

LENA APPENZELLER / PAOLO CAFFONI und JANINE SACK
im Gespräch mit PETRA LÖFFLER und KATHRIN PETERS

HEFTE MACHEN

Ein Round Table über Grafikdesign, E-Publishing und die ZfM-Produktion

Zeitschriften sind höchst materielle Angelegenheiten, die gestaltet, produziert und vertrieben werden. Welche digitalen und analogen Arbeitsprozesse sind damit verbunden? Welche Medien der Gestaltung und Politiken des Publizierens verfolgen wir? Darüber unterhalten sich Petra Löffler und Kathrin Peters mit Lena Appenzeller, selbständige Grafikdesignerin mit Schwerpunkt Printmedien und Gestalterin der ZfM, Paolo Caffoni, der zusammen mit Chiara Figone mit Archive Books nicht nur einen Verlag, sondern auch eine kollaborative Plattform betreibt, und Janine Sack, Künstlerin und Grafikerin, die den digitalen Verlag EECLECTIC gegründet und als Editorial Designerin für den *Freitag*, die *taz* u. a. gearbeitet hat. Das Gespräch fand im Februar 2019, während der Produktionsphase von Heft 20, in Berlin bei Lena Appenzeller und Janine Sack statt, die sich ein Büro teilen.

Kathrin Peters Das 20. Heft der ZfM ist eine besondere Ausgabe. Es ist ein Jubiläumsheft. Unser Thema heißt: «Was uns angeht», und das ist auch eine Form des Selbstgesprächs, welches die Zeitschrift führt, ein Gespräch mit sich und anderen. Eine Idee dabei war, den Produktionsprozess der Zeitschrift in der Zeitschrift zu thematisieren, weil uns das etwas angeht im ganz praktischen Sinn: Wir realisieren zweimal im Jahr eine Ausgabe, und das ist keine unaufwändige Angelegenheit. Lena, du siehst das sicher ähnlich. Wie viele Ausgaben hast du bisher als Grafikerin betreut?

Lena Appenzeller 13 Ausgaben, ich bin also seit über sechs Jahren dabei.

K.P. Lena ist Teil unserer erweiterten Redaktion, denn wir arbeiten in der Produktionsphase sehr eng zusammen. Und wir haben dir eben gerade schon Fragen gestellt, die wir immer an dich haben: Wie viele Seiten hat das nächste Heft? Wann ist die allerletzte Deadline? Also, wenn man so eine

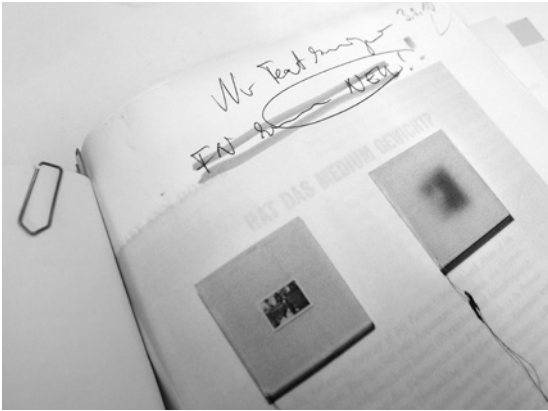


Abb. 1 Korrekturfahren der 2. Ausgabe der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2010

Abb. 2 *Zeitschrift für Medienwissenschaft* Nr. 3–10

Zeitschrift herausgibt, verhandelt man ja dauernd Deadlines. Mit den Autor_innen, innerhalb der Redaktion. Redaktionsassistentin und Grafikerin haben noch mal andere Deadlines ...

L.A. Willst du das wirklich verraten?

K.P. Wir verhandeln Deadlines miteinander und müssen uns auch ständig gegenseitig irgendwelche Spielräume verschaffen.

L.A. Naja, ich warte ja immer erst mal, bis ich die Texte bekomme, dann schaue ich mir die an und entdecke Fehlerquellen. Ich überprüfe die Bilder und dann fange ich an, die Texte zu setzen. Bei einer wissenschaftlichen Publikation gibt es natürlich sehr viel Detailarbeit, Frickelei mit Fußnoten und verschiedenen Auszeichnungen, was mir sehr viel Spaß macht.

K.P. Wir sind als wissenschaftliche Publikation sehr daran interessiert, eine sorgfältige Gestaltung zu haben, also überhaupt ein Grafikdesign. Wissenschaftliche Publikationen haben häufig nur Standardlayouts und es wird aus den Word-Dokumenten gedruckt, die die Autor_innen liefern. Das ist dann eine Gestaltung, die die Software vorgibt. Uns war es wichtig, dass wir das Medium Zeitschrift selbst auch thematisieren als gedrucktes Heft. Wir legen daher Wert darauf, dass jedes Heft in sich funktioniert, mit Layouts für spezifische Textsorten, mit einem Ablauf und Übergängen zwischen den Rubriken. Es geht dann oft um Sonderlösungen, die wir für Textformate oder Bild-Text-Kombinationen entwickeln.

L.A. Genau, es gibt Standards und Sonderlösungen. Also die ZfM ist schon ein sehr inhaltlich getriebenes Heft. Es gibt die Lesetypografie, die eigentlich sehr zurückgenommen ist, und dann gibt es diese starke Typografie, die oben drauf kommt, die auszeichnet, mit der wir auch öfters spielen, genauso wie mit der Farbe oder in der Bildstrecke. Das funktioniert ein bisschen anders als bei einer üblichen wissenschaftlichen Publikation. Die Farbe des Covers trifft sich mit der Mitte des Hefts. Also im Schwarz-Weiß der gedruckten Texte taucht einmal die Bildstrecke auf, das Herzstück eigentlich.

K.P. Aufgrund immer wieder auftretender Geldknappheit gab es schon den Vorschlag, die Bildstrecke zu streichen. Die Bildstrecke präsentiert künstlerische oder gestalterische Beschäftigungen mit Bildsammlungen und -archiven. Die Seiten werden auf einem anderen Papier als der Rest der Zeitschrift und vierfarbig gedruckt, das kostet etwas. Aber wenn es darum geht, die Bildstrecke zu streichen, sagen immer alle nein.

L.A. Nein!

K.P. Die Redaktion sagt nein, der Vorstand der Gesellschaft für Medienwissenschaft, die das Heft zu großen Teilen finanziert, sagt, lieber nicht, du sagst sowieso nein. Die Bildstrecke ist unheimlich wichtig, weil sie das Heft erschließt.

L.A. Sie strukturiert es in zwei Teile, den thematischen Teil am Anfang und den kleinteiligeren Rubrikenteil am Ende des Hefts.

Petra Löffler Es gibt auch eine Kontinuität der Innencover, die wir ebenfalls als Bildteil betrachten. Wir hatten uns entschieden, die Cover nur einfarbig zu gestalten, also da keine Bilder zu verwenden, aber im vorderen Innencover Illustrationen oder Abbildungen aus den einzelnen Texten noch mal zu einem eigenen Bildteil anzuordnen.

L.A. Ich fand das immer gut, um ins Heft reinzukommen.

K.P. Das war ein Vorschlag von Stephan Fiedler, der 2008 die Grundgestaltung gemacht hat. Wir haben uns damals tatsächlich gegen ein Bild auf dem Cover entschieden, weil wir befürchteten, uns jeweils nicht einigen zu können, welches Bild wir nehmen. Welches Motiv könnte schon für ein ganzes Heft entstehen? Ein typografisches Cover ist natürlich klassisch für wissenschaftliche Zeitschriften. Der Grafiker hatte dann den Vorschlag, eine Bildcollage im Innencover zu machen.

L.A. Am Anfang war das immer recht illustrativ, dann haben wir irgendwann ein Raster entwickelt, das die ganze Fläche bespielt. Mit Heft 18 habe ich wieder angefangen, ein bisschen freier mit der Montage der Bilder umzugehen. Oft sind die Abbildungen in den Texten kleinformatig, es sind ja eher Referenzbilder. Manchmal merke ich aber, dass ich die schön kombinieren kann, weil gute Bilder dabei sind. Und daraus baue ich einzelne Bildseiten.

P.L. Das gefällt mir auch nach wie vor sehr gut als eine visuelle Argumentation, die sich durch das Heft zieht. Und wir haben auch für die Reviews eine gestalterische Lösung entwickelt. Dort gibt es Icons, Diagramme, also auch Bildelemente, die grafisch sind. Und du hast teilweise ja auch Sachen dafür entworfen wie z. B. für die Medienökologien-Ausgabe.

L.A. Ja genau, ich habe auch ab und an selbst gezeichnet. In dem Fall Pseudodiagramme. Wir hatten nichts Passendes für die Reviews gefunden. Ich habe die Diagramme dann durchgepaust, damit es nicht so technisch aussieht, sondern tatsächlich einen Handmade-Charakter bekommt.

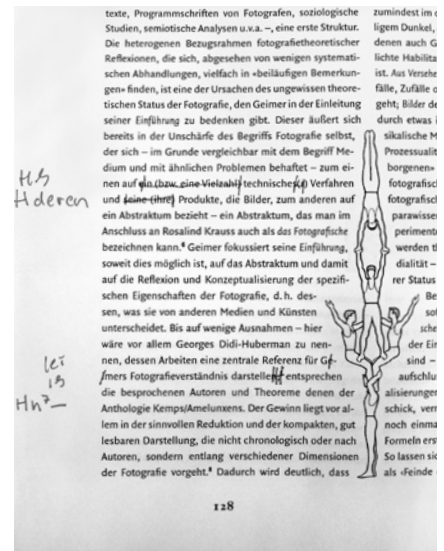


Abb. 3 Korrekturfahne der 3. Ausgabe der Zeitschrift für Medienwissenschaft, 2010

K.P. Das war auch eine der Entscheidungen, die wir anfangs getroffen haben, dass wir die Buchbesprechungen eben nicht so illustrieren, wie das häufig gemacht wird, nämlich die Cover der besprochenen Bücher abzubilden. Wir haben ausprobiert, Strichzeichnungen zwischen die Reviews zu setzen, sie dadurch miteinander zu verbinden und die Textspalten zu strukturieren. Wir haben das dann beibehalten und damit auch noch einmal eine weitere Bildebene in jedem Heft. Jetzt, für das nächste Heft, in dem dieses Gespräch erscheint, hat Annika Haas, unsere Redaktionsassistentin, schöne Seetiere rausgesucht.

L.A. Hauptsächlich Quallen, glaube ich.

K.P. Ich würde gerne noch genauer wissen, Lena, wie du diese Unterschiede beim Gestalten einer wissenschaftlichen Zeitschrift siehst im Vergleich zu den anderen Zeitschriften, die du gemacht hast. Würdest Du bestimmte Unterschiede hervorheben?

L.A. Ja, es ist eher textliche Detailarbeit. Ich gucke mehr in den Text mit seinen Auszeichnungen, mit den Verweisen und Zitaten.

K.P. Und das ist so ein typografisches Universum, das sich öffnet, das sonst in Zeitschriften eher weniger wichtig ist?

L.A. Man zeichnet ja immer irgendwie aus. Aber in einer wissenschaftlichen Publikation muss es schon so realisiert werden, wie es sich die Person, die den Text geschrieben hat, gedacht hat. Da die Zeitschrift so textgetrieben ist, ist es sehr wichtig, dass es einfach gut lesbar ist.

P.L. Der Text hat immer Vorrang. Ich finde, da unterscheiden sich die verschiedenen Formate und gerade das journalistische Arbeiten extrem von jeder Art von Künstlerpublikation oder wissenschaftlicher Publikation, dass man mit Text anders umgeht.

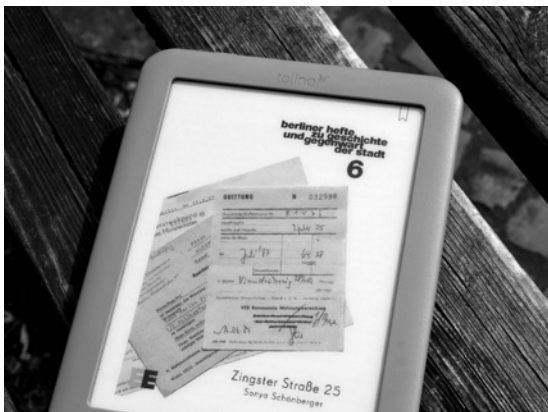
K.P. Es gibt auch bei uns immer mal wieder Situationen, in denen wir den Text etwas kürzen, einen Absatz streichen müssen wegen eines Seitenumbruchs z.B. Oder Überschriften sind zu kürzen, schlicht aufgrund von Zeilenlängen und Umbrüchen. Daran hängen dann inhaltliche Fragen und auch solche zum Selbstverständnis als Autor_in.

L.A. Wir entscheiden das dann zusammen, wenn wir die Fahnen durchsehen.

K.P. Oder es muss noch mal ein Gespräch mit dem Autor oder der Autorin geben. Aber der Text als Inhalt hat Vorrang, er ist mehr als eine Graustufe auf Papier, was er immer auch ist.

Janine Sack Wobei ich bei einer Zeitung auch nicht sagen würde, dass Text bloß eine Graustufe auf dem Papier ist, aber das Leseverhalten, der Zweck ist ein anderer. Es gibt im Journalismus bestimmte Formate, damit verbundene Konventionen von Textlängen und die Begrenzung der Seite.

K.P. Das stimmt. Wir haben z.B. relativ flexible Zeichenzahlen. Das ist ja auch ein ständiges Problem. Wir hatten bei bestimmten Textsorten stärkere Vorgaben. Aber das hat nie so richtig geklappt.



P.L. Weil diese Formatwechsel nicht so wirklich in der Wissenschaft etabliert sind. In der Zeitung, im Journalismus ist das ganz klar, da gibt es diese Raster. Ein Text ist ein Aufmacher, der ist so und so lang, und eine Kolumne ist so und so lang, und dann kann man sich als Autorin auch drauf einstellen, was man schreibt.

J.S. Man sollte meinen, dass das selbstverständlich ist.

P.L. Idealerweise, ja.

K.P. Wissenschaft ist sozusagen immer dieselbe Textsorte. Mal länger, mal kürzer.

P.L. Aber wir haben natürlich auch Vorgaben, z. B. was die Länge der Fußnoten angeht. Lena setzt Randnoten, da ist der Raum begrenzt. Hier wird oft der Rotstift angesetzt.

K.P. Janine, du hast viel Erfahrung mit dem Entwerfen von verschiedenen Textsorten. Du hast in einem Kunstbuchverlag mitgearbeitet, The Green Box, und jetzt hast du selber einen Verlag gegründet, einen E-Book-Verlag, Eclectic.

J.S. Ich habe lange als Gestalterin im Editorial Design, aber auch als Künstlerin gearbeitet. Bis ich gemerkt habe, ich würde gerne mit Publikationen im Kunstbereich arbeiten. Und da habe ich mich vor allem um E-Books gekümmert. Für mich war das ein Aha-Moment, weil zwei Sachen zusammengekommen sind. Nämlich ein Interesse an einer gewissen Art von Intermedialität, auch Bewegtbild oder Ton einbauen zu können, aber eben auch ein Interesse an einem Bereich, der eigentlich noch dabei ist, seine Standards zu etablieren. So wie vor zehn Jahren vielleicht HTML. Das heißt, es ist ein sehr fluider und damit auch ein schwieriger Bereich. Was es als Standard gibt, ist das E-Pub-Format, in dem es keine Seiten mehr gibt, sondern eine Art fließendes Dokument. Das Spannende daran ist, wie man in diesem Format eben doch auch Gestaltung machen kann. Ich habe festgestellt, dass ihr ein E-Pub2-Format benutzt, das ist ein Format, in dem man noch keine Schriften einbetten kann.

Abb. 4 Berliner Hefte zu *Geschichte und Gegenwart der Stadt*, Nr. 6: Zingster Straße 25, hg. v. Sonya Schönberger, EECLECTIC, Berlin 2018

Abb. 5 #PurpleNoise – Feminist Noisification of Social Media, hg. v. Cornelia Sollfrank, EECLECTIC, Berlin 2019



Abb. 6 *Archive Journal* Issue No 2: Discreet Violence: French Camps in Colonized Algeria, hg. v. Samia Henni, Berlin 2017

Abb. 7 Sowing Somankidi Coura im Archive Kabinett (Installationsansicht). Kuratiert von Raphaël Grisey in Zusammenarbeit mit Bouba Touré, Berlin 2017

K.P. Das organisiert der Verlag.

J.S. E-Pub3 kann z. B. Audio einbinden oder Bilder und Videos. Das macht es gestalterisch interessanter, weil ich jetzt anfangen kann, nicht nur die Parameter, die ich davor hatte – Abstände, Größen – relativ zu formulieren, jetzt kann ich auch Schriften reinbringen. Gleichzeitig ist es so, dass wir z. B. bei Eeclectic nicht nur das E-Pub-Format machen, sondern alles, was es an digitalen Formaten gibt, auch PDFs oder fixed-ePub. Das ist derzeit ein Format, das sich mit InDesign relativ einfach generieren lässt, das aber auch nur in der iOS- und OS-World funktioniert. Was mich auch interessiert, sind Übertragungsfragen zwischen dem Analogen und dem Digitalen. Ich mache z. B. momentan die Gestaltung für ein Buch, das bei Archive Books als Print und bei Eeclectic als Digitalformat erscheint. Da kommen genau diese Fragen auf: Setzen wir die digitale Publikation genauso wie die analoge oder gehen wir jeweils anders mit dem Material um?

K.P. Das heißt, für verschiedene Textsorten auch verschiedene Formate zu favorisieren. Oder die Texte jeweils unterschiedlich aufzubereiten.

J.S. Ich würde es ein bisschen erweitern. Ich habe drei Bücher gemacht, die eigentlich aus einem Seminar entstanden sind, das ich gegeben habe, Crossmedia-Publishing. Das sind E-Books, die mit Animationen, Interaktivität und Ton arbeiten. Im Seminar hatten wir sie sowohl analog als auch digital entwickelt, zum Teil sehr unterschiedlich in ihrer Umsetzung. Sie sind wiedererkennbar, aber doch in ihren Details und ihrem Leseerlebnis sehr verschieden.

P.L. Paolo, bei Archive Books macht ihr vor allem Buchpublikationen. Was ist denn für euch das Besondere daran, Bücher zu machen im Zeitalter digitaler Medien und E-Publishing?

Paolo Caffoni Wir mögen an Büchern die Form, den Raum, den sie einnehmen. Wir zielen bei unseren Ausstellungen auch immer auf die Verbindung von Buchseiten und dem physischen Raum. Aber generell hängt die Tatsache, dass wir Bücher machen, mehr von den Umständen ab, in denen wir arbeiten. Und es gibt da keine Umstände, die wir von vornherein ablehnen würden. Wir kommen

aus der Kunst und haben uns mehr und mehr in Richtung Printpublikationen bewegt. Wir machen aber auch Onlinepublikationen. E-Books sind nur ein kleiner Teil und ähneln gedruckten Büchern am meisten. Wir betreiben außerdem eine Website, verschicken Newsletter und nutzen soziale Medien. Das alles ist Teil von E-Publishing.

P.I. Eure Website sieht ziemlich <klassisch> aus, finde ich, da gibt es z.B. keine Interaktion. Klar, ihr kombiniert Texte und Bilder. Sie erinnert mich da eher an die gedruckte Seite einer Zeitung.

P.C. Ja, das kann man so sehen. Eine Website zu betreiben ist zunächst eine technische Angelegenheit, aber vor allem eine Frage der Zeit. Man muss schnell sein, und die Seite braucht regelmäßige Updates. Die Wahrnehmung von Zeit ist überhaupt einer der größten Unterschiede zwischen Buch- und Onlinepublikationen ebenso wie die Umstände der Zugänglichkeit. Die Beziehung zwischen einem gedruckten Buch und seiner_in Leser_in ist grundsätzlich verschieden von der Beziehung zwischen einer Zeitung und ihren Leser_innen. Das Verhältnis zwischen Buchdruck und digitalen Medien ist durch unterschiedliche Zeitlichkeiten geprägt, die auch spezifische soziale Beziehungen und Öffentlichkeiten implizieren.

K.P. Die Verbindung zwischen Maschinen und Technologien – Druckmaschinen oder auch Grafiksoftware – und den Weisen, in denen wir schreiben und lesen, ist natürlich für die Medienwissenschaft interessant. Wie kommt es zu der Entscheidung, heute gedruckte Bücher über Kunst und Theorie zu machen? Ist das nicht – provokativ gesagt – ein medienhistorischer Anachronismus?

P.C. Ich glaube nicht, dass das anachronistisch ist. Für mich gibt es da keine lineare Entwicklung. Manche Printformate ergeben immer noch Sinn, vor allem wenn sie bestimmte Konventionen und Kategorien wie z.B. die Kategorie des Zeitgenössischen in der Kunstwelt befragen.

K.P. Das scheint mir entscheidend zu sein. Ist die Kunstwelt nicht dem Papier, den gedruckten Publikationen ziemlich stark verbunden? Kunstkataloge müssen gewichtig sein, im Wortsinn.

J.S. Absolut. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Zunächst müssen wir zwischen Katalogen und Künstler_innenbüchern unterscheiden. Besonders Kunstkataloge sind Artefakte, Objekte, die eine bestimmte symbolische Rolle in der vielfältigen Ökonomie der Kunst erfüllen.

P.I. Mich fasziniert, dass ihr beide zur gleichen Zeit sehr einfache, billig produzierte Sachen macht wie z.B. *Archive Journal* oder *Paper News*. Die liegen aus und die kann man mitnehmen. Auf gewisse Weise erweitern sie die konventionelle Bedeutung von Journalen – oder man könnte auch sagen, sie provozieren und testen die Art und Weise, wie wir Journale, also Zeitungen, Zeitschriften, betrachten und bewerten. Und mir scheint, eure künstlerische

Herangehensweise besteht genau darin, aus diesen altmodischen, billigen und gewöhnlichen Printmedien etwas anderes zu machen.

P.G. Für uns ist das eine spielerische Weise, mit Print umzugehen. Das *Archive Journal* kann z.B. im Zusammenhang mit einer Ausstellung entstehen und steht dadurch mit dem physischen Ausstellungsraum in Verbindung. Es kann also einen Katalog oder eine Presseankündigung ersetzen. Kataloge sind ja sehr standardisierte Formate und oft ziemlich langweilig. Wir suchen nach anderen Wegen, um den Raum und die Zeitlichkeit der Ausstellungen in den Raum der Publikationen und die Zeitlichkeit des Lesens zu übersetzen.

P.L. Das heißt, ihr entwerft Publikationen als eigene Raum-Zeit-Verhältnisse?

P.G. Ja, wir experimentieren damit und hinterfragen zur gleichen Zeit den Wertekanon der Kunst.

K.P. Es gibt ein gemeinsames Publikationsprojekt von Archive Books und Eclectic. Es handelt sich um ein künstlerisches Projekt und ihr entwickelt eine gedruckte und eine digitale Version. Wie habt ihr das konzipiert, wie sind die Abläufe?

J.S. Zusammen mit Christine Lemke und Achim Lengerer, die das Buch als Print bei Archive Books herausgeben, arbeite ich am Design; die digitale Version kommt dann bei Eclectic raus.¹ So machen wir es auch bei den *Berliner Hefte*.² Seit einem Jahr produzieren wir E-Book-Formate und sind sozusagen der E-Book-Verlag der *Berliner Hefte*. Erst haben wir die Hefte, die schon veröffentlicht waren, digital umgesetzt. Beim letzten E-Book für den Kongress «Wiedersehen in Tunix», im Dezember im Hebbel am Ufer Berlin, haben wir zeitgleich Heft und E-Book veröffentlicht. Wir versuchen, das immer enger zu führen. Ich erstelle gerade eine Art Masterdokument, ein Template, mit dem die Grafiker_innen, die die Printversion der *Berliner Hefte* machen, arbeiten können; das schon Information enthält, die für das E-Book nötig sind.

K.P. Das ist der sogenannte Goldene Weg, Print und Digital erscheinen gleichzeitig und im Open Access. Für Leser_innen ist das sehr vorteilhaft. Was ist als Verleger_innen eure Idee dazu?

P.G. Wir haben in der Vergangenheit PDFs unserer Buchpublikationen verbreitet, um ein größeres Publikum zu erreichen, und lehnen es auch nicht ab, wenn PDFs unserer Publikationen von anderen zur Verfügung gestellt werden. Aber nicht alle Bücher, die wir machen, funktionieren als PDF. Manchmal ist es besser, zu Werbezwecken oder auf Wunsch der Kurator_innen und Autor_innen die Printversion zuerst herauszubringen.

J.S. Ich würde immer versuchen, eine gleichzeitige Veröffentlichung zu realisieren. Als Verlegerin stelle ich fest, wie wichtig es ist, Aufmerksamkeit zu erzeugen. Ein Buch oder Heft zu machen, ist das Eine, dass es gefunden wird, das Andere. Für digitale Publikationen gibt es derzeit noch fast keine Sichtbarkeit. Wir haben natürlich unsere Peergroups, die das rezipieren, unsere Netzwerke, aber ein größeres Publikum zu erreichen, ist schwierig.

¹ Vgl. Christine Lemke, Achim Lengerer: *Man schenkt keinen Hund, Berlin* (erscheint 2019 bei Archive Books und EECLECTIC). Das Buch setzt sich mit dem Integrationsimperativ im Migrationsdiskurs auseinander.

² Die *Berliner Hefte zu Geschichte und Gegenwart der Stadt* sind eine fortlaufende Reihe von essayistischen, künstlerischen und aktivistischen Beiträgen zu stadtpolitischen Debatten Berlins, die seit 2016 von einem sechsköpfigen Kollektiv herausgegeben wird, siehe www.berlinerhefte.de.

Deshalb glaube ich, man muss jeden Kanal nutzen. Also Veranstaltungen machen, Netzwerken im klassischen Sinn, Leute finden, die in einem ähnlichen Bereich arbeiten, sodass man sich gegenseitig bestärken kann. Dazu gehört auch, Räume zu kreieren, wo diese Sachen sichtbar werden. Deswegen machen wir auch *Paper News* als gedrucktes Papier, die können wir in Buchläden und bei Veranstaltungen auslegen. Es gibt sie auch online, man kann sich alle PDFs herunterladen.

P.L. Für mich stellt sich hier die Frage nach der Ökonomie des Publizierens, nach der Wertschöpfung. Ich verstehe, dass es wichtig ist, Inhalte über verschiedene Kanäle zu verbreiten, aber wie finanziert ihr eure Projekte? Und sind die Autor_innen denn immer damit einverstanden, dass ihre Texte als PDFs geteilt werden?

J.S. Persönlich verstehe ich das Teilen von PDFs völlig, aber gleichzeitig verkaufe ich die digitalen Formate. Dabei habe ich keinen starken Kopierschutz in den Büchern oder eigentlich gar keinen. Für mich ist es wichtiger, dass die Sachen zirkulieren. Trotzdem werde ich weiter versuchen, eine Refinanzierung hinzubekommen. Aber im ganzen Kunstbereich gibt es sehr wenige Publikationen, die ökonomisch funktionieren. Es ist ein Bereich, in dem Cross-Finanzierung immer schon üblich war. Mit dem Digitalen lassen sich z.B. die Produktionskosten senken, weil Druck- und Vertriebskosten wegfallen. Dazu kommt, dass wir auch mit wenigen Ressourcen die Dinge schnell und einfach in die Welt bringen können. Dabei entstehen auch neue Publikationsformen. Mir geht es nicht darum, das gedruckte Buch abzuschaffen, sondern alle Möglichkeiten zu erforschen und damit zu spielen. Bei den *Berliner Heften* z.B. ist es einfach wichtig, dass sie zugänglich sind und sich möglichst weit verbreiten können. Es geht in den Heften um stadtpolitische Auseinandersetzungen.

K.P. Die ZfM macht die PDFs der Beiträge des gedruckten Heftes auf der Verlagswebsite und dem neuen Repositorium für Medienwissenschaft, *media/rep/*, verfügbar, und zwar zeitgleich mit dessen Erscheinen.³ Wir haben viel ausprobiert. Die Idee eines Repositoriums ist, Sichtbarkeit und Zugang – *accessibility* ist das Schlagwort – zu verbessern. Das Problem ist ja, dass Texte nicht immer gut auffindbar sind im Internet oder nur unzuverlässig. Es geht auch darum, Google Scholar und Academia.edu etwas entgegenzusetzen, also andere, nichtkommerzielle Archivierung und Zugänge zu ermöglichen. Die ZfM bietet Open Access, das ist im Sinne von Open Science zentral. Und für die Wissenschaft gilt selbstverständlich auch, dass das alles gegenfinanziert ist, in dem Bereich wird ja mit dem bloßen Verkauf von Publikationen eher wenig Geld verdient. Wir haben uns beim E-Publishing der Zeitschriftenbeiträge aber dagegen gewehrt, bestimmte Zugeständnisse zu machen, also z.B. die PDFs mit Kurzbiografien und Angabe der Heimatuniversität der Autor_innen zu versehen (was, wenn es die nicht gibt?). Daran

³ Das Repositorium wird von der Universität Marburg gehostet (Malte Hagener und Dietmar Kammerer) und von der DFG gefördert, siehe: mediarep.org.

haben wissenschaftliche Verlage Interesse, um die Formate zu vereinheitlichen, die Zirkulation der Inhalte zu steigern, sie zu indizieren und nach Zitationshäufigkeit auswerten zu können.

P.C. Wir sollten die Implikationen von Zugänglichkeit genauer untersuchen. Einerseits ist die Gleichsetzung von freiem Onlinezugang und ausgelagerter, unbezahlter Arbeit problematisch. Andererseits wird Zugänglichkeit oft mit einer Demokratisierung von Kultur gleichgesetzt, was letztlich westliche Werte universalisiert und deren Hegemonie festschreibt. Ich frage mich oft, ob Zugang zu Informationen wirklich emanzipatorisch ist oder eine Rhetorik, die alte und neue Machtbeziehungen reproduziert. Was bedeutet es z. B., die Rechte an einem online zugänglich gemachten Wissen zu besitzen? Und welche Beziehung wird zwischen diesem Material und Leser_innen gestiftet? Ich habe den Eindruck, dass hier die Frage nach der Öffentlichkeit und der Produktion von Subjektivität wichtig ist, besonders wenn der Zugang zu Wissen durch Restriktionen und Grenzen reglementiert wird.

K.P. Ja, das ist kompliziert. Auch der digitale Zugang ist nicht universell, weil er vom Zugang zu Computern und Bandbreiten abhängt. Es geht auch um Bibliotheken, die Zeitschriften und Onlinejournale subskribiert haben müssen. Das sind Zugänge des globalen Nordens.

J.S. Es ist ja auch nicht so, als würde Digitalisierung alle Probleme lösen, sondern sie bringt neue mit sich ebenso wie Chancen. Digitalisierung ist mehr als ein Marketingwerkzeug, und es gibt nicht nur standardisierte digitale Artefakte wie bei Google Books. Deshalb ist es so wichtig, andere Wege mit digitalem Publishing zu versuchen.

P.L. Und wir müssen zwischen Digitalisaten und <genuinen> digitalen Materialien unterscheiden. Das spielt bei Google Books eine große Rolle, die ganze Bibliotheken aufkaufen und digitalisieren. Für mich ist ein Hauptproblem, dass Zugänglichkeit dabei vom Besitz abhängig gemacht wird.

K.P. Vielleicht können wir hier nochmal auf das *independent publishing* zurückkommen. Janine, du hast ja *Drucken, Heften, Laden* mitbegründet. Es gab 2015 eine Ausstellung in der nGbK⁴ und daraus ist dann eine Initiative entstanden, die es bis heute gibt.

J.S. Diese Ausstellung war ein Wühlen im Archiv der nGbK nach kleinen unabhängigen Publikationen. Die *Berliner Hefte* waren gerade dabei, sich zu formieren, und wollten sich mit der Frage auseinandersetzen, was das richtige Format für ihr Thema ist. Zum Workshop der Ausstellung waren auch Archive Books und The Green Box, wo ich damals arbeitete, eingeladen und daraus entstand dann *Drucken, Heften, Laden* als ein Zusammenschluss von um die 20 Initiativen. Es sind auch Buchläden wie Pro qm oder Books People Places, Kunstfanzines und Verlage dabei. Wir haben mit Restgeldern aus diesem Projekt die erste Ausgabe von *Paper News* gemacht. *Paper News* ist eigentlich ein Newsletter. Wir haben damals lange überlegt, ob wir das als Blog machen, und

⁴ Die Neue Gesellschaft für bildende Kunst besteht seit 1969 und ist ein basisdemokratischer Berliner Kunstverein auf Mitgliederbasis. Projektgruppen können Vorschläge für Ausstellungen machen, die von der Hauptversammlung ausgewählt werden.

haben uns dann entschieden, dass wir es auch in seinem gewissen Anachronismus schön fanden als Blatt. Das war am Anfang tatsächlich nur ein einziges Blatt, inzwischen sind es vier Seiten. Die liegen auf Kunstbuchmessen, Veranstaltungen und unseren Booklaunches aus. Am Anfang waren es hauptsächlich Ankündigungen und Buchbesprechungen, jetzt gibt es auch inhaltliche Formate. Z. B. sammeln wir seit einiger Zeit Berichte von Publikationsprojekten aus der ganzen Welt in der Kolumne «Letter from ...». Zuletzt war die erste Kunstbuchmesse in Teheran Thema.

K.P. Mich interessiert an euren Initiativen, dass es eine große Aufmerksamkeit für Gestaltung gibt: Es handelt sich um ambitionierte, sorgfältige Buchgestaltung, die aber eher unaufgeregt daherkommt. Mir scheint, als wäre hier ein neuer Bereich entstanden zwischen aufwändigen Katalogen und Künstler_innenbüchern einerseits und Theoriebüchern in der Tradition von Merve beispielsweise, die kaum gestaltet sind, andererseits.

P.G. Merve finde ich eigentlich gut gemacht. Das Editorial Design ist sehr eindrücklich und wiedererkennbar. Es ging sicher anfangs auch darum, Kosten zu reduzieren und sich auf das Büchermachen zu konzentrieren.

K.P. Ja, Merve war ein Verlagskollektiv, alle Beteiligten haben alle Aufgaben in der Produktion übernommen, das war zumindest die Idee. Alle standen mal an der Druckmaschine, sollten mit Autor_innen kommunizieren, über das Programm diskutieren. Was die Gestaltung betrifft, ist die seit fast 50 Jahren gleich. Jochen Stankowski hat das Cover entworfen, das ja auch gut ist. Der Schriftsatz war durch Satztechnik und Druckverfahren bestimmt. Manchmal brechen die Bücher auseinander beim Lesen. Die Aufmerksamkeit, die ihr der grafischen Gestaltung und Produktion widmet, ist doch eine ganz andere. Bei eurer Buchproduktion liegt viel mehr Gewicht auf der Form des Buches, auch jedes einzelnen in seiner Unterschiedlichkeit.

J.S. Ich denke, eine Antwort ist, ohne generalisieren zu wollen, dass wir einen bestimmten Zugang zu Wissensproduktion haben. Z. B. die *Berliner Hefte*: Die sind textbasiert, aber arbeiten auch mit Bildern, und dieses Verhältnis zwischen Bildern und Texten ist wichtig. Es gibt verschiedene Zugänge zu Texten und das kann auch visualisiert werden. Und auch das Visuelle ist Information.

K.P. Dem stimme ich völlig zu. Die Form des Buchs, seine Gestalt und Gestaltung stehen im Verhältnis zu den verhandelten Theorien. So hat die neue Aufmerksamkeit für Gestaltung womöglich mit dem Theorie-Interesse an Ästhetik und Politik zu tun.

P.G. Design erzeugt Bedeutung und gutes Grafikdesign prägt die Wahrnehmung von Information. Wir werden oft gefragt, warum wir uns Archive Books genannt haben. Wir sind keine Bibliothek und besitzen auch keine Sammlung im engeren Sinn. Archiv ist für uns ein Ort, an dem wir Verbindungen zwischen disparaten Bereichen jenseits der institutionellen Zumutungen der in linearen Kategorien denkenden Kunstgeschichte ausprobieren.

Wir betrachten Archiv vielmehr als Infrastruktur, die wir gestalten, und Grafikdesign als ein Mittel, um Verbindungen zwischen Artefakten und Dokumenten, zwischen verschiedenen Zeiten und kulturellen Räumen herzustellen und zu interpretieren.

K.P. Typografie kann ja eine intellektuelle Beschäftigung sein, weil sie Texte strukturiert, durch Texte führt, sie durchaus auch interpretiert. Aber es gibt nicht so viele Verlage, die für Theoriebücher jeweils spezifische Gestaltungen entworfen haben, Brinkmann und Bose wäre ein Beispiel.

J.S. Es gibt eine Tendenz zu sagen, heute würde mehr Wert auf Buchdesign gelegt. Vielleicht wird aber auch an klassische Buchgestaltung mit ihrer handwerklichen Kennerchaft angeknüpft.

K.P. Ja, das gilt auch für Theoriebücher, die ja unser Fokus sind. Mein Eindruck ist, dass sich ausgerechnet unter der Ägide des *digital publishing* etwas verändert bei den gedruckten Büchern und Heften. Und zwar eben nicht im bibliophilen Sinn, also im Sinne von wertvoll und gewichtig, sondern eher als manchmal experimentelle, aber insgesamt eher unaufwändige Gestaltung. Diese Tendenz scheint mir doch präsent zu sein. Es gibt Ausstellungen, Gruppen und auch Messen wie die Miss Read.⁵ Es geht meines Erachtens schon darum, Gestaltung als eine intellektuelle, konzeptuelle Arbeit zu begreifen, auch an der Universität der Künste Berlin ist das so, wo ich unterrichte. Lena, du hast ja dort auch Visuelle Kommunikation studiert.

L.A. Für mich ist Gestaltung immer mit Inhalt verknüpft. Die Herausforderung ist, Inhalt in Gestaltung zu transportieren, und je nach Medium, also Buch oder Zeitschrift, ist das wieder ein anderes Spiel, genauso wie für das Digitale.

J.S. Mit den verschiedenen Produktionsmitteln, also Schreibmaschine, Kopiergerät, Fotosatz, haben sich natürlich auch die Optiken geändert, und es gab eine Zeit, die 1960er und 70er Jahre, als Bücher tatsächlich nicht aufwändig und bibliophil aussehen sollten.

K.P. Das produziert eine eigene Ästhetik und wir sind wieder bei Merve.

J.S. Es ging bei Merve nur noch um Text und der hat mit Bildlichkeit nichts zu tun. Das war ja auch eine Emanzipation.

P.L. Es wurde viel aus dem Französischen übersetzt. Da ging es auch um Theorietransfer. Billige Bücher, die man sich in die Hosentasche stecken konnte, die aber doch vom Grafikdesign her markant sind. Die Suhrkamp-Taschenbuchreihe Wissenschaft und die Edition Suhrkamp mit dem einfarbigen Cover sind ja auch simpel.

K.P. Janine hatte gerade eine medientheoretische These entwickelt. Die könnte so weitergehen, dass die Verfügbarkeit bestimmter *publishing software* eine bestimmte Gestaltung hervorgebracht hat.

J.S. Visuelle Benutzeroberflächen und deren intuitive Form wirken ja immer zurück. Die ästhetische Gewöhnung an digitale Medien hat auch damit zu tun, wie wir Print wahrnehmen. Als wir die *taz* neu gestaltet haben, haben wir uns

⁵ Miss Read. The Berlin Art Book Fair wurde 2009 gegründet und findet im Haus der Kulturen der Welt statt. Seit 2014 wird jährlich Friends with Books: Art Book Fair Berlin im Hamburger Bahnhof veranstaltet.

dessen bedient, weil es den schnelleren Lesegewohnheiten heute mehr entspricht. Dagegen kann das Filigrane und damit Aufwändige, das eine Zeit lang sehr wichtig war im Zeitungsdesign, heute weder von den Redakteur_innen geleistet werden, noch wird es gerne gelesen.

K.P. Gleichzeitig entstehen spezifischere Publika, spezifischere Orte für Publikationen ...

P.L. ... ein Bereich jenseits des konventionellen Buchmarkts.

J.S. Vielleicht hat das, worauf ich hinauswollte, damit zu tun, dass beim digitalen Produzieren die Form nicht vorgegeben ist. Es gibt keine logische Form, die sich sozusagen aus der Technik entwickelt. Schriften tragen eigentlich immer Spuren der Zeit in sich, in der sie entwickelt worden sind. Die letzten Schriften, die das haben, sind die ersten, die für Computer und die sehr geringe Auflösung von Bildschirmen entwickelt worden sind. Aber mit den hochauflösenden Monitoren gibt es kein technisches Hindernis mehr, das eine Form vorgibt.

K.P. Und dann nimmt man stattdessen ein Blatt Papier in einem bestimmten Format mit all seinen Beschränkungen.

J.S. Und alle atmen auf.

Das Gespräch wurde auf Deutsch und Englisch geführt.
Aus dem Englischen von den Autorinnen und von Petra Löffler für Paolo Caffoni