

Abstract

Als Abschlussprojekt habe mir zum Ziel gesetzt, während des Zeitraums meiner Thesis eine Reihe Zines zu aktuellen Themen zu erstellen und in Echtzeit zu veröffentlichen. Mit diesem explorativen Projekt möchte ich den Prozess des schnellen Entwerfens, Produzierens und Verlegens untersuchen und herausfinden, wie die Verbreitung von erfreulichen Druck-erzeugnissen den Diskurs verändern kann.

Für den theoretischen Teil mit dem Titel „ADVENTURES IN EXTREME PUBLISHING - RESPONDING IN PRINT“ möchte ich fünf Konzepte genauer untersuchen:

- Independent Publishing and Alternative Media
- Die Designer:in als Produzent:in / Autor:in
- Urgent Publishing
- Postdigitales Publizieren
- Design als Prozess / Algorithmus

For my thesis project I set myself the goal of creating a collection of zines on emerging topics in a real-time publishing fashion. With this explorative project I want to investigate the process of rapid design, producing and publishing and how the dissemination of enjoyable printed matter can shift discourse.

For the theoretical part under the title „ADVENTURES IN EXTREME PUBLISHING - RESPONDING IN PRINT“ I want to explore five main concepts:

- Independent Publishing and Alternative Media
- The designer as producer/author
- Urgent publishing
- Post-Digital Publishing
- Design as a Process / Algorithm

Einleitung

Independent Publishing (independen

Die Gestalter:in als Autor:in / Prod

Urgent Publishing

Post-Digitales Publishing

Design als Prozess

Responding in Print – Report from

Ausklang

Literatur

01

dent compared to what?!)

03

uzent:in

20

25

40

48

the field

52

88

90

Einleitung

Als praktisches Abschlussprojekt erstelle ich eine Reihe von Zines, welche aktuelle Diskurse aufgreifen und versuchen sich in diese einzumischen. Dabei sollen die Veröffentlichungen unmittelbar nach und während der in ihnen verhandelten Ereignisse produziert werden und damit die stattfindende Debatte anfeuern oder diese initiieren. Dies geschieht zum einen durch die Verwendung von Inhalten, die im unmittelbaren Umfeld entstehen oder für die Zines angefertigt werden und gleichzeitig durch die Verwendung von Inhalten, die das Thema kontextualisieren und zum Beispiel historische Bezüge herstellen oder durch Ausschnitten aus sozialen Medien hyper-aktuelle Ergänzungen aus der ganzen Welt liefern.

Ich habe mich dabei für ein exploratives Vorgehen entschieden, das nicht nur eine gestalterische Herausforderung stellt. So ist es auch erforderlich, Prozesse zu entwickeln und zu beobachten. Gleichzeitig ist das Unterfangen durch die tatsächliche regelmäßige Produktion von Druckerzeugnissen eine handwerkliche und logistische Aufgabe.

In dieser theoretischen Ausarbeitung zu dem praktischen Projekt möchte ich gerne einige zunächst unabhängige inhaltliche Stränge beginnen, die alle das Projekt als Fix-Punkt haben und sich in diesem wiederfinden. Die Überlappung zwischen den fünf Hauptsträngen wird sicherlich jeweils deutlich, aber wird in der Regel nicht ausformuliert, da eine Erzählung mit unterschiedlichen Perspektiven einer linearen vorgezogen wird. So kommen beispielsweise politische Publikationen zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehrfach zur Sprache, allerdings verortet in der Historie des Verlagswesens, in der Ideengeschichte der *alternative media*, oder als Illustration der Entwicklung der technischen Möglichkeiten von (Kleinst-)Verlagen. Diese unterschiedlichen Ansätze sollen gleichberechtigt dargelegt werden und ein Bild auf die theoretischen Ansätze zur praktischen Ausarbeiten erlauben, dass mehrere Facetten in sich vereint.

Im ersten Kapitel wird das *independent publishing* in Bezug gesetzt zu der Geschichte des Verlagswesens, in der Sphäre der *alternative media* verortet und anhand der Konzepte der *public/counterpublic* in Beziehung zu öffentlichen Diskursen gesetzt. Außerdem wird das *radical publishing* eingeführt und anhand einiger Beispiele illustriert.

Das zweite Kapitel beschreibt die Rolle der Gestalter:in bei der Produktion von Publikationen, wenn es nicht nur um die Gestaltung von fertigen Inhalten geht, sondern vielfältige Rollen als Produzent:in, Autor:in und Reporter:in eingenommen werden. Insbesondere stellt sich hierbei die Frage nach dem Verhältnis der Gestalter:in zu ihren gesellschaftlichen Vorbedingungen und den Produktionsmitteln. Außerdem wird hier das Konzept des Zines vorgestellt, welches als die gelebte Anwendung des

zuvor besprochenen verstanden werden kann, auch wenn bei den Punk-Veröffentlichungen der 80er-Jahre womöglich das Verhältnis der Produzierenden zu den Produktionsmitteln nicht die vornehmliche Diskurslinie war.

Anschließend wird das Konzept des *urgent/real-time publishing* untersucht. Hierbei wird untersucht, inwieweit Publikationen aktuelle Diskurse aufgreifen können, indem sie eine zeitliche Nähe zwischen Entstehung der Inhalte und dem Zeitpunkt ihrer Publikation erzeugen.

Die Frage nach der Relevanz und Rolle von Druckprodukten in einer digitalisierten Welt wird im Kapitel *Postdigitales Publishing* beantwortet.

Als letzter Strang wird Design als Prozess im Bezug auf das Vorhaben beleuchtet. Für ein Projekt, das eine Geschwindigkeit und gleichzeitig hochwertige Ergebnisse erreichen will, ist es besonders wichtig, gute Prozesse einzusetzen. Aber auch die Gestaltung kann bestimmt werden durch Parameter und Algorithmen, die man – einmal aufgestellt – einsetzt, um Kohärenz zu erzeugen, Formensprachen hervorzulocken und den Arbeitsaufwand durch wiederholbare Schritte zu verringern.

Abschließend wird das praktische Vorhaben noch einmal ausführlicher erläutert und die bisherigen Ergebnisse vorgestellt und reflektiert.

Independent Publishing (independent compared to what?!)

In diesem ersten Kapitel wird kurz das Verlagswesen als solches und seine Geschichte vorgestellt. Der Fokus richtet sich dann auf das Verlegen von Magazinen und dem anschließend auf die *alternative media*. Deren Praxis, das *radical publishing*, wird unter anderem von Praktizierenden genauer beschrieben und dann anhand eines Beispiels eines *radical printshops* illustriert.

As a means towards the empowerment of those who suffer most under oppression, independent publishing enables truly alternative ideas to be seen and heard, outside of corporate, state, and institutional values. Sometimes it's happening right there in the open, on the same exact platforms where others are doing the most harm. [Soulellis21b]

Publishing

Independent publishing trägt als Begriff in sich schon die Frage: Unabhängig wovon? Unabhängig im Verhältnis wozu?

Das Veröffentlichen / *publishing* / *making public* ist eine der ältesten Menschheitstraditionen. Durch eine Publikation entsteht eine Öffentlichkeit (*a public*), welche im Verhältnis zu den Druckprodukten und ihrer Zirkulation steht. Das widerspricht genau einer bürgerlichen Vorstellung von der Öffentlichkeit (*the public*), die als ganzes Volk, eine real-existierende Ansammlung von Menschen gedacht wird. Damit aber tatsächlich eine Öffentlichkeit entsteht, muss diese sich entlang eines Diskurses organisieren und durch ihn angesprochen werden. Die Existenz einer Öffentlichkeit hängt allein von der Aktivität ihrer Mitglieder ab, wie fiktiv oder eingeschränkt sie auch sein mag, und nicht von der kategorischen Zuordnung ihrer Mitglieder, ihrer sozialen Stellung oder ihrer materiellen Realität. In dem Selbstverständnis ihrer Funktion ähneln

die Öffentlichkeiten somit den freien Assoziationen, welche eine Zivilgesellschaft bedingen. [Warner02] Das auch von Michael Warner stammende, weiterführende Konzept der Gegenöffentlichkeit (*counterpublic*) wird im Abschnitt *Radical Publishing* ergänzend betrachtet.

Über diese abstrakte Ebene hinaus hat das Verlagswesen eine lange Geschichte was sowohl die Materialität als auch die Produktionsverhältnisse unter denen Publikationen entstehen betrifft. Nun soll daher in aller Kürze die Geschichte des *publishing* in Westeuropa dargelegt werden, um ein Verhältnis aufzubauen von aktuellen Praktiken des (*independent*) *publishing* und der vorhergegangenen Praxis. Die Darstellung folgt im Wesentlichen dem Artikel „History of publishing“ aus der Britannica Online Encyclopedia.

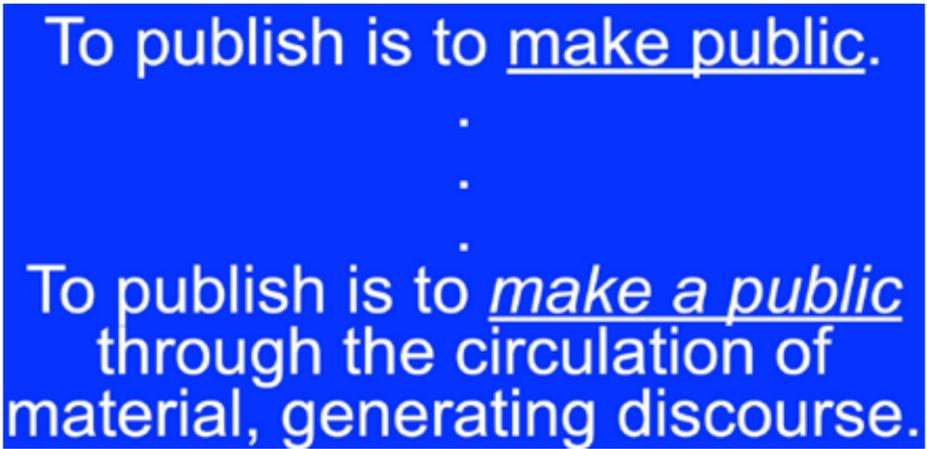


Abb.1 *To publish is to make public* [Soulellis21a]

Die Geschichte des Verlagswesens ist durch ein enges Zusammenspiel von technischer Innovation und sozialem Wandel gekennzeichnet, durch das sich beide gegenseitig fördern. Das Publizieren, wie wir es heute kennen, beruht auf einem Zusammenspiel von den drei Erfindungen Schrift, Papier und Druck und einer entscheidenden gesellschaftlichen Entwicklung: der zunehmenden Alphabetisierung.

Ursprünglich galt die Schrift nicht als Mittel zur Verbreitung von Informationen, sondern zur Festschreibung religiöser Formulierungen oder zur Überlieferung von Gesetzbüchern, Genealogien und anderen gesellschaftlich wichtigen Dingen, die zuvor aus dem Gedächtnis festgehalten worden waren. Das Publizieren konnte erst beginnen, nachdem das oft von einer priesterlichen Kaste gehaltene Schriftmonopol gebrochen worden war, welches wahrscheinlich im Zusammenhang damit geschah, dass die Schrift im Handel ihren Wert entfaltete.

Der Druck scheint erstmals im 6. Jahrhundert in China in Form des Blockdrucks erfunden worden zu sein. Eine frühere Version könnte sogar schon zu Beginn des 1. Jahrtausends BCE entwickelt worden sein, aber wenn dem so ist, wurde sie bald nicht mehr verwendet. In China wurde bereits im 11. Jahrhundert der *movable type* erfunden, aber nicht voll ausgenutzt. [Unwin+2020]

Publishing is defined as the dissemination of literature, music, or information - the activity of making information available to the general public. The word publisher can refer to the individual who leads a publishing company or an imprint, or to a person who heads a magazine. [Eleanor Vonne Brown in Temporary20]

Schon vor dem *movable type* wurden in Europa Holzschnitte gedruckt und verbreitet. Hierzu gehörten die *biblia pauperum*, einfache Illustrationen, die Szenen aus der Bibel wiedergaben und diese Inhalte damit zu popularisieren versuchten. [Ludovico12] In einem späteren Kapitel wird noch weiter auf das revolutionäre Potenzial dieser früher Druckprodukte eingegangen.

Die Erfindung des Buchdrucks in Europa wird gewöhnlich Johannes Gutenberg in Deutschland um 1440-50 zugeschrieben, obwohl der Blockdruck schon seit etwa 1400 praktiziert wurde. Gutenbergs Errungenschaft war keine einzelne Erfindung, sondern ein ganzes neues Handwerk mit beweglichen Metalllettern, Tinte, Papier und Druckerpresse.

Vor der Erfindung des Buchdrucks konnte die Zahl der handgeschriebenen Bücher in Europa in Tausenden gezählt werden. Um 1500, nach nur 50 Jahren des Buchdrucks, gab es bereits mehr als 9 Millionen Bücher.

In seinem ersten Jahrhundert dominierten die Drucker den Buchhandel. Der Drucker war oft sein eigener Schriftgießer, Herausgeber, Verleger und Buchhändler; nur die Papierherstellung und meist auch die Buchbinderei lagen außerhalb seiner Zuständigkeit.

Von der Mitte des 16. bis zum 18. Jahrhundert änderten sich die Methoden der Buchherstellung technisch kaum, aber die Organisation des Gewerbes entwickelte sich allmählich zu ihrer modernen Form.

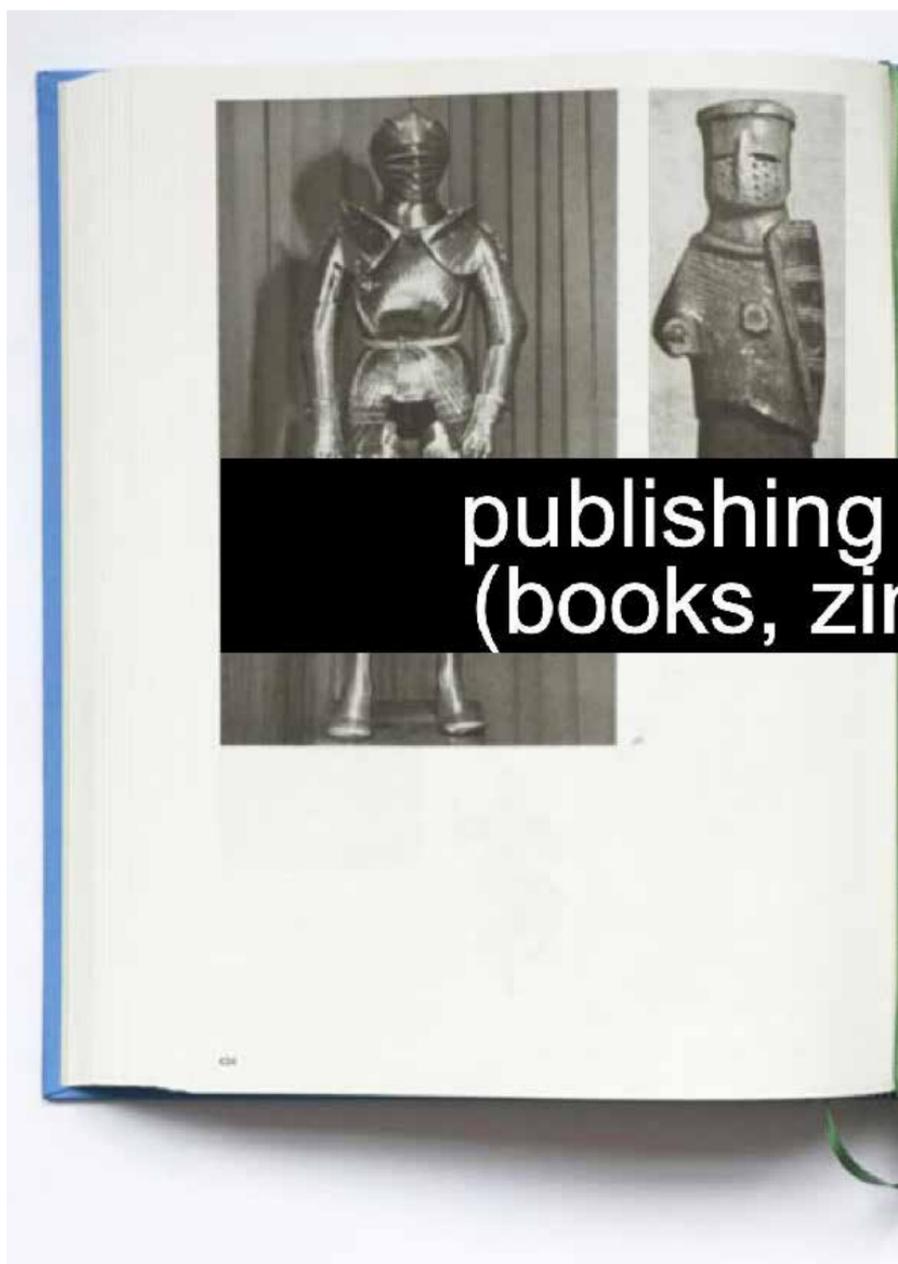


Abb. 2 *Publishing = objects* [Soulellis21a]

Die Schlüsselfunktionen des Verlagswesens, die Auswahl des zu druckenden Materials und die Übernahme des finanziellen Risikos seiner Herstellung, verlagerten sich vom Drucker auf den Buchhändler und von diesem auf den Verleger selbst; auch die Rolle der Autor:in bildete sich heraus. Der Kampf mit den Zensoren wurde immer erbitterter, bevor ein gewisses Maß an Pressefreiheit zugelassen wurde.

Die Kirche, der Staat, die Universitäten, die Reformer und die Radikalen waren alle schnell bemüht, die Drucktechnik zu nutzen. Es ist nicht überraschend, dass seitens der Kirche und Machthabenden alle Versuche unternommen wurden, eine so „gefährliche“ neue Art der Kommunikation zu beherrschen und zu regulieren. Diese Ablehnung sollte sich als völlig berechtigt herausstellen, da der Buchdruck zum Beispiel wesentlich die Protestantische Reformation ermöglichte.

Ab dem 18. Jahrhundert nahm die Zensur in den meisten westlichen Ländern ab. In Deutschland wurde sie 1848 abgeschafft. Die klarste Aussage, zu der sich weite Teile der Welt heute bekennen, kam von der französischen Nationalversammlung im Jahr 1789: „Die freie Mitteilung von Gedanken und Meinungen ist eines der kostbarsten Rechte des Menschen; jeder Bürger darf daher frei sprechen, schreiben und drucken.“

Ende des 18. Jahrhunderts war in Westeuropa und Nordamerika ein großes Maß an Freiheit gewonnen, und ein breites Spektrum an Druck-erzeugnissen war im Umlauf.

Im 19. Jahrhundert begann eine ganz neue Ära im Verlagswesen. Eine Reihe von technischen Entwicklungen, im Buchhandel wie in anderen Industrien, steigerte die Produktion dramatisch und senkte die Kosten. Die Stereotypie, die Eisendruckpresse, die Anwendung der Dampfmaschine, der mechanische Satz, neue Methoden zur Reproduktion von Illustrationen - diese Erfindungen, die im Laufe des Jahrhunderts entwickelt wurden und gegen die sich die Drucker:innen oft wehrte, kamen einer Revolution in der Buchproduktion gleich.

Papier, das bis 1800 von Hand hergestellt wurde, machte 1740 mehr als 20 Prozent der Kosten eines Buches aus; bis 1910 war dieser Anteil auf nur etwas mehr als 7 Prozent gesunken.

In den späten 1890er und frühen 1900er Jahren wurden viele neue Verlagshäuser gegründet. In den Industrieländern konnte trotz steigender Löhne ein kleines Unternehmen wirtschaftlich betrieben werden, und die Druckkosten waren so moderat, dass es wirtschaftlich sinnvoll war, von einem neuen Buch auch nur eintausend Exemplare zu drucken. [Unwin+2020]

Damit war das *independent publishing* entstanden. Ellen Lupton beschreibt in *Indie Publishing* die Ansicht von Chris Anderson, dass das Zeitalter der Massenmedien sich dem Ende neige, während die Medienlandschaft diverser wird und ein immer größerer Teil der Publikationen von Nischenprodukten, wie etwa *Blogs*, *Indie*-Musik, *Zines* und Romanen in kleiner Auflage bestritten wird. Diese Produktion

nähre sich aus der Demokratisierung der notwendigen Produktionsmittel wie Software oder Digitalkameras und internetbasierten Distributionskanälen wie „Netflix, Amazon, eBay, Etsy, YouTube und Google“. [Lupton98] Auf den inhärenten Widerspruch zwischen „demokratisierten“ Produktionsmitteln und den genannten Verbreitungskanälen, die im monopolistischen Plattform-Kapitalismus angesiedelt sind, geht Lupton allerdings nicht weiter ein.

Independent publishing covers a range of ventures, from the initiation of a single book project by a lone author to ongoing endeavors launched by organizations or individuals. Thousands of small publishing houses around the world produce books in relatively small quantities and distribute them online as well as through bookstores. [Lupton98]

Susan Hawthorne offeriert in ihrem Buch „Bibliodiversity“ noch mal einen anderen Blick auch die Verlagslandschaft, in dem sie eine Analogie zu einem Biosystem zieht (*biodiversity*) und mit dieser Perspektive die Verschiedenheit von Publikationen und Publikationsprozessen in den Blick nimmt. So beschreibt sie, wie im *mainstream publishing* Bücher, „die den Status quo nicht angreifen, die weder politisch noch einfallreich die vorherrschende Meinung infrage stellen, in gigantischen Auflagen gedruckt werden“. Diese Homogenisierung produziere einige wenige Autoren, die zu Stars erhoben würden, die allerdings nur alte Ideen abgeschwächt für den „generalisierten Geschmack der uninformierten Leser:innen“ neu verschriftlichten. [Hawthorne14]

Dem stellt Hawthorne das Konzept des independent publishing wie folgt gegenüber:

The ecology of publishing is an issue that will stretch the minds of independent publishers in the coming decades. While megapublishing will entail more and more mergers, increased digitisation, convergence of book retailers and book publishers, and massive multilingual homogenised publishing, at the other end will be the small-scale publishers: independents and selfpublishers. Writing and publishing are frequently at their best as small-scale ventures, just as organic farming has its best results when done on limited acreage. Staying small enables the farmer to produce something unique, a flavour or colour that can't be reproduced industrially. In the mainstream, one hears big business arguing that 'organic' is 'only for the rich', and by farming on an industrial scale agribusiness can produce food that the poor can afford. Farida Akhter in Bangladesh, however, has shown by example how people with few resources also ought to be able to eat healthy food, food grown without pesticides and without the intervention of companies like Monsanto (Akhter, 2001; Robin, 2010). (...) These actions are anathema to the spirit of bibliodiversity. By contrast, as the International Alliance of Independent Publishers has stated, "independent publishers guarantee the multiplicity and circulation of ideas, and as such are the real players and defenders of this cultural diversity within publishing" [Hawthorne14]

In „What problems can artist publishers solve?“ beschreibt Eleanor Vonne Brown, wie sich kleine Druckereien in dieser Landschaft verorten. So sagt sie, dass sie oft dadurch gekennzeichnet sind, nur wenige Titel pro Jahr herauszugeben. Da die Profitmargen dabei in der Regel nicht hoch seien, ließe sich die Motivation oft eher durch den Wunsch erklären, Material herauszugeben und diskursive Lücken zu füllen, die von größeren Verlagen vernachlässigt würden. So könnten sie sich auf Nischengenres einlassen und mit Inhalt, Produktion, Formaten und Distribution experimentieren. [Eleanor Vonne Brown, Temporary20]

Magazine publishing

Der Zeitschriftenverlag hat seine Wurzeln in der Flut von Pamphleten und anderen Verlautbarungen, die der immer erschwinglichere Druck ermöglichte. Ein Großteil der Energie, die in diese Publikationen floss, wurde allmählich in regelmäßig erscheinende Publikationen kanalisiert, die eine Vielzahl von Materialien sammelten, um bestimmte Interessen anzusprechen. Die Zeitschrift nahm somit den großen, nicht scharf abgrenzbaren Mittelbereich zwischen Buch und Zeitung ein. [Unwin+2020]

Laut Haveman in „Magazines and the Making of America: Modernization, Community, and Print Culture, 1741–1860“ stellen Magazine ein zentrales Moment für die Modernisierung und Gemeinschaft dar. Sie seien eine Art „sozialen Klebers“, der es Menschen, die nicht direkt miteinander agieren erlaube, kulturelle Botschaften kollektiv wahrzunehmen und zu geteilten kulturellen Projekten beizutragen. So seien Magazine sowohl in der Lage, soziale Veränderungen zu beschleunigen, wie auch zu verlangsamen. Sie seien dabei besonders zugänglich, weil die anfänglichen Kosten und der materielle Aufwand gering seien und damit ein Werkzeug zum *community building* darstellten, dass nicht nur den Eliten zugänglich sei.

As long as printers have unused capacity, any individual or group with information to disseminate, a point of view to promulgate, a community to build, or a cause to promote can arrange to publish a magazine. [Haveman20]

Alternative Media

Soeben wurden die formalen und physikalischen Bedingungen des *independent publishing* beleuchtet. Es stellt gleichzeitig aber natürlich auch ein inhaltliches Gegengewicht in der Medienlandschaft dar. Dieses lässt sich vielleicht am ehesten in dem Begriff *alternative media* wiederfinden, der von Chris Atton 2002 in dem gleichnamigen Buch untersucht wird. Er stellt in der Abhandlung einige Definitionen und Betrachtungen von *alternative media* / *radical media* gegeneinander, die hier nur kurz angeschnitten werden sollen.

Atton beginnt damit darzulegen, dass in Massenmedien, die von wenigen mächtigen Akteuren gestaltet werden, oftmals gruppenbezogene Abwertung stattfindet, die sich gegen marginalisierte Gruppen richtet. Ein Ziel der *alternative media* sei deshalb, diesen Gruppen Zugang zu Medien zu verschaffen, die ihren Anforderungen gerecht werden. Das beinhaltet Medien zu schaffen, die ihnen erlauben, als bestimmende Kraft aufzutreten und sowohl als Akteur:innen aufzutauchen als auch Nachrichten zu verbreiten, die für sie relevant sind. [Atton02]

Patricia Glass Schuman sieht die Rolle der *alternative press* als das moderne Äquivalent des historischen *pamphleteers* (Personen, die Meinungen mit Flugblättern verbreiteten). Die *alternative media* stelle nämlich „*information for action*“ her, die zeitnah und schnell produziert wird. Sie sieht darin eine Korrespondenz zum Aktivismus, der auf soziale Probleme antwortet, während sie entstehen. [Atton] Diese Funktionen übernahm der frühe Druck von Flugblättern. So gab es vor den beiden großen politischen Umwälzungen im 18. Jahrhundert (der Französischen Revolution und dem Amerikanischen Bürgerkrieg) eine regelrechte Welle von Pamphleten, die von kleineren Gruppen oder Drucker:innen selbst herausgegeben wurden. [Ludovico12]

Tim O'Sullivan verortet das vornehmliche Ziel der *alternative media* als ‚radikalen‘ sozialen Wandel, der die vorherrschenden Politiken angreift und einen Wandel der Gesellschaft oder zumindest die Neuauslotung traditioneller Wertvorstellungen einfordert. Darüber hinaus benennt er zwei Charakteristika, die *alternative media* vom Mainstream abgrenzen. So entstünde sie erstens in einem demokratischen/kollektivistischen Produktionsprozess und zweitens mit einem experimentellen Anspruch an Form und Inhalt.

In einem Seminar von Noam Chomsky brachte ein Teilnehmer eine weitere Definition ein: So sei *alternative media* diejenige, die durch Bürger:innen geführt sei, als nicht durch Staaten oder Konzerne, und dadurch die Freiheit gewönne, nicht nur frei von wirtschaftlicher Einflussnahme zu werden, sondern auch Themen zu wählen, welche die Bürger:innen direkt betreffen und diese in die Produktion mit einzubeziehen

John Downing legte eine umfangreiche Theorie zu *alternative media* dar, die er *radical alternative media* nennt, mit dem Hinweis darauf, dass die kürzere Bezeichnung absurd sei, da schließlich jedes Medium zu einem gewissen Zeitpunkt seines Bestehens alternativ zu etwas anderem sei. In seinen späteren Betrachtungen gibt er die strenge Dichotomie zwischen *alternative* und *mainstream media* auf und gesteht ein, dass auch Massenmedien teilweise demokratisiert werden können oder dass Massenmedien mitunter in radikalen Formen in Anschlag gebracht werden.

Downing untersuchte 1988 die Westdeutsche Anti-Atom-Bewegung und ihre Medien als „kulturell eingebettete soziale Praxis“ und die Bewegung selbst als eine Sphäre einer alternativen Öffentlichkeit, aus der *alternative media* hervorging. Er beschreibt, wie diese oppositionelle politische Kultur durch einen reichhaltigen Austausch in ebenjener Sphäre alternativen Diskurses besonders gut ausgeprägt sei, die die Inhalte von alternativen Publikationen hervorbrächte und wieder in sich aufnehme und in „Aktivität, Bewegung und Austausch“ verwandelte.

Atton resümiert, dass *alternative media* eben nicht nur dadurch gekennzeichnet ist, alternative Standpunkte zu vertreten, sondern durch eine starke Betonung der Organisationsformen, die breite Partizipation bei der Schaffung, Produktion und Verbreitung von Publikationen erlauben, charakterisiert sei. In seiner „Typologie von alternative und radical media“ fasst Atton die verschiedenen Perspektiven in sechs Punkten zusammen:

A typology of alternative and radical media

1. Content (politically radical, socially/culturally radical); news values
2. Form - graphics, visual language; varieties of presentation and binding; aesthetics
3. Reprographic innovations/adaptations - use of mimeographs, IBM typesetting, offset litho, photocopiers
4. ‚Distributive use‘ (Atton, 1999b)
- alternative sites for distribution, clandestine/invisible distribution networks, anti-copyright
5. Transformed social relations, roles and responsibilities - readerwriters, collective organization, de-professionalization of e.g., journalism, printing, publishing
6. Transformed communication processes
- horizontal linkages, networks

[Atton02]

Radical publishing

Nach der Betrachtung zu *alternative media* stellt sich die Frage nach ihrer Praxis. Im folgenden wird die verlegerische Praxis der *alternative media* unter dem Schlagwort des *radical publishing* beleuchtet. Enzensberger beschreibt in seinem „Baukasten zu einer Theorie der Medien“ anschließend an die soeben angestellten Betrachtungen, dass eine politisch-emanzipatorische Verwendung von Medien sich durch eine Interaktivität zwischen Herausgebenden und der angesprochenen Öffentlichkeit, kollektive Produktion und eine Beschäftigung mit dem Alltag und den normalen Belangen der Menschen kennzeichnet. Wie sich dieser Anspruch in einem radikalen Verlagswesen niederschlägt ist berichten Akteur:innen aus verschiedenen Projekten wie folgt:

AND Publishing betont, wie genau dieser Anspruch auch verfehlt werden kann: „Es scheint, dass wir nicht unbedingt radikale Denkansätze, sondern vielmehr radikale Praktiken entbehren. Allzu oft treffen wir auf Schriftsteller:innen und Kulturschaffende, die sich auf radikale Gedanken berufen, aber ihre behauptete Radikalität kaum in ihrer eigenen Mikropolitik der Produktion und Verbreitung umsetzen. Wir hören viel über Koproduktion und dialogische Praktiken oder ein weniger besitzorientiertes Modell der Autorenschaft. Aber dann finden wir - wieder einmal - den Namen eines Einzelnen auf dem Cover, obwohl wir wissen, dass es sich um einen kollektiven Produktionsprozess handelt.“ [AND Publishing in Temporary20]

In „What Problems Can Artist Publishers Solve?“ bringt Clara Balaguer von dem „Hardworking Goodlooking“-Kollektiv ebenfalls eine Perspektive zum Ausdruck, welche die Grenzen bzw. Herausforderungen des *radical publishing* betont. Sie vermutet, dass *artist publications* alleine keine sozialen oder politischen Probleme lösen können, weshalb kollaborative Arbeiten notwendig seien, die außerhalb einer Kunst-Öffentlichkeit reichen, arbeiten und sich entwickeln. Aber auch mit einem derartigen kollaborativen Prozess stellt sie fest, dass eine Handlung, die in einem elitären Kulturmarkt verortet ist, auch wenn sie diesen kritisiert, ist immer noch Teil des kapitalistischen Paradigmas sei, das jene Verhältnisse hervorbringt, welche es zu bekämpfen gilt.

Darüber hinaus verließen Kunstpublikation den privilegierten Kreis von Menschen, die die Muße und theoretische Vorbildung besitzen, um bei dem Konsum dieser nicht überfordert, abgestoßen oder durch eine zu komplexe Sprache diskriminiert zu werden, oftmals nicht. Balaguer glaubt dabei auch nicht an einen *trickle down effect*, da Inhalte nicht aus einem hermetischen intellektuellen Raum heraus ‚nach unten‘ vordringen könnten, unabhängig davon, wie sozial relevant oder wichtig sie seien. [Clara Balaguer in Temporary20]

Jan Steinbach (Edition Taube) beschreibt, wie die „Mainstream-Medien“ zunehmend auf einzelne Rezipient:innen zugeschnittene Inhalte verbreiten, die wie McLuhan es beschreibt die „Muster sozialer Interdependenz und jeden Aspekt des persönlichen Alltags umformen und restrukturieren.“ Dem stellen sich nach Steinbach das *independent publishing* und *artist publications* entgegen, im dem sie diesen Entwicklungen auf vier Arten begegneten:

1. They are slow, not fast. We can neither publish nor consume books at the same frequency as we can interconnected digital media. The slow medium can be a weapon against the saturation of virtual interactions, against algorithmic manipulation, and against corporate control in the social sphere. Taking it slow, taking some time to produce a publication rather than posting material in a rush, produces deeper content and creates more conscious moments of reflection.

2. They tend to be physical, not virtual. Printed matter is invulnerable against later manipulation, censoring or blackouts. Its use can not be perfectly tracked and analyzed. Printed matter can move freely in space, cross borders, and spread to an audience influenced half by personal connections and relations, half by chance.

3. They are produced with passion, not money. In a micro-economy where expenses and earnings might not add up, one can be sure that most independent publishing products wouldn't exist had someone not put their heart in them.

It is important to sustain publishing infrastructures and spaces in which the selection is not based on getting the most attention.

4. Artists' publications can activate rather than placate us. By exploring and reinventing the medium, by refusing to communicate purposefully or at all, artists' publications can challenge our scripted perceptions and routines, and often expand our view on the world.

[Jan Steinbach in *Temporary20*]

Warner hat seinen schon berichteten Begriff der *public* ergänzt durch die *counterpublic*, welche eine eigene Art der *public* darstellt. Sie kennzeichnet sich durch die Ansprache einer undefinierten Anzahl Fremder und unterscheidet sich dadurch beispielsweise von einer formal festgelegten Gruppe. Dabei wird aber in einem in der *counter-public* verorteten Diskurs nicht irgendwer angesprochen, sondern ein Publikum, mit dem Personen des Mainstreams in jedem Falle nicht verwechselt werden wollen: Die meisten Menschen wollen kein schwules Magazin lesen.

Die *counterpublic* erlaubt dem Publikum beispielsweise eine Freiheit von hetero-normativen Sprechweisen, weil offensichtlich ist, dass eine queere Publikation nur in bestimmten Kreisen kursiert, in denen sich die Rezipient:innen nicht verstecken müssen. Über diesen Kreis hinaus wird eine solche Veröffentlichung hingegen schnell starken Widerstand zu spüren bekommen. Dies verschiebt die Konfliktlinie auf eine Ebene der Öffentlichkeitsphären, innerhalb derer

zB. queere Publikation versuchen können, Grenzen zu verschieben und Menschen zugänglich zu werden, die sich in ihnen wiederfinden könnten.

Die *counterpublics* reproduzieren dabei nicht nur Identitäten, die anderswo entstanden sind, sondern helfen auch denjenigen, die sich an ihrem Diskurs beteiligen dabei, eigene Identitäten zu formen und ins Verhältnis zu setzen. Die Teilnahme an diesen Diskursen ist dabei freilich nicht ohne Risiko und oftmals stark stigmatisiert. Diese Stigmatisierung ist in jedem Moment also auch die Folie, auf der jeder Sprechakt stattfindet. Diese Entfremdung vom öffentlichen Mainstream-Diskurs bildet die Voraussetzung für eine gemeinsam konstruierte *community*. So müssen auch Publikationen, die den bestehenden Verhältnissen entgegenstehen, ihrerseits einen Umgang mit ihnen finden und sich innerhalb ihrer verorten. [Warner02]



Abb. 3 Der „union bug“ der
Kooperative [Aubert19]

Radical printshops

Es gibt eine weltweite, aktive Szene von *radical printshops*, also kleinen Druckereien, die eine eigene Produktion von Kunstwerken oder Publikationen haben. Ihnen ist oft gemein, dass sie nicht profitorientiert arbeiten, sondern eher an der Verbreitung von Inhalten interessiert sind.

I would say that any artist-run press is radical and progressive. The artist-run model of publishing promotes ideas above all else. If your idea is good enough or interesting enough, it matters a little less how scalable or commercially viable it is. I think there is a directness and honesty to that. To some extent, artist-run publishers are providing a platform for other artists (and ourselves) to communicate directly with an audience, free from institutional approval or validation. [Colpa Press in Hamamoto+20]

Ein weiteres Kennzeichen des *radical publishing* ist die besondere Betonung der Gemeinschaft und Beziehungen in der Gestaltung, Produktion und Distribution. [Lexi Visco und Calvin Rocchio in Hamamoto+20]

Die Praxis des *radical publishing* wird im Folgenden anhand des Beispiels der „Detroit Printing Co-op“ kurz illustriert, die in den 1970er-Jahren in den nord-östlichen Vereinigten Staaten politische Druckerzeugnisse hervorbrachte und vertrieb.

Die Detroit Printing Co-op

Da zu Beginn der 70er-Jahre das Offset-Druckverfahren schon einige Jahrzehnte Verwendung fand, konnten zunehmend kleinere Betriebe gebrauchte Druckmaschinen preiswert erwerben. Ende 1969 erwarb so eine Gruppe Freund:innen eine gebrauchte Harris-Offset-Druckerpresse, um in Detroit die *Detroit Printing Co-op* zu gründen. Die Ziele der Kooperative waren es, Schriftsatz und Druck „ohne Zensur oder Einflussnahme“ zu ermöglichen und „einen kleinen Bestand von Produktionsmitteln verfügbar zu machen, der dem steigenden Wunsch nach Selbst-Ausdruck einer rastlosen Bevölkerung entspricht.“

In der Kooperative wurden von 1970 bis 1980 Zehntausende von linken Büchern, Flugblättern und Plakaten produziert.

Bei der Tätigkeit des Kollektivs wurden das Schreiben und Debattieren eingebettet und in dem Layout-Prozess und im Druckvorgang verhandelt. So wurden einige der wichtigsten linken Literatur-Erzeugnisse der 1970er Jahre gedruckt. Darunter waren die erste englische Übersetzung von Guy Debords „Gesellschaft des Spektakels“, die Black Star-Publikation „The Political Thought of James Forman“, die Lyrikzeitschrift „riverrun“, und fünf Jahre lang Ausgaben von „Radical America“, der Zeitschrift der *Students for a Democratic Society (SDS)*. [Aubert19]

Die Kooperative zeichnete sich dabei besonders durch einen kollektiven Anspruch sowohl an der Druckmaschinen als auch die Prozesse der Gestaltung aus.

Guidelines of the printshop

The equipment of the Printing Co-op is social property. It is and shall be controlled by all individuals who need, use and maintain it. (...)
[Aubert19]

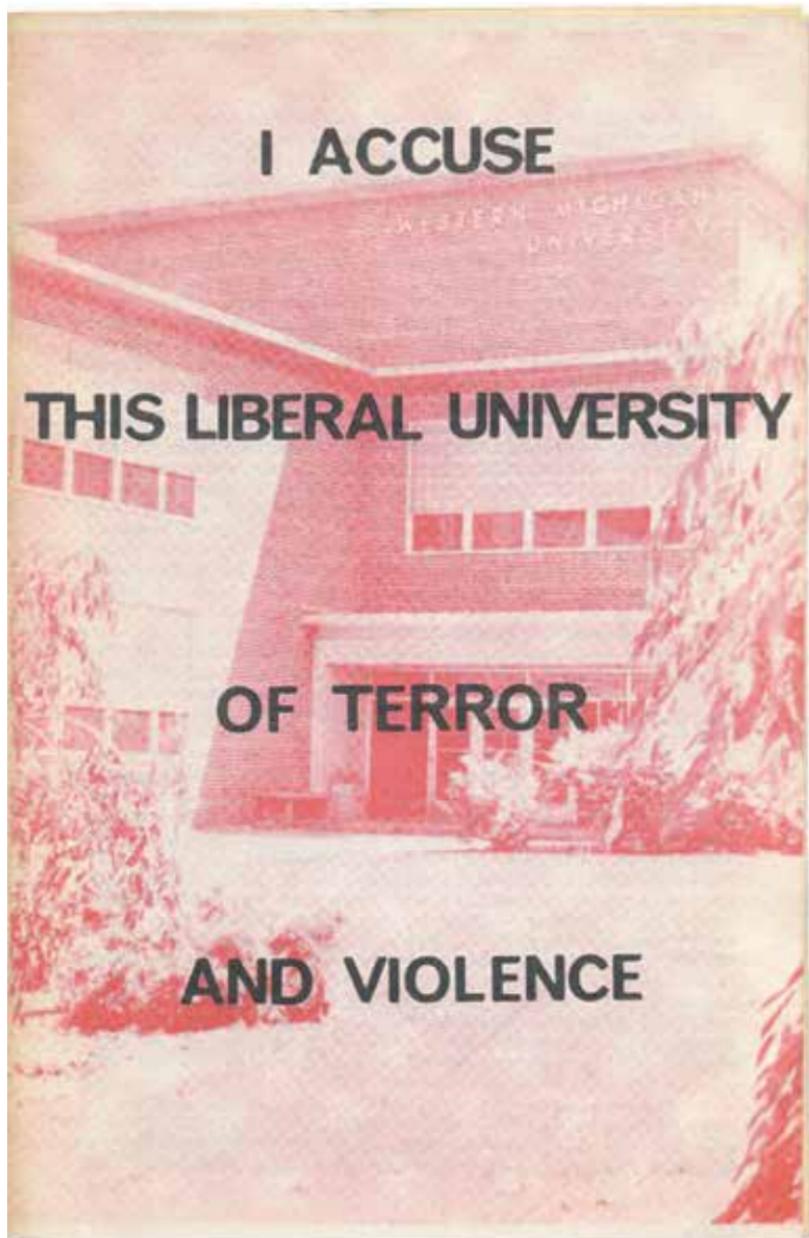


Abb. 4 Freddy Perlman: „I accuse this liberal university of terror and violence“, Druckprodukt der Detroit Printing Co-op [Aubert19]

Zines

WIR MACHEN UNSERE ZEITSCHRIFTEN AUS DEM GLEICHEN GRUNDE, AUS DEM KLEINE KINDER HERUMRENNEN, SCHREIEN UND LÄRM MACHEN. WEIL WIR LEBEN. DAS IST ALLES. WEIL WIR LEBEN! [„Was ist Untergrund-Presse?“ im UPN Volksverlag, 1973 aus Bandel+17]

Zines (kurz für *magazine* oder *fanzine*) sind kleine Veröffentlichungen des *independent publishing*. Sie entstehen aus einem Wunsch heraus, einen persönlichen Ausdruck zu finden und Themen zu verhandeln, die von Mainstream-Medien nicht abgedeckt werden. [Duncombe08] Ihre Ursprünge haben Zines im Amateur-Journalismus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. So wurde in den USA bereits 1876 die nationale *Amateur Press Association* gegründet. 1930 erschien das erste Science-Fiction-Fanzine „The Comet“ in Chicago. Daran anschließend entstanden im 20. Jahrhundert weitere unabhängige Fan-Publikationen zu beispielsweise Sportvereinen oder Musikrichtungen. Der Begriff *Zine*, die in den 1980er-Jahren aufkam, beschrieb aber schon eine noch viele breitere Kategorie von Veröffentlichungen, die praktisch jedes Themenfeld zum Inhalt haben konnten. [Atton02]

Die Produktion von Zines erlebte einen starken Zuwachs mit der kommerziellen Verfügbarkeit von Kopierern, die eine sehr schnelle und kostengünstige Vervielfältigung von Publikationen ermöglichen. Die Eigenschaften von

Kopierern bestimmten gleichzeitig nicht unerheblich die Ästhetik vieler Zines. [Atton02]

Ein „typisches Zine“ besteht dabei aus oftmals aus einem sehr persönlichen Leitartikel, einigen meinungsstarken Essays oder Tiraden über unterschiedlichste Themen und enthält dabei Ausschnitte aus anderen (Massen-)Medien, Illustrationen oder Fotos. Die Inhalte werden dabei in der Regel von der Herausgeber:in selbst produziert oder von Freund:innen und Bekannten eingesammelt. Vielfach wird dabei auch Material aus der Mainstream-Presse ohne Erlaubnis oder Namensnennung verwendet. [Duncombe08]

Stephen Duncombe nimmt in seinem Buch „Notes From The Underground - Zines and the Politics of Alternative Culture“ eine Positionierung von Zines und ihrer Radikalität in der Medienlandschaft vor. Für ihn ist nicht unbedingt der Inhalt das ausschlaggebende Kriterium für die Radikalität von Zines, da dieser oft nicht sehr transformativ sei, sondern dass statt der „Haltung eines Werk zu den Produktionsbedingungen seiner Zeit“ viel eher seine „Position“ in den selbigen



Abb.5 Ausgabe 5 des Zines „Toxic Graffiti“ (1980), welches ein typisches Beispiel für Zines aus den 1980er-Jahren ist

entscheidet. Er bezieht sich dabei auch auf Benjamin, der das fortschrittliche Potenzial einer Arbeit ebenfalls genau in der Relation der Produzierenden zu den repressiven Gesellschaftsverhältnissen sieht und von Medien einfordert, das Publikum zu Kollaborateur:innen zu machen. [Duncombe08]

Duncombe macht eben diesen Wunsch, dass Publikum zu einer Reaktion zu bewegen, als ein Merkmal von Zines aus. Er führt die von Brechts „epischem Theater“ postulierte Praxis an, dem Publikum ein befremdliches Theater vorzuführen, um einer Zerstreung und einem allzutiefen Eintauchen in die Produktion vorzubeugen und eher

ein Nachdenken über die echte Welt anzuregen, als es zu ermöglichen, stellvertretend in der Kunst zu leben. Diesen Anspruch formulierte der anarchistische Theoretiker Peter Lambert Wilson an *alternative media*, indem er postuliert „the clunkier, the better“ und als Kriterium für eine Veröffentlichung nicht anzusetzen, wie sehr man sein Publikum zu etwas hinreißen kann, sondern viel mehr in welchem Maße man es einer Trance entreißen kann. [Duncombe08]

The fanzine (and, after it, the zine) offers a relatively cheap means of communicating. Bob

Bellerue, editor of the American zine Basura, in his survey of zine publishing in the US proposes that , “the photocopier revolution alone may be the central feature of the current zine explosion”. [Atton02]

Atton beschreibt aber noch eine weitere Definition von Zine, indem er Stephen Burt zitiert, laut dessen Zines „immer billig, oft getauscht, und per Definition persönlich“ seien. Produzierende von Zines hätten selten ein Profitinteresse, sondern machten oft einen Verlust mit der Publikation. Die Eigenschaft persönlich zu sein, sieht Atton als Grundlage für die Sozialität, die um ein Zine entsteht. So sei die Gestaltung, Produktion und Distribution oft ein Anlass für soziale Zusammenkünfte und erlaube insbesondere kreative Prozesse in einem sozialen Umfeld als Teil des Alltags und nicht als berufliche Verpflichtung.

Er sieht das Medium des Zines als auf den Dialog gerichtet an, da viel eher als bei Zeitungen oder Magazinen ein Prozess der Interaktion und Kommunikation mit angelegt sei. Dabei liege die Betonung mehr auf dem Akt des Publizierens selbst und weniger auf konkreten Resultaten, wie etwa einer hohen Auflage. Durch die Verarbeitung der eigenen Identität in Zines und der Verkörperung der eigenen

Meinungen und Erfahrungen mache man die eigene Stimme öffentlich und ermächtige sich selbst dazu, Gehör zu finden. [Atton02]

Dem notwendigen Amateurcharakter von Zines widerspricht Richard Lee zu einem gewissen Grad, indem er auch ausgebildeten Künstler:innen und Gestalter:innen die Produktion von genuinen Zines zugesteht:

Zine making has long been defined as a democratic and D.I.Y. endeavor, a craft that requires little to no formal artistic training. Free form and purely imaginative, zines and zine creators create a shifting forum where a variety of issues can be discussed, built upon, and even recreated. New York City has a rich supply of artists schooled in visual storytelling, design, and printing that view zines as a method to experiment with their craft without commercial barriers and creative limits. [Richard Lee in Temporary20]

LABELS Just **FUCKING** 
DE human **ize** / **isolate** / **human** **itate** /
SEGREGATE / **DIVIDE** / **UP**
 the people **AND** **CREATE BULL** 
SHIT and **DUAL** **ACCEPTANCE**
OR VIOLENCE ... NO

GAY...CUNT...PIG...BARSTARD...ARE ALL UNTHINKING LABELS USED TO STICK POXY FUCKIN' LABELS ON PEOPLES HEADS...SOME LIKE 'GAY' ARE EUPHRAMISMS, SELF OPPRESSION, BORN OF GUILT WHERE GUILT SHOULD NOT EXIST...OTHERS LIKE 'CUNT' CONFIRM THE AGE OLD MYTH OF WOMENS INFERIOR PLACE TO MEN...'BARSTARD' LEGITIMIZES (SIC) THE OLD STATE SPONSORING SYSTEM OF MARRIAGE... 'MOB' 'SKIN' AND 'ROCKER' ETC., ARE INVENTIONS USED TO KEEP THE YOUNG DIVIDED AND IN PLACE...'LEFT' AND 'RIGHT' DO THE SAME FUNCTION WITH MOST OF THE POPULATION, MAKE THE PEOPLE SQUABBLE AMONGST THEMSELVES, AND PUT FALSE FAITH IN SOME BULLSHITER OF A POLITICIAN...THE QUEEN...THE 'UPPER CRUST'...CHRIST...T.V.'PERSONALITIS' ... THE PROFESSIONALS...THE EXPERT...THESE ARE ALL PUPPETS DANGLING IN FRONT OF PEOPLE ON THE SHITTY, LYING T.V. AND PRESS, TO MAKE PEOPLE LOOK UP IN SOME KIND OF DIZZY ADMIRATION, ...MAKE THEM SAY HOW THEY'D LIKE TO 'BE LIKE THAT'...DON'T BELIEVE THE LYING SHIT IN THE MEDIA, SOME OF THE **KT** LIES ARE OBVIOUS, OTHERS ARE SO SUBLE YOU WOULDN'T NOTICE...ALL THE SAME THEY WANT YOU TO LISTEN, ABSORB, AND TAKE SIDES, AND ARGUE, WHILE YOU STILL WORK 9 TO 5 FOR THE SYSTEM, HAVE YOUR 2,2 CHILDREN FOR THE SYSTEM, AND NEVER QUESTION THIS SHITSTEM...'CUZ YOUR TOO BUSY **SICKERING**.....

∞ **PLEASE, FUCK**
THE SYSTEM
 **NOW!** 

Abb. 6 Augabe 5 des Zines „Toxic Graffiti“ (1980)

Die Gestalter:in als Autor:in/Produzent:in

Gestalter:innen sind aus der Natur der Sache heraus in der Regel häufig beraubt von vielen Freiräumen und Autonomie in der Arbeit für Kund:innen oder in einer vermittelnden Rolle zwischen Produzent:innen von Inhalten, Konsumierenden und den aktuellen Strömungen in der Gestaltung und haben dabei oft wenig Einfluss auf die Inhalte, die sie zur Geltung bringen oder die abschließende Entscheidung über die Gestaltung.

Trotzdem gibt es ungeachtet dessen Produktionen, in denen die Gestalter:in eine eigene Autonomie entwickelt oder gänzlich andere Rollen einnimmt. Im Folgenden werden einige Positionen vorgestellt, die beleuchten, welche Rollen eine Gestalter:in im Bezug auf ihre Erzeugnisse und die Verhältnisse in denen sie entstehen einnehmen kann. Zentrale Fragen sind dabei die Autorenschaft von Gestalter:innen, das Verhältnis zu den Produktionsmitteln und die Spannung zwischen Inhalt, Form und dem gestalterischen Beitrag bei der Versöhnung von beiden.

Darüber hinaus ist eine spannende Frage, wie es sich mit der Autorenschaft verhält, wenn viele verschiedene Personen zusammenkommen, um zusammen zu publizieren oder gar Fremde über Online-Werkzeuge Texte verfassen, die noch nicht mal eine geteilte Autorenschaft erlauben.

Die Autor:in als Produzent:in

In den 1990er-Jahren war eine verbreitete Forderung die nach der „Designer:in als Autor:in“, also einer aktiven Rolle, die Gestalter:innen einnehmen sollten, um nicht nur die ihnen vorgesetzte Probleme und Aufgaben zu lösen, sondern eigene Entscheidungen zu treffen und Inhalte kritisch zu reflektieren, wenn nicht sogar selbst zu produzieren. [Lupton98]

Walter Benjamin hat 1934 vorgeschlagen, den Begriff der Autor:in auf den der Produzent:in auszudehnen. Benjamin war als Marxist ohnehin der Meinung, dass die Produktionsmittel kollektiviert sein sollten. Darüber hinaus fordert er aber für eine Produktion innerhalb kapitalistischer Produktionsweisen ein, die vorherrschenden Bedingungen nicht zu verwenden, ohne diese auch zu verändern. Insbesondere, da sich das bürgerliche Verlagswesen auch revolutionäre Inhalte zu eigen machen kann und diese Verwertungslogiken anheim fallen lässt, ohne sich selbst in Zweifel zu ziehen. Er verlangt weiter, das Expertentum und

eine strikte Aufteilung der Rollen im Produktionsprozess fallen zu lassen, um so insbesondere visuelle Arbeiten nicht dem bürgerlichen Publikationsapparat anheim fallen zu lassen.

Mit anderen Worten: erst die Überwindung jener Kompetenzen im Prozeß der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung zufolge, dessen Ordnung bilden, macht diese Produktion politisch tauglich; und zwar müssen die Kompetenzschranken von beiden Produktivkräften, die sie zu trennen errichtet waren, vereint gebrochen werden. [Benjamin34]

So müssten Autor:innen nicht nur den geistigen Gehalt ihres Werkes mitdenken, sondern gleichzeitig immer an den Bedingungen der Produktion arbeiten. [Benjamin34]

Ganz ähnlich sieht es auch Josh MacPhee in „What Problems Can Artist Publishers Solve?“:

While I believe there are immense benefits to labor specialization, it is also nice when an individual or mall group can become, simultaneously, author-editor-artist-designer-printer-publisher. This breakdown of these defined roles can facilitate the breakdown between other stations on society, such as author/publisher and audience. This opens the possibility for new forms of relationships between these roles, not just in the abstract, but with each specific actor in each specific project.
[Josh MacPhee in Temporary20]

Lupton bezieht sich auf diese von Benjamin vorgeschlagene Verbreiterung der Rolle der Autor:in

zur Produzent:in. So müsse sich die Produzent:in neben der Autorenschaft Fragen stellen wie „Wer wird dieses Werk lesen? Wo wird dieses Werk gelesen? Wie wird es hergestellt? Und wie kontextualisiert?“ [Lupton98]

Eben dieser Begriff der Produzent:in bringt zum Ausdruck, dass eine Gestalter:in nicht zur Autor:in im Wortsinne – also Schriftsteller:in – werden muss, genauso wenig wie ein „art director eine professionelle Fotograf:in oder Illustrator:in werden muss, um diese Medien effektiv zu nutzen“. Stattdessen ist es entscheidend, Inhalte kuratieren und zusammenbringen zu können und die „sozialen, ästhetischen und technischen Systeme, durch die Kommunikation fließt, kritisch zu verwenden“. [Lupton98]

Die Designer:in als Autor:in

Wenn man allerdings doch einmal die Autorenschaft von Gestalter:innen untersuchen möchte, im Sinne einer inhaltlichen Ausgestaltung von Werken, wird unmittelbar das Verhältnis von Autor:in oder Autor:innen zum Werk interessant.

So kann das Verlegen von spezifischen Inhalten eine taktische Intervention sein, wie von Eric von Haynes beschrieben:

I remember after
Obama was elected
and the popular media
was pushing social

constructs like „post racial.“ I knew then that I needed to amplify my voice, to add dissent to that conversation. Here we are 9 years later and post racialism is no longer a term in the common vernacular of the NOW. In the last few years, it's become even more important to have my own unfiltered voice. And the more of a dumpster fire the media has become, the more it has reinforced my comfort to create a contrary construct of reality. Self publishing provides that platform for me, and in turn, I'm able to amplify other voices in my community, both locally and globally. [Eric Von Haynes in Temporary20]

Michael Rock stellt in seinem Essay „Designer as Author“ das Paradigma von Autorenschaft von Gestalter:innen infrage. So sei ein problematischer Trend in der Gestaltung die Entrückung von Inhalten und deren Ent-Kontextualisierung, welche in einer Gestaltung resultiere, in der flüchtige Bruchstücke von Bedeutungen auf Oberflächen ausgebreitet werden und so Werke „verfasst“ (*authored*) würden, ganz so als sei es ausreichend als Methode zu formulieren: „Theory is complicated, so my design is complicated.“ [Rock96]

Eine post-strukturalistische Auslegung der Autorenschaft kritisiere eher das der Autor:in anhaftende Prestige und stellt den Inhalt und die inneren Zusammenhänge des Werks vor die Intention der Autor:in. Roland Barth fasste die Erkenntnis in seinem Essay „Tod des Autors“ knapp zusammen: „the birth of the reader comes at the cost of the death of the author“. Foucault stelle sogar eine Utopie in Aussicht, in der die Frage „Welchen Unterschied macht es, wer spricht?“ gestellt wird und gibt zu bedenken, dass die Figur der Autor:in keine befreiende, sondern eine einschränkende sei. [Rock96]

AND Publishing berichten von ganz konkreten Erwägungen, die ähnlich gelagert sind und das Problem für eine Autorenschaft aufwerfen, dass Publikationen immer durch Netzwerke von Mitwirkenden entstehen:

The prevailing demand for (individual) authorship in art, publishing and academia is not surprising. It has to do with expert culture and cultural capital, which goes hand in hand with sales figures and funding streams. However, this pervasive demand for ‚the author‘ creates substantial blockages for collective practices.

I often have to take a deep breath to get over the streak of stress, when drafting the colophon for a book which we publish. Who has contributed? Which conversations did inspire and shape the book? What are the invisible, hidden and the more formal and visible contributions? And which one of all the roles involved in making the book do we validate as important enough to be credited in the colophon?

What independent publishers can do is creating unprofessional, yet plausible economies, alliances and systems of support and friendship. For example collective practices such as AND form temporary alliances that never fit together smoothly. This way of working and knowledge sharing helps to resist the demand for individualisation and competition. [AND Publishing in Temporary20]

2009 beleuchtete Rock noch einmal einen anderen Aspekt der Autorenschaft im Design in dem Essay „Fuck Content“ und versucht einer falschen Lesart seines Textes von 1996 zu widersprechen. Hier argumentiert er, dass die Gestaltung selbst die Eigenschaft eines Textes besäße und ebenso komplex und referenziell wie es ein klassisches Verständnis von Inhalten verlange sein könne. Durch dieses *story-telling* durch Gestaltung ergebe sich eine Autorenschaft der Gestalter:in auch ohne die zur Geltung gebrachten Inhalte selbst mitzubestimmen. „Our content is, perpetually, Design itself.“ [Rock09]

Kenneth FitzGerald kritisiert diese Haltung in „Fuck All“ harsch, indem er hinterfragt, ob Designer:innen

in ihren theoretischen Schriften nicht ihre versteckten Motivationen verleugneten und argumentiert, dass Rock mit seinem Text versuche, den Status des Designs als Service-Industrie und die Hierarchie ihrer Mitglieder zu festigen.

Darüber hinaus sei das Essay von Rock im Grunde „nihilistisch“ und diene lediglich dazu „intellektuelle Deckung“ für eine Elite von Gestalter:innen zu liefern. Er blende dabei aus, dass die behauptete selbstbestimmte Rolle nur durch entsprechende materielle Voraussetzungen realisiert werden kann und damit einem Anspruch von egalitärem und demokratisiertem Design ebenso wenig gerecht werde, wie es schon beim Bauhaus der Fall war. [FitzGerald15] FitzGerald endet mit einer Gegenthese zu Rock:

Like it or not, our design, and our perception of it, says something about us. Design isn't a glossy and empty abstraction of itself. It's by and for people. Our content is, perpetually, ourselves. [FitzGerald15]

Die Designer:in als Produzent:in

Im Grafik-Design war der Begriff der Produktion abgetrennt von der intellektuellen Sphäre der Gestaltung und erstreckte sich viel mehr auf die Aufbereitung von grafischen Erzeugnissen für die Druckproduktion, den Satz und den Produktionsvorgang selbst in der Werkstatt. Die Entstehung des *desktop publishing* hat diese Aufgabenbereiche wieder näher an die Gestalter:in herangerückt und die „Ent-Spezialisierung“ vorangetrieben. So verringert sich die Entfremdung der Gestaltenden zu den Produkten und sie werden wieder in viel höherem Maße zu Produzierenden, wenn nicht in der Werkstatt, so doch zumindest im Prozess.

Immer mehr wird es Gestalter:innen wieder möglich, nah an Produktionsprozesse zu kommen, oder diese sogar selbst durchzuführen, indem sie preiswerte Druckmaschinen besitzen und betreiben können.

Urgent Publishing

Publishing is political. Publishing can compel, persuade, inform, attract, confuse, script, or manipulate. Urgent acts of “making public” can mobilize communities and inspire change in real time. In crisis, we see independent artists, community organizers, scholars, and activists collectively engaging with sophisticated modes of publishing to record and communicate in real time, while those in traditional positions of power use those same tools to engineer and control our defining narratives. It’s here that we can locate the enormous paradox of contemporary publishing: its potential to oppress as well as to empower. [Soule11is21a]

Das *Institute of Network Cultures* hat sich mit seinem „Making Public project“ über mehrere Monate und zu der „Urgent Publishing conference“ im Mai 2019 mit Fragen rund um das Thema *urgent publishing* befasst und die Ergebnisse in der Veröffentlichung „Here and Now? Explorations in Urgent Publishing“ herausgegeben.

Finally, there it is: your hard-wrought publication that provides all the necessary facts and reflections on a topic that inflamed public debate...two years ago. Time passes quickly and people have moved on, leaving behind the rubbles of badly informed and heavily polarized discussions and an ever more self-referential and hyped-up mediasphere. [Explorations20]

Sie beschreiben, dass Verleger:innen immer eine wichtige Rolle in der Initiierung und Fortführung von öffentlichen Diskursen gespielt hätten, aber auch, dass sich diese Rolle in den letzten Jahren stark gewandelt hat. Zwar liege ihr kulturelles Kapital in der Verbreitung von qualitativ hochwertigen, originellen und interessanten Inhalten begründet, aber die Platzierung eben dieses falle immer schwerer, da die behäbigen Prozesse eines Verlagswesens von einer sich immer schneller überschlagenden Mediensphäre überholt worden wären. Zwar gäbe es Entwicklungen wie Desktop-Publishing und Internet-Publikation, diese hätten aber gerade für kleinere Verlage die Prozesse des Veröffentlichens nicht wesentlich beschleunigt.

Beispielhaft für eine schnelle und zugängliche Art, Inhalte

Although the beauty of self publishing is the immediacy of it, the ability to document the NOW while it’s still fresh and valid, it also affords me the opportunity to add to the catalogs of history by leaving a tangible object for a future person to muse over. [Eric Von Haynes in Temporary20]

zu verbreiten wird der *syllabus* genannt, der unter anderem von aktivistischen Gruppen verwendet wird. Die Sammlung von Referenzen erlaubt es, komplexe Themen aufzubereiten, während das Format zugänglich bleibt, wenn die Kollaboration über einfache Online-Werkzeuge wie *Google spreadsheets*, die gleichzeitig die Publikationsplattform darstellen, erfolgt. Hierbei sei gleichzeitig allerdings die Nachhaltigkeit und Archivierbarkeit nicht unbedingt gegeben.

Darüber hinaus wird als Möglichkeit, Veranstaltungen und Ereignisse zu begleiten und zu dokumentieren das *realtime publishing* vorgeschlagen. Diese durch digitale Technologien erst ermöglichten Formate des Verlegens haben den Vorteil, dass sie unmittelbar mit dem Publikum interagieren können und in ihrer Entstehung schnelle, kollaborative Prozesse verwenden können.

Paul Soulellis hat sich in seinen Texten „URGENTCRAFT“ mit *urgent publishing* auseinandergesetzt:

Publishing is political. Publishing can compel, persuade, inform, attract, confuse, script, or manipulate. Urgent acts of “making public” can mobilize communities and inspire change. In crisis, we see independent artists, community organizers, scholars, and activists collectively engaging with sophisticated modes of publishing to record and communicate in real time, while those in traditional positions of power use those same tools to engineer and control our defining narratives. It’s here that we can locate the enormous paradox of contemporary publishing: its potential to *oppress* as well as to *empower*.

[Soulellis21a]

Er stellt ein frühes Beispiel für *urgent/real-time publishing* vor, bei dem er noch einmal hervorhebt, dass es sich bei dem vorgestellten

Akt des Verlegens um eine taktischen Intervention handelt, die mit einfachen und verfügbaren Mitteln die Verbreitung von Informationen an ein gezieltes Publikum erreicht.

“And people know about the Combahee River Collective because of the statement and because I was committed even before becoming a publisher to have that appear in as many places as possible around the country and the world.”

Later in the interview, (Barbara) Smith describes making photocopies of the text, after it was published for the first time, in order to distribute it at a conference.

“it was going to that conference and coming prepared with copies of the Collective statement that we had xeroxed, that’s what gave me the idea to do the Kitchen Table Women of Color Press Freedom Organizing Pamphlet Series.”

Smith’s photocopying of the radical text and delivering it in person – “coming prepared” to a new audience – was both casual and urgent, and probably didn’t look or feel like publishing in the moment. But it was a necessary and timely act of dissemination.

She speaks of preparation, a readiness to “spread the word” with the Statement, photocopies in hand. It

was an urgent intervention (within the time and space of the conference), more a quick gesture than formal “publishing,” but without question the distribution of a radical text. She used modest, available tools (a xerox machine), and her own labor, to spread the word. It was a timely re-distribution, a quick re-publishing on top of a slower one, entirely outside the academic, commercial, or alternative publishing worlds. She did what had to be done. [Soulellis21b]

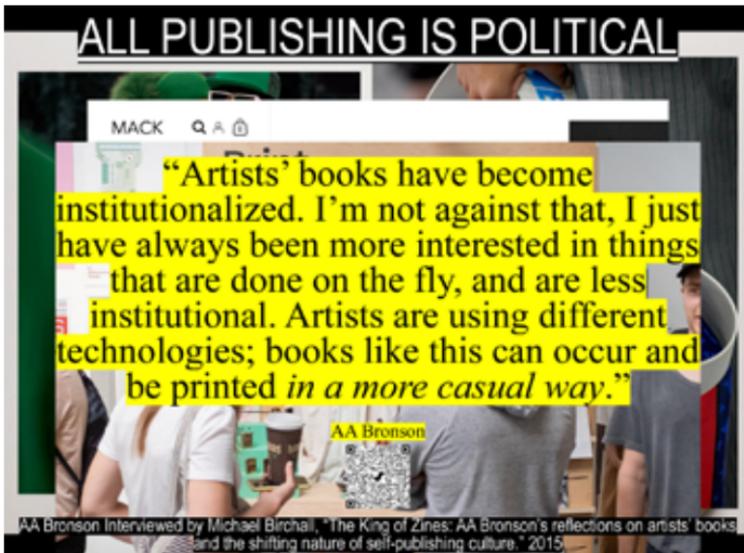
auch Künstler:innen sind, fortgesetzt, in Richtung eines „queer, never-arriving utopian horizon“. Dies beschreibt er als lokales, dezentrales, *peer-to-peer publishing*, welches das *urgent publishing* als einen globalen Strang weiterführt. [Soulellis21b]

Urgent publishing against and beyond 21st century hyper-capitalism continues this trajectory against the “acceptable” and against institutional “rules of cooperation.” [Soulellis21b]

In dieser Publikationshandlung und in den vielen folgenden progressiven Verlagsmomenten, wie denen der *Detroit Printing Co-op*, sieht Soulellis eine einzige, dezentrale, sich fortsetzende Bewegung, die er als *urgent formation* erkennt. Diese wird von fortschrittlichen Verleger:innen, die nicht unbedingt

Er berichtet außerdem, wie in seiner Wahrnehmung viele der im Jahr 2020 während der Pandemie produzierten Artefakte ihre Kraft daraus ziehen, einer gemeinsamen Praxis zu entspringen. Sie seien weniger auf Einzelautorenschaft ausgerichtet, sondern aus einer gemeinschaftlichen Bedürfnislage entstünden kollektive Arbeiten.

Abb. 7 „All publishing is political“ [Soulellis21a]



Soulellis hat 2019 einige Prinzipien aufgestellt, die repressiven Gestaltungsideologien entgegenarbeiten sollen und sich den Mitteln des *urgent publishing* bedienen. Sie stellen eine Reihe von Taktiken dar, um hegemoniale Verhältnisse im Design auszubrechen und zu hinterfragen:

URGENTCRAFT

- Do what you can
- Use modest tools and materials
- Understand the politics of your platforms
- Practice media fluidity
- Work in public (self-publish!)
- Practice a slow approach to fast making
- Acknowledge complexity and contradiction in making
- Work towards the then and there of queer futurity (while acknowledging past struggles and privileges)
- Agitate/interfere (“make good trouble”)
- Dismantle white supremacy
- Resist, loosen, and dismantle ableism, heteropatriarchy, and settler colonialism
- Resist capitalist strategies
- Resist design perfection / stay with the mess
- Question linearity and other hierarchical structures
- Commit to maintenance and self-care as a form of urgency
- Fail to provide the perfect read (resist legibility)
- Use (steal from) the institution when you can (while resisting its values) (shout out to Fred Moten and Stefano Harney here for their concept of the undercommons)
- Prioritize communal care as a never-ending practice [Soulellis19]

intentionally left blank

intentionally left blank

Urgent publishing examples

In den folgenden zwei Abschnitten werden fünf Projekte kurz porträtiert: Zwei Beispiele für sehr schnelles *real-time publishing* mit einer umfangreichen und direkten Interaktion zwischen Publikation und Publikum und drei Veröffentlichungsreihen, die in etwas langsamerer Geschwindigkeit, dafür aber auch einem gestalterisch hohem Niveau, *real-time publishing* während der COVID-19-Pandemie angestellt haben.

The last mass mail

Das schwedische Publikationsprojekt Kritiklabbet verlegte 2018 seine Redaktion temporär, um während einer Messe eine begleitende Zeitung zu veröffentlichen. The Last Mass Mail war eine Zeitung, die auf der Supermarket Art Fair 2018 in Stockholm geschrieben, gestaltet, produziert und verteilt wurde. Hierbei konnten Teilnehmer:innen die publizierten Kunstwerke kommentieren und so Autor:innen der Publikation werden. So entstanden auf der Messe fünf Ausgaben der Publikation. [Kritiklabbet18]



Abb. 8 Fünf Ausgaben der „Mass Mail“ [Kritiklabbet18]

Edit this post

Edit this post war eine kollaborative Verlagsplattform, die von Lasse van den Bosch Christensen und Marlon Harder (Template Studio) ins Leben gerufen wurde. Durch ein kollaboratives Online-Publishing-Tool, umgesetzt über ein *Etherpad*, wurde es möglich, ein temporäres Redaktions-Team aus Fremden zu bilden. Auf der Webseite konnten Besucher:innen über einen Browser gleichzeitig an einem gemeinsamen Text arbeiten. Eingesetzt wurde das Werkzeug, um es im Anschluss und während künstlerischer Darbietungen dem Publikum zu ermöglichen, eine kollektive Veröffentlichung als Reaktion auf das gemeinsam Erlebte zu verfassen.

edit this post is collaboratief schrijven
in real time. [editthispost.com]

Abb. 9 Webseite von „edit this post“ [www.marlonharder.nl]

The image shows a screenshot of the 'edit this post' website. On the left is a large red graphic with the text 'edit this post |' in white rounded boxes. On the right is a screenshot of the website's interface, which has a red header. The header contains the text 'edit this post is collaboratief schrijven in real time.' and navigation links 'Over', 'Instructies', and 'NL / EN'. Below the header is a section titled 'EVENTS' with a red horizontal line. Underneath is a section titled 'DIGITALE KUNSTKRITIEK' with another red horizontal line. The main content area lists several events, each with a date, location, and two buttons: 'Read' and 'Write'. The 'Write' buttons are green, while the 'Read' buttons are light blue. The events listed are: 'Workshop' (07.06.2018, Amsterdam), 'Roosendaal Moving Futures 2018' (24.03.2018), 'Schumscher, Boffone, Chaves' (08.02.2018), 'Transitioning Performance & Yeah But No But Yeah' (08.02.2018), 'In Search of a Title' (08.02.2018), 'Gender night' (27.01.2018, Tilburg), and 'Dere&Durf' (26.01.2018, Tilburg).

Urgent publishing mit DIY-Zines

Während COVID-19-Pandemie sind einige Publikationen herausgebracht worden, die zwar nicht ganz in Echtzeit veröffentlichten, aber sehr kurze Produktionszyklen hatten. Sie sind unter den Bedingungen der Ausgangssperre entstanden und dienten als eine persönliche Ausdrucksform und Bewältigungsstrategie. In diesem Kapitel werden zwei Publikationsreihen kurz vorgestellt, die während der Pandemie entstanden sind und eine, die vor der Pandemie bereits geendet hatte: Das aus einem Druckbogen bestehende QUARAN-ZINE, die quirlige Pseudo-Zeitung „The Oretic Oscillator“ und die im wesentlichen das eigene Zimmer beschreibenden „Quarantimes“.

My opportunities to work were rapidly shutting down. My teaching jobs, which are in a college, in a high school in Chicago, and in an elementary school in Park Forest, have been put on pause until the classes and programs eventually move online, resume, or cease to exist for the year. A book fair in Los Angeles that I was set to attend for Half Letter Press, the publishing imprint I co-run, has been canceled. A zine fest and event I could have been planning for in Madison have also been postponed, indefinitely. Two guest lectures aren't happening. Mail orders for books through the Half Letter Press webstore came grinding to a near halt two weeks ago, and anyway I'm not setting foot inside a post office unless it's absolutely essential.

I have made books and booklets and zines for over thirty years, and I felt that making another publication should be my immediate response to the crisis.

[Marc Fischer in <https://quarantinetimes.org/news/quaranzine>]



Abb. 10 „Pandemic haikus“ von June Shin. Gedruckt und ausgestellt von Jack Halton Fahnestock bei Post-Contact am 26. April 2020 [www.instagram.com/p/B_c68IzhDh0]

ninjune
nichaiku

13 April

@notborninjune
#pandemichaiku

tion
erful!

Dear Spring: please,
time-out

Do not come any closer

th toll

Can you wait for us

QUARANZINE

Marc Fischer ist die eine Hälfte der Half Letter Press und hat am 15. März 2020 das persönliche Projekt QUARANZINE gestartet, um „sich selbst und andere Kreative während der Pandemie davon zu bewahren, verrückt zu werden.“ Das Zine erschien täglich für über einhundert Ausgaben. Der Druck des doppelseitigen Zines aus einem Bogen erfolgte mit dem Risographen und die fertigen Zines wurden in der Nachbarschaft ausgelegt. Das Layout war über alle Ausgaben recht starr, stellte aber im Verlauf der Veröffentlichung die Arbeiten von vielen Kreativen vor, die während der Pandemie entstanden waren. Der erste Zine hatte einen kurzen Text zu und Bilder von den Würmern aus Fischers Kompost zum Inhalt, bezog sich also zunächst auf das unmittelbare Nahfeld des Herausgebers. [Fischer20]

QUARANZINE

A printed space for creative work produced during the COVID-19 pandemic



RUNNING LOW?

Issue #18. April 1, 2020

Abb. 11 Ausgabe 18 des QUARANZINE [Fischer20]

The Oretic Oscillator

Ganz ähnlich wie das QUARANZINE ist der Oretic Oscillator eine Publikation mit dem Risographen, die aus einem doppelseitigen A3-Bogen besteht. Anders als das QUARANZINE liegt hier jedoch ein stärkerer Fokus auf einem literarischen Inhalt. Dies drückt sich auch in der Gestaltung aus, die sich viel mehr an die Gestaltung einer Zeitung anlehnt. Tom Phillips hat das Magazin von 2017 bis 2019 monatlich verlegt und bei verschiedenen Londoner Risographen-Druckereien produzieren lassen. [Phillips]

The Oscillator serves as a platform for short pieces of creative and reflective writing, a zoo of short stories that move between ambience, dream, snapshots of characters and places, mock newspaper articles, reflection and photography. [Phillips]

Quarantimes

Ciara Cordasco begann im März 2020, während sie sich bei ihren Eltern in Quarantäne begab, die Publikation Quarantimes, um ihren Fokus von der „Dauerbeschallung der Nachrichten“ abzulenken. Die ersten Ausgaben befassten sich noch mit den Gegenständen und Beobachtungen in ihrem Zimmer, später weitete sie die Inhalte auf Geschichten aus dem ganzen Haus aus. Dabei legte sie als einziges Kriterium für die berichteten Neuigkeiten an, dass diese „extrem langweilig“ sein mussten, aus einem Bedürfnis heraus, nicht noch weitere „breaking stories“ zu erzeugen. Die Quarantimes wurden zunächst auf Instagram verbreitet und später auf dem Risographen gedruckt und kommerziell vertrieben. [Cordasco21]

QUARANTIMES

1001

NON-NEWS FOR A VERY NEWSY TIME

LOCAL RESIDENT LEAVES ROOM AFTER 14 DAYS, DISCOVERS 'HOUSE'

The orange room gives way to a whole collection of other rooms.

Continued

Local resident, Clara Cordasco, has completed 14 days of self-isolation in her parents' home after (intentional) travel and has finally been granted permission to roam about the rest of the house.

"I'm excited and little bit scared," said Cordasco on the prospect of being able to leave the room. "Everything I know is in the room."

Cordasco was able to join her parents for dinner and enjoyed eating off of real plates with real silverware. Her Cordasco was eating linguine with tomato, garlic, and spicy red pepper flakes.

"It might take a while for my eyes to adjust to

the colors outside the room, but I can't wait to see what color is a more normal part of the house." Cordasco has been staying in a room bedroom painted bright orange.



By her younger sister, Danielle Cordasco, in high school. The room has three orange walls, one white and one red wall, and a dark red ceiling. This was appearing to locate Cordasco in the early 2000s. She left Baltimore shortly after.

"It would be too much of a hassle to paint the ceiling again, so we left

it like this," commented Elv Cordasco. "I kind of like it."

Clara Cordasco is going to take the frustration out of the room slowly. She plans on starting with the living room, then the kitchen, and porch. The Cordascos celebrated the end of room isolation by changing the sheets on the bed.

Neighbors Cindy and Adam send their regards, and a mason jar of wine.

Shortly after the quarantine was ended, neighbors Cindy and Adam came to the driveway for a new welcome outside of the room. All parties were a little 10-20 feet away. Just the sight of friends and synthetic eating was enough to fill hearts for the husband.

WAGEL'S CORNER



The **WAGON** is out of the room.

Now we can watch birds on the porch together, and sunrise, and squirrels. ■

CHAT'S WITH SUE

"That font is too small!"

SIMILAR SECTION



S u p e r
F u n n e t s
(a.k.a.
s o m e s t y)
is looking
f o r
a
q u a r a n t i n e
b f .

AD SPACE
AVAILABLE



REAL OR
IMAGINARY
PRODUCTS
ACCEPTED

Abb. 14 Ausgabe 14 der Quarantimes [Cordasco21]

Post-Digitales Publishing

In einer Medienlandschaft in der das Internet, seine Plattformen und Bildschirme vorherrschen und in der alles leuchtet und sich bewegt verlangt die Wahl eines analogen Medium geradezu nach einer Rechtfertigung. Insbesondere, wenn der Anspruch an die Publikationen sein soll, dringliche Fragen zu bearbeiten und in nahezu Echtzeit zur Entstehung der Inhalte herausgebracht zu werden. („digital is built for speed, while print ensures stability“ [Ludovico12])

Um diesen Fragen näher zu kommen lohnt sich ein Blick auf das Konzept der *Post-Digitalität*, die das Verhältnis von der physikalischen zur virtuellen Welt zu einem Zeitpunkt betrachtet, an dem jeder Moment und jede Interaktion in der Gesellschaft von digitalen Medien und Prozessen durchdrungen ist.

Print's not dead

Der Druck wurde schon früh und oft für überholt erklärt. So wurde oft mit der Einführung von neuen Technologien wie dem Telegrafen, dem Telefon, dem Radio, dem Fernsehen oder dem Internet das gedruckte Worte als obsolet prognostiziert. Trotzdem hat das Publizieren auf Papier seine Stellung nicht eingebüßt und insbesondere in kleineren und abseitigeren Veröffentlichungen gibt es eine größere Vielfalt den je. Gleichzeitig hat sich die Rolle von gedruckten Seiten gewandelt von dem (praktisch) alleinigen Medium zu einem, welches zeitweise nur ergänzend oder als statisches Behältnis für digitale Inhalte verwendet wird. [Ludovico12]

Was ist „postdigital“?

Der Begriff *postdigital* lässt sich in doppelter Hinsicht verstehen: Als eine zeitgenössische Ernüchterung im Bezug auf Medien-Geräte und IT-Systeme oder als eine Ära, in der die Faszination für beides abgeklungen ist und sie ‚naturalisiert‘ sind. Dabei ist unstrittig, dass wir uns noch lange nicht in einer Phase des post-digitalen Befinden, angesichts der rapiden Entwicklungen, die sich weiterhin in der digitalen/elektronischen Mediensphäre entfalten. Postdigital meint also nicht, eine Überwindung des digitalen, sondern etwa wie im *Post-Punk* die kritische Weiterführung einer Tradition, die eine Neu-Evaluierung mit einschließt und versucht mit

einer gewissen Distanz Antworten zu finden auf eine digitale Revolution, die von einem Ereignis zu einem Zustand geworden ist. Insbesondere stellt sich die Frage, ob die Erzählung eines linearen Fortschritts, in dem technische Entwicklungen diesen immer einen Schritt weiter voran schreiten lassen, haltbar ist. [Cramer14]

In this sense, the post-digital condition is a post-apocalyptic one: the state of affairs after the initial upheaval caused by the computerisation and global digital networking of communication, technical infrastructures, markets and geopolitics. [Cramer14]

Zu dieser Ablehnung des digitalen *high-tech* gesellt sich weiterhin die Ablehnung der digitalen *low quality*. Verbreitet sind beispielsweise die Ablehnung von MP3-Dateien mit geringer Datenrate zugunsten von Vinyl-Alben oder von Digitalkameras zugunsten von 35mm-Analog-Kameras.

Diese beiden Zurückweisungen von digitalen Technologien als steriles *high-tech* oder *low-fidelity* Ramsch haben gemein, dass sie die Idee der digitalen Verarbeitung als alleinige, universelle Form der Informationsverarbeitung, den Computer als die universelle Maschine oder elektronischer Geräte als universelle Medien ablehnen. [Cramer14]

Der Begriff *postdigital* lässt sich also verstehen als eine Beschreibung des Zustandes der Medien, der Kunst und des Designs nachdem die digitale Revolution stattgefunden hat und nun eine diverse, kritische Auseinander-

setzung erfolgt. Diese bedeutet mitnichten einen Verzicht auf den Computer oder gar vollständig auf Digitalisierung von Medien. Vielmehr plädiert das *Post-Digitale* für eine bewusste Wahl der Mittel und erkennt Vorzüge (wie Imperfektionen oder eigene Qualitäten von Medien) abseits des digital-elektronischen Mainstream an.

When hacker-style and community-centric working methods are no longer specific to 'digital' culture (since they are now just as likely to be found at an 'analog' zine fair as in a 'digital' computer lab), then the established dichotomy of 'old' and 'new' media – as synonymous in practice with 'analog' and 'digital' – becomes obsolete, making way for a new differentiation: one between shrink-wrapped culture and do-it-yourself culture. [Cramer14]

Post-digitales Drucken

We have a hunch (magical thinking?) that great power lies in the materiality of books. Don't you agree that books are spaces of deep engagement, poised to inspire dialogue and introspection? [Thick Press in Temporary20]

Für das Verlagswesen ist das Post-Digitale die Aushandlung zwischen den Rollen von gedruckten Publikationen und digitalen Verbreitungskanälen wie E-Books, Internetseiten, E-Mail-Newslettern, Sozialen Medien und so weiter.

Immer mehr werden auch hybride Formen verwendet, in denen ein Projekt gleichzeitig digitale und physikalische Publikationsformen annimmt. Ein Ergebnis dieser Entwicklung ist die nachhaltige Veränderung des Verlegens von Drucksache, da an die gedruckte Seite Prozesse der Echtzeit-Aktualisierung angelegt werden, während gleichzeitig die Zuverlässigkeit eines physikalischen Informationsträgers eine steigende Wertschätzung erfährt. [Ludovico12]

Alessandro Ludovico beschreibt einige spezifische Eigenschaften von Druckprodukten. Er macht als einen Unterschied von Druckprodukten aus, dass sie im Gegensatz zu digitalen Medien physikalischen Raum für sich beanspruchen und diesen durch ihre Anwesenheit transformieren. [Ludovico12] Temporary Services stimmen ihm in diesem Punkt zu und gehen noch einen Schritt weiter, indem sie die sozialen Räume, die beispielsweise in einem anarchistischen Buchladen entstehen, als durch gedruckte Bücher (mit)erzeugt und strukturiert begreifen. So ließe sich bereits aus der Körpersprache und dem bekundeten Interesse an unterschiedlichen Sektionen (Feminismus, Arbeiterbewegung, ...) eine soziale Zugehörigkeit und eine Diskursverortung oder zumindest Interessenlage ableiten. [Temporary14]

This makes books inherently social and tangibly ecological, always having a potential of social exchange: they are a social-spatial currency. Printed materials can demarcate a space in alignment with its interior design, architecture, furnishing, fashion, and its use. There are spaces that present a limited range of publications and actively exclude certain content. [Temporary14]

Ein gedrucktes Produkt erlaubt ebenfalls durch seine Eigenschaft, Raum zu beanspruchen, eine völlig andere Sinneswahrnehmung, das es sich in dem gleichen physikalischen Raum wie wir selbst befindet und damit viel direkter mit unseren (unterschiedlichen) Sinnen interagiert. [Ludovico12]

Darüber hinaus bedeutet diese physikalische Anwesenheit von Druckprodukten, dass diese durch ihre bloße Existenz vorgemerkt sein können, in der echten Welt entdeckt werden können und dass die Distribution selbst schon ein Anlass zur sozialen Interaktion und zum Austausch sein kann.

Books simultaneously consume and create space in obvious and subtle ways. They carry their material origins with them even when transformed into the book form. That trees—those creatures that help us breathe—form the bodies of the books, registers with us, if not in a fully conscious manner. [Temporary14]

Als weiteres Charakteristikum nennt Ludovico die Wiederholbarkeit von Druckprodukten und meint damit, dass das Lesen eines Druckproduktes die Leser:in zu einem Teil einer Gemeinschaft werden lässt, die alle den selben Inhalt konsumieren und damit eine gemeinsame Erfahrung teilen. [Ludovico12] Diese Erfahrung hebt sich insbesondere von den hyper-individualisierten *Content*-Versatzstücken der plattformkapitalistischen Medien ab.

Während Zines in der Zeit ihrer ersten Blüte als prä-digitales Druckprodukt betrachtet werden müssen, ist im Jahr 2021 die Produktion von Zines nicht mehr losgelöst vom Konzept des Post-Digitalen zu denken.

These are interesting times for self publishers. We're fully inundated in a virtual world of media now, so the book, the vessel of paper, is becoming precious again. Regardless of the proliferation of virtual chatter and trash, regardless of the mediocrity of the popular media, people are searching for authenticity. That's the space I occupy. [Eric Von Haynes in Temporary20]



Abb.15 *You're not a real hipster until you take your typewriter to the park* [Anonym]

Design als Prozess

Um regelmäßig und in nahezu Echtzeit zu publizieren müssen Systeme und Prozesse bereitstehen, die es ermöglichen strukturiert zu gestalten. Ein Teil der praktischen Arbeit soll es es sein, Algorithmen oder Prozesse aufzustellen, sie zur Gestaltung zu verwenden, zu beobachten, zu evaluieren und anzupassen. So soll gleichzeitig nicht nur die Gestaltung sondern auch ihr Prozess zum Gegenstand der Arbeit werden.

Inspiziert ist dieses Vorgehen unter anderem von dem US-Amerikanischen Künstler Tom Sachs, der in seiner Praxis einen eben so großen Fokus auf die Prozesse wie auf die hergestellten Kunstwerke legt und sie so aufbereitet und ästhetisiert, dass sie selbst den Status eines Werkes zugesprochen bekommen müssen. Prototypisch sind die „10 Bullets. By Tom Sachs“, eine Reihe von Regeln für Sachs' Studio, die von allen angestellten befolgt werden müssen und in einem Video festgehalten sind. Dieses ist „Required viewing for all employees and studio visitors.“

Sachs prägte den Ausspruch „Creativity is the enemy“ für seine Arbeit. Eine Betrachtungsweise, die sich zusammen mit der Aussage von John Cleese „Creativity is not a talent. It is a way of operating.“ als sinnstiftend für das praktische Projekt begreifen lässt: Vorbereitung und festgelegte Parameter sind notwendig, um schnell erfreuliche Druckprodukte gestalten zu können. Sachs stellt so das Konzept des „Incremental change“ der „creativity“ entgegen. [Huck13]

In your Ten Bullets video you state that, 'Creativity is the enemy.' What does this mean exactly?

(Tom Sachs:) Well the idea of 'creativity is the enemy' is to do the work that is set out before you and not to improvise unless it's absolutely necessary. I think there's a capriciousness that happens in art that's very indulgent, and I like to make the innovations and creative acts within my work incrementally. There are some cultures that worship innovation, and I believe in innovation, and I believe that innovation is one of the characteristics that define my work. [Huck13]

Sachs gibt als eine seiner Inspirationen den niederländischen Künstler Joep van Lieshout an. Dieser hat einige Anleitungen zu seinen Werken veröffentlicht, so dass sie „es den Leuten erlauben, genau wie er zu arbeiten“ und damit die „eigenen, persönlichen Wünsche zu befriedigen“. [Lieshout97]

1.5 BASIC CONSTRUCTION

Prefabricated construction has an advantage over on site building because it does not depend upon weather conditions and all the necessary materials and machinery are at hand. In other words, the work is faster, more comfortable and more accurate than on location.

FLOOR: Decide on the shape and dimensions of the floor. The size of the floor frame is the same as that of the final outside dimensions of the building, minus the thickness of the exterior sheathing. Lay out a set of end joists and floor joists. The distance between the floor joists depends upon the flooring and the desired strength (see table 1). Marking off: hook a tape measure over the end of the end joist and mark off the location of the end joist along the the floor joists. The distance between the centers of the joists is usually 407 mm or 610 mm. Ensure that the joint between the flooring sheets falls precisely on a joist (a rule marked in inches is very useful in this case, because the distances between centers are exactly 16" and 24"). Lay the second end joist next to the marked-off joist and copy the marks across using a carpenter's square. Nail or screw the floor joists to the end joist. Check that the frame is straight. With rectangular frames, the diagonal measurements must be equal. Make sure that there are no unwanted distortions. Once the flooring sheets have been fixed to the frame, no changes can be made. No vapor barrier layer is required. Carefully lay down a flooring sheet and nail or screw this to the frame. A chalk-line (a holder with a roll of string with colored chalk) is a very useful aid to mark the location of the joists under the flooring sheets (see figure 1.3). For extra strength, the sheets can also be glued. Repeat until the whole

figure 1.4

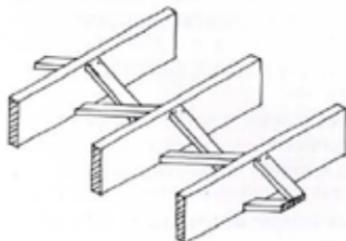


figure 1.5

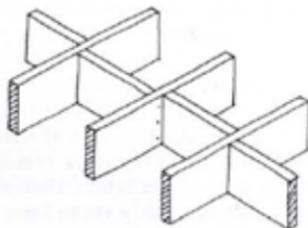


Abb.16 Auzug aus einer der Anleitungen von Joep van Lieshout [Lieshout97]

The analysis reveals the awesome epistemic freedom in designing: there are no logical or epistemological constraints or rules which would prescribe which of the various meaningful steps to take next. There are no 'algorithms' to guide the process. It is left up to the designer's judgement how to proceed. There is no - logical or other - necessity to want or to do something particular in response to an issue. Nothing has to be or to remain as it is or as it appears to be; there are no limits to the conceivable. There is a lack of 'sufficient reason' which would dictate to take a particular course of action and no other. [Ritt187]

Norman Potter stellt in seinem Essay „Problems with method“ für den praktischen Gestaltungsprozess die zwei Pole Methodik und Intuition im Spektrum der Art und Weise des Gestaltens auf. So gibt er an, dass eine Methodik ermöglicht, dass die Arbeit einer Gestalter:in durch geeignete Modelle zu einer optimalen Lösung geführt werden könne, die sich ihr sonst nicht offenbart hätte, außer durch einen glücklichen Zufall. Dem gegenüberstehend seien die vermeintlichen Freiheiten, welche eine intuitive Arbeitsweise böte tückisch, da gerade Arbeiten, die technisch oder funktional anspruchsvoll seien, oftmals Objektivität und gedankliche Tiefe vermissen ließen, wenn sie nicht angemessen durch eine diagnostische Methodik geleitet würden, und damit nur wenig mehr als „fadenscheinig rationalisierte Ego-Projektionen darstellten“.

Abschließend stellt Potter jedoch auch fest, dass in der Regel keine „aufgeräumte, lineare Sequenz“

existiere, die zu eine „optimalen gestalterischen Lösung führt“. Die Qualität einer Gestaltung folgere viel mehr aus der Fähigkeit der Gestalter:in, auf die gestellten Probleme richtig und mit einem Erfahrungsschatz zu antworten. Dabei helfe die Methodik in diesem Prozess, nicht nur indem sie Möglichkeiten aufzeigt, sondern auch den „Enthusiasmus der Gestalterin in den Prozess involviert“. Und insbesondere sei die Relevanz einer Gestaltungsprozedur von der Persönlichkeit der Gestalterin abhängig: „procedures only exist for people who employ them“ [Potter89]

C.J. Jones beschreibt in „How My Thoughts about Design Methods Have Changed During the Years.“ Experimente mit besonders rigiden Gestaltungsprozeduren.

Next I realise that, though often in the past very attuned to the subject, and full of words ready to come out, today my mind is not on it at all. I (...) can't see any way of getting my thoughts about design back into the forefront of my mind without a lot of tiresome re-reading and note-making. And there is not time for that : the paper has to be posted tomorrow. So I decide that I need a quickly-accessible

source of variety on each of the ten topics, something to get me going immediately, something to react to.

Vor die Aufgabe gestellt, für eine Konferenz 10 Themenvorschläge einzureichen, entwickelt er spontan einen Prozess, der ihm trotz der kurzen Zeit und mangelnder mentaler Fokussierung erlauben soll, die notwendigen Texte zu schreiben:

The first instruction, which had to be completed three weeks before sending the paper, is to provide a short list of major topics,"10-12 subject headings. I provided ten. Another instruction calls for a written paper of minimum length 3000 words. I calculate that this would take about ten pages of typing so I immediately decide to accept these two instructions as determinants of both the length and the form of the paper: I take out ten blank sheets intending to write exactly one page on each of the ten topics.

Die sich regenden Zweifel an der Sinnhaftigkeit eines solchen Vorgehens versucht Jones zu begegnen, indem er versucht Vertrauen in den Prozess zu fassen (*trust the process*). Da sich noch immer kein Schreibfluss einstellt ergänzt er den Prozess weiter:

So I decide that I need a quickly-accessible source of variety on each of the ten topics, something to get me going immediately, something to react to. The most accessible source I have is the book I wrote and my favourite way of consulting

a book is by chance process, using random numbers to decide the page and the sentences to read. I have often found that an amazingly small number of sentences, picked in this unbiassed way, and studied carefully, gives much of what one can learn by reading the whole text. This paper, I decide, will include one sentence from each of the chapters to which my ten titles refer. And each section of it will consist of whatever that quotation brings to mind (...).

Jones entwirft also hier ad-hoc einen algorithmischen Gestaltungsprozess, der schnell und reichhaltig Resultate hervorbringt, die ohne diesen nicht möglich gewesen wären. Insgesamt also lässt sich als Tenor erkennen, dass Prozesse zwar die konkrete Ausgestaltung und den kreativen Prozess nicht ersetzen, wohl aber diesen formen, leiten und teilweise erst ermöglichen können. [Jones91]

Responding in Print – Report from the field

Nach diesen theoretischen Vorüberlegungen werde ich nun in diesem letzten Kapitel die Beweggründe und das Konzept des praktischen Abschlussprojekts vorstellen. Daraufhin werde ich von der Umsetzung des Projekts und den bisher entstandenen Ergebnissen berichten und diese mit Fotos illustrieren. Abschließend reflektiere ich noch kurz über das Projekt und gebe einen kleinen Ausblick.

Im wesentlichen haben mich drei Erfahrungen zu dem vorliegenden Projekt angeregt: 2019 hatte ich die Chance in Jordanien zusammen mit Student:innen der Gestaltung intensiv an einem Projekt zu arbeiten, bei dem wir innerhalb von fünf Tagen fünf kleine Publikationen gestaltet und produziert haben, deren Inhalte jeweils an dem Tag der Produktion erst entstanden sind.

Seit einigen Jahren betreibe ich ein kleines Druckkollektiv mit, das Risographen einsetzt um verschiedenste Druckprojekte umzusetzen. Dort habe ich schon einige Publikationen gestaltet und gedruckt, die oft Relevanz für das aktuelle Geschehen in der Stadt oder in der Welt besitzen.

Schließlich war das Design-Studium immer dann im lehrreichsten und anregendsten, wenn wir in Workshops kollektiv an Projekten gearbeitet haben. Deshalb wollte ich nicht abgeschieden ein Projekt für mehrere Monate alleine gestalten, sondern durchgehend mitten in das Chaos der Dinge einsteigen (*staying with the trouble*) und mitmischen. Dabei fand ich es erstrebenswerter, tintenverschmierte Finger und lange Nächte in Kauf zu nehmen, als ein bis ins letzte ausgefeiltes, aber dafür glattes und von der Welt und den Menschen um mich herum losgelöstes Projekt umzusetzen.

Hierbei ist mein Ansatz explorativ und ich lege mehr Wert darauf, einen Prozess zu gestalten und zu beobachten, als von vornherein sehr gute Ergebnisse zu produzieren. Die Forschungsfrage ist eher ob und wie Publikationen sich schnell in der echten Welt in Diskurse einmischen können und was die notwendigen Prozesse dafür sind, als zu untersuchen, wie eine Publikationsreihe theoretisch aussehen könnte, weil diese dann wahrscheinlich keine guten Antworten auf die Erfordernisse der Realität liefern kann.

Konzeption

Dem Projekt liegt folgende Idee zugrunde: Magazine (oder Zines) können der Verbreitung von Informationen und Ideen dienen. Es soll untersucht werden, inwieweit man sich mit dem Medium des gedruckten Wortes sozusagen an aktuelle Entwicklungen und Diskurse anpirschen kann, um diese möglichst in Echtzeit zu begleiten. Ich nenne den Versuch „Extreme Publishing“, weil dieser Überlegung eigentlich die Kommunikation in der Krise zugrunde liegt: Wie kann man dringliche Botschaften dort anbringen, wo sie am dringendsten benötigt werden. Das kann zum Beispiel wie im Kapitel Urgent Publishing angesprochen die Begleitung einer politischen Kampagne sein oder wie im Zine #4 eine Maßnahme im

Stadtraum beleuchten, die in den Alltag der Bewohner:innen eines Viertels eingreift.

The range of voices that is able to speak directly about these ‚subjugated knowledges‘ moves closer to a situation where ‚the Other‘ is able to represent itself, where analogues of Spivak’s (1988) ‚native informants‘ can speak with their own ‚irreducibly heterogeneous‘ voices. Alternative and radical media might then be considered a ‚heteroglossic (multiple-voiced) text‘ (Buckingham and Sefton-Green, cited in Gauntlett, 1996: 91, and drawing on the dialogism of Mikhail akhtin) that gives full, heterogeneous voice to all those Others. [Atton]

Ich hatte geplant, eine Reihe von Zines zu produzieren, die je in der Spanne einer Woche entstehen. Gleichzeitig habe ich einen Prozess aufgestellt, der diese schnelle Produktion ermöglicht hat und diesen mit jeder Veröffentlichung evaluiert und verbessert. Dabei habe ich zunächst mit wenigen fixen Parametern gearbeitet und verschiedene Formate und Gestaltungsansätze probiert, die ich später weiter eingeschränkt habe, um auf einem starrerem Gerüst schneller gelungene Entwürfe anfertigen zu können. Dabei habe ich zunächst je einen Tag ‚artistic research‘ betrieben, einen Tag gestaltet und einen Tag produziert. Anhand der einzelnen Zines werde ich beschreiben, wie sich dieser Prozess verändert hat.

Um innerhalb dieses Prozesses und in kurzer Zeit erfreuliche Drucksachen zu erzeugen, braucht es Werkzeuge und Ressourcen, die als Hebel dienen können, um schnell auf Inhalte

zugreifen und diese verarbeiten zu können. Für visuelle Inhalte sind das frei zugängliche Bildarchive (die *commons*, das *Internet Archive*, *unsplash*, ...), open-source Schriftarten (*Google Fonts*, *Velvetyne Type Foundry*, ...) und gemeinfreie Texte (*Wikipedia*, *Projekt Gutenberg*, staatliche Archive, ...). Hieraus ergibt sich ein Vorgehen, das inhaltlich collagenhaft ist bzw. mit der *cut up*-Technik arbeitet.

Eine andere wichtige Quelle ist das Internet als solches, in dem sich in Foren, Beiträgen in Sozialen Medien, Kommentaren von Videos und ähnlichem eine reichhaltige Sammlung von Äußerungen findet, die genau von den von Atton angesprochenen *Others*, den Informant:innen aus marginalisierten Gruppen oder zumindest außerhalb eines kleinen, privilegierten Kreises von (professionellen) Autor:innen, die in Massenmedien Gehör finden.

I collect artists' books, zines and other work around a simple curatorial idea: web culture articulated as printed artifact. I began the collection, now called Library of the Printed Web, because I see evidence of a strong web-to-print practice among many artists working with the internet today, myself included. All of the artists – more than 30 so far, and growing – work with data found on the web, but the end result is the tactile, analog experience of printed matter. Looking through the works, you see artists sifting through enormous accumulations of images and texts. They do it in various ways – hunting, grabbing, compiling, publishing. They enact a kind of performance with the data, between the web and the printed page, negotiating vast piles of existing material. Almost all of the artists here use the search engine, in one form or another, for navigation and discovery. 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 gleaming narrative. [Soulellis13]

Ich habe den Risographen dazu verwendet und mit unterschiedlichen Formaten eines ‚Zine‘ experimentieren. Das Thema/der Inhalt war dabei immer im besten Fall etwas, was sich gerade im Wandel befindet. Das hat zur Folge, dass das Zine auch erst in dem Moment entstehen konnte.

Prozedur

Für die Produktion der Zines war es notwendig, eine Prozedur aufzustellen, um sich an einem Leitfaden entlang bewegen zu können und das Druckprojekt jeweils rasch abzuschließen. Ich habe mit einer sehr rudimentären Prozedur begonnen und diese mit jeder Publikation überarbeitet. In der Beschreibung der einzelnen Zines gehe ich darauf ein, welche Schritte ich angepasst habe und die Beobachtungen dazu.

Zunächst habe ich viele Parameter offen gelassen und mit unterschiedlichsten Formaten experimentiert. Ich habe dabei gemerkt, dass diese Freiheit teilweise einer guten Gestaltung entgegenstehen, weil für die kurze Zeit zu viele Gestaltungsentscheidungen getroffen werden müssen. Dies bindet Energien, die dafür notwendig sind, gestalterische Details auszuarbeiten und gute Ideen innerhalb eines guten Layouts zu entwickeln und umzusetzen.

Für die letzte Prozedur habe ich also ein Format entwickelt, das die Gestaltung erleichtert, weil viele Layout-Parameter festgesetzt sind. Dazu kommt eine kleine Software zur generativen Gestaltung der Typografie für das Cover. In der Druckvorstufe ist mit einem festgesetzten Format das Ausschneiden der Druckbögen deutlich einfacher, da diese schon fertig sind und nur bestückt werden müssen. So habe ich sowohl in der Gestaltung als auch in der Produktion bessere Prozeduren, die es erlauben, mehr Zeit und Kreativität auf die Gestaltung zu lenken, welche die Zines am Ende spannend und grafisch gelungen macht.

Prozedur 01

Tag 1

1. Thema entdecken und festlegen
2. Texte und Bilder recherchieren

Tag 2

1. Format planen
2. Inhalte platzieren
3. Inhalte layouten
4. Prototyp produzieren
5. Layout überarbeiten

Tag 3

1. Druckbögen einrichten
2. Dokument auf Druckbögen platzieren
3. Drucken
4. Weiterverarbeiten

Prozedur 02

Tag 1

1. Thema entdecken und festlegen
2. Texte und Bilder recherchieren

Tag 2

1. Format planen
2. Recherche zu passenden visuellen Elementen
3. Inhalte platzieren
4. Inhalte layouten
5. Prototyp produzieren

Tag 3

1. Layout evaluieren und überarbeiten
2. Prototyp produzieren
3. Layout überarbeiten

Tag 4

1. Druckbögen einrichten
2. Dokument auf Druckbögen platzieren
3. Drucken
4. Weiterverarbeiten

Prozedur 03

Tag 1

1. Thema entdecken und festlegen
2. Texte und Bilder recherchieren

Tag 2

1. Inhalte in Layout-Raster platzieren und Layout anpassen
2. Prototyp produzieren

Tag 3

1. Layout evaluieren und überarbeiten
2. Prototyp produzieren
3. Layout überarbeiten
4. Cover generieren und montieren

Tag 4

1. Dokument auf bereits existierenden Druckbögen platzieren
2. Drucken
3. Weiterverarbeiten

Riso printing

„Stand am Anfang der bürgerlichen Ära die Erfindung der Druckerpresse, so wäre bald deren Widerruf durch Mimeographie fällig, das allein unauffällige Mittel der Verbreitung.“ [Adorno51]

1887 kam der ‚Mimeograph‘ als ein erschwingliches, kompaktes Vervielfältigungsgerät auf den Markt, das ab den 1930er-Jahren von politischen linken Gruppen verwendet wurde. Aber auch für das *independent publishing* auf der ganzen Welt sowie in Büros, Schulen und Kirchen wurde der Mimeograph eingesetzt. [Ludovico12] So wurde beispielsweise auch die erste Vorab-Version der Dialektik der Aufklärung auf einem Mimeographen gedruckt. [Exp10-riso] Auch die ersten Zines wurden mit dem Mimeographen produziert.

1984 wurde der Risograph von der RISO Kagaku Corporation eingeführt. Genau wie der Mimeograph verwendet auch der Risograph ein Verfahren, welches mit Druckschablonen arbeitet, dabei aber voll automatisiert ist. Der Risograph wurde 1986 um eine Computer-Schnittstelle ergänzt, mit der es möglich war, digitale Dateien ohne Umweg über einen anderen Drucker zu vervielfältigen.

Die Risographie zeichnet sich als Verfahren dadurch aus, das es besonders umweltfreundlich ist durch einen wegen des kalten Druckverfahrens geringen Stromverbrauch und die verwendeten Verbrauchsmaterialien, bei denen die Farbe auf Soja basiert und

die Druckschablonen (*stencils*) größtenteils aus Pflanzenfasern hergestellt werden. Da die Tinten spezielle Pigment-Emulsionen sind, können mit dem Risographen auch Sonderfarben wie fluoreszierende oder metallische Tinten verwendet werden. Der Farbeindruck unterscheidet sich von dem im Offset- oder Digitaldruck verwendeten CMYK-Farbraum.

Diese Eigenschaften haben den Risographen in den letzten Jahren für eine Kunst- und Designszene attraktiv gemacht, die gebrauchte Geräte günstig erstehen konnte und so experimentelle (Kleinst-) Druckereien eröffneten.

Das Bachelorprojekt wird auf den Maschinen des in Dortmund angesiedelten Druckkollektivs UNTERDRUCK hergestellt, die über zwei Risographen (MZ770 und RZ970) verfügen. Von und mit dem Kollektiv wurden bereits in der Vergangenheit ähnliche Projekte wie eine Masterarbeit oder Broschüren/Zines zu aktuellen Diskursen produziert. Die Risographie stellt damit eines der ökonomischsten Verfahren für dieses Vorhaben da, umso mehr, wenn man nicht an einer Ausbeutung von Drucker:innen teilhaben möchte, wie sie bei *flyeralarm* und ähnlichen Großdruckereien betrieben wird.

My studio, Flatlands, is focused on Risograph printing, which is energy and time efficient and uses soy-based inks, so I'm able to practice a relatively eco-conscious form of printing. I can create monotypes of cactuses for a UK artist, and at the same time, print broadsides for at-risk youth in North Lawndale (Chicago).

[Eric Von Haynes in Temporary20]

Abb. 17 Ein Risograph MZ770. Foto: Leopold Achilles



Prototypen

Bevor das erste Zine gestaltet wurde, habe ich eine Reihe von Prototypen angefertigt, um unterschiedliche Formate auszuprobieren, die für die Zines geeignet sein könnten. Auch im weiteren Verlauf war die Produktion von Prototypen ein wichtiger Schritt in jedem Produktionsprozess, da wie besprochen der Eindruck einer Drucksache, die man in der Hand hält, ein ganz anderer ist als der am Bildschirm.

In Abb. 18 bis Abb. 19 sind verschiedene Prototypen abgebildet, die ich vor der Gestaltung bzw. Produktion angefertigt habe.

Abb. 18 *Format-Prototyp für ein Zine*

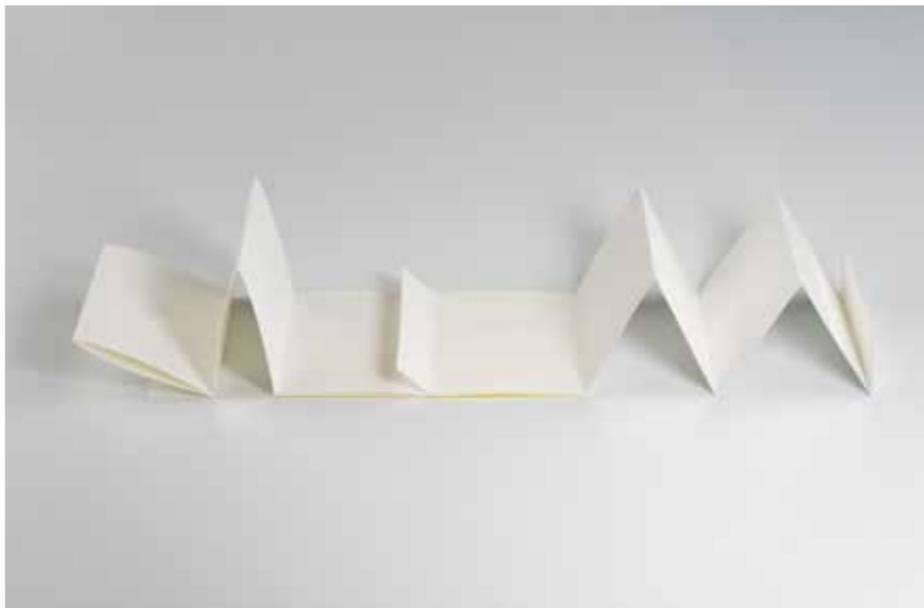
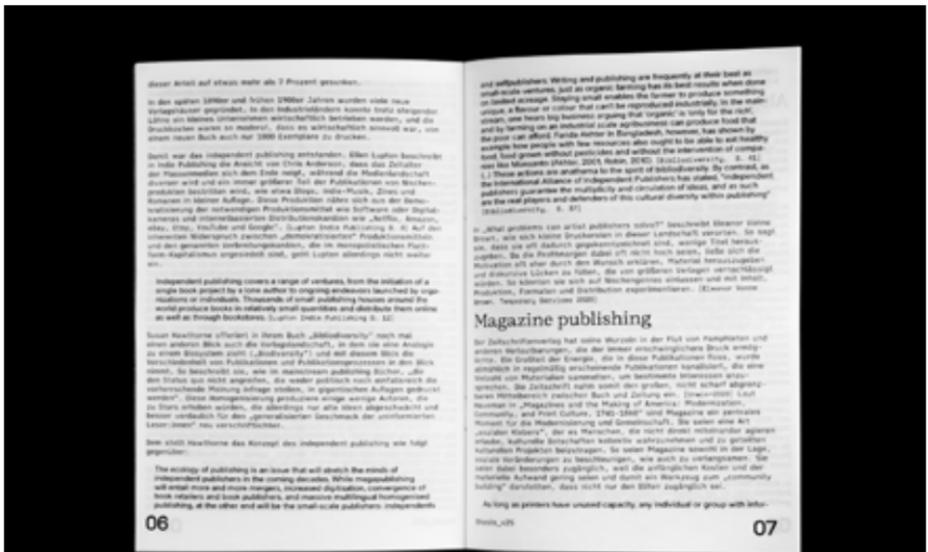


Abb. 19 *Format-Protoyp für ein Zine*



Abb. 20 Prototyp für diese Thesis



deiner Anteil auf etwa mehr als 7 Prozent stiegen.
 In den späten Jahren und frühen 1980er Jahren wurden viele neue Verlegerinnen gegründet. In den folgenden Jahren konnte trotz steigender Löhne ein breiter Unternehmenswettbewerb bestehen werden, und die Druckkosten waren im modernen, druck wirtschaftlichen Bereich war, von einem neuen Buch auch nur 3000 Exemplare zu drucken.

Das war das independent publishing entstanden. Diese Löhne beschränkt in jeder Publishing die Anzahl von Titel Anzeigen, dass das Ziel der Massenverleger sich dem Ende wand, während die Buchverleger sich drücken wird und ein immer größerer Teil der Publikationen von Buchverlegern beschränkt wird, wie etwa Open, Indie Music, Zines und Romane in kleiner Auflage. Diese Produktion führen sich auf die Beschränkung der notwendigen Produktionskosten wie Software oder Druckmaschinen und internationalen Vertriebskanälen wie „Netflix, Amazon, eBay, iTunes, YouTube und Google“. (Luther Linda Richardson 8. 10. auf dem Internet Weblog zwischen „Independent“ Produktionen und den gesamten Verlegerkanälen, die im massenproduzierten Publishing-Kapitalismus entstanden sind, gibt Luther allerdings nicht weiter an.

Independent publishing covers a range of outputs, from the initiation of a single book project by a lone author to ongoing ventures financed by negotiations or individuals. Thousands of small publishing houses around the world produce books on relatively small quantities and distribute them online as well as through bookstores. (Luther Linda Richardson 8. 10.)

Small Publishers (offenbar) in ihrem Buch „Globalisierung“ nach mal einen anderen Blick auf die Verlagswirtschaft, in dem sie eine Analyse zu einem Einzelnen (Indie-Publishing) und auf diese Weise die Verhältnisse von Publikationen und Publikationsprozessen in den Blick nimmt. Sie beschreiben, wie im modernen publishing Bücher, „den alten Status quo nicht angreifen, die weder öffentlich noch unabhängig die veranschaulichte Planung infrage stellen, in gegenseitigen Aufgaben geteilt werden“. Diese Verlegergruppen produzieren einige wenige Autoren, die zu Tisch schreiben werden, die allerdings nur alle diese abgeschrieben und besser verdienen für den gemeinsamen Geschäfts der unabhängigen Leser nicht zu verschlucken.

Das stellt wiederum das Konzept des independent publishing wie folgt gegenüber:

The ecology of publishing is an issue that will affect the needs of independent publishers in the coming decades. While mass-publishing will attract more and more readers, increasing digitization, convergence of book retailers and book publishers, and massive multilateral fragmentation publishing, all the other will be the small-scale publishers independent

and independent writers and publishers are frequently at their best in the early 21st century, just as organic farming has its best results when done on limited acreage. Using small enables the farmer to produce something as diverse as wheat or cotton that can't be reproduced industrially. In the same way, one hour's big business output that organics do only for the next day, and by limiting an industrial scale government can produce food that the poor can afford. (Luther Linda Richardson 8. 10.)

„What problems can small publishers solve?“ beschreibt kleiner einen Bereich, wie sich kleine Verlegerinnen in dieser Landschaft etablieren. Sie sagt, dass sie sich dadurch gegenmassnahmen sind, weniger Titel heraus zu geben. So die Buchverleger dabei oft nicht hoch sein, sollte sich die Produktion oft aber durch den Wunsch erklären, Material heranzubringen und distribute können zu helfen, die ein größeres Netzwerk erschaffen würden. Sie schreiben sie sich auf Verlegerinnen anpassen und mit Inhalt, Produktion, Finanzierung und Distribution experimentieren. (Luther Linda Richardson 8. 10.)

Magazine publishing

Der Zeitschriftenmarkt hat seine Wurzeln in der Zeit von Pamphleten und ersten Verlegerungen, die der immer wachsenden Druck ermöglichte. Die Größe der Energie, die in diese Publikationen floß, wurde durch die regelmäßig erscheinende Publikationen kontrolliert. Die eine Struktur mit Materialen sammelten, um bestimmte Interessen anzusprechen. Die Zeitschrift hatte einen großen, nicht schicht abgrenzenden Mittelbereich zwischen Buch und Zeitung von 1760-1800. Laut Havelock in „Magazines and the Making of America“ (Henderson, University of California, 1963-1968) und Magazine ein gemeinsames Merkmal für die Modernisierung und Gesellschaft. Sie seien eine Art „moralische Wägen“, die es Menschen, die nicht direkt miteinander interagieren, kulturbildende Beziehungen herstellen und zu gewissen schützenden Funktionen beitragen. So seien Magazine sowohl ein der Lage, soziale Veränderungen zu beschleunigen, wie auch zu verlangsamen. Sie seien aber besonders wichtig, weil die wichtigsten sowohl ein der Lage, soziale Veränderungen zu beschleunigen, wie auch zu verlangsamen. Sie seien aber besonders wichtig, weil die wichtigsten sowohl ein der Lage, soziale Veränderungen zu beschleunigen, wie auch zu verlangsamen. Sie seien aber besonders wichtig, weil die wichtigsten sowohl ein der Lage, soziale Veränderungen zu beschleunigen, wie auch zu verlangsamen.

As long as printers have unused capacity, any individual or group with information...

intentionally left blank

intentionally left blank

Zine #1 – Stochastischer Terror

In dem ersten Zine wollte ich eigentlich nicht mit einem schweren politischen Thema beginnen, sondern eher kulturell/künstlerisch arbeiten, doch dann ereignete sich in meinem Wohnviertel ein Terroranschlag, der im Mainstream fast gar nicht auftauchte und ungenau dargestellt wurde.

Deshalb ist das erste Thema der Anschlag eines Anhängers der extremen Rechten auf eine Familie in einem Park in der Dortmunder Nordstadt gewesen, den ich mit dem Konzept des stochastischen Terrors kontextualisiert habe. Es enthält einen Test von Natasha Strobl zu Stochastischem Terror, zwei Mitteilungen von politischen Gruppen aus Dortmund und einen Zeitungsartikel zu den Anschlägen in Christchurch (Neuseeland) 2019.

Bebildert ist das Heft durch Grafiken (Abb. 21), die mittels *Generativer Gestaltung* erzeugt wurden, und durch ihre stochastische Platzierung von Elementen das Thema aufgreifen.

Ich habe eine strikte Prozedur verfolgt, die für den ersten Tag die Recherche von Inhalten und Illustrationen vorsah, für den zweiten die Gestaltung und für den dritten die Produktion. Ohne vorher eine klare Gestaltungslinie zu planen, habe ich die Inhalte platziert, um dann eine Formensprache zu finden. Das hat zu einer Gestaltung geführt, die teilweise gut funktioniert und teilweise nicht überzeugt. Deshalb habe ich bei dem zweiten Zine auf diesen Schritt einen besonderen Fokus gelegt. Um der zu unscheinbaren Gestaltung zu begegnen sollte das nächste Zine eine schrillere visuelle Sprache verfolgen.

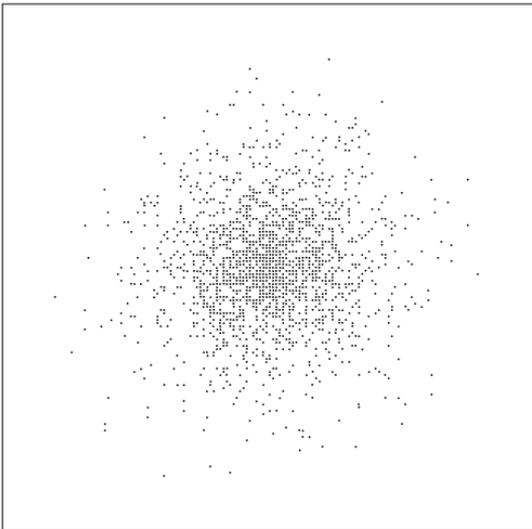


Abb. 21 Generierte Grafik für Zine #1

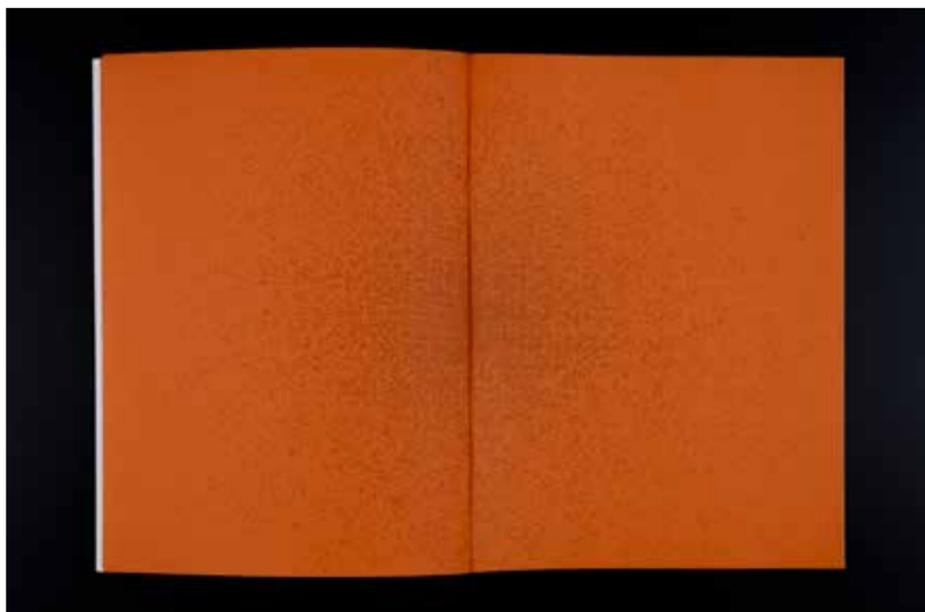


Abb. 22 Zine #1

Stochastischer Terrorismus – die digitale Aufrüstung zum Bürgerkrieg

von Hans-Joachim Lauth

Der stochastische Terror ist ein Phänomen, das sich im letzten Jahrzehnt weltweit ausbreiten konnte. Die Ausbreitung ist bemerkenswert rasch geschehen. Heute gibt es in der Welt kein Land, das nicht von stochastischem Terror betroffen ist. Die Weltkarte zeigt die weltweite Ausbreitung des stochastischen Terrors. Die Weltkarte zeigt die weltweite Ausbreitung des stochastischen Terrors.

Die Weltkarte zeigt die weltweite Ausbreitung des stochastischen Terrors. Die Weltkarte zeigt die weltweite Ausbreitung des stochastischen Terrors. Die Weltkarte zeigt die weltweite Ausbreitung des stochastischen Terrors.

HALLE HANAU CHRISTCHURCH DORTMUND

Angriff mit Molotov-Cocktail auf Familien in der Nordstadt: Das Motiv heißt Rassismus!

Keine Entpolterung
rassistischer Täter!

von Hans-Joachim Lauth

Am Sonntag 18. Mai gab es ein Attentat in der Nordstadt in der Christchurch Nordstadt. Ein Molotov-Cocktail wurde auf eine Familie geschleudert. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch.

Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch.



Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch.

Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch.

Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch.

Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch.

Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch. Die Täter sind nicht nur rassistisch, sondern auch antisemitisch.

**# STOCHASTISCH
FUNKTIONIERT
WIRD AUSGEBI
GIBT EINEN BEFE
SO LANGE ALLE
BIS DIE WAHRSC
DASS ETWAS PAS
UND DANN SCHL
IRGENDWANN**

Abb. 23 Zine #1

NIEMAND TERRORISMIERT

SO: NIEMAND

ERLEBET. NIEMAND

WIRD. ES WIRD NUR

RADIKALISIERT,

VERBREITET, WÄCHST.

ES WÄCHST, WÄCHST.

ES WÄCHST, WÄCHST.

ES WÄCHST, WÄCHST.

– Marina Weisband

Zine #2 – Spanish Plague Rave

Für das zweite Zine habe ich ein Thema gewählt, welches mir in Sozialen Medien begegnete, den sogenannten *plague raves*, bei denen Techno-Parties gefeiert werden, die notwendige Sicherheitsvorkehrungen gegen die COVID-19-Pandemie nicht einhalten. Zur Illustration dienten kurze Auszüge aus Blog-Einträgen, Beiträge von Twitter und Bilder und Videos aus Facebook. Dem gegenüber steht ein Zeitungsartikel, der versucht, aus der „Spanischen Grippe“ Konsequenzen für die aktuelle Pandemie zu ziehen und Bilder und Artefakte aus der Zeit der letzten großen Pandemie.

Für die Gestaltung habe ich zunächst einen ähnlichen Ansatz wie bei Zine #1 gewählt, welcher erneut zu unbefriedigenden Ergebnissen geführt hat (Abb. 24). Ich habe daher die Prozedur angepasst, um nunmehr zum einen zwei Tage für die Gestaltung aufzuwenden, um noch einmal mit einem frischen Blick an die Gestaltung zu gehen und zum anderen habe ich der Gestaltung noch eine visuelle Recherche vorangestellt, um für das Thema typische Gestaltungselemente zu extrahieren und zu verwenden (Abb. 26). Die am zweiten Tag entstandene Gestaltung weist einen deutlich stärkeren eigenen Charakter auf und ist visuell kühner. Dabei genügt sie insbesondere dem zuvor formulierten Anspruch, Leser:innen etwas vor den Kopf zu stoßen, um nicht dazu einzuladen, in Inhalten zu versinken, sondern diese zu reflektieren und zu hinterfragen. Insgesamt ist das Zine aber eventuell ein wenig zu überschwänglich, weshalb das nächste wieder schlichter werden sollte.



Abb. 24 Verworfenener Entwurf für Zine #2

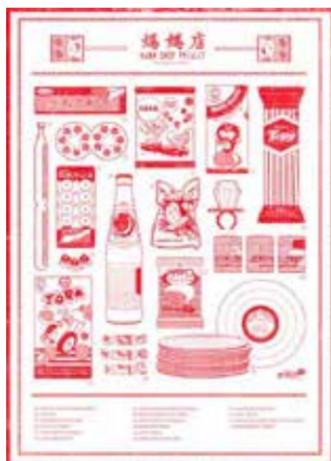
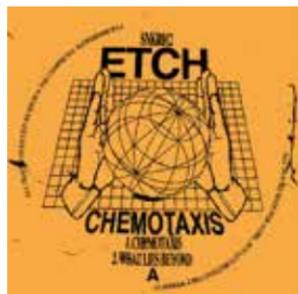
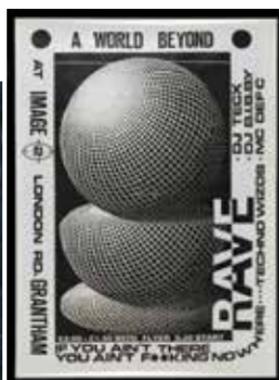


Abb. 26 Visuelle Recherche für Zine #2



Abb. 28 Zine #2



YEARLY SELFISHLY AND
UNBELIEVABLY PLAYING
HUGE PLEASURE RAVES TO
HEADLINE IT. BUSINESS
TECHNO IS BACK
IN MOTION → £££
— @SRLUTERAUT



Abb. 29 Zine #2



STILL, LET'S NOT
SE DJs PLAY MUSIC
S A PANDEMIC THAT IS
KILLING BLACK PEOPLE.

Zine #3 – the truth is out there

Für das dritte Zine bot sich das Thema der kurz zuvor vom Amerikanischen Verteidigungsministerium als echt bestätigten „UFO-Videos“ an.

Erneut habe ich versucht anhand eines vergleichsweise knappen Anlasses diesen zu kontextualisieren und habe die Meldung und die Standbilder aus den Videos ergänzt durch eine Analyse der Videos eines Hobby-Wissenschaftlers, Youtube-Kommentare unter einem der Videos, einen Bericht aus den Archiven einer Britischen Regierungsstellen, die UFO-Sichtungen aufnimmt und ein Flugblatt von 1561, welches eine Reaktion auf das Nürnberger Himmelspektakel darstellte.

Ich habe das Prozedere für dieses Heft nicht weiter angepasst, aber wie geplant eine etwas schlichtere Gestaltung eingesetzt und das Format eines Faltblatts gewählt. Die reduzierte Formensprache hat es erlaubt, auch innerhalb der gesetzten Zeit eine schlüssige Gestaltung zu finden.

Aus der Arbeit an den ersten drei Zines ließ sich erkennen, dass Experimente mit verschiedensten Formaten zwar spannend sind, aber wenig Kohärenz zwischen den Veröffentlichungen zulassen und dass eine Gestaltung, die immer wieder neu beginnt nicht mit dem Anspruch an urgent publishing vereinbar ist. Deshalb habe ich für das nächste und alle kommenden Zines aus den ersten drei Zines eine Summe gezogen und ein Layout erstellt, innerhalb dessen die Gestaltung nun stattfinden sollte.

the truth is out there

The Department of Defense has authorized the release of three unclassified Navy videos, one taken in November 2004 and the other two in January 2015, which have been circulating in the public domain after unauthorized releases in 2007 and 2017. The U.S. Navy previously acknowledged that these videos circulating in the public domain were indeed Navy videos. After a thorough review, the Department has determined that the authorized release of these unclassified videos does not reveal any sensitive capabilities or systems, and does not impinge on any subsequent investigations of military air space incursions by unidentified aerial phenomena. DOD is releasing the videos in order to clear up any misconceptions by the public on whether or not the footage that has been circulating was real, or whether or not there is more to the videos. The aerial phenomena observed in the videos remain characterized as "unidentified."



Abb. 30 Zine #3

The North of the River

The description of the river in the text is a detailed account of the river's course, its banks, and the surrounding landscape. It describes the river's path through a valley, the nature of its banks, and the various features that define its course. The text is written in a descriptive and somewhat poetic style, capturing the essence of the river's environment.



North of the River

This section of the text continues the description of the river, focusing on the specific features of the bank and the water's surface. It provides a more detailed look at the textures and colors of the river's environment, as well as the way the light interacts with the water and the surrounding landscape.



North of the River

The South of the River

The description of the river in the text is a detailed account of the river's course, its banks, and the surrounding landscape. It describes the river's path through a valley, the nature of its banks, and the various features that define its course. The text is written in a descriptive and somewhat poetic style, capturing the essence of the river's environment.



South of the River

This section of the text continues the description of the river, focusing on the specific features of the bank and the water's surface. It provides a more detailed look at the textures and colors of the river's environment, as well as the way the light interacts with the water and the surrounding landscape.



South of the River

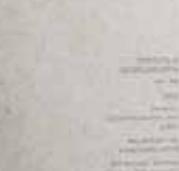
The West of the River

The description of the river in the text is a detailed account of the river's course, its banks, and the surrounding landscape. It describes the river's path through a valley, the nature of its banks, and the various features that define its course. The text is written in a descriptive and somewhat poetic style, capturing the essence of the river's environment.



West of the River

This section of the text continues the description of the river, focusing on the specific features of the bank and the water's surface. It provides a more detailed look at the textures and colors of the river's environment, as well as the way the light interacts with the water and the surrounding landscape.



West of the River

The East of the River

The description of the river in the text is a detailed account of the river's course, its banks, and the surrounding landscape. It describes the river's path through a valley, the nature of its banks, and the various features that define its course. The text is written in a descriptive and somewhat poetic style, capturing the essence of the river's environment.



East of the River

This section of the text continues the description of the river, focusing on the specific features of the bank and the water's surface. It provides a more detailed look at the textures and colors of the river's environment, as well as the way the light interacts with the water and the surrounding landscape.



East of the River

Abb. 31 Zine #3

NPR
OPR 22.0

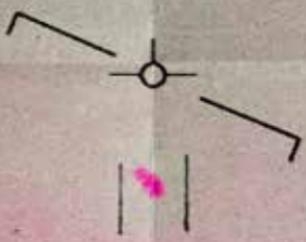
IR
54° L

RTCL

✓

TACT

- 2°



L+S
SLAVE
RST

LST
1688 U
1688 FC
LTD/R S
61 ET
UP

238
M Q-38
M-T

5245

25010
DCLTR

Zine #4 – Auf einmal diese Sicherheit

Ich habe also die Veröffentlichungsreihe kurz unterbrochen, um zunächst ein Layout zu entwickeln, welches gleichzeitig genug Struktur ins sich trägt, um diese einfach mit Inhalten füllen zu können und gleichzeitig genug Freiräume bietet, jedem Heft einen eigenen Charakter und eine passende Formensprache zu geben. Dafür habe ich eine Kombination aus Schriften verwendet, die zusammenpassen aber gleichzeitig immer eine Spannung haben und sich durch Kontrast in den Formen und der Schriftgröße deutlich absetzen. So lassen sie sich unterschiedlich kombinieren und abwandeln (Abb. 33).

Dazu habe ich eine kleine Software geschrieben, die mit Generativer Gestaltung den Titel setzen kann und dabei Variationen hervorbringt, aus denen nur noch eine ausgewählt werden muss. Dies sorgt für eine zusammenhängende, aber auch variierte Gestaltung, die wenig Aufwand macht und damit den Prozess beschleunigt (Abb. 32).

Anlass für das vierte Zine war wieder ein aktueller Anlass im Stadtraum. Auf dem Mehmet-Kubaşık-Platz in Dortmund wurde ein Container aufgestellt, der verschiedene Überwachungskameras als Aufbau hat und damit die kürzlich installierten Überwachungskameras auf der anliegenden Münsterstraße ergänzt. Eine befreundete Fotografin hat den Container abgelichtet und die Bilder werden mit einem Auszug aus dem Kapitel „Der Panoptismus“ aus „Überwachen und Strafen“ von Foucault begleitet.

In diesem Zine habe ich das neue Gestaltungsmuster erstmalig angewandt und für das Thema durch einige Anpassungen und Ergänzungen adaptiert. So wird das Wort „Macht“ durchgehend zensiert und der Zensurbalken als grafisches Element eingesetzt.



Abb. 32 Generierte Cover für die Zines

Die Detroit Printing Coop goes to the stars

Ende 1969 erwarben eine Gruppe Freund:innen eine Harris-Offset-Druckerpresse aus dem Verkauf, um in Detroit die „Detroit Printing Coop“ zu gründen. Da zu Beginn der 70er-Jahre das Offset-Druckverfahren schon einige Jahrzehnte verwendung fand, konnten zunehmend kleinere Betriebe gebrauchte Druckmaschinen preiswert erwerben. Die Ziele der Kooperative waren es, Satz und Druck

„ohne Zensur oder Einflussnahme“ zu ermöglichen und „einen kleinen Bestand von Produktionsmitteln verfügbar zu machen, der dem steigenden Wunsch nach Selbst-Ausdruck einer rastlosen Bevölkerung entspricht.“

In der Kooperative wurden von 1970 bis 1980 Zehntausende von linken Büchern, Flugblättern und Plakaten produziert.

02

Abb. 33 Layoutentwurf für Zine #4 und folgende

Die Praxis des radical publishings wird im Folgenden anhand von zwei kollektiven Druckereien illustriert werden. Zunächst wird die „Detroit Printing Coop“ kurz umrissen, die in den 1970er-Jahren in den nord-östlichen Vereinigten Staaten politische Druckerzeugnisse hervorbrachte und vertrieb.

Ende 1969 erwarb eine Gruppe Freund:innen eine Harris-Offset-Druckerpresse aus dem Verkauf, um in Detroit die „Detroit Printing Coop“ zu gründen. Da zu Beginn der 70er-Jahre das Offset-Druckverfahren schon einige Jahrzehnte Verwendung fand, konnten zunehmend kleinere Betriebe gebrauchte Druckmaschinen preis-

wert erwerben. Die Ziele der Kooperative waren es, Schriftsatz und Druck „ohne Zensur oder Einflussnahme“ zu ermöglichen und „einen kleinen Bestand von Produktionsmitteln verfügbar zu machen, der dem steigenden Wunsch nach Selbst-Ausdruck einer rastlosen Bevölkerung entspricht.“ In der Tätigkeit des Kollektivs

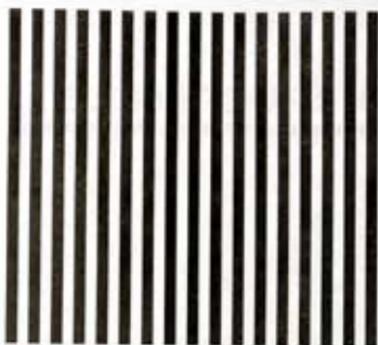
wurden das Schreiben und Debattieren eingebettet und verhandelt in dem Layout-Prozess und im Druckvorgang. So wurden einige der wichtigsten linken Literatur-Erzeugnisse der 1970er Jahre gedruckt - darunter die erste englische Übersetzung von Guy Debords „Gesellschaft des Spektakels“, die Black Star-Publikation „The Political Thought of James Forman“ die Lyrikzeitschrift „riverrun“, und fünf Jahre lang Ausgaben von „Radical America“, der Zeitschrift der Students for a Democratic Society (SDS) [Aubert, S. 12-15]

Im Grafik-Design war der Begriff der Produktion abgetrennt von der intellektuellen Sphäre der Gestaltung und erstreckte viel mehr auf die Aufbereitung von grafischen Erzeugnissen für die Druckproduktion, den Schriftsatz und den Produktionsvorgang selbst in der Werkstatt. Die Entstehung des ‚Desktop publishing‘ hat diese Aufgabenbereiche wieder näher an die Gestalter:in herangerückt und die „Ent-Spezialisierung“ vorangetrieben. So verringert sich die Entfremdung der Gestaltenden

03



Abb. 34 Zine #4



DIE WIRKUNG DER UEBER-
WACHUNG IST PERMANENT,
AUCH WENN IHRE DURCH-
FUEHRUNG SPORADISCH
IST; DIE PERFEKTION DER
~~PERFEKTION~~ VERMAG IHRE
TATSACHLICHE AUSUEBUNG
UEBERFLUESSIG ZU MACHEN

04



05

Abb. 35 Zine #4

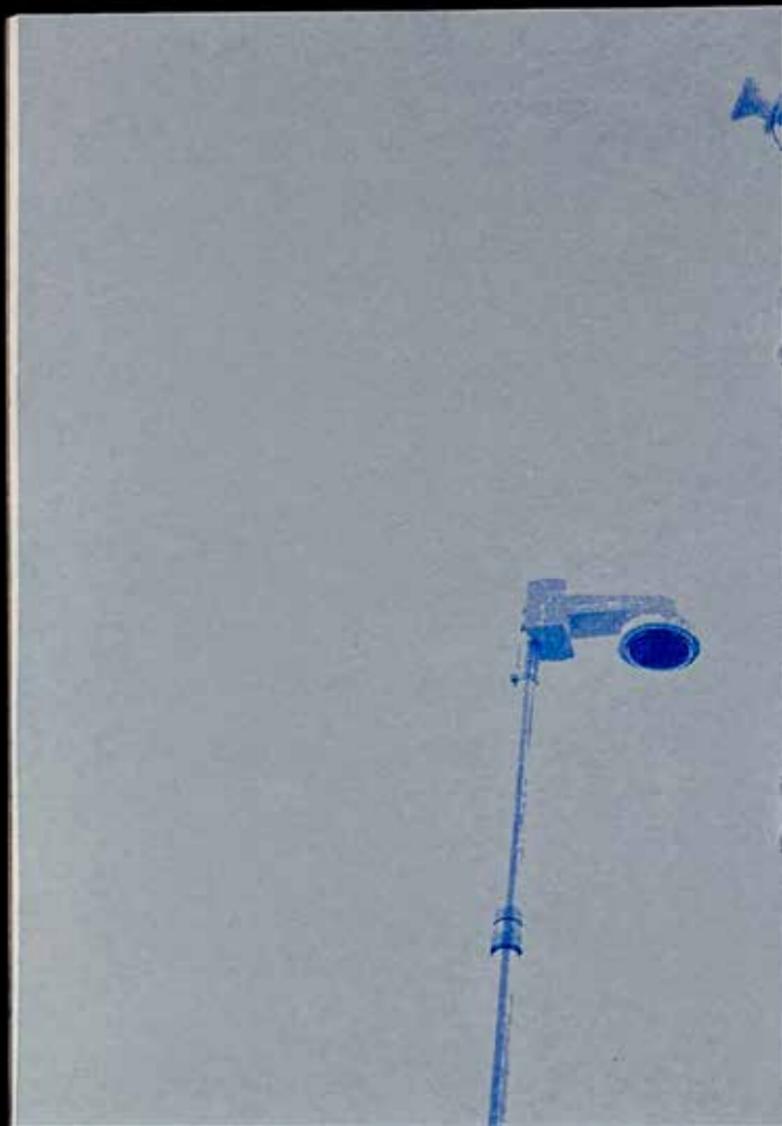
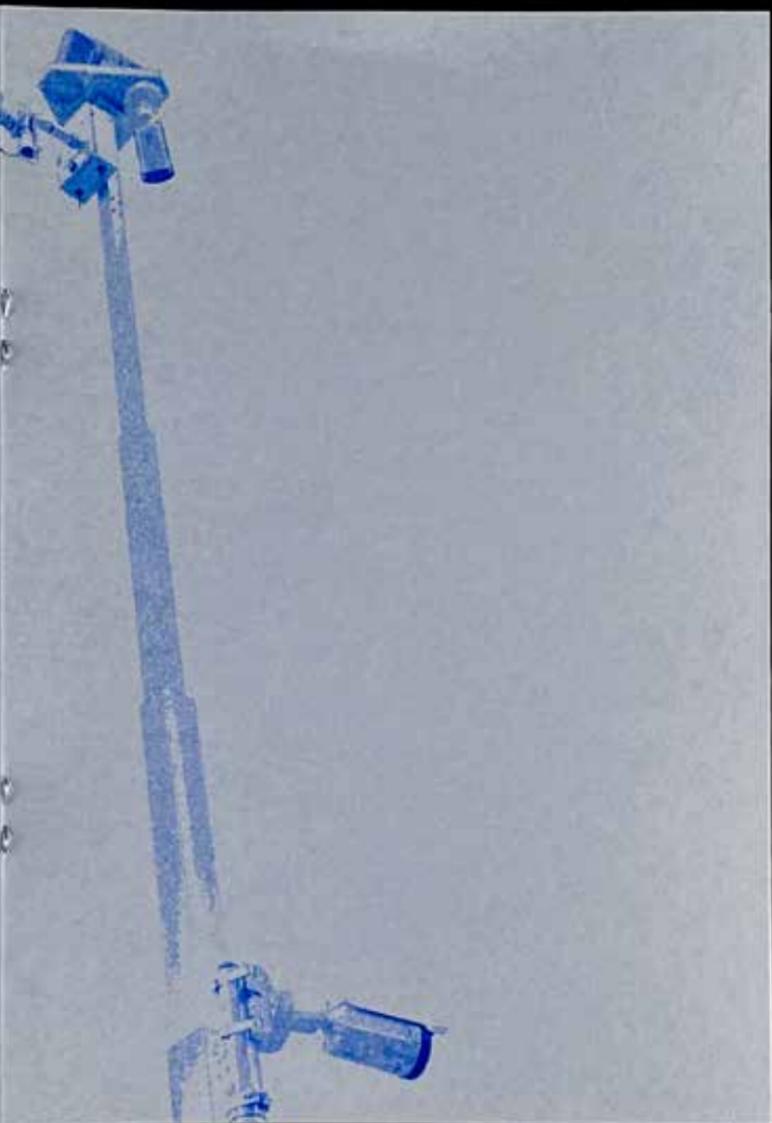


Abb. 36 Zine #4



Zine #X – So geht es weiter

Nachdem das Gestaltungsmuster einmal erfolgreich sowohl für die Gestaltung als auch für die Produktion angewandt wurde, möchte ich gerne für die nächsten Zines daran festhalten und die Veröffentlichungen stärker als Reihe begreifen, in der Publikationen sich erkennbar ähneln und die weitergeführt werden kann.

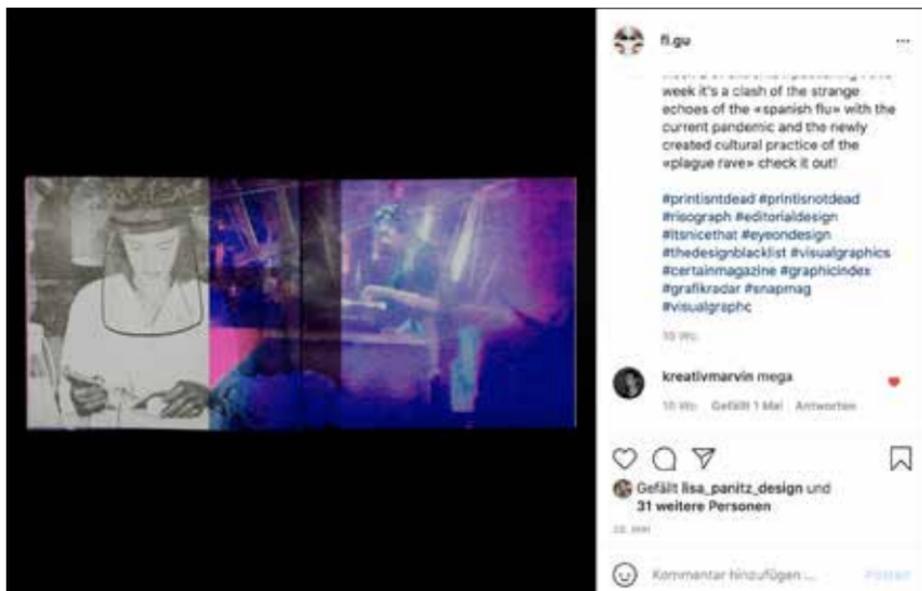
Es hat sich auch schon bei den ersten Heften bewahrheitet, was im theoretischen Teil beschrieben wurde: Zines sind ein Anlass zum Austausch und schaffen soziale Räume. Die Distribution über die persönliche Weitergabe und Debatte verwischt die Trennung zwischen Produzierenden und Konsumierenden, da Besprochenes sofort in das nächste Heft einfließen kann und Leser:innen zu Kollaborateur:innen werden.

analog – digital – analog – digital

Die produzierten Zines sind nach dem zuvor Besprochenem als ein analoger Ausdruck in einer post-digitalen Welt zu betrachten. Das ist unter anderem daran zu erkennen, dass sie digitale Inhalte wie flüchtige Beiträge auf Twitter festhalten und somit digitale Inhalte in analoge umwandeln. Dieser Schritt passiert aber einige Male hin und her und stellt damit eine starke Verknüpfung zwischen der virtuellen und der realen Welt her. In Abb. 38 ist beispielsweise ein schwarz-weiß Foto abgebildet, welches analog fotografiert, digitalisiert und in Internetarchive hochgeladen, in ein analoges Zine gedruckt und dann als digitales Foto von dem Zine wieder auf eine Internetplattform hochgeladen wurde.

Diese Verkettung von Schritten erlaubt es, dass die Schranke zwischen Produzierenden und Publikum sich weiter aufweicht, da zum einen schnell digital erzeugte Inhalte auch Eingang in die Druckprodukte finden können und andererseits der Dialog mit dem Druck nicht abgeschlossen ist, sondern in einem digitalen Forum online weitergeführt werden kann.

Abb.38 Beitrag zu Zine #2 auf *instagram.com* mit Kommentar und „likes“



Ausklang

Mit meinem Abschlussprojekt und dieser Thesis wollte ich untersuchen, ob und inwieweit es möglich ist, aktuelle Diskurse mit schnell produzierten Drucksachen zu begleiten und in diese einzusteigen.

Ich habe zunächst die Ursprünge des *independent publishing* erforscht und dabei aufgedeckt, dass es eine lange und vielfältige Geschichte der abseitigen Publikationskultur gibt. Darüber hinaus gibt es im Moment eine Tendenz zu mehr Veröffentlichungen mit kleiner Auflage und von unabhängigen Verleger:innen.

In der Reflexion der Rolle der Gestalter:in ist mir noch klarer geworden, wie wenig selbstbestimmt diese oft ist und wie notwendig eine Vergrößerung der eigenen Handlungsfelder ist. Eine Gestalter:in, die selbst Inhalte kuratiert und produziert, kann mit ihren Arbeiten ein viel höheres Maß an eigenem Ausdruck finden und ihr Können einsetzen, um die Welt mitzugestalten. Veröffentlichungen können ein Mittel der taktischen Intervention sein. Das gilt besonders, wenn sie in der Lage sind, sich der vorhandenen Produktionsmittel zu bedienen und sich ihnen anzupassen.

Gedruckte Veröffentlichungen haben durch ihre physische Anwesenheit einen eigenen Wert und bestehen fort. Durch eine andere Materialität dringen sie anders als digitale Formate zu den Leser:innen vor und haben so auch in einer digitalen Mediensphäre eine Berechtigung.

Design als prozesshaft zu begreifen hat es ermöglicht, eine Reihe von Zines zu gestalten, die innerhalb weniger Tage produziert wurden und trotzdem gestalterisch überzeugen. Besonders förderlich für meine eigene Praxis war es, den Prozess zu beobachten, Schwachstellen aufzudecken und ihn anzupassen.

Die Reihe von Zines ist noch nicht abgeschlossen, aber bereits jetzt hat das Experiment zu einer ganzen Reihe von Gesprächen und Ideen geführt und neue Kollaborationen hervorgebracht. Insgesamt bin ich also sehr zufrieden mit bisherigen Ergebnissen und gespannt darauf, wie sich die Reihe weiter fortsetzen lässt.

Literatur

- [Atton02] ATTON, CHRIS: *Alternative Media*. London: SAGE, 2002.
- [Aubert19] AUBERT, DANIELLE: *The Detroit Printing Co-Op: The Politics of the Joy of Printing*. Los Angeles: Inventory Press, 2019.
- [Bandel+17] BANDEL, JAN-FREDERIK, GILBERT, ANNETTE, PRILL, TANIA. *Under the Radar: Underground Zines and Self-publications 1965-1975*. Leipzig: Spector Books, 2017.
- [Benjamin34] BENJAMIN, WALTER: *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934*. <https://web.archive.org/web/20141004100225/http://www.texturen-online.net/methodik/benjamin/autor-als-produzent/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Cordasco21] CORDASCO, CIARA. *Quarantimes*. <https://ciara-cordas.co/Quarantimes>, abgerufen 27.07.2021.
- [Cramer14] CRAMER, FLORIAN. *WHAT IS 'POST-DIGITAL'?*. APRJA Volume 3, Issue 1, 2014.
- [Duncombe08] DUNCOMBE, STEPHEN. *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington, Portland: Microcosm Publishing, 2008.
- [Enzensberger70] ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in: Palaver. Politische Überlegungen (1967-1973), Frankfurt a.M., 1970.
- [Explorations20] INSTITUTE OF NETWORK CULTURES: *Here and Now?: Explorations in Urgent Publishing*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2020.
- [Exploriso] TILLACK, SVEN. *Exploriso: Low-tech fine art. Risography als künstlerisches Druckverfahren*. <https://de.exploriso.info>, abgerufen 27.07.2021.
- [Fischer20] FISCHER, MARC: *QUARANZINE*. <https://publiccollectors.tumblr.com/post/612693242615676928/quaranzine-i-just-finished-the-first-issue-of>, abgerufen 27.07.2021.

- [FitzGerald15] FITZGERALD, KENNETH: *Fuck All*. In: Modes of Criticism 1 – Critical, Uncritical, Post-critical. <https://mode-sofcriticism.org/fuck-all/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Hamamoto+20] HAMAMOTO, CHRISTOPHER, SUEADA, JON: *On Publishing: Designers Who Publish*. <https://onpublishing.page/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Haveman20] HAVEMAN, HEATHER A.: *Magazines and the Making of America: Modernization, Community, and Print Culture, 1741–1860*. Kassel: Princeton University Press, 2020.
- [Hawthorne14] HAWTHORNE, SUSAN: *Bibliodiversity: A Manifesto for Independent Publishing*. North Melbourne: Fernwood Publishing, 2015.
- [Huck13] HUCK MAGAZINE: *Tom Sachs - The Curse of Creativity*. März 2013, <https://www.huckmag.com/art-and-culture/art-2/tom-sachs/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Jones70] JONES, C. J.: *What is Designing?*. In: Design Methods. New York: Wiley, 1970.
- [Jones91] JONES, C. J.: *Designing Designing*. London: Architecture Design and Technology Press, 1991.
- [Kritiklabbet18] KRITIKLABBET: *The Last Mass Mail – sex tidningsnummer om konst på Supermarket Art Fair 2018*. <http://kritiklabbet.se/2018/04/27/last-mass-mail-sex-tidningsnummer-om-konst-pa-supermarket-art-fair-2018/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Lieshout97] LIESHOUT, JOEP VAN: *Atelier Van Lieshout: A Manual*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen / NAI Publishers, 1997.
- [Ludovico12] LUDOVICO, ALESSANDRO: *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894*. Eindhoven: Onomatopée, 2012.
- [Lupton98] LUPTON, ELLEN: *The Designer as Producer*. In: *The Education of a Graphic Designer*, ed. Steven Heller (New York: Allworth Press, 1998), 159-62. https://www.typotheque.com/articles/the_designer_as_producer, abgerufen 27.07.2021.

- [Phillips] PHILLIPS, TOM: *The Oretic Oscillator*. <https://cargo-collective.com/theoo/About>, abgerufen 27.07.2021.
- [Potter89] POTTER, NORMAN: *What is a Designer: Things, Places, Messages*. London: Hyphen Press, 1989.
- [Rittel87] RITTEL, H. W.: *The reasoning of designers*. Stuttgart: Institut für Grundlagen der Planung, 1987.
- [Rock96] ROCK, MICHAEL: *Designer as Author*. 1996, <https://2x4.org/ideas/1996/designer-as-author/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Rock09] ROCK, MICHAEL: *Fuck Content*. 2009, <https://2x4.org/ideas/2009/fuck-content/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Soulellis13] SOULELLIS, PAUL: *Search, Compile, Publish. Towards a new artist's web-to-print practice*. Mai 2013, <https://soulellis.com/2013/05/search-compile-publish/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Soulellis19] SOULELLIS, PAUL: *URGENTCRAFT*. August 2019, <https://soulellis.com/work/urgentcraft/index.html>, abgerufen 27.07.2021.
- [Soulellis21a] SOULELLIS, PAUL: *URGENTCRAFT RADICAL PUBLISHING DURING CRISIS*. Januar 2021, <https://soulellis.com/writing/post-documenta/index.html>, abgerufen 27.07.2021.
- [Soulellis21b] SOULELLIS, PAUL: *URGENT PUBLISHING AFTER THE ARTIST'S BOOK: MAKING PUBLIC IN MOVEMENTS TOWARDS LIBERATION*. <https://soulellis.com/writing/feb2021/>, abgerufen 27.07.2021.
- [Temporary14] TEMPORARY SERVICES: *Publishing in the Realm of Plant Fibers and Electrons*. Chicago: September 2020.
- [Temporary20] TEMPORARY SERVICES: *What Problems Can Artist Publishers Solve?*. Chicago: January 2020.
- [Unwin+20] UNWIN, GEORGE: *History of publishing*. Encyclopedia Britannica, 1 Oct. 2020, <https://www.britannica.com/topic/publishing>, abgerufen 27.07.2021.
- [Warner02] WARNER, MICHAEL: *Publics and Counterpublics (abbreviated version)*. Quarterly Journal of Speech. Vol. 88, No. 4, November 2002.

Vielen Dank, an alle, die das Projekt unterstützt haben!

Besonders danken möchte ich:

Wooseok Jang (Orange Slice Type) und Eva Abdolina (overpriced) für die wunderbaren Schriften!

Leopold Achilles für die fabelhaften Fotos aus der Werkstatt!

Darius Tödtmann für den inspirierenden Austausch!

Robert Baxter für eine gute Perspektive!

Hannah Förster für einen genauen Blick!

