



Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Artefakte on Demand. Postdigitale Bücher erschließen und überliefern

Andreas Bühlhoff / Annette Gilbert

Poor Media

Es gibt eine Sparte im gegenwärtigen Buchmarkt, die wie keine zweite analoge und digitale Kultur kurzschließt und so als Inbegriff des postdigitalen Zeitalters gelten kann.¹ Die Rede ist von Print on Demand-Publikationen (PoD), deren Produktion und Distribution essentiell auf digitaler Technologie fußen, während sie sich zugleich dem vielbeschworenen ‚Ende des Buchs‘ entgegenstemmen und seine Materialität feiern:

POD books represent a genuine hybrid of digital and analog processes: under the guise of the „traditional“ book form, there is a complex ecosystem made of file formats, metadata, retail platforms, multiple connections to online stores and, sometimes, even YouTube book trailers, authors’ blogs, etc. Sent through the regular postal system, the physical book is the tip of the iceberg of an infrastructure that takes advantage of digital printing, desktop publishing, PDF format, and Web 2.0. Therefore, POD is not a new technology in itself, but a fruitful combination of existing ones.²

¹ Zum Begriff des Postdigitalen vgl. Florian Cramer: What is ‚Post-Digital‘?, in: A peer-reviewed journal about // Post-Digital Research 3:1 (2014), <http://www.aprja.net/?p=1318> (20.05.2022); Alessandro Ludovico: Post-Digital Print. The Mutation of Publishing since 1894, Eindhoven: Onomatopoe 2012, und Jens Schröter / Alexander Böhnke (Hg.): Analog / Digital. Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung, Bielefeld: transcript 2004.

² Silvio Lorusso: Print-on-Demand – The Radical Potential of Networked Standardisation, in: Aldred, Danny / Waeckerlé, Emmanuelle (Hg.): Code—X. Paper, Ink, Pixel and Screen, Farnham: bookRoom 2015, S. 03:47–03:58, S. 03:48. Zum Produktionsverfahren vgl. auch Manon Bruet: Production Process: Print on Demand, in: Revue Faire 26 (November 2020).

Es war also nicht allein die Perfektionierung der auf Digitaldruck basierenden Produktionsverfahren, sondern erst deren Verzahnung mit Digitalisierungsprozessen in den Infrastrukturen des Buchmarktes und E-Commerce, die dazu führte, dass PoD eine regelrechte Revolution in der Buchwelt auslösen konnte. Plötzlich waren industriell gefertigte Kleinstauflagen bis hin zu einem einzigen Exemplar nicht nur technisch möglich, sondern auch leicht und schnell realisierbar sowie ökonomisch rentabel. Gedruckt wird erst, wenn tatsächlich jemand ein Exemplar bestellt. Im Gegensatz zum traditionellen Auflagendruck braucht es für die Verfügbarkeit von Titeln somit keinen physischen Bestand mehr, für den man in Vorkasse gehen muss, der Kapital auf lange Zeit bindet sowie Lager- und Logistikkosten verursacht. Das verlegerische Risiko sinkt, was wiederum neue Geschäftsfelder außerhalb des Bestsellersegments öffnet, wovon insbesondere der Fachbuchmarkt, Nischantitel und Backlists profitieren.

Zugleich entstehen damit niedrighschwellige Aktionsfelder sowie neue Spielräume abseits der Institutionen des Literatur- und Kunstbetriebs und ihrer Gatekeeper*innen, was eine Demokratisierung der Produktionsmittel bewirken kann und Autor*innen die Chance zur Selbstentfaltung und Selbstermächtigung bietet. Diese Chance wurde und wird seitdem sowohl von Hobbyphotograph*innen und -autor*innen jeder Couleur als auch von Künstler*innen und Autor*innen aus dem Independent-, Avantgarde-, Experimental- und Künstlerbuchbereich genutzt. Häufig greifen sie dabei auf das Angebot global agierender Plattformen wie Books on Demand (seit 2001), Lulu (seit 2002), Blurb (seit 2005) und Amazons Kindle Direct Publishing (seit 2007, vorher: CreateSpace) zurück, die alle Prozesse und Entscheidungen hinsichtlich Ausstattung, Fertigung, Distribution weitestmöglich automatisiert, standardisiert und vereinfacht haben, sodass vonseiten der Autor*innen keine besonderen Kenntnisse vonnöten sind.³ Die über diese Plattformen bestellten Bücher, die auch mit einer ISBN versehen und über den normalen Buchhandel vertrieben werden können, werden in der Regel innerhalb weniger Tage gedruckt und weltweit ausgeliefert. Sie unterscheiden sich auf den ersten Blick kaum von denen, die in den Regalen der Buchhandlung um die Ecke stehen – nicht nur, weil sie einen hohen Fertigungsstandard aufweisen, sondern auch, weil etliche der dort stehenden Titel großer Verlage ohnehin bereits mit dem gleichen Verfahren je nach Bedarf gedruckt und produziert worden sind, diesen Umstand aber eher verschleiern.

³ Die Geschichte, Slogans und Einsatzgebiete unterscheiden sich je nach Plattform: Blurb etwa hat sich als Photobuch-Spezialist einen Namen gemacht, „that unleashes the creative genius inside everyone“ (vgl. www.blurb.com). Die meisten Bücher sind Hochzeits-, Familien-, Reisealben etc. Lulu hingegen „is dedicated to making the world a better place, one book at a time“, und die beste Adresse für alle Bücher mit Text, von Lebenserinnerungen und Handreichungen bis hin zu Liebesromanen, Erotika und Lyrik (vgl. www.lulu.com). Amazon hat dafür wohl die meisten Bestseller im Angebot, von den Gedichtbänden der Instapoetin Rupi Kaur bis hin zu *50 Shades of Grey* (vgl. <https://kdp.amazon.com>). Und die Espresso Book Machine wirbt mit „Books Printed In Minutes At Point Of Sale For Immediate Pick Up“ (vgl. www.ondemandbooks.com) (22.05.2022).

Ungeachtet dessen stellen die Bücher, die über solche PoD-Plattformen gefertigt und distribuiert werden, eine Herausforderung dar – nicht nur für den klassischen Buchhandel und das etablierte Verlagswesen, sondern auch für Konsekrationsinstanzen und Sammlungsinstitutionen wie Bibliotheken, etwa in Hinblick auf ihre Erwerbspolitik, Erschließungsprozesse und Archivierungspraktiken, und die Forschung, wie am Beispiel unseres Forschungs- und Sammlungsprojekts *Library of Artistic Print on Demand* gezeigt werden soll. Schon allein der Produktionsausstoß über diese Plattformen ist gewaltig, wie eine Publikation des Photo(buch)-künstlers Andreas Schmidt aus dem Jahr 2011, der Hochzeit der künstlerischen PoD-Produktion, erahnen lässt. In seinem Buch *Just Published* dokumentiert er mithilfe des gleichnamigen Features im Blurb-Webshop 760 Cover von Büchern, die in den letzten Minuten auf der Plattform hochgeladen und veröffentlicht wurden.⁴ Zugleich ist Andreas Schmidt, der zwischen 2008 und 2013 in schneller Folge nicht weniger als 78 Bücher produzierte, selbst ein gutes Beispiel dafür, dass sich mit PoD ein Ventil geöffnet hat. Da brach sich offenbar eine jahrelang angestaute Kreativität Bahn, endlich konnte man all die Ideen, die man schon lange mit sich herumtrug, schnell und einfach verwirklichen, berichtet der Photobuchkünstler Joachim Schmid, Gründer der auf PoD-Produktion spezialisierten Artists' Books Cooperative (ABC).⁵ Gerade in der Euphorie der Anfangszeit gewann sein eigenes Tun eine gewisse Eigendynamik: „[I]m Grunde haust du jeden Tag ein Buch raus, das geht ja auch super einfach. [...] Es ist wirklich nahezu ein aktionistisches Moment.“⁶

Dass diese schnell und billig produzierten Bücher nicht immer allen traditionellen Qualitätsstandards entsprechen, eine recht hohe Fehlerquote in der Produktion aufweisen und – insbesondere im Niedrigpreissegment der Global Player Blurb und Lulu, in dem sich die Künstler*innen bevorzugt bewegen – nur einen sehr begrenzten Gestaltungsspielraum zulassen, war vielen Künstler*innen zumindest in der Anfangsphase nicht so wichtig. Erst recht nicht, wenn sie wie Joachim Schmid aus einer künstlerischen Tradition kamen, die sich nicht für das Perfekte, das Edle, das Wertige interessiert, sondern für das Populäre oder das Trashige. So stöbern recht viele Künstler*innen voller Neugier in all dem, was im Netz auf einmal öffentlich wurde; und mit ebenso großer Begeisterung verfolgen sie häufig selbst eine Ästhetik des Trash, des Billigen, des Nichtperfekten, des Dilettantischen, des Fehlers. Zugleich liefern der geringe Gestaltungsspielraum und die reduzierte Druck- und Bindequalität, die den PoD-Anbietern überhaupt erst eine höhere Rentabilität und Produktionsgeschwindigkeit ermöglichten, eine

⁴ Andreas Schmidt: *Just Published*, Selbstverlag / Blurb 2011. Mehr Infos auf <https://apod.li/just-published> (22.05.2022).

⁵ Vgl. <https://abcooperative.cargo.site/> (22.05.2022).

⁶ *Library of Artistic Print on Demand: Interview mit Joachim Schmid*, 14.11.2019, Zerpenschleuse bei Berlin, unveröff.

Grenze im Sinne einer *contrainte*, an der man sich künstlerisch oder ästhetisch forschend arbeiten kann. In Anlehnung an Hito Steyerls Konzept des „poor image“ lässt sich in diesem Zusammenhang mit Silvio Lorusso von „poor media“ sprechen.⁷ Im Gegensatz zu den technisch hochgerüsteten, interaktiven, multimedialen, mit sozialen Features angereicherten „rich media books“, die noch vor wenigen Jahren als die Zukunft des Buchs gehandelt wurden,⁸ werden „poor media“ vor allem in Hinsicht auf ihr „potential of duplication and dissemination“ exploriert. Im Gegenzug ist man bereit, Einbußen in Druckqualität und Gestaltungs- und Ausstattungsoptionen hinzunehmen: „The poverty of poor media should be better called *frugality*, since it's characterized by the conscious, serene renunciation of embellishments in favor of accessibility and spread.“⁹

Darin erinnern PoD-Bücher an die russische Avantgarde, die einst den bibliophilen Luxusausgaben der Symbolisten und des Jugendstils ihre handgeschriebenen oder selbstgestempelten „Anti“-Büchlein und „Wegwerfbücher“ auf billigstem Papier oder gar Tapeten entgegensetzte.¹⁰ Sie erinnern aber auch an den Nimbus der programmatisch „schlecht gemachten Bücher“ aus dem Raubdruck- und Alternativmilieu der Gegenkultur und Studentenbewegung. Schon Heidi Paris hat die grenzwertige Druckqualität und Ausstattung der merve-Bände als Teil der Imagepflege begriffen und in einer Kampfschrift „wider das kostbare“ erklärt: „Es sind nämlich diese schlecht gemachten Bücher, die ehrlich sind, die wirklich gelesen werden, weil man darin neue Ideen finden kann, die noch nicht durch Riesenauflagen breitgetreten und abgenutzt sind.“¹¹ Der Gebrauchswert steht hier über dem Warenwert. Entsprechend dürfen auch die dilettantisch anmutende Machart und „konsequente Untergestaltung“¹² vieler Publikationen der Gegenkultur der 1970/80er Jahre keineswegs ausschließlich auf die begrenzten

⁷ Vgl. Hito Steyerl: In Defense of the Poor Image, in: e-flux 10 (November 2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (20.05.2022) und Silvio Lorusso: Digital Publishing. In Defense of Poor Media, in: Library of the Printed Web / Soulellis, Paul (Hg.): Printed_Web_3.pdf (Spring 2015), S. 35–89.

⁸ Letztlich seien sie, so Lorusso, aber nichts anderes als „the product of a commercial doctrine based on an ornamental understanding of digital technology, [...] and a reactionary conception of the publishing process“. Lorusso: In Defense of Poor Media, S. 36.

⁹ Ebd., S. 61 und 72 f. [Herv. i.O.]

¹⁰ Evgenij Kovtun: Das Antibuch der Varvara Stepanova, in: Von der Fläche zum Raum. Russland 1916–1924, Köln: Galerie Gmurzynska 1974, S. 57–63 und John E. Bowlit: Schreibt nichts! Lest Nichts! Sagt Nichts! Druckt nichts!, in: ders. / Hernad, Béatrice (Hg.): Aus vollem Halse. Russische Buchillustration und Typographie 1900–1930, München: Prestel 1993, S. 11–38, S. 21.

¹¹ Heidi Paris: Wider das Kostbare, 1986 [nicht mehr online verfügbar]. Zur Bedeutung von merve für den bundesrepublikanischen Diskurs vgl. auch Philipp Felsch: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990, München: C. H. Beck 2015.

¹² Jan-Frederik Bandel: Untergestaltung, in: ders. / Prill, Tania / Gilbert, Annette (Hg.): Unter dem Radar. Underground- und Selbstpublikationen 1965–1975, Leipzig: Spector Books 2017, S. 89–90.

Gestaltungsmöglichkeiten der damals zur Anwendung kommenden Druck- und Vervielfältigungsverfahren zurückgeführt werden. Sie wurden im Gegenteil als Ausdruck von Understatement und Revolte bewusst gepflegt.

In diesem Sinn werden auch die minderwertige Qualität und der begrenzte künstlerische Gestaltungsraum von PoD in der Szene nicht als Manko begriffen. PoD-Publikationen haben hohe Symbolkraft: Sie suggerieren Glaubwürdigkeit und Unkorruptierbarkeit und passen idealiter zur Behauptung von Alterität und Subversion. Darüber hinaus sorgen die begrenzten Ausstattungsmöglichkeiten auf den Plattformen für einen hohen Wiedererkennungswert, sodass sie sich um 2010 zum Markenzeichen einer zeitgenössischen künstlerischen Subkultur entwickeln konnten, die sich, wie einst die Avantgarde, der Underground und die Counterculture, als programmatischen Gegenentwurf zum ‚Establishment‘ in der Kunst- und Buchwelt versteht und inszeniert.

Library of Artistic Print on Demand

Es verwundert daher kaum, dass diese neue, sich dynamisch entwickelnde Welt der Buchproduktion bisher weitestgehend unter dem Radar von Literatur- und Kunstbetrieb, von Buchhandel, Bibliotheken und Forschung geblieben ist. Damit läuft sie Gefahr, das Schicksal der institutionellen Unsichtbarkeit zu erleiden, das auch die graue Literatur, Trivial- und Populärliteratur sowie Undergroundpublikationen früherer Generationen kennen. Den einen gilt sie als Schmutzkind der Branche, das mit schnell und massenhaft produzierten, billig aussehenden und bisweilen schlecht gestalteten Büchern den Markt flutet. Den anderen gilt sie als Hort der Vanity Press, die so schlecht sei, dass sie woanders nicht in Verlag genommen werde. Aus Sicht von Kulturpessimist*innen ist die exponentielle Zunahme dieser weitgehend unreguliert entstandenen Produktion mitverantwortlich für die Unübersichtlichkeit und Übersättigung des Buchmarkts, für den Niedergang des Kulturguts Buch und den allgemeinen Niveauverfall in Kultur und Gesellschaft. Selbst in der Künstler- und Photobuchszene, die auf eine lange Tradition des Selbst- und Kleinverlags zurückblicken kann, waren gerade in der Anfangszeit von PoD die Vorbehalte groß: „[S]ome collectors and artists engaged in traditional production processes such as relief printing and letterpress did not consider POD books to be valid as artists’ books.“¹³

¹³ Sarah Bodman: Spending Time within Books, in: Hildebrand-Schat, Viola / Bazarnik, Katarzyna / Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Refresh the Book. On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing, Brill: Leiden 2021, S. 221–245, S. 230.

Dass PoD-Publikationen von den Bibliotheken nur selten gezielt erfasst oder gesammelt und nur äußerst ungern erworben werden, ist aber auch dem Umstand geschuldet, dass sie die Erwerbungspraxis von Sammlungsinstitutionen vor große Herausforderungen stellen: Hier stoßen nicht nur die bibliothekarischen Recherchemethoden und Auswahlkriterien an ihre Grenzen, sondern auch die Beschaffungswege, die auf den etablierten Buchhandel und B2B-Prozesse ausgerichtet sind, nicht aber auf Webshops und Warenkörbe von PoD-Plattformen oder einzelnen Autor*innen mit Paypal-Checkout.¹⁴

Nur wenige PoD-Publikationen haben es aus diesen inhaltlichen, infrastrukturellen und die Wertattribution betreffenden Gründen bisher in etablierte Sammelinstitutionen geschafft. Diesem institutionellen blinden Fleck gilt die Aufmerksamkeit der *Library of Artistic Print on Demand*, die im Rahmen des DFG-Forschungsprojekts *Artefakte der Avantgarden 1885–2015* entstanden ist und einen repräsentativen Grundstock von etwa 300 herausragenden künstlerischen PoD-Publikationen angelegt hat, die als Sondersammlung in den Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek übergehen.¹⁵ Der Schwerpunkt liegt dabei auf Publikationen, die die besondere Medialität und Materialität des (PoD-)Buchs reflektieren, und Publikationen, die (selbst-)kritisch die Begrenztheiten des PoD-Ökosystems inklusive der systemischen Abhängigkeiten von den neuen Intermediären ergründen. Hinzu kommen Projekte, die ohne PoD wohl nie den Weg ins gedruckte Medium gefunden hätten, etwa serielle Großprojekte mit bis zu 100 Bänden oder mehr und konzeptuelle Langzeitunternehmungen über 12 Jahre.

Die *Library of Artistic Print on Demand* orientiert sich dabei bewusst am Modell der Bibliothek, denn ungeachtet ihrer Verortung außerhalb des klassischen Verlagswesens und Buchhandels sind PoD-Publikationen als ‚normale‘ Bücher konzipiert: Sie wollen als solche in die Hand genommen, gelesen, distribuiert, katalogisiert und bewahrt werden. Unter den Gedächtnisinstitutionen sind es die Bibliotheken, deren Auftrag es ist, Publikationen zu sammeln, zu erschließen, auf Dauer zu bewahren und der allgemeinen Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen – so obskur ihr Inhalt, so billig ihre Herstellung, so einfach ihre Gestaltung, so ungewöhnlich ihre mediale Verfasstheit und so sperrig ihre Verzeichnung in Bibliothekskatalogen auch sein mögen. Nur so können Bibliotheken ihrem Anspruch als Ort eines reichen kulturellen Gedächtnisses gerecht werden, das „die mediale Überlieferung objektiverer Vergangenheit

¹⁴ Vgl. den Beitrag von Hartmut Abendschein: Konzeptuelles Publizieren und bibliothekarische Praxis in diesem Band.

¹⁵ Vgl. Andreas Bühlhoff / Annette Gilbert (Hg.): *Library of Artistic Print-on-Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, Leipzig: Spector 2023 (in Vorbereitung) und <https://apod.li>. Die Begrenzung auf 300 Publikationen ergibt sich aus dem limitierten Erwerbungsset und der nicht immer gegebenen Verfügbarkeit der Publikationen.

zur Grundlage hat“.¹⁶ Diese von Bibliotheken dauerhaft gesicherten Medien „können als Speichergedächtnis bereitgehalten und [jederzeit] für das Funktionsgedächtnis aktiviert werden“ und so zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln. Dabei „determinieren und organisieren [die Bibliotheksbestände] die Möglichkeit der Weitergabe von in Medien akkumulierten Erfahrungen und Erkenntnissen.“¹⁷

PoD-Publikationen sind in diesem Sinne Ausdruck und Abbild einer generellen Bibliodiversifizierung,¹⁸ sie verkörpern aber auch in besonderem Maße eine Anreicherung des in Büchern gespeicherten und in Bibliotheken gesicherten kulturellen Gedächtnisses und Wissens, weil viele von ihnen explizit selbst kleine Sammlungen sind, vor allem für digitale Kulturen.¹⁹ Bibliotheken haben im Vergleich zu den „in Bestand und Erschließung [...] [eher] auf die Vergangenheit orientiert[en]“ Archiven oder Museumssammlungen zudem den Vorteil, dass sie „am leichtesten für den Transfer von medial in der Vergangenheit gespeichertem und funktional in der Gegenwart genutztem Gedächtnis geeignet“ sind.²⁰ Ihre Bestände sind weltweit erfasst und recherchierbar und können einer breiteren Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt

¹⁶ Elmar Mittler: Die Bibliothek als Gedächtnisinstitution, in: Umlauf, Konrad / Gradmann, Stefan (Hg.): Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven, Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 33–39, S. 37.

¹⁷ Ebd. Unter Verweis auf Aleida Assmanns Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis führt Mittler weiter aus: „Eine wesentliche Leistung der Bibliotheken ist die dauerhafte Sicherung der Medien des Speichergedächtnisses. Sie bieten damit eine wichtige Voraussetzung dafür, dass Medien jederzeit ins Funktionsgedächtnis geholt werden können. Damit sind ständige Grenzverschiebungen zwischen geschichtlichem Wandel und historischen Erfahrungen möglich“. Ebd. Vgl. auch Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C. H. Beck 1999.

¹⁸ Vgl. Susan Hawthorne: Bibliodiversität. Manifest für unabhängiges Publizieren, Berlin: Verbrecher Verlag 2017.

¹⁹ „These are artists who ask questions of the web. They interpret the web by driving through it as a found landscape, as a shared culture, so we could say that these are artists who work as archivists, or artists who work with new kinds of archives. Or perhaps these are artists who simply work with an archivist’s sensibility – an approach that uses the dynamic, temporal database as a platform for gleaning narrative.“ Paul Soulellis: Search, Compile, Publish, in: Pichler, Michalis (Hg.): Publishing Manifestos, Cambridge/Mass.: MIT Press 2019, S. 228–232, S. 229.

²⁰ Mittler: Die Bibliothek als Gedächtnisinstitution, S. 38. Im Gegensatz zum öffentlichen Anspruch von Bibliotheken führt die Speicherung gleicher Medien in Archiven zu völlig unterschiedlichen Formen ihrer Erschließung und Nutzung und damit stark variierenden Graden von Zugänglichkeit. Auch historisch wurde immer wieder „der ganze Komplex des Archivs [...] vom Komplex der Bibliothek unterschieden [...]. So trennte etwa in Rom Papst Sixtus IV. (1414–1484) das eigentliche Archivmaterial als *Bibliotheca secreta* (Geheime Bibliothek) von der *Bibliotheca publica* (Öffentliche Bibliothek). Damit stand wieder fest, dass das Archiv sich mit jenem Geschriebenen zu befassen hatte, das [...] nicht oder nur eingeschränkt öffentlich gemacht werden konnte.“ Uwe Jochum: Geschichte der abendländischen Bibliotheken, Darmstadt: wbg 2002, S. 82.

werden. Auch darin kommen sie also dem Anspruch auf Zugänglichkeit und Verfügbarkeit entgegen, der PoD-Publikationen ausmacht.

Die besondere Herausforderung für die Etablierung einer *Library of Artistic Print on Demand* bestand dabei darin, Sammlungs- und Forschungsförderinstitutionen von der Relevanz zu überzeugen und spezifische Umgangsweisen, Erschließungs- und Verzeichnungspraktiken, Dokumentationsweisen und Präsentationsmodi für die Sammlungsobjekte zu erarbeiten, die auch den postdigitalen und außerinstitutionellen Momenten ihrer Artefakthaftigkeit Rechnung tragen. Sie fungiert also als Schnittstelle zwischen Institution und außer- bzw. antiinstitutionell agierendem Feld.

Industrielle Unikalität

Es sind jedoch nicht nur die institutionellen Archiv-, Sammlungs- und Bibliothekslogiken, die nicht auf solche Artefakte vorbereitet sind. Ein weiteres Problem der Überlieferung ist, dass PoD-Bücher in der Regel überhaupt nur in wenigen gedruckten Exemplaren kursieren. Sie sind per se erst einmal Druckwerke *in potentialis*, die im Webshop der PoD-Plattformen auf den Moment ihrer ‚Erfüllung‘, d. i. ihres Gedrucktwerdens warten. Bis zum Moment einer Bestellung, die den Druck auslöst, existieren sie nur als druckfertige Dateien auf den Servern der Plattformen und zirkulieren allenfalls als PDF oder nur über ihre Paratexte wie Titeldaten, Klappentext, digitale Coverbilder oder, wenn man Glück hat, auszugsweise über eine digitale Buchvorschau.

Die Drucklegung ist aber nicht nur für die gesicherte Überlieferung der einzelnen Publikation abseits proprietärer Plattformservers ausschlaggebend. In vielen Fällen ist sie auch die Voraussetzung dafür, die Spezifik plattformgebundener PoD-Produktion überhaupt erkennbar werden zu lassen. Das betrifft sowohl das PoD-Ökosystem mit seinem global organisierten, mehrfach outgesourceten Workflow²¹ als auch die Eigenheiten der PoD-Artefakte selbst.

²¹ Der Prozess reicht vom Upload einer Publikation und ihrer Bestellung im Webshop über ihre Produktion in über die Welt verteilten Partnerdruckereien mit vorheriger Druckbogenoptimierung bis hin zur Auslieferung über externe Versanddienstleister und Reklamation über den Kundenservice: „The [...] simultaneous printing of different orders with similar characteristics (on the same paper and with the same colors) on the same sheet, seems then to be the key to the ‚on demand‘ model. [...] [T]he objects ordered on these platforms [...] are sent to partner printers capable of meeting the deadlines of integrating them in an economic way into a layout [...]“. Die Zuteilung eines Auftrags an eine Druckerei geschieht in der Regel nach logistischen Faktoren (es wird die Druckerei gewählt, die möglichst nah am Bestellort liegt, um Versandkosten zu minimieren), allerdings wird von dieser Regel durchaus je nach Kapazität, geforderter Buchausstattung und Auftragslage abgewichen: „[I]t seems that they are not at all locally produced. On the contrary, the obligation to meet low costs and

So wird erst im Fall mehrerer Bestellungen deutlich, dass sich die Exemplare eines PoD-Buchs trotz der hohen Standardisierung und Automatisierung aller Produktionsschritte mal mehr, mal weniger voneinander unterscheiden. Anders als Bücher, die in hohen Auflagen mit per definitionem identischen Exemplaren produziert werden, ist im Fall von PoD jedes Exemplar ein Unikat, da jeder Druckauftrag zu anderer Zeit, an anderer Maschine und potentiell an einem anderen Produktionsstandort ausgeführt wird und Ungenauigkeiten, Materialwechsel oder Produktionsfehler keine Seltenheit sind.²² Dass die Qualität der Ausführung von Bestellvorgang zu Bestellvorgang deutlich schwankt, demonstriert das Projekt *Dear Lulu, Please try and print these line, colour, pattern, format, texture and typography tests for us* (2008) – ein Buch, so gestaltet, dass mit ihm verschiedene Parameter der Druckqualität und Buchherstellung des PoD-Anbieters getestet werden können.²³ In der Tat fällt jedes gedruckte Exemplar ein wenig anders aus, wovon unzählige, von den Käufer*innen angefertigte Beweisfotos im Netz zeugen. Die digitale Version dieses Testbuchs, die die unveränderliche Druckvorlage bildet, fungiert hier also als idealtypischer Zustand, der im Prozess der Materialisierung im Druck zwangsläufig defizitär wird – aber nur so zu seiner eigentlichen Erfüllung findet.

Darüber hinaus ändern die Plattformen mit der Zeit immer wieder die verfügbaren Papierarten und Verarbeitungsarten, sodass auch aus diesem Grund manche Bücher über die Jahre zwar nicht gänzlich anders, aber doch bemerkbar unterschiedlich aussehen. Das wird vor allem an Langzeitprojekten wie Joachim Schmid's aus 96 Bänden bestehender Serie *Other People's Photographs* (2008–2011) deutlich, deren Schutzumschläge abhängig von ihrem Produktionsdatum und -ort eine große Palette von verschiedenen Grautönen aufweisen.²⁴ Diese Besonderheiten der PoD-Produktion werden erst erfahrbar, wenn es tatsächlich zur Drucklegung der Bücher kommt.

short deadlines appears to have driven the different dominant firms towards an exacerbated externalization and delocalization.“ Beide Zitate aus Bruet: Production Process, unpaginiert.

²² Die Unikalisation im Sinne der Individualisierung von in Auflage hergestellten Exemplaren ist hier auf den Produktionsprozess zurückzuführen. Darin nähert sich PoD dem Bleisatz an, für den die analytische Druckforschung gleichfalls postuliert, dass durch die unvermeidlichen Varianzen im Druckbild jedes Druckexemplar letztlich einmalig ist. Dies ist abzugrenzen vom Begriffsgebrauch in der exemplarspezifischen Erschließung in Bibliotheken, Provenienzforschung oder Druckgeschichte, wo Exemplare Unikat- und Originalwert dadurch gewinnen können, dass sie die einzig überlieferten einer Ausgabe bzw. Auflage sind oder spezifische Spuren des Gebrauchs und des Besitzes aufweisen.

²³ James Goggin et al.: *Dear Lulu, please try and print these line, colour, pattern, format, texture and typography tests for us*, Selbstverlag / Lulu 2008. Für mehr Informationen vgl. <https://apod.li/dear-lulu> (22.05.2022).

²⁴ Joachim Schmid: *Other People's Photographs*, 96 Bände, Selbstverlag / Blurb 2008–2011. Vgl. auch <https://otherpeoplesphotographs.wordpress.com/> (20.05.2022) und <https://apod.li/other-peoples-photographs> (22.05.2022).

Printparadigmen oder: Es muss gedruckt werden

Auch im Bereich der Web-to-Print-Publikationen, deren Wesen Paul Soulellis als „web culture articulated as printed artifact“²⁵ beschreibt, ist die Drucklegung angeraten, da es häufig das Buchobjekt ist, das zur Reflexionsfolie für bestimmte Aspekte der Netzkultur und Digitalisierung wird und „the increasingly fluid relationship between screen and printed page“²⁶ auslotet. Das lässt sich beispielhaft an Hester Barnards *Copied Right* zeigen, das nur in seiner Ausführung als Druck vor Augen führen kann, dass die Tiefendimension von Büchern, etwa in Gestalt des Buchrückens, im Digitalen verloren geht (vgl. Abb. 1).²⁷ Bei diesem Buch handelt es sich um die Rücküberführung eines retrodigitalisierten Buchs – nicht zufällig ein Klassiker zum Urheberrecht: Paul Goldsteins *International Copyright* – von Google Books in die physische Buchform. Dafür wurden von allen Buchseiten, so wie sie auf Google Books erscheinen, Screenshots angefertigt, mitsamt aller urheberrechtlich bedingten Anzeigebeschränkungen, und diese zu einem neuen Buch zusammengeführt. Da Googles Scans nur die auf den Buchseiten gespeicherten Informationen erfassen, hat ein im Scan auf Einzelseiten verflachtes Buch keinen Rücken und keine Tiefe mehr. Diese Tiefendimension bildet die Leerstelle sowohl (retro)digitalisierter als auch (genuin) digitaler Publikationen. Darüber aber lässt sich erst nachdenken, wenn man Barnards ‚Reprint‘ tatsächlich als Druck in Auftrag gibt und sich dabei der Buchkörper inklusive Buchrücken zwangsläufig erneut materialisieren muss. Erst wenn man diese Rematerialisierung in der Hand hält, wird man feststellen, dass der Buchrücken von *Copied Right* weiß und unbedruckt geblieben ist, was weniger Ergebnis fehlenden Gestaltungswillens als vielmehr leuchtender Ausdruck des die Buchmaterialität ignorierenden blinden Flecks der Retrodigitalisierung ist. Was schlecht gemacht aussieht, entpuppt sich als Untiefe der Remediation zwischen im Scan verflachtem Digitalisat und dreidimensionalem Buchkörper. Barnards *Copied Right* zeigt so nicht nur die Materialität digitalisierter Bücher samt ihrer rechtlichen Dimension – dieser Aspekt würde auch schon bei der Lektüre des PDFs deutlich werden –, sondern setzt diese digitale Materialität in Kontrast zur Korporalität des gedruckten Artefakts, in das sich zugleich der durch den zweifachen Medienwechsel erfahrene Zugewinn bzw. Verlust an Zugänglichkeit und Materialität einschreibt.

²⁵ Soulellis: Search, Compile, Publish, S. 229.

²⁶ Paul Soulellis: Library of the Printed Web (2013), <https://soulellis.com/work/lotpw/index.html> (20.05.2022).

²⁷ Hester Barnard: Copied Right, AND Public / Lulu 2012. Vgl. auch <https://apod.li/copied-right> (22.05.2022).



Abb. 1: Der weiße Buchrücken als Indikator für Verluste und Gewinne im Wechsel zwischen Analog und Digital in Hester Barnards Copied Right. Photo: Library of Artistic Print on Demand.

Imagined Printedness oder: Es könnte gedruckt werden

Es gibt allerdings auch etliche Werke, die mit der Bestellung für die *Library of Artistic Print on Demand* möglicherweise überhaupt zum ersten Mal in gedruckter Form der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Bei ihnen stand weniger die Möglichkeit der Drucklegung im Vordergrund als die Möglichkeit eines ‚Zwischenparkens‘ und ‚Vorrätighaltens‘ von Büchern auf fremden Servern – eine Strategie, die beispielsweise das Publikationskollektiv Troll Thread lange Jahre verfolgte. Es bietet seine Bücher ausschließlich auf einer Tumblr-Seite an, und zwar als kostenfrei downloadbares PDF sowie als PoD-Druck in spe, wobei beide Versionen über Links mit dem Lulu-Webshop verbunden sind.²⁸ Joey Yearous-Algozin erklärt das dahinterliegende Prinzip des *détournements* folgendermaßen: „We don’t expect people to actually purchase the physical copies. Basically, we use Lulu as a means to host the PDFs, something Tumblr’s platform doesn’t accommodate, without having to pay for our own domain.“²⁹ Troll Thread nutzt die PoD-Plattform Lulu also in erster Linie als billigen Speicherplatz und zweckentfremdet sie zugleich als öffentliches Schaufenster bzw. virtuellen Galerieraum zur Präsen-

²⁸ Vgl. <https://trollthread.tumblr.com/> (22.05.2022).

²⁹ Tan Lin: Troll Thread Interview, in: Poetry Foundation: Harriet. A poetry blog, 04.05.2014, <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/troll-thread-interview> (20.05.2022). Seit dem Relaunch des Lulu-Webshops im Jahr 2020 ist diese Strategie nicht mehr möglich, nun werden die PDFs von Troll Thread auf GoogleDrive gespeichert.

tation des eigenen Verlagsprogramms. Die tatsächliche Materialisierung im Druck gilt Troll Thread dabei eher als potentielle Reflexionsform, die sich die Verleger*innen selbst allerdings nur in ausgewählten Fällen leisten konnten, wie Holly Melgard erläutert:

While we can't afford a full printed set of TT's books ourselves, the physical materiality of these books isn't just a virtual frame or a rumor now that archives at various institutions like the Buffalo Poetry Archive have begun buying one copy of everything TT has published.³⁰

Auch die *Library of Artistic Print on Demand* beteiligt sich an dieser archivarischen Anstrengung, sie hat etliche Werke aus Troll Threads Verlagsprogramm erworben.

Andere PoD-Werke hingegen werden wohl für immer in diesem virtuellen Schwebezustand an der Schwelle zum Gedrucktwerden verbleiben, weil sie sich einer tatsächlichen Bestellung bewusst verweigern oder der Drucklegung zu ihrer Vollendung erklärtermaßen nicht bedürfen. So besteht Silvio Lorusso und Giulia Cilibertos Projekt *Blank on Demand* (2011) aus zwei Blankobüchern, die die jeweiligen Maximal- bzw. Minimalvorgaben der PoD-Plattformen zum Gegenstand haben, indem sie diese beispielhaft an sich selbst vorführen.³¹ Sie reizen dabei nicht nur Format, Seitenzahl und Bindung jeweils bis zum Äußersten aus, sondern auch die Preisgestaltung: Das kleine, dünne Paperback kostet 5,44 €, das dicke Hardcover hingegen 999 999 € – das entspricht dem kleinst- und größtmöglichen Preis auf Lulu. Dieses Doppel wird so zur Summe der Bedingtheiten, denen das Publizieren mit PoD-Plattformen ausgesetzt ist. Zugleich liegt auf der Hand, dass das teurere Buch wohl kaum je Käufer*innen finden dürfte, es also für immer ein Druckwerk *in potentialis* bleibt. Es manifestiert sich so mehr als künstlerische Idee denn als physisches Objekt, was Sophie Seita treffend als „imagined printedness“ beschreibt und jede Bibliothek, die ihren Sammlungsauftrag ernst nimmt, vor ein Problem stellt.³² Da das Buch selbst auf der PoD-Plattform schon längst nicht mehr erhältlich ist (der Account wurde von Lulu aus unerfindlichen Gründen gelöscht), ist es nicht einmal mehr möglich, seine einstige Existenz mittels Screenshot vom Webshop mit den Paratexten zum Buch zu belegen. Das vollständige Set lässt sich so nur noch über die Erzählung der beiden Künstler*innen erinnern, die einst ein Exemplar zum Produktionspreis bestellt und von diesem und vom Lieferschein Beweisfotos angefertigt haben (vgl. Abb. 2).

³⁰ Holly Melgard: PoD Self-Publishing After the Rise of Misinformation Got Us Killed, in: Bühlhoff / Gilbert (Hg.): *Library of Artistic Print on Demand* (in Vorbereitung).

³¹ Silvio Lorusso / Giulia Ciliberto: *Blank on Demand*, Selbstverlag / Lulu 2011. Vgl. auch <https://apod.li/blank-on-demand> (22.05.2022).

³² Sophie Seita: Thinking the Unprintable in Contemporary Post-Digital Publishing, in: *Chicago Review* 60/61:4/1 (2017), S. 175–194, S. 175.

Zugleich – so ein Gedankenexperiment von Silvio Lorusso im Gespräch mit der *Library of Artistic Print on Demand* – bedürfte es nur weniger Klicks, um selbst ein Buch auf der Plattform zu erstellen, das formal und materiell identisch mit der Maximalversion von *Blank on Demand* wäre und ohne Aufschlag zum günstigen Selbstkostenpreis angeboten werden könnte.³³ Welchen Status hätte dieses Objekt, das bis auf die Preisgestaltung alle Anforderungen des Konzepts von Lorusso und Ciliberto erfüllt, aber nicht von ihnen hochgeladen wurde? Wäre das eine Fälschung oder eine zweite Auflage, nachdem die erste ‚vergriffen‘ ist? Das Werk konstituiert sich hier nicht nur im Medium des Buchs, sei dieses nun gedruckt oder digital, sondern wird erst in seiner spezifischen Einbettung in Produktions- und Distributionswege sinnfällig. Die Preisgestaltung der Objekte und ihre Präsentation im Webshop sind zentrale Bestandteile des Deutungsangebots. Es zeigt sich somit, dass mit der Existenz, ja selbst mit der *potentiellen* Existenz dieser Bücher ein Faktum geschaffen ist, mit dem bestimmte Fragen, etwa zur Preispolitik und Wertzuschreibung, überhaupt erst gestellt werden können.



Abb. 2: Der Auslieferungsschein als Beweis für die physische Existenz eines Exemplars der maximalen Version von *Blank on Demand*. Photo: Silvio Lorusso / Giulia Ciliberto.

Ähnlich diffizile Fragen hinsichtlich des ontologischen und medialen Status des Artefakts und seiner Überlieferungs- und Archivierungsmöglichkeiten werfen jene PoD-Projekte auf, die aufgrund ihres Umfangs noch nie (vollständig) gedruckt wurden und es wohl auch nie werden.

³³ Vgl. *Library of Artistic Print on Demand*: Interview mit Silvio Lorusso, 22.02.2020, Rotterdam, unveröff.

So scheint im Fall von Michael Mandibergs *Print Wikipedia* (2015), das die gesamte englische Wikipedia ins gedruckte Medium zwingt, die schiere Größe der Enzyklopädie die vollständige Drucklegung zu verbieten – selbst wenn wir vom tatsächlichen Umfang der Wikipedia wohl nur eine recht unklare Vorstellung haben.³⁴ Schließlich bleiben Angaben wie die folgende recht abstrakt: „There are currently 6,526,013 articles, which means $4.07249315252 \times 10^9$ words, which means $2.443495891512 \times 10^{10}$ characters.“³⁵ Hier setzt Mandibergs Projekt an, das die Online-Enzyklopädie in das gewohnte Buchformat eines US Trade Hardcovers überführt und den Buchkörper als Maßstab der Vermessung für die unvorstellbaren Datenmengen nimmt. Die über fünf Millionen englischsprachigen Wikipedia-Artikel (ohne Abbildungen, Links und Quellen) erstrecken sich über knapp 7500 dicke Bände. Hinzu kommen 91 Bände allein mit dem Inhaltsverzeichnis und 36 Bände, die die Namen aller 7,5 Millionen Wikipedia-Autor*innen anführen und ihnen so erstmals öffentlich Tribut zollen.



Abb. 3: Galerieansicht der simulierten und manifestierten Repräsentation von Wikipedia-Wissen im Maßstab gedruckter Bücher in Michael Mandibergs Print Wikipedia.

Photo: Michael Mandiberg.

Verschiedene Installationen in Galerien und Bibliotheken führen vor Augen, wie viel Wandfläche diese Bände einnehmen würden. Um den kompletten Regal- und Raumbedarf zu simulie-

³⁴ Michael Mandiberg: *Print Wikipedia*, 7473 Bände, Selbstverlag / Lulu 2015. Vgl. <https://printwikipedia.com>. Vgl. auch <https://apod.li/print-wikipedia> (22.05.2022).

³⁵ Wikipedia: *Wikipedia:Size in volumes*, 16.01.2022, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Wikipedia:Size_in_volumes&oldid=1065930409 (20.05.2022).

ren, arbeitet Mandiberg mit Phototapete, vor der nur einige gedruckte Bände beispielhaft ausgestellt werden (vgl. Abb. 3). Nicht einmal Mandiberg selbst hat alle 7600 Bände für geschätzte 500 000 \$ schon einmal in Druck gegeben. Das macht die Aktion keineswegs sinnlos: Ein solches Projekt „braucht [...] die Möglichkeit, das Ganze könne gedruckt werden, um seinen schwindelerregenden, stuplimen [sic] Effekt zu entfalten. Wie bei vieler konzeptueller Literatur ist ihr Potential ihre Potentialität.“³⁶ Bereits die Umrechnung ins gewohnte Buchformat und die Realisierung eines Bruchteils der Bände machen die Dimensionen des kollektiven Schreibexperiments und den Umfang des zusammengetragenen Wissens fassbar. Denn im Gegensatz zu abstrakten Datenmengen sind Bücher konkrete Maßeinheiten, die wir (im doppelten Wortsinn) be-greifen können: „Print Wikipedia is both a utilitarian visualization of the largest accumulation of human knowledge and a poetic gesture towards the futility of the scale of big data.“³⁷

Damit ist auch dieses Projekt ein typisches Produkt des postdigitalen Zeitalters, denn es untersucht die Verschiebung der Maßstäbe, die durch die Digitalisierung Einzug gehalten hat. Zugleich erfordern solche Projekte erneut einen eigenen archivarischen Ansatz, denn Bibliotheken stellen an Regalmeter ganz andere Ansprüche als das Visualisierungskonzept von *Print Wikipedia*, weshalb mehrere große deutsche Bibliotheken die deutschsprachige Version, die Mandiberg 2016 für eine Ausstellung in Berlin produzierte, nicht einmal als Geschenk annehmen wollten.³⁸ Auch die *Library of Artistic Print on Demand* musste sich aus ökonomischen Gründen darauf beschränken, je einen Band aus den drei Teilsereien zu erwerben und zu archivieren. Diese drei physischen Bände stehen exemplarisch sowohl für das Gesamtprojekt als auch für die einzelnen Teilsereien ein. Als Studienobjekte ermöglichen sie Detailanalysen zur ‚wisdom of the crowd‘ und zum Wissen dieser Welt, wie es in der Wikipedia zusammengetragen wurde, oder zu Effekten der Remediation eines Web-to-Print-Projekts, zugleich machen sie Big Data über die physische Dimension in Ansätzen erfahrbar.

Hybride Publikationen

Daneben gibt es etliche Werke in unserer Sammlung, die sich dieses unauflösbare Zusammenspiel von Analog und Digital bewusst zunutze machen und im ‚Doppelpack‘ als

³⁶ Hannes Bajohr: Infradünne Plattformen. Print-on-Demand als Strategie und Genre, in: Merkur 70:800 (2016), S. 79–87. S. 83. Der Neologismus „stuplim“ ist eine Annäherung an das Portmanteau-Wort „stuplimity“, das „shock and boredom“, „stupefaction“ und „sublimity“ verbindet. Es wurde eingeführt von Sianne Ngai in: *Ugly Feelings*, Cambridge/Mass.: Harvard UP 2005.

³⁷ Michael Mandiberg: About, <https://printwikipedia.com/#/about> (20.05.2022).

³⁸ Sie hat letztlich im Archiv der Avantgarden der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Unterschluß finden können.

digitale Datei und als analoger Druck angeboten werden. Diese Form eines „dualen Publikationsmodells“ ist gerade bei subkulturellen Publikationskollektiven wie Troll Thread, Traumawien, GaussPDF oder 0x0a in den letzten Jahren „zu einer Art Industriestandard des experimentellen Schreibens avanciert“³⁹ – weniger aus distributionstechnischen Überlegungen als im Sinn einer gezielten ästhetischen Strategie. Denn angelegt sind die zwei Veröffentlichungsformate nicht als Entweder-Oder, bei dem Leser*innen das ihnen genehme Format auswählen können, sondern als Sowohl-als-Auch: PDF und PoD ergänzen und verbinden sich zu einer konzeptuellen Einheit. Erst im nuancierten Zusammenspiel beider Formate entfaltet sich das volle ästhetische Potential der Werke, weshalb hier „das Verhältnis von Digital- und Analogtechnologien nicht [mehr] antagonistisch zu denken [ist], sondern komplementär.“⁴⁰

Das lässt sich exemplarisch an Mimi Cabells und Jason Huffs *American Psycho* (2012) zeigen, einem weiteren Klassiker des Genres, dessen Druckversion alle Werbeanzeigen enthält, die Google – abgestimmt auf den Inhalt der Mails – einblendete, als sich beide Autor*innen Bret Easton Ellis' gleichnamigen Roman Seite für Seite über ihre Gmail-Accounts zusendeten.⁴¹ In ihrer Publikation setzen sie diese von Google eingespielten Werbeanzeigen als Fußnoten in den von „Markennamengewittern“⁴² durchzogenen Romantext, wobei sie sie zugleich den jeweiligen Schlüsselwörtern auf der Seite zuzuordnen versuchen, auf die der GoogleAds-Algorithmus jeweils reagiert haben mag (vgl. Abb. 4). Der Ursprungstext dieses polarisierenden, in der Schilderung brutalster Gewaltexzesse verstörenden Romans wurde von ihnen geweißt, er ist daher in der gedruckten Fassung unsichtbar. Im PDF hingegen ist er weiter präsent und kann durch Markieren der geweißten Schrift oder durch einfaches Kopieren und Einfügen in ein anderes Textverarbeitungsprogramm wieder sichtbar gemacht werden. Die digitale Version erweitert somit die Druckversion: Sie fungiert als Container für subversives Filesharing eines urheberrechtlich geschützten und mancherorts indizierten Textes und legt zugleich über die mögliche Rekonstruktion des Ausgangstextes eine intensive Lektüre des Zusammenspiels von Roman und Werbealgorithmus als Reverse-Engineering nahe.

³⁹ Bajohr: Infradünne Plattformen, S. 81.

⁴⁰ Ebd., S. 79.

⁴¹ Mimi Cabell / Jason Huff: *American Psycho*, Traumawien / Lulu 2012. Vgl. auch <https://apod.li/american-psycho> (22.05.2022).

⁴² Mathias Mertens: Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby, in: Arnold, Heinz- Ludwig (Hg.): *Pop-Literatur*, München: edition text+kritik 2003, S. 201–217, S. 204.

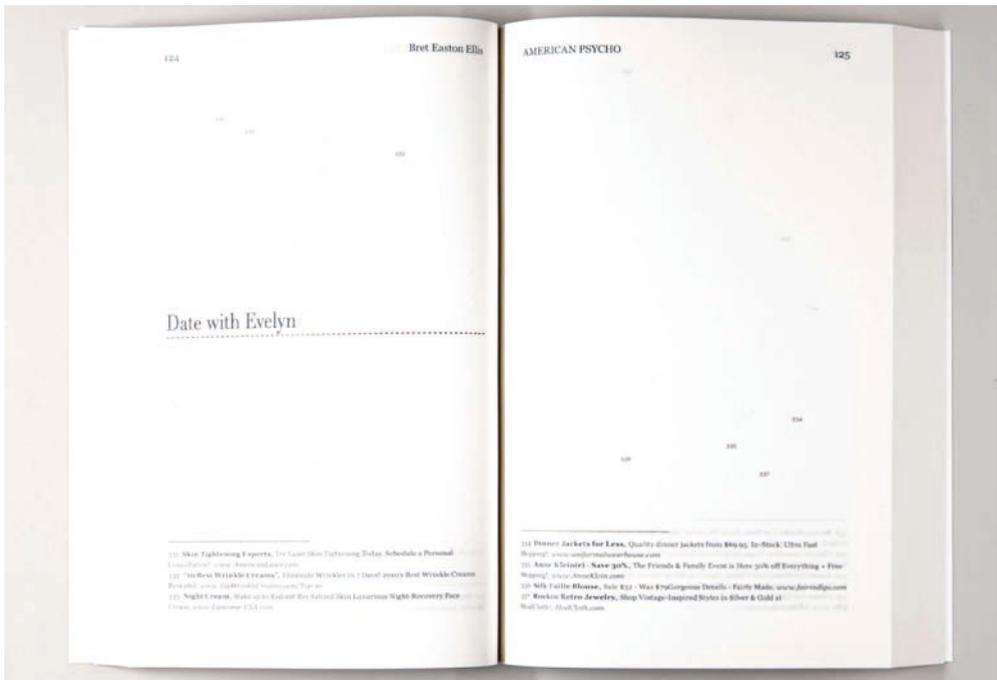


Abb. 4: Der zwar durch Werbung annotierte, aber im gedruckten Artefakt nicht ohne weiteres rekonstruierbare Romantext in Mimi Cabell und Jason Huffs *American Psycho*.
Photo: Library of Artistic Print on Demand.

Auch Jasper Otto Eiseneckers *Camouflaged Books* (2014–2016) fordern eine solch doppelte Lesep Praxis zwischen Datei und Druck ein, nur mit dem Unterschied, dass sich hier die digitale Version der Lektüre verweigert, während die gedruckte Version lesbar ist. Ziel seines als künstlerische Forschung angelegten Projekts war es, die undurchsichtigen Zensurpraktiken der großen PoD-Plattformen zu ergründen und zu unterlaufen. Zu diesem Zweck produzierte er bewusst Bücher, die von den Prüfinstanzen der PoD-Anbieter detektiert werden müssten, sei es aus urheberrechtlichen Gründen oder wegen ‚explicit content‘. Zugleich entwickelte er visuelle Strategien der Camouflage für die Buchinhalte, die die automatisierten Prüf- und Zensurmechanismen, insbesondere „Lulu’s proofreader-bots and -humans“,⁴³ beim Upload überlisten sollen, während sie ausgedruckt kein Problem für die menschlichen Leser*innen darstellen. Eine Strategie besteht z. B. darin, die Buchstaben eines Textes abwechselnd auf Vorder- und Rückseite einer Buchseite zu verteilen, sodass sich der vollständige Text erst ergibt,

⁴³ Jasper Otto Eisenecker: Description, <http://p-dpa.net/work/camouflaged-books/> (20.05.2022).

wenn man das Blatt gegen das Licht hält und die Buchstaben von der Rückseite durchscheinen, während der automatisierte Check und die Lektüre des Buchinhalts sowohl im PDF als auch in der Buchvorschau der Plattform verunmöglicht werden (vgl. Abb. 5).⁴⁴ Dieses strategisch eingesetzte Zusammenspiel von Digital und Analog, von PDF und Druck kehrt noch einmal die typische, unauflösbare Hybridität des PoD-Modells hervor: Die Existenz des physischen Buches fungiert hier als Beleg geglückter digitaler Steganographie, eines kryptographischen Verfahrens, bei dem Daten versteckt in einem Trägermedium übermittelt werden.

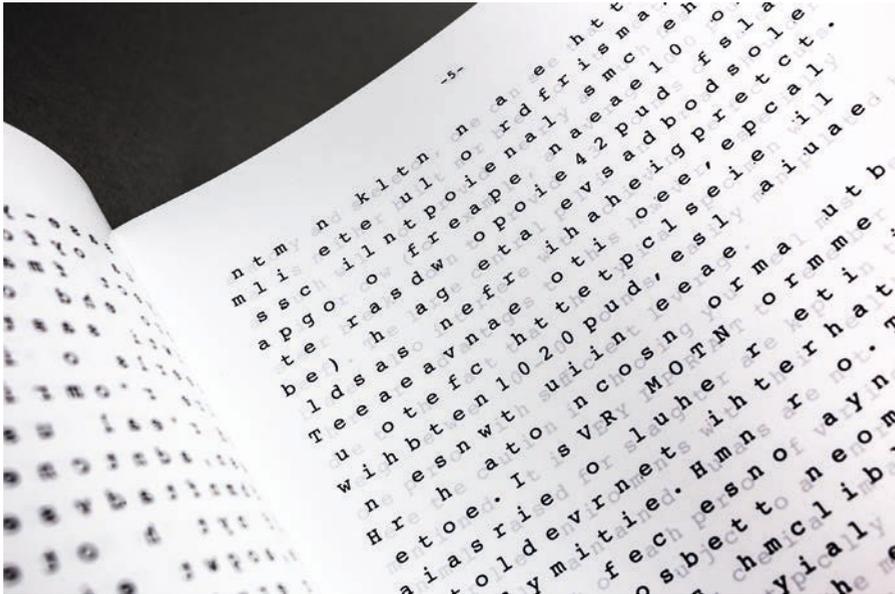


Abb. 5: Postdigitale Steganographie: Der Text eines der Bücher aus Jasper Otto Eiseneckers *Camouflaged Books* ist nur im gedruckten PDF lesbar, in der digitalen Datei wird er ‚unsichtbar‘ mitgeführt. Photo: Jasper Otto Eisenecker.

In eine ähnliche Richtung zielt Makers [pseud.] *Money* (auch lesbar als *Money Maker*, 2012), das im Lulu-Webshop mit dem Werbespruch vertrieben wird: „HOW TO MAKE MONEY“.⁴⁵ Das Buch enthält die Vorder- und Rückseite von 368 Hundertdollarscheinen in Originalgröße, bereit, ausgeschnitten und als Falschgeld in Umlauf gebracht zu werden.

⁴⁴ Nettor Tod Moc [pseud., d. i. Jasper Otto Eisenecker]: *Make Em Pay*, Selbstverlag / Lulu 2016. Vgl. auch <https://apod.li/camouflaged-books> (22.05.2022).

⁴⁵ Maker [pseud., d. i. Holly Melgard]: *Money*, Troll Thread / Lulu 2012. Vgl. auch <https://apod.li/money> (22.05.2022).

Während das PDF rechtlich unproblematisch ist, würde die Ausführung eines Druckauftrags auf die illegale Reproduktion von Banknoten hinauslaufen, wobei nicht klar ist, wer dabei rechtlich zur Verantwortung gezogen werden könnte: Hersteller*in / Autor*in, Käufer*in / Besteller*in eines gedruckten Exemplars, die ausführende Druckerei oder die Plattform Lulu als Marktplatz und Vermittler?⁴⁶ Auch dieses künstlerische Konzept funktioniert nur im Zusammenspiel von Analog und Digital, bei dem der Bestellbutton zum Trigger für Fragen nach dem Anachronismus geltenden Rechts sowie Kapital, Kunst und Arbeit wird.

Plattformpolitiken

Solche hybriden Werke, die sich als unauflösbarer analog-digitaler Medienverbund manifestieren, fordern nicht nur eine mehrdimensionale Rezeption, sondern in letzter Konsequenz auch ein hybrides Sammlungskonzept, das möglichst beide Werkformate erschließt und bewahrt. Neben dem Druckexemplar muss also, wo immer möglich, auch das PDF archiviert werden, nicht zuletzt, weil man sich in Hinsicht auf Langzeitarchivierung weder auf die Plattform noch auf die Cloud verlassen kann.

In etlichen Fällen gehören zur vollständigen Erfassung einer PoD-Publikation darüber hinaus aber auch spezifische Aspekte der digitalen Infrastrukturen und Plattformen, die von Künstler*innen vielfach als Teil des Werkes oder ihrer künstlerischen Strategie begriffen und entsprechend bespielt werden. In solchen Fällen sind die Plattform- und Webshopspezifika ein mindestens genauso wichtiger Kontext und Paratext wie der gedruckte Klappentext. Dies gilt umso mehr, als die Paratexte in den Webshops zwar gewissen formalen Vorgaben und inhaltlichen Empfehlungen folgen, ansonsten aber frei gestaltbar sind und nicht mit den Angaben auf Cover, Schmutztitel oder Rücken der gedruckten Bücher übereinstimmen müssen. Besonders häufig betrifft das die Autorschafts- und Titelangaben, etwa wenn der Name der Accountinhaber*innen nicht mit dem der Autor*innen auf dem gedruckten Titelblatt zusammenfällt oder, wie im Fall von *Money Maker*, aus der grafischen Kombination von Titel- und Autorschaftsangabe im Webshop eine eigene Semantik entsteht. Diese Differenz zwischen Paratext und Metadatum bietet für etliche Autor*innen eine Erweiterung der künstlerischen Spielfläche; solche Angaben können somit für Interpretationen von Bedeutung sein und müssen entsprechend mitarchiviert werden.

⁴⁶ Vgl. Hannes Bajohr: In der Asche des Digitalen. Postdigitales Publizieren heute, in: *Kunstforum International* 256 (2018), S. 150–159.

Besonders einschlägig für ein solches Spiel mit den Paratexten ist das Verlagskollektiv Troll Thread, das die Titel-, Autor-, Inhaltsangaben und Metadaten, die beim Upload eines Buches auf der PoD-Plattform obligatorisch einzugeben sind, als Teil seiner ästhetischen und politischen Agenda begreift und virtuos einsetzt. In das für die Beschreibung des Inhalts vorgesehene Textfeld des hochgeladenen Buchs gibt Troll Thread standardisiert für alle Bücher die Formel „HOW TO ...“ in marktschreierischen Großbuchstaben ein, ergänzt um ein Schlüsselwort oder eine pointierte Beschreibung der jeweiligen Publikation. Diese Phrase wird dann so lange wiederholt, bis die Anforderung der Mindestzeichenzahl des Textfelds erfüllt ist: „HOW TO PLAY. HOW TO PLAY. HOW TO PLAY. HOW TO PLAY. HOW TO PLAY“, heißt es z. B. bei Holly Melgards *Reimbur\$ment*.

Diese in Auseinandersetzung mit den formalen und inhaltlichen Anforderungen entwickelte Paratext-Poetik spiegelt komprimiert Troll Threads subversive ästhetische Strategie: „Using the PoD 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.“⁴⁷ Ähnlich versteht auch Hartmut Abendschein, Herausgeber der / aaaa press, die kreative, regelwidrige Verschlagwortung seiner Publikationen im Webshop des PoD-Anbieters als essentielles Moment seiner künstlerischen und verlegerischen Praxis. Mit den idiosynkratischen Schlagworten sucht er das Dewey-Kategoriensystem, das die Grundlage für die Verzeichnung der Titel in Bibliotheken und im Buchhandel bildet, zu unterlaufen und letztlich zu erweitern – in der Hoffnung, dass sie bei Übernahme der Titel in internationale Kataloge wie Worldcat.org mitimportiert und so in die OPACs dieser Welt eingeschmuggelt werden.⁴⁸

Gerade bei solch ortsspezifischen Publikationspraktiken, die derart eng mit den spezifischen Anforderungen der PoD-Plattformen verzahnt sind, ist es daher essentiell, ihre unmittelbare Umgebung mitzuarchivieren, aus der heraus sie entstanden sind und in der sie präsentiert, zum Verkauf angeboten und vorrätig gehalten werden. Diesem Umstand versucht die *Library of Artistic Print on Demand* zumindest partiell Rechnung zu tragen, indem wir beispielsweise zusätzlich zum physischen Bestand an Publikationen auch Screenshots vom Webshop zum Zeitpunkt der Bestellung archivierten oder bereits historische Zustände des Plattform-Interfaces über die Wayback Machine des Internet Archive zu rekonstruieren versuchten.

Denn Künstler*innen sind den bisweilen drastischen Änderungen der Plattformarchitektur vollkommen ausgeliefert. Die mit der Nutzung von PoD-Plattformen einhergehende Befreiung vom Buchmarkt und seinen Gatekeeping-Mechanismen wird zwangsläufig gegen einen Verlust an Autonomie und Werkhoheit gegenüber dem PoD-Anbieter eingetauscht. Das läuft dem

⁴⁷ Melgard: POD Self-Publishing.

⁴⁸ Vgl. Abendschein: Konzeptuelles Publizieren im vorliegenden Band.

im PoD-Kontext häufig anzutreffenden Versprechen von Selbstermächtigung, Demokratisierung und Freiheit grundsätzlich zuwider. Dass Künstler*innen in diesem Tausch eben auch die Hoheit über die von ihnen auf der Plattform angelegten, sorgfältig und aufwändig gepflegten Profile abgeben, musste die Photobuchkünstlerin und -dozentin paula roush erfahren, als Lulu 2009 überraschend das Feature von Community Blogs aufgab, die ursprünglich die soziale Vernetzung der User und die Herausbildung einer Lulu Community befördern sollten. Alles dort gepostete Material wurde rigoros gelöscht. Das betraf neben dem Profil u. a. auch die „list of lulu friends, group memberships, lulu interests, published books, blogs and other feeds (del.icio.us bookmarks, for example)“.⁴⁹ Damit ging ein wesentlicher Aspekt der Publikations- und Netzkultur der frühen 2000er Jahre verloren, der sich nur noch ansatzweise über Institutionen wie das Internet Archive rekonstruieren lässt. Im Fall von paula roush waren davon auch „two years of coursework produced with my students using lulu blogs“⁵⁰ betroffen. Sie schaffte es angesichts der kurzen Ankündigungsfrist nicht einmal mehr, die Blogaktivitäten ihrer Studierenden abschließend zu bewerten.

Ebenso unvermittelt wurde 2019/2020 bei einem Relaunch der Lulu-Webseite die Buchvorschau-Funktion abgeschafft. Das hatte nicht nur Konsequenzen für Troll Threads parasitäre Inanspruchnahme der Plattform als Schaufenster des eigenen Programms, sondern nahm den Produzent*innen auch ein wichtiges Werbeinstrument und den Kaufinteressent*innen ein essentielles Tool zur Orientierung und Information im kaum zu überschauenden Angebot der Plattform. Denn Zufallsfunde werden mit Abschaffung der Buchvorschau ebenso erschwert wie gezielte Recherchen, wie sie etwa der Aufbau der *Library of Artistic Print on Demand* erforderlich machte.⁵¹

Prekäre Artefakte

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit PoD-Publikationen steht also vor einer besonderen Herausforderung, da sich paradoxerweise gerade dieses Publikationsmodell, dessen Auflagenhöhe und Verfügbarkeit als unbegrenzt beworben werden, als besonders prekäre Existenzform

⁴⁹ paula roush / Ruth Brown: Publishing with Friends: Exploring Social Networks to Support Photo Publishing Practices, in: Lambropoulos, Niki / Romero, Margarida (Hg.): Educational Social Software for Context-Aware Learning: Collaborative Methods and Human Interaction, Hershey/Penns.: IGI Global 2010, S. 222–240, S. 228.

⁵⁰ Library of Artistic Print on Demand: Interview mit paula roush am 17.07.2020, London, unveröff.

⁵¹ Am ehesten wäre dem gewaltigen Produktionsausstoß wohl mit computergestützten Datenanalysen beizukommen, würden sich die Plattformen nicht als typisch kapitalistische Blackbox mit nur bedingt nützlichen APIs verhalten.

erwiesen hat. Diese Prekarität ist nicht nur dem unbestimmten Zustand der Virtualität und „imagined printedness“ und der Abhängigkeit von den sich stetig ändernden Rahmenbedingungen, Vorgaben und Angeboten der Plattformen geschuldet. Es nimmt auch die Zahl derer zu, die ihre eigenen Publikationen aufgrund von Auseinandersetzungen mit den Plattformen oder aus Verdruss über die unzureichende Qualität, hohe Versandkosten und den ungenügenden Service nicht länger über die Plattformen anbieten und ihre Accounts schließen.

Ein weiterer Faktor dafür, dass sich PoD-Publikationen als besonders schnelllebig und flüchtiger Gegenstand herausgestellt haben, ist die opake Zensurpolitik der Plattformbetreiber, die zunehmend die Veröffentlichung, den Vertrieb und die Zugänglichkeit von Publikationen einschränkt. Die PoD-Plattformen sind immer weniger der Freiraum, als den man ihn einst entworfen hat und als den ihn die Plattformen noch immer bewerben. So haben etwa Lulu und Amazon im vorauseilenden Gehorsam, das heißt ohne dass jemand Klage erhoben hätte oder ein Gerichtsbeschluss eingegangen wäre, sechs der acht Bücher umfassenden Serie *Blind Carbon Copy* (2009) von Stéphanie Vilayphiou wegen angeblicher Copyrightverletzungen gesperrt und gelöscht.⁵² Dabei handelte es sich ausgerechnet um künstlerische Bearbeitungen von Ray Bradburys dystopischem Roman *Fahrenheit 451*, die den schmalen, von unzähligen Unsicherheiten gesäumten Grat zwischen urheberrechtlich erlaubter und verbotener Nutzung fremder Werke auszuloten suchen. Gelöscht wurden selbst die Versionen, die nach dem Vorbild von Google Books nur einen geringfügigen Teil des Romans reproduzieren und nach geltender Rechtsprechung als Fair Use gelten dürften. Mit der Sperrung bzw. Löschung von Publikationen oder ganzer Accounts wegen vermeintlich anstößiger Inhalte oder angeblichen Verstoßes gegen das Urheberrecht oder die Plattformregeln sind diese nicht mehr (re)produzierbar und schlimmstenfalls für immer verloren, wie auch Stéphanie Vilayphiou erfahren musste, die über kein eigenes Backup der Druckdateien verfügte.

Ein ähnliches Schicksal kann PoD-Publikationen ereilen, wenn ein Anbieter aufgibt und vom Markt verschwindet, Druckformate eingestellt oder Material, Bindetechniken und Bearbeitungssoftware ausgetauscht werden. Ebenso kommt es vor, dass die Produktion einer Publikation aus Kostengründen eingestellt wird. So ist beispielsweise Mishka Henners zwölfbändige Serie *Astronomical* (2011), die ihm den internationalen Durchbruch als Photokünstler verschaffte, nicht mehr verfügbar. Die zwölf Bände bestehen aus einer Photostrecke, die das Sonnensystem von Sonne bis Pluto abfährt und dabei die interplanetare Entfernung in Buchseiten übersetzt und abmisst (vgl. Abb. 6).⁵³ Die meisten Seiten der Serie sind daher schwarz,

⁵² Stéphanie Vilayphiou: *Blind Carbon Copy*, 9 Bände, Selbstverlag / Lulu 2009. Vgl. auch <https://apod.li/blind-carbon-copy> (22.05.2022).

⁵³ Mishka Henner: *Astronomical*, 12 Bände, Selbstverlag / Lulu 2011. Vgl. auch <https://apod.li/astronomical> (22.05.2022).

was für die Druckerei einen hohen Kostenfaktor darstellt, da schwarze Farbe der teuerste Posten im Druckprozess ist. Allerdings berechnen PoD-Anbieter ihre Druckkosten auf Basis von Seitenzahlen, Format und Bindung. Außerdem musste der Künstler viele Exemplare wegen Produktionsmängeln reklamieren, etwa weil sie einen unregelmäßigen Farbauftrag aufwiesen. Der PoD-Anbieter brach daher nach 130 hergestellten Sets die Produktion ab, sodass sich die ursprünglich als ‚open edition‘ konzipierte Serie gegen den Willen des Künstlers zu einem gefragten Sammelobjekt entwickelt.⁵⁴

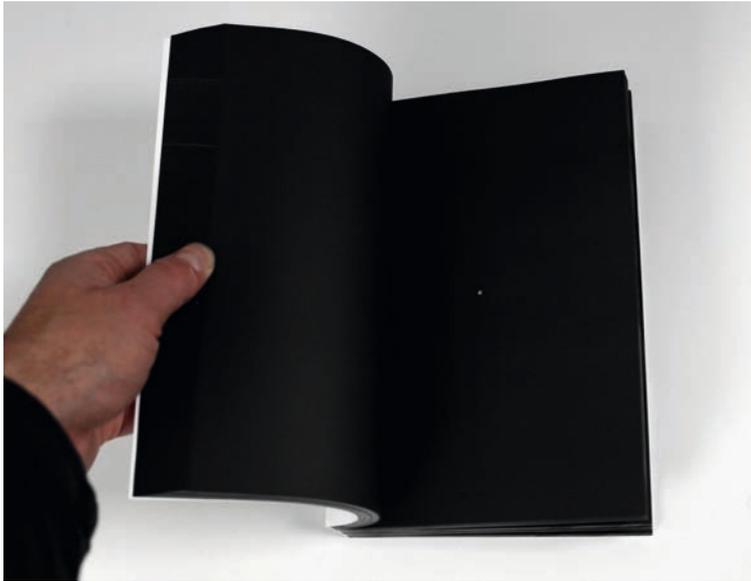


Abb. 6: Der Weltraum ist leer, die Seite voll: vollflächig gedruckte Repräsentation und die Buchseite als Maßstab für das Sonnensystem in Mishka Henners Astronomical.

Photo: Mishka Henner.

Auch im Fall von Holly Melgards *Black Friday* (2012) haben technische oder finanzielle Gründe dazu geführt, dass das Buch lange Zeit nicht erhältlich war.⁵⁵ Es besteht gleichfalls aus voll-

⁵⁴ Auch die *Library of Artistic Print on Demand* konnte nur noch auf ein fehlerhaftes, vom Künstler reklamiertes Exemplar zurückgreifen, das der Künstler zur Verfügung stellte. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Sammelbandes ist Henner zwar wieder in der Lage, das Buchset über die Plattform produzieren zu lassen. Es ist allerdings unklar, wie lange es dauert, bis die Produktion als Verlustgeschäft für die Plattform erneut eingestellt werden muss.

⁵⁵ Holly Melgard: *Black Friday*, Troll Thread / Lulu 2012. Vgl. auch <https://apod.li/black-friday> (22.05.2022).

flächig schwarzen Seiten und dürfte den PoD-Anbieter entsprechend teuer zu stehen kommen. Angeblich lag es aber an Fehlern in der Quelldatei, dass das Buch lange Zeit nicht produziert werden konnte – was in diesem Fall durchaus im Sinne der Autorin ist, die *Black Friday* offen als Versuch deklarierte, „to ,break an industrial printer“.⁵⁶ Nach einer längeren Auseinandersetzung mit Lulu, die im Webarchiv der *Library of Artistic Print on Demand* dokumentiert ist, ist das Buch inzwischen wieder lieferbar.

Andere Fälle verlaufen weniger glimpflich: So gibt es bei Büchern, deren digitale Druckvorlage mit der proprietären Software der Plattformen selbst hergestellt wurde, in der Regel überhaupt keine Möglichkeit des Bewahrens und Archivierens außer durch Bestellen eines gedruckten Exemplars. Ein Export des druckfertigen PDFs ist nicht möglich, weil die über die Inhouse-Software hergestellte Druckdatei direkt mit dem Druckauftrag verknüpft ist. Das bedeutet, dass diese Bücher trotz ihrer grundsätzlichen postdigitalen Hybridität nicht digital zugänglich und distribuierbar sind. Will man diese Publikationen unabhängig von der Plattform bewahren und vervielfältigen, erfordert das in der Regel die Retrodigitalisierung eines gedruckten Exemplars – so ein solches überhaupt vorhanden ist.

Schlecht gemachte Bücher im Heiligtum

Vor diesem Hintergrund fehlender Nachhaltigkeit⁵⁷ und gefährdeter Überlieferung dieser Publikationen – sei sie in der Zensur, der unsicheren dauerhaften Verfügbarkeit der Titel, der Abhängigkeit von der Plattformpolitik und angebotenen Technologie oder im ungewissen Schicksal des kommerziellen PoD-Anbieters begründet – wird jeder Bestellvorgang zu einem archivarischen Akt, weil man nicht sicher sein kann, ob das Buch, das man gerade noch bestellen konnte, morgen noch produzierbar ist oder schon gelöscht, gesperrt oder von ‚öffentlich‘ auf ‚privat‘ umgestellt wurde. Diese Archivarbeit lässt sich nicht den Plattformen überantworten, die an einer Langzeitarchivierung und Verfügbarkeit der Druckdateien außerhalb kapitalistischer Logiken kein Interesse haben. Ebenso wenig kann man diese Aufgabe in den Händen der Künstler*innen belassen. Zudem zeigen die besprochenen Beispiele, dass es mit der Sammlung und Archivierung der gedruckten Buchobjekte allein nicht getan ist – ebenso wenig wie mit einem digitalen Archiv, das den Umweg über das gedruckte Buch ausspart.

⁵⁶ Melgard zit. n. Seita: *Thinking the Unprintable*, S. 180.

⁵⁷ Am Rande bemerkt sei, dass die Nachhaltigkeit auch in ökologischer Hinsicht geringer ausfällt als erhofft. Zwar werden Ressourcen wie Papier eingespart und die Überproduktion vermieden, wenn man nur auf Bestellung druckt. Doch erfolgt die Produktion nur in wenigen ausgewählten Druckereien, so dass häufig lange Versandwege über Länder- und gar Kontinentgrenzen hinweg entstehen.

Den physischen Artefakten, die den Grundstock der *Library of Artistic Print on Demand* bilden, wurde daher ein Webarchiv an die Seite gestellt, das weiteres Material bereitstellt.⁵⁸ Jede Publikation der Bibliothekssammlung wird dort mit ihren bibliographischen Metadaten, Besonderheiten, Herstellungsfehlern, Ausführungen und Materialitäten erfasst. Sie wird mit einer ausführlichen Beschreibung der künstlerischen Konzeption, der Inhalte und Kontexte versehen und mit weiteren Materialien wie Screenshots, PDFs, Buchvideos, Links, Hinweisen auf Sekundärliteratur etc. angereichert. Große Aufmerksamkeit gilt dabei der umfassenden photographischen Dokumentation der gedruckten Artefakte unter besonderer Berücksichtigung ihrer Objektivität, Materialität und sämtlicher Paratexte (Titel-, Backcover, Vakantseiten, QR- und Produktionscodes des Plattformanbieters), um auch bei digitaler Nutzung der Bibliothek die Anschauung der Objekte zu ermöglichen. Das unterscheidet das Webarchiv der *Library of Artistic Print on Demand* grundsätzlich von der Präsentation der Bücher in den Webshops der Plattformen, die in der Regel nur die Druckdateien von Cover und Buchinhalt im PDF-Format vorhalten, was gerade keine Rückschlüsse auf ihre Buchförmigkeit, Materialität, Tiefe und produktionsbedingten Besonderheiten zulässt. Das Webarchiv hingegen hält den oben erläuterten grundsätzlichen Unikatcharakter eines jeden PoD-Buchs in Photo und Beschreibung fest; das schließt die Dokumentation der Druck-, Beschnitt- und Bindefehler ein.

Das Webarchiv bietet zudem den Vorteil, dass der späteren bibliothekarischen Erschließung und Abbildung der *Library of Artistic Print on Demand* im OPAC der Bayerischen Staatsbibliothek (BSB) ein eigenes Interface vorgeschaltet werden kann, für das eigene Kategorien und ein eigenes Erschließungsvokabular zur Beschreibung, Verschlagwortung und Systematisierung der Publikationen entwickelt werden konnten, die sich oftmals per se und programmatisch den üblichen Klassifikationssystemen entziehen. Das ermöglicht es den Nutzer*innen, die Sammlung mit verschiedenen Filtern individuell nach Begriffen, Themen, Produktionsmethoden, Trends, Genres usw. zu durchsuchen. Denn nur ein Bruchteil dieser Daten wird wohl später in das rigide System der BSB übernommen werden können. So ist es derzeit im OPAC der BSB beispielsweise noch nicht möglich, als Herstellungsart nach „Print-on-Demand“ zu suchen. Auch der spielerische Umgang der Künstler*innen mit Titel-, Autorschaftsangaben und anderen Paratexten ihrer Publikationen lässt sich im OPAC nicht abbilden.

Darüber hinaus erweist es sich für die globale Rezeption des Feldes als äußerst förderlich, dass den physischen Artefakten ein weltweit offen zugängliches Webarchiv zur Seite gestellt wurde, da die Bindung der physischen Sammlung an die Örtlichkeit der Bayerischen Staatsbibliothek zwar institutionelle Valorisierung und Langzeitarchivierung verspricht, aber zugleich dem erklärten Anspruch vieler Protagonist*innen auf leichte Zugänglichkeit und größtmögliche Verbreitung ihrer Publikationen zuwiderläuft. Das gilt umso mehr, als die *Library of Ar-*

⁵⁸ Vgl. <https://apod.li> (22.03.2023).

tistic Print on Demand der bibliothekarischen Klassifikation entsprechend den ‚Artists’ Books‘ zugeordnet und damit in die besonders geschützten Bestände eingehen wird, die gesonderten, eingeschränkten Nutzungsbedingungen unterliegen: Nutzung nur vor Ort, unter Aufsicht, auf Bestellung, mit Handschuhen in speziellen Lesesälen und unter Ausschluss von Ausleihe außer Haus und Fernleihe. Es ist daher entscheidend, dass unsere Sammlung aus konservatorischen Gründen und angesichts der Prekarität des PoD-Ökosystems zwar Teil einer institutionellen Bibliothek wird, aber durch die Öffnung und Erweiterung in einem Webarchiv auch als eigenständige Bibliothek auftritt, die der Hybridität ihrer Artefakte ebenso Rechnung trägt wie ihrer Institutionskritik. Schließlich schleust sie diese „schlecht gemachten Bücher“ gerade dort ein, wo sie sonst keinen Ort haben: ins Heiligtum der Bibliothek.

Bibliographie

Sekundärliteratur

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: C. H. Beck 1999.
- Bajohr, Hannes: Infradünne Plattformen. Print-on-Demand als Strategie und Genre, in: *Merkur* 70:800 (2016), S. 79–87.
- : In der Asche des Digitalen. Postdigitales Publizieren heute, in: *Kunstforum International* 256 (2018), S. 150–159.
- Bandel, Jan-Frederik: Untergestaltung, in: ders. / Prill, Tania / Gilbert, Annette (Hg.): *Unter dem Radar. Underground- und Selbstpublikationen 1965–1975*, Leipzig: Spector Books 2017, S. 89–90.
- Bodman, Sarah: Spending Time within Books, in: Hildebrand-Schat, Viola / Bazarnik, Katarzyna / Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): *Refresh the Book. On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*, Brill: Leiden 2021, S. 221–245.
- Bowlt, John E.: Schreibt nichts! Lest Nichts! Sagt Nichts! Druckt nichts!, in: ders. / Hernad, Béatrice (Hg.): *Aus vollem Halse. Russische Buchillustration und Typographie 1900–1930*. München: Prestel 1993, S. 11–38.
- Bruet, Manon: Production Process: Print on Demand, in: *Revue Faire* 26 (November 2020).
- Bühlhoff, Andreas / Gilbert, Annette (Hg.): *Library of Artistic Print-on-Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, Leipzig: Spector 2023 (in Vorbereitung).
- Cramer, Florian: What is ‚Post-Digital’?, in: *A peer-reviewed journal about // Post-Digital Research* 3:1 (2014), <http://www.aprja.net/?p=1318> (22.03.2023).
- Eisenecker, Jasper Otto: Description, <http://p-dpa.net/work/camouflaged-books/> (22.03.2023).
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*, München: C. H. Beck 2015.

- Hawthorne, Susan: *Biodiversität. Manifest für unabhängiges Publizieren*, Berlin: Verbrecher Verlag 2017.
- Jochum, Uwe: *Geschichte der abendländischen Bibliotheken*, Darmstadt: wbg 2002.
- Kovtun, Evgenij: *Das Antibuch der Varvara Stepanova*, in: *Von der Fläche zum Raum. Russland 1916–1924*. Köln: Galerie Gmurzynska 1974, S. 57–63.
- Lin, Tan: *Troll Thread Interview*, in: *Poetry Foundation: Harriet*. A poetry blog, 04.05.2014, <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/troll-thread-interview> (22.03.2023).
- Lorusso, Silvio: *Print-on-Demand – The Radical Potential of Networked Standardisation*, in: *Aldred, Danny / Waeckerlé, Emmanuelle (Hg.): Code—X. Paper, Ink, Pixel and Screen*, Farnham: bookRoom 2015, S. 03:47–03:58.
- : *Digital Publishing*. In *Defense of Poor Media*, in: *Library of the Printed Web / Soulellis, Paul (Hg.): Printed_Web_3.pdf*, Selbstverlag / Lulu 2015, S. 35–89.
- Ludovico, Alessandro: *Post-Digital Print. The Mutation of Publishing since 1894*, Eindhoven: Onomatopoe 2012.
- Mandiberg, Michael: *About*, <https://printwikipedia.com/#/about> (22.03.2023).
- Melgard, Holly: *PoD Self-Publishing After the Rise of Misinformation Got Us Killed*, in: *Bülhoff, Andreas / Gilbert, Annette (Hg.): Library of Artistic Print-on-Demand. Post-Digital Publishing in Times of Platform Capitalism*, Leipzig: Spector 2023 (in Vorbereitung).
- Mertens, Mathias: *Robbery, assault, and battery*. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby, in: *Arnold, Heinz- Ludwig (Hg.): Pop-Literatur*, München: edition text+kritik 2003, S. 201–217.
- Mittler, Elmar: *Die Bibliothek als Gedächtnisinstitution*, in: *Umlauf, Konrad / Gradmann, Stefan (Hg.): Handbuch Bibliothek. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 33–39.
- Ngai, Sianne: *Ugly Feelings*, Cambridge/Mass.: Harvard UP 2005.
- Paris, Heidi: *Wider das Kostbare*, 1986 [nicht mehr online verfügbar].
- roush, paula / Brown, Ruth: *Publishing with Friends: Exploring Social Networks to Support Photo Publishing Practices*, in: *Lambropoulos, Niki / Romero, Margarida (Hg.): Educational Social Software for Context-Aware Learning: Collaborative Methods and Human Interaction*, Hershey, Penns.: IGI Global 2010, S. 222–240.
- Schröter, Jens / Böhnke, Alexander (Hg.): *Analog / Digital. Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004.
- Seita, Sophie: *Thinking the Unprintable in Contemporary Post-Digital Publishing*, in: *Chicago Review* 60/61:4/1 (2017), S. 175–194.
- Soulellis, Paul: *Library of the Printed Web* (2013), <https://soulellis.com/work/lotpw/index.html> (22.03.2023).
- : *Search, Compile, Publish. Towards a new artist's web-to-print practice*, in: *Pichler, Michalis (Hg.): Publishing Manifestos*, Cambridge/Mass.: MIT Press 2019, S. 228–232.
- Steyerl, Hito: *In Defense of the Poor Image*, in: *e-flux* 10 (November 2009), <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> (22.03.2023).

Künstlerische Werke

Barnard, Hester: Copied Right, AND Public / Lulu 2012.

Cabell, Mimi / Huff, Jason: American Psycho, Traumawien / Lulu 2012.

Goggin, James et al.: Dear Lulu, please try and print these line, colour, pattern, format, texture and typography tests for us, Selbstverlag / Lulu 2008.

Henner, Mishka: Astronomical, 12 Bände, Selbstverlag / Lulu 2011.

Lorusso, Silvio / Ciliberto, Giulia: Blank on Demand, Selbstverlag / Lulu 2011.

Maker [d. i. Holly Melgard]: Money, Troll Thread / Lulu 2012.

Mandiberg, Michael: Print Wikipedia, 7473 Bände, Selbstverlag / Lulu 2015.

Melgard, Holly: Black Friday, Troll Thread / Lulu 2012.

Moc, Nettor Tod [d. i. Jasper Otto Eisenecker]: Make Em Pay, Selbstverlag / Lulu 2016.

Schmid, Joachim: Other People's Photographs, 96 Bände, Selbstverlag / Blurb 2008–2011.

Schmidt, Andreas: Just Published, Selbstverlag / Blurb 2011.

Vilayphiou, Stéphanie: Blind Carbon Copy, 9 Bände, Selbstverlag / Lulu 2009.

Internetquellen

<https://abcooperative.cargo.site> (22.03.2023).

<https://apod.li> (22.03.2023).

<https://blurb.com> (22.03.2023).

<https://kdp.amazon.com> (22.03.2023).

<https://lulu.com> (22.03.2023).

<https://ondemandbooks.com> (22.03.2023).

<https://otherpeoplesphotographs.wordpress.com> (22.03.2023).

<https://printwikipedia.com> (22.03.2023).

<https://trollthread.tumblr.com> (22.03.2023).