas Bülhoff, 579–86. Leipzig: Spector Books.
- Palumbo, Jacqui. 2020. „Stephen Shore's Unorthodox Photography Teaches Us to Celebrate the Everyday“. *Artsy*, 7. Februar 2020. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-stephen-shores-unorthodox-photography-teaches-celebrate-everyday>.
- Rogers, Bruce. 2015. „Eileen Gittins Builds Blurb to Make Book Publishing Easy and Affordable.“ *Forbes*, 28. Januar 2015. Letzter Zugriff am 8. Februar 2014. <https://www.forbes.com/sites/brucerogers/2015/01/28/eileen-gittins-builds-blurb-to-make-book-publishing-easy-and-affordable/>.
- Schmidt, Andreas. 2017. „Gesamtbuchkunstwerkskulptur“. Galerie Andreas Schmidt. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://www.andreasschmidtgalerie.com/lodz-photofestival>.
- . 2011. *Just Published*. Selbstverlag: Blurb.
- Seita, Sophie. 2017. „Thinking the Unprintable in Contemporary Post-Digital Publishing“. *Chicago Review* 60/61, Nr. 4/1: 175–94. Wiederabdruck in *Library of Artistic Print on Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, herausgegeben von Annette Gilbert und Andreas Bülhoff, 640–51. Leipzig: Spector Books (2025).
- Shirky, Clay. 2012. „How We Will Read: Interview with Sonia Saraiya“. *Findings* (blog). 5. April 2012. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://web.archive.org/web/20120504030525/http://blog.findings.com/post/20527246081/how-we-will-read-clay-shirky>.
- Shore, Stephen. 2017. „Print-on-Demand books. 2003–07“. *The Museum of Modern Art*. Audio und Transkription. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://www.moma.org/audio/playlist/45/720>.
- . 2012. *The Book of Books*. London: Phaidon.
- Waterman, Bruce. 2012. „Blurb Operations SVP Bruce Waterman on Photo-books and Self-publishing: Interview with Cary Sherburne“. *WhatTheyThink*, 16. November 2012. Letzter Zugriff am 8. Februar 2024. <https://whattheythink.com/video/61163-blurb-operations-svp-bruce-waterman-photobooks-self-publishing/>.

- Wikipedia. 2024. „Wikipedia:Relevanzkriterien, 8.4 Autoren“. *Wikipedia*.
Letzte Änderung am 6. Februar 2024. <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Relevanzkriterien&oldid=241939915#Autoren>.
- Zakharov, Vadim. 2016. „No to Mass Circulation. Publishing in the Context of an Aesthetics of the Relationships in Post-Samizdat: Interview with Annette Gilbert“. In *Publishing as Artistic Practice*, herausgegeben von Annette Gilbert, 172–81. Berlin: Sternberg.

PRODUCTION HISTORY

SELF

PUBLICATION

LÜTFİYE GÜZEL

FRANCIS NENIK

Verteiltes Selbst, wiederholte Publikation

Matthias Preuss

Der Beitrag zeigt, wie Selbst und Publikation in Arbeitsprozessen entstehen und unter aktuellen Bedingungen der Literaturproduktion miteinander interagieren. Anhand der Untersuchung zweier unterschiedlich situierter Publikationsprozesse, die mit den Namen Francis Nenik und Lütfiye Güzel verbunden sind, werden zwei Modi der Selbstveröffentlichung skizziert: das Wegwerfen und das Selbermachen. In beiden Fällen konstituiert sich ein Selbst erst bei der Arbeit; es geht der Publikation nicht voraus. Diese Konstitution kann entweder als Teilung, Distribution, Auflösung oder als Komprimierung, Verdichtung, Konzentration beschrieben werden. Die konkreten Produktionsgeschichten zeigen, dass das Selbst als eine Instanz literarischer Arbeit verstanden werden

kann, die aus einem Ringen mit entfremdenden Bedingungen der Literaturproduktion hervorgeht. Veröffentlichungen sind räumlich verteilt und zeitlich gestaffelt, sie sind von Wiederholungen geprägt. Vor diesem Hintergrund lassen sich die in Frage stehenden literarischen Texte als virtuelle Objekte beschreiben, die durch das Problem strukturiert sind, Selbst und Publikation unter entfremdenden Bedingungen in Beziehung zu setzen, und sich nicht in produktionsgeschichtlichen Aktualisierungen erschöpfen.

Disparate Produktionsgeschichten

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Relation zwischen Selbst und Publikation. Ausgangspunkt ist die These, dass diese Terme (zumindest auf dem literarischen Feld und unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen von Literatur) nicht stabil sind. Daher ist es wichtig, für jeden in Frage stehenden Kontext zu klären, wie Selbst und Publikation aus einem Arbeitsprozess hervorgehen und miteinander interagieren oder reagieren. Ich werde mich dieser Problematik über zwei Projekte annähern. Das erste ist ein Roman von Francis Nenik, der unter dem Titel *Münzgesteuerte Geschichte* zuerst als E-Book erschien (2016a) und dann als *Die Untergründung Amerikas* in den Druck ging (2017); das zweite ist Lütfiye Güzels Gedichtband *faible?* (2017). Diese etwa zeitgleich erschienenen Texte sind aus unterschiedlichen Gründen eher am Rande des Literaturbetriebs situiert. Die Person Lütfiye Güzel spricht aus einer mehrfach als *low codierten* Position heraus; migrantisiert, proletarisiert, weiblich. Ihre Verweigerung der Kommerzialisierung korreliert mit den Ausschlussmechanismen des literarischen Feldes (vgl. Amlinger 2021, 378–91). Das Konstrukt Francis Nenik ist dagegen sozial kaum markiert, entzieht sich und beugt in einem Verwirrspiel Vermarktsregeln und Verwertungslogiken. Die Instabilität des schreibenden Selbst erscheint in den Beispielen unter unterschiedlichen Vorzeichen. Wenn ein Selbst gar nicht vorausgesetzt werden kann, sondern erkämpft und behauptet werden muss, ist Selbstpublikation etwas anderes, als wenn ein Selbst

selbstverständlich zugestanden und eingebunden wird. Wenn zur Publikation grundsätzlich Mittel bereitstehen und Wege offenliegen, ist Selbstpublikation eine andere Option, als wenn die Ressourcen knapp und die Möglichkeiten begrenzt sind. Mit den Texten von Francis Nenik und Lütfiye Güzel sind daher ganz unterschiedliche Produktionsgeschichten verknüpft.

Produktionsgeschichten umfassen verschiedene aufeinanderfolgende und komplementäre materielle Konfigurationen von Texten, die damit zusammenhängenden Medienpraktiken und deren Reflexion. Eine Auseinandersetzung mit Produktionsgeschichten kann methodisch als medienphilologische Erweiterung der *critique génétique*¹ eingeordnet werden. Die Aspekte der jeweiligen Produktionsgeschichten, die für die Untersuchung des Verhältnisses von Selbst und Publikation hier besonders relevant sind, sind zum einen die metapublizistischen Überlegungen, die im ausfransenden Bereich der Paratextualität stattfinden, und zum anderen die Allegorien, durch die sich literarische Praktiken in den Texten niederschlagen. Darüber hinaus versuche ich auch unterschiedliche Erscheinungsweisen (etwa verschiedene Ausgaben oder Formate) sowie das mediale Milieu von Texten (also ihre medientechnischen Bedingungen und deren Diskursivierung) in die Untersuchung einzubeziehen.

Das Ding in einen Container werfen (Francis Nenik)

In diesem ersten Teil beschäftige ich mich mit einem Publikationszusammenhang, der zeitlich und räumlich gedehnt und daher nicht ganz leicht zu greifen ist. Er wird durch den Namen „Francis Nenik“ wie von einer Klammer zusammengehalten. Auf die Frage, wer das sei, gibt etwa die Datenbank des Online-Kulturmagazins *Perlentaucher* die lapidare Antwort: „Francis Nenik ist ein Pseudonym“ (*Perlentaucher* 2023). Davon unbeeindruckt wird das Pseudonym dort pragmatisch als „Schriftsteller“ klassifiziert.² Unter dem Namen „Francis Nenik“ sind Bücher bei *edition*.

- 1 Der Ansatz der *critique génétique* wendet sich in den 1970er-Jahren von einem (dem Strukturalismus zugeschriebenen) starren und geschlossenen Textverständnis ab und den Vorstufen, Zwischenstadien und Varianten literarischen Schreibens zu. Auf der Materialbasis von Manuskripten geraten Transformationsprozesse in den Blick, die Literatur als fluides Medium erscheinen lassen, das sich nicht nur in der Rezeption, sondern auch in der Produktion dynamisch wandelt. Vgl. Grésillon (1998) und Hay (1979). Zur Medienphilologie, vgl. Balke und Gaderer (2017).
- 2 Anfang 2023 fiel Nenik noch in die Kategorie „Buchautor“, die inzwischen offenbar global (also nicht nur für Nenik) umgeschrieben wurde.

cetera und *Spector Books* in Leipzig, *Voland & Quist* in Dresden und *Matthes & Seitz* in Berlin erschienen. Die Veröffentlichungen landen damit an sehr unterschiedlichen Stellen eines Spektrums, das sich aufspannt zwischen dem gewichtigen Independent-Verlag *Matthes & Seitz* und dem Kleinstverlag *ed[ition].cetera*, bei dem die Formel „me, myself and I“ (Akansu 2023) im Impressum darauf hinweist, dass hier verschiedenste Arbeitsschritte in Personalunion bewältigt werden. Diese Adressen eint, dass sie sich ihrem Selbstverständnis nach mehr oder weniger offensiv gegen den Markt oder die hegemonialen Konzerne positionieren.

Eine Nische für literarische Hochkultur

Unter dem Namen „Francis Nenik“ erscheint 2016 auf der Website des Projekts *Fiktion* der Roman *Münzgesteuerte Geschichte*. Laut Impressum handelt es sich dabei um die „Erstveröffentlichung“. Dabei wäre eigentlich der Plural „Erstveröffentlichungen“ zu erwarten: Es gehört zu den Eigenheiten des Projekts, dass der Text zugleich auf Deutsch und in englischer Übersetzung erscheint. Außerdem wird der Text in vier verschiedenen Formaten zur Verfügung gestellt: EPUB, MOVI, HTML und in einem Format, dass für einen eigens für das Projekt entwickelten Reader optimiert wurde. All diese Texte erscheinen unter der Creative-Commons-Zero-Freigabe, kurz CCo (vgl. Creative Commons 2023). Welche Konsequenzen das hat, ist im Impressum ausbuchstabiert: „Sie dürfen das Werk kopieren, verändern, verbreiten und aufführen, auch zu kommerziellen Zwecken, ohne um weitere Erlaubnis bitten zu müssen“ (Fiktion 2016). Diese Möglichkeiten räumen zwar auch andere Creative Commons Lizenzen ein, aber nicht – wie hier im Falle der CC0-Freigabe – bedingungslos.

Fiktion ist dem Selbstverständnis nach ein „Modellprojekt“ (Fiktion 2023). Es wird 2013 von Autor:innen/Verleger:innen initiiert und bildet unter anderem das funktionale Äquivalent eines Verlags, zumindest tritt es in den bibliografischen Angaben an dessen Stelle. *Fiktion* wird gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes und soll Strategien zur Nutzung der Digitalisierung für die Zwecke „anspruchsvoller Literatur“ (ebd.) entwickeln. Dazu gehören unter anderem die durch die öffentliche Finanzierung erlaubte Abkopplung vom Markt: das „digitale[...] Publizieren“ von „Literatur, die keinen gängigen Marktkriterien entspricht“, das Ignorieren „ökonomische[r] Notwendigkeiten der Verlagsbranche“ durch ein kostenloses Angebot aller Titel (ebd.). Außerdem, so die Idee, sollen Autor:innen verlegerische Aufgaben füreinander übernehmen. In der

branchenbezogenen Berichterstattung ist von einem „autorengetriebenen Verlagsprojekt“ (Hell 2013) die Rede. In der Formulierung, es handele sich bei den Publikationen um „Texte von Freunden und Freunden von Freunden“ (Heinemann 2015) kommt auch die exkludierende Wirkung der Vernetzungs- und Abkopplungsstrategien zum Ausdruck. Autor:innen verlegen sich gegenseitig und rütteln so an einer überkommen arbeitsteiligen Form literarischer Produktion. Für Annette Gilbert ist die Verschiebung der Arbeit von der Produktion hin zur Reproduktion eine Signatur der gegenwärtigen Produktionsbedingungen von Literatur:

Eine [...] Strategie im Zeichen der literarischen Postproduktion besteht darin, Prozesse, die bis dato der kreativ-schöpferischen Textproduktion nachgelagert waren und als klassische Postproduktion den Verlagen oblagen, nun dem Gestaltungs- und Verantwortungsbereich der Autor/innen zuzuschlagen. (Gilbert 2019, 506–507)

Diese Oase soll gemäß der 2013 verfassten Deklaration des prestigeträchtigen Autor:innen-Beirats, dem unter anderem die Literaturnobelpreisträgerin Elfride Jelinek angehört, eine medientechnische Nische für literarische Hochkultur sein: „So wunderbar das [Digitalisierung] ist, geraten doch unsere besondere Konzentration erfordernden literarischen Texte beim Konkurrieren um eine insgesamt begrenzte Aufnahmefähigkeit zunehmend ins Hintertreffen“ (Bremer et al. 2013).

Die Untergründung des Selbst

2017 erscheint der Roman *Münzgesteuerte Geschichte* nochmals unter dem veränderten Titel *Die Untergründung Amerikas*³ im Leipziger Verlag *ed[ition].cetera* als Buch, hergestellt im Print-on-Demand-Verfahren von Books on Demand in Norderstedt. In 61 Abschnitten liefert der Roman eine vertrackte Allegorie literarischer Kommunikation im Kosmos des „Papierwissen[s]“ (UÜ, 135). Die „Untergründung“, die im gegenüber der E-Book-Ausgabe geänderten Titel angekündigt wird, betrifft aber nicht nur Amerika, wie es dort heißt, sondern auch Instanzen des Selbst im Text. Exemplarisch dafür steht der erste Satz. Der Roman beginnt mit dem Auftritt einer Figur, die sofort zerlegt wird in ein Korpus von Schriftstücken: „Am 31. Oktober 1963 trat William Croswell in Amanda Hollis‘ Leben. In einer Pappbox. In 234 Teilen.“ (UÜ, 9) Die „Reste des Buchtitelkatalogisierers William Croswell“ umfassen „388 Aktenstücke“, gleich „914 Blatt Papier“ (UÜ, 20). Das sind die „gesammelten Banalitäten“ (UÜ, 22), die sich zu einem

3 Nenik (2017), Printausgabe im Folgenden zitiert mit der Sigle UÜ und Seitenzahl.

„Berg von Banalitäten“ (UÜ, 42) auswachsen, den die Indexschreiberin Amanda Hollis durch ein Register erschließen und bezwingen soll, damit sie in eine Heldengeschichte konvertiert werden können.

Im „Archiv des Archivs“ (UÜ, 23) einer Harvard-Bibliothek lauscht die Protagonistin im November 1963 über mehrere Tage hinweg einer anonymen Stimme, die aus einer Rohrleitung dringt und ihr die verzwickte und verzweigte Geschichte der Vinland-Map zu Gehör bringt, die sie wiederum verschlagwortet. Ein klares und distinktes Bild von Urheberschaft löst der Text in einer Vision eines weitverzweigten Rhizoms von Tunneln (vgl. UÜ, 30) und Rohren (vgl. UÜ, 31) auf, die das Erdreich unter dem Campus durchziehen. Die Geschichte entsteht irgendwo in diesem System kommunizierender Röhren: „Ich werde jetzt in den Erzählmodus schalten“ (UÜ, 36). Amanda Hollis zerfasert im Labyrinth der Verweise, die ihr durch die Stimme eingetrichert werden. Diese Verteilung des Selbst kulminiert in einer Szene, die dieses Spiegelstadium vor Augen führt:

Aber was konnte sie tun? Amanda Hollis wusste es nicht – und ging um Punkt 18 Uhr, als Geschichte und Gegenwart eine perfekte Linie bildeten, deren Enden in je verschiedene Richtungen wiesen, nach Hause und stellte sich erst vor den einen und dann vor den anderen ihrer beiden Spiegel im Bad und streckte den Arm aus, dann die Hand und zum Schluss noch den Finger. Der Finger zeigte auf ihr Spiegelbild. Der Finger im Spiegelbild aber zeigt auf sie. Dann trat Amanda Hollis zur Seite – und die beiden Finger zeigten ins Leere. (UÜ, 139)

3 = 1

Der Zerlegung des Selbst in einem Strom von Doppelgänger:innen, Pseudonymität, Verwechslungen und Korrespondenzen entspricht eine Verteilung von Publikationen auf verschiedene Objekte, deren Status durch die Auflösung der Differenz zwischen Original und Kopie verunsichert wird. Diese Objekte werden zu Paketen verbunden und so tradiert. Ein gutes Beispiel dafür, wie diese verteilte Objekthaftigkeit von Publikationen im Text verhandelt wird, ist die bereits erwähnte Vinland-Map. Durch die Passung von Fraßspuren in verschiedenen Dokumenten wird im Roman deutlich, dass die Vinland-Map nur ein Element eines umfangreicheren Konglomerats ist:

Das heißt, dass sich die Wurmaustrittlöcher der Vinland-Map jetzt in absolute Übereinstimmung mit den Wurmeintrittlöchern der Spiegelgeschichte bringen ließen, deren Austrittlöcher wiederum exakt auf die Eintrittslöcher in der Tartar-Relation passten.“ „Die

drei Manuskripte waren mal eins?“ „Gut kombiniert“, sagte die Stimme, „irgendjemand hatte sie offensichtlich vor langer Zeit mal zusammengebunden, allerdings nichts gegen die Würmer getan, die sich daraufhin quer durch den ganzen Pergamentpacken fraßen. (UÜ, 151)

An späterer Stelle wird dafür die Formel geliefert: „Drei Teile, die am Ende eins ergeben“ (UÜ, 224). Die Geschichten dieser Teile lassen sich in der Erzählung zwar rekonstruieren, Ursprünge werden dadurch allerdings nicht greifbar. Von Amanda Hollis wird diese Schwierigkeit auf das verschwörerische Wirken der „Entkünfter“ (UÜ, 198) zurückgeführt, die sich das „Verschleiern und Zerstören von Herkünften“ (UÜ, 198) zur Aufgabe gemacht haben. Zu diesem Kreis zählen laut ihrer Liste auch „Autoren/Verleger“ (UÜ, 198).

Auch Neniks Buch *Die Untergründung Amerikas* ist ein Element eines umfangreicheren Konglomerats; eines von drei Teilen, die ‚am Ende eins ergeben‘. Die Verbindung zu den anderen Teilen lässt sich über intertextuelle Verweise herstellen. Ein solches Wurmloch-Äquivalent ist eine ausrangierte Schreibmaschine, eine Remington Standard Type-O-Meter mit der Aufschrift „MADE AT ILION“ (UÜ, 115), die auf Amanda Hollis Schreibtisch landet. Durch den Einwurf einer 10-Cent-Münze ist es möglich, sie für 30 Minuten zu nutzen, etwa um Karteikarten zu beschriften. Im 56. Kapitel des Buchs übernimmt die Schreibmaschine die Funktion des Rohrs und beginnt selbst zu erzählen, allerdings nur unter der Bedingung, dass sie durchgehend mit Kleingeld gefüttert wird. Die Aufschrift „MADE AT ILION“ wird später anagrammatisch aufgegriffen. Vor den Augen der hungrigen Protagonistin arrangieren sich die Buchstaben um zu einem Ausdruck ihres Hungergefühls: „MAD EAT I LION“ (UÜ, 222).

Doppelt freie Textarbeit

Anagramme der Aufschrift „MADE AT ILION“ strukturieren auch den dritten Teil einer zweiten, weniger seriösen Deklaration, die auf *Fiktion* erscheint – unter dem Namen „Francis Nenik“. Ihr Titel lautet *Sich frei publizieren* und sie liefert einen Kommentar zur Veröffentlichung unter einer freien Lizenz (vgl. Nenik 2016b). Dieser Text wirkt wie ein Missing Link, das zwischen den beiden Romanausgaben vermittelt. Wie die Vinland-Map ist er „das entscheidende Teil, die Querverbindung“ (UÜ, 151). Hier heißt es:

Ein Buch unter der freiesten aller möglichen Lizzenzen zu veröffentlichen bedeutet sowieso nichts anderes als das Ding in einen Container

zu werfen. Und glaub nicht, es ist irgendein besonderer Container, nur weil da irgendwelche großen Namen draufstehen. Vergiss auch das! Es ist ein Container wie jeder andere. Er besteht aus Einsen und Nullen und sonst nichts. Genau wie auch mein Buch aus nichts anderem besteht. Also kann ich es auch in den Container stecken, selbst wenn es noch einen viel besseren Grund gibt, es wegzwerfen. Ich werfe es weg, weil sein Mindesthaltbarkeitsdatum abgelaufen ist. Es ist in dem Moment abgelaufen, in dem das Buch veröffentlicht wurde. Also weg damit. Anders geht's auch nicht. Du kannst nämlich sonst nicht containern gehen.

Geschenkt. Ich mache es ja selbst nicht anders. Mache es genauso wie du. Gehe containern. Jede Woche. Aber nicht mit Büchern. Mit wichtigen Dingen. (Sagte ich bereits, dass Bücher nicht dazu gehören?) In dem Fall sind die Dinge sogar lebenswichtig. Heißen deswegen auch Lebensmittel. Ist trotzdem keine große Sache, sie sich aus dem Container zu holen. Sollte zumindest keine sein. Man geht einfach in den Hinterhof vom Supermarkt und nimmt sich, was man braucht. Nimmt sich, was andere weggeschmissen haben. So einfach ist das. Dreckschweinerei! (Nenik 2016b)

Bücher, so die lapidare Feststellung, sind keine Lebensmittel. Das heißt einerseits, dass ihnen – vor allem als E-Books – gewisse ästhetische (im Sinne von: sinnliche) Erlebensdimensionen fehlen. Andererseits heißt es aber auch: „Bücher reichen einfach nicht zum Überleben. [...] Davon wird schlachtweg keiner satt. Weder der, der sie schreibt, noch der, der sie liest. [...] Warum also auf den Resten beharren?“ (Ebd.). Mit dem nivellierenden Effekt der binären Codierung wird auf einen Entwertungsprozess hingewiesen, dem literarische Texte allein durch die Digitalisierung der Produktionsprozesse im Allgemeinen schon unterworfen seien. *Fiktion* lässt sich demgegenüber als Versuch verstehen, ein (begrenztes und zugangsbeschränktes) mediales Milieu zu schaffen, in dem vor- oder nichtdigitale Valorisierungsstrategien (wieder) wirksam werden können.

Die Deklaration kann das Eingehen des Textes in die iterativen Schleifen der Postproduktion feiern, weil es sonst für Autor:innen nichts mehr zu gewinnen gibt. Die Freiheit ist also an eine Kapitulation oder Resignation gekoppelt. Eine weitere Dimension der Vergemeinschaftung, die nicht die Vergemeinschaftung des Textes ist, sondern eine Vergemeinschaftung der Produktion, scheint in der anagrammatischen Rekombination auf, allerdings weniger *highbrow* als es dem Selbstverständnis des Projekts

Fiktion vielleicht entspricht, denn das Buchstabenspiel endet mit animalischen Banden:

Ich will immer dasselbe sein, sage ich, ein atonales Ich. (ATONAL IDEM I)
Hilfskräfte kommen Tom gelegen, sagt Tom. (AIDE LAIN TOM)
[...]

Er ist eine Erweiterung deines Ich. Er ist die Rückverlängerung von mir selbst. (A DILATION ME)

Also neige ich mich zu ihm rüber, helfe ihm. (I LEAN AID TOM)
Helfe ihm, indem ich ihn an mich binde, ihn festnagle. (AIDE NAIL TOM)
Die Tiere verbinden sich, sage ich. (ANIMAL DO TIE) (Ebd.)

Das eigene Ding machen (Lütfiye Güzel)

2017, im gleichen Jahr wie *Die Untergründung Amerikas*, erscheint auch der Gedichtband *faible?* von Lütfiye Güzel (2017).⁴ Das ist kein Pseudonym, sondern der Name einer Dichterin aus Duisburg, Jahrgang 1972. Nenik und Güzel haben gemeinsam, dass sie von der Forschung weitgehend ignoriert werden. Die germanistischen Fachdatenbanken liefern zu Nenik einen Treffer, zu Güzel findet sich nichts. Dementsprechend bin ich auf Güzels Gedichte durch Zufall gestoßen, ihr 2022 veröffentlichter Band *wütent-winterwütent* lag in einer Bochumer Wohngemeinschaft im Badezimmer und mein Blick blieb an den „best of 3“ in der rechten unteren Ecke des Covers hängen. *faible?* von 2017 ist der erste als Best-of markierte Band. Und es ist der erste⁵ von bisher 10 Print-Bänden, die Güzel neben einem Hörbuch auf Audiokassette („homerecorded!“) unter dem Label „go-güzel-publishing“ selbst verlegt (vgl. Güzel 2023). Zuvor erschienen ihre Texte bei *Dialog Edition*, einem kleinen Duisburger Verlag für deutsch- und türkischsprachige Sachtexte und Belletristik. Auf der ersten Seite von *faible?* (noch vor dem Titelblatt) heißt es: „Lütfiye Güzel, Lyrikerin aus Marxloh, auch oft in Berlin und on the road, terrorisiert mit inzwischen 8 Veröffentlichungen den grauen Alltag, melancholisch und ohne Umwege!“. Die hier an der Schwelle evozierte Umweglosigkeit der literarischen Kommunikation findet ihr Echo im Gedicht *ein wink*: „keine / Umwege mehr / nur noch / drauf-halten“ (FB, 97).

4 Ich zitiere Güzels Gedichtband *faible?* im Folgenden mit der Sigle FB und der Seitenzahl.

5 Der Gedichtband *herz-terroristin* erschien zuerst 2012 und wurde 2023 im Selbstverlag neu aufgelegt.

Reflexives Kompilieren

Diese Direktheit steht in einem starken Kontrast zu den Strategien der Verzweigung und Verteilung des Urheber-Selbst in untergründigen Netzwerken bei Nenik. Bei Güzel bestimmt der kürzeste Weg die literarische Produktion. Die Autorin nimmt sämtliche Arbeitsschritte von der Konzeption bis hin zur Distribution und damit auch den gesamten Bereich der üblicherweise Verlagen vorbehaltenen Postproduktion in die eigenen Hände. Ihre Bücher lassen sich über eine aus der Zeit gefallene Tumblr-Seite im Internet per E-Mail bestellen (vgl. Güzel 2023). Kein Aspekt dieses Prozesses ist automatisiert. Sie schließt sowohl praxeologisch als auch ästhetisch (etwa durch die Verteilung von kopierten Loseblattsammlungen bei Live-Veranstaltungen) an die DIY-Subkultur an. Die künstlerische Aneignung von Praktiken des Verlegens und – im Falle der Best-ofs – des Kuratierens weist in diesem Fall allerdings die Besonderheit auf, dass diese Praktiken selbstbezüglich werden, das heißt, dass hier eigenes und nicht „fremdes“ Material nochmals und weiter verarbeitet wird. Annette Gilbert bringt die Multiplikation auktorialer Praktiken in der Ära der Postproduktion in Anlehnung an Nick Thurston auf die Formel „reproduction-as-production“ (Gilbert 2018, 162; vgl. Thurston 2016). Bei Güzel wird allerdings die Produktion nicht einfach durch Reproduktion ersetzt, die wiederholte Publikation eigener Texte ist eine besondere Form iterativer Praktiken, die den Produktionszusammenhang in den Vordergrund spielt. Lassen sich Kurator:innen im literarischen Feld als Akteur:innen beschreiben, die von anderen produzierte Texte rekontextualisieren, wendet sich die kuratorische Praxis in Güzels *Compilations* auf sich selbst zurück.

Die Bezeichnung „Best-of“ weist – anders als zum Beispiel die Alternative „Anthologie“ – aus dem literarischen Feld hinaus und rekurriert auf die Pop-Praxis, bereits veröffentlichte Stücke auf Tonträgern zur Zweitverwertung zu kompilieren. Best-ofs oder Greatest Hits sind ein Kompilationstypus, der die populärsten Veröffentlichungen in neuer Konstellation zusammenfasst. Im Fall von Güzel lässt sich von Popularität im Sinne eines breiteren Publikums in diesem Zusammenhang kaum sprechen. Auch wenn sie in Mely Kiyaks fiktivem Nachruf als „Ingeborg Bachmann des Potts“ gefeiert wird, insistiert sie: „[A]n meinem Grab wird außer dir niemand stehen“ (Kiyak 2023).

Wiederholung als Aneignung des Eigenen

Der Drang zur Zweitverwertung erscheint als Motivation für die Wiederpublikation unplausibel. Daher lässt sich eine andere

Produktionsgeschichte erzählen: Auch wenn die Texte der Kompilation bereits veröffentlicht wurden, erscheinen sie erst 2017 in *faible?* durch die Bündelung aller buchbezogenen Praktiken in einem selbstgewählten und selbstbestimmten Kontext. Die Affirmation dieser exzentrischen Position gegenüber dem Literaturbetrieb, die auch als Selbstaffirmation im Label „go-güzel“ steckt, sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Zugang zum Betrieb nicht allen gleichermaßen offensteht. Rassistische, sexistische und klassistische Ausschlussmechanismen bleiben wirksam, auch wenn sich Diversität unter Umständen vermarkten lässt.

Dementsprechend erfolgt in einigen früheren Gedichten Güzels eine Positionierung abseits der als unzugänglich markierten Sphäre des Erfolgs: „was ich bin / ist aus der Mode“ (FB, 25) heißt es dort, oder, unter dem Titel *längst überfällig*: „niemand interessiert sich / für dein leid [...] wie hässlich du geworden bist / dass du mit jedem tag schrumpfst & eigenartige klamotten trägst / oder drei bücher schreibst“ (FB, 39); die verkürzte Vision von einem gelingenden literarischen Arbeitsleben wird weit von sich gewiesen: „die worte treffen / und geld ist auch da / & zeit rund um die uhr / ein gutes leben für jemand anderen“ (FB, 144). Diesseits der Schranken bleibt Prekarität, aber vielleicht auch ein Rest unbehelligter Autonomie.

In einem *Zeit*-Interview zur Funktionsweise des Buchmarkts bekräftigt GÜZEL, sie würde einen Verlagsvertrag ablehnen, aber auf die Frage, ob sie sich dem Markt verweigere, entgegnet sie:

Das Wort „verweigern“ trifft es nicht ganz. Ich mache nur mein eigenes Ding. Vielleicht nicht gegen etwas, sondern für mich oder so etwas in der Art. [...] Weil es einen Grund hat, dass ich mache, was ich mache. Das bin ich, das will ich. Natürlich ist es schön zu wissen, dass zwei, drei kleinere Verlage meine Sachen drucken wollten. Da konnte ich mir selber beweisen, dass ich Selfpublisher bin, nicht weil mich keiner will, sondern weil ich das so will. (Mangold 2020)

Selbst und Publikation stehen hier in einer anderen Relation als bei NENIK. Das Publizieren im Selbstverlag erscheint als Verfahren der Selbstkonstitution. Es ist in der Lage, Entfremdungserfahrungen abzufedern, wie sie etwa der Aufschrei „Ich bin kein Apparat!“ (FB, 120) beim Schreiben heraufbeschwört, oder wie sie auf „schöne[n] bühne[n]“ (FB, 164) stattfinden, über die es etwa heißt: „Ich [...] mochte die Fotos nicht, die sie von mir machten, weil ich nicht so aussah, wie ich dachte.“ (FB, 198)

Nicht mehr allein

Schreibszenen erscheinen allerdings in den Gedichten durchweg als *struggle*, als Auseinandersetzung. In *freiheit & fabrik* heißt es: „ich schreibe / aus den falschen gründen / & je schlechter ich mich / fühle / desto falscher werden die / gründe / von außen kommt nix / von innen geht nix / und am ende / entsteht dann / so was hier“ (FB, 190). Oder an anderer Stelle noch eindringlicher:

Und ich hasste das Schreiben. Die Knie schmerzten, angewinkelt unter dem Schreibtisch. Ich schrieb gegen den Blutstau in den Beinen, zumindest glaubte ich das. Ich trank Wasser aus kleinen Flaschen, weil mich die großen Flaschen überforderten. 0,5 Liter waren eine kleinere Herausforderung als 1,5 Liter, aber ein Sieg war ein Sieg. (FB, 193)

Wenn sich das Selbst im eigenmächtigen Produktionsprozess konstituiert, so kann diese Konzentration in der Einsamkeit des Schreibens umschlagen:

 nur das desaster
 kann diesen buchstaben- und charakterhaufen formen
 ich spüre die magie zwischen dem – f – und dem
 – h – und dem – b – und dem – u – nicht sehr lang aber
 stark und begreife exakt in diesen wenigen sekunden
 meinen eigenen kern und dann sitze ich plötzlich
 neben mir und bin nicht mehr allein (FB, 141)

Zum Vorbild für das singuläre, sich verlegende Selbst wird daher ein beharrliches Kollektiv: eine Ziegenherde mit 220 Köpfen: „Sie waren keine Angeber und machten nur ihr Ding“ (FB, 196). Die Frage, was das Ding für Güzel genau ist, wird an anderer Stelle beantwortet: „du backst hundert brötchen und ich schreibe / hundert gedichte / das ist alles“ (FB, 165). In diesem Vergleich blitzt nicht unbedingt eine besondere Authentizität auf, wie sie Güzel in Literaturblogs standardmäßig attestiert wird, sondern in erster Linie ein Bestehen darauf, dass literarische Arbeit letztendlich zwar banal ist, ihr aber dennoch ein unveräußerlicher Wert zukommt:

 viele erwarten dann auch noch dass man ihnen
 ein exemplar schenkt obwohl der preis hinten dick
 im buch steht
 familie und enge freunde wollen es nie geschenkt
 meistens sind es leute die man um siebenhundert
 ecken vom wegsehen her kennt die das erwarten
 und man fragt sich warum das so ist
 und genau diese leute fragen dann:
 – kannst du davon leben? –

oder:

– das buch kostet zehn euro?

steht da denn viel drin? – (FB, 165)

Echte Kopien

Die beiden Produktionsgeschichten zeigen, dass „Selbst“ und „Publikation“ keine voraussetzungslosen, unproblematischen Begriffe sind. In beiden Fallbeispielen manifestiert sich das Selbst im Arbeitsprozess. Das Selbst geht der Publikation nicht voraus, sondern konstituierte sich im Verlauf. Bei Nenik lässt sich dieser Vorgang als Spaltung, Verteilung oder Auflösung beschreiben; bei Güzel als Verdichtung, Kondensation oder Konzentration. Hinter dem Selbst können sich unterschiedliche intra- und interpersonale Konstellationen verbergen. Bei Nenik geht das Selbst in einem interpersonalen Geflecht gegenseitiger Hilfe auf; bei Güzel konvergiert es in einer sich selbst zur Seite stehenden Person. Das Selbst wird über die Produktionsgeschichten als Instanz literarischer Arbeit beschreibbar, die sich in Auseinandersetzung mit den entfremdenden Produktionsbedingungen hervorbringt.

Die Publikationen, von denen hier die Rede war, lassen sich weder als Ding mit festen Umrissen noch als punktuelle Ereignisse angemessen verstehen. Den Publikationen sind Wiederholungen eingeschrieben, sie sind räumlich verteilt und zeitlich gestaffelt. In Anlehnung an eine Beobachtung von Amanda Hollis aus Neniks Roman, ließen sich diese Rekursionen und Distributionen als „echte[...] Kopien“ fassen: „jetzt hatte sie eine Antwort gefunden, jetzt wusste sie, was sich hinter einer ‚echten Kopie‘ verbarg. Sie enthielt ganz einfach das, was auf dem Original nicht mehr zu sehen war“ (Nenik 2017, 232). In diesem Sinne sind alle beweglichen und veränderlichen Elemente von Textkonglomeraten echte Kopien. In den vorübergehenden Publikationsphasen oder Publikationszuständen aktualisieren sich unterschiedliche Lösungen für das Problem, Selbst und Publikation unter den gegebenen Produktionsbedingungen in ein Verhältnis zu bringen, mit dem sich leben und arbeiten lässt. Diese Lösungen ‚erledigen‘ aber das Problem nicht; es sind widersprüchliche, prekäre Konstellationen. In Anlehnung an Gilles Deleuzes Überlegungen zur Virtualität (Deleuze 1992, 265) werden vor diesem Hintergrund die untersuchten literarischen Texte als virtuelle Objekte beschreibbar, deren grundlegende Problematik sich durch die Ausdifferenzierung in Produktionsgeschichten nicht erschöpft. Selbstpublikation ist ein Zusammenhang sozialer und medialer Prozesse, in

dem die Vielzahl, die Variabilität und die Vorläufigkeit lokaler Lösungen in Bezug auf Literatur beobachtbar werden.

Referenzen

- Amlinger, Carolin. 2021. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp.
- Akansu, Eyk. 2023. „*Impressum*“. ed[ition].cetera. Letzter Zugriff am 01. November 2024. <https://edition-cetera.de/Impressum/>.
- Balke, Friedrich und Rupert Gaderer, Hg. 2017. *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*. Göttingen: Wallstein.
- Bremer, Jan Peter, Nina Bußmann, Mathias Gatza, Katharina Hacker, Elfriede Jelinek, Ingo Niermann, Urs Richle, Michael Schindhelm und Sabine Scholl. 2013. „Zur digitalen Zukunft unserer Literatur“. *Fiktion*, September 2013. Letzter Zugriff am 01. November 2024. <http://fiktion.cc/deklaration/>.
- Creative Commons. 2023. „CCo 1.0 DEED“. Letzter Zugriff am 01. November 2024. <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.de>.
- Deleuze, Gilles. 1992. *Differenz und Wiederholung*, übersetzt von Joseph Vogl. München: Fink.
- Fiktion. 2016. „*Impressum*“. Fiktion. Letzter Zugriff am 01. November 2024. http://fiktion.cc/wp-content/themes/Fiktion/ebooks/downloads/pdf/Section0001_0001.html (am Ende der Seite).
- . 2023. „Über uns“. Fiktion. Letzter Zugriff am 01. November 2024. <http://fiktion.cc/ueber-uns/>.
- Gilbert, Annette. 2018. *Im toten Winkel der Literatur: Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*. München: Fink.
- . 2019. „Die Zukünfte des Werks: Kleiner Abriss der Gegenwartsliteratur mit Blick auf die Werkdebatte von Morgen“. In *Das Werk: Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, herausgegeben von Annette Gilbert, Carlos Spoerhase und Lutz Danneber, 495–555. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Grésillon, Almuth. 1998. „Bemerkungen zur französischen „édition génétique““. In *Textgenetische Edition*, herausgegeben von Hans Zeller und Gunter Martens, 52–64. Tübingen: Niemeyer.
- Güzel, Lütfiye. 2017. *faible?* Duisburg: go-güzel-publishing.
- . 2023. „lütfiye güzel“. Tumblr-Blog. Letzter Zugriff am 01. November 2024. <https://luetfiye-guezel.tumblr.com/>.
- Hay, Louis, Hg. *Essais de critique génétique*. Paris: Flammarion 1979.
- Heinemann, Elke. 2015. „Texte von Freunden und Freunden von Freunden“. *FAZ.net*, 02. Juli 2015. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/e-books/e-book-kolumne-e-lektueren-das-neue-e-book-projekt-fiktion-13677499-p2.html>
- Hell, Matthias. 2013. „Buch/Handel 20: Wenn Schriftsteller Eigeninitiative ergreifen“. *Exciting Commerce*, 14. November 2013. <https://excitingcommerce.de/2013/11/14/buchwoche-46/>.
- Kiyak, Mely. 2023. „Gute Momente: Mely Kiyak erzählt Geschichten“. *ZEIT Online*, 14. Juli 2023. <https://www.zeit.de/kultur/2023-07/wochenende-momente-freude>.
- Mangold, Ijoma. 2020. „Was du machst, ist nicht aggro“. *ZEIT ONLINE*, 12. März 2020. <https://www.zeit.de/2020/12/literaturbetrieb-nadire-biskin-leona-stahlmann-luetfiye-guezel>.
- Nenik, Francis. 2016a. *Münzgesteuerte Geschichte*. Berlin: Fiktion. Online verfügbar unter <http://fiktion.cc/books/munzgesteuerte-geschichte/>.
- . 2016b. „Sich frei publizieren“. Berlin: Fiktion. Online verfügbar unter <http://fiktion.cc/sich-frei-publizieren/>.
- . 2017. *Die Untergründung Amerikas*. Leipzig: ed[ition] cetera.

- Perlentaucher. 2023. „Francis Nenik“. Perlentaucher. Das Kulturmagazin. Letzter Zugriff am 01. November 2024. <https://www.perlentaucher.de/autor/francis-nenik.html>.
- Thurston, Nick. 2016. „The Mediatization of Contemporary Writing“. In *Publishing as Artistic Practice*, herausgegeben von Annette Gilbert, 90–99. London: Sternberg Press.

RADICAL OPEN ACCESS

AUTOR:INNENSCHAFT

PUBLIZIEREN

KOLLEKTIVE WISSENSPRAXEN

Die Politiken des Publizierens: Wissenschaftlicher Aktivismus und künstle- risches Veröffentlichen

Sarah-Mai Dang und Eva Weinmayr

Dieses Gespräch basiert auf unseren Beiträgen¹ zur Tagung „Banales Publizieren“, die von Elisa Linseisen und Dorothea Walzer im April 2023 an der Ruhr Universität Bochum ausgerichtet wurde. In der Annahme, dass das Teilen von Wissen eine politische Praxis darstellt, diskutieren wir im folgenden Gespräch wissenschaftliche, künstlerische und aktivistische Aspekte des Veröffentlichens. Fragen zur Konstruktion von Autor:innen-schaft, zu Praktiken von Care, experimentellen und rechtlichen Implikationen in der Nutzung und Verbreitung von Forschungsergebnissen und nicht

¹ „Publishing Practices: From Independent to Intersectional“ war der Titel von Evas Beitrag, in dem sie die Mikropolitiken des (künstlerischen) Publizierens untersuchte. Sarah präsentierte in ihrem Input „Plurales Publizieren. Vom hybriden Open-Access-Verlag zum kollaborativen Open-Media-Studies-Blog“ ihre experimentelle Praxis des wissenschaftlichen Publizierens. Teils werden die in den Präsentationen verwendeten Slides hier abgebildet.

zuletzt zu den Möglichkeiten und Grenzen von Open Access spielen für uns dabei eine zentrale Rolle. Wir diskutieren diese Themen aus unterschiedlichen disziplinären und kulturellen Blickwinkeln. Sarah hat in der Filmwissenschaft promoviert. Der von ihr initiierte Open Media Studies Blog richtet sich überwiegend an die deutschsprachige Fachgemeinschaft. Eva hat in Schweden promoviert, und ist in erster Linie mit ihrer, forschenden, künstlerischen Praxis im angelsächsischen und skandinavischen Kulturraum tätig.

„Warum und für wen publizieren wir eigentlich?“

Eva Weinmayr: Sarah, wie bist du eigentlich zum Publizieren gekommen?

Sarah-Mai Dang: 2014 habe ich meine Dissertation zur ästhetischen Erfahrung und feministischen Theorie am Beispiel von Chick Flicks am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin abgeschlossen. Um in Deutschland den Doktortitel zu erhalten, muss die Dissertation publiziert werden. Daher musste ich mich spätestens mit der Abgabe meiner Arbeit mit der Frage auseinandersetzen, wo ich sie veröffentlichen möchte. Interessanterweise hatte das Thema wissenschaftliches Publizieren für mich bis dahin so gut wie keine Rolle gespielt. Es kam einfach nicht vor in meinem Arbeitskontext als Doktorandin. Der Veröffentlichungsort für meine Dissertation stand durch meinen Betreuer, der gute Erfahrungen mit Veröffentlichungen in einem bestimmten Verlag gemacht hatte, im Grunde bereits mehr oder weniger fest. Doch als nach der Abgabe der Arbeit etwas Zeit verstrichen war, habe ich mich durch Gespräche mit Freund:innen und Kolleg:innen stärker mit der Frage auseinandergesetzt, wo und in welcher Form ich meine Dissertation sinnvollerweise veröffentlichen möchte.

Ein Schlüsselerlebnis dafür war ein Verlagsvertrag, den ich mir gemeinsam mit einem Freund, der Jurist war, durchgesehen habe. Durch diesen Blick von außen bin ich auf ganz grundsätzliche Fragen

zu wissenschaftlichen Veröffentlichungspraktiken gestoßen. Warum und für wen publizieren wir eigentlich? Die Antworten auf diese Frage mögen auf den ersten Blick auf der Hand liegen, aber so einfach ist es nicht...

EW: Toll, wenn du durch deine eigene Praxis merkst, wie politisch die Fragestellungen, die sich durch deine Arbeit entwickeln, eigentlich sind!

SMD: In der Auseinandersetzung kamen auch noch grundlegendere Fragen nach der Bedeutung der Geisteswissenschaften und meiner Forschung auf. Für wen ist meine Forschung zu feministischer Filmtheorie und ästhetischer Erfahrung am Beispiel von *Chick Flicks* überhaupt interessant? Auch wenn sie sich mit populären Filmen beschäftigt, ist sie doch recht speziell. Mir wurde schnell klar, dass meine Dissertation unabhängig davon, ob und wie breit sie dann tatsächlich gelesen werden würde, möglichst gut, das heißt breit zugänglich sein sollte. Dazu gehörte für mich, dass sie sowohl digital als auch gedruckt erscheinen musste. Außerdem sollten die zentralen Filmausschnitte meiner Studie zu sehen sein, da einzelne Filmanalysen eine essenzielle Rolle für meine Überlegungen spielten. Normalerweise wird in filmwissenschaftlichen Publikationen mit Screenshots gearbeitet. Das fand ich aber angesichts der technologischen Möglichkeiten, der audiovisuellen Dimension des Mediums Film gerecht zu werden, unzureichend. Nicht zuletzt sollte die Arbeit kostenlos verfügbar und ohne Einschränkungen – also nicht nur in Form von Zitationen – nutzbar sein. Kurzum, ich wollte meine Dissertation im Open Access veröffentlichen.

EW: Obwohl die *Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities* ja schon 2003 von vielen deutschen und internationalen Forschungsorganisationen unterzeichnet wurde, hatte es sich in der Praxis noch nicht richtig durchgesetzt. Zumindest nicht in den Geisteswissenschaften, oder? Ich meine auch die digitalen Möglichkeiten, die Open Access mit sich bringt...

SMD: Das stimmt. Open Access wurde eher skeptisch betrachtet, bzw. war damals noch nicht wirklich ein Thema in der Filmwissenschaft. Ich selbst hatte mich mit dem Zugang zu Wissen und der Kritik am Druckkostenzuschuss, wie gesagt, erst nach Abgabe meiner Dissertation beschäftigt.² Der Verlagsvertrag für die Veröffentlichung meiner Dis-

2 Der Druckkostenzuschuss beträgt je nach Verlag und Position in der Regel zwischen ca. 2.500 und 8.000 Euro. Hierbei handelt es sich um Gelder, die in Deutschland gewöhnlich für die Veröffentlichung, an den Verlag gezahlt werden müssen, um die

sertation schien mir damals recht restriktiv und nur bedingt im Sinne der Wissenschaft zu sein. Beispielsweise waren alle Nutzungsrechte wie Teilveröffentlichungen oder Übersetzungsrechte abzutreten. Aus Verlagssicht macht diese Regelung durchaus Sinn, etwa um die Bücher uneingeschränkt bewerben zu können. Doch aus Sicht der Autor:innen nicht unbedingt. Zumindest nicht mehr heutzutage. Hinzu kam, dass Verlage mit der Veröffentlichung von E-Books oder einfachen PDFs, geschweige denn mit der Einbettung von Filmausschnitten, vor rund zehn Jahren kaum bis gar keine Erfahrung hatten. Die Frage, wie sich audiovisuelles Material nachhaltig archivieren und vor allem zugänglich machen lässt, ist nach wie vor zentral. Da spielen technische, ökonomische und rechtliche, aber auch fachspezifische Aspekte eine wichtige Rolle.

„Publizieren als künstlerische Praxis“

SMD: Wie war das denn bei dir? Was hat dich dazu gebracht, dich mit der Thematik des Publizierens auseinanderzusetzen?

EW: Ich komme aus der künstlerischen Praxis und da wurde mir sehr schnell klar, dass ich Orte für meine künstlerische Arbeit suchen musste, die jenseits des Kunstmarktes und des Galeriesystems Begegnungen ermöglichen.

Deshalb war es eine große Befreiung, das Medium Buch für meine Praxis zu entdecken. Publikationen, ob gedruckt oder online, funktionieren horizontaler als Kunstwerke. Sie zirkulieren einfacher in der Welt, denn sie haben größere Auflagen und ein Exemplar kostet weniger als Unikat-Kunstwerke. Das ist natürlich nichts Neues. Schon in den 1960er- und 1970er-Jahren haben Künstler:innen das Buch als Medium entdeckt und damit den hierarchischen Kunstmarkt mit einer „demokratischeren Kunst“ konfrontiert. In Nordamerika zum Beispiel

Produktionskosten zu decken. In der Regel rechnen Verlage nicht mit Gewinnen bei wissenschaftlichen Publikationen, sofern es sich nicht um ein Standardwerk oder etablierte Autor:innen handelt. Am Druckkostenzuschuss wird kritisiert, dass die Öffentlichkeit gewissermaßen dreifach für den Zugang zu Forschungsergebnissen bezahlen muss: durch 1. das Gehalt der an öffentlichen Institutionen beschäftigten Wissenschaftler:innen über Steuergelder, 2. den Druckkostenzuschuss an Verlage, entweder durch die Autor:innen selbst oder Förderungen, 3. den Erwerb des Buches durch Bibliotheken oder Privatpersonen. Das Hauptargument der Open-Access-Befürworter:innen ist, dass vor diesem Hintergrund zumindest die Publikation kostenfrei zugänglich und idealerweise barrierefrei nachnutzbar gemacht werden sollte (vgl. auch Dang 2016).

haben viele Künstler:innen, unter ihnen Lucy Lippert oder Sol Lewitt, selbstorganisierte Vertriebswege und Infrastrukturen für artist books geschaffen. Ich denke da an Künstler:innenbuchläden wie *Printed Matter* in New York oder *Art Metropole* in Toronto, die heute noch eine wichtige Rolle spielen.

In den vergangenen zehn Jahren gab es dann ein großes Revival mit artist book fairs und Festivals, die als Netzwerkveranstaltungen sehr wichtig waren, und *Studydays* und Symposien natürlich. Parallel ist ein Diskurs um „Publizieren als künstlerische Praxis“³ entstanden, mit einer Reihe von wissenschaftlich-künstlerischen Anthologien und Readern. Diese Praxen werden jetzt also mit etwas Verspätung wissenschaftlich anerkannt und reflektiert. Mein Interesse damals, mit der Gründung von AND Publishing⁴, einem feministischen Verlagskollektiv in London, richtete sich vor allem auf das politische und emanzipatorische Potenzial von künstlerischem Publizieren. Dabei ging es mir weniger um „Do it yourself“, sondern um „Do it together“.⁵ Hier spielen natürlich Open Content und Open Source eine große Rolle.

SMD: Den künstlerischen Aspekt finde ich sehr interessant. In der Filmwissenschaft spielt die Frage, mit welchem Medium sich über Film am besten nachdenken lässt, eine zentrale Rolle. Was bedeutet es beispielsweise, wenn ich über Filme schreibe, anstatt Filme über Filme zu machen. Videoessays spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, sowohl als künstlerische Ausdrucks- als auch als forschende Reflexionsform. Catherine Grant hat auf diesem Feld fantastische Pionier:innenarbeit geleistet.⁶ Inzwischen gibt es

- 3 Einige Beispiele aus dem deutschen Kontext umfassen *Publizieren als künstlerische Praxis* (Gilbert 2016), *Publishing Manifestos* (Pichler 2022), *Decolonizing Art Book Fairs, Publishing Practices from the South(s)* (Pichler et al. 2021) oder *No-ISBN: On Self-Publishing* (Cella 2015).
- 4 Ohne offizielles Mandat, aber mit Unterstützung von Kolleg:innen und durch gelegentliche Forschungsgelder der Universität arbeitete AND seit 2010 als eine Art Indie-Universitätsverlag. Wir waren sehr an der Unmittelbarkeit und den neuen sozialen, kreativen und wirtschaftlichen Möglichkeiten der gerade aufkommenden Print-on-Demand-Modelle (im Folgenden POD) interessiert. Für uns war Publizieren sowohl ein künstlerisches als auch ein pädagogisches Instrument im Kontext der Kunsthochschule. Wir hatten auch eine offene Vertriebsplattform für POD-Publikationen, *AND Public*, eingerichtet und Workshops, Kurse und Vorträge an kulturellen Einrichtungen gehalten (siehe <https://www.andpublishing.org>).
- 5 Siehe auch das Gespräch „ANATOMIE VON AND“ zwischen Rosalie Schweiker, Eva Weinmayr und Annette Gilbert (Gilbert 2018).
- 6 Catherine Grant, ehemals Professorin für Medienwissenschaft am Birkbeck College der University of London, war außerdem mit ihrem Blog *Film Studies For Free* Vorreiterin des Open Access im Bereich der internationalen Filmwissenschaft. Seit 2008

in internationalen Fachjournals wie *NECSUS* eine eigene Sektion für Videoessays.⁷ Auch in der Lehre werden sie eingesetzt. Doch was die Anerkennung von wissenschaftlichen Publikationen angeht, stehen nach wie vor die Monografie oder der klassische Artikel ganz oben. In der Filmwissenschaft ändert sich diesbezüglich interessanterweise relativ wenig. In jüngster Zeit gewinnen Data Papers als Form der Veröffentlichung von Forschungsergebnissen etwas an Bedeutung.

EW: Ja, weil in der Filmwissenschaft nicht die Filmemacher:innen selbst aktiv sind, sondern diejenigen, die „wissenschaftlich“ darüber reflektieren.

SMD: Das stimmt. Filmwissenschaftler:innen sind keine Filmemacher:innen. Auch wenn es hier mitunter Überschneidungen gibt, bewegt man sich in unterschiedlichen Kontexten mit je spezifischen Wertvorstellungen und Zielen. Die Fragen mögen sich ähneln, die Vorgehensweisen in der Regel nicht.

EW: Du scheinst Dich in der Filmwissenschaft in einem klar umrissenen Bereich zu bewegen. Bei mir ist es *messier*. Ich bewege mich zwischen künstlerisch-forschenden Praxis und akademischem Aktivismus.

SMD: Was verstehst Du unter „akademischem Aktivismus“?

EW: Publizieren ist politisch, weil es aufklärerisch und emanzipatorisch sein kann, weil es empowern kann, und weil damit neue Perspektiven und bis dahin ungekannte Erfahrungen mitgeteilt werden können. Deshalb kann Veröffentlichen als ein Prozess betrachtet werden, der sowohl zur Zustimmung als auch zum Dissens einlädt und der gegensätzliche Ansichten und alternative Lesarten hervorbringt, was ja auch zu vielen Debatten über die öffentliche Sphäre geführt hat. Aber diese Lesart von „politisch“ meine ich gar nicht. Wenn ich davon spreche, dass wir nicht nur Arbeiten *über Politik* machen, sondern *politisch arbeiten* sollen, beziehe ich mich auf die Infrastrukturen, die wir entwickeln, und die Prozesse, die zu einer Publikation führen. Ganz im Sinne der mexikanischen Autorin Cristina Rivera Garza (2020), die viel über die gemeinsame Rolle von Autor:innen und Leser:innen, also über eine gemeinschaftliche Produktion von Text, nachdenkt. Sie fordert, dass ein:e Autor:in sich auch auf die Reproduktions- und

teilt sie auf dem Blog Hinweise zu kostenfreien Publikationen oder interessanten Initiativen der Filmwissenschaft (siehe <https://filmstudiesforfree.blogspot.com/>; siehe auch <https://catherinegrant.org/>).

7 Vergleiche hierzu <https://necsus-ejms.org/category/audiovisual-essays/>.

Distributionsbedingungen ihrer Texte einlassen muss und erinnert uns somit daran, dass es beim Schreiben nicht nur darum geht, *was* wir veröffentlichen, sondern auch darum, *wie* wir veröffentlichen. Das „wie“ bezieht sich hier darauf, wie wir Wissen bilden und teilen. Wie der mexikanische Künstler Ulises Carrión in den 1970er-Jahren⁸, schlägt Garza vor, ein:e Autor:in solle aktiv teilnehmen und Verantwortung übernehmen für den gesamten Prozess der Herstellung, Vervielfältigung und Verbreitung ihrer Bücher (Garza 2020, 68). Hier einzugreifen und zu steuern bedeutet für mich politisch arbeiten.

SMD: Da stimme ich dir voll zu. Das meine ich auch, wenn ich von Zugänglichkeit spreche. Es geht bei Open Access nicht einfach darum, Forschungsergebnisse kostenfrei zur Verfügung zu stellen. Es geht auch um die Nachnutzung der Ergebnisse und darum, wer überhaupt an der Wissensproduktion beteiligt ist bzw. wer sich daran beteiligen darf – und wer nicht. Es geht um die Rolle von Verlagen und das Verhältnis zwischen Autor:in und Verlag, um Nutzungsrechte, Plattformen, Formate und digitale Technologien.

EW: Ja genau, es geht um viel mehr. Es geht darum, darüber nachzudenken, was uns unsere Methoden eigentlich ermöglichen. Wie inklusiv sind unsere Tools? Mit „Tools“ meine ich ganz wörtlich „Werkzeuge“. Zum Beispiel, dass wir jetzt kein Microsoft Office benutzen, sondern Open-Source-Tools wie Open Office. Dass wir versuchen, monopolistische und profitorientierte Anbieter wie Google Docs zu vermeiden und stattdessen die Open-Source-Variante Cryptpad verwenden. Oder, dass unser Gespräch nicht auf Zoom stattfand, sondern auf Big Blue Button, einer Open-Source-Plattform, die keine teuren Subskriptionen oder Daten für Zugang einfordert.

Diese Fragen nach den Folgen und Auswirkungen der Tools und Infrastrukturen, die wir benutzen, werden oft hintenangestellt. Es kostet ja auch Zeit und Ressourcen, sich mit diesen methodischen Fragen zu beschäftigen. Irgendwie scheint nie der richtige Moment dafür.

8 Ulises Carrión schreibt in *The New Art of Making Books*: „In the new art writing a text is only the first link in the chain going from the writer to the reader. In the new art the writer assumes the responsibility for the whole process.“ *The New Art of Making Books* ist publiziert in *Kontexts* Nr. 6–7 (1975). Es wurde auf Anfrage von Carrión von dem Center for Book Arts gedruckt und kostenlos an deren Mitglieder verteilt. Der Aufsatz ist auch nachgedruckt in Lyons, Joan, Hg. 1993. *ARTISTS' BOOKS: A Critical Anthology And Sourcebook*. Rochester, NY: Visual Studies Workshop Press, und ebenfalls nachgedruckt in Schraenen, Guy. 1992. *Ulises Carrión. Wir haben gewonnen! Oder etwa nicht?* Amsterdam: Museum Fodor.

Wir sollten uns aber Zeit dafür nehmen. Denn es geht es ja nicht nur darum, dass wir Inhalte als Open Source und Open Access publizieren, sondern auch darum, wie Christopher Kelty zu fragen, „who is encouraged to say them [die Inhalte] and who is encouraged to remain silent?“ (Kelty 2018, 13) Also, wer kriegt oder nimmt sich Redezeit und wer nicht? Hier geht es also auch um Teilhabe.

„Nicht nur über Politik, sondern *politisch* arbeiten“

EW: Was bedeutet es denn politisch zu agieren? Ich denke, es kann nicht nur darum gehen, politische Inhalte zu veröffentlichen. Das wäre zu wenig. Wir alle kennen Bücher mit politischen Inhalten, zum Beispiel von radikalen und/oder anarchistischen Philosoph:innen aus der Bewegung, die auf kollektives Wissen bauen und dieses anwenden. Aber oft finden wir auf dem Titel dann lediglich *einen* Namen, der die Autor:innenschaft beansprucht. Es ist schwierig, da herauszukommen, das weiß ich schon. Aber es geht darum, genau da experimenteller und mutiger zu werden.

Vielleicht kann ich das am besten am Beispiel meiner Dissertation erklären. Ich habe meine Doktorarbeit, *Noun to Verb* (Weinmayr 2020), in der es um die Mikropolitiken des Publizierens geht, auf einem Media-Wiki entwickelt und veröffentlicht, und zwar parallel. Das heißt, die online Plattform war der Ort der Produktion *und* der Verbreitung. Konkret heißt das: Ich habe direkt im Wiki Interface geschrieben, und die ganze Arbeit sozusagen „öffentlich“ entwickelt – von den ersten vorläufigen Gedanken und Formulierungen bis hin zur letzten, stabilisierten Version. Dieser Prozess ermöglichte ein „miteinander Denken“ mit Personen, die den Prozess verfolgt haben. Dadurch habe ich viel Input und Feedback bekommen. Dieses prozessorientierte Format lädt ja auch zum Dialog ein.

Der andere Aspekt, der enorm wichtig an diesem Experiment ist, ist die speziell entwickelte Kommentarspalte. Es ist ja eine praxisbasierte Forschung und alle dort behandelten künstlerischen Projekte entstanden in Zusammenarbeit, manchmal mit einer Person, manchmal in größeren Kollektiven. Es war mir wichtig, in der Doktorarbeit die gemeinsamen Projekte nicht nur aus meiner Perspektive zu reflektieren; ich lud die Mitarbeiter:innen ein, mit der extra entwickelten Kommentarspalte im Wiki ihre Anmerkungen zu dem

jeweiligen Projekt zu teilen. Das ist zwar keine kollektive Autor:innen-schaft. Aber immerhin versammeln sich, jenseits der traditionellen Zitationspraxis, mehrere Stimmen, verschiedene Perspektiven, Beob-achtungen und *Desires* – und Dissens, der auch so stehen bleiben kann, ohne ihn gleich wieder auflösen zu wollen.

SMD: Das ist doch ein perfektes Beispiel für experimentelles und politisches Arbeiten in der Forschung. Prinzipiell sollten wir da viel mehr wagen.

„Prinzipiell sollten wir da viel mehr wagen“

EW: Du hast ja auch viel gewagt, indem du eben die Politiken des Verlegens zum Thema gemacht hast: „Ich finde die Bedingungen problematisch und experimentiere mit einer Alternative.“

SMD: Ja, mangels für mich passender Veröffentlichungsoptionen hatte ich mich dazu entschieden, meine Dissertation einfach selbst zu verlegen. Aus dieser fixen Idee ist dann ein zweijähriges Projekt entstanden, aus dem ein hybrider Open-Access-Verlag hervorgegangen ist: oa books. Innerhalb des Projekts habe ich meine Dissertation in drei verschiedenen Versionen und in fünf verschiedenen Formaten veröffentlicht. Das Original wurde auf das Repidorium der FU hochgeladen. Die lektorierte Version ist sowohl auf meiner Website oabooks.de inklusive zentraler Filmclips als auch als POD-Buch (ohne Bilder) zugänglich. Die Druckfassung ist zudem als PDF über verschiedene Repositorien herunterladbar. Darüber hinaus habe ich Teile der Dissertation gemeinsam mit einem Freund ins Englische übersetzt und bei *Palgrave Macmillan* (2017) veröffentlicht. Eine ziemlich verrückte Sache! Mein Vorgehen habe ich in einem Buchbeitrag (Dang 2021) und auf einem Blog, der ebenfalls auf oabooks.de erschien, beschrieben.⁹ Ich würde niemandem empfehlen, es mir gleich zu tun. Aber zumindest sollten sich alle damit auseinandersetzen, wo, wie und warum sie ihre Arbeiten veröffentlichen wollen.

EW: Es gibt ja immer mehr interessante Scholar-led Alternativen zu den einschlägigen gewinnorientierten Großverlagen.

SMD: Ich habe mich damals mit Open-Access-Initiativen beschäftigt, war in der Selfpublishing-Szene unterwegs und habe mich auf

⁹ Vgl. hierzu insbesondere den Blogpost „Forschung kommunizieren: Verlage, Repositorien, Open Access“ (Dang 2019).

Start-Up-Events getummelt. Diese Aufbruchsstimmung, die ich in allen drei Bereichen erlebt habe, hat mich stark inspiriert und motiviert, selbst etwas auf die Beine zu stellen. Nicht nur wollte ich feministische Theorie weiterdenken, sondern auch feministische Theorie leben, wenn man so will. Die Öffnung der Wissenschaft nicht nur einfordern, sondern auch selbst voranbringen. Insofern war es mir auch wichtig, politisch zu arbeiten und nicht nur *über* Politik zu arbeiten. Dies fiel mir allerdings auch deshalb etwas leichter, weil ich nach meiner Promotion ohnehin mit dem Gedanken gespielt hatte, meine berufliche Laufbahn außerhalb der Wissenschaft fortzusetzen. Ein halbes Jahr nach der Verteidigung meiner Dissertation lief mein Vertrag als wissenschaftliche Mitarbeiterin aus. Aus diesem Grund hatte ich auch viel weniger zu verlieren als Kolleg:innen, die sich stärker an das traditionelle Publikationssystem gebunden sahen, da sie eine Karriere in der Wissenschaft anstrebten. Man möchte ja meinen, dass jüngere Wissenschaftler:innen viel offener für neue Publikationswege sind. Aber das stimmt nicht. Sie sind in der Regel prekär beschäftigt und müssen im Unterschied zu etablierten Professor:innen ihre Risikobereitschaft bewusster abwägen. Damals – und teils noch heute – galt ja noch implizit, was nichts kostet, ist nichts wert. Interessanterweise hat sich für mich dieses Experiment mit meiner Dissertation am Ende insofern ausgezahlt, als sich das Themenfeld Open Science/Open Access inzwischen fachübergreifend etabliert hat. Inzwischen führt kein Weg daran vorbei, sich dazu zu positionieren. Dies betrifft auch grundsätzliche Fragen zum akademischen System: Wie wollen wir lehren, lernen, forschen und arbeiten? Was verstehen wir überhaupt unter Arbeit? Was erkennen wir als solche an?

„Bottom-up und Top-down“

EW: Ja, diese Arbeit an der Veränderung der Werteskalen und der Infrastrukturen ist wirklich interessant. Das funktioniert eher in kleineren Communitys oder in progressiven Institutionen. Es braucht halt auch einfach Zeit. Also dass es, zum Beispiel, nicht nur darum geht, wie viel Publikationen du in deinem CV hast oder wie hoch dein Zitation-Score ist, sondern wie du als Lehrende bist, welche Care-Arbeit du in das Organisieren von Tagungen gesteckt hast. Oder ob du anderen geholfen hast, Texte zu editieren oder beim Schreiben von Förderanträgen unterstützt hast. *Care, Mentoring und Facilitating* sind ja Leistungen, die oft nicht anerkannt werden im akademischen Punktekatalog. Darüber spricht auch Sarah Kember, die Gründerin

der progressiven Goldsmiths Press, in ihrem Text „Distributed Open Collaborative Scholarship (DACS)“. Sie fordert, dass wir langsam in der Wissenschaft dazu übergehen sollten, derzeit verankerte Werte wie Effizienz, Transparenz, Compliance, zu ersetzen mit Werten wie *Equality, Diversity, Care* und *Inklusion* (vgl. Kember 2020).

Es gibt ja auch immer mehr Initiativen¹⁰ und sogenannte Scholar-led Presses,¹¹ die auch ganz dezidiert diese Werte in ihre Statuten schreiben. Es ist eine Frage der Zeit, dass sich da was tut. Und es ist auch davon abhängig, wie mutig die einzelnen Akteur:innen sind und wie sie ausgestattet sind. Welche Ressourcen haben sie, dass sie sich das überhaupt erlauben können, da so experimentell zu sein? Und es ist schließlich auch eine Frage von Privilegien. Denn mir als weiße Mittelklasse-Frau mit einem europäischen Pass standen Türen offen, die vielen anderen nicht offenstehen.

Grundsätzlich bin ich überzeugt, dass dieser Shift im Wertesystem natürlich nur kollektiv geht. Als Einzelkämpferin ist das unmöglich. Und je mehr Initiativen, je mehr Experimente, je mehr Institutionen, die diese Entdeckungen und Veränderungen dann auch als wertvoll anerkennen, desto mehr wird sich verändern.

SMD: Für eine offenere Wissenschaft und die Anerkennung der vielfältigen Tätigkeiten und Austauschformen, die Wissenschaft ausmacht, braucht es meiner Meinung nach beides, Bottom-up- und Top-down-Initiativen: einzelne Akteur:innen, gemeinsame Initiativen und übergeordnete Infrastrukturen und Regelungen. Grundsätzlich bedarf es jedenfalls viel Vermittlungs-, Erklärungs- oder vielmehr Aufklärungsarbeit. Daher finde ich Publikationsprojekte wie den von Virginia Kuhn und Anke Finger herausgegebenen Band *Shaping the Digital Dissertation: Knowledge Production in the Arts and Humanities* (2021), für den ich

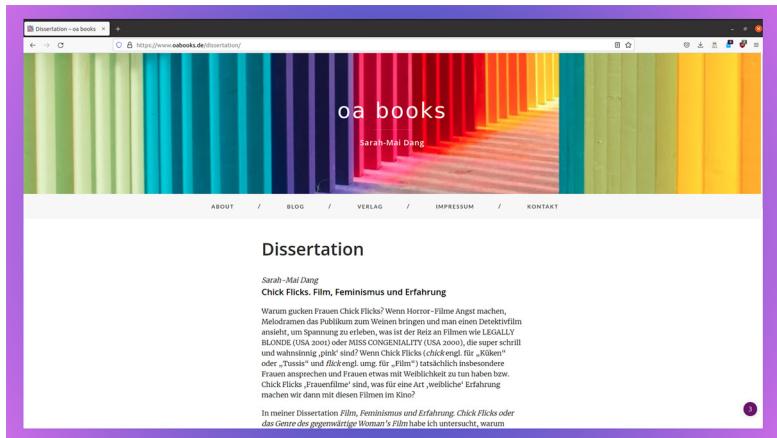
- 10 Zum Beispiel die *HuMetricsHSS*-Initiative in den Vereinigten Staaten, die einen werteorientierten Ansatz verfolgt und ein Rahmenwerk rund um Werte wie Gleichheit, Offenheit, Kollegialität, Qualität und Gemeinschaft entwickelt. Die Initiative möchte Rahmenbedingungen schaffen und Wissenschaftler:innen unterstützen, über die zentralen Werte, die ihre Arbeit bestimmen, nachzudenken und diese zu identifizieren, zu überlegen, wie ihre Werte mit denen der Institutionen, in denen sie arbeiten, übereinstimmen und Indikatoren zu entwickeln, die zeigen, wie diese Werte in den Praktiken und Ergebnissen ihrer Arbeit umgesetzt werden (vgl. *HuMetricsHSS* 2023).
- 11 Zu nennen sind unter anderem *Mattering Press* (<https://www.matteringpress.org/>), *meson press* (<https://meson.press/>), *Open Humanities Press* (<https://openhumanities-press.org/>) und das *Radical Open Access Collective* (<https://radicaloa.post-digitalcultures.org/>).

selbst auch einen Beitrag beigesteuert habe, so wichtig. In dem Band hatte ich zum ersten Mal die Gelegenheit, über meine Erfahrungen öffentlich zu berichten. Daneben gibt es in dem Band eine Reihe sehr interessanter weiterer Einzelinitiativen, die ihr Vorhaben erfolgreich umgesetzt haben. Damals war neben Begegnungen mit Verleger:innen und Gründer:innen auch der Austausch mit Kolleg:innen sehr wichtig. Gespräche mit Initiator:innen von Scholar-led-Publikationsorganen wie *meson press*,¹² *Language Science Press*,¹³ oder aus dem Umfeld der Bibliothekswissenschaft der Humboldt Universität zu Berlin waren für mich sehr inspirierend und ermutigend. Auch der von Dietmar Kammerer betriebene Blog *filmwissenschaft.umsonst*,¹⁴ quasi das deutschsprachige Pendant zu Grants Blog, haben dazu beigetragen, dass sich Open Access in der Film- und Medienwissenschaft als wichtiger Faktor etabliert hat.

12 Siehe <https://meson.press/>.

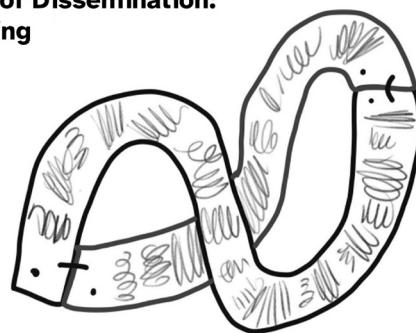
13 Siehe <https://langsci-press.org/>.

14 Siehe <https://filmwissenschaftumsonst.wordpress.com/>.



[Abb. 1] Die Dissertation hat Sarah-Mai Dang sowohl als Print-On-Demand als auch auf ihrer Website oabooks.de veröffentlicht. Slide aus der Präsentation von Sarah-Mai Dang.

Key concept 1
Compost: Ecologies of Dissemination:
Distributing -> Sharing



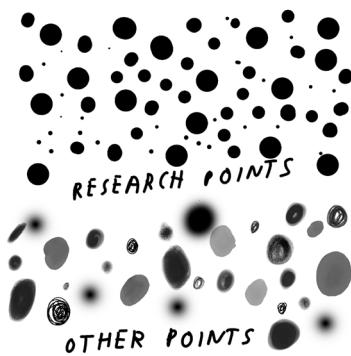
[Abb. 2] Zeichnung: Rosalie Schweiker, *Visual Comment*, in Eva Weinmayr *Noun to Verb: micro-politics of publishing*, 2020. Slide aus Präsentation von Eva Weinmayr.

Key concept 2
Collective Authorship
do it yourself—>do it together



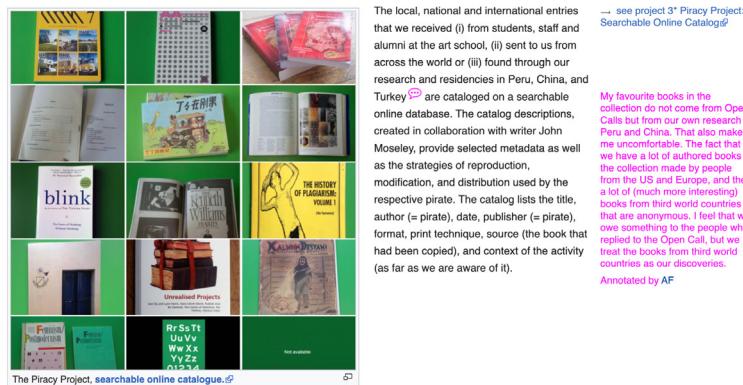
[Abb. 3] Zeichnung: Rosalie Schweiker, *Visual Comment*, in Eva Weinmayr *Noun to Verb: micropolitics of publishing*, 2020. Slide aus der Präsentation.

Key concept 3
Inclusive Methods
what —> how



[Abb. 4] Zeichnung: Rosalie Schweiker, *Visual Comment*, in Eva Weinmayr *Noun to Verb: micropolitics of publishing*, 2020. Slide aus der Präsentation.

Searchable online catalog



[Abb. 5] Screenshot des Wikis: Eva Weinmayr, *Noun to Verb: an investigation of the micro-politics of publishing through artistic practice*, Doktorarbeit, HDK-Valand, Academy of Art and Design, Göteborg, 2020. Kommentar von Andrea Francke.



[Abb. 6] Die Dissertation hat Sarah-Mai Dang in drei verschiedenen Versionen und fünf Formaten veröffentlicht. Slide aus der Präsentation.



[Abb. 7] Kriterien für eine Open-Access-Publikation. Slide aus der Präsentation.



[Abb. 8] Fazit von Sarah-Mai Dang. Slide aus der Präsentation.

How can we understand justice, equality and diversity that is not blind to difference such as gender, sexual orientation, race, class and dis/ability?	How can we broaden our understanding of feminist and non- Eurocentric knowledge?
WHAT KIND OF RESOURCES ARE WE ACCESSING TO LEARN?	Can management be thought of more in terms of care than administration?
When do we learn?	WHAT IS THE POWER OF CITATION PRACTICES?

[Abb. 9] *Let's Mobilize: What is Feminist Pedagogy?* HDK-Valand, Academy of Art and Design, Göteborg 2016. Auswahl der zentralen Fragen der Arbeitsgruppe.



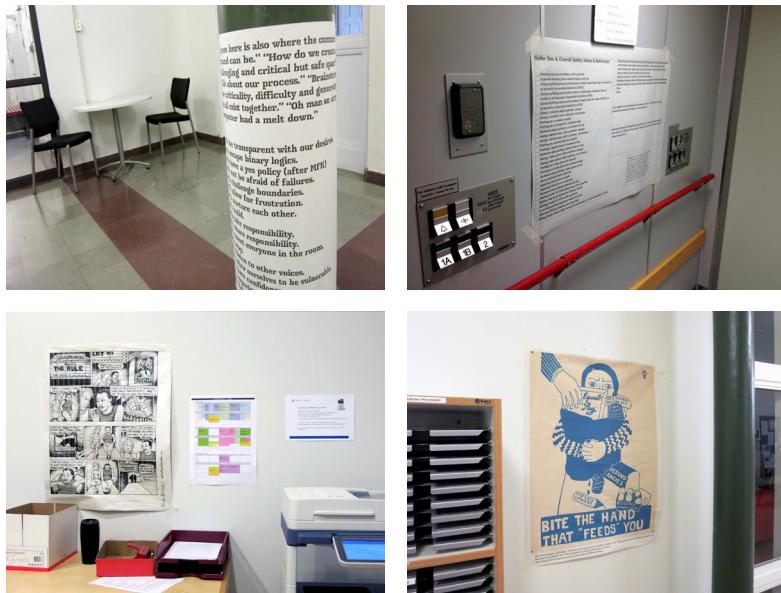
[Abb. 10] *Let's Mobilize: What is Feminist Pedagogy?* HDK-Valand, Academy of Art and Design, Göteborg 2016. Die drei-tägige „Mobilisierung“ war organisiert von Rose Brander, Kanchan Burathoki, MC Coble, Andreas Engman, Eva Weinmayr. Aufnahme: Kjell Caminha.



[Abb. 11] Let's Mobilize: What is Feminist Pedagogy? *Forum 6: When do we learn? Experimenting with non-normative uses of the seminar room.* HDK-Valand, Academy of Art and Design, Göteborg 2016. Bei diesem Forum handelt es sich um eine ausgedehnte Lerneinheit, die über Nacht stattfand (einschließlich spontaner Lesungen vor dem Schlafengehen und gemeinsamen Frühstück am nächsten Morgen).



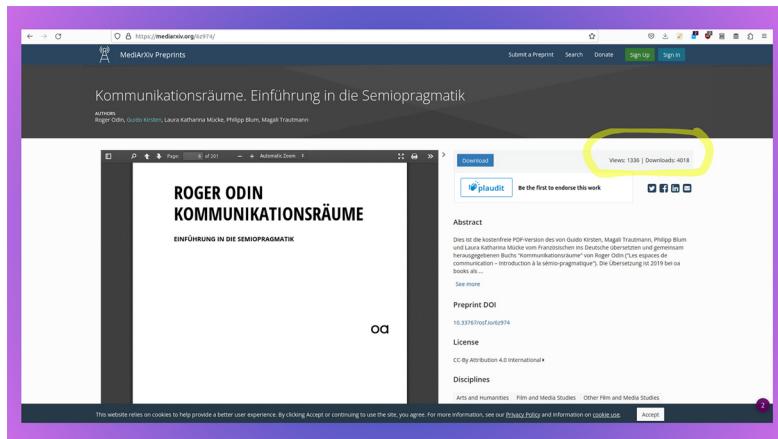
[Abb. 12] Let's Mobilize Workbook: *Public Assembling Day.* HDK-Valand, Academy of Art and Design, Göteborg, 2016. Momente der Produktion mit Momenten der Verbreitung verbinden.



[Abb. 13.1, 13.2, 13.3, 13.4] *Die Kunsthochschule als ein begehbares Buch*. Die Buchseiten wurden auf A0-Poster vergrößert und über die Wände der Kunsthochschule verteilt. HDK-Valand, Academy of Art and Design, Göteborg, 2016.



[Abb. 14] Zwei Bücher wurden bislang über *oa books* veröffentlicht. Slide aus der Präsentation.



[Abb. 15] Das Druckmanuskript der Übersetzung von Roger Odins *Kommunikationsräume* wurde inzwischen allein über MediArXiv über 4.000 Mal heruntergeladen. Slide aus der Präsentation.

“We might imagine re-turning as a multiplicity of processes, such as the kinds earthworms revel in while helping to make compost or otherwise being busy at work and at play: turning the soil over and over, ingesting and excreting it, tunneling through it, burrowing, all means of aerating the soil, allowing oxygen in, opening it up and breathing new life into it.”

Barad, Karen. "Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart". *Parallax*, 20:3, (2014): 168–87.

[Abb. 16] Slide aus der Präsentation von Eva Weinmayer mit Zitat von Karen Barad. 2014. „Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart“. *Parallax* 20, Nr. 3: 168–87. Seite 168.

„Wie kommen wir zusammen, um Wissen zu generieren und zu teilen?“

SMD: Du selbst hast ja in deinem Vortrag verschiedene Aktivitäten vorgestellt, die du konzipiert und umgesetzt hast. Ich bin neugierig, welche Reaktionen du auf das Projekt *Let's Mobilize: What is Feminist Pedagogy?* bekommen hast. Hat sich dadurch etwas geändert?

EW: *Let's Mobilize* war eine kollektive Untersuchung über intersektionale, feministische Pädagogik, die zu einer dreitägigen internationalen „Mobilisierung“ und dem Veröffentlichen eines Workbooks (Brander et al. 2016) führte. Mit dem Titel *Let's Mobilize: What is Feminist Pedagogy?* wollten wir darauf hinweisen, dass es uns weniger um eine Konferenz ging, also ein akademisches Format, in dem Wissen auf eine bestimmte, meist theoretische Weise geteilt wird, sondern um einen Rahmen, in dem etwas Konkretes erfahren und mobilisiert werden kann. Wir wollten ganz grundsätzlich hinterfragen, was Pädagogik in den Künsten eigentlich kann und können sollte.

Das war in Schweden, in Göteborg, an der Kunsthochschule HDK-Valand, die recht progressiv ist. Dort hatten wir die Möglichkeit Grundlagenarbeit zu machen: zu überprüfen, inwieweit eingespielte universitäre Protokolle Formate einer radikalen, emanzipatorischen und inklusiven Pädagogik fördern oder auch behindern.

Es geht hier zum Beispiel um Details wie die Frage, wer darf bei Universitätsveranstaltungen Essen liefern? Es gibt eine strikte Liste von akkreditierten Catering-Firmen. Wir wollten ein feministisches Frauenkollektiv aus dem Iran einladen, für uns zu kochen. Das war sehr schwierig, und wir haben es letztendlich nur geschafft, indem wir das Kochen und Essen zu einem inhaltlichen Teil der Veranstaltung erklärten. Dann hat es geklappt – und als Ergebnis ist dieses Kollektiv nun innerhalb der Universität als Catering-Firma zugelassen!

SMD: Das finde ich beeindruckend. Denn idealerweise geht es ja darum, alle Arbeitsbereiche zu öffnen bzw. zu hinterfragen und ggf. neu zu strukturieren. Die (Care-)Arbeit in Form von Lebensmittelzubereitung gehört ja auch dazu.

EW: Dann waren wir interessiert an „institutioneller“ und „informeller“ Zeit. Also an der Frage: Wann lernen wir eigentlich? Dieses Forum bestand dann tatsächlich aus einem Sleep-Over im Vortragssaal. Das war nicht ganz einfach, weil es nicht erlaubt ist, in der Uni zu übernachten. Da

gibt es Security-Firmen etc. Aber weil unser damaliger Präfekt unser Anliegen verstand und unterstützte, hat er uns geraten, die gemeinsame Übernachtung zu einem Programmfpunkt zu machen. Dann war es doch möglich. Er hatte das persönlich der Sicherheitsfirma erklärt. Diese Art der Unterstützung bedeutet natürlich einen großen Aufwand. Und es geht nur, wenn alle, oder zumindest viele, mitspielen. Es muss gemeinsam getragen werden und auch entsprechende Ressourcen geben, weil es unglaublich anstrengend ist, sich mit den kleinen Details zu beschäftigen.

Das ist ja auch der Grund, warum in größeren Institutionen die meisten Abläufe gestreamlined sind. Und damit bleibt dann halt alles so, wie es immer war – denn Experimente kosten Zeit, Energie und Ressourcen. Aber wenn wir nichts ausprobieren, dann bewegt sich ja auch nie etwas. Insofern war die Mobilisierung eine Gelegenheit, grundsätzlich die Formate und Abläufe zu hinterfragen: Wie kommen wir zusammen, um Wissen zu generieren und Wissen zu teilen?

„Momente der Produktion mit Momenten der Verbreitung verbinden“

Parallel haben wir, wie eben erwähnt, ein Workbook für die dreitägige Mobilisierung veröffentlicht. Auch hier sind wir experimentell vorgegangen: Das Buch wurde nicht als fertiges Produkt ausgeliefert, sondern die zukünftigen Leser:innen waren während eines „Public Assembling Day“ eingeladen, ihr Exemplar selbst herzustellen.

Unterstützt von der Arbeitsgruppe versammelten sich Studierende, Lehrende und Verwaltungsmitarbeitende um die Tische, um die ausbreiteten bedruckten A3-Bögen zusammenzustellen, zu falten und zu binden. Es passierten drei Dinge: Zum einen machten sie sich somit mit den Inhalten und den Themen der Mobilisierung vertraut. Dann wurde diese Aktion zu einem wichtigen sozialen Anlass, bei dem die Leute uns kennengelernt und von der angekündigten Mobilisierung erfahren haben. Drittens saßen oft Leute an Tischen zum Falten und Binden und Plaudern zusammen, die sich sonst im Akademiealltag eher selten begegnen.

Dieser unkonventionelle Ansatz – die Verschmelzung der Momente der Produktion mit denen des Vertriebs – schuf ein spezielles Verhältnis zu dem Buch, da die Leser:in Zeit und Handarbeit in die Herstellung ihres eigenen Exemplars und damit auch in die Themen investierte. Das

funktionierte als Einladung sehr gut und entsprechend war dann auch das Event selbst sehr gut besucht und lebendig.

Als zweiten Schritt der Veröffentlichung verwandelten wir das Gebäude der Kunsthochschule in ein „begehbares Buch“. Die Arbeitsgruppe vergrößerte jede Seite des Buches auf ein Ao-großes Poster und verteilte all diese Poster an den Wänden der Hochschule in öffentlich zugänglichen, stark frequentierten Räumen (Haupteingänge, Flure, Treppenhäuser, Küchen usw.) sowie in Toiletten, wo die Menschen Zeit haben, sich zurückzuziehen und zu lesen. Die Orte wurden aufgrund ihrer räumlichen und zeitlichen Qualitäten und ihrer Nutzung ausgewählt. So waren beispielsweise der Aufzug oder die Toiletten gute Orte für einen anspruchsvollen Text über *White Privilege*, während sich Orte der Passage, wie Flure und Treppenhäuser, gut für visuelle Darstellungen oder kürzere Texte eigneten. Als ein guter Platz erwies sich die Wand in der Nähe des Kopierers, weil die Leute oft vor dem Gerät stehen und auf den Ausdruck ihrer Kopien warten.

Indem wir das Akademiegebäude in ein „begehbares Buch“ verwandelten, wurde die Erzählung nicht durch die Bindung des Buches, durch die Fixierung in einer bestimmten Reihenfolge, konstruiert. Stattdessen war es die Leser:in, die den Buchseiten auf ihrem täglichen Weg durch die Akademie in einer bestimmten Reihenfolge begegnete. Die Buchseiten waren vier Monate lang zu sehen, ihre materielle Präsenz nahm sich Raum und diente als Provokation – gerade im Zentrum all der disziplinären Spannungen, die in einem institutionellen Alltag auftreten.

Das Ganze hatte natürlich auch sehr viele spielerische Elemente, die Spaß gemacht haben.

„Können wir das Verständnis von Autor:innen-schaft erweitern?“

SMD: Diese Beispiele zeigen, dass eben doch meist mehr möglich ist, als man denkt. Was zudem deutlich wird und was ich selbst auch erlebt habe, ist die Bedeutung der Community. Es ist wichtig, diese einzubinden oder überhaupt erst zu schaffen. Bevor ich meinen hybriden Open-Access-Verlag *oa books* gegründet habe, war ich mit vielen Kolleg:innen über diese Idee im Gespräch. Die Idee der Gründung eines unabhängigen Open-Access-Verlags stieß auf viel Zustimmung, doch am Ende war das Risiko oder auch die damit verbundene Arbeit

zu groß, als dass sich Mitstreiter:innen gefunden hätten. Erst als ich meine Dissertation veröffentlicht hatte, der Proof of Concept also existierte, vertrauten mir Kolleg:innen ihre Arbeiten an und wollten mehr über das Vorhaben wissen. Ich habe mich sehr darüber gefreut, als Guido Kirsten, ein Kollege aus der Filmwissenschaft, sich 2018 dazu entschied, die kollaborative Übersetzung eines zentralen Werks des französischen Filmtheoretikers Roger Odin, *Les espaces de communication – Introduction à la sémio-pragmatique* (Orig. 2011), mit oa books zu realisieren (vgl. Odin 2019). Inzwischen wurde das Druckmanuskript allein über MediArXiv über 4.000 Mal heruntergeladen.

Apropos Community, 2018 ist der Blog auf oabooks.de in dem kollektiven *Open Media Studies Blog* aufgegangen, den ich gemeinsam mit Alena Strohmaier, Josephine Diecke und Kai Matuszkiewicz herausgebe.¹⁵ Mittlerweile existiert der Blog über fünf Jahre und insgesamt haben bereits ca. 80 Kolleg:innen über 100 Posts verfasst. Das ist ein weiteres Beispiel dafür, wie wichtig es ist, die Community in den Diskurs um Open Access einzubinden bzw. den Austausch zu öffnen. Auch die Gründung der Open-Media-Studies-AG innerhalb der Gesellschaft für Medienwissenschaft, die im selben Jahr stattgefunden hat, war in diesem Zusammenhang sehr wichtig.¹⁶

EW: Es leuchtet mir ein, wie wichtig das ist, viele verschiedene Perspektiven auf einem Blog zu versammeln, wenn man Diskurs tatsächlich als Einladung zum Kommunizieren *via* Beiträge versteht. Mich würde die Frage interessieren, wie Autor:innenschaft da verstanden wird. Bei den Beiträgen ist das wahrscheinlich eher traditionell markiert, als Blogpost-Autor:in. Wie sieht das aber bei dir als Herausgeberin aus? Kannst du dir vorstellen, den Begriff Herausgeberin mit Autorin zu ersetzen? In Anbindung an das Gespräch über Wertschätzung vorhin bin ich neugierig, inwiefern wir das Aufgabenfeld der Facilitator:in, z.B. das Editieren und das Organisieren, als auktoriale Tätigkeit sehen können? Sprich, können wir das Verständnis von Autor:innenschaft erweitern?

SMD: Diese Frage alleine, wer für was in Publikationsprojekten wie einem wissenschaftlichen Blog oder auch deinen beschriebenen Projekten verantwortlich zeichnet, wäre einen eigenen Beitrag wert. Arbeit zu

15 Siehe <https://mediastudies.hypotheses.org/>.

16 2018 wurde die Open-Media-Studies-AG von Sarah-Mai Dang, Adelheid Heftberger, Simon David Hirsbrunner, Alena Strohmaier und Thomas Waitz gegründet. Ziel der AG ist es, die Medienwissenschaft für Open Science zu sensibilisieren und Arbeitsprozesse transparenter zu machen. Siehe <https://gfmedienwissenschaft.de/gesellschaft/ags/openmediastudies>.

organisieren, Kommunikationskanäle zu schaffen und Menschen zusammenzubringen, sind in aktivistischen Zusammenhängen zentral. In wissenschaftlichen Kontexten werden diese Tätigkeiten, beispielsweise die Konzeption und Durchführung von Konferenzen oder Workshops, gegenüber Publikationen relativiert, auch wenn Wissenschaft auf diese Orte des Austauschs angewiesen ist. Auch in der Wirtschaft wird die Position der Sekretärin, der Chefassistentin oder der Office Managerin, wie auch immer die Arbeit bezeichnet wird, eher heruntergespielt, auch wenn sie elementar für das Unternehmen ist.

Bezogen auf den Blog sehen wir vier Editor:innen uns in erster Linie als Facilator:innen, die der Community ermöglichen wollen, wissenschaftliche Methoden und Fragen mit Blick auf Openness im weitesten Sinne möglichst niederschwellig zu diskutieren. Zumindest sehe ich das so, das mag bei meinen Kolleg:innen differieren. Wir sprechen jedenfalls meist aktiv potenzielle Autor:innen an, um sie für den Blog zu gewinnen. In manchen Fällen, etwa bei der von Laura Niebling, Felix Raczkowski und Sven Stollfuß herausgegebenen Sonderreihe zu digitalen Methoden, kommen Kolleg:innen auf uns zu (vgl. Niebling et al. 2019). Redaktionell halten wir uns eher zurück, auch wenn jeder Post von mindestens zwei Herausgeber:innen gelesen wird. Unser Feedback besteht aus Vorschlägen und ist daher nicht als Review zu verstehen. Die Besprechung und Auswahl potentieller Themen, das Kuratieren, Editieren und Einpflegen der Posts, die Kommunikation mit den Autor:innen – wir investieren sehr viel Arbeit und Hirnschmalz in den Blog. Entsprechend wünschen wir uns auch, dass wir wie bei Sammelbänden als Herausgeber:innen genannt werden. Wobei dies leider auch bei Journals, die ja ebenfalls nicht von alleine funktionieren, kaum getan wird. Dann wird ebenfalls nur der Name des Journals genannt, nicht aber die Herausgeber:innen, obwohl es ohne sie gar nicht existieren kann. Auch in diesem Zusammenhang wird die organisatorische Arbeit, die eben nicht rein technischer Natur ist und mitnichten ausgelagert werden kann, da sie viel Denkarbeit erfordert, heruntergespielt, auch wenn sie zentral für das Funktionieren einer Zeitschrift oder eines Blogs ist.

In den Geisteswissenschaften werden überwiegend Individuen ausgezeichnet und weniger Teamarbeit

EW: Da ist definitiv viel Arbeit zu leisten. Denn oft geht es gar nicht darum, wie ich meine Rolle selbst sehe oder einschätze, sondern welche Erwartungen an mich herangetragen werden. Wie wird individuelle Autor:innenschaft im institutionellen Zusammenhang konstruiert? Welche Bedeutung hat diese Konstruktion im akademischen Bewertungssystem? Nur um ein Beispiel zu nennen: Der englisch-sprachige Promotionsstudienplan an der Universität in Göteborg, an der ich mein PhD gemacht habe, verwendet neunmal den Begriff „autonomous“. Dass es immer noch diese Annahme gibt, dass „originäres“ Wissen in einer Doktorarbeit „autonom“ erzeugt wird... und dass dieses Wissen lediglich mit schon veröffentlichten, also validierten, Referenzen und Zitaten in einen Dialog treten soll. Die Methode des Wikis jedoch würde ich mehr als ein „miteinander Denken“ bezeichnen. Das hat schon an den Pfeilern des akademischen Erwartungssystems gerüttelt. Es wurde validiert, es wurde anerkannt und könnte vielleicht auch als Präzedenzfall für zukünftige Arbeiten funktionieren.

SMD: Ich finde es beeindruckend und auch sehr erfreulich, dass deine Dissertation institutionell akzeptiert und anerkannt wurde. Und ja, obwohl wir wissen, dass Wissenschaft nur im Austausch funktioniert, ist das Konzept des (genialen) Wissenschaftler:innen-Autor:innen-Subjekts fest in die akademischen Strukturen eingeschrieben. In den Geisteswissenschaften werden Individuen ausgezeichnet und keine Teams.

Auf der vergangenen NECS-Konferenz in Oslo habe ich durch Laura Horak vom *Civic Laboratory for Environmental Action Research* (CLEAR) in Kanada erfahren.¹⁷ Dort findet wohl ein regelmäßiger Austausch über die Arbeit aller Beteiligten statt, angefangen von der Putzkraft, die für ein sauberes Labor sorgt, über die Köche:innen, die das Team verpflegen, bis hin zu den Forscher:innen. In der Annahme, dass Forschung eben nicht nur Denken erfordert, sondern ein Zusammenspiel verschiedener Tätigkeiten beziehungsweise Arbeiten dafür Voraussetzung ist, wird die Anerkennung der jeweiligen Leistungen diskutiert und eingefordert. Diesen Ansatz finde ich sehr interessant.

17 Siehe <https://civiclelaboratory.nl/>.

EW: Wir sind schon ziemlich weit, dass wir diese ganzen Rollen benennen und wertschätzen. Wie es dann tatsächlich strategisch eingesetzt werden kann, dass es auch von den verschiedensten institutionellen Werteskalen und Kriterien anerkannt wird, das ist noch mal eine ganz andere Frage.

SMD: Denkbar wäre auch eine Art Credit-System, das garantiert, dass alle Rollen, die für ein Projekt oder einen Artikel wichtig waren, genannt werden, wie im Abspann eines Films. Diese Idee ist nicht neu. Ich kenne allerdings keine Person in meinem Umfeld, die dies einmal ausprobiert hat. Kennst Du Beispiele?

EW: So wie bei Emily Roysdons (2015) Ausstellungskatalog in der Secession in Wien, in dem sie im Impressum des Kunstkatalogs das Reinigungspersonal des Museums namentlich erwähnt hat? Oder ein weiteres Beispiel wäre die Publikation *Are You Being Served?*, herausgegeben von Constant (2013), Association für Kunst, Medien und Technologie in Brüssel. Da die Publikation Hand in Hand mit einer Veranstaltung ging, ist in den Credits die Rolle der Caterer recht prominent angeführt. Wie auch die Rolle der Technologien, die verwendet wurden, also welche Open-Source-Tools, welche Art Plugins, und die Server. *Are You Being Served?* beschäftigt sich genau mit diesen Fragen von Hosting und Serving. Das ist wichtig, weil die Fragen der Technologie, und ihre impliziten Politiken, oft nicht mitgedacht werden. Dabei hat das so viel mit Open Access zu tun!

SMD: Genau, die Produktionsbedingungen von Wissen sind unbedingt mitzudenken, wenn wir uns über Open Access unterhalten. Es geht nicht nur um den kostenfreien Zugriff auf Forschungsliteratur, sondern auch um den Zugang zur Wissensproduktion.

EW: Zugang zu Wissen, also die nationalen und internationalen Mandate, die in den letzten Jahren erlassen wurden, dass Forschung offen zugänglich sein muss, sind ja nicht schlecht und haben viel mit der Open-Culture-Bewegung zu tun. Nur, wenn wir auf die Produzent:innenseite schauen, sehen wir, dass diese Öffnung wegen der problematischen Finanzierungsmodelle auch wieder Barrieren schafft, da Open Access nicht mehr durch Leser:innen, sondern die Produzent:innen finanziert werden muss (vgl. Kember 2014; Kember und Weinmayr 2015). Damit gibt es einen größeren Wettbewerb um Ressourcen und einen Selektionsprozess. Möglicherweise ist das ein Rückschritt von dort, wo wir schon mal waren: experimentelle, offene Formate, marginalisiertes Wissen etc.

Wer profitiert eigentlich von Open Access?

SMD: Wenn wir Open Access diskutieren, müssen wir uns die Frage stellen: Open Access wofür und für wen? Offen in welchem Sinne? Wenn ich einige tausend Euro Article Processing Charge (APC) oder Book Processing Charge (BPC) an einen Verlag zahlen muss, frage ich mich, wer von Open Access eigentlich profitiert. Welche Autor:innen können sich solche Summen überhaupt leisten? Und an welchen Stellen fehlen dadurch Mittel? Es gibt zwar Open-Access-Fördermittel, doch sind diese an bestimmte Kriterien gebunden, die nicht unbedingt geisteswissenschaftlichen Publikationspraktiken entsprechen. Beispielsweise richten sich diese vornehmlich an Artikel und weniger an Monografien, auch wenn es dort inzwischen Änderungen in der Förderpolitik gegeben hat. Meinen Berechnungen nach, und mit dieser Summe rechnen auch andere Scholar-led-Verlage, sind nicht mehr als 5.000 Euro notwendig, um ein wissenschaftliches Buch kostenneutral verlegen zu können. Die Verlagsinvestitionen rechtfertigen in meinen Augen also keineswegs die hohen Gebühren. Außerdem gibt es das Argument, dass Open Access die Verkaufszahlen eines Buches sogar steigert, da es durch den kostenfreien Zugang bekannter wird. Die Erfahrungen mit meinem eigenen Verlag widersprechen dem allerdings. Das Grundproblem ist, dass wissenschaftliche Publikationen als Ware gehandelt werden – und wir Wissenschaftler:innen dies unterstützen und uns dann über hohe Gebühren oder restriktive Verträge ärgern. Logischerweise wollen Verlage, die als Unternehmen agieren, Gewinne erzielen. Daher bin ich sehr dafür, wieder zu Universitätsverlagen zurückzugehen und Scholar-led-Initiativen zu unterstützen.

EW: Es ist auch gut, hier nochmal zu fragen, wer von Open Access eigentlich profitiert...

SMD: Eben. Open Access stärkt derzeit nämlich nicht nur die ohnehin zu riesigen Unternehmen gewachsenen Verlage, sondern auch die Positionen etablierter Wissenschaftler:innen, die sich die hohen Gebühren leisten können. Nicht zu vergessen sind auch die Nutzungsdaten, mit denen Großverlage wie Springer, Elsevier und Wiley Geschäfte machen.¹⁸

18 Siehe hierzu DFG-Ausschuss für Wissenschaftliche Bibliotheken und Informationssysteme (2021).

Teilen heißt auch „Openness“ mit „Relationality“ zu ersetzen

EW: Auch die Konstruktion von Autor:innenschaft wird durch Open-Access-Richtlinien eher bestätigt als hinterfragt. Denn Open Access basiert auf einem Berechtigungsdenken: Ich besitze das Privileg, etwas „freizugeben“. Gleichzeitig ist ja auch die universalisierende Idee von Offenheit problematisch, die alles über einen Kamm schert, sozusagen, „alles ist zu haben, alles ist abrufbar“. Was da verloren geht, ist ein Bewusstsein, dass Wissen in soziale und historische Bedingungen verankert ist, und möglicherweise nicht „einfach so“ zur Verfügung steht. Was Open Access oft ignoriert, ist die eigene privilegierte Position und dass Zugang nicht automatisch zu mehr Gerechtigkeit führt.

Daran arbeite ich gerade mit der Künstlerin, Forscherin und Aktivistin Femke Snelting.¹⁹ In dem Forschungsprojekt „Ecologies of Dissemination“ geht uns darum, eine Praxis von Nachnutzung und Sharing zu entwickeln, die ihre eigenen Bedingungen explizit macht und dabei auch Machtunterschiede berücksichtigt. Das haben wir mit der experimentellen Lizenz *Collective Conditions for Reuse (CC4r)* (Constant 2020) versucht. Der Lizenztext möchte klarmachen, dass „offen“ verschiedene Dinge in verschiedenen Zusammenhängen bedeutet und dass wir die Konsequenzen von *Reuse* in Kauf nehmen sollen. Das kann auch heißen, dass es manchmal einfacher ist von der Wiederverwendung abzusehen (Mugrefya und Snelting 2022). Wir arbeiten übrigens auch gerade an einer Ausgabe von *PARSE Journal* (Weinmayr und Snelting 2023–25) zu diesem Thema.

SMD: Ja, vielleicht brauchen wir nun einen anderen Begriff als Open Access, um zu benennen, was uns in der Wissenschaft wichtig ist.

EW: „Teilen“ vielleicht? Teilen meint Austausch, und Austausch ist wechselseitig. Teilen heißt auch „Openness“ mit „Relationality“ zu ersetzen. Es ist eine Art Vertrag, oder eine gegenseitige Verantwortung. Und

¹⁹ Das künstlerische Forschungsprojekt „Ecologies of Dissemination: Feminist Methodologies, Decolonial Knowledge Practices and Principles of Open Access“ ist eine Zusammenarbeit zwischen Eva Weinmayr und Femke Snelting in Kooperation mit der HDK-Valand Academy of Art and Design Gothenburg (SE), dem Centre for Postdigital Cultures, Coventry University (UK) und Constant, Association für Kunst, Medien und Technologie in Brüssel (BE). Es wird vom schwedischen Forschungsrat finanziert (2023–25).

wenn wir auf der Suche nach einem besseren Begriff für die Wissenspraktiken sind, die uns vorschweben, könnte auch die amerikanische Philosophin Karen Barad mit der Metapher von *Kompost* hilfreich sein, wenn sie davon spricht, dass eine Vielzahl von Agent:innen mit verschiedenen Rollen und Aufträgen am Werk sind, um ein nährstoffreiches Milieu zu schaffen.

Referenzen

- Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities, Open Access Initiativen der Max-Planck Gesellschaft, 2013. <https://openaccess.mpg.de/Berliner-Erclaerung>.
- Brander, Rose, Burathoki, Kanchan, Coble, MC, Engman, Andreas und Eva Weinmayr, Hg. 2016. *Let's Mobilize: What is Feminist Pedagogy?* Göteborg: HDK-Valand, Academy of Art and Design. http://wiki.evaweinmayr.com/images/2/2f/Published_workbook_Lets_Mobilize_2016.pdf.
- Cella, Bernhard. 2015. *No-ISBN: On Self-Publishing*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Carrión, Ulises. 1975. „The New Art of Making Books“. *Kontexts* Nr. 6–7. New York: Center for Book Arts.
- Constant, Hg. 2013. „Are You Being Served? (notebooks)“. Brussels: Constant. Letzter Zugriff am 22. November 2023. <https://areyoubeingerved.constantvzw.org/>.
- . 2020. „Collective Conditions for Re-use“. Gitlab. Letzter Zugriff am 22. November 2023. <https://gitlab.constantvzw.org/unbound/cc4r>.
- Dang, Sarah-Mai. 2016. „Was nichts kostet, ist nichts wert.‘ Oder: Wie kann Open Access eigentlich finanziert werden?“ *oa books* (blog). 04. Mai 2016. <https://www.oabooks.de/was-nichts-kostet-ist-nichts-wert-oder-wie-kann-open-access-eigentlich-finanziert-werden/>.
- . 2017. *Gossip, Woman, Film, and Chick Flicks*. London: Palgrave Macmillan.
- . 2019. *Forschung kommunizieren. Verlage, Repositorien, Open Access. oa books* (blog). 21. Oktober 2019. <https://www.oabooks.de/forschung-kommunizieren-verlage-repositorien-open-acces/>.
- . 2021. „Publish Less, Communicate More! Reflecting the Potentials and Challenges of a Hybrid Self-publishing Project“. In *Shaping the Digital Dissertation: Knowledge Production in the Arts and Humanities*, herausgegeben von Virginia Kuhn und Anke Finger, 129–49. Cambridge: Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0239.09>.
- DFG-Ausschuss für Wissenschaftliche Bibliotheken und Informationssysteme. 2021. „Datentracking in der Wissenschaft: Aggregation und Verwendung bzw. Verkauf von Nutzungsdaten durch Wissenschaftsverlage. Ein Informationspapier des Ausschusses für Wissenschaftliche Bibliotheken und Informationssysteme der Deutschen Forschungsgemeinschaft“. Zenodo. Letzter Zugriff am 9. Januar 2024. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5900759>.
- Gilbert, Annette, Hg. 2016. *Publizieren als künstlerische Praxis*. Berlin: Sternberg.
- . 2018. „Rosalie Schweiker und Eva Weinmayr: UND STATT ODER – DIE ANATOMIE VON AND. Ein Gespräch von Annette Gilbert“. *Kunstforum International* 256: 78–85.
- HuMetricsHSS. 2023. Letzter Zugriff am 22. November 2023. <https://humetricshss.org/>.
- Kelty, Christopher. 2018. „Recursive Publics and Open Access“. In *Guerrilla Open Access*, herausgegeben von Memory of the World. Coventry: Post Office Press/Rope Press.

- Kember, Sarah. 2014. „Why Write? Feminism, Publishing and the Politics of Communication“. *New Formations: A Journal of Culture, Theory, Politics* 83, Nr. 83: 99–116.
- . 2020. „Distributed Open Collaborative Scholarship“. Commonplace. 15. März 2020. <https://doi.org/10.21428/6ffd8432.fdf89d72>.
- Kember, Sarah und Eva Weinmayr. 2015. „Rethinking Where the Thinking Happens“. AND Publishing. Letzter Zugriff am 22. November 2023. <http://andpublishing.org/sarah-kember-rethinking-where-the-thinking-happens/>.
- Kuhn, Virginia und Anke Finger, Hg. 2021. *Shaping the Digital Dissertation: Knowledge Production in the Arts and Humanities*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Mugrefya, Elodie und Femke Snelting. 2022. „Collectively Setting Conditions for Re-Use“. MARCH International. März 2022. <https://marchinternational/collectively-setting-conditions-for-re-use/>.
- Niebling, Laura, Raczkowski, Felix, Reinerth, Maike Sarah und Sven Stollfuss. 2019. „Die Medienwissenschaft im Lichte der Nachvollziehbarkeit. Handbuch Digitale Medien“. *Open Media Studies Blog* (blog). <https://mediastudies.hypotheses.org/1352>.
- Odin, Roger. 2019. „Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik“, herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von Guido Kirsten, Laura Katharina Mücke, Philipp Blum und Magali Trautmann. Preprint auf MediArXiv. <https://doi.org/10.33767/osf.io/6z974>.
- Pichler, Michalis, Hg. 2022. *Publishing Manifestos: An Anthology from Artists and Writers*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Pichler, Michalis, Obolo, Pascale, Tabapsi, Parfait, Camps, Yaiza und Moritz Grünke. 2021. *Decolonizing Art Book Fairs, Publishing Practices from the South(s)*. Berlin: Miss Read, Africadaa, Mosaïques.
- Rivera Garza, Cristina. 2020. *The Restless Dead: Necrowriting and Disappropriation*. Tennessee: Vanderbilt University Press.
- Roysdson, Emily, Hg. 2015. *UNCOUNTED: Call & Response*. Berlin: Revolver, Wien: Secession.
- Weinmayr, Eva. 2020. „Noun to Verb: An Investigation Into the Micro-politics of Publishing through Artistic Practice“. PhD diss., Göteborg Universität. Göteborg: Art Monitor, HDK-Valand. Letzte Veränderung am 14. Oktober 2020. <https://cutt.ly/noun-to-verb>.
- Weinmayr, Eva und Femke Snelting, Hg. 2025. „Ecologies of Dissemination“. *Platform for Artistic Research Sweden PARSE Journal* 21 (Summer). <https://parsejournal.com/journal/#ecologies-of-dissemination>.

PUBLIZIEREN

VERMITTELN

OPEN ACCESS

OPEN SOURCE

HOW-TO

Nocturne: Open-Source-Praktiken und Pedagogic Publishing

Julia Bee und Gerko Egert

In diesem Text schreiben wir über nocturne, eine nichtkommerzielle Plattform zum Publizieren von künstlerischen, wissenschaftlichen und aktivistischen Methoden der Vermittlung. Wir stellen im ersten Teil nocturne vor und diskutieren anschließend im zweiten Teil einige Publikationsformen als Open Source Thinking. Im dritten Teil reflektieren wir über Publizieren als Vermittlungsprozess und darüber, welche Implikationen Publizieren im Rahmen von Lehrveranstaltungen haben könnte. Die Überlegungen entwickeln wir mit dem Begriff Open Source Thinking, den wir anhand von Publikationsprojekten reflektieren wollen. Wir spannen so den Bogen von einem konkreten Projekt über ein medienphilosophisches Argument bis zum Publizieren als Lehr-Lern-Methode. Die

Frage des Publizierens ist für uns aus politischen Gründen zentral und medienwissenschaftlich von hoher Relevanz. Mit nocturne wollen wir uns nicht nur die „Produktionsmittel aneignen“ und Zugänge schaffen – Fragen, die immer schon medienwissenschaftlich sind –, wir verstehen Publizieren auch als die Verschränkung medienphilosophischer und medienpraktischer Tätigkeiten.

nocturne

nocturne ist eine Publikationsplattform, die sich der Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Aktivismus widmet. Mit den von uns publizierten Büchern *Experimente lernen, Techniken tauschen: Ein spekulatives Handbuch*, Nr. 1 und Nr. 2 (Bee und Egert 2020, 2025) sowie regelmäßig online erscheinenden Texten widmen wir uns der Verschränkung von publizistischen und pädagogischen Praktiken. Die Texte sind dabei frei zugänglich und laden dazu ein, angewendet, verändert und kombiniert zu werden. Anhand von Elisa Linseisens Begriff des Formatdenkens (Linseisen 2020) argumentieren wir im Folgenden, wie solche Open-Access-Formate bereits im Schreiben wirksam werden können, anstatt erst nachträglich im Publikationsprozess zu greifen. Unser Anliegen ist, anhand dieser Praktiken zu erkunden, wie das Publizieren die Form des Schreibens verändern kann. Wie kann Formatdenken zum Formatschreiben werden?

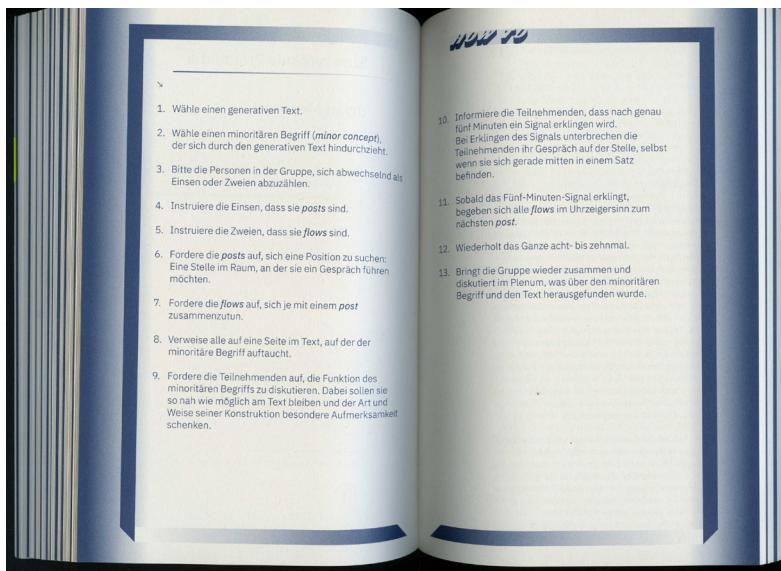
Mit seinen Publikationspraktiken fokussiert nocturne thematisch auf den Bereich Vermittlung in der Universität, der Kunst und dem Aktivismus. Gerade in der Wissenschaft ist ein kritisches Nachdenken über Open Access und die Forderung nach konsequenteren Praktiken besonders notwendig, da eine kritische Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten von Open-Access-Praktiken im Kontext der großen akademischen Verlage kaum stattfindet. In der Kunst findet Open Access eine lebhafte Resonanz, und zahlreiche Formate des künstlerischen Forschens, Lernens und Publizierens werden entwickelt. Wir schlagen hier weiterführend zu diesen Entwicklungen den Begriff Open Source Thinking vor. Im Gegensatz zum Open Access betrifft Open Source Thinking auch Formate, in denen die Techniken des Schreibens selbst geteilt und offengelegt werden, beispielsweise – wie weiter unten ausgeführt – in studentischen



[Abb. 1] Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch. Cover. Foto: Anja Grotens

Publikationsprojekten. Angefangen mit Schüler:innenzeitungen, wie Célestin Freinet sie in seiner Reformpädagogik einsetzte (1980), über akademische Publikationsprojekte bis hin zu künstlerischen und aktivistischen Zines, Flyern und Blogs stellt sich die Frage, wie das Publizieren weniger ein sekundäres Mittel (zum Zweck der Kommunikation) darstellt, sondern kreative Schreibformate und marginalisiertes Wissen aufnehmen kann.

Als scholar-led Publikationsplattform publizieren wir experimentelle, künstlerische und gestalterische Ansätze in der Lehre sowie vermittelnde Ansätze aus Kunst und Aktivismus. Während *Experimente lernen, Techniken tauschen* Beiträge von Künstler:innen, Wissenschaftler:innen und Aktivist:innen im Stile von How-tos versammelt, um so die Zirkulationspraxis zwischen diesen Bereichen zu unterstützen, publizieren wir darüber



[Abb. 2] Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch. How-to. Foto: Anja Groten

hinaus Bücher zu kollektiven Techniken des Lernens.¹ Obwohl wir weiterhin als Wissenschaftler:innen in anderen Zusammenhängen mit großen und kleinen Verlagen arbeiten, hat uns nicht nur das spezifische inhaltliche und formale Anliegen, sondern auch die Kritik an Verlagsstrukturen zu dem Vorhaben geführt. Während in der Wissenschaft der durch einen Verlag geadelte Text immer noch das zentrale symbolische Kapital einer wissenschaftlichen Karriere ist, wollen wir mit nocturne diesen Ansatz nicht bedienen, sondern durch eine interdisziplinäre, feldübergreifende und selbstorganisierte Praxis zum überwissenschaftlichen Austausch und Transfer beitragen. Wie auch anderen verlegerisch Tätigen in der akademischen Selbstorganisation geht es uns darum, mit Publikationsinfrastrukturen zu experimentieren. Publikationsinfrastrukturen sind Produktionsmittel im Wissenschaftsbereich, wobei scholar-led Platforms Nischenthemen besetzen und damit bewusst minoritär bleiben, aber sich

1 2021 ist das Buch *Zukunft*, gefaltet: Choreographien des Als-Ob, herausgegeben von Martina Bengert, Max Walther, Jörg Dünne und gestaltet von Ricarda Löser erschienen, das eine kollektive Schreibtechnik erprobt. 2023 ist das Buch *Garp Session: Documentation and Commissioned Works 2019–2022*, herausgegeben von dem Kurator:innenkollektiv Garp und gestaltet von Serra Sensoy, erschienen. Das Buch versammelt eine Reihe künstlerische Praktiken, die über mehrere Jahre während der Garp Summer Sessions erprobt wurden.

auch – wie punctum books, meson press und andere – selbstbewusst in der Verlagslandschaft positionieren können. Einige Verlage können sich finanziell tragen, andere betreiben diese Tätigkeit nebenbei und werden institutionell (quer-)finanziert. So war der Beweggrund, nocturne gerade nicht als Verlag, sondern als Plattform zu gründen einerseits, dass die kommerziellen Strukturen institutionalisierter Verlagshäuser als problematisch beschrieben werden können (u.a. Mars und Medak 2019; Heimstädt und Fischer 2023), und andererseits, dass wir ein spezifisches Segment der Öffentlichkeit ansprechen bzw. eine öffentliche Zirkulation herstellen wollen.²

Der Ansatz der Plattform ist es, verschiedene Lehr- und Vermittlungspraktiken zu sammeln, um so Wissen über Vermittlung und das Schaffen von Zugängen zu valorisieren.³ Ausgehend von zahlreichen Gesprächen mit Freund:innen und Kolleg:innen über Ideen, Wünsche und Experimente mit Vermittlungspraktiken, war es unser Ziel diese zu teilen, zugänglich zu machen und so einen Austausch zu ermöglichen.⁴ Das Buch *How to Take a Line for a Walk*, publiziert von Nina Paim, Emilia Bergmark und Corinne Gisel bei Spector Books (2016) diente dabei als Vorbild, ist aber durch die Publikation von experimentellen Lehrmethoden von Lehrenden an Kunsthochschulen auf künstlerische und gestalterische Lehrformen und -kontakte beschränkt. Das Format des How-tos übernehmend und dieses provokativ ins Spekulative treibend haben wir eine Reihe von Anleitungen, Methoden und Techniken der Vermittlung versammelt, die Schritt für

2 Nocturne arbeitet als Verein, ist also nicht gewinnorientiert ausgerichtet und strebt die Gemeinnützigkeit an. Der Verein entscheidet über größere Publikationsprojekte. Die Redaktion bilden wir, zusammen mit Max Königshofen und Ivana Buhl als studentische Kolleg:innen, die aktuell das Korrektorat übernehmen. Für die Gestaltung der Bücher, die jeweils das Thema gestalterisch und künstlerisch umsetzt, zeichnet überwiegend Ricarda Löser aus Weimar verantwortlich.

3 Lehre bringt in den akademischen Auswahlverfahren und im Profil von Instituten – bis auf gelegentliche Qualitätspakte – weniger Geld ein als Forschungsprojekte und weniger Anerkennung als Publikationen (solange die Studierendenzahlen stabil bleiben). Dies ändert sich mit dem demographischen Wandel aktuell. Es lassen sich auch Tendenzen beobachten, dass Stiftungen wie Innovation in der Hochschullehre auch in diesem Bereich Fördermittel anbieten. Damit nehmen zugleich die Wertschätzung sowie die möglichen Antrags- und Wettbewerbsmöglichkeiten in diesem Bereich zu. Lehre verstehen wir dabei ganz grundlegend nicht nur als Wissens- oder Kompetenzvermittlung, sondern auch als Experimentalraumbau und kollektives Ereignis, wie es zuweilen im Projektlernen und Forschendem Lernen seinen Niederschlag findet, dies aber nur unbefriedigend abbilden kann.

4 Unter dem Label *Scholarship of Teaching and Learning* veröffentlichen interdisziplinär in der Bildung tätige Kolleg:innen ihre Erkenntnisse aus der Lehre über den Bereich der Pädagogik hinaus.

Schritt vorgehen: Provokant ist dies, weil die meisten der How-tos keine direkten Anwendungen zulassen und sich trotzdem an der Form des Skill-sharing orientieren, die auch in Sozialen Medien, informellen Wissensbereichen oder (technischen) Handbüchern (z. B. zum Fahrrad reparieren) eine Rolle spielt. Indem Wissen scheinbar mechanisch in Abläufe zerlegt wird, geht es dabei allzu oft um das übersichtliche Teilen und die zielgerichtete Anwendung vorhandenen Wissens – etwas, dem das Spekulative der nocturne-Texte entgegenwirken soll.

Mit dem How-to geht es uns bewusst um die Offenlegung der Techniken als Code des Lehrens. Durch das eng wirkende Protokoll der einzelnen Schritte kann Vermittlung vermittelt werden. Das Wechselspiel aus How-to und Kontextualisierung der jeweiligen Methode überführt das Pragmatische der Abläufe in theoretische und erfahrungsbasierte Überlegungen einzelner Autor:innen. Beispiele sind etwa Schreibübungen oder Collagen in der Lehre (Bee 2020) oder spekulativ-fiktive Übungen wie Juli Reinartz' (2020) Planung eines Banküberfalls als Performance.⁵

In teils universitärem, teils außeruniversitärem Rahmen knüpft nocturne an die Geschichte selbstorganisierter Wissensformen an, deren Methoden und Formate dem überfachlichen Austausch zugeführt werden. Die Lesegruppe ist dabei ein bekanntes Beispiel selbstorganisierten Lernens, etwa in den Bereichen Kapitalismuskritik (der Klassiker ist hier das Format „Marx lesen“), Feminismus und dekolonialer/rassismuskritischer Theorien. Darüber hinaus gäbe es viel zu sagen zum literarischen Salon und den US-amerikanisch geprägten Book Clubs, die sich häufig um Buchläden herum organisieren (Walzer 2023). Selbstorganisiertes Lernen und selbstorganisierte Bildung finden noch heute außerhalb von Universitäten statt, zuweilen mit personellen Überschneidungen mit an den Hochschulen beschäftigten Lehrenden oder Lernenden. Auch Fragen der Politischen Bildung sind historisch immer mit außeruniversitären Strukturen verknüpft und werden neben Gewerkschaften, Vereinen und Trägern heute auch von Influencer:innen und Vlogger:innen bespielt (Bee 2023). Gerade in Ländern, in denen der Zugang zu Universitäten für die Studierenden hohe Kosten und Schulden bedeutet (Harney und Moten 2016), ermöglicht das selbstorganisierte Lernen jenen, die von Bildungs- und Forschungseinrichtungen ausgeschlossen sind, sich Bildung

5 Vgl. auch Elena Pilipets Anwendung zur Memeforschung im Lehrkontext. Pilipets arbeitet mit Collagen, um Bilder u. a. auf TikTok zu erforschen (Pilipets 2021). Dabei geht es auch darum, Bilder zu verschieben und durch Vergleiche Evidenzen zu erzeugen, aber auch zu intervenieren: <https://medien-studieren.phil.uni-siegen.de/war-was-zeigt-tiktok-nicht/>.

anzueignen und/oder in bestehenden Strukturen zu bestehen (etwa durch selbst- oder kommunal organisierte Lernhilfe und „Nachhilfe“). Dabei gilt es neben formalen auch informelle Ausschlussmechanismen, wie sie etwa gegenüber First Generation Academics und Arbeiter:innenkindern sowie migrantisierten Lernenden existieren, zu bekämpfen und zu durchbrechen.

Open Source Thinking

Eines der zentralen Anliegen von nocturne ist es, Zugänge zu schaffen: Zugänge zu Wissen sowie Zugänge durch wissenschaftliche, künstlerische und aktivistische Praktiken. Die Zugänge, die wir mit nocturne schaffen wollen, verstehen wir als Techniken. Und Techniken verstehen wir als Zugänge. Zugänge sind für uns nicht einfach sekundär in dem Sinne, dass sie den Zugang zu etwas ermöglichen; Zugänge sind selbst produktiv: Zugänge sind Techniken, mit denen etwas hergestellt werden kann. Zugänge zu Wissen ebenso wie zu Räumen verändern immer auch, wozu sie Zugang schaffen. So ist ein zugänglicher Raum ein anderer als ein nicht-zugänglicher. Und auch die Praktiken des Wissens verändern sich nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ, wenn sie für mehr und andere Menschen zugänglich sind.

Wir versuchen diese Zugänge durch die freie – sprich kostenlose – Verfügbarkeit von Texten auf unserer Website im Sinne des Open Access Publishing zu schaffen. Dabei ist es uns wichtig, Texte ohne monetäre Schranken zur Verfügung zu stellen, so dass sie zirkulieren und gelesen werden, dass sie eingesetzt, angewandt und verändert werden, sodass sie neue Texte und neue Praktiken generieren. Zugänge zu schaffen bedeutet für uns jedoch weitaus mehr. Das Konzept des Open Access und die oftmals damit verbundenen Creative-Commons-Lizenzen wurden bereits als individualistisch, bürgerlich und beschränkt auf die Ebene des juristischen Rechtemanagements beschrieben (u.a. Hall 2016). Denn auch das Publizieren mit Open-Access-Zugang basiert auf individuellen Entscheidungen und lässt Formen von Autor:innenschaft und geistigem Eigentum von Wissen und Kunst unberührt.⁶ Gerade das von uns gewählte

6 Dies heißt nicht, dass die Entscheidung über Form und Inhalt von Texten nicht sozial und kollektiv geformt und ausgehandelt wird, sondern bezieht sich auf die Figur der Autor:in und ihre Rolle. Die Autor:in vergibt und behält die Rechte für den Text und bleibt als juristische Größe vom Format des Publizierens unverändert. Strukturelle Förderung von Open Access sowie die Valorisierung und Erwartung seitens Stiftungen und Wissenschaftsinstitutionen ändern also nichts an der Funktion der Autor:in.

Format des How-to lebt vom konkreten Umsetzen, Aneignen, Verändern und zeigt so die Limitationen von Open Access auf.

Im Hinblick auf marginalisiertes Wissen ermöglicht Open Access zwar den Austausch, impliziert aber auch die Gefahr der illegitimen Aneignung von Wissen und Arbeit. In Bezug auf den Workshop *How to be an Ally?* haben wir deshalb eine Gesprächsform statt ein How-to gewählt. Denn trotz der Frage „How to be an Ally?“, die die Workshops von Arpana Aischa Berndt und Maia Bogojević (2020) titelgebend verfolgen, lässt sich die Frage rassismuskritischer Arbeit in der Lehre und Vermittlung weder in einem (einzigen, kurzen) How-to klären, noch einfach situationsübergreifend adaptieren. So nutzen Berndt und Bogojević in ihren Workshops zwar das Format des How-tos auf spielerische Weise, das von uns gewählte Format des Interviews ist jedoch der Versuch, einer simplen Anwendung und Aneignung durch andere entgegenzuwirken.⁷

Wie kann also ein Schreiben und Publizieren jenseits von Open Access und Creative-Commons-Lizenzen aussehen, das sich auf radikalere Weise auf den Begriff der Commons als Allgemeingut (Sollfrank, Stalder und Niederberger 2021) bezieht und damit über die juristische Ebene der Creative Commons und des individuellen Eigentums hinausgeht? Für uns verbindet die kollektive Perspektive der Commons die Frage des Zugangs und der Distribution mit einer Kritik an den Praktiken der Wissens- und Kunstproduktion. Wie lassen sich im und durch das Publizieren die Produktionsweisen des Denkens und des künstlerischen Schaffens selbst adressieren?

Für eine umfassende Auseinandersetzung mit der Frage des Zugangs ist es unseres Erachtens wichtig, den Akt des Publizierens nicht losgelöst von der Produktion dessen zu betrachten, was publiziert wird. Im Schreiben und Denken, wie in der künstlerischen Produktion – beides Felder, die Teil der Produktionspraktiken von nocturne sind –, spielen Techniken eine zentrale Rolle. Denken verstehen wir als zentrales Element der Textproduktion analog zur Produktion von Kunst im Sinne von Gilles Deleuze und Félix Guattari (2000) als produktive und kreative Tätigkeit: als ein Schöpfen von Begriffen. Dieser Produktionsprozess des Wissens wird durch zahlreiche Techniken und Methoden ermöglicht. Diese sind, wie beispielsweise die Hermeneutik, Dekonstruktion, Psychoanalyse, feministische Theorie oder postkoloniale Konzepte, an der Universität erlernt, während andere

7 Auf der Ebene der Publikationslizenz sei die Collective-Conditions-for-re-use-Lizenz (CC4r) erwähnt, die der Versuch ist, ein Lizenzmodell jenseits von Aneignung und Autor:innenschaft zu entwickeln. Die Lizenzbestimmungen sind hier zugänglich: <https://constantvzw.org/wefts/cc4r.en.html>. Siehe auch Mugrefya und Snelting (2022).

Techniken des Denkens – darauf hat Pierre Bourdieu (u.a. 2001) immer wieder hingewiesen – durch soziale Herkunft, Gender und den damit verbundenen alltäglichen Erfahrungen geprägt sind. Manche dieser Techniken werden von uns bewusst zur Wissensproduktion eingesetzt, andere eher unbewusst. Auch in der Kunst sind unzählige Techniken am Werk, von denen manche wie beispielsweise Zeichen-, Tanz-, oder Filmschnitttechniken an Kunsthochschulen vermittelt und andere von Künstler:innen selbst entwickelt werden: Techniken der Bewegung und Wahrnehmung, der Kommunikation und Organisation. Gemeinsam bildet dieses Zusammenspiel expliziter und impliziter Techniken eine Ökologie, die in jedem wissenschaftlichen und künstlerischen Produktionsprozess wirksam ist.

Ausgehend von der Idee aus der feministischen Wissenschaftsphilosophie (Barad 2007), dass Techniken Produktions- und Forschungsprozesse „formatieren“ (Linseisen 2020), haben wir mit nocturne diese Prozesse um Methoden der Vermittlung erweitert. Methoden sind kein Protokoll, das einfach durchgeführt wird – sie sind orts- und standortsensibel (Haraway 1995). Methoden stammen aus konkreten Kontexten, werden kontext-sensibel eingesetzt und so laufend situationsspezifisch und kreativ verändert (Lury und Wakeford 2012).

Bourdies Arbeiten (1988, 2007), wie auch jene von feministischen (u. a. Ahmed 2017) und rassismuskritischen Theoretiker:innen (u. a. hooks 1994, 2003, 2010), haben gezeigt, wie Techniken des Wissens und Handelns Zugänge zur Universität und der Kunst schaffen können, und wie andere Techniken Zugänge verschließen und zu Ausschlüssen führen. Neben ökonomischen und sozialen Dimensionen umfassen diese Ausschlüsse – darauf weisen schon seit Langem die Disability Studies hin – ebenso körperliche, sinnliche, sprachliche, motorische und psychische Ebenen (u.a. Price 2017). So ist das Schaffen von Zugängen auch das Kämpfen gegen diese Weisen des Ausschließens. Techniken als produktive Zugänge zu verstehen, bedeutet dabei jedoch nicht einfach, Teilhabe an bestehenden Formen von Wissen und künstlerischer Produktion zu ermöglichen, sondern diese in ihrer Form und Materialität zu verändern. Margaret Price schlägt vor, dass Zugänge immer auch in die Zukunft gerichtet sein sollen, um jene Produktionsweisen zu adressieren, die gegenwärtig unvorhersehbar sind (Prince 2017). So sind es jene, in die Zukunft gerichteten Zugänge, die es – zunächst ohne klare Zielrichtung – ermöglichen, gemeinsam und auf andere Weise zu arbeiten, zu denken und zu handeln. Dort, wo die Zugänge in die Zukunft gerichtet sind, werden

nicht nur die Zugänge selbst, sondern auch der zugänglich gemachte Gegenstand zum Bestandteil der kollektiven Auseinandersetzung.

Auch durch Vermittlung verändern sich Techniken – sie werden kollektiv: Neben den bereits genannten Bildungsinstitutionen der Universität und Kunsthochschule werden Techniken in einer ganzen Reihe mehr oder weniger formeller Situationen erlernt: als Kinder (u.a. Laufen und Schwimmen), im Alltag (u.a. Kochen), mit Freund:innen (u.a. Feiern), im Studio (u.a. Malen, Rumhängen, Nachdenken, E-Mails Beantworten), auf Proben (u.a. Ausprobieren, Bewegungsabläufe Einüben), in selbst-organisierten Lesegruppen (Diskutieren) oder im politischen Aktivismus (Blockieren, Besetzen, Demonstrieren, Kleben). All diese Situationen bilden die vielfältigen Infrastrukturen mittels derer Techniken zirkulieren, sich verbreiten, in denen sie auf andere Techniken treffen, sich mit ihnen verbinden und so verändern und neue Techniken hervorbringen. Indem wir mit nocturne einige dieser Techniken in Form von How-tos publizieren, schaffen wir eine digitale und analoge Plattform, die zu dieser Infrastruktur beiträgt. Auf ihr lassen sich Denken und Handeln, Kunst, Wissenschaft und Aktivismus teilen und tauschen.

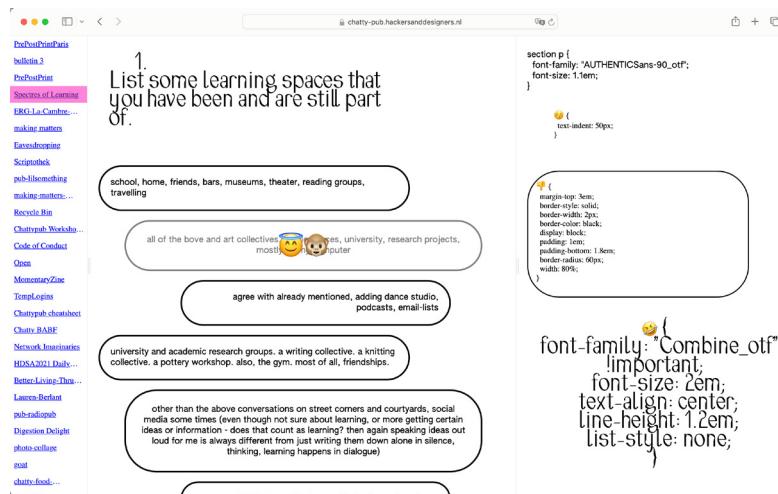
Die Kollektivität dieser publizistischen Praxis besteht dabei nicht nur im Austausch und dem Zusammentragen individueller Techniken; sie entsteht im gemeinsamen Experimentieren und Entwickeln. In diesem Sinne sind die als How-tos publizierten Techniken als Open Source und weniger als Open Access zu verstehen. Als eine Form nicht-kommerziellen und kollektiven Programmierens stammt das Konzept Open Source zwar aus dem Bereich der Softwareentwicklung, findet jedoch mittlerweile in vielen Bereichen Anwendung.⁸ Außerhalb der Softwarereproduktion arbeiten z.B. Kollektive wie Everybody's Toolbox im Bereich der Choreographie und Performance mit den Praktiken von Open Source: Auf einer Plattform ermöglichen sie das Teilen von choreographischen Techniken und Scores, die für die Produktion von Choreographien und Aufführungen genutzt werden können. Das Kollektive existiert dabei auf der Ebene der Techniken. Selbst wenn die Aufführung durch einen Namen autorisiert ist, sind die Produktionsprozesse und -techniken kollektiv und durch die gemeinsame Arbeit all jener entstanden, die zu den Open-Source-Plattformen beigebringen haben. Auch auf der Ebene der Institutionen und der instituierenden Praktiken kommen Open-Source-Praktiken zur Anwendung. So wird die

8 Femke Snelting geht z.B. in ihrem Buch *I Think That Conversations Are the Best, Biggest Thing That Free Software Has to Offer Its User* (2015) mittels einer Reihe von Interviews mit Programmier:innen den zahlreichen Praktiken nach, die die Open-Source-Bewegung neben dem Erstellen von freier Software initiiert hat.

École de Recherche Graphique in Brüssel von ihrer Direktorin Laurence Rassel als Open-Source-Institution geführt, was bedeutet, dass alle Abläufe und Prozesse nach Rassels Selbstaussage von den Beteiligten verändert, weiterentwickelt und umgeschrieben werden können (2018). Einen vor allem auf Selbstorganisation basierenden Ansatz wählt Cassie Thornton mit ihrem Projekt *The Hologram*. Statt die Strukturen einer bestehenden Institution durch Open-Source-Praktiken zu kommunalisieren, entwickelt Thornton eine Sorgetechnik, die sie als „open source, peer-to-peer, viral social technology for dehabituting humans from capitalism“ beschreibt und die Sorge auf alternative Weise organisiert (2020, 13). In beiden Fällen wird hier die Open-Source-Arbeit mit und an Techniken genutzt, um institutionelle Prozesse zu verändern und zu hinterfragen. Diese ermöglichen jedoch nicht einfach den Zugang (Access) zu bestehenden Institutionen, vielmehr werden durch das Schaffen von Zugängen neue und andere „Instituierungen“ ermöglicht.⁹

Bezogen auf die Praktiken des Publizierens bedeutet das Schaffen von Zugängen, dass sich dieses von der möglichst widerstandsfreien Zirkulation eines wie auch immer gearteten Werks zum Produktionsprozess selbst verschiebt: Das „Schaffen von Zugängen“ verstehen wir dabei Sinne einer Open-Source-Arbeit. Das heißt, als Publikationsplattform betreiben wir die Verschiebung von Open Access zu Open Source vor allem durch eine Verbindung der Praktiken des Lernens mit jenen des Publizierens. Dabei ist das Publizieren dem Lernen eben nicht nachträglich, sondern tritt in Form des How-tos in die Vermittlungs- und Publikationsprozesse ein. Denn anstatt eine bestehende Technik durch reines Dokumentieren einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, teilen die How-tos den Source Code der Praktiken und damit die Techniken selbst. Zugleich bleibt die Frage, welche anderen Formen das Publizieren jenseits von geschriebenen Texten annehmen kann. Welche Zugänge schaffen auditive oder visuelle Formate? Im Kontext dieser Fragen sehen wir es bei nocturne als unsere Aufgabe an, die Zugänge und damit die Publikationspraktiken zukünftig zu erweitern. Im Anwenden, Verändern und Umschreiben der Techniken und durch das Experimentieren mit ihnen entsteht so die Möglichkeit, auf kollektive Weise neue Praktiken zu erproben und neue Texte zu verfassen. Als wesentliche Technik des Teilens ist das Publizieren Teil dieses kollektiven Prozesses. In den Forschungs- und Schaffensprozessen ist es immanenter Motor der Zirkulationsbewegungen des Denkens, Lernens und Vermittelns.

9 Vgl. zum Begriff der Instituierung bzw. der instituierenden Praxis als Gegenmodell zur bestehenden Institution Nowotny und Raunig (2016).

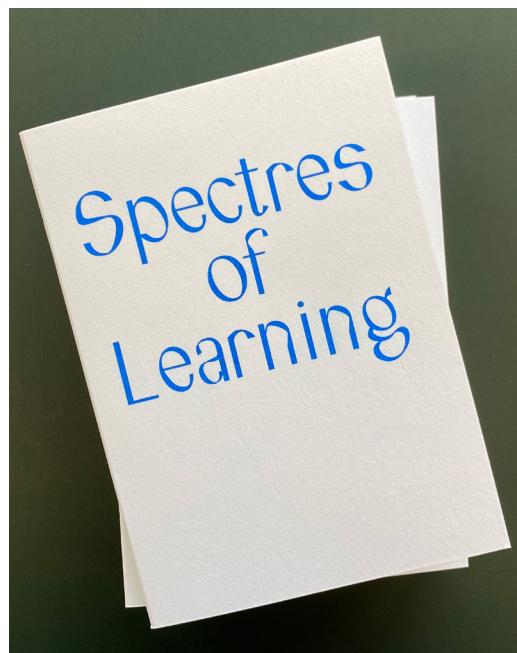


[Abb. 3] Spectres of Learning. Screenshot der Onlineversion, erstellt mit ChattyPub.

Screenshot: Gerko Egert

Ein Projekt, in dem Schreiben und Publizieren, kollektives Denken und das Knüpfen neuer Infrastrukturen verwoben wurden, ist das von nocturne gemeinsam mit dem Theater Vierte Welt in Berlin und dem Kollektiv Hackers & Designers aus Amsterdam produzierte Buch *Spectres of Learning*.¹⁰ Ausgangspunkt des Projekts war der Workshop *The Radical Teaching Workshop: Feministisches Schreiben*, in dem es um eine feministische Praxis selbstorganisierten Lehrens und Lernens außerhalb von Bildungsinstitutionen wie Universitäten und Schule ging.¹¹ Die Publikation *Spectres of Learning* ist die Fortsetzung des Workshops als kollektive Diskussion, basierend auf zwölf Fragen zu Lernerfahrungen und Lernräumen, die von dem Kollektiv topsoil eingebracht wurden.¹² Um die vielstimmigen Antworten sowie die geteilten Praktiken und Diskussionen des Workshops zu dokumentieren, ohne diese bloß durch Fotos und beschreibende Texte abzubilden, wurden die Diskussionen auf der

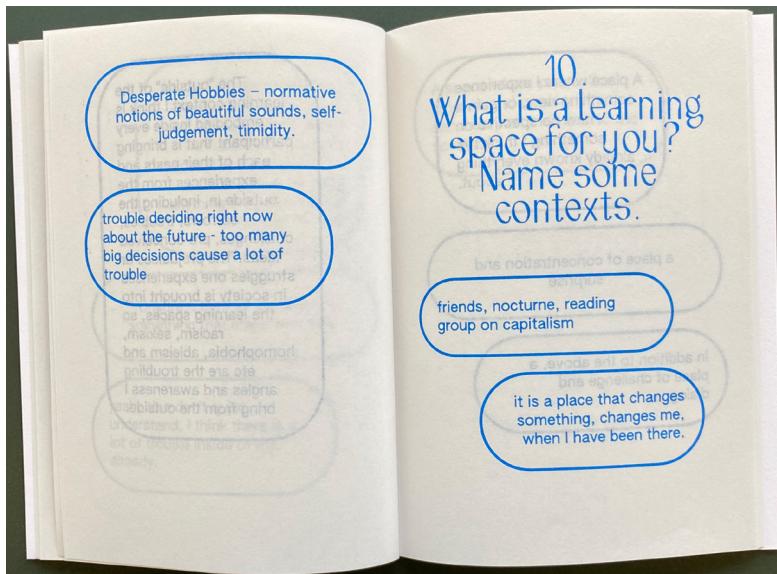
- 10 Die Publikation ist unter chatty-pub.hackersanddesigners.nl/Spectres_of_Learning abrufbar sowie unter www.nocturne-plattform.de zu beziehen.
- 11 Der Workshop fand am 23. und 24. September 2022 im Theater Vierte Welt statt. Beteiligt waren: Wiki Riot Squad (Hannah Schmedes, Eva Königshofen, Lena Wassermeier), topsoil (Sofia Villena Araya, Deniz Kirkali und Amelie Wedel), From Where I Stand (Oona Lochner und Isabel Mehl) sowie Karolin Meunier. Mehr Informationen zu Programm und Konzept des Workshops sind unter <https://online.fliphtml5.com/yzolp/jzdb/> abrufbar.
- 12 Für mehr Informationen zu topsoil siehe: <https://www.topsoilcollective.com/>.



[Abb. 4] Spectres of Learning. Printversion, erstellt mit ChattyPub. Cover. Foto: Romi Nowroth

Plattform ChattyPub fortgeführt und so die Publikation *Spectres of Learning* veröffentlicht.

ChattyPub ist ein auf der Open-Source-Plattform Zulip basierendes und von Hackers & Designers weiterentwickeltes Chatprogramm. Der durch Chatbeiträge kollektiv generierte Text kann direkt und auf kollektive Weise für eine Publikation formatiert und gestaltet werden. Durch das von Chatprogrammen bekannte Hinzufügen von Emojis zu einzelnen Nachrichten werden diese aufbauend auf einem definierten Skript gestaltet (z. B. definiert ein lachender Smiley die Schriftart und ein Affenkopf ändert die Position auf dem Blatt). Die Infrastruktur der Chatplattform ermöglicht damit nicht nur eine kollektive Textproduktion, sie wird zudem um die Ebene des kollektiven Formatierens, Gestaltens und Publizierens über die Ästhetiken, Techniken und Affekte des digitalen Chattens erweitert. Schreiben, Gestalten und Publizieren sind damit nicht mehr konsekutive Prozesse, die zudem oftmals von unterschiedlichen Personen mit je individuellem Wissen ausgeführt werden. Sowohl auf zeitlicher als auch auf personeller Ebene werden diese Techniken ineinander verschränkt, sodass nicht-lineare Effekte entstehen. Wie ein bestimmter Textteil gestaltet wird,



[Abb. 5] Spectres of Learning. Printversion, erstellt mit ChattyPub. Auszug. Foto: Romi Nowroth

hat bspw. inhaltliche Auswirkungen darauf, wie weitere Texte verfasst werden und wie der Chatverlauf sich entwickelt.

In diesem Sinne lässt sich ChattyPub als „banales Publikationstool“ im Sinne dieses Bandes beschreiben: Schreiben, Gestalten, Formatieren und Publizieren werden durch alltägliche Praktiken wie das Chatten auf Plattformen, das Liken und Kommentieren durchgeführt. In der Banalisierung und der Kollektivität von Techniken trifft sich die Idee des Banalen mit dem Schaffen von Zugängen. Dort, wo das Banale das Gegenteil des Exklusiven beschreibt, werden Zugänge für Viele ermöglicht. ChattyPub ist ein Schreib-, Gestaltungs- und Publikationswerkzeug, das ohne kapitalistisch vereinnahmte Infrastrukturen dominanter Social-Media-Plattformen auskommt. Zwischen On- und Offlinepublizieren trägt es den Open Source Code der Software¹³ in den Bereich der Textproduktion, in die Formatierungen des Denkens und in die künstlerische Produktion, ihre Vermittlung sowie Gestaltung und Publikationsformen ein.

Der Begriff des Banalen lässt sich im Kontext von ChattyPub und nocturne vor allem von der Form her und im Sinne von mundan und alltäglich

13 ChattyPub ist auf Github abrufbar unter <https://github.com/hackersanddesigners/chatty-pub>.

verstehen. Dabei lässt sich das niedrigschwellige Publizieren der Plattform betonen, wie wir sie beispielsweise von Microbloggingformaten kennen: Es läuft für viele Autor:innen „nebenbei“, aber auch redaktionell lässt sich dies aus Zeitgründen oft kaum anders organisieren. Das Nebenbei als akademische Arbeitsform mit all seinen Problematiken wäre eine eigene Publikation wert. In aller Kürze lässt sich sagen, dass nebenbei auch heißt, das eigene Wissen umzuformatieren, d.h. das durch implizite Wertungen banalisiert gewonnene Wissen als Format neu zu denken und durch Reflexion einen Zugang zu finden. Natürlich funktioniert dies nicht ohne Arbeit. Denn mit dem Begriff des Formatdenkens machen wir ja gerade auf die Arbeit aufmerksam, die im Umformatieren steckt: Lernformate werden Diskursgegenstand – und zwar über den Bereich der Hochschuldidaktik oder die Verhandlungen zwischen Kunst, Wissenschaft und Aktivismus hinaus. Jedoch wird diese Arbeit ohnehin in didaktischen Formaten in der Uni, im Studio, im Workshop geleistet. Open Source würde dann bedeuten, den Code dieser Arbeit zu Reflexion und Diffraktion (Situierung und Produktion von Differenzen) zugänglich zu machen und anschließend zu haken, d.h. in diesem Fall sich anzueignen.

Durch den praktisch umzusetzenden Publikationsprozess stellt sich darüber hinaus ein Erkenntnisgewinn über die Praxis des Publizierens ein, d.h. wir verstehen nocturne auch als performatives Experiment im Bereich des Publizierens ohne Verlag im engeren Sinne. Durch das Format des Publizierens, insbesondere die Form des How-to wird es ein konzeptuelles Experiment, weil die Idee des Zugänglichmachens schon im Prozess mitgedacht ist, und zwar nicht, weil ich etwas veröffentlichte und dadurch teile, sondern weil das Teilen von Techniken die Form des Denkens ist – Open Source Thinking.

Publizieren im Lehr- und Vermittlungskontext

In Anlehnung an das oben eingeführte Konzept des Formatdenkens (Linseisen 2020) lässt sich auch für die Lehre fragen: Wie verändert das Format des Publizierens das Schreiben? Kollektives Schreiben ist dabei nicht auf den Wissenschaftskontext beschränkbar, sondern kann sich auch in Lehr- und Vermittlungskontexten ereignen.

Genres und Formate der Publikation – vom Handbuchartikel über den Journalbeitrag bis zum Blog – formen unsere Schreibweisen von innen heraus. Was verändert es, wenn das Schreiben bereits in der Lehre auf das Publizieren gerichtet ist? Welche Open-Source- und Open-Access-Formate sind vor allem in der Lehre möglich? Lehre gilt

gemeinhin als Bereich des relativ geschützten Schreibens, sprich, man kann eine Schreibpraxis herausbilden, um später (in verschiedenen, auch akademischen Kontexten) zu publizieren. Aber auch in der Lehre, z. B. durch Blogs und ähnliche Formate, können kollektive Schreibformen entstehen, die auch akademische Formate ergänzen, kritisieren und bereichern. Studierende können selbst erarbeitete Forschungsergebnisse, etwa aus Projektseminaren, publizieren und so Wirksamkeit und Agency erfahren. Sie können Peerfeedback im Redaktionsprozess anwenden, Kritik formulieren und umsetzen. In den von Dorothea Walzer an der RUB angebotenen Seminaren zum Selfpublishing (2020/21) und zum Social Reading (2023/24) näherten Studierende sich dem Gegenstand sowohl theoretisch als auch praktisch an, indem sie auf unterschiedlichen digitalen Plattformen ihre Lektüren diskutierten, eigene Verse, Erzählungen, Text-Bildessays oder Literaturkritiken veröffentlichten und ihre Erfahrungen reflektierten. Es gibt zahlreiche weitere didaktische Überlegungen, die man hier anschließen und auch kritisieren könnte, vor allem wenn es um die Bolognakonformen Kompetenzansprüche, von Selbstmanagement zu Teamwork und Methodensicherheit, geht. Darüber hinaus profitieren aber Wissenschaft und Zivilgesellschaft von Forschungsergebnissen, die niedrigschwellig zugänglich gemacht werden, insbesondere, wenn ein vermittelnder Schreibstil angewendet wird.

Publizieren kann also im Hinblick auf spezifische Öffentlichkeiten als Lern-erfahrung fungieren, z. B. Hinblick auf Publikationsformate, die oft eingesetzt werden, um „Wissenschaft zu lernen“. Schreiben und Publizieren als Lehr-Lernerfahrung im Studium bewegen sich dabei zwischen zwei Polen: Studierende können an Schreibformate „herangeführt“ werden. Der andere Anspruch, der an Schreibformate innerhalb von Professionalisierung, „Nachwuchs“förderung und Sichtbarmachung durch Lehrende und Studierende herangetragen wird, legt nahe, Schreibformate schrittweise zu verändern und zu öffnen, d. h. neue Schreibweisen zu plausibilisieren und so auch Wissen und Praxen einzuführen, die gerade aus Sicht marginalisierter Wissensformen Konventionen befragen. Dies dient dazu, Zugänge zu schaffen. Dabei gilt: Publikationsformate individueller und/oder kollektiver Art können innerakademisch Druck aufbauen, womöglich sogar neue Exklusionsmechanismen im Hinblick auf Schüler:innen und Studierende befeuern.

Publizieren kann im Lehrprozess auch ein Element der Vermittlung und der (kritischen) Aneignung von Schreiben sein: ein Ausdrucksmedium und ein Tool für Empowerment. Es kann aber auch als eine (un/kritische) Sozialisation in Konventionen des wissenschaftlichen Schreibens und

des akademischen Betriebs kritisiert werden. Durch Erfahrungen mit Publikationsprozessen können kollektive wie auch individualistische Weisen des Forschens gefördert werden.¹⁴

Ein Beispiel ist der Seminarblog, der in der Hochschullehre beliebt geworden ist und in dessen Rahmen kürzere Hausarbeiten und Essays zugänglich gemacht werden können. Mit Decolonize Weimar entstand 2020 solch ein Format an der Bauhaus-Universität Weimar¹⁵, welches versuchte, an Stadtrundgänge aus verschiedenen Städten und postkoloniale Perspektiven sowie Interventionen Schwarzer und von Rassismus betroffener Menschen anzuknüpfen.¹⁶ Im Rückgriff auf Texte und Archive entstand ein Countermapping (orangotango+ 2018) der Stadt Weimar und ihres klassischen Erbes aus kolonialismus- und rassismuskritischer Perspektive. Themen wurden im Seminar entwickelt und durch Peerfeedback diskutiert sowie über den Seminarverlauf begleitet. Das Seminar war an der Schnittstelle zwischen Lehre und Transfer situiert und beinhaltete auch Stadtführungen sowie Vorträge der selbstverfassten Texte durch die Studierenden, die rege nachgefragt wurden. Publiziert wurden Texte zu Orten der Kolonialgeschichte und Orten sowie Strukturen, in denen struktureller Rassismus besonders evident ist (Museum, ehemalige Zeitung, Denkmäler, Büsten, Wohnorte von Kolonialprotagonist:innen). Die Texte führten in das Thema der feministischen und kolonialismuskritischen Stadtplanung ein (Kern 2022, 217–19). Neben praktischen historischen Skills wie Archivrecherche und Quellenkritik gewannen Fragen der Selbstpositionierung, der kritischen Reflexion von *White Saviorism* und des Sprechens für andere an Bedeutung und zeigten, dass weiterführende und

14 Man kann das auch als unterschiedliche Formen der Subjektivierung im Schreiben verstehen: Einmal stelle ich eine Ich-Subjektivität im Forschen eher, eine Identität als Wissenschaftler:in, und einmal sehe ich mich als Vermittler:in von Wissen und bedenke neben Inhalten auch die Form mit, stelle also im Format schon praktische medientheoretische Überlegungen an.

15 Vgl. Decolonize Weimar! (o.J.). Im Rahmen des Seminars wurde eine nachhaltigere Zusammenarbeit in Kooperation mit der Europäischen Jugendbildungs- und Begegnungsstätte Weimar, spezifischer dem Programm Migrant:innen als Fachkräfte in der Jugendarbeit, begonnen.

16 Vgl. etwa *Berlin Postkolonial, Postcolonial Potsdam* und andere lokale Initiativen. Zur Reflexion der Stadtrundgänge generell Wilmot et al. (2020). Für eine systematische Auseinandersetzung im Kontext des multidirektionalen Erinnerns vgl. die Analyse und Selbstreflexion des postkolonialen und postsozialistischen Stadtrundgangs in Cottbus von Miriam Friz Trzeciak (2020). Für eine Selbstreflexion des dekolonialen Stadtrundgangs vgl. Decolonize Weimar! (2024).

anhaltende methodische und didaktische Überlegungen aus dem Bereich der rassismuskritischen Lehre erforderlich sind.¹⁷

Das dort gewählte Format schließt stärker an Fragen der Vermittlung und weniger an das Ziel der Professionalisierung im akademischen Publizieren an. Zwar sind historische Methoden nicht unbedingt etwas, was alle Seminarteilnehmer:innen kannten und was erlernt/professionalisiert werden konnte. Aber auch Fragen der Adressierung – etwa wie man Inhalte „breiter“ vermittelt – und der Transfer sowie die Kommunikation zwischen Universität und Stadtöffentlichkeit in Zeiten des Rechtsrucks, der sich verstärkt auch durch Übergriffe in der Region äußert, waren zentral. Dies ist – neben den medialen Funktionen kolonialer Denkmäler, Straßennamen und Orte – eine medienwissenschaftliche Frage. Die Formate der Vermittlung – Karte, Blog, Audiobeiträge und Stadtführungen – wurden gemeinsam diskutiert und individuell erwogen. Zentral erschien es, die Frage des Publizierens von Anfang an zu einer medienwissenschaftlichen zu machen und die bestmögliche Formatierung sowie die mit ihr verbundenen Adressierungen, Ästhetiken und Materialitäten zu erproben. Anfangs sollten eine App und ein Audiowalk entstehen, am Ende wurde eine interaktive, visuelle (kartenbasierte) Website umgesetzt. Publizieren hat somit verschiedene Formate und Schreibweisen der Studierenden aktiviert. Die eine Frage, die sich aus dem Beispiel Decolonize Weimar ableitet, ist, wie es sich auf den Schreibprozess auswirkt, wenn das Ziel eine Publikation ist. Die andere Frage lautet: Wie können Publikationsmethoden in der Lehre gesellschaftlich wirksam werden? Daher schauen wir heute noch selbstkritischer auf die Zusammensetzung von Gruppen im Publikationsprozess und reflektieren wer für wen spricht und schreibt. Im Kontext dieses Projekts gab es den Willen, Wissen zu produzieren und zu vermitteln, d. h. die Publikation sollte einen gesellschaftlichen Mehrwert haben.¹⁸ Natürlich gibt es noch immer Raum für Veränderung

- 17 Zur Auseinandersetzung mit Whiteness speziell im Kontext der Geisteswissenschaften vgl. u. a. z. B. aus Sicht von Lehrenden of Color Ahmed et al. (2022), Arghavan, Hirschfelder und Motyl (2019), zu rassismuskritischer Lehre Akbaba und Wagner (2022), Akbaba et al. (2022), zu medienwissenschaftlichen Zugängen die ZfM-Ausgabe X *Kein Lagebericht* von Alkin, Gözen und Pinkrah (2022), aus Sicht von Studierenden darin Shirchinbal, Eloundou und Karst (2022), zur Frage der Repräsentation von Kolleg:innen of Color in der Medienwissenschaft AK Umfrage des FAM (2022).
- 18 Etwas aus dem theoretischen Studium konkret realisieren zu können, selbst wirksam werden zu können und etwas eigenständig und selbstbestimmt praktisch umzusetzen, wurde mehrheitlich von den Studierenden als sehr positiv bewertet. Einige Studierende haben sich auch über die Lehrveranstaltung hinaus in der aus dem Seminar entstehenden Initiative bei Stadtrundgängen engagiert.

und Selbstreflexion, gerade in Formaten, die das Schreiben und Sprechen über Kolonialismus und Rassismus betreffen. In studentischen Publikationsprojekten wird die Formatfrage in den Schreibprozess von Lernenden Schreibenden implementiert: Indem sich die Formate ins Schreiben einprägen, werden journalistische und wissenschaftliche (etwa historische) Schreibstile erkundet und erprobt.¹⁹

Lena Eckert und Silke Martin (2019) weisen im Anschluss an Paulo Freires *Pädagogik der Unterdrückten* (1998) auf das Schreiben im Lehrkontext (in classroom writing) als Methode des Abbaus von implizitem Vorwissen für First Generation Academics und Arbeiter:innenkinder hin. Hier wird Gate-Keeping-Wissen geteilt, was sonst oft nicht expliziert, sondern, mit Bourdieu (2005, 118) gesprochen, dem Bereich „sozialer Magie“ überantwortet wird, indem die Dinge sich scheinbar ganz natürlich selbst regeln und Studierende aus Familien ohne bildungsbürgerliche oder formale Unibildung eben „weniger Interesse“ an den dort behandelten Themen und Zugangsweisen haben, ein Merkmal der Exklusion bzw. der Selbstexklusion. Im Seminar zu schreiben, heißt, diese Prozesse zu explizieren und Zugänge zu ermöglichen. So umfasst implizites, habituelles Wissen z.B. einen bestimmten Stil zu schreiben, Netzwerke, auf die man in der Familie zurückgreifen kann, um etwa Texte gegenlesen zu lassen, Begriffe und Wörter, die im familialen Jargon naturalisiert wurden – bis hin zu akademischem Wissen, welches familiär und im sozialen Kontext vermittelt wurde. Schreiben als zentraler Zugang zum wissenschaftlichen Habitus kann so ein Stück weit entmystifiziert werden. Gerade vor dem Hintergrund des Publizierens erscheint das Schreiben in einem anderen Licht, denn sich selbst als öffentlich publizierte Person wahrzunehmen, kann dazu beitragen, habituelle Strukturen abzufedern oder zu verändern. Ein selbstveröffentlichter Text kann zur Entwicklung des akademischen und/oder aktivistischen Selbstbilds beitragen oder er kann Wissen aus älteren Lehrformen „formatieren“, d.h. mit einer anderen Perspektive in einem anderen Format als Zeitschrift/Buch/Poster/Flugblatt/Blogbeitrag/Post „erscheinen“. Es können aber auch neue Hürden entstehen, wenn etwa die Schreibübung im Seminar schon unter dem Druck steht, veröffentlicht zu werden. Hier werden Methoden benötigt, den

19 Schreiben von Schüler:innen und Studierenden hat als Lehrmethode eine lange Tradition – und auch Publizieren wurde etwa von Freinet in Form seiner Schüler:innenzeitung als Vermittlungsformat entwickelt. Insbesondere als Form der gemeinsamen Redaktion können Aushandlungsprozesse selbst Kompetenzen stärken (Freinet 1980).

Schreibprozess ebenfalls mit und als Access zu gestalten.²⁰ Es bleibt also eine Abwägungssache im Lichte der eigenen Lehrphilosophie. Hier wäre mehr Forschung notwendig, die im Bereich Scholarship of Teaching and Learning Erfahrungen von Lehrenden und Lernenden mit der Community teilt. Publikationsprojekte mit Studierenden setzen sich mit Fragen des Outreach, der Form, der Positionierung und dem Ziel auseinander, wobei die Frage bleibt: Welche Hürden kann man abbauen, aber auch welchen Druck übt man (unbewusst) aus? Wo können neue Impulse in den akademischen Betrieb aufgenommen werden, wo werden diese auch ausgeschliffen?²¹

Open Source wäre hier ein Konzept, welches medienphilosophisch und lehr-lern-philosophisch mitgedacht und in diesen Beispielen zur pragmatischen Anwendung gebracht wird. Die Formate des Schreibens werden im Prozess Open Source „formatiert“. Sie werden – je nach Thema und Format (Blog, Zeitschrift, Filmkritiken, Essayfilm, Plattform, Mapping...) – andere Wissensformen hervorbringen, schon qua Genre, Situierung und Positionierung. Dabei können auch Formate aus Sozialen Medien einfließen, die die Texte, gewollt und ungewollt, *formatieren*.

Schluss

Publizieren heißt für nocturne zunächst Barrieren abzubauen und Zugänge durch Publizieren auch für Künstler:innen und Aktivist:innen sowie für Studierende zu schaffen. Zugleich hat nocturne das Ziel, bestimmte Öffentlichkeiten miteinander zu verschränken. Wir wollen Fragen der Vermittlung von Lehre als medienwissenschaftliche Fragen praktisch diskutierbar machen. Der Ansatz von nocturne entstand aus der Kritik an akademischen Publikationsprozessen und richtet sich auf hochkommerzielle Verlagsprozesse, die Wissenschaftler:innen im deutschen System häufig in Form von Druckkostenzuschüssen co-finanzieren – ohne, dass

- 20 Hier können etwa auch in der Redaktion mit *Peerfeedback* gearbeitet werden, wie eine der Autor:innen es gerade in einem Lehr-Lern-Projekt mit dem Titel *decolonize:decarbonize Siegen* mit Bezug auf Klimagerechtigkeit ausprobiert.
- 21 Publikationsformen, auch nocturne, sind zudem mit Ressourcenverteilung verbunden, die gerade nicht akademische schreibende Menschen betrifft, z. B. Künstler:innen und Aktivist:innen. Texte für Publikationen überarbeiten und redaktionelle Prozesse anleiten, ist immer mit einem Mehraufwand verbunden. Publikationsprojekte tragen daher zur Außenwirkung von Universitäten bei, greifen aber auf unbezahltes Engagement von Studierenden und/oder häufig auf Mehraufwand durch Lehrende zurück. Selbst wenn dies eine freiwillige Leistung von Lehrenden ist und ja z.T. mit dem Lehrdeputat abgeglichen, sollte dies nicht unerwähnt bleiben.

wir uns diesem System gänzlich entziehen können oder dies von anderen erwarten würden. Dennoch muss es eine Vielfalt an Publikationswegen für eine Vielfalt an Formaten geben und Experimente, die Publizieren als formatierendes Medium denken. Zugänge zu schaffen impliziert daher für uns die Offenlegung und das Teilen des Codes, aber auch die öffentliche Reflexion über Wissensgebiete, die oft untergeordnet erscheinen wie Lehre und Kunstvermittlung. Zwar gibt es mit der Kennzeichnung Scholarship of Teaching and Learning ein Label, welches sich als Anerkennung und Aufwertung dieses Bereichs, gerade vor dem Hintergrund internationaler z. T. privatisierter Bildung, verstehen lässt. Gleichwohl sind die Möglichkeiten, sich im öffentlichen Diskurs mit den eigenen Aktivitäten im Bereich der Vermittlung von Lehre, Wissenschaft oder Kunst auseinanderzusetzen, im Vergleich eher unterrepräsentiert.

Kennzeichen des „banalen Publizierens“ wäre daher unserer Ansicht nach das Kontinuum zwischen Produktion und Publikation. Bereits in der Themenwahl und im Format des How-to, das wir in vielen Fällen benutzen, schreibt sich die Überlegung des Wie in das Was ein: Open Access Publishing wird zu Open Source Thinking.

Bei nocturne geht es nicht nur um Lernen und pädagogische Methoden. Durch das Austauschen von Techniken sollen vielmehr auch forschende Effekte erzielt werden. Fragen von Vermittlung und des Formats sind forschenden sowie künstlerischen Prozessen nicht äußerlich. Der im Hintergrund wirksame Gedanke lautet, dass durch Formate wie How-tos, die ein vermeintlich enges Korsett an Schritten ausformulieren, ein Bewusstsein für die Formatabhängigkeit und Methodensituiertheit von Kunst und Forschen begünstigt wird. Methoden(experimente) werden in den Mittelpunkt gerückt, statt sie dem Erkenntnisziel unterzuordnen, ihre Medialität wird stärker durchdacht und bearbeitet. Dies kann wiederum im Zuge von situierenden Schreibpraktiken wichtig sein, gerade im Hinblick auf Vermittlungsprojekte (in der Lehre).

Mit dem Format des How-tos verstehen wir bei nocturne die Frage des Schaffens von Zugängen als einen Prozess, der transversal zu Vermittlung und Produktion, Lernen und Publizieren verläuft, die Felder miteinander verknüpft und neue Techniken und damit neue Zugänge hervorbringt. Da viele Texte von Einzelautor:innen geschrieben wurden, hoffen wir sehr, dass sich in der Rezeption kollektivierende Prozesse ergeben. Hier träumen wir von einer Plattform, die Erfahrungen mit einzelnen Methoden und ihre Weiterentwicklung verbindet und die es ermöglicht, einzelne Techniken

zu haken und diese zu neuen Praktiken, neuen Publikationen und neuen Zugängen zu verbinden.

Referenzen

- Ahmed, Sara. 2017. *Feministisch leben!* Münster: Unrast.
- Ahmed, Sarah, Aytekin, Vildan, Heinemann, Alisha und Malika Mansouri. 2022. „Hör mal wer da spricht: Lehrende of Color an deutschen und österreichischen Hochschulen. Rassismuserfahrungen, mögliche Konsequenzen und Praxen des Widerstands“. In *Lehren und Lernen in Differenzverhältnissen: Herausforderungen diskriminierungskritischer Hochschuldidaktik*, herausgegeben von Yaliz Akbaba, Tobias Buchner, Alisha Heinemann, Doris Pokitsch und Nadja Thoma. Wiesbaden: Springer VS.
- Akbaba, Yaliz und Constantin Wagner. 2022. „Rassismuskritische Lehre in der Universität“. In *Schule zwischen Wandel und Stagnation* herausgegeben von Laura Fuhrmann und Yaliz Akbaba. Wiesbaden: Springer VS.
- Akbaba, Yaliz, Buchner, Tobias, Heinemann, Alisha, Pokitsch, Doris und Nadja Thoma, Hg. 2022. *Lehren und Lernen in Differenzverhältnissen: Herausforderungen diskriminierungskritischer Hochschuldidaktik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Alkin, Ömer, Gözen, Jiré Emine und Nelly Pinkrah, Hg. 2022. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14, Nr. 26: „X | Kein Lagebericht“.
- AK Umfrage des FAM. 2022. „Wie „weiß“ ist die deutschsprachige Medienwissenschaft?“ Hintergründe, Ergebnisse und Reflexionen zur Umfrage der GfM und des Forum Antirassismus Medienwissenschaft“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14, Nr. 26: 192–98.
- Arghavan, Mahmoud, Hirschfelder, Nicole und Katharina Motyl. 2019. „Who Can Speak and Who is Heard/Hurt? Facing Problems of Race, Racism, and Ethnic Diversity in the Humanities in Germany: A Survey of the Issues at Stake“. In *Who Can Speak and who is Heard/Hurt?: Facing Problems of Race, Racism, and Ethnic Diversity in the Humanities in Germany*, herausgegeben von Arghavan, Mahmoud, Nicole Hirschfelder, Luvena Kopp und Katharina Motyl, 9–42. Bielefeld: transcript.
- Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke UP.
- Bee, Julia. 2020. „Collagen, Montagen – Anordnen, Umordnen: Wie mit Bildern experimentieren“. In *Experimente lernen – Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*, herausgegeben von Julia Bee und Gerko Egert, 29–49. Weimar: nocturne. Online verfügbar unter <https://nocturne-plattform.de/text/collagen-montagen-anordnen-umordnen-wie-mit-bildern-experimentieren>.
- . 2023. „Kontrapunkte setzen: Digitale Politische Bildung mit Contra Points“. *Working Paper Series des SFB Medien der Kooperation*, Nr. 35.
- Bee, Julia und Gerko Egert, Hg. 2020. *Experimente lernen – Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*. Weimar und Berlin: nocturne. Online verfügbar unter <https://nocturne-plattform.de/files/pdfs/Experimente-lernen-web-Buch-komplett.pdf>.
- Bee, Julia und Gerko Egert, Hg. 2025. *Experimente lernen – Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch* Nr. 2. Bochum und Berlin: nocturne. Online verfügbar unter <https://nocturne-plattform.de/files/pdfs/Experimente-lernen-Band-2-fu-r-Web.pdf>
- Berndt, Arpana Aischa und Maja Bogojević. 2020. „How to be an Ally? Gespräch über ein Format für rassismuskritische Lehre und aktiven Support“. In *Experimente lernen – Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*, herausgegeben von Julia Bee und Gerko Egert, 291–311. Weimar: nocturne. Online verfügbar unter <https://nocturne-plattform.de/text/how-to-be-an-ally>.

- Bourdieu, Pierre. 1988. *Homo academicus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- . 2001. *Meditationen: zur Kritik der scholastischen Vernunft*, übersetzt von Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- . 2005. *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tauschs*. Wien: Braumüller.
- . 2007. *Die Erben: Studenten, Bildung und Kultur*. Konstanz: UVK.
- Decolonize Weimar. o.J.. Projektwebseite. Letzter Zugriff am 01. November 2024. <https://decolonize-weimar.org/>
- . 2024. „Decolonize Weimar! Von kolonialen Spuren im Stadtraum zur Stadt als Medium dekolonialer Bewegungen“. In: *Koloniales Erbe Thüringen*, herausgegeben von Sarah Rausch und Christiane Bürger, Erfurt: Deutscher Kunstverlag.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. 2000. *Was ist Philosophie?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eckert, Lena und Silke Martin. 2019. „Habitus-sensible Lehre in den Kulturwissenschaften“. In *Praxishandbuch Habitus-sensibilität und Diversität in der Hochschullehre*, herausgegeben von David Kergel und Birte Heidkamp, 275–91. Wiesbaden: Springer VS.
- Freinet, Célestin. 1980. *Pädagogische Texte mit Beispielen aus der praktischen Arbeit nach Freinet*. Reinbek: Rowohlt.
- Freire, Paulo. 1998. *Pädagogik der Unterdrückten: Bildung als Praxis der Freiheit*. Reinbek: Rowohlt.
- Hall, Gary. 2016. *Pirate Philosophy for a Digital Posthumanities*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Haraway, Donna J. 1995. „Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“. In *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, 73–97. Frankfurt a.M.: Campus.
- Harney, Stefano und Fred Moten. 2016. *Die Undercommons: Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, übersetzt von Birgit Mennel und Gerald Raunig. Wien: transversal texts.
- Heimstädt, Maximilian und Georg Fischer. 2023. „Eine Kartographie des wissenschaftlichen Verlegens“. In *Doing Research. Wissenschaftspraktiken zwischen Positionierung und Suchanfrage*, herausgegeben von Sandra Hofhues und Susanne Schütze, 392–98. Bielefeld: transcript.
- hooks, bell. 1994. *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*. New York: Routledge.
- . 2003. *Teaching Community. A Pedagogy of Hope*. New York: Routledge.
- . 2010. *Teaching critical thinking: practical wisdom*. New York: Routledge.
- Kern, Leslie. 2022. *Gentrifizierung lässt sich nicht aufhalten und andere Lügen*. München: Unrast.
- Linseisen, Elisa. 2020. „Medien/Denken/Um/Formatieren“. In *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein experimentelles Handbuch*, herausgegeben von Julia Bee und Gerko Egert, 51–69. Berlin/Weimar: Nocturne. Online verfügbar unter <https://nocturne-plattform.de/text/medien-denken-um-formatieren>.
- Lury, Celia und Nina Wakeford, Hg. 2012. *Inventive Methods. The Happening of the Social*. London/New York: Routledge.
- Mars, Marcell und Tomislav Medak. 2019. „System of a Takedown: Control and De-commodification in the Circuits of Academic Publishing“. In *Archives*, herausgegeben von Andrew Lison, Rick Prelinger, Marcell Mars und Tomislav Medak, 47–68. Lüneburg: meson press.
- Mugrefya, Élodie und Femke Snelting. 2022. „Collectively Setting Conditions for Re-Use“. *March. Journal of Art and Strategy*. March 2022. Letzter Zugriff am 16. September 2023. <https://march.international/collectively-setting-conditions-for-re-use/>.
- Nowotny, Stefan und Gerald Raunig. 2016. *Instituierende Praxen: Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: transversal texts.
- orangotango+. 2018. *This is Not an Atlas: A Global Collection of Counter-Cartographies*. Bielefeld: transcript.

- Paim, Nina, Bergmark, Emilia und Corinne Gisel, Hg. 2016. *Taking a Line for a Walk. Assignments in Design Education*. Leipzig: Spector Books.
- Pilipets, Elena. 2021. „Digitale Medien und Methoden – Elena Pilipets über den methodischen Umgang mit visuellen Plattform-Inhalten und Internet-Memes“. *Open Media Studies Blog* (blog), 12. Januar 2021. <https://mediastudies.hypotheses.org/2593>.
- Price, Margaret. 2017. „Un/shared Space: The dilemma of inclusive architecture“. In *Disability, Space, Architecture: A Reader*, herausgegeben von Jos Boys, 155–72. London: Routledge.
- Rassel, Laurence. 2018. „Experimenting with Institutional Formats, Interview with Laurence Rassel“. *Creating Commons*. 15. Juni 2018. <https://creatingcommons.zhdk.ch/experimenting-with-institutional-formats/>.
- Reinartz, Juli. 2020. „Der perfekte Bankraub“. *Experimente lernen, Techniken tauschen. Ein spekulatives Handbuch*, herausgegeben von Julia Bee und Gerko Egert, 209–31. Weimar: nocturne. Online verfügbar unter <https://nocturne-plattform.de/text/der-perfekte-bankraub>.
- Shirchinbal, Dulguun, Eloundou, Marie und Lisa Karst. 2022. „Dear white professors, warum sind alle ‚Klassiker‘ weiß? Eine Einladung zur Diskussion“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 14, Nr. 26: 172–79.
- Snelting, Femke. 2015. *I Think That Conversations Are the Best, Biggest Thing That Free Software Has to Offer Its User*. Brussels: Constant.
- Sollfrank, Cornelia, Stalder, Felix und Shusha Niederberger. 2021. *Aesthetics of the Commons*. Zürich: Diaphanes.
- Thornton, Cassie. 2020. *The Hologram: Feminist, Peer-to-Peer Health for a Post-pandemic Future*. London: Pluto.
- Trzeciak, Miriam Friz. 2020. „Multidirektionale Formen des Erinnerns und Vergessens. Das Beispiel einer postkolonialen und postsozialistischen Stadtführung“. *Gesellschaft – Individuum – Sozialisation (GISo)*. *Zeitschrift für Sozialisationsforschung* 1, Nr. 2: 1–14. <https://doi.org/10.26043/GISo.2020.2.4>.
- Walzer, Dorothea. 2023. „Ubiquitäres Publizieren. Zur Theorie und Geschichte des Selbstveröffentlichen“. *Journal of Literary Theory* 17, Nr. 1: 11–37. <https://doi.org/10.1515/jlt-2023-2002>.
- Wilmot, Vivian Moana, Elomda, Mirjam, Stehrenberger, Cécile, Lindner, Urs, Gramlich, Noam und Jana Mangold. 2020. „Erfurt dekolonisieren“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12, Nr. 22: 106–20.

SOCIAL KNOWLEDGE PRODUCTION

DIGITAL PEDAGOGY

OPEN ACCESS

What These Words Could Become: Social Paper and Other Dreams for Student Writing

Erin Rose Glass

Often viewed as one of the academy's most banal or lowly genres, student writing typically does not receive the same respect and publishing opportunities as professional scholarship. This general disregard for student writing has hindered the development of infrastructure and academic cultures that might enable student writing publics to flourish and endure. In this chapter, I describe two projects—#SocialDiss and Social Paper—designed to showcase ways that digital infrastructure and self-publishing practices might be created to foster genuine student publics. Examining the transformative effects these projects had on my own dissertation writing experience, I argue that thoughtfully designed networked spaces

for student writing might allow it to become a more dignified and meaningful practice.

A Mundane and Dangerous Experiment

After being out of higher education for more than three years, I have been surprised that people still reach out to me about a small project I conducted in the last year of my doctorate studies almost eight years ago. It was called "#SocialDiss"¹ and consisted simply of me "socializing" chapters of my dissertation on various public internet platforms for feedback and engagement. For me, it was a remarkably generative project, demonstrating the transformative potential of online spaces for intellectual growth, professional opportunity, and community support. But looking back on the project today—after years marred by a pandemic, war, social unrest, mass online cruelty, global market swings, and a flood of readily-accessible AI writing tools—its ambitions have come to seem mundane, a touch self-absorbed, and even dangerous all at once. When people ask me to speak about #SocialDiss, I hardly know what to say. As someone who has not endured these past tumultuous years as a student, educator, or academic worker, how can I claim that this project has any relevance to the complex challenges of academic life today?

But when Elisa Linseisen and Dorothea Walzer asked me to speak about #SocialDiss at the Banales Publizieren conference, I could not help but say yes. Aside from the thrill of participating alongside a list of admirable scholars and activists in the publishing sphere, I was excited to consider the #SocialDiss project under the organizers' provocative theme of banality and self-publishing in academia. In their invitation, they described how two slightly different meanings of banality can help us appreciate the tension inherent in emerging forms of academic self-publishing. These self-publishing forms might be perceived as banal—or *inferior*—in comparison to the more prestigious forms of traditional academic publishing, and yet, the banality of self-publishing, or the *common, everyday practice* of producing and consuming self-published academic content on internet platforms, has also come to challenge the culture of academic prestige that it is set against. In a short period of time, we have come to see that if given the right conditions, banal modes of knowledge production can be just as meaningful and influential as formal modes of knowledge production,

¹ For a summary of the project, see <https://www.erinroseglass.com/socialdiss/>.

allow for vastly different perspectives to surface, and enable different communities to form around the endeavor of knowledge making.

The banal type of academic writing that I have been most interested in is *student writing*, an ambiguous site of knowledge production and learning that has suffered from its lowly status for at least the last century. I am no longer as in touch with the everyday issues of student writing as I once was, but I remain convinced that this banal site of knowledge production still has unrealized potential to become a global network of collaborative thinking and learning if given the proper infrastructure and stewardship. And as ChatGPT and other AI-powered writing tools are forcing educators to rethink how student writing is instrumentalized and motivated, it seems that this banal genre must be transformed or otherwise discarded altogether.

In this essay, I will discuss #SocialDiss and its precursor Social Paper, two projects designed to demonstrate how digital infrastructure and academic practices could be further developed to transform student writing in multiple ways. Going a step further than student blogs or other public-facing student writing projects, these projects explored how the cultivation of a genuine public for student writing might give this banal, everyday form of knowledge production a more meaningful and motivating purpose. While these projects were carried out in a world that now feels like another age, I hope the lessons I learned from them might contribute to the lively conversations happening today around the purpose and promise of student writing in our networked moment.

A Tortuous and Tortured Genre

In many ways, “banal” is the perfect descriptor for student writing. It is an everyday task of the everyday student, often a dreaded one, with little opportunity for celebration, sharing, or genuine impact. In fact, the entire project of student writing can feel disingenuous at times. The student is to write as if her words had the opportunity to change the heart or mind of another human being, when in fact they might be more aptly understood as a disposable waste product in the process of student assessment. No wonder this particular genre is often described as tortuous by its student producers and its educator consumers. No wonder students from every media epoch have concocted tools and strategies for avoiding it, from the essay mill to leveraging ChatGPT, to just the timeless art of good old bullshitting.

Of course, it must be said, this observation does not apply to *all* student writing, to *all* students, to *all* educators. For as long as student writing has existed, there have been educators who have recognized the inherent problems of this artificial form and sought ways to imbue it with genuine purpose, such as through the politically-minded writing pedagogy that was popular in some circles in the 1970s to the public or collaborative digital writing projects that we see today. And yet, we must recognize these projects as exceptions that prove the rule, as even in some of their most daring, public-facing forms, student writing remains tethered to its banality, its stigma. Though it has an all-access pass to the internet, it rarely makes an appearance outside of a formal learning environment. In an age when so many of life's trivial experiences are mined for social content, student writing is remarkable for how much it remains hidden, unable or unwilling to transcend the shadows of its internalized shame.

The Reader Is Everything

As a student, I experienced both the conventional, solitary form of student writing assignments, where papers are read only by the professor, and the more progressive mode of student writing that includes a social or public dimension as a means to give the task more purpose.

As an undergraduate student, I had only experienced the conventional, solitary form. While I happened to be one of those undergraduate students who embraced writing assignments—I was an English major after all—the task always made me half crazy. I'd spend weeks writing and rewriting an essay trying to fulfill some impossible literary ideal that stood in as a surrogate for a genuine reader. When we got our papers back, I'd savor the professor's comments like a starved person, looking for signs that what I said mattered, that who I was mattered. It never occurred to me that my hunger for this type of interaction could have been much better satisfied by a community of fellow students. Because of course, students never read each other's papers. Everyone knew that student writing was trash.

Perhaps I am revealing too many embarrassing features of my undergraduate psychology, but in hindsight, I think these solitary writing assignments were in some ways damaging to my understanding of one of writing's core purposes: that is, to communicate something to a reader who might care and respond authentically. As the scholar Peter Elbow (1998, 127) has pointed out repeatedly, it is nearly structurally impossible for an instructor to play this role, at least not in the same way a fellow student could. Instructors have read too many student papers, they have seen all

the tropes, they are likely tired. And yet this is the sole audience we give to much of student writing. It's depressing to think about. How many words did I write and rewrite in attempts to connect with a reader who was never really there? Bullshitting, I have to say, is hardly the most neurotic response possible in this scenario. It would at least have to come second to the desperation writing that I did.

So that was my experience with conventional writing assignments as an undergraduate, writing that we might characterize as solitary and seeking to please a fictitious reader. It was not until I was a graduate student that I experienced collaborative and public versions of student writing, even though these practices have existed in different pockets of higher education for quite some time. At The CUNY Graduate Center where I pursued a doctorate in English, course blogs had become popular, with many professors using them to facilitate weekly student discussions on the readings. Hardly revolutionary, and yet, for a student who had only traveled the long desert of solitary student writing, the experience was profoundly disruptive to my relationship with the form. Instead of writing for the impenetrable and divine mind of the professor, we were asked, quite frankly, to write for each other.

That was terrifying at first, especially because I didn't know how. It was as if the course blog, in one brute swing, had burst open the tidy, self-assured piñata of student writing, scattering my presumptions about the perfect student essay and its strategies to the wind. But over the weeks, something fantastical — at least for an educational setting — began to happen. Our words influenced each other. Our thoughts mingled and reacted and stimulated each other. Friendships and collaborations bloomed that transcended the classroom. I began to write differently than I had in solitary contexts, I began to think differently. Were we producing brilliant scholarship? Perhaps not. But something more important seemed to be happening — we were writing our way to a sense of belonging, a community of thinking. The ivory tower felt a little less lonely, a little less abstract. It was shocking, especially so late in my education, to realize that of all the things writing was capable of, it was also capable of that.

I found this all very interesting. How could the context in which one wrote have such a dramatic impact on the quality and social effects of the writing? Wasn't writing simply a transcription of the writer's mind, indifferent to the writing tool or situation at hand? Obviously not. As I learned in these social writing contexts, different writing environments enabled different potentialities for the writing itself. Like a plant, student writing might

look ugly and ill-formed when kept in the shadows. But put it in sunlight with a rich soil and it shoots up like a magical vine adorned with fat, baby buds. “What!” you exclaim, examining the unexpected life. “That *trash* was actually a flowering plant!”

During my time at The CUNY Graduate Center, I took numerous courses that included a social writing component, and in each one I felt like we were growing this magical plant. Every day we’d see new growth, new potential. We’d watch its closed flower buds swell, still not quite ready to open, and wonder what fruit this plant might possibly bear. But then of course, the academic term would end. The course blog would shut down. And the buds would fall from the vine before they even had a chance.

The Unfulfilled Promise of Networked Technologies

For almost 40 years, the word processor has been the de facto home for the bulk of student writing, becoming a ubiquitous tool in education almost as quickly as it did in business. Paradoxically, however, at a moment when computing was opening up possibilities for networked writing and collaboration, the word processor’s design doubled down on the hierarchical nature of the student-teacher relationship. Its use in the classroom championed correctness, speed, and reproducibility while ignoring computing’s potential for student collaboration and the circulation of student writing. In this type of environment, student writing has barely had any chance to be anything more than a transactional document. A ticket you turn in for a grade.

When Web 2.0 arrived in the early 2000s, educators were suddenly able to experiment, independently and freely, with technologies that supported student collaboration or public forms of student writing. Many of these educators became instant converts, praising the pedagogical miracles that happened once you enabled students to genuinely think and learn with one another. But despite the well documented benefits, the movement spread unevenly and slowly, forging passionate digital pedagogy communities while leaving large swaths of higher education (including my undergraduate self) completely aloof.

When I did finally have my conversion moment (as I described earlier), I was as passionate as the rest, but then also quickly disappointed. While the course blog revealed potentialities of student writing I had never before imagined, it still paled in comparison to the reading and writing

students were doing on social media all day long. Why was it that students would gleefully publish and consume posts about every aspect of their lives except for the reading and writing that occupied a fair portion of the hours of their week? Was it because student writing was still intrinsically uninteresting outside of the bounds of the classroom? Or was it possible that it just didn't have the right environment to flourish?

Infrastructure for a Student Public

These were some of the questions that led to the idea of Social Paper, a platform I designed to support a genuine student public for student writing that transcended courses, institutions, and disciplines. It was sort of like a mashup between GoogleDocs, Twitter, Facebook, WordPress, and all those Web 2.0 tools you may have found yourself scrolling through on a daily basis at some point in the last decade. With Social Paper, student writing would be associated with student accounts (rather than course blogs), and thus it would be up to the student to decide whether to share only with certain individuals or groups (such as a course), or alternately, unleash it into public feeds where it might be discovered and engaged with by a growing student public. Such a platform, I hoped, would enact what I had experienced in a course blog but at scale, enabling a genuine student public to grow across academic terms and contexts much the same way communities grow on social media platforms. It would finally be a chance to see the fruits of student writing when given proper nourishment. I also hoped, as a student-governed, not-for-profit platform, it would provide an opportunity for students to resist exploitative and extractive forms of digital technology.

I developed this platform with collaborators at The CUNY Graduate Center and announced its beta release in 2015 on the Social Paper platform with a paper called "Why we need Social Paper" (Glass 2015). It had always been my plan to publish drafts of my dissertation on Social Paper as a means to enact the type of public engagement I was advocating for, but when it was time to do so, our funding had been sparse, and Social Paper hadn't been fully developed. While it had some users, it had hardly achieved the student public that I had dreamed of.

And so I decided to change my plans and publish drafts of my dissertation chapters on a variety of different platforms with a request for feedback. My aim was to see whether I could find a genuine readership for the project, and also to explore whether different platforms had different effects on engagement. Calling the project #SocialDiss, I spent several months

posting drafts and links to my dissertation on Social Paper, Google Docs, Twitter, Facebook, Hypothes.is, Medium, the HASTAC website, the Modern Language Association's Humanities Commons, CommentPress, Academia.edu, and my personal website.

To my surprise, the project had an extraordinary reception, resulting in numerous gifts for my professional, intellectual, and social life. I received hundreds of comments throughout the course of the project from fellow graduate students and senior scholars, some of whom I knew very well and some I had never met at all. Through their generous engagement, the scholarly quality of my dissertation improved immensely. I learned new facts and perspectives about my topic, was able to course correct style and tone issues from an early draft, and began to have a much clearer understanding of my audience, making the process of writing feel far more intuitive and purpose driven. I also made and deepened professional relationships that led to collaborations and professional opportunities in the years that followed. Just as importantly, the community engagement provided motivation, camaraderie, and validation that sustained me through the dissertation process. Even if the dissertation couldn't promise me an academic job, the community it brought into my life was immediately rewarding and still benefits me to this day.

Dignifying the Banality of Student Writing

One thing that stood out to me about the #SocialDiss project was that the type of engagement varied dramatically from platform to platform. As I've written elsewhere (Glass 2022), some platforms were more conducive to scholarly feedback while others lent themselves more to personal discussions about the challenges of dissertation writing. The quantity of engagement I received also varied, with some platforms generating almost too many comments to keep up with and others failing to generate any engagement at all. In effect, I found that each platform contributed very differently to my project, my motivation, and my growth as a thinker and a writer. This variety of platform responses further confirmed for me that adding a meaningful social dimension to student writing is not as simple as posting it in a networked space. Instead, we should consider what types of engagement we would find meaningful for student writing, and design tools and social practices to facilitate that desired engagement as carefully as we currently design curriculum and assignments.

For too long, student writing has been treated as inherently banal, unworthy of the attention and respect granted to scholarly publishing.

While I don't mean to claim that students are as expert as more advanced scholars in their field, I do wonder if this treatment of the genre has contributed to its internalized stigma and stagnation. By crafting enduring, public spaces that treat student writing as worthy of real readers and real purpose, we might find students more motivated and connected to the endeavor. But creating these spaces will require the same amount of infrastructure, support, and vision that is currently invested in learning management systems and plagiarism-detection tools. As we continue to negotiate and transform the practice of student writing for our current age, I urge institutions, educators, and students to invest in tools and practices that dignify student writing rather than police it. If we invest in the former, I think we'll see that this banal (as in everyday) practice of student writing could in fact find itself worthy of a distinguished seat at the table of knowledge.

References

- Elbow, Peter. 1998. *Writing Without Teachers*. Oxford: Oxford University Press.
- Glass, Erin Rose. 2015. "Why We Need Social Paper." CUNY Academic Commons. December 11, 2015. <https://commons.gc.cuny.edu/papers/45249/>
- . 2022. "Waste at the Temple of Knowledge: A Personal Reflection on Writing, Technology, and the Student Public to Come." *Social Knowledge Creation in the Humanities* 2, no. 7: 139.

SELFUBLISHING

COACHING

KDP

AMAZON

DIGITALISIERUNG

„Die Verlage verlieren zunehmend Marktanteile an Selfpublisher“

Erika Thomalla im Gespräch mit Tom Schmidt

Die Selfpublishing-Branche hat sich in den letzten Jahren stark professionalisiert. Ein Indikator dafür ist die Entstehung von Coaching-Unternehmen für Selfpublisher. Sie stellen die verbreitete Haltung vieler etablierter Verlage, dass Selfpublishing ein Randphänomen sei, das nur inhaltlich minderwertige und dilettantisch gemachte Bücher hervorbringe, radikal infrage. Tom Schmidt ist der Leiter eines solchen Unternehmens. Nomad Publishing ist darauf fokussiert, Bucherfolge mithilfe von Kindle Direct Publishing, der Selfpublishing-Plattform von Amazon, zu generieren. Mit großem Erfolg: Bücher mit Verlags-Pseudonymen wie Freemind-Verlag oder Expat-Verlag, die Kundinnen und Kunden von Nomad Publishing entwickelt haben, schaffen es

immer häufiger auf die Spiegel-Bestsellerliste. Die Produkte, die hier entstehen, stehen exemplarisch für eine Praxis des ‚banalen‘ Publizierens, wie sie im Kontext dieses Bands verstanden wird: Jenseits des etablierten Verlagswesens erreichen Laien ohne Erfahrung im Verlagswesen exorbitante Verkaufszahlen. Im Interview spricht Schmidt darüber, wie man selbstverlegte Bücher zu Bestseller-Erfolgen macht, welche Potenziale und Herausforderungen die Selfpublishing-Branche bietet und warum die etablierten Verlage langfristig nach Strategien suchen müssen, um mit den Entwicklungen im Selfpublishing mitzuhalten.

Erika Thomalla: Welche Leistungen bietet Nomad Publishing im Bereich Selfpublishing an?

Tom Schmidt: Wir sind ein zwölfköpfiges Team bestehend aus Angestellten und Freelancern und bieten seit 2016 unterschiedlichen Content zum Thema Selfpublishing an: unter anderem einen Youtube-Kanal, einen Podcast, Blogartikel und einen Tik-Tok-Kanal. Gleichzeitig bilden wir Leute im Rahmen eines umfangreichen Coaching-Programms über mehrere Monate hinweg zu Selfpublishern aus. Inzwischen haben wir über achthundertfünfzig Absolventen unseres Coaching-Programms.

ET: Wie genau läuft das Coaching ab?

TS: Wir leiten die Absolventen an, ein Produkt zu entwickeln. Am Anfang zeigen wir ihnen, wie man ein Marktpotenzial identifiziert, indem man auf Amazon Marktanalysen durchführt. Wir rechnen die Bestseller-Rankings auf Amazon mithilfe von bestimmten Tools in echte Verkäufe um. So sehen wir genau, welches Buch wie viele Exemplare verkauft hat. Wir analysieren dann, welche Bereiche und Themen gut funktionieren und wo es Angriffspotenzial gibt, bei Selfpublishern wie bei Verlagsprojekten. Schlicht gesagt, versuchen wir, den Job besser zu

machen: Wir entwickeln Projekte, die attraktiver für die Leserschaft sind, weil sie bessere Titel, bessere Cover, eine bessere Positionierung, bessere Beschreibungstexte und vor allem ein besseres Marketing haben.

ET: Wer schreibt diese Bücher? Die Absolventinnen und Absolventen des Coaching-Programms?

TS: In der Regel nicht. Die Bücher werden von Experten geschrieben. Wenn wir beispielsweise herausfinden, dass es eine Marktnische im Bereich Hundeerziehung gibt, sprechen wir Hundetrainer an und bieten ihnen an, einen Text für uns zu verfassen. Die Experten konzentrieren sich auf das Schreiben, wir machen den Rest. Sie bekommen dann einen bestimmten Anteil am Gewinn. Auch weitere Arbeiten werden ausgelagert: Wir arbeiten beispielsweise mit Coverdesignern oder Lektoren zusammen, es gibt ein festes Portfolio mit Kontakten. Die Absolventen des Coaching-Programms durchlaufen diesen gesamten Prozess mit einem eigenen Projekt, sodass sie ihn am Ende selbstständig durchführen können.

ET: Die Absolventinnen und Absolventen des Coaching-Programms sind also gar nicht Personen, die eigene Erfahrung im Schreiben haben oder selbst ein Buch schreiben möchten?

TS: Das ist ein sehr interessanter Punkt. Man könnte meinen, dass vor allem Autoren auf uns zukommen, die eigene Buchprojekte realisieren möchten, oder Verlagsinhaber, die sich weiterbilden möchten. Das kommt zwar auch vor, ist aber die Minderheit. Der überwiegende Teil, um die 95 Prozent unserer Absolventen, sind Personen, die einfach Geld mit Amazon verdienen möchten. Sie haben oft noch nie ein Buch geschrieben und werden vielleicht auch nie eines schreiben, haben weder Verlagserfahrung noch Erfahrung mit Amazon. Sie möchten die Plattform nutzen, um ein Einkommen zu generieren.

ET: Wie werden die Nischenthemen identifiziert?

TS: Wir haben unterschiedliche Tools, mit denen wir auf Amazon Verkaufszahlen auswerten. Zum Beispiel arbeiten wir mit dem Marktplatz-Tool Helium 10, das wie ein Produktfilter funktioniert. Damit kann man Suchanfragen formulieren wie: „Finde eine Nische, in der sich Bücher gut verkaufen, die nur vier Sterne haben.“ Oder: „Finde Bücher, die ihre Hauptaison im Dezember haben und zweitausend Exemplare pro Monat verkaufen.“ Damit wird die Suche themenunabhängig. Auf diese Weise findet man Nischen, auf die niemand gekommen wäre. Sobald

wir einen Bereich definiert haben, in dem eine Nachfrage existiert, machen wir eine Konkurrenzanalyse. Dabei beziehen wir alle Faktoren mit ein, die für Kunden bei der Kaufentscheidung eine Rolle spielen: Titel, Cover, Anzahl der Rezensionen, Rezensionsschnitt, Preise, Beschreibungstexte, A+ Detailseiten – also bebilderte Beschreibungen auf den Produktseiten bei Amazon –, Lieferzeiten. Auf Basis dieser Informationen versuchen wir, ein Produkt zu entwickeln, das besser ist als die Produkte der Konkurrenz.

ET: Wie wird, jenseits der Marktanalysen, sichergestellt, dass die Bücher von den Zielgruppen gut aufgenommen werden?

TS: Wir testen die Produkte vorab bei den Zielgruppen, zum Beispiel über Social Media oder Werbeanzeigen. Wir stellen beispielsweise unterschiedliche Cover oder Titel zur Auswahl und fragen Facebook-Gruppen, die sich für das Thema interessieren, welche Variante ihnen am besten gefällt. Oder wir schalten Werbeanzeigen und verknüpfen sie mit Online-Umfragen, für die die Teilnehmenden ein Rezensionsexemplar oder einen Amazon-Gutschein erhalten. Außerdem testen wir die Konkurrenzprodukte der Verlage gegen unsere eigenen Projekte. Das machen wir so lange, bis wir in allen Bereichen gewinnen. Zum Zeitpunkt des Markteintritts wissen wir dann schon, dass wir besser sein werden als die Verlage oder andere Selfpublishing-Produkte.

ET: Wie werden die Bücher vermarktet?

TS: Unsere große Stärke ist das Marketing auf Amazon. Wir wissen durch unsere jahrelange Erfahrung mittlerweile sehr gut, wie der Algorithmus von Amazon funktioniert und richten alles darauf aus. Die Art und Weise, wie wir ein Buch launchen, unterscheidet sich stark von der Vorgehensweise von Verlagen, die ihre Projekte auf Amazon hochladen und dann teilweise gar nichts mehr tun. Bei uns ist alles genau getaktet: Wann hole ich die ersten Rezensionen ein, wann schalte ich Werbeanzeigen, welche Keywords werden hinterlegt, wann wird das E-Book hochgeladen, wann das Taschenbuch? Nichts wird dem Zufall überlassen. Darüber hinaus benutzen wir externe Kanäle wie Facebook und TikTok für Werbung.

ET: Hat TikTok den Selfpublishing-Markt verändert?

TS: TikTok ist im letzten Jahr sehr relevant geworden. Wir hatten teilweise Absolventen, die durch TikTok tausend Verkäufe am Tag hatten. Das funktioniert aber nicht für alle Bücher. Ein Schottland-Reiseführer wäre

kein gutes Produkt, um es über TikTok populär zu machen. Grundsätzlich braucht man TikTok nicht, um ein Buch erfolgreich zu machen. Aber es gibt bestimmte Bücher, die dort sehr große Reichweiten erzeugen. Bei TikTok gibt es kaum ein Mittelmaß: Entweder funktioniert ein Video richtig gut, dann kann es schon mal hunderttausend Views haben, oder es wird nur ein paarhundert Mal angesehen. TikTok hat den Vorteil, dass die Nutzer sich dort im Vergleich zu anderen Social-Media-Plattformen sehr lange aufhalten, durchschnittlich neunzig Minuten. Und Amazon liebt externen Traffic. Immer wenn wir der Plattform Kunden über TikTok oder Facebook zuführen, wird das honoriert, indem unsere Titel besser ausgespielt werden. Man sollte sich zwar auf TikTok als Verlag oder Publisher nicht verlassen, aber es kann bei einigen Projekten den entscheidenden Unterschied machen.

ET: Wie verhalten sich Marketing und Qualität zueinander?

TS: Man kann auf Amazon mit gutem Marketing sehr schnell eine große Anzahl schlechter Bücher verkaufen. Aber die Qualität entscheidet darüber, wie lange man ein Buch gut verkauft. Früher hatten Selbstverlagsbücher keine gute Qualität und die Leute beschwerten sich zurecht darüber. Das Label „Independently Published“ wurde zu einem Problem, weil die Kunden es mit minderwertigen Produkten assoziierten. Heute benutzen wir dieses Label gar nicht mehr, weil wir irgendwann angefangen haben, uns eigene ISBNs zu kaufen. Aber das Problem ist auch nicht mehr da, weil die Bücher inzwischen sehr professionell sind. Qualität ist sehr wichtig geworden.

ET: Welche Genres sind unter den von Ihnen entwickelten Buchprojekten am häufigsten vertreten?

TS: Wir machen Projekte aus sehr unterschiedlichen Bereichen: Kochbücher, Reisebücher, Kinderbücher, Rätselbücher und Low-Content-Bücher, also etwa Journale oder Malbücher. Häufig handelt es sich um Bücher aus dem Non-Fiction-Bereich. Wir hatten zwar auch schon Krimis oder Erzählungen, aber in diesem Bereich liegt nicht unsere Expertise. Im Non-Fiction-Bereich sind die Taschenbücher sehr wichtig, im Fiction-Bereich sind es eher die Ebook-Verkäufe über Kindle Unlimited. Auch das Marketing funktioniert anders. Bei Fiction ist es wichtig, eine Leserschaft aufzubauen, die dann auch den zweiten oder dritten Teil einer Reihe kauft. Bei Sachbüchern oder Ratgebern spielt so etwas keine Rolle. Wenn jemand ein Buch über Hundetraining kauft, wird er wahrscheinlich nicht so schnell noch eines anschaffen.

ET: Wie hoch ist die Erfolgsquote der Projekte?

TS: Wir haben eine sehr hohe Treffsicherheit. Wenn ein Buch durch die Decke geht, kann man damit schon mal fünf- oder sechstausend Euro im Monat verdienen. Wenn man dann sechs oder acht Projekte im Jahr realisiert, kann man sehr gut verdienen. Viele unserer Buchprojekte haben Themen, mit denen die Absolventen vorher nie etwas zu tun hatten – und sie landen direkt auf der Spiegel-Bestsellerliste. Das zeigt, wie viel man mit dieser Strategie erreichen kann. Wenn man auf die Spiegel-Bestsellerliste kommen möchte, konkurriert man ja nicht nur mit anderen Amazon-Produkten, sondern auch mit dem stationären Handel, wo unsere Bücher nicht vorkommen. Man muss also mit Amazon mehr Bücher verkaufen als die Verlage offline und online zusammen. Wir haben aber auch eine Garantie im Coaching: Wenn ein Projekt wirklich floppt, bieten wir an, die Person noch einmal mit einem zweiten Projekt zu begleiten.

ET: Wie kann der Erfolg eines Buchs langfristig aufrechterhalten werden?

TS: Wenn man es geschafft hat, Sichtbarkeit bei sehr vielen Keywords zu bekommen, sollte man versuchen, weiterhin Werbung zu schalten – natürlich möglichst profitabel –, um die Position abzusichern. Dann kann es gut sein, dass ein Buchprojekt mehrere Jahre lang gut funktioniert. Bei Amazon hängt aber sehr viel von Bewertungen ab. Wenn ein Buch nur noch vier Sterne hat, kann es auch nach einem Jahr das Ende seines Lebenszyklus erreicht haben.

ET: Wie geht es mit den Absolventinnen und Absolventen nach dem Abschluss des Coaching-Programms weiter?

TS: Das ist sehr unterschiedlich. Viele realisieren nebenberuflich weitere Buchprojekte nach unserem Modell. Manche gehen, wenn es gut läuft, dazu über, in Vollzeit selbstständig zu arbeiten. Dabei entwickeln sie teilweise auch eigene Expertisen. Einer unserer Absolventen hat sich beispielsweise auf Belletristik spezialisiert und ist darin sehr erfolgreich. Andere gründen danach einen Indie-Verlag. Der Leiter des Remote-Verlags ist zum Beispiel einer meiner frühen Kunden. Manche stellen aber auch fest, dass es nicht ihr Ding ist.

ET: Wie hat sich das Selfpublishing auf Amazon seit den Anfängen verändert?

TS: Das Selfpublishing hat sich sehr stark professionalisiert. Am Anfang hatten die Bücher teilweise eine sehr schlechte Qualität. Mittlerweile

kann man die Projekte, die bei uns im Coaching entstehen, nicht mehr von Verlagsprodukten unterscheiden.

ET: Was sind die Vorteile von Selfpublishing gegenüber Verlagsprodukten?
Warum entscheiden sich Expertinnen und Experten für Nomad Publishing und gegen eine Verlagskooperation?

TS: Häufig sind wir nicht die ersten, die auf einen Experten oder eine Expertin zugehen. Wir haben ähnliche Portfolios wie die Verlage. Es geschieht aber gar nicht so selten, dass wir die Verlage im Wettbewerb ausstechen. Wenn wir auf einen Experten zugehen, legen wir genau dar, was wir besser machen als Verlage, die ähnliche Anfragen stellen. Bei uns haben die Experten keine Vorabkosten und sie können bei allem mitsprechen. Die Zeit bis zur Publikation ist außerdem relativ kurz, sie beträgt teilweise nur wenige Monate, was in einem Verlag undenkbar wäre. Wir können also sehr viel schneller auf Trends reagieren.

ET: Warum imitieren Verlage die Marketing-Strategie von Nomad Publishing nicht einfach?

TS: Mich wundert es oft, dass wir nicht mehr Anfragen von Verlagen bekommen, die sich von uns coachen und weiterbilden lassen möchten. Mein Eindruck ist, dass Verlage teilweise sehr festgefahren und wenig bereit sind, sich auf Neues einzulassen. Es gibt aber auch ganz pragmatische Probleme. Vor kurzem bat uns ein großer Verlag mit über 30 Millionen Euro Umsatz, ihn im Bereich Amazon-Advertising zu coachen. Ich setzte mich mit dem Marketingleiter und einer Angestellten hin und sprach ein paar Stunden lang alles mit ihnen durch. Am Ende stellte sich heraus, dass ihr Marketing-Budget für Amazon-Advertising lediglich 50 Cent pro Buchverkauf beträgt. Für 50 Cent bekommt man aber auf Amazon höchstens einen Click. Damit war das Thema erledigt. Die Verlage teilen ihr Marketing-Budget ja in Offline- und Online-Werbung auf. Für Amazon bleibt dann oft nur ein sehr geringer Teil. Da muss man sich nicht wundern, wenn das Buch dort nicht funktioniert. Man sollte schon mindestens fünf bis zehn Euro pro Buchverkauf investieren.

ET: Das klingt nach einem sehr hohen Betrag. Rechnet sich das denn noch?

TS: Tatsächlich ist es so, dass man heute kaum noch profitabel Werbung auf Amazon schalten kann. Wenn ich fünf Euro Tantieme pro Buchverkauf erhalte, stecke ich häufig auch wieder 5 Euro in die Werbung. Aber erstens baut man dadurch eine Leserschaft auf. Und zweitens funktioniert

der Algorithmus auf Amazon umsatzgesteuert. Wenn Amazon viele Verkäufe registriert, wird das Buch bei den Keywords oben ausgespielt. Es zahlt sich also langfristig aus.

ET: Gibt es 'uncoachbare' Projekte?

TS: Natürlich gibt es die. Fast täglich kommen Leute mit sehr wilden, abgelegenen Themenideen auf uns zu, die sofort durch unsere Nischenanalyse fallen. Diese Personen raten wir, sich unsere Videos anzusehen und es selbst zu versuchen, aber nicht so viel Geld zu investieren für ein Buch, das kaum Leser finden wird.

ET: Wie wird Künstliche Intelligenz (KI) von Nomad Publishing genutzt?

TS: Wir nutzen KI inzwischen sehr stark zur Erarbeitung von Positionierungen und Konzepten. Über Chat GPT kann man sich eigene Anwendungen bauen. Man bringt Chat GPT beispielsweise bei, Experte für das Verlagswesen auf Amazon zu sein. Die Anwendung wird einmal umfassend instruiert, sodass man nicht jedes Mal von vorne beginnen muss. Ich lasse mir von solchen Anwendungen beispielsweise bestimmte Buchkonzepte entwickeln. Sehr gut ist außerdem DALL E, die in Chat GPT integrierte Bild-KI. Dort werden innerhalb von Sekunden Buchcover erstellt, die schon beim ersten Entwurf sehr professionell aussehen. Mit diesen Entwürfen kann man dann spielen. Es ist auch möglich, Buchcover hochzuladen und Stärken und Schwächen analysieren zu lassen. Auch für Illustrationen ist KI sehr hilfreich. Mit Midjourney kann man beispielsweise innerhalb von Sekunden Illustrationen im Pixar-Stil erstellen. Wenn man Designer damit beauftragen würde, müsste man ein Vermögen investieren. Bei Midjourney kostet das Abo 10 Dollar im Monat. Auch die Nutzung von AI-Voices für Hörbücher ist sehr hilfreich. Wenn man Hörbuch-Content kreieren möchte, kann man zum Beispiel ElevenLabs nutzen. Diese AI Voices klingen noch nicht hundert Prozent menschlich, aber das ist nur noch eine Frage der Zeit.

Man muss aber aufpassen: KI hat Grenzen und Fehler. Man dürfte zwar Bücher, die vollständig mit KI generiert wurden, auf Amazon stellen. Aber Amazon ändert gerne mal seine Richtlinien, deshalb wäre ich damit vorsichtig. Wir nützen KI meistens unterstützend.

ET: Wie schätzen Sie die kulturelle Stellung des Selfpublishing-Bereichs in Deutschland ein?

TS: In Deutschland entstehen inzwischen sehr gute Selfpublishing-Projekte und wir sind hier verglichen mit anderen europäischen Ländern wie Frankreich, wo es einen noch kaum entwickelten Selfpublishing-Markt gibt, sehr weit. Teilweise sind unsere Selfpublishing-Produkte qualitativ sogar besser als in den USA. Trotzdem ist die kulturelle Anerkennung hier immer noch vergleichsweise gering. Verlage genießen nach wie vor ein sehr großes Ansehen und betrachten Selfpublishing-Projekte als minderwertig, obwohl das längst nicht mehr stimmt. Wir merken aber gerade, dass es einen starken Zustrom im Selfpublishing-Bereich von Verlagsautoren gibt, die keine Lust mehr auf die Limitierungen haben, die sie dort in Kauf nehmen müssen. Teilweise werden unsere Kunden auch von Verlagen abgeworben, kehren danach aber wieder zum Selfpublishing zurück, weil sie im Verlag weniger verdienen. Die Nachfrage nach unserem Coaching ist in den letzten Jahren sehr stark angestiegen. Und die Verlage verlieren zunehmend Marktanteile an Selfpublisher.

DIY

SELF PUBLISHING

FANZINE

SUBSTACK

DIGITALISIERUNG

Independent Selfpublishing: Molly Knox Ostertags Substack-Newsletter

Dorothea Walzer

Dieser Artikel untersucht das Independent Selfpublishing der populären US-amerikanischen Webcomic- und Graphic-Novel-Autorin Molly Knox Ostertag, deren Arbeiten sich an eine queer-feministische Fancommunity richten. Im Zentrum der Analyse steht Ostertags Substack-Newsletter, anhand dessen die kommunikative und subjektivierende Funktion digitaler Literatur ausgelotet wird. Durch Verfahren der Adaption und Variation, durch Medienhybridität, die Literarisierung sogenannter Paratexte sowie einen für das Independent Selfpublishing konstitutiven DIY-Gestus kultiviert Ostertag eine ambivalente Form von Unabhängigkeit.

Es lassen sich unterschiedliche Vorgeschichten des Selfpublishings und der mit ihm verbundenen Autonomiegewinne erzählen. Eine davon ist die des historischen Independent Selfpublishings, die von den selbstveröffentlichten Flugblättern, Pamphleten und Zeitschriften der Dadaisten oder Surrealisten über die billig gemachten Kunstbücher des Fluxus bis hin zu den Fanzines einer Underground- und Subkultur der 1960er- bis 1990er-Jahre reicht.

In dieser Geschichte zeichnet sich ab, dass das Independent Selfpublishing des 20. Jahrhunderts nach dem Motto des Surrealisten André Breton „One publishes to find comrades!“¹ eine kommunikative und vergemeinschaftende Funktion erfüllt. Die Publikate der Fluxus-Künstler und der Mail-Art-Bewegung, der von Stewart Brand publizierte *Whole Earth Catalog* oder die Zines der Punk- und Riot-Grrrl-Bewegung waren, wie Alessandro Ludovico in seiner Studie *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894* (2012) nachzeichnet, keine statischen Objekte, sondern in Zirkulation befindliche Werkzeuge der Verständigung und der Subjektivierung. Nirgends war dies so deutlich wie in den von Fans für Fans produzierten Punkzines, die das Prinzip des „building networks within a scene“ (Ludovico 2012, 44) erprobten.²

Diese kommunikative und subjektivierende Funktion des historischen Independent Selfpublishings findet, wie ich in diesem Text zeigen werde, im Veröffentlichungen der populären US-amerikanischen Autorin Molly Knox Ostertag eine Aktualisierung. Wenn Ostertag sich mit ihren populären Webcomics und Graphic Novels an eine queer-feministische Fangemeinschaft richtet, stellt sie die Identifikations- und Vernetzungsstärke ihrer Literatur jedoch nicht innerhalb einer alternativen Nischenkultur, sondern im äußerst populären Marktsegment von Young Adult auf die Probe. Die von ihrer Seite reklamierte Unabhängigkeit wird damit zu einer ambivalenten Größe.

Für Ostertag ist das Posten auf Substack – einer auf Subskription basierenden Plattform – die geeignete Form, um sich ein Publikum zu schaffen, mit diesem zu kommunizieren und es zu pflegen. Denn in Ostertags Substack-Newsletter tritt, wie ich in den folgenden Abschnitten darstellen werde, die Poetologie einer digitalen Literatur zutage, die durch die Elemente von Adaption und Variation, Medienhybridität, die Literarisierung

1 Bretons Deklaration von 1920 wird zitiert von Branwyn 1997.

2 Zur Theorie und Geschichte der Zines vgl. auch Atton 2002; Duncombe 1997; Sabin/Triggs 2000; Triggs 2010; Wertham 1973. Für den deutschsprachigen Kontext vgl. Bandel, Gilbert, Prill 2017.

auktorialer Epitexte und ihren Do-it-Yourself (DIY)-Gestus eine subjektivierende und vergemeinschaftende Dimension entfaltet. Hiermit fügt sie sich einer Plattformliteratur ein, die „Referenzialität und Sozietät durch Operationen des Varierens, Antwortens oder Teilens, Popularität durch die Themen oder durch den Umfang an Beteiligten“ generiert (Bajohr und Roloff 2023, 118).

Mit ihrer blogartigen Struktur, die die Möglichkeiten des Postings und des Publishings verbindet, befördert die Infrastruktur von Substack, so meine mitlaufende These, eine literarische Form, die ähnlich wie die oben erwähnten unabhängig publizierten Undergroundzines der 1960er- und 1990er-Jahre „somewhere between a personal letter and a magazine“ (Duncombe 1997, 14) Kontur gewinnt.

Es handelt sich um eine Form, die sich aus den Übergängen zwischen ‚banaler‘ alltäglicher Kommunikation einerseits und dem professionallem Schreiben andererseits konstituiert. Dabei zeigt sich, dass gerade das mit dem demokratischen Versprechen des Do-it-yourself verbundene ‚banale‘ oder amateurhafte Schreiben und Publizieren, das ich an anderer Stelle als „ubiquitäres Publizieren“ (Walzer 2023a) bezeichnet habe, im Bereich des Independent Selfpublishings zahlreichen Prozessen der Professionalisierung unterliegt. Dies ist der Grund, warum das so verstandene ‚banale‘ Publizieren von einer durch den Literaturbetrieb legitimierten Form der Literatur nicht mehr klar zu unterscheiden ist.

Alternativkultur

Auf dem Massenmarkt der populären Genreliteraturen ist Ostertags Standing gefestigt. Mit dem Debut ihrer 2017 bei dem Kinderbuchverlag Scholastic erschienenen Graphic Novel *The Witch Boy*, mit den Fortsetzungsromanen *The Hidden Witch* von 2018 und *The Midwinter Witch* von 2019 sowie ihrem 2021 ebenfalls bei Scholastic veröffentlichten Band *The Girl From the Sea* erhielt sie eine Reihe von Auszeichnungen, unter anderem eine Platzierung auf der wichtigen New-York-Times-Bestsellerliste.

Trotz dieser Erfolge als populäre und vielfach ausgezeichnete Verlagsautorin ist das Independent Selfpublishing für Ostertags Schreibpraxis und ihr Selbstverständnis als Autorin wesentlich. Mehr noch, Ostertag leitet ihre eigene Genealogie als Autorin von Webcomics und Graphic Novels aus der Geschichte selbstpublizierter Zines ab, womit sie dem Independent Selfpublishing eine zentrale narrative Funktion innerhalb ihrer Selbstdarstellung einräumt: „I've talked a lot about preparing books for a publisher,

but I—and pretty much every cartoonist I know—got started with some form of self-publishing" (Ostertag 2021b).

Mit diesem Verweis auf das Selfpublishing hebt Ostertag die Unabhängigkeit als Produktionsbedingung und ästhetische Strategie ihrer Literatur hervor und skizziert zugleich eine Traditionslinie queer-feministischer Identifikation. Emphatisch verortet sie sich innerhalb einer Zine-Kultur, die sich aus der Abgrenzung von einer Mehrheitskultur und gleichermaßen aus der Zuordnung zu einer Alternativkultur heraus definiert, wenn sie schreibt: „Self-published zines are an important part of the history of Western comics, especially for work that fell outside the mainstream and work by women, people of color, and queer folk. So when you self-publish, you're part of a rich tradition!“ (Ostertag 2021b).

Bezugspunkt von Ostertags Webcomics und Graphic Novels sind dieser Darstellung nach jene alternativen Szenen, die mit ihren selbstpublizierten Heften, den sogenannten Zines, eine vielfältige und kreative Kultur befördern, indem sie sich nach dem Motto „make your own culture and stop consuming that which is made for you“ (Duncombe 1997, 6–7) der Aneignung einer Mehrheitskultur verschreiben.

Von der „graphic language“ (Triggs 2006, 72; Triggs 2010, 44–86) der Zines, bei denen es sich der prominenten Definition von Stephen Duncombe zufolge um „little publications filled with rantings of high weirdness and exploding with chaotic design“ (Duncombe 1997, 6–7) handelt, ist auf den aufgeräumten, glatten Oberflächen von Ostertags Webcomics und Graphic Novels wenig zu sehen.

Gleichwohl zeichnet sich Ostertags Literatur durch ein Experimentieren mit unterschiedlichen Publikationsformaten, durch die Sensibilität für deren ästhetische Implikationen und ihre Fähigkeit aus, mit literarischen Inhalten und Formen möglichst unmittelbar und authentisch eine queer-feministische Community zu adressieren, die sich aus ihrer Distanz zur heterosexuellen Mainstreamkultur und der Aneignung ihrer Formen und Genres heraus definiert.

Mit ihren Figuren und Plots nimmt Ostertag sich die Freiheit, Vorgefundenes zu variieren. So greift sie Erzählmuster und Motive von Genreliteraturen wie Science Fiction, Fantasy und Romance auf und interpretiert sie im Kontext einer queer-feministischen Comickultur auf neue Weise. Homosexuelle, trans- und butch-Charaktere stehen im Vordergrund von Ostertags Erzählungen und Romanen.

Das gilt für ihre unabhängigen Publikationen wie ihren ersten Webcomic *Strong Female Protagonist*, der seit 2012 auf einer eigenen Domain veröffentlicht wird, bevor er im Jahr 2014 schließlich bei dem auf Comics und Graphic Novels spezialisierten Verlag Top Shelf Productions als Buch erscheint. Ebenso trifft es auf ihre 2018 auf der Spieleplattform Gumroad als Downloadlink erschienene Graphic Novel *How the Best Hunter in the Village Met her Death* zu. Es gilt aber auch für ihre Veröffentlichungen bei großen Verlagen wie die populäre Serie *The Witch Boy*, die zwischen 2017 und 2019 bei dem auf pädagogische Inhalte spezialisierten Kinderbuchverlag Scholastic erscheint, und ihre in demselben Verlag publizierte Graphic Novel *The Girl From the Sea* von 2021.

Indem Ostertag Ex-Superheldinnen, Jägerinnen, Hexenjungen oder lesbische Meermädchen erschafft, nimmt sie Rollenkliches wie das der Meerjungfrau und Genrekonventionen wie Romance und Fantasy auf und schreibt ihnen parodistisch neue Charakteristika zu. Ostertags Graphic Novel *Darkest Night*, die zwischen Oktober 2021 und Dezember 2023 serialisiert auf Substack erscheint und am 4. Juni 2024 unter dem Titel *The Deep Dark* bei Scholastic in Buchform veröffentlicht wird, ist die magische Erzählung vom Coming Out eines starken Mädchens, Magdalena Herrera, kurz Mags, die in einem kleinen kalifornischen Wüstenort aufopfernd ihre Großmutter pflegt. In der Nacht wird Mags von ihrem lesbischen Begehrten heimgesucht, das in Gestalt eines Monsters in der Erzählung dargestellt wird. Mithilfe ihrer aus der Großstadt zurückkehrenden Schulfreundin Nessa kann Mags das Monster aus dem Keller befreien, was metaphorisch ihrem Outing entspricht.

Anstatt der Flucht vor kulturellen Normen zu dienen, wirkt das Magische in diesem phantastischen Young-Adult (YA)-Roman als Motor ihrer Transformation. Magische Erscheinungen und Kräfte werden „as a site of agency in contemporary children's and adolescent fantasy writing“ (Battis 2006) neu kodiert. Sie symbolisieren die Stigmatisierung und Verdrängung abweichender Genderidentitäten, stellen aber zugleich die Wiederkehr des Verdrängten innerhalb des Textes dar, schaffen Möglichkeiten queerer Identifikation und geschlechtlicher Variation (vgl. MacDonald 2023, o. S.).

Ihrem oben diskutierten Selbstverständnis nach zielt Ostertag mit *Darkest Night/The Deep Dark* auf die Entwicklung nicht-heteronormativer „kinds of intimacy“, die in Anlehnung an die Kultur der selbstpublizierten Zines eine radikale Form des „queer culture building“ betreiben (Berlant und Warner 1998, 558). Zugleich steht die Konsumierbarkeit ihrer Literatur im Segment von YA-Romanen beispielhaft für das, was Mark McGurl als „Novel

in the Age of Amazon“ (McGurl 2021) bezeichnet hat: Aus den ehemaligen Kunst- und Undergroundszenen sind unter den Bedingungen der Plattformisierung Fan-Communities geworden, deren Ausdifferenzierung immer auch der Marktsegmentierung, also der Zuweisung von Käuferschichten, dient.

Substack-Newsletter

Seit 2021 nutzt Ostertag die auf Subskription basierende Plattform Substack. Ihr Substack-Newsletter stellt von nun an den bevorzugten Ort der Veröffentlichung und der Kommunikation mit ihrem Publikum dar. Dabei zeigt sich, dass der Erfolg der Plattform auf einer für unabhängige Autorinnen und Autoren günstigen Voreinstellung beruht. Das, was auf Substack publiziert wird, ist sowohl *news* als auch *letter*. Es hat publizistischen Neuigkeitswert und erfüllt zugleich die Funktion eines persönlichen Briefes, der im Postfach der Abonnentinnen landet. Publishing und Posting, Veröffentlichung und persönliche Adressierung gehen auf Substack Hand in Hand.

Substack ist eine seit 2017 existierende Plattform, die mit ihrem Subskriptionsmodell unter digitalen Bedingungen ein Modell aktualisiert, das für die erste Blüte des europäischen Selbstverlagswesens im späten 18. Jahrhundert prägend war (vgl. Walzer 2023a). Die Subskription, die es selbstständigen Autorinnen und Autoren damals ermöglichte, unabhängig von Verlagen zu produzieren und in Auflehnung gegen das „ewige Verlagsrecht“ (Ungern-Sternberg 1974, 1254) die Rechte an den eigenen Texten zu behalten, wird von Substack zentralisiert und als kostenpflichtiger Dienst angeboten, was der Plattform ein exponentielles Wachstum beschert.³

Auf Substack abonnieren Leserinnen und Leser die Newsletter von ausgewählten Autoren und Autorinnen und werden von ihnen im Gegenzug dazu laufend mit Texten und Neuigkeiten versorgt. Für eine Indie-Autorin wie Ostertag hat das Veröffentlichen auf Substack den Vorteil, dass sie ihre Leserinnen und Leser sowohl finanziell als auch kommunikativ über einen

3 Das exponentielle Wachstum der Plattform, deren Abonnentenzahl sich bereits zwischen 2018 und 2021 von 11.000 auf 250.000 vervielfachte und sie zu einer attraktiven Publikationsinfrastruktur für selbstständige Autorinnen und Autoren aus Journalismus, Wissenschaft und Literatur aber auch für Medienunternehmen werden ließ, rief bald zahlreiche Nachahmer wie Facebook und Twitter auf den Plan, die das Geschäftsmodell von Substack mit neuen Diensten kopieren wollten (vgl. Kafka 2021).

längerem Zeitraum an sich binden kann. Und dies, ohne ihre Eigentumsrechte an Mailinglisten und Inhalten an die Plattform abtreten zu müssen, wie es auf Social Media der Fall ist. Substack orientiert sich damit an Selfpublishingplattformen wie Amazons Kindle Direct Publishing, Tolino oder Draft2Digital, die keine Übertragung der urheberrechtlichen Nutzungs- und Verwertungsrechte von Autorinnen an die Plattform verlangen und sich lediglich eine eingeschränkte Lizenz zur Nutzung der Inhalte sichern.

Dass Substack mit dem Programm Substack Pro ausgewählten Autorinnen und Autoren, darunter auch Ostertag, für einen Zeitraum von meist einem Jahr ein Gehalt zahlt und es ihnen damit ermöglicht, unabhängig von der Anzahl ihrer Subskribenten einen Abonentenstamm aufzubauen, hat die Unklarheit darüber verschärft, ob es sich bei Substack um eine offene Plattform oder einen kuratierenden Verlag, um eine Tech Company oder ein Medienunternehmen handelt.⁴ Substacks Pro Deal entspricht aber der Praxis von Plattformen wie Youtube oder Facebook, die bekannte Autorinnen und Autoren mit vorteilhaften Deals an sich zu binden versuchen.

Wie andere Publikationsplattformen bietet Substack seinen Nutzerinnen und Nutzern eine Publishing-, Zahlungs-, Analyse- und Designinfrastruktur an, um Inhalte zu erstellen, zu verwalten und ihre Wirkung zu ermessen. Denn im Gegensatz zu klassischen Publikumsverlagen, die die von ihnen unter Vertrag genommenen Bücher bewerben und damit für die Verbreitung und den Erfolg eines Buches mit verantwortlich sind, lagert Substack die Publikumskommunikation auf seine Autor:innen aus.

Die Lesenden fortwährend mit neuem Content zu versorgen, entspricht somit nicht nur der freiwilligen Pflege einer Fangemeinschaft. Es stellt sich zugleich als schwer umgehbarer Anforderung an diejenigen dar, die auf Substack selbst publizieren und damit ihr Geld verdienen wollen. „Aktivität“ wird, wie im Bereich des digitalen Selfpublishings üblich, zu einem entscheidenden Kriterium erfolgreicher Autorinnenschaft.

Die Notwendigkeit des hochfrequenten Schreibens illustriert in besonderer Weise, dass auch die Plattform Substack, deren CEO Chris Best als oberstes Prinzip ausgibt, „the writer, not Substack, being in charge“,⁵ Abhängigkeiten schafft. Mit seiner Vermittlerfunktion tritt Substack als eine neue Art von Gatekeeper auf (vgl. Gillespie 2017), dessen infrastrukturelle Vorentscheidungen eine Reihe ästhetischer Konsequenzen haben.

4 Kritik kam vor allem von jenen, die den verlagsähnlichen Charakter betonten, eine Veröffentlichung der vertraglich gebundenen Autorinnen und Autoren und somit einen transparenteren Umgang mit den Pro Deals einforderten.

5 Formuliert in einer E-Mail an Kafka zitiert von Kafka 2019.

So gewinnt das Selfpublishing auf Substack, wie in den folgenden Abschnitten dargestellt wird, die Gestalt einer seriellen, durch Adaption und Variation, durch Medienhybridität und DIY-Gestus geprägten „Post Press-Literature“ (Levy 2016), in der die klare Grenze zwischen alltäglichem und professionellem Schreiben, zwischen Publizieren und Posten verschwimmt und die performative Selbstdarstellung immer weniger vom literarischen Text unterscheidbar ist. Die von der Plattform vorgegebene blogartige Struktur führt dazu, dass Texte auf Substack datiert und in Serie erscheinen, wobei durch die Integration weiterer Medien eine Ausweitung des Formats stattgefunden hat.

Im Jahr 2019 wurden Podcasts und Foren für jene Nutzer:innen hinzugefügt, die mit dem Abonnement einen privilegierten Zugang zu einem Newsletter erworben hatten. Seit 2022 können auch Videos veröffentlicht werden. Am 11. April 2023 hat Substack mit den Notes eine Funktion vorgestellt, mit der Autorinnen und Autoren kurze Textausschnitte posten, Links teilen und Diskussionen beginnen, auf die Leserinnen und Leser – den Posts von Twitter vergleichbar – antworten können.

Dass die Newsletter direkt in der Mailbox der Abonnent:innen erscheinen, lässt die Kommunikation persönlicher und authentischer wirken: „Newsletters retain some of the intimacy of the early digital-media days, when online writing felt less polished, more vital“ (Landsbaum 2019). Eine Substack-Autorin wie Ostertag kann ihre Texte und ihre Persönlichkeit somit als Bestandteil eines wiedererkennbaren Werkganzen darstellen und als Markenzeichen aufbauen.

Entscheidend ist also, dass Substack die Funktionen von Publikationsplattform und Social-Media-Plattform, von Publishing und Posting miteinander vereint. Hier ist es möglich, literarische Texte zu veröffentlichen und mittels aktueller Postings in die Publikumskommunikation zu investieren, das Werk zu präsentieren, es zu kommentieren und Leser:innen dabei mit persönlichen Nachrichten direkt zu adressieren. Aufmerksamkeit und Teilhabe werden kontinuierlich hergestellt, indem die neuesten Aufzeichnungen, Einladungen zu Lesungen, Neuerscheinungen oder anderem über die Notes-Funktion tagesaktuell per Mail direkt an die Abonnent:innen des Newsletters versendet werden.

Auf ihrem Newsletter bündelt Ostertag ihre Publikations- und Postingaktivitäten in vier Formaten. Hier findet sich erstens ihr Sketchbook, ein Skizzen- oder Entwurfsheft, in dem sie von der seriellen Kleinstform des Comicstrips Gebrauch macht, und zweitens ihre *Graphic Novel Class* – also ein Handbuchformat –, in der Ostertag ihren Leserinnen und Lesern am

Beispiel der Arbeit an ihrer Graphic Novel *The Girl From the Sea* thematisch geordnete Ratschläge über das Selbermachen von Comic-Heften erteilt. Daneben steht drittens ihre Graphic Novel *Darkest Night*, die mit sukzessiv veröffentlichten Kapiteln dem Format des Heftchenromans entspricht, und viertens das Archiv. Letzterem kommt für die Überlieferung und Kanonisierung des plattformbasierten Selfpublishings, das aufgrund seiner digitalen Verbreitung mit dem Problem der Flüchtigkeit konfrontiert ist, eine zentrale Bedeutung zu. Im Rahmen dieser Formate, die als Variationen oder Vermittlungen eines Werkganzen erscheinen, werden Comicstrips, Romankapitel, Making-ofs, Interviews, Ankündigungen für Lesungen und anderes auf ein und derselben Ebene ausgespielt.

Adaption und Variation

Wie kreativ Ostertag Genremodelle und typisierte Narrative aufnimmt und adaptiert (vgl. Sanders 2006; Hutcheon 2006; Newells 2017), zeigt sich in ihren unabhängigen Publikationen ebenso wie in ihren Publikationen bei großen Publikumsverlagen oder auf ihrem Substack-Account. Offensiv greift Ostertag auf die Ästhetik von Genreliteraturen wie Manga, Literary Romance und Fantasy zurück und eignet sich deren Regeln und Motive aus queer-feministischer Perspektive an. Bei ihr werden die Regeln und Motive populärer Genres zum Träger der Verständigung und Subjektivierung einer alternativen literarischen Szene und Fankultur.

In ihrem Sketchbook entwirft Ostertag in Gestalt der seriellen Kleinstform des Comicstrips ein fiktionales Tagebuch. Dafür adaptiert sie die von Arthur Conan Doyle verfassten und von Sidney Paget illustrierten Kurzgeschichten über den Detektiv Sherlock Holmes und seinen treuen Begleiter und Biografen Dr. Watson, die seit 1891 regelmäßig im Strand Magazine erschienen waren. Ostertags Comicstrips reihen sich in eine lange Tradition der Holmes-Adaptionen, -Parodien und -Pastiches ein und partizipieren somit an der Popularität einer Erzählung, die seinerzeit einen richtiggehenden Publikumshype auslöste.

Vor dem Hintergrund ihres Erfahrungshorizonts eignet sich Ostertag die Vorlage aus einer persönlichen wie politischen Perspektive an. Ähnlich wie dies bereits in dem seit den 1970er-Jahren meist von Frauen produzierten Genre der Slash Fanfiction oder in dem auf Comicadaptionen beruhenden populären Anime- und Manga-Genre Yaoi der Fall ist, formuliert die Autorin jenen homosexuellen Subtext aus, der in der Vorlage teils angedeutet,

teils aber auch nur aus den Lücken heraus rekonstruierbar ist.⁶ Sie überarbeitet Doyles populäres Narrativ und weitet die Grenzen der Welt seiner Charaktere aus. So wird die Männerfreundschaft zwischen dem Detektiv Sherlock Holmes und seinem Freund und Begleiter Dr. Watson von Ostertag als homoerotisches Verhältnis dramatisiert und damit in den queeren Identifikationsraum ihres Schreibens eingepasst (vgl. Walzer 2026).

In seinem gezeichneten Tagebuch berichtet Ostertags Watson von der sich entwickelnden Liebesbeziehung zwischen ihm und Sherlock Holmes. Nachdem letzterer den nackten Watson eines Tages in seinem Schlafzimmer überrascht (vgl. Abb. 1) und damit unbedarf in Watsons Intimsphäre eingreift, intensiviert sich das Verhältnis zwischen beiden und mündet in einem romantisch-tragischen Spiel von unerfüllter, heimlicher und verleugneter Liebe. Nicht einmal der neu eingeführte Butch-Charakter Wieever, der das Weihnachtsfest mit ihnen begeht und offensichtlich eine Affäre mit Watsons Ehefrau hat, bringt Holmes dazu, sein Doppel Leben mit Watson anzuerkennen.

Mit ironischen Publikumsansprachen wie „I know you didn't subscribe a Sherlock Holmes Newsletter and I'm sorry“ oder „you're not gonna believe this“ oder „this may sh(erl)ock you“, reicht Ostertag sensationelle Neuigkeiten aus dem privaten Zusammenleben der beiden ungleichen Liebhaber häppchenweise an die Leserinnen und Leser weiter. Ostentativ wird die Demarkation zwischen dem Begehr nach sensationellen Neuigkeiten und Literatur, zwischen privater und öffentlicher Kommunikation, zwischen Posting und Publishing unterlaufen und die anfangs erwähnte Nähe von Newsletter- und Tagebuchformat zu einer gezielt eingesetzten Funktion des Schreibens gemacht.

6 Bis in die 1990er-Jahre hinein führten die in Science-Fiction-Fanzines veröffentlichten Slash-Stories ein Nischendasein, bevor sie durch das digitale Selfpublishing viral gingen und auch in anderen Fandoms Verbreitung fanden, sexuelle Identitäten und aktive Rezeptionspraktiken prägten (vgl. Kustritz 2024). Parallel dazu entwickelt sich seit den 1980er-Jahren in der japanischen Anime- und Manga-Fanszene unter dem Begriff Yaoi eine populäre Form des Erzählens, die, wie bei Ostertag, auf Comicadaptionen beruht, in denen homoerotische Beziehungen und sexuelle Akte in Text und Bild dargestellt werden. Yaoi ist ein Akronym für „yamanashi ochinashi iminashi“ (山無し 落無し 意味無し), was soviel bedeutet wie ein auf dem Kopieren von Vorlagen beruhendes parodistisches und oft pornographisches Erzählen „ohne Höhepunkt, ohne Pointe bzw. Auflösung, ohne tiefere Bedeutung“ (vgl. Bolton 2007).



[Abb. 1] Sherlock Holmes und Dr. Watson (Quelle: M. K. Ostertag, Sketchbook, Substack- Newsletter)

Medienhybridität

Durch die Medienhybridität, die durch die Einbindung von Bildern und Filmen, Podcasts und Soundfiles sowie durch die Erstellung digitaler und analoger Versionen von Romanen oder der Wiedereinschreibung des Analogen auf Substack entsteht, vervielfältigen sich Kommentar- verhältnisse innerhalb des literarischen Textes. Wie sich in der eben diskutierten Graphic Novel *Darkest Night* nachvollziehen lässt, wird hier ständig zwischen Bild- und Soundsprachen übersetzt und Vielsprachigkeit auf der Ebene medialer Artikulation produziert. Eine solche Verdichtung erzeugt Assoziationen und lässt Anschlusskommunikationen wahrscheinlicher werden.



[Abb. 2] *The Darkest Night*. Chapter 8.2 (Quelle: M. K. Ostertag, Substack-Newsletter)

Die Medienhybridität dieser Literatur beginnt mit dem Comicstrip selbst, der aus einer Konstellation von Text und Bild und deren sequentieller Anordnung besteht. Hybride Formen bilden sich auch zwischen Texten und Songs aus. Ostertag stellt den Kapiteln ihrer Graphic Novel *The Darkest Night* passende Playlists auf Spotify zur Seite, Chapter 8.2 etwa wird begleitet von Brandi Charliles Song „Blood Muscle Skin & Bone“ (vgl. Abb. 2). Der Song migriert gewissermaßen in den literarischen Kontext und prägt die Stimmung beim Lesen. Mit dem Refrain „I need somebody strong/ For when I am feeling weak/ With an open heart that can listen/ For when my soul is too tired to speak“ bildet das Lied einen Kommentar zum Text der Autorin.

Das durch die Formatvorgaben der Plattform Substack nahegelegte ästhetische Verfahren, das darin besteht, unterschiedliche Medien und Formate zu kombinieren, impliziert, dass eine Autorin nicht nur schreibt, sondern auch kuratierend tätig ist (vgl. Kuusela 2016; Draxler 2012). Sie ordnet an, wählt aus und vermittelt, wobei diese reproduktive Arbeit einen kreativen und produktiven Akt des Filterns und Amplifizierens darstellt, der den Kern des Publizierens und Postens innerhalb digitaler Infrastrukturen ausmacht (vgl. Bhaskar 2013, 140; Gilbert 2016).

Durch die Kombination von Text, Bild und Sound steigert Ostertag die Zugänglichkeit des literarischen Textes und verleiht ihm eine affektive Dimension. So entsprechen Comicstrips den Maßgaben von Social Media, die Visualität und Miniaturform präferieren, da diese Aufmerksamkeit produzieren und Resonanz steigern. Sie können optimal geteilt, in unterschiedliche Kontexte integriert, variiert oder kommentiert und somit zum Träger von Kommunikation und Affekten werden. Ähnliches gilt für Songs, die ins Ohr gehen, viral und ansteckend sind und die Lektüre zu einem Erlebnis werden lassen, das kommentiert und geteilt werden kann. Dadurch entstehen gemeinsame Referenz- und Erfahrungsräume, die einander fremde Leserinnen und Leser zu Teilen einer affektiv aufeinander bezogenen Community werden lassen.

Auch die analoge Buchpublikation wird in den Prozess der Hybridisierung einbezogen, um anschlussfähiger für die Adressierten zu sein. So etwa, wenn Ostertag ihr Buch *The Girl from the Sea* auf Substack vorstellt und dessen Entstehungsprozess – von der Ideenfindung bis hin zur Bewerbung des fertigen Buches – in ihrer Graphic Novel *Class* dokumentiert. Besonders eindrucksvoll geschieht dies auch, wenn Ostertag ihre Graphic Novel *The Darkest Night* zuerst serialisiert auf Substack veröffentlicht und sie

anschließend unter dem Titel *The Deep Dark* in Buchform bei Scholastic präsentiert, ohne die Erstveröffentlichung von Substack zu entfernen.

Das bedeutet, dass mit der Onlineversion auf Substack und der Buchversion von Scholastic digitale und analoge Version nebeneinander bestehen. Zugänglichkeit und Anschlussfähigkeit werden weiterhin auf Substack gewährleistet, während die Veröffentlichung in dem angesehenen Publikumsverlag Scholastic mit der Zuschreibung des „being published“ (Laquintano 2016: 57) den professionellen Charakter der Autorin und damit den Werkstatus des Textes absichert.

Diese Literatur ist, um es zusammenzufassen, nicht mehr entweder analog oder digital, sondern immer ein Aggregat aus beidem, also hybrid. Sie erscheint in unterschiedlichen Formen des „textual versioning“ (Malik 2008, 727), das Onlinepublikation, E-Book und analoges Buchformat ebenso umfassen kann wie Film- und Fernsehadaptionen, Editionen, Print und Online, Übersetzungsprozesse, Kondensate und Auszüge, im weitesten Sinne sogar den Fortsetzungsroman und die Fanfiction.

Entparatextualisierung

Wie unhintergehbar Ostertags Literatur mit ihrer auktorialen Selbstdarstellung verbunden ist und wie sehr letztere zum Einsatz ihres literarischen Schreibens wird, zeichnet sich im Nachwort des Bandes *The Darkest Night* ab, das Ostertag in einem Post vom 19. Mai 2023 auf Substack teilt (Abb. 3). Darin nimmt sie die autobiographische Rahmung ihrer Graphic Novel im Stil des Comicstrips vor und demonstriert die performative Dimension eines Schreibens, das unterschiedliche Formen des auktorialen Selbst- oder Werkkommentars literarisiert und somit eine sogenannte „Entparatextualisierung“ (Hoffmann 2023) von Literatur betreibt.⁷

7 Entparatextualisierung bedeutet also nicht, dass rahmende Hilfs- oder „Paratexte“ (Genette 2001) entfallen. Es heißt im Gegenteil, dass sie ins Zentrum der Literatur und des Literarischen drängen. Der von Genette sogenannte öffentliche oder private „Epitext“ (Genette 2001, 328–385), der Interviews und Gespräche, Werbetexte und Kritiken, aber auch Tagebuchnotizen, Briefwechsel, mündliche Mitteilungen oder Vortexte etc. umfasst, kann somit nicht mehr kategorisch vom literarischen Text getrennt werden, sondern wird zum performativen Bestandteil des Werkganzen, erfährt also eine Literarisierung.



Not that it wasn't hard to write (it's always hard to write) but Mags and Nessa showed up so firmly in my mind, along with the gut feeling and the texture of their story. I've chased and coaxed and hunted enough stories to know that is special.

It's funny. When I started drawing this comic,



my right hand, the same one that Mags hurts.



it rained here for weeks and weeks, more rain than this city has ever seen,



Then I drew
flowers growing



and behind my house,
the same flowers grew
thick and fragrant.



I know this is pattern matching.

I know my stories don't change
the weather, or make my knife
slip while slicing onions.

But also:

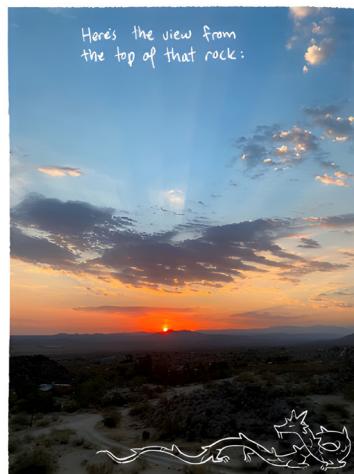


there's a tangle in my heart that I've
had for a long time (even longer
than Mags)



All this to say that making
this book changed me for the
better. By the time you are reading
this, it's left my hands, and whatever
you take from it, or don't, is up to you.

But I wanted you to know
what it meant to me.



[Abb. 4] *The Darkest Night*. Afterword (Quelle: M. K. Ostertag, Substack-Newsletter)

Ostertags Post eröffnet und schließt mit persönlichen Reisefotos, die das Ereignis schlechthin, nämlich den Ort und den Moment ihrer Inspiration zeigen sollen. In dem ersten Bild sitzt Ostertag auf der Spitze eines hohen Berges. Das Zweite zeigt ein Bergpanorama bei Sonnenuntergang. Zwischen diesen Bildern entfaltet sich eine handschriftlich verfasste autofiktive Miniaturerzählung, in der Ostertag die Entstehung ihrer Graphic Novel *The Darkest Night* beschreibt. Bei der graphischen Umsetzung des auktorialen Kommentars bindet Ostertag einzelne Comicszenen aus ihrer Graphic Novel ein, womit sie dem literarischen Text einen autobiographischen Subtext zur Seite stellt und dem fiktionalen Roman, gewissermaßen nachträglich, einen autofiktiven Charakter verleiht.

Wie sich in der folgenden Passage zeigt, erzeugt die assoziative Engführung von literarischem Text und Kommentar eine performative Dimension des Textes:

When I started drawing this comic,
 I kept/ hurting my/ hand by/ accident –
 my right hand,/ the same one/ that mag hurts.
 And later,/ as I drew a/ scene in the rain
 it rained here for weeks and weeks, / more rain than this city has ever
 seen,
 until the/ streets/ ran like rivers.
 Then I drew/ flowers growing
 and behind my house,/ the same flowers grew/ thick and fragrant
 (Ostertag 2023).

Das Leben der fiktiven Helden und das Leben der Autorin werden im Umweg über ihren Schreibprozess aufeinander bezogen, wobei dem Schreiben bescheinigt wird, reale Effekte zu produzieren. Das bedeutet, Ostertag legt mit ihrem Kommentar Bilder der Fiktion und der Realität übereinander, wie sie mit dem Begriff des „pattern matching“ selbst reflektiert, kehrt das Abbildverhältnis zwischen Welt und Abbild dabei aber kurzerhand um. Der Autorin gelingt es, wie sie berichtet, sich eine andere Welt zu erschreiben:

I know this is pattern matching.
 I know my stories don't change/ the weather, or make my knife/ slip
 while slicing onions.
 But also:
 There's a tangle in my heart that I've/ had for a long time (even longer
 than Mags)
 And as I/ drew this/ book
 I began/ the very first/ careful/ steps/ of unraveling it (Ostertag 2023).

In der hier entworfenen Schreibszene erscheint der Schreibprozess als eine Art Kur oder Heilungsprozess, als Arbeit am eigenen Selbst. Die schreibende Hand, die kritzelt, entwirrt im Prozess des Schreibens eine Verknotung, die im Herz der Autorin bestanden hatte. Ostertags Hauptfigur gelingt es durch diese Arbeit, sich zu ihrer lesbischen Liebe zu bekennen. Mags Coming-out und das Wortergreifen im Comic werden parallelisiert und schließlich – als mögliches Identifikations- und Handlungsmuster – den Leserinnen und Lesern übereignet: „By the time you are reading/ this, it's left my hands, and whatever/ you take from it, or don't, is up to you“ (Ostertag 2021b).

Wie diese Adressierung der Leser:innen am Ende des Nachworts zeigt, läuft Ostertags quasitherapeutische Engführung von Schreib- und Entwicklungsprozess auf eine identifikatorische Verbindung zwischen Autorin und Lesenden hinaus. Dass ausgerechnet der Topos der Verletzung den Punkt der Identifikation bildet, an dem das Leben der realen Autorin mit dem Leben der Helden kulminiert, ist bezeichnend für eine literarische Kultur weiblicher Gegenwartsautorinnen, bei denen Trauma, Selfcare und Heilung zum verbindenden Narrativ einer „Gefühlsgemeinschaft“ (Penke 2022, 83) geworden sind.

Do-it-yourself

Bei Ostertags *Graphic Novel Class*, die auf ihrem Substack-Newsletter neben Sketchbook, Roman und Archiv steht, handelt es sich um eine Handreichung zum Selbermachen. In zehn Schritten gewährt die Autorin einen Einblick in ihren Arbeits- und Publikationsprozess. Mit der für das Selfpublishing charakteristischen Aufforderung „do it yourself“ gibt sie die darin gesammelten Erfahrungen an ihre Leser:innen weiter und hebt somit die Authentizität und Zugänglichkeit ihrer Literatur hervor.

Im Kern wirbt Ostertag mit ihrer im „How-to“-Format präsentierten Anleitung für ein Empowerment von Frauen, People of Color und Queers, das sie ihren Fans zugleich vorlebt. Den Akt der Selbstbestimmung, den das Selfpublishing in ihren Augen darstellt, preist sie auch ihren Leserinnen und Lesern als emanzipatorischen Akt des Wortergreifens an: „I'm going to take you through the process of a graphic novel in a series of posts“, heißt es da und weiter: „hopefully it will be helpful even if you're interested in making a different kind of book!“ (Ostertag 2021b)

Dramaturgisch umfasst Ostertags *Graphic Novel Class* den gesamten intellektuellen wie materiellen Arbeitsprozess und konkretisiert ihn

anhand von Modellen, Beispielen und Erfahrungsberichten. Dabei wird die Ambivalenz eines Independent Selfpublishings greifbar, das trotz seines Bekenntnisses zur Unabhängigkeit von den Formatvorgaben digitaler Plattformen und Algorithmen ebenso abhängig ist wie von Designprogrammen und Dienstleistungsunternehmen, die verlegerische Funktionen wie den Druck oder den Vertrieb übernehmen.

Das Handbuch reicht von den frühen Entwurfsprozessen wie „coming up with an idea“, „research!“, „outlining“ und „art style“ über künstlerische Arbeitsschritte wie „writing a script“ oder „cover process“ bis hin zu Publikationsschritten wie „pitching“, „thumbnails“, „page template“, von Praktiken der Selbstsorge – „staying organized, motivated, and coping with burnout“ – bis hin zu der Frage, welche Publikationsplattform am besten für das je spezifische Projekt geeignet ist. Unter dem Titel „self-publishing“ werden Formatfragen diskutiert, die, wie Ostertag demonstriert, immer auch Genreentscheidungen sind. Soll geordnet im Long Scroll gelesen werden? Oder ist es sinnvoller, einen Comic im Zeitungsstripstil auf Twitter, Instagram oder Facebook zu posten? Es geht um Finanzierungsmöglichkeiten wie das Crowdfunding, Designprogramme und Print-Anbieter, Vervielfältigungs- und Distributionsfragen.

Zwischen Graphic Novel und Minicomic, digitalem und analogem Selfpublishing, dem Rückgriff auf Dienstleistungsunternehmen und dem Kopieren, Schneiden und Paketeschleppen (vgl. Abb. 4) bestehen für Ostertag dabei nur graduelle Unterschiede: „minicomics and zines are the backbone of indie comics“, so ihre Überzeugung: „But you can also do this yourself!“ (Ostertag 2021b)

Was Indiecomics und Punkzines demnach verbindet, ist der ihnen gemeinsame DIY-Gestus: „Comics are, at their heart, a punk-rock medium. Any person with access to mark-making tools can tell a full story, something that shows their unique view on the world“ (Ostertag 2021b), erklärt Ostertag. Sie weist damit auf das demokratische Versprechen eines Independent Selfpublishings hin, das potenziell alle Lesenden in Schreibende und alle Kulturkonsumierenden in Kulturproduzierende verwandelt. Mit ihrem DIY-Gestus nehmen Punkzines dieser Interpretation nach die Hoffnungen auf eine neue, mit der Nutzung von digitalen Tools und Selfpublishingformen verbundene Kultur des Readingwritings (vgl. Emerson 2014; Walzer 2023b) vorweg, die es allen erlaubt, jenseits des Mainstreams ihre eigenen Geschichten zu erzählen, einzigartige oder abweichende Perspektiven zu artikulieren.



[Abb. 4] Molly Knox Ostertag schleppt Pakete (Quelle: M. K. Ostertag, *Graphic Novel Class*, Substack-Newsletter)

Wie im ersten Abschnitt geschildert, geht es darum, Kultur selber zu machen, sie zu gestalten und zu verändern – ganz dem von Sniffin Glue, dem ersten britischen Punkzine, formulierten Imperativ entsprechend, „[a]ll you kids [...] don't be satisfied with what we write. Go out and start your own fanzines... flood the market with punk writing“ (Perry 1967, 2).

Dabei referiert Ostertag mit ihren Independent Webcomics und Graphic Novels offensichtlich weniger auf den DIY-Gestus einer männlich dominierten Punkzinekultur als auf jene Girrrl-Zines (vgl. Hanna 2024; Triggs 2009; Piepmeier 2009), mit denen junge Frauen wie Kathleen Hanna, Sängerin der legendären Riot-Grrrl-Punkband *Bikini Kill* und Mitbegründerin der Grrrl-Band *Le Tigre*, sich seit den frühen 1990er-Jahren wütend von einer männlich dominierten Punkszene und einer heteronormativen Gesellschaft absetzen, um im Namen von „girl power“, „girl love“ und „sisterhood“ miteinander ins Gespräch zu kommen: „zine writers portray

themselves as if in constant conversation with imagined others. Virtually every utterance and every representation is staged as a response" (Radway 2001, 18; vgl. Radway 2016, 26).⁸

Die emanzipatorische Kultur des Selbermachens, die Ostertag mit ihrem Independent Selfpublishing betreibt und ihrem Publikum mithilfe ihrer *Graphic Novel Class* zugleich anempfiehlt, geht, wie oben dargestellt wurde, Hand in Hand mit Angeboten von queer-feministischer Identifikation und Subjektivierung. Indem Ostertag Genrekonventionen aufnimmt und variiert, indem sie ein Register queerer Heldeninnen anlegt und deren Kampf mit einer geschlechtsspezifisch codierten Kultur darstellt, öffnet sie den Text- und Bildraum für alternative Lebens- und Liebeskonzepte, die sich auch von Seiten ihrer Leserinnen und Leser aneignen lassen.

Mit ihrem Einspruch für das Selbermachen formuliert Ostertag die Hoffnung auf eine ästhetische Autonomie, die jedoch durch ihre eigene Darstellung eingeklammert wird. Einerseits deswegen, weil die in ihrer *Graphic Novel Class* gesetzten Links eben nicht allein auf Praktiken und Verfahren der Aneignung technischer Tools und Schreibweisen verweisen, sondern auf eine Reihe kleinerer und größerer Unternehmen wie Berater oder Druck- und Vertriebsplattformen, die bei der Produktion und Verbreitung des eigenen Heftes oder Buchs behilflich sein können. Andererseits, weil die von ihr reklamierte Singularität der Perspektive, die durch den Zugang zu digitalen Werkzeugen und Arbeitstechniken realisiert werden soll, von den infrastrukturellen Voreinstellungen der genutzten Plattform in mehr oder weniger großem Maße eingeschränkt wird.

Ostertag antwortet auf diese Zumutungen in ihrer *Graphic Novel Class*, indem sie das Mehr und Weniger an Freiheit diskutiert, das unterschiedliche Publikationsforen – die Selfpublishing- oder die Social-Media-Plattform, der Downloadlink auf einer E-Commerce-Plattform, die eigene Webpage u.a. – für Autorinnen und Autoren bereithalten. Ein medienreflexiver Umgang mit dem digitalen Publizieren auf Plattformen kann, so das implizite Versprechen, die Abhängigkeit zwar nicht nivellieren, aber doch minimieren.

8 Mit ihren Zines reagieren diese Grrrls darauf, dass sie sich, ihre Selbstbilder und ihre Geschichten, ihre Körper und Erfahrungen, ihre Ansichten und Interessen in der Punkrockszene und durch deren Zines nicht repräsentiert sehen. „We're tired of being written out – out of history, out of the ‚scene‘, out of our bodies“, schreiben die Herausgeberinnen des Riot Grrrl Zines Volume drei und sie schließen: „For this reason we have created our zine and scene“ (Jen Devosb et. al. 1993).

Bei der Analyse von Ostertags Substack-Newsletter zeigt sich, dass die kommunikative Dimension des Schreibens und Publizierens nicht sekundär, sondern konstitutiv für ein Independent Selfpublishing ist, das zugänglich und anschlussfähig, identifikatorisch und vergemeinschaftend sein will.

Stellt sich das historische Independent Selfpublishing Duncombe zufolge als „Shared creation“ und „novel form of communication“ (Duncombe 1997; Wertham 1973) innerhalb alternativer Szenen dar, so hat sich das Selbstveröffentlichen mit der Nutzung digitaler Infrastrukturen heute zu einer so alltäglichen wie ‚banalen‘ Form der Artikulation verallgemeinert. Es stellt sich als künstlerisches Arbeitsvermögen innerhalb eines Kontinuums von Publishing und Posting dar. Als solches wird das Independent Publishing in Ostertags Literatur, wie in diesem Artikel herausgearbeitet wurde, sowohl einbezogen und reflektiert als auch professionalisiert.

Ostertags Selbstdarstellung als unabhängige Autorin, die sich mit ihrem Schaffen der Kultur des historischen Independent Selfpublishings und dem DIY-Gestus von Punkzines verpflichtet sieht, erweist sich dabei als zentrales Element einer ästhetischen Strategie, die Verbindungen schafft, indem sie Authentizität, Singularität und marginale Perspektive miteinander vereint. Und dies, obwohl Ostertag sich mit hohen Verkaufszahlen, Downloads und Abonnierenzahlen einer großen Popularität erfreut und im Segment der als Young Adult bezeichneten Literatur ein Massenpublikum erreicht.

Zwar haben Zinesters und Zineforschende unter dem Motto „Zines are not blogs“ immer wieder auf die materielle Qualität von selbst kopierten, geschnittenen und geklebten analogen Zines und ihre damit verbundene größere Freiheit gegenüber den digitalen E-Zines hingewiesen (vgl. Freedman 1996; Piepmeier 2008, 220; Wright 2001). Gemeinsam ist analogen und digitalen Zine-Formaten, wie die hier angestrengte Analyse zeigt, gleichwohl ihr Netzwerkcharakter und ihre assoziative Qualität. Aus dieser Nähe erklärt sich auch, dass den vordigitalen Zines bescheinigt wurde, „a form of social media“ (Eichhorn 2013, 7) gewesen zu sein.

Dies bedeutet, anhand der Literatur der Graphic-Novel- und Webcomic-autorin Molly Knox Ostertag wird heute sichtbar, dass Autonomie, anders als im historischen Independent Publishing des 20. Jahrhunderts, nicht mehr als Antithese zum Markt zu denken ist. Der Publikumszuspruch, die Resonanz wird im Gegenteil zum entscheidenden Kriterium der Durchsetzungskraft eines unternehmerischen Künstlerinnensubjekts, das in der Eigenverantwortung und der Unabhängigkeit des Selfpublishings sein Modell findet (vgl. Rowland 2014; Walzer 2023b).

Literatur

- Atton, Chris. 2002. *Alternative Media*. London: Sage.
- Bajohr, Hannes und Simon Roloff. *Digitale Literatur*. Hamburg: Junius 2024.
- Bandel, Jan-Frederik, Annette Gilbert und Tania Prill, Hg. 2017. *Unter dem Radar: Untergrund- und Selbstpublikationen 1965–1975*. Leipzig: Spector Books.
- Battis, Jes. 2006. „Transgendered Magic: The Radical Performance of the Young Wizard in YA Literature.“ *The Looking Glass: New Perspectives on Children’s Literature* 10 (1): o.S., zuletzt aufgerufen 21. Juli 2025. https://opal.latrobe.edu.au/articles/journal_contribution/Transgendered_Magic_The_Radical_Performance_of_the_Young_Wizard_in_YA_Literature/29397605?file=55762508
- Berlant, Lauren, und Michael Warner. 1998. „Sex in Public.“ *Critical Inquiry*, Special Issue „Intimacies.“ 24 (2): 547–566.
- Bhaskar, Michael. 2013. *The Content Machine: Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*. London, New York, Delhi: Anthem Press.
- Bolton, Christopher, Istvan Csicsery-Ronay und Takayuki Tatsumi, Hg. 2007. *Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Branwyn, Gareth. 1997. *Jamming the Media: A Citizen’s Guide Reclaiming the Tools of Communication*. Vancouver: Chronicle Books.
- Devosb, Jenn et al. 1992. Riot Grrrl 3. Mai. Amherst: MA: ohne Seiten.
- Draxler, Helmut. 2012. „Crisis as Form: On Curating and the Logic of Mediation.“ ONcurating.org 13: 5–7. Letzter Zugriff am 15. August 2025. <https://www.on-curating.org/issue-13-reader/crisis-as-form.html>.
- Duncombe, Stephen. 2001 (1997). *Notes From the Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington: Microsom Publishing.
- Emerson, Lori. 2014. *Reading Writing Interfaces: From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Eichhorn, Kate. 2019. „Girls in the Public Sphere: Dissent, Consent, and Media Making.“ *Australian Feminist Studies* 35 (103): 1–14. <https://doi.org/10.1080/081649.2019.1661771>.
- Freedman, Jenna. 2005. „Zines are not Blogs: A Not Unbiased Analysis.“ *Counterpoise* 9 (3): 10.
- Genette, Gérard. 2001. *Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gilbert, Annette, Hg. 2016. *Publishing as Artistic Practice*. Berlin: Sternberg.
- Gillespie, Tarleton. 2017. „#. Wenn Algorithmen zu Kultur werden.“ In *Algorithmuskulturen: Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*, herausgegeben von Robert Seyfert und Jonathan Robege, 75–106. Bielefeld: transcript.
- Hanna, Kathleen. 2024. *Rebel Girl: My Life as a Feminist Punk*. New York: Ecco.
- Hoffmann, Torsten. 2023. „Interviewkunst: Gegenwartsliteratur als Entparatextualisierung.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97: 941–949.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Kafka, Peter. 2019. „Substack Writers Are Mad at Substack: The Problem Is Money and Who’s Making It. The Newsletter Startup’s New Controversy, Explained.“ *Vox*, 19. März.
- Knox Ostertag, Molly. 2017. *The Witch Boy*. Toronto: Scholastic Canada Ltd.
- . 2018. *The Hidden Witch*. Toronto: Scholastic Canada Ltd.
- . 2019. *The Midwinter Witch*. Toronto: Scholastic Canada Ltd.
- . 2021a. *The Girl from the Sea*. Toronto: Scholastic Canada Ltd.
- . 2021b. „graphic novel class 9 – self-publishing“. Substack, 14. Oktober. <https://ostertag.substack.com/p/graphic-novel-class-10-then-what>.
- . 2023. „DARKEST NIGHT – afterword“. Substack, 19. Mai. <https://ostertag.substack.com/p/darkest-night-afterword>.

- . 2024. *The Deep Dark*. Toronto: Scholastic Canada Ltd.
- Kustritz, Anne. 2024. *Identity, Community, and Sexuality in Slash Fan Fiction: Pocket Publics*. London und New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003450030>.
- Kuusela, Hanna. 2016. „Publisher, Promoter, and Genius: The Rise of Curatorial Ethos in Contemporary Literature.“ In *Publishing as Artistic Practice*, herausgegeben von Annette Gilbert, 118–134. Berlin: Sternberg.
- Laquintano, Tim. 2016. *Mass Authorship and the Rise of Selfpublishing*. Iowa: University of Iowa Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt20q22wm>.
- Landsbaum, Claire. 2019. „We're at Peak Newsletter, and I Feel Fine.“ *Vanity Fair*, 2. Juli.
- Levy, Nick, 2016. „Post-Press Literature: Self-Published Authors in the Literary Field.“ *Post45*, 2. März.
- Ludovico, Alessandro. 2012. *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven: Onomatopee.
- Malik, Rachel. 2008. „Horizons of the Publishable: Publishing in/as Literary Studies.“ *ELH* 75 (3): 707–735.
- MacDonald, Shana. 2023. „The Queer and Feminist Worlds of Witches & Magical Beings in Feminist YA Graphic Novels.“ *MAI: Feminism & Visual Culture*, Special Issue „Embodying Feminist Discourse in Comics and Graphic Novels.“ 30. März, zuletzt aufgerufen am 30. Juni 2024. <https://maifeminism.com/the-queer-and-feminist-worlds-of-witches-and-magical-beings/>.
- Mc Gurl, Mark. 2021. *Everything and Less: The Novel in the Age of Amazon*. London: Verso.
- Newells, Kate. 2017. *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London: Palgrave Macmillan 2017.
- Penke, Niels. 2022. *Instapoetry: Digitale Bild-Texte*. Berlin: J.B. Metzler.
- Perry, Mark. 1967. „No Doubt About It ...“ *Sniffin Glue* 4, November.
- Piepmeier, Alison. 2008. „Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community.“ *American Periodicals* 18 (2): 213–238.
- . 2009. *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. New York und London: New York University Press.
- Radway, Janice. 2001. „Girls, Zines, and the Miscellaneous Production of Subjectivity in an Age of Unceasing Circulation.“ *Speaker Series* 18, Center for Interdisciplinary Studies of Writing and the Literary & Rhetorical studies Minor, zuletzt aufgerufen am 21. Juli 2025. https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/radway01.pdf.
- . 2016. „Girl Zine Networks, Underground Itineraries, and Riot Grrrl History: Making Sense of the Struggle for New Social Forms in the 1990s and Beyond.“ *Journal of American Studies* 50 (1): 1–31.
- Rowland, Jan. 2014. „Self-Publishing and the Rise of the Indie Author“. In *The Handbook of Creative Writing*, herausgegeben von Steven Ernshaw, 486–493. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sabin, Roger, and Teal Triggs, Hg. 2000. *Below Critical Radar: Fanzines and Alternative Comics from 1976 to the Present Day*. Brighton, Hove: Slab-O-Concrete.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. New York, London: Routledge.
- Triggs, Teal. 2006. „Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic.“ *Journal of Design History*, Special Issue „Do It Yourself: Democracy and Design.“ 19 (1): 69–83.
- . 2009. *„Do It Yourself“ Girrl Revolution: LadyFest, Performance and Fanzine Culture*. London: London College of Communication, zuletzt aufgerufen am 21. Juli 2025. <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/7875/1/TT+book.pdf>.
- . 2010. *Fanzines: The DIY Revolution*. San Francisco: Chronicle Books.

- Ungern-Sternberg, Wolfgang von. 1974. „Chr. M. Wieland und das Verlagswesen seiner Zeit: Studien zur Entstehung des freien Schriftstellertums in Deutschland.“ *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 14: 1211–1533.
- Walzer 2023a: „Ubiquitäres Publizieren: Zur Theorie und Geschichte des Selbstveröffentlichen.“ *Journal for Literary Theory* 17 (1): 11–37. <https://doi.org/10.1515/jlt-2023-2002>.
- Walzer, Dorothea. 2023b: „Self(ie)-Publishing: Rupi Kaur’s Instapoesie als hybrides Publikationsmodell.“ *Zeitschrift für deutsche Philologie* 142 (2): 259–284.
- Walzer, Dorothea (erscheint 2026): „Slash Fanfiction: A Genre on Demand.“ In: *Einrichtungen im Virtuellen*, herausgegeben von Natalie Binczek, Armin Schäfer und Matthias Preuss. Berlin: Transcript.
- Wertham, M.D. Fredric. 1973. *The World of Fanzines: A Special Form of Communication*. Carbondale/IL: Southern Illinois University Press.
- Wright, Frederick A. 2001. *From Zines to Ezines: Electronic Publishing and the Literary Underground*. Dissertation. Kent, Ohio: Kent State University.

SELF-PUBLISHING

EBOOKS

LARGE LANGUAGE MODELS

ARTIFICIAL INTELLIGENCE

Can Self-Publishing Ecosystems Survive the Arrival of Generative AI?

Timothy Laquintano

This chapter considers how large language models (LLMs) like ChatGPT will influence ebook self-publishing ecosystems. It provides an overview of the affordances of LLMs and the effects that text generation will have on the kinds of writers likely to self-publish books. The chapter argues that the discourse surrounding LLMs has created a technology bubble, which makes our current moment difficult to understand. However, it also documents some effects of how generative AI might facilitate change in cultures of self-publishing, some of which have already begun to surface through increased publication volume and opportunities for fraud.

We might suggest that the golden age of self-publishing began with the introduction of Amazon's Kindle and print-on-demand systems, but this would require a number of caveats. When it comes to book publishing, the royalty system that ascended to dominance in the twentieth century did much to set the terms of what counted as publishing proper. The capital investment a publisher made to bring a book to market functioned as quality control and a professional stamp of approval. Publishers also had access to channels of book distribution, especially as those channels became consolidated (see Thompson 2013). The twentieth century saw few popular or esteemed authors who did not operate in this system. Even the alternate channels that existed—small independent publishers—tended to operate on the royalty system. Self-publishers who wanted to circumvent the royalty system and bring a book to market faced the challenge of paying for an offset print run, the challenge of marketing, and the challenge of accessing distribution avenues.

New technologies in the late twentieth and early twenty-first centuries changed the economics of book publishing—slightly. Print-on-demand technology meant that books could be printed in very small runs, and the rise of ebook distribution systems run by giant corporations enabled writers to monetize their work digitally. These technologies emerged at roughly the same time as social media and web 2.0 applications that made it relatively easy to publish other kinds of content online, and commentators began to discuss the technologies in similar ways. Discourses about digital media technologies started to posit the fall of traditional information “gatekeepers.” Clay Shirky theorized this as a change from a filter-then-publish model to a publish-then-filter model (Shirky 2008). The fall of gatekeepers was one dimension of the technoutopianism that surrounded digital technologies in the first years of the twenty-first century, a discourse that promised the rise of new forms of community, new ways of being, and new modes of content distribution, as users on the web would decide collectively what kinds of content were worthy of their attention. As social media companies matured, they implemented aggressive algorithmic recommendation systems that registered a piece of content's popularity and tried to maximize user engagement with content—either to sell it to us or to sell to advertisers the data trail of personal information we left with our engagement.

If we do talk about a golden age of self-publishing, then, we need to remember that despite these new technologies that promised to circumvent gatekeepers, self-publishing never mounted the challenge to corporate publishing companies that techno-utopians speculated it might.

I documented many of these reasons in an interview study I conducted between 2008 and 2015 with self-published book authors (Laquintano 2016). First, simply the fact that technology exists to make an ebook publicly accessible does not mean that it will find an audience. Finding readers for books has always been a challenge, and it continues to be extremely difficult regardless of the publication form. Second, publishers provide value. They lend expertise and manage a process that many writers are unprepared to negotiate. Third, traditional publishers still invest money in the production of books and work with major distributors to place books in brick-and-mortar stores and to provide money for marketing. Finally, publishers continue to provide prestige. In many literary circles, having a book published by a prestigious publishing house that sells two thousand copies, for instance, produces far more cultural capital than self-publishing a book that sells ten thousand copies.

To be clear, most of the self-publishing authors that I interviewed did not hope to mount any sort of challenge to traditional publishing. Some simply published works that were too niche for publishers; others wanted to publish books in small runs for particular purposes; others hoped to move to a major publishing house after amassing an audience online. Some of them did achieve bestseller status, and they continued to self-publish because they thought it would be more lucrative. The golden age of self-publishing flourished, then, but in particular ways and in particular genres. This included non-fiction niche subjects, where highly specialized audiences assembled through the long tail of the internet. These audiences would have been otherwise unrecognizable (or unreachable) in the age of print technologies. Certain types of fiction cultures also flourished through self-publishing, what book industry professionals largely refer to as genre fiction, which includes romance, thrillers, mysteries, and some forms of science fiction. In these genre fiction cultures, the participatory nature of the web allowed self-publishing authors to interact with their fans, and the digital distribution networks and ebook readers allowed rapid publishing and the ability of authors to monetize their texts with innovative pricing schemes (the introduction of the ninety-nine-cent ebook!).

The main point of my study, however, was that even this golden age of self-publishing did not happen through the fall of gatekeepers. Borrowing a term from Evgeny Morozov (2013), I documented “new intermediaries” like Amazon, which set a variety of terms and conditions to which self-publishers had to adhere to be able to reach audiences. Many fiction writers, for example, found that they had to serialize their work so they could publish rapidly and continue to remain relevant in Amazon’s

recommendation algorithms. A few made fortunes, many found no readers, and some burned out on the demands of being both writer and publisher. Self-publishing thus emerged as a cultural sphere that was something of a supplement to major royalty publishers; they co-existed in a manner similar to how YouTube influencers emerged as a supplement to professionally produced corporate media content of the Hollywood type. Self-publishers didn't displace but rather added to the content produced by traditional publishers, who still largely operated on the royalty system.

The self-publishing ecosystem produced some vibrant participatory cultures, albeit with a few winners and many losers, much like the traditional system. The question before us now is whether or not self-publishing ecosystems will be able to withstand the onslaught of text produced through large language models like ChatGPT. (The irony here is that some of the metaphors used to describe AI produced content—tidal waves, floods, and tsunamis—were also used by stakeholders in the traditional publishing industry to describe the rise of self-published ebooks in the first decade of the twenty-first century.) This essay will consider this question in a necessarily speculative fashion, as the landscape of generative AI and large language models is rapidly evolving. It will first describe the early evolution of large language models (LLMs) and then discuss the implications for self-publishing systems.

First, a word about method: I have been studying how writers adopt and adapt to computational technologies for fifteen years. I have also been studying attempts to automate the production of writing through computer systems for the last five. I am currently working on a collaborative qualitative interview study of writers who have adopted, or adopted and then abandoned, LLMs. This study will influence this current essay but only slightly, as the data we have collected has not yet been subjected to systematic analysis. At any rate, the academic literature on how writers work with LLMs is thin (but rapidly expanding), as is the literature on how LLMs might affect publishing ecosystems. This essay will attempt to map the terrain of the near future and the points of intersection between self-publishing and AI in a tentative way.

The Rise of LLMs

The field of natural language processing has been trying to automate writing tasks for decades, but its success had been limited until about five years ago. Before 2017, most of us encountered automated writing through systems like rudimentary autocomplete on our mobile phone keyboards,

or through news articles created through rules-based approaches to text generation. These articles were generated through systems that used predefined rules and templates to generate short paragraphs or articles that created a narrative from a dataset. The rules-based approach to generating text was helpful for certain kinds of writing. For example, it could take the box score of an obscure sporting event and automatically produce a news article about it. The writing tended to be relatively formulaic, but then again so was much of the human writing it was designed to mimic.

When it came to books, early attempts at writing automation made little impact on publishing, except for maybe producing headaches for content moderators at Amazon. Ebook automation did little but increase the number of low value books available in databases. Computer programmers could scrape content from the web, compile it into ebooks, and then attempt to sell it through ebook distribution or print on demand. A 2008 *New York Times* article profiled Philip Parker, a business professor who worked with computer programmers to scrape publicly available data and turn them into print-on-demand books about incredibly niche topics. For example, one text was called "The 2007 to 2012 Outlook for Tufted Washable Scatter Rugs, Bathmats, and Sets that Measure 6-Feet by 9-Feet or Smaller in India." The article reported that Parker's algorithms had produced close to 200,000 titles, some of which he was attempting to sell for high cost: learning about the market for bath mats in India would set one back \$495 (Cohen 2008).

The kinds of algorithms that Parker used to produce books, however, could not do much to produce a compelling piece of narrative fiction, or a book that required the author to synthesize information from many domains. This began to change as we saw the emergence of generative pre-trained transformer models (GPTs), which were the first all-purpose text generation technologies. Before GPTs, the field of natural language processing had been using machine learning techniques to create language models that were used to summarize texts, extract information, and analyze sentiment (see Shane 2019 for a lay explanation of those techniques). Those models, though, had to be fine-tuned on specific datasets before they could be useful, and even then, they tended only to complete a narrow and specific task. The models that could generate text also tended to forget content after producing only a few lines of text. This meant that they could rapidly lose their train of thought, making them relatively useless when it came to producing long-form text that was not being generated from a structured data set (e.g., Parker's method).

In late 2017, however, researchers at Google published a now-famous paper called “Attention is All You Need,” which introduced the transformer model method of machine learning (Vaswani et al.). The transformer model introduced a number of improvements to language model architecture, but for our purposes the most important was the self-attention mechanism, which enables the model to assign different weights of importance to a word relative to other words. This is one of its features that allows it to better “understand” relationships between words over much longer lengths of text. In other words, LLMs produced with transformers can remember far more of the text they create and its importance, which gives them a longer context window and allows them to produce long-form documents without losing their train of thought. If you try to write a story with a model with a short context window, the model will quickly forget the names of the characters and important plot details.

To train these models, engineers and AI scientists feed machine learning algorithms unfathomably large amounts of data on the order of billions if not trillions of words (or, more accurately, tokens). Those words are changed into mathematical symbols using a process called word embeddings, and then the algorithms begin to look for patterns in the data, a process that requires extraordinary amounts of computing resources and, often, large amounts of time as well. The end result is effectively an autocomplete algorithm that, when prompted, will make predictions about which words (or tokens) come next. These models, also known as generative pre-trained transformers, can then be used for a variety of natural language tasks (sentiment analysis, summarization, information extraction) without being re-trained on a narrower dataset, although they can be fine-tuned and fiddled with once the process is complete (e.g., to make them safer and restrict them from spewing the terrible kinds of toxic language that was likely part of the dataset). Using these methods, OpenAI, which was originally a nonprofit dedicated to the pursuit of artificial general intelligence (AGI), began to produce its high-performing GPT series of models that began drawing attention from researchers and industry professionals in the late 2010s. Each new version saw rapid improvements. At the end of 2022, OpenAI released to consumers ChatGPT, a modified version of its GPT-3 model, and it became one of the fastest spreading technologies in the history of humanity.

For the purposes of this article and thinking about the effects of LLMs on writing and self-publishing, we need to make three notes about the current functionality of LLMs. First, the context windows of newer models, which are the amount of tokens the application can remember before it begins

to forget, will continue to expand. (It remains rather expensive to run an inference on the model with a context window of that size, although engineers are working to reduce the cost of operation.) Second, most LLMs produce prose that sounds rather generic. OpenAI's current family of models produce more human sounding text than GPT-3, and a user can provide it with examples of good writing that will improve its style, but that effect can produce mixed results. How high a level the prose styles these machines will ultimately achieve remains an open question. Through fine-tuning or through plug-ins, their style will be improved over time. Finally, although early LLMs tended to generate insipid prose, my testing suggests that they tend to be quite good at re-writing prose. They can take some garbled sentences and rewrite them into standard edited English while making relatively few mistakes in grammar and mechanics.

We can speculate on some immediate consequences for the self-publishing ecosystem just by looking at some of the initial affordances of GPTs, and the most immediate effect LLMs are likely to have is volume. Just months after OpenAI launched its ChatGPT app, news outlets reported that Amazon was seeing an influx of books written by AI on its servers. One article profiled a writer who used ChatGPT to produce a book about financial literacy that generated less than \$100 in revenue, not altogether dissimilar from an average self-published book (Bensinger 2023). This was also an author who admitted to writing with ChatGPT, and news outlets have speculated that many people producing and selling AI authored books do not indicate it as such. However, given the stilted prose that LLMs tend to produce and their limited grasp of longer contexts, it is unlikely that books exclusively written by AI will be much more than noise for the time being. (Scientists at frontier AI labs who know much more about AI than I do but less about writing might strongly disagree).

We also need to consider whether or not LLMs will increase the output of hybrid authors, as it remains an open question whether or not writers will be able to increase their volume by co-authoring with large language models should they choose to do so. The platform Sudowrite, for example, has been fine tuning its models to accelerate the task of fiction writing specifically. And we've seen a variety of seminars and workshops appear that promise to introduce writers to new techniques of hybrid authoring. In the interviews I have done thus far, I have interviewed three people who work on sustained writing projects like producing books. Each had a similar story to tell. They believed ChatGPT made their writing process easier, and it made their writing better, but it didn't necessarily save them much time. All three writers reported that ChatGPT helped them punch holes

in writer's block, and it helped them get going on days that they did not want to write. This could theoretically lead to a boost in production, but we will need to wait for more process studies to emerge from different fields (applied linguistics, human factors research, writing and rhetoric studies) to determine whether or not AI makes book authors faster and more prolific writers.

Some writers are now working in a hybrid model, while others have developed an adversarial relationship with LLMs and insist that writing remain a human-centric activity. LLMs, though, seem to help two groups of writers who have not been producing and self-publishing books but have had the desire to. On the one hand, we have a group of writers who enjoy writing and wordsmithing but fall short on ideas, or the sustained motivation required to finish sustained writing projects. I interviewed a health professional in the United States who began writing a science fiction novel during the pandemic before abandoning the project. He reported that ChatGPT inspired him to work to complete his novel. His process included extensive brainstorming with ChatGPT and conversations about the physics of the universe. His job, he reported to me, was "wordsmithing" the content that he and ChatGPT collaborated to produce. Interestingly, and as an aside, he also reported that ChatGPT made his writing process a little less "lonely." He was not the only writer to report the feeling that ChatGPT made the writing process feel more social. If this kind of writer—the kind of writer who wanted to write and/or had abandoned a book before re-engaging it with AI assistance—begins producing more writing, it may significantly add to the volume of self-published books.

In addition to writers who now find the book writing process accessible enough to complete, we might also expect an increase in volume from another class of writers: those who were capable of producing imaginative stories but did not have a good enough command over their writing and language to write a book. In my earlier research, I witnessed these kinds of writers posting stories online for feedback. Their work was either ignored or they were often told to work on their craft before posting more. However, if my time spent observing fiction communities on the web is any indication, their numbers are legion. Theoretically, this group now has their book writing path greased for them. These kinds of writers, who often lack formal training in writing and write for fun, could presumably co-author a book with an inverse process to that documented above: these writers can provide much of the storyline, and ChatGPT becomes the wordsmith, re-writer, and copyeditor.

We have seen four possibilities for increased volume: writers who attempt to coax AI into writing a book for them; previously accomplished writers who turn hybrid, and then two other groups who have not yet completed books but will have their processes lubricated by AI. The biggest increase in volume, however, is likely to come from fraudsters who take advantage of automating writing technologies to generate quick revenue via deception. We've already seen such cases emerge. A well-known voice in contemporary publishing, Jane Friedman published a recent blog post about her experience finding what she believed to be AI-written books squatting on her Goodreads profile (Friedman 2023). It appears as if someone had used AI to produce texts and then used Friedman's name to motivate their sales—a kind of AI generated author identity theft. Her blog documented the battle she had with Amazon and Goodreads to get the squatting books removed from her profile. She was ultimately successful, but she believes she was successful because of her high profile—her story was picked up and recirculated by a number of digital news sites, which allowed her to place pressure on Amazon.

Fraud increases the possibility that astonishing volumes of text will appear and threaten to overwhelm the self-publishing ecosystem. The book historian Matthew Kirschenbaum has speculated that the profound output of AI might lead to a "textpocalypse" that overwhelms digital systems and makes it difficult to use them to communicate meaningfully online (Kirschenbaum 2023). This is certainly possible, especially as the bar to make an ebook publicly accessible has been quite low. Strictly speaking, in order to place an ebook in an online system, one only needs to adhere to the content policies of the company (mostly avoid obscenity and copyright violations). But we also need to remember that we have been collectively dealing with copious amounts of computer-generated text for some time. Companies that organize and filter information such as Google and Amazon already have years of experience dealing with overwhelming amounts of text, from synthetic comments to fraudulent book reviews. For the most part, readers of self-published books have already worked out their own system to sort through the enormous volume of published ebooks. They return to the same authors again and again, or they rely on word of mouth from trustworthy sources, which could be a friend or an influencer who shares their taste on Goodreads, YouTube, or Tik Tok. I interviewed a number of self-published authors who were also readers of self-published texts; they have a phrase for moving outside these systems ("taking a chance on an unknown"), and most report avoiding it.

We also do not yet know how good software will become at detecting AI-written content. OpenAI, a leader in generative text technologies, quietly shut down its effort to create detection technologies for LLM generated prose, and it looks unlikely that technology will ever be able to detect AI generated prose with any sort of reliability. But even fallible AI detection might be useful to detect the laziest attempts to produce synthetic writing, such as ebooks posted to Amazon from users who did nothing but use basic last-generation text generators to write the entire book. And yet, even if we do not experience a textpocalypse, we might see some significant fraying of social trust online because of synthetic text, a point I return to below.

Regardless of what happens to the volume of books published, and to the status of publishing, we need to remember that, to the companies producing text generation technologies, the status of book culture is a mere afterthought at best. Simply put, the sheer volume of text production needed to support global capitalism dwarfs by any measure the text produced for the sake of books and publishing. Over the last century, writing has become the engine of information economies—an infrastructural tool used to manage sprawling bureaucracies and corporations (Brandt 2014). If LLMs increase the efficiency of the information economy (and in the United States, “increase the efficiency” typically means workers become more productive and capital takes most of those gains for itself), the potential consequences large language models have for books and publishing is likely to play no role in whether or not technologies are adopted, perpetuated, or regulated. In fact, for the most confident technoutopians who believe LLMs are simply a rung on the ladder to the inevitable creation of artificial general intelligence (AGI), the consequences LLMs have for writing and the human expression that go with it might only be tangentially worthy of consideration.

In addition to volume, it is worth mentioning a second consequence of AI generated writing: further fraying of the social trust that helps keep online communities (and offline communities) viable. Henry Jenkins (2006) did some of the earliest research on participatory web communities that grew rapidly with web 2.0 technologies, and his framework was instrumental to how I understood much of the writing I saw being produced in communities of self-published authors during my earlier study on mass authorship. Participatory culture helped self-published writers grow, amass audiences, and finish work. Communities were not able to “crowdsource” the production of good books, but crowdsourced work fingerprinted the books of every author I interviewed who found a readership. Writers in my study sent

drafts to fans to suggest revisions, they crowdsourced certain editing and copyediting work, and they relied heavily on the chatter of fans to spread the word of their new books. These fan communities sometimes coalesced around a particular website (e.g., Wattpad) and they sometimes coalesced around the work of a particular writer. And, much like other communities, fans found status, achievement, and a sense of self-satisfaction in being part of these spaces and relationships. Online communities very much matter to the ecosystem of self-published books.

Although Jenkins's earlier work painted online communities in rather rosy fashion, these online communities were by no means utopian. In the communities I studied, outsiders appeared to troll writers and readers, fans trolled other fans, and in a few instances, fans of one writer collectively brigaded and produced fake one-star reviews to tank the book release of a competitor of their favorite writer. Moreover, authors commonly reported having their work stolen and their copyright violated as their writing was reposted in other forums by anonymous fans. In other words, online communities that organized around books have experienced their fair share of antisocial behavior. And despite these frustrations, in the three major communities I studied closely, participants still managed to create collective good will and collective trust, even if they had to be established by aggressive moderation.

Generative AI technologies might enable an increase in fraud that starts to chip away at the social trust that keeps participatory cultures functional. First, much like the case with self-published books, text generation technologies are going to be used to increase the noise to signal ratio and potentially diminish the value participants get by being present in the communities. Second, text generation technologies threaten to automate some of the crowdsourced work that fans would do for writers as a way of achieving status in a fan community. If online communities always had to determine whether a participant was contributing to the community in good faith or bad faith, they now face the additional persistent question of whether or not a contribution is human or machine-authored. My ethnographic work would suggest that to many people who participate in online communities, this distinction matters, at least for the time being.

The Difficulty of Seeing Ahead

The future of writing's volume represents one potential change to self-publishing ecosystems, but AI can introduce more radical changes to writing. We do face barriers to imagining what those changes might be. The

release of ChatGPT at the end of 2022 sparked what the media often refers to as an AI “arms race.” ChatGPT represented one of the first—and the most impressive—consumer-facing AI system. In response, a number of technology companies further intensified efforts to release consumer-facing AI applications. The arms race has also seemingly sparked a gold rush, with start-ups racing to capture the value created by language models and to trumpet their capabilities in order to attract capital investment.

If anything, we should realize that this situation creates significant barriers to understanding the future of AI, as the hype creates narratives that bounce between techno-utopian and techno-dystopian representations of technology and the future of writing and publishing. Consider the recent framing of an article about the future of books in *Publishers Weekly*:

The latest generation of AI is a game changer. Not incremental change—something gentle, something gradual: this AI changes everything, fast. Scary fast. I believe that every function in trade book publishing today can be automated with the help of generative AI. And, if this is true, then the trade book publishing industry as we know it will soon be obsolete. We will need to move on.

The author of the piece makes some qualifications to framing, and his overall point is that AI will not be able to beat humans, but that it will be *good enough*, to the extent that the extra value humans can add to the publishing process in many cases will not be worth the money or time.

Silicon Valley startups hoping to attract venture capital do little to challenge the notion that LLMs will change *everything scary fast*. This has been a familiar refrain of advocates for new technology: the past is now obsolete and the game has changed. The appearance of statements like these are one way we can recognize that we are in a technology bubble. In the last twenty-five years, we've seen technologists pump hype around the web, social media, the internet of things, virtual reality, wearable computing, augmented reality, crypto currency, non-fungible tokens (NFTs), and now LLMs. Some of those technologies initiated profound social changes and some of them remain fringe. Of course, we can be both in the middle of a bubble and at the beginning of long-term shifts. The bubble just makes it more difficult to understand what those long-term shifts will be. We need to remember that the difference between inflated expectations of a technology and the ultimate impact of those technologies on everyday lives comes down to implementation. Inflated expectations occur when we look directly at the affordances of a technology and imagine those affordances being adopted and executed by users in a frictionless way.

For example, there are many factors that could arrest the increase in book volume that I speculated on above. This clean path that hype imagines between technology and adoption often fails to take into account the messiness of implementation—how users actually use a technology after they massage it into their writing and working lives, which includes issues such as legal regulations, restrictions, and compliance; privacy issues; usability and user experience; cost and access; technological sustainability; environmental concerns; resistance; emotion; and human preferences. These real-world concerns matter, and they are why many digital technologies fail to meet initial expectations. If they do, they typically take many years to achieve social saturation and tend to create as many problems as they solve.

We also face difficulties simply imagining how these technologies might be used if their functionality improves as their champions promise. Let's compare how reading might change if we move from linear reading to the reading processes afforded by generative AI. The codex, one of the most successful and important technologies in the history of humans, did much to set the terms of how we read today. For readers in the west, and especially for narrative, we have tended to read the codex linearly (front to back, left to right, top to bottom). Of course, the codex has also supported texts that we do not read in a linear manner—reference books, for example. And we have extensive precedent for complex reading patterns that do not follow the pattern of linear reading. Expert readers of scientific articles rarely move from the front to the back: they read according to their priorities, which often means they skip around—from the abstract, to the list of references, to the introduction, to the results and the discussion with other sections (literature review and methods) consulted for relatively specific purposes. These reading pathways have to do with the reader's expertise and their purposes for reading the article. Undergraduates studying for exams are unlikely to read textbooks in a linear manner.

In addition to the kinds of non-linear reading we have engaged in with print, social media scrolling and engagement algorithms have meant that users do not experience content in similar ways but in a personalized feed. But if two users clicked on the same content, the text would be the same, at least in most cases. With generative AI, we need to imagine not only non-linear reading, but the possibility that texts will be rendered in different ways for different audiences, depending on their purposes. Sections of a text can expand and contract according to multiple variables. A student who is a sports fan might ask that their statistics textbook be rewritten to include examples pulled from football analytics. Textbooks might be able to adapt

themselves to the knowledge of the students and the difficulties students are having with specific kinds of content. We will be able to shorten and lengthen articles based on available time, or change the tone or language of an article if we are interested in the content of the writing but we don't like the writer's style. This kind of hyper-personalization may seem alarming, but reading has tended to be more hyper-personalized than we imagine—as we bring our own histories, contexts, beliefs, and capabilities to the practice. Nothing about the history of Christianity, for instance, and its myriad number of variations, fissures, and disagreements would necessarily suggest that its adherents were reading from a common text (and in fact they aren't, as translations differ, as do the books and chapters included in different versions). The point, however, is that we have not yet scratched the surface in imagining what reading and writing will look like if generative AI technologies become widely adopted.

We must, however, always think of social and personal implementation. Even if we imagine new ways of adaptive reading that come with generative AI, and new possibilities for narrative, it is not clear they will be adopted. We've seen experiments with interactive fiction, new genres of experimental electronic literature and poetry, and new kinds of art emerge that exploit the affordances of digital media. But compared to linear narrative, many of those experiments have remained rather fringe. All of this is to say that, while some technologies are capable of changing things "scary fast," it's not usually the case that they do. And change related to reading and writing practices tends to be somewhat slow, especially as these practices can be so deeply implicated in perpetuating conservative projects of social reproduction and institutional stabilization.

Conclusion

This essay has attempted to map some of the ways in which generative AI technologies might influence self-publishing ecosystems and participatory cultures online. It has done so in as measured a way as possible. Generally speaking, the adoption of new writing technologies takes years if not decades, and old technologies tend to hang around, either because they continue to be useful or because they are attractive to niche cultures. Large language models are somewhat different because, at least from the perspective of the user, they make use of a digital infrastructure that has already been in place. For this reason, we may see a more rapid pace of change than we did when it came to the adoption of word processing, but a number of variables that will determine the importance of generative

AI to the trajectory of writing and publishing are still highly uncertain. It is true ChatGPT's initial growth was explosive, but providing global access to LLMs will require significant increases in computing infrastructure. If you told me that in five years large language models would be adopted by only a small number of writers to facilitate repetitive writing genres, I would be inclined to believe it. But I'd be equally inclined to believe it if you told that in five years large language models would have automated much of what counts as writing today. That's because technological spread and adoption is a messy and chaotic and sometimes random process with many more variables to consider than just the affordance of a given technology.

I would like to thank the organizers of the Banales Publizieren Conference for inviting me to give the talk that led to this chapter. Thank you also to Allison. She knows why.

References

- Bensinger, Greg. 2023. "ChatGPT Launches Boom in AI-Written e-books on Amazon." *Reuters*. February 21, 2023. <https://www.reuters.com/technology/chatgpt-launches-boom-ai-written-e-books-amazon-2023-02-21/>.
- Brandt, Deborah. 2014. *The Rise of Writing: Redefining Mass Literacy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cohen, Noam. 2008. "He Wrote 200,000 Books (but Computers Did Some of the Work)." *New York Times*, April 14, 2008. <https://www.nytimes.com/2008/04/14/business/media/14link.html>.
- Friedman, Jane. 2023. "I Would Rather See My Books Get Pirated Than This (Or: Why Goo-dreads and Amazon Are Becoming Dumpster Fires)." *Jane Friedman* (blog). August 20, 2023. <https://janefriedman.com/i-would-rather-see-my-books-pirated/>.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Kirschenbaum, Matthew. 2023. "Prepare for the Textpocalypse." *The Atlantic*. March 8, 2023. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/03/ai-chatgpt-writing-language-models/673318/>.
- Laquintano, Timothy. 2016. *Mass Authorship and the Rise of Self-Publishing*. University Of Iowa Press.
- Morozov, Evgeny. 2013. *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. New York: PublicAffairs.
- Shane, Janelle. 2019. *You Look Like a Thing and I Love You*. London: Hachette UK.
- Shirky, Clay. 2008. *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*. London: Penguin.
- Thompson, John B. 2013. *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-first Century*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Vaswani, Ashish, Shazeer, Noam, Parmar, Niki, Uszkoreit, Jakob, Jones, Llion, Gomez, Aidan N., Kaiser, Łukasz and Illia Polosukhin. 2017. "Attention is All You Need." *Advances in Neural Information Processing Systems* 30.

Beitragende

Julia Bee (Ruhr-Universität Bochum)

Sarah-Mai Dang (Philipps-Universität Marburg)

Gerko Egert (Ruhr-Universität Bochum)

Annette Gilbert (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen Nürnberg)

Erin Rose Glass (Senior Product Manager Chainguard)

Timothy Laquintano (Lafayette College)

Elisa Linseisen (Hochschule für bildende Künste Hamburg)

Matthias Preuss (Ruhr-Universität Bochum)

Tom Schmidt (Nomad Publishing)

Erika Thomalla (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Dorothea Walzer (Ruhr-Universität Bochum)

Eva Weinmayr (Fachhochschule Nordwestschweiz)

Elisa Linseisen und Dorothea Walzer (Hrsg.)

Banales Publizieren: Praktiken, Verfahren und Episteme
des Selfpublishings

Praktiken, Verfahren und Episteme des Selfpublishings in Kunst, Literatur und Wissenschaft treten heute konkurrierend neben die institutionalisierte Publikationslandschaft. Dieser Band schlägt vor, die ‚Banalität‘ als wesentliches Merkmal des digitalen Selbstpublizierens zu begreifen. Ziel ist es, die Erweiterung und Überformung der institutionalisierten Verlagslandschaft durch plattformbasierte Publikationsmodelle zu verstehen und zu fragen, inwiefern diese Entwicklung (die eigenen) wissenschaftlichen Erkenntnismodelle und ihre konstitutiven Ein- und Ausschlussprinzipien aufs Spiel setzt. Es geht dabei um die Vermessung eines Feldes von buchförmigen und nicht-buchförmigen digitalen Selbstpublikationen auf Plattformen und im Print-on-Demand-Bereich, das die Grenzen zwischen professionellen Autor:innen und Lai:innen genauso zur Diskussion stellt wie die Unterscheidung von Literatur, Theorie, Kunst und Wissenschaft und ihrer Vermittlung.



meson press

ISBN 978-3-95796-230-0



9 783957 962300

www.meson.press