

kunst*texte.de*

2026.1

25

Jahre

Kunsttexte.de, 2026/1 – Themenheft

Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren

Herausgeber

Kunsttexte e.V.

Editorial Board

Prof. Dr. Vera Beyer (Regensburg)

Prof. Dr.-Ing. Stefan Breitling (Bamberg)

Prof. Dr. Stefan Gradmann (Leuven)

Prof. Dr. Thomas Kirchner (Frankfurt a. M.)

Prof. Dr. Andreas Köstler (Potsdam)

Prof. Dr. Friederike Wißmann (Rostock)

Prof. Dr. Beat Wyss (Karlsruhe)

Der Vorstand des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte, HU Berlin

Redaktion dieser Ausgabe

Angela Dreßen

Susanne Gramatzki

Elmar Kossel

Erscheinungsweise

Viermal im Jahr



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2026

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2026 Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

eISSN 1618-8101

Inhaltsverzeichnis

Editorial

Angela Dreßen, Susanne Gramatzki, Elmar Kossel

Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren

Open Access

Thomas Stäcker

The Art of Publishing Open Access

Maria Effinger, Frank Krabbes

“Die normative Kraft des Faktischen”. arthistoricum.net Publishing und der Wandel kunsthistorischer Publikationsformen

Florian Schönfuß

transfer – Zeitschrift für Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte

Anneliese Ostertag

„Sexed Flesh, Gendered Tech“: Publizieren als Commoning Praktik in Mindy Seus *Cyberfeminism Index* und *A Sexual History of the Internet*

Anke Blümm

Religion and Urbanity Online

Architektur Stadt Raum

Ayşegül Dinççağ Kahveci

Praktiken des Erinnerns in saisonal genutzten Häusern auf Imbros/Gökçeada

Auditive Perspektiven

Sebastian Bolz

„mir kann's nicht open genug sein“. Perspektiven und Aporien digitaler Publikation in den Geisteswissenschaften

Bildung und Vermittlung

Bazon Brock

Lehrende Aufklärer klären sich auf

Ökologien

Kerstin Borchardt

Auf zu neuen Ufern! Künstlerische Technoökologien zwischen neuen Naturbildern und Wissenschaftskommunikation

Renaissance

Jeanette Kohl

The Heart in the Chest

Angela Dreßen, Susanne Gramatzki, Elmar Kossel

Editorial

Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren

For English version see below

Das Open Access-Journal kunsttexte.de wird 25 Jahre alt!

Das Journal ist damit die vermutlich älteste, durchgehend existierende Open Access-Zeitschrift Deutschlands. Am 1. Oktober 2001 erschien die erste Ausgabe als Initiative von Promovierenden und frisch Promovierten aller drei Berliner Universitäten, die institutionellen Anschluss an der HU suchten. Ungewöhnlich und neu war hier vieles: eine Publikationsinitiative seitens des akademischen, nicht etablierten Nachwuchses, das digitale Medium, dem noch wenige vertrauten, die Methodik des Open Access, von dem viele damals dachten, man würde hier seine Publikationen „verschenken“, die Print-on-Demand-Möglichkeit, die den traditionell Denkenden zumindest die Verteilung von „Sonderdrucken“ ermöglichte, die organisatorische und soziale Struktur, in der dezentrale, thematisch organisierte Redaktionen unter einem gemeinsamen Schirm agierten. Neu war auch die Schnelligkeit des Mediums, bei dem zwischen Abgabedatum (31.08.2001) und Publikation (01.10.2001) gerade einmal ein Monat lag. All das musste auf kritischen Gegenwind stoßen, und doch haben die Kunsttexte sich schnell in Berlin, national und international etabliert.

Angeregt wurde das neue Medium durch Diskussionen auf dem Kunsthistorikertag 2001 in Hamburg. Schon im Juni 2001 fand ein Treffen zwischen jungen Akademiker/innen, dem Leiter des Rechenzentrums der HU, dem Projekt „Pro-Print“ des Rechenzentrums und dem Institut für Kunst- und Bildgeschichte der HU

statt. Der an die deutschen kunsthistorischen Institute geschickte Werbebrief vom Sommer 2001 beschrieb das neue Projekt folgendermaßen:

“Im Unterschied zu den Printmedien bietet *kunst-texte.de* die Vorteile kostengünstiger und schneller Publikation und die Möglichkeit des unmittelbaren Kontakts zwischen Autor und Leser. Die Beiträge werden zunächst als abstracts präsentiert, die einen Überblick über die Inhalte erlauben; bei Interesse stehen dem Leser die Artikel im pdf-Format als download zur Verfügung. Die kritischen Diskussionen zwischen Autor und Leser werden in den themenspezifischen Foren verortet. Nach drei Monaten werden die Publikationen in das Archiv von *kunst-texte.de* verlagert und nach Bedarf als „Print On Demand“ herausgegeben. (...)

In der Diskussion mit Interessenten an *kunst-texte.de* auf dem Kunsthistorikertag in Hamburg März 2001 stellte sich heraus, daß die Setzung von sieben Themen zunächst willkürlich erschien und Überschneidungen provoziert. Unsere Intention war jedoch nicht die Entwicklung einer systematisch voneinander abgegrenzten Reihe kunsthistorischer Termini, sondern die programmatische Setzung von Themenbereichen. Ausschlaggebend waren unsere Interessensgebiete als KunsthistorikerInnen, die Absicht, Kunstgeschichte konsequent als interdisziplinäres Fach zu betreiben, und die Überzeugung, dass gerade auf diesen Gebieten brisante Inhalte entstehen.

Dabei sind auch interdisziplinär ausgerichtete Beiträge von KünstlerInnen, aus der Musik- oder Literaturwissenschaft, aus der Philosophie, der Geschichts- oder den Rechtswissenschaften – sofern sie einen direkten Bezug zur Kunstproduktion und -rezeption aufweisen – willkommen.“

Prompt etablierte sich die Herausgeberschaft (Silvia Zörner, Dr. Michael Lailach) und sieben Redaktionen: Bild Wissen Technik (Angela Fischel, Dr. Robert Felfe), Denkmalpflege (Sigrid Brandt, Christof Baier), Form Funktion (Tristan Weddigen), Gegenwart (Paula Böttcher), Gender Studies (Ilaria Hoppe, Dr. Bettina Uppenkamp), Kunst Medien (Jessica Ullrich, Dr. Axel Lapp), Politische Ikonographie (Godehard Janzing). Sigrid Brandt skizziert zurückblickend das Engagement und die Aufbruchstimmung folgendermaßen:

“Wir hatten mit unendlich vielen Fragen zu tun: html oder pdf? Was lässt sich dauerhaft speichern? Und zwar wo? Wollen/Können wir eine eigene Domäne aufmachen? Soll das alles immer über die HU laufen? Welche Rubriken? Wer lässt sich gewinnen? Welche Programme brauchen wir (und können sie beschaffen, legal oder halblegal), um Texte und Fotos zu bearbeiten? Viel Kopfzerbrechen und Diskussionen haben uns die formalen Dinge gemacht: ein Logo, ein Stylesheet, sektionsübergreifende Richtlinien, und immer die Suche nach Unterstützern, Hosts, die Betreuung der Website, Förderungsanträge etc. etc. Das meiste war tatsächlich die Arbeit selbst – das reine Ehrenamt, als Investition in eine Zukunft, von der alle träumten und auf die alle hofften. Der Effekt: eine Vernetzung, die vielen den Weg in die Wissenschaft und den Beruf ermöglicht hat. Die Humboldt-Universität war für all das ein großartiger Partner, wir bekamen nicht nur diese wunderbare institutionelle, ideelle Unterstützung, sondern auch ganz konkret

ein Zimmer und alle IT-Unterstützung der Uni, die wir uns wünschten.“

Bald war klar, dass das Projekt finanziellen Bedarf hatte, um sich technisch und strukturell richtig aufstellen zu können. Daher wurde über das Institut für Kunst- und Bildgeschichte der HU und unter der Schirmherrschaft von Prof. Horst Bredekamp ein DFG-Antrag zur organisatorischen und strukturellen Erneuerung gestellt (Vereinsgründung, Einsetzung eines Beirats, Entwicklung des CMS und besserer Anbindung an den edoc-Server der HU, Überarbeitung des Workflows etc.). Der Antrag wurde bewilligt, die Kunsttexte wurden von 2008-2010 als DFG-Projekt gefördert. Zeitgleich konstituierten sich die Kunsttexte als Verein (kunsttexte.de), der fortan die Herausgeberschaft übernahm und von einem Beirat begleitet wurde.

Von Beginn an verfolgten die Kunsttexte den Ansatz des Diamond Open Access – lang bevor sich dieser Begriff etabliert hatte. Dieser besagt, dass Aufsätze kostenfrei für jedermann zur Verfügung stehen und auch die Autor/innen keine Publikationsgebühren (APC) zahlen müssen. Die institutionelle Anbindung an die Humboldt Universität in Berlin besteht auch heute noch, wenngleich 2022 ein technischer Umzug an die Universität Heidelberg unter den Schirm von Arthistoricum erfolgte, weil dort heute die größten Kompetenzen für Open Access-Zeitschriften liegen, wofür Frau Dr. Maria Effinger und Frau Bettina Müller nicht genug gedankt werden kann.

Die liberale Struktur von weitgehend autonomen Redaktionen ist immer beibehalten worden. Die Anzahl der Redaktionen hat sich im Laufe der Jahre und Jahrzehnte gelegentlich geändert, wenngleich einige der ursprünglichen Themengebiete immer noch vorhanden sind. Heute bestehen die Kunsttexte aus neun aktiven Redaktionen: Architektur-Stadt-Raum, Auditive Perspektiven, Bildung und Vermittlung, Fotografie, Gegenwart, Kunst Design Alltag,

[aktuelle ausgabe](#)
[archiv](#)
[redaktionen ▾](#)
[über uns ▾](#)
[einloggen](#)
[Home](#) / [Total Statistics](#)

Total Statistics

By Time

Jahr	Downloads	
2026	19.724	+ Monate
2025	100.812	+ Monate
2024	42.852	+ Monate
2023	13.064	+ Monate
2022	6.651	+ Monate

Abb. 1: Kunsttexte: Download-Zahlen der Jahre 2022-2026.

Quelle: <https://ahnp.ub.uni-heidelberg.de/journals/kunsttexte/statistic/alldownloads>
(Zugriff 10.03.2026)

Ökologie(n) in der Kunst, Ostblick und Renaissance. Alle Redakteur/innen und der jeweilige Vorstand haben durchgehend ehrenamtlich gearbeitet. Diese Arbeit hat sich für viele ausgezahlt und so erzählen Leute „der ersten Stunde“, dass sich in ihrem beruflichen Werdegang eine Mitarbeit für sie gelohnt hat. Unterstützt wird die Arbeit der Kunsttexte durch ein gelegentliches Feedback vom Beirat. Dieser sieht weiterhin ein Stammmitglied aus dem Institut für Kunst- und Bildgeschichte der HU in Berlin vor.

Die Kunsttexte haben sich durch ihre offene, spontane und doch qualitätvolle Arbeit einen weitreichenden Ruf erworben. Man schätzt uns für die schnelle und professionelle Publikation von Einzelbeiträgen, Themenheften und Tagungsbänden, aber auch für Publikationsformen, die traditionelle Zeitschriften nicht so leicht abbilden können, wie Diskussionen und Interviews, Audiobeiträge oder offene Formen des kunsthistorischen Diskurses. Unser Erfolg drückt sich auch in den Zugriffszahlen aus, denn im letzten Jahr konnten wir zum ersten Mal die Marke von 100.000 Downloads pro Jahr überschreiten!

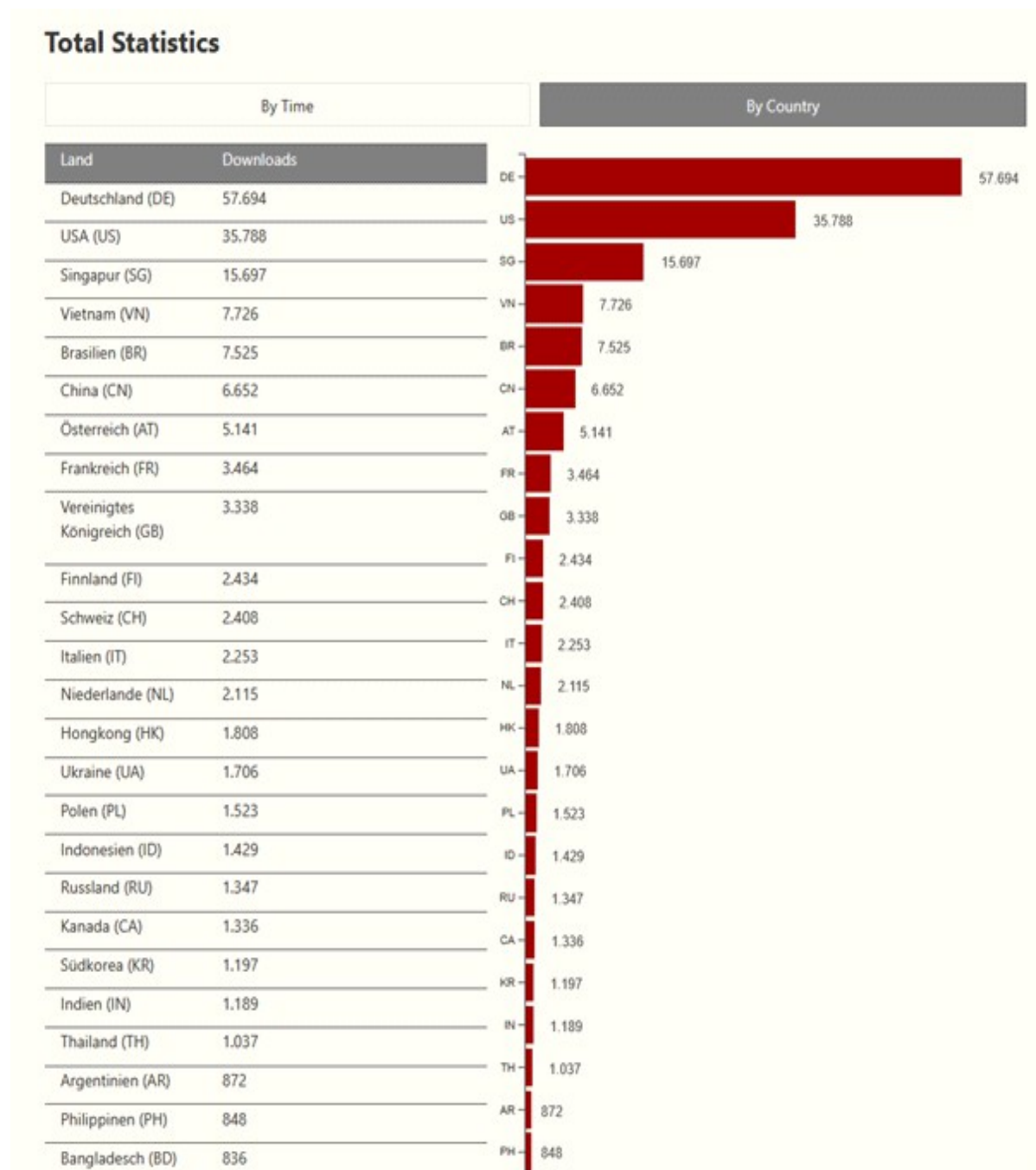


Abb. 2a+b: Kunsttexte: Statistik der Zahlen zum Download der Jahre 2022–2026, geordnet nach Ländern.
 Quelle: <https://ahnp.ub.uni-heidelberg.de/journals/kunsttexte/statistic/alldownloads>
 (Zugriff 10.03.2026)

Malaysia (MY)	808	BD	836
Spanien (ES)	735	MY	808
Türkei (TR)	713	ES	735
Japan (JP)	685	TR	713
Irak (IQ)	674	JP	685
Mexiko (MX)	607	IQ	674
Tschechien (CZ)	513	MX	607
Australien (AU)	471	CZ	513
Schweden (SE)	464	AU	471
Südafrika (ZA)	461	SE	464
Estland (EE)	441	ZA	461
Belgien (BE)	425	EE	441
Litauen (LT)	356	BE	425
Pakistan (PK)	339	LT	356
Ecuador (EC)	318	PK	339
Rumänien (RO)	277	EC	318
Irland (IE)	272	RO	277
Kolumbien (CO)	269	IE	272
Ungarn (HU)	264	CO	269
Venezuela (VE)	258	HU	264
Usbekistan (UZ)	246	VE	258
Griechenland (GR)	236	UZ	246
Portugal (PT)	227	GR	236
Seychellen (SC)	227	PT	227
Kroatien (HR)	215	SC	227
Kenia (KE)	210	HR	215
Israel (IL)	204	KE	210
Saudi-Arabien (SA)	194	IL	204
Norwegen (NO)	179	SA	194
Bulgarien (BG)	178		
Chile (CL)	167		
Marokko (MA)	167		

Ebenso hat sich unsere internationale Sichtbarkeit in den letzten Jahren erheblich gesteigert, vor allem seit dem technischen Umzug nach Heidelberg. Während Deutschland, gefolgt von den USA, die Liste der Länder traditionell anführt, sind seit einigen Jahren viele Länder vom Nahen bis Fernen Osten und Afrika in der Statistik vertreten. Dass der Open Access-Standard sich bewährt hat, zeigt sich ebenso in Download-Zahlen aus Pakistan (339), Seychellen (227), Kenia (210), Nepal (90), Oman (78), Senegal (58) und Äthiopien (52).

Für die Zukunft stehen die stets erforderlichen technischen Neuerungen an, die wir gemeinsam mit *Arthistoricum* umsetzen oder gegebenenfalls auch eigenständig im Umgang mit neuen Designformen und Publikationsformaten anstoßen werden. Dies ist viel Arbeit und uns sind kreative Köpfe, digital oder thematisch Denkende immer willkommen!

Mit unserer Jubiläumsausgabe „Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access“ wollen wir sowohl unsere wie eh und je offene, kollaborative und partizipative Publikationsstruktur feiern als auch das Thema Open Access selbst.

Dazu haben wir im ersten Teil des Jubiläumsheftes fünf Beiträge zusammengestellt, die sich mit dem Thema Open Access aus sehr unterschiedlichen Perspektiven beschäftigen. In den ersten beiden Artikeln geht es mit Thomas Stäcker (*The Art of Publishing Open Access*) um die Zukunft des Open Access-Publizierens selbst und die Frage, inwieweit KI-Autorenschaft Qualität und Quantität beeinflussen kann. Maria Effinger und Frank Krabbes (*„Die normative Kraft des Faktischen“. 'arthistoricum.net Publishing' und der Wandel kunsthistorischer Publikationsformen*) greifen die sich wandelnden technischen Publikationsumgebungen und deren Prozesse und Strukturen auf. Daran schließen sich drei sehr unterschiedliche Fallbeispiele zu verschiedenen Open Access-Publikationsplattformen an, die in erster Linie ihre je individuelle Lösung beleuchten: Florian Schönfuß zur Zeitschrift *transfer*, Anneliese Ostertag zum *Cyberfeminism Index* und zu *A Sexual History of the Internet* von Mindy Seu und Anke Blümm zur Publikationsplattform der Kolleg-Forschungsgruppe „Religion and Urbanity“.

Der zweite Teil des Jubiläumsheftes besteht aus jeweils einem eingeworbenen Beitrag der Sektionen Architektur-Stadt-Raum, Auditive Perspektiven, Bildung und Vermittlung, Ökologie(n) und Renaissance, in Form eines Fachaufsatzes, Interviews oder einer

Stellungnahme. Diese Zusammenstellung ist exemplarisch für unsere thematisch vielfältige, multimediale und partizipativ-kollaborative Ausrichtung.

Wir laden unsere Leserschaft ein, unseren internationalen Erfolg und das außergewöhnliche Jubiläum des 25-jährigen Diamond Open Access-Publizierens mit uns zu feiern!

Der Vorstand, stellvertretend für alle Redaktionen,

Angela Dreßen, Susanne Gramatzki, Elmar Kossel

The Open Access-Journal kunsttexte.de turns 25 years old!

The journal is thus probably the oldest continuously existing open access journal in Germany. On 1 October 2001, the first issue appeared as an initiative by doctoral candidates and newly graduated PhDs from all three Berlin universities who were seeking institutional affiliation at the HU. Many aspects of it were unusual and new: a publication initiative coming from the non-established early-career academic community, the digital medium, which few people trusted at the time, the methodology of open access, which many then believed meant you were “gifting” your publications, the print-on-demand option, which at least made it possible for more traditionally minded people to distribute offprints, and the organizational and social structure in which decentralized, thematically organized editorial teams operated under a common umbrella. New, too, was the speed of the medium, in which only a single month lay between the submission date (31.08.2001) and publication (01.10.2001). All of this was bound to meet with critical resistance, and yet Kunsttexte quickly established itself in Berlin, nationally and internationally.

The new medium was inspired by discussions at the Kunsthistorikertag 2001 in Hamburg. As early as June 2001, a meeting took place between young academics, the head of the HU computing center, the project „Pro-Print“ of the computing center, and the Institut für Kunst- und Bildgeschichte of the HU. The advertising letter sent in summer 2001 to the German art history institutes described the new project as follows:

“In contrast to print media, kunst-texte.de offers the advantages of low-cost and rapid publication and the possibility of direct contact between author and reader. The contributions are initially presented as abstracts that provide an overview of the content; if interested, readers can access the articles in PDF format as a download.

The critical discussions between author and reader are located in the topic-specific forums. After three months, the publications are moved into the kunst-texte.de archive and published as „Print On Demand“ as needed. (...)

In discussions with people interested in kunst-texte.de at the Kunsthistorikertag in Hamburg in March 2001, it emerged that the definition of seven topics initially appeared arbitrary and provoked overlaps. Our intention, however, was not to develop a systematically delineated series of art-historical terms, but rather to define thematic areas in a programmatic way. Decisive were our areas of interest as art historians, the intention to pursue art history consistently as an interdisciplinary field, and the conviction that it is precisely in these areas that pressing issues arise. Interdisciplinarily oriented contributions by artist historians, from music or literary studies, from philosophy, history or the legal sciences – provided they have a direct connection to art production and reception – are also welcome.”

The editorial team (Silvia Zörner, Dr. Michael Lailach) and seven editorial sections were quickly established: Bild Wissen Technik (Angela Fischel, Dr. Robert Felfe), Denkmalpflege (Sigrid Brandt, Christof Baier), Form Funktion (Tristan Weddigen), Gegenwart (Paula Böttcher), Gender Studies (Ilaria Hoppe, Dr. Bettina Uppenkamp), Kunst Medien (Jessica Ullrich, Dr. Axel Lapp), Politische Ikonographie (Godehard Janzing). Looking back, Sigrid Brandt sketches the commitment and sense of new beginnings as follows:

We had to deal with an endless number of questions: HTML or PDF? What can be stored permanently? And where? Do we want/can we set up our own domain? Should everything always run through HU? Which

sections/categories? Who can we get on board? Which programs do we need (and can we obtain them, legally or semi-legally) in order to edit texts and photos? The formal things caused us a lot of headaches and discussion: a logo, a stylesheet, cross-section guidelines, and always the search for supporters, hosts, maintenance for the website, funding applications, etc. etc. Most of it was in fact the work itself – purely voluntary, an investment in a future that everyone dreamed of and hoped for. The effect: a network that enabled many to find their way into academia and into their profession. Humboldt-Universität was a fantastic partner for all of this; we not only received this wonderful institutional and ideal support, but also, very concretely, a room and all the IT support from the university that we could have wished for.

It soon became clear that the project needed funding in order to be properly set up technically and structurally. Therefore, through the Institut für Kunst- und Bildgeschichte at HU and under the patronage of Prof. Horst Bredekamp, a DFG funding proposal was submitted for organizational and structural renewal (founding an association, appointing an advisory board, developing the CMS and improving the connection to the HU edoc server, revising the workflow, etc.). The proposal was approved, and Kunsttexte was funded from 2008–2010 as a DFG project. At the same time, Kunsttexte constituted itself as an association (kunsttexte.de), which from then on assumed the role of publisher and was accompanied by an advisory board.

From the very beginning, Kunsttexte pursued the approach of Diamond Open Access – long before this term had become established. This means that articles are available free of charge to everyone and that authors do not have to pay publication fees (APC) either. The institutional affiliation with Humboldt-Universität

in Berlin still exists today, although in 2022 there was a technical move to Heidelberg University under the umbrella of Arthistoricum, because that is where the greatest expertise for open access journals is now located – for which Frau Dr. Maria Effinger and Frau Bettina Müller cannot be thanked enough.

The liberal structure of largely autonomous editorial sections has been maintained throughout. The number of sections has changed from time to time over the years and decades, although some of the original subject areas still exist. Today, Kunsttexte consists of nine active editorial sections: Architektur-Stadt-Raum, Auditive Perspektiven, Bildung und Vermittlung, Fotografie, Gegenwart, Kunst Design Alltag, Ökologie(n) in der Kunst, Ostblick and Renaissance. All editors and the respective board have always worked on an honorary (unpaid) basis. This work has paid off for many, and people “of the first hour” still say that taking part has been worthwhile for their professional careers. The work of Kunsttexte is supported by occasional feedback from the advisory board. This board still includes a permanent member from the Institut für Kunst- und Bildgeschichte at HU in Berlin.

Kunsttexte has earned a far-reaching reputation through its open, spontaneous and yet high-quality work. We are valued for the rapid and professional publication of individual contributions, special issues and conference volumes, but also for publication formats that traditional journals cannot easily accommodate, such as discussions and interviews, audio contributions, or open forms of art-historical discourse. Our success is also reflected in our access figures, since last year we were able for the first time to surpass the mark of 100,000 downloads per year!

Our international visibility has likewise increased considerably in recent years, especially since the technical move to Heidelberg. While Germany, followed by the USA, has traditionally headed the list of countries, many countries from the Near and Far

East and from Africa have been represented in the statistics for several years now. The fact that the open access standard has proven its worth is also reflected in download numbers from Pakistan (339), Seychelles (227), Kenya (210), Nepal (90), Oman (78), Senegal (58) and Ethiopia (52).

For the future, the ongoing technical innovations that are always required are on the agenda, which we will implement together with Arthistoricum or, where appropriate, initiate independently in dealing with new design concepts and publication formats. This is a lot of work, and we are always happy to welcome creative minds who think digitally or in terms of new subjects!

With our anniversary issue „Kunsttexte – 25 years Diamond Open Access“ we want to celebrate both our publication structure – as open, collaborative and participatory as ever – and the topic of open access itself.

For this purpose, in the first part of the anniversary issue we have compiled five contributions that address the topic of open access from very different perspectives. In the first two articles, together with Thomas Stäcker (*The Art of Publishing Open Access*), the focus is on the future of open access publishing itself and the question of the extent to which AI authorship can influence quality and quantity. Maria Effinger and Frank Krabbes (*„Die normative Kraft des Faktischen“*. *arthistoricum.net Publishing und der Wandel kunsthistorischer Publikationsformen*) take up the changing technical publication environments and their processes and structures. This is followed by three very different case studies of various open access publication platforms, which primarily highlight their respective individual solutions: Florian Schönfuß on the journal transfer, Anneliese Ostertag on the *Cyberfeminism Index* and on *A Sexual History of the Internet* by Mindy Seu, and Anke Blümm on the publication platform of the Kolleg-Forschungsgruppe „Religion and Urbanity“.

The second part of the anniversary issue consists of one solicited contribution each from the sections Architektur-Stadt-Raum, Auditive Perspektiven, Bildung und Vermittlung, Ökologie(n) and Renaissance, in the form of a scholarly article, an interview or a statement. This compilation is exemplary of our thematically diverse, multimedia and participatory-collaborative orientation.

We invite our readership to celebrate with us our international success and the extraordinary anniversary of 25 years of Diamond Open Access publishing!

Titel

Angela Dressen, Susanne Gramatzki, Elmar Kossel,
Editorial, in: *Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open
Access Publizieren*, in: kunsttexte.de,

Nr. 1, 2026 (9 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI:

<https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115197>

Thomas Stäcker

The Art of Publishing Open Access

Open access (OA) has become an integral part of the discussion on contemporary publishing in academia.[1] The advantages are obvious and well researched. However, it has become increasingly clear in recent times that OA can also have disadvantages and that the high expectations placed on OA have not been fulfilled, or only partially so. We hear of *predatory journals*, *paper mills*, and even systematic fraud[2], which, if not caused by OA, is at least facilitated by it. It is becoming apparent that the existing monopoly or oligopoly structures in the publishing industry, which are particularly prevalent in STEM subjects (Science, Technology, Engineering, Mathematics), have by no means been eliminated by OA, but continue to exist, with the result that there is already talk of a new journal crisis.[3] The shift to low-cost digital forms of publication also seems to have contributed to a multiplication of article production in recent years, to such an extent that existing quality assurance procedures are seriously jeopardised and peer review is unable to keep pace with the growth in the number of articles[4]. With the triumph of AI, a new player is entering the field, which is likely to further fuel unbridled production in the future. The appearance of articles that identify AI as the author[5] is likely to remain the exception for the time being, but it can be assumed that AI is used regularly and that there are already numerous articles that have been written by AI either alone or with minimal contribution from human authors. The training of the under-

lying LLMs has ultimately also become possible on the basis of articles available on the internet or as OA: OA as reading material for machines.

The role of open access in the sense of freely available online content is ambiguous at this point, but ultimately consistent, because the publication of articles in open access follows the logic of the digital world, which not only offers the possibility of reading literature largely unhindered by restrictions of place and time, but also of reading this literature by machines and, in a further stage of development, generating it largely independently. This is where the real paradigm shift lies, which is obscured rather than illuminated by the term 'Open Access'. For it is by no means only a matter of creating OA for readers, but of understanding research articles as objects of machine readability or generation. From this perspective, an article falls more into the category of "data" than "document".[6] And it is no coincidence that FAIRness is increasingly being demanded for literature, too, [7] which means nothing more than optimising the resource for algorithmic access. It is relatively easy to describe what a FAIR digital publication looks like. It starts with the specification of standardised metadata, continues with the coding of structural elements (e.g. in JATS or TEI format, see below) and ends with suitable aggregations (*collections as data*, St. Barbara Statement[8]). But before embarking on the FAIR "datafication" of a publication (FAIR Principles = Findable, Accessible, In-

teroperable, Reusable), in view of the dramatic developments, it is important to ask what one actually wants to achieve with such algorithmic enhancement. Ultimately, the main aim will be to optimise TDM, NLP or AI, on the assumption that this will also make it possible to improve research. Thus, even in the mythical beginnings of the digital humanities, Father Buza's *Index Thomisticus* (the clergyman fits well into the narrative), it was already recognised that data and algorithms broaden the horizons of research and allow us to ask questions that could not be asked using traditional methods, or, to get to the point, that save us from the flood of publications: "How Not to Read a Million Books?", as Unsworth[9] prophetically put it at the time from today's perspective. That is indeed what has happened, but perhaps not in the way the community once expected.

For the approach of *distant viewing* formulated by Moretti[10] is increasingly becoming a dystopia of a machine room largely removed from scientific activity and understanding, which places both reading and writing entirely in the hands of an AI that, as popular literature has long anticipated, will mean that mankind is doomed if the AI machines are not handled with care and properly educated.[11]

OA as a vehicle for ruin or abuse is a new and unfamiliar perspective. It seems that OA as a form of digital publication has brought problems inherent in the scientific publication system to light. The initial ideas and expectations that OA would offer freer and fairer access to literature and the opportunity to publish openly have not been lost, but their effectiveness must be questioned in light of recent developments. The Budapest Open Access Initiative (BOAI), which is still authoritative, reflects these high expectations:

Removing access barriers to this literature will accelerate research, enrich education, share the learning of the rich with the poor and the poor with the rich, make this literature as useful as it can be, and lay the foundation for uniting humanity in a common intellectual conversation and quest for knowledge.[12]

Taking stock of the developments today is sobering. OA has only partially fulfilled these expectations. Research has only been accelerated in individual disciplines, as self-archiving is prohibited by publishers or publishing institutions in many disciplines and the sensible principle of *publish first, filter later*[13] that could have been a solution to a couple of problems has not been widely adopted. Similarly, expectations for the establishment of a global network of repositories have not been met[14], even though e.g. arXive[15] and Zenodo[16] perform some of these functions. Scholarly education is being enriched, but the demands on data literacy have grown immensely in view of the countless digital resources on the internet, some of which are of questionable quality.

Furthermore, it is doubtful whether other Third World countries have gained equal access to research publications, with inaccessibility shifting from reading to publishing and the visibility of their own research remaining low despite e.g. ScELO[17] due to a lack of indexing in relevant databases.[18]

The reasons for these increasingly problematic developments lie primarily in the fact that publishing, whether OA or not, has an inherent ambivalence. On the one hand, it serves to inform researchers about research, but on the other hand, it also serves to enhance the reputation of researchers and the institutions where they are employed.[19] The requirements for

conveying information efficiently are different from those for establishing reputation or prestige. At the same time, both aspects are intertwined through the element of attention. High attention leads to high reputation and, conversely, high reputation leads to high attention. Controlling attention plays an important role for research from both perspectives[20]; it serves as a filter for a plethora of publications, but also as a necessary selection process with regard to the quality of the respective contribution and the associated reputation of the researcher(s). Publishers take advantage of this connection: "Reputation seems to be the commodity that drives researchers to select a certain journal, and publishers set their APC fee accordingly".[21] It is obvious that with the global increase in the number of publications (see above) – from 2016 to 2022, it has risen by around 47%[22] – the pressure on selection mechanisms is also increasing, because the number of scientists who read research articles has probably hardly increased worldwide, so that with an increased volume of publications, either the number of publications that can be read in relation to the total volume decreases relatively, or techniques or procedures must be developed that allow scientists to keep track of their field or the topics that they are interested in. For example, *systematic reviews* are used, which filter according to strict quality criteria and consolidate research results, or general retrieval or AI techniques are used, whereby the type and quality of the data basis is crucial. Traditionally, specialist bibliographies are also used, which provide an overview of the essential publications in a particular field, such as the International Bibliography of Art[23] in art history.

However, intellectual and manual processes are particularly time-consuming and are reaching their limits in view of the exploding number of publications, so that,

if no change occurs, it must be assumed that an overview of current literature production can only be achieved with AI. AI is part of the problem and part of the solution, as will become apparent later. At any rate, it is obvious that if the same number of researchers are producing an ever-increasing number of publications, this has little or nothing to do with increased research activity. The logic of reputation acquisition forces researchers to divide their contributions into as many small publications as possible (*salami slicing*), which increases citation frequencies but adds no value to research. On the contrary, fragmentation makes it more difficult to find relevant information. One could also argue that, if one follows this logic, the information value of a publication decreases in favour of its reputation value.

The logic is simple: a researcher who divides a topic into five articles has a longer publication list and, perhaps more importantly from a reputation perspective, another researcher working on the topic must cite five articles instead of one, which is reflected in the common citation-based metrics as reputation value (impact factor, etc.). This does not mean that bibliometrics in general or the impact factor in particular are bad in themselves, they are simply being misused[24] or counteracted by the publication or citation behaviour of scientists. This process of *multa, sed non multum* is fueled by fraudulent actors such as *paper mills*, which often use AI to bring largely worthless (low-information) articles onto the market.

If we take a closer look at these events, we cannot but conclude that the publication problems of the present day, be it the new journal crisis or fraudulent activities, are rooted in the reputation system of science, which is primarily sustained by

publications. The information function can largely be disregarded here, because the problems mentioned would not exist if the sole purpose of a publication were to provide information about research matters. As a thought experiment, imagine a publication system in which all contributions appear anonymously. *Paper mills* and *predatory journals* would immediately be deprived of their *raison d'être*, without this being detrimental to the dissemination of information. The choice of journals would also be subject to different criteria, such as whether the article can be found by Google or AI. Much would also change for the oligopolistic publishers, as the transfer of information, unlike the transfer of reputation, shifts the focus of attention away from the author towards the text. The author's interest in publishing in certain journals with a supposedly high impact factor would be low, as there would be no personal disadvantage to publishing elsewhere. Of course, citation analyses would remain in place as a function of directing attention and selection, but contributions rather than authors would be weighted metrically. Under this assumption, there would be little interest in dividing the topic up using *salami slicing*, because it would disperse attention rather than concentrate it. Of course, this is only a thought experiment, because if all texts were actually anonymised, a significant incentive to publish at all would be lost, and with it a potentially important driver of innovative research.

Nevertheless, these considerations make it clear why the *author pays* or *article processing charges* (APC) model has been so successful for commercial publishers and why OA has strayed so far from the original ideas of the BOAI. The mechanisms that tie reputation to publications act like

drugs that are hardly possible to break free from. Other approaches, such as in mathematics, to acquire reputation through criteria such as scientific prizes[25], or other metrics such as altmetrics[26], which seek to determine reputation through a broader approach to scientific communication, have only limited effectiveness.[27].

What solutions are available in view of the current impasse? That scientists suddenly abandon the journals they have traditionally used to build their reputations or acquire scientific status in the respective community is unlikely, as painful experiences in the past have shown.

The system is well-established and appears to function smoothly. Appeals to change the situation largely go unheard. The obvious evidence of abuse of the system by large publishers is understood and criticised, but usually has no consequences for one's own actions. For example, economists have a very narrow reputation system that is linked to a few journals. The fact that is accompanied by the formation of a monopoly and the disappearance of the "market", something that should be immediately understandable to the discipline, is largely ignored. And accordingly, it is not surprising that even the price pressure exerted on scientists has only a limited effect. Research by Khoo[28] shows that price plays only a minor role in the choice of a journal: "*These findings suggest that authors are not sensitive to price in a way that can control APC hyperinflation.*" Authors are willing to spend a lot of money on their own reputation, but switching to cheaper options is rarely an option. Ultimately, the problem must be understood in its social context. Peer pressure prevails. Those who do not follow the existing publication regime of their community are ostracised

and forfeit their prospects of academic recognition. Exceptions, such as established researchers who no longer "need" to publish in certain journals, prove the rule. The stifling effects vary from subject to subject or even cut right through subjects. We are dealing here with a system that, according to economist Milton Friedman, will probably only change when a crisis occurs: "*Only a crisis – actual or perceived – produces real change*".^[29]

As long as the crisis is not perceived and "felt" as such, there will be no or only marginal changes. Past experience allows no other conclusions. For a long time, the crisis in the publishing market was not noticeable to scientists. Libraries and other central institutions have paid the price. National projects such as DEAL in Germany^[30] and other countries have also followed the principle of making the costs as invisible as possible to individual academics: "Authors will not be invoiced by the publishers".^[31] Institutions are to pay, not the end user. The relevant publishing industry now also consistently follows this principle. After unsuccessful experiments in the early 2000s to sell electronic books to end users who were not willing to pay the high prices, the publishing industry changed tack and sold e-books only to intermediaries such as libraries.^[32] It is significant that in the DEAL context, the publishing industry only spoke up when individual institutions began to charge end users^[33], as this undermines a well-established business model.

In view of this, it should be clear that alternative models will at least have a difficult time. Diamond Open Access is currently considered the most important:

"Diamond Open Access refers to a scholarly publication model in which journals and platforms do not charge fees to either authors or readers. Diamond Open Ac-

cess journals represent community-driven, academic-led and -owned publishing initiatives. Serving a fine-grained variety of generally small-scale, multilingual, and multicultural scholarly communities, these journals and platforms embody the concept of bibliodiversity. For all these reasons, Diamond Open Access journals and platforms are equitable by nature and design."^[34]

The existence of this model alone will not be enough to bring about comprehensive change in the publication system, but it is a necessary condition, and the realisation that we have strayed from the path laid out by the Budapest Declaration and that a return to this beginning and its goals is necessary for a new start is an important first step: "Technically, the diamond and green models are the only ones that are compliant with the original Budapest OAI definition".^[35] However, in addition to the affirmation that only Diamond and Green are "true" OA, concrete offers must also be made. In the past, those in academia who were willing to make the switch often failed because research infrastructures were unable to offer them comparable alternatives. This has changed thanks to European and national funding policies.^[36] However, in addition to the prerequisites for alternative structures, it must also be demonstrated that deviating, so to speak, publication behaviour is visibly successful in crisis conditions and is adopted by high-status actors. Declarations alone and appeals to reason (see above) will not bring about a breakthrough, even if they represent important framework conditions for justifying the change.

The tone is high, with keywords such as "equity, knowledge as a public good, community-driven, diversity, transitioning to diamond, research assessment and recog-

nition, multilevel cooperation."^[37] In this case, crisis means above all that not only the conditions for reception and publication are deteriorating dramatically, but also that the means of financing publications are no longer sufficient, for which the evidence is currently raising: "They concluded that 'the amount of money currently available in the system of scholarly communication is probably not sufficient for the sustainable financing of publishing fees'. This assertion contrasts sharply with the conclusion of a subsequent report by the Max Planck Society (Schimmer et al., 2015), which stated exactly the opposite".^[38]

Above all, this means that the key players, the authors, are directly affected, so that in the worst case scenario they will no longer be able to afford to publish. The pressure is increasing as scientific infrastructures are becoming less and less able to cover the costs. In the past, they have mostly financed the publication of researchers through OA funds or other grants, usually administered by libraries, as research infrastructures also have an interest in the publication of their scientists and derive reputation from their reputation. However, cost increases coupled with lower budgets often entail that costs are being passed on to scientists, thus exacerbating the sense of crisis which may well have positive effects in terms of systemic change, but – otherwise talk of a crisis would be pointless – also means that scientists and research institutions are faced with massive problems in terms of gaining reputation. In the competition for funding and prestige, they risk falling behind in terms of relevant impact factors and university rankings. If publications are no longer affordable, the injustices of the system will become even more apparent, and publications in high-

impact journals will only be affordable for institutions or scientists who have access to sufficient financial resources. The former journal crisis, which restricted access to literature, is now turning into a publication crisis and thus has far more serious implications for science than before, because publication opportunities are being restricted, not on the basis of the quality of a contribution, but on the basis of sufficient financial resources, a process that will sooner or later destroy the scientific system, as it may exclude important research from the publication system.

However, the crisis is not only economic in nature. Science is threatened from two directions. On the one hand, the explosion in the number of publications is smashing the existing quality assurance systems, and on the other hand, the triumph of AI is calling into question the role of the author as an authority for assigning reputation. If the development of AI proceeds at the pace we experience right now it will be almost impossible to maintain the system of author-based reputation assignment. Essentially, generative AI will lead to another form of anonymisation, because we will be confronted with a situation in the foreseeable future in which there are no longer any clear authors, because a claim to authorship in the traditional sense can no longer be validly proven. In the best case scenario, authors will then be people who formulate prompts and vouch for what the AI has generated. The latter will of course no longer apply if the AI itself acts as the author. In this case, there will no longer be any direct human responsibility for what is written. Here, too, the crisis offers opportunities, because the use of AI does not automatically mean that the publication system will collapse. However, as in the economic field, this

requires a fundamental change in publication behaviour and the elimination of the conditions that characterise today's publication landscape and have led to the current undesirable developments.

When searching for a solution, it makes sense to return to the starting point of these developments. OA is not the decisive factor in itself, but rather digital technology and the internet, from which OA has emerged as the best form of publication. It is digital technology and the internet that have radically changed the conditions of distribution: Texts and data can be distributed largely free of charge via the internet, rendering previous paper-based distribution methods obsolete. The need for a complex (commercial) distribution system, which publishers have taken on in the past, no longer applies. Today, anyone, even technical novices, can conveniently and easily distribute their contributions by posting them online. The possibilities are numerous and easily accessible. In the scholarly segment, for example, the Zenodo repository hosted by CERN (see above) is particularly popular. In addition, almost all universities and non-university research institutions also have repositories or a publication infrastructure, so there is no shortage of options. In the last couple of years, the technical conditions for the production and distribution of publications have much improved and are now on a par with commercial offerings. OJS and Janeway are efficient platforms that support the publication process. New, digitally oriented concepts that have broken free from the constraints of the print era are available and can be implemented on the basis of well-established formats such as XML or RDF. With JATS or TEI, there are standards that have the potential to fully exploit digital publications and are increasingly becoming commonplace in

view of an XML-based workflow.[39] Concepts such as knowledge graphs expand the functions of publications[40] by viewing publications not only as resources for reading, but also as data (*publications as data, see above*). Peer review could take place separately from the primary publication (preprint) in the form of overlay journals. The alternative solutions are already in place, both technically and conceptually. In conjunction with a datafication process, the internet has long since become the decisive publication medium and, to put it positively, offers decisive added value over traditional printed forms of scientific communication. Publishers no longer have a function in this system if they base their business model on the sale of publications, but they do have a function if they see themselves as service providers in the production of publications. A publication model that follows the logic of the internet and digital technology makes published content immediately available online for general reuse, typically under a CC BY or CC BY-SA licence. Other licences are not OA in the strict sense.[41] Important for the dissemination of information is indexing and findability in relevant, specialist search engines, as well as long-term preservation in public archives. In order to counter the crises of the economy, mass publishing and AI-based publishing, the scientific communities themselves must take action. It is in their hands to change the system. In art history, for example, this has been partially successful in Germany. Arthis-toricum.net has broken the economic vicious circle by bringing together a critical mass of art history publications and removing them from the constraints of the conventional market. This is an encouraging *proof of concept* that demonstrates that such a change of direction is possible. With the Diamond Open Access model and related European initiatives (DIAMAS, CRAFT-

OA, etc.), the European Diamond Capacity Hub (EDCH)[42] and national hubs such as SeDOA[43] in Germany, there is hope for change and that mechanisms can be established in this way that solve not only the economic problems of the current publishing system, but also the problems resulting from misguided reputation structures and misused metrics. For "when a measure becomes a target, it ceases to be a good measure" (Charles Goodhart). The elimination of APCs, for example, makes the business model of *predatory journals* practically impossible. Financing journals instead of articles would reduce the incentive for publishers to publish more than necessary. *Salami slicing* would become unattractive for them. The clever use of AI could make it easier to assess whether contributions are truly new or merely replicate what is already known. If the quality problem of AI can be reliably addressed, overview and summary literature would hardly be necessary anymore and could relieve the publication market. Ultimately, different, free metrics operated by the community itself would be needed[44] to operate objective databases that are not geared towards commercial products. The fact that Scopus, which is owned by Elsevier, evaluates Elsevier journals, for example, contradicts all criteria for independent evaluation, no matter how accurate it is. It would also be important for scientific institutions themselves to rethink their quality measurement procedures and reduce the influence of metrics that are detrimental to science. The fact that the ranking of a journal tends to determine quality rather than the content of an article is one of the main reasons why the quality of scientific research is declining.[45] Scientific institutions themselves should rethink their quality measurement procedures and reduce the influence of this kind of metric. It becomes absurd when it turns out that a high

impact factor is even indicative of poor research.[46]

Unlike in the early days, the art of OA publishing today no longer consists solely of publishing articles under free licences, but above all in the general enforcement of the principles of openness, as formulated in particular in the Diamond Open Access movement. This is not just about new publication procedures, but an attempt to correct undesirable developments in scientific publishing and to help the spirit of open access, as expressed in the Budapest Declaration, to achieve a breakthrough. The path to this goal is thorny and fraught with pitfalls. Perhaps it will not be possible without an intensification of the crisis and the resulting hardships, but the evidence of undesirable developments is so clear that there is hope that, with persistent effort on the part of science and scientific infrastructure, change is possible, even if it will take years and must be worked on gradually from discipline to discipline. Art history is already well on its way.

Endnotes

1. David Hopf, Sarah Dellmann u.a., *Effects of Open Access. Literature review of empirical studies 2010-2021*. Report. Hannover 2022. <https://doi.org/10.34657/7666>.
2. see SZ Magazin, 20 July 2018
3. Shaun Yon-Seng Khoo, *Article Processing Charge Hyperinflation and Price Insensitivity: An Open Access Sequel to the Serials Crisis*, in: *LIBER Quarterly: The Journal of the Association of European Research Libraries* 29 (1), 2019. <https://doi.org/10.18352/lq.10280>.
4. Mark A Hanson, Pablo Gómez Barreiro u.a., *The Strain on Scientific Publishing*. Version 2. 2023. <https://doi.org/10.48550/ARXIV.2309.15884>
5. Chris Stokel-Walker, *ChatGPT Listed as Author on Research Papers: Many Scientists Disapprove*, in: *Nature* 613 (7945), 2023, S 620–621. <https://doi.org/10.1038/d41586-023-00107-z>.

6. Christof Schöch, Open Access for the Machines, in :The Future of Art History Publishing, Arthistoricum.net 2021.
<https://doi.org/10.11588/ARTHISTORICUM.663.C9210> (publications as data)
7. E.g.
<https://docs.nfdi4culture.de/ta2-fair-handreichung/vier-grundlegende-praemissen-zum-verstaendnis-der-fair-principles/2-the-fair-principles-apply-to-both-data-and-metadata> (2025-03-05)
8. <https://collectionsasdata.github.io/statement/> (2025-03-05)
9. <https://people.brandeis.edu/~unsworth/hownotread.html> (2025-03-05)
10. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, London 2007
11. Mo Gawdat, *Scary Smart: The Future of Artificial Intelligence and How You Can Save Our World*, Munich 2022.
12. <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read/>(2025-03-05)
13. Kathleen Fitzpatrick, *Planned Obsolescence: Publishing, Technology, and the Future of the Academy*. New York 2011.
<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/plannedobsolescence/introduction/>. (2026-03-05)
14. Pandelis Perakakis, Michael Taylor u.a., *Natural Selection of Academic Papers*, in: *Scientometrics* 85 (2), 2010, S. 553–559; Toby Green, *Is Open Access Affordable? Why Current Models Do Not Work and Why We Need Internet-Era Transformation of Scholarly Communications*, in: *Learned Publishing* 32(1), 2019, S. 13–25.
<https://doi.org/10.1002/leap.1219>.
15. <https://arxiv.org/> (2025-03-05)
16. <https://zenodo.org/> (2025-03-05)
17. <https://www.scielo.org/en/> (2025-03-05)
18. Fernanda Beigel, *The Transformative Relation between Publishers and Editors: Research Quality and Academic Autonomy at Stake*, in: *Quantitative Science Studies* 6 (March), 2025, S. 154–170.
https://doi.org/10.1162/qss_a_00343
19. Thomas Stäcker, *Wie bezahlt man Open Access richtig? Überlegungen zur Umstellung des Erwerbungs Haushaltes der ULB Darmstadt*, in: *Festschrift Andrea Rapp*. Sabine Bartsch, Luise Borek u.a. (Hg.). 2023, S. 183-195.
<https://doi.org/10.26083/TUPRINTS-00027887>
20. Niels Taubert/Peter Weingart, *Wandel des wissenschaftlichen Publizierens – eine Heuristik zur Analyse rezenter Wandlungsprozesse*, in: *Scientific Publishing*, edited by Peter Weingart and Niels Taubert. New York u.a. 2016.
<https://doi.org/10.1515/9783110448115-001>
21. Oliver Budzinski, Thomas Grebel u.a., *Drivers of Article Processing Charges in Open Access*, in: *Scientometrics* 124 (3), 2020, S. 2185–2206.
<https://doi.org/10.1007/s11192-020-03578-3>.
22. Hanson 2023
23. <https://about.proquest.com/en/products-services/iba/> (2025-03-05)
24. Vincent Lariviere/Cassidy R. Sugimoto, *The Journal Impact Factor: A Brief History, Critique, and Discussion of Adverse Effects*, arXiv:1801.08992. Preprint, 2018
<https://doi.org/10.48550/arXiv.1801.08992>.
25. Ilka Agricola, Lynn Heller u.a., *How to Fight Fraudulent Publishing in the Mathematical Sciences: Joint Recommendations of the IMU and the ICIAM*. arXiv:2509.09877, Preprint, 2025
<https://doi.org/10.48550/arXiv.2509.09877>
26. <https://www.altmetric.com/> (2025-03-05)
27. Siluo Yang, Mengxue Zheng u.a., *Are Altmetric.Com Scores Effective for Research Impact Evaluation in the Social Sciences and Humanities?*, in: *Journal of Informetrics* 15 (1), 2021, S. 101-120.
<https://doi.org/10.1016/j.joi.2020.101120>.
28. Khoo 2019
29. Milton Friedman, *Capitalism and freedom*, Chicago 1982, preface
30. <https://deal-konsortium.de/> (2025-03-05)
31. <https://deal-konsortium.de/publizierende/>(2025-03-05)
32. John B. Thompson, *Books in the Digital Age: The Transformation of Academic and Higher Education Publishing in Britain and the United States*, Reprinted, Cambridge u.a., 2008.
33. "A small number of institutions are adopting additional funding policies that charge authors all or part of the publication fees for DEAL articles. This practice, though not in breach of the DEAL agreement, deviates from its founding principles to give all researchers in Germany the opportunity to publish their research openly with costs covered centrally. These emerging practices create confusion and frustration among authors. Those affected, particularly early career researchers, face unexpected financial responsibilities, which sometimes lead to withdrawn submissions or limited publishing opportunities." (Wiley's press release, May 2025, is no longer available online)
34. Action Plan for Diamond Open Access 2022.
<https://www.scienceeurope.org/media/t3jgyo3u/202203-diamond-oa-action-plan.pdf> (2025-03-25)
35. Leigh-Ann Butler, Lisa Matthias u.a., *The Oligopoly's Shift to Open Access. How the Big Five Academic Publishers Profit from Article Processing Charges*, in: *Quantitative Science Studies*, Preprint 2023.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.8322555>.

36. See in particular the recommendations of the Council of the European Union:
<https://www.consilium.europa.eu/en/press/press-releases/2023/05/23/council-calls-for-transparent-equitable-and-open-access-to-scholarly-publications/> (2025-03-25)
37. 2nd Diamond Open Access Summit in Toluca, México 2023, vgl. Saenen, Ancion et al., 2024; cf. also the UNESCO declaration:
<https://www.unesco.org/en/diamond-open-access> (2025-03-25)
38. Ángel Borrego, *Article Processing Charges for Open Access Journal Publishing: A Review*, in: *Learned Publishing* 36 (3), 2023, S. 359–78.
<https://doi.org/10.1002/leap.1558>.
39. D. Withanage, *XML Publishing I. CRAFT-OA 2024 Summer School for Journal Editors, Masaryk University Centre in Telč, Czech Republic*, Zenodo, 2024
<https://doi.org/10.5281/zenodo.15519622>
40. e.g. Sören Auer/Sanjeet Mann, *Towards an Open Research Knowledge Graph*, in: *The Serials Librarian* 76 (1–4), 2019, S. 35–41.
<https://doi.org/10.1080/0361526X.2019.1540272>
41. see, for example, Brigitte Vézina, *Why Sharing Academic Publications Under “No Derivatives” Licences Is Misguided*. Creative Commons, 21 April, 2020.
<https://creativecommons.org/2020/04/21/academic-publications-under-no-derivatives-licenses-is-misguided/>. (2025-03-05)
42. <https://diamas.org/> (2025-03-05)
43. <https://diamond-open-access.de/> (2025-03-05)
44. see, for example, OpenAlex: <https://openalex.org/> (2025-03-05)
45. <https://www.coara.org/> (2025-03-05)
46. Björn Brembs, Katherine Button u.a., *Deep Impact: Unintended Consequences of Journal Rank*, in: *Frontiers in Human Neuroscience* 7, 2013.
<https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00291>
- Beigel, Fernanda, *The Transformative Relation between Publishers and Editors: Research Quality and Academic Autonomy at Stake*, in: *Quantitative Science Studies* 6 (March), 2025, S. 154–170.
https://doi.org/10.1162/qss_a_00343
- Borrego, Ángel, *Article Processing Charges for Open Access Journal Publishing: A Review*, in: *Learned Publishing* 36 (3), 2023, S. 359–78.
<https://doi.org/10.1002/leap.1558>.
- Brembs, Björn, Katherine Button u.a., *Deep Impact: Unintended Consequences of Journal Rank*, in: *Frontiers in Human Neuroscience* 7, 2013.
<https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00291>.
- Budzinski, Oliver, Thomas Grebel u.a., *Drivers of Article Processing Charges in Open Access*, in: *Scientometrics* 124 (3), 2020, S. 2185–2206.
<https://doi.org/10.1007/s11192-020-03578-3>.
- Butler, Leigh-Ann, Lisa Matthias u.a., *The Oligopoly’s Shift to Open Access. How the Big Five Academic Publishers Profit from Article Processing Charges*, in: *Quantitative Science Studies*, Preprint 2023.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.8322555>.
- Fitzpatrick, Kathleen, *Planned Obsolescence: Publishing, Technology, and the Future of the Academy*. New York 2011.
<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/plannedobsolescence/introduction/>. (2026-03-05)
- Friedman, Milton, *Capitalism and freedom*, Chicago 1982
- Gawdat, Mo, *Scary Smart: The Future of Artificial Intelligence and How You Can Save Our World*. Munich 2022.
- Ghane, M. R., Niazmand, M. R. u.a., *The citation advantage for open access science journals with and without article processing charges*. In: *Journal of Information Science*, 46(1), 2020, S. 118–130.
<https://doi.org/10.1177/0165551519837183>

Bibliography

Agricola, Ilka, Lynn Heller u.a., *How to Fight Fraudulent Publishing in the Mathematical Sciences: Joint Recommendations of the IMU and the ICIAM*. arXiv:2509.09877 (Preprint), 2025
<https://doi.org/10.48550/arXiv.2509.09877>

Auer, Sören/Sanjeet Mann, *Towards an Open Research Knowledge Graph*, in: *The Serials Librarian* 76 (1–4), 2019, S. 35–41.
<https://doi.org/10.1080/0361526X.2019.1540272>

Green, Toby, *Is Open Access Affordable? Why Current Models Do Not Work and Why We Need Internet-Era Transformation of Scholarly Communications*, in: *Learned Publishing* 32 (1), 2019, S. 13–25.
<https://doi.org/10.1002/leap.1219>.

Hanson, Mark A, Pablo Gómez Barreiro u.a., *The Strain on Scientific Publishing*. Version 2. 2023.
<https://doi.org/10.48550/ARXIV.2309.15884>.

Hopf, David, Sarah Dellmann u.a., *Effects of Open Access*. Literature review of empirical

studies 2010-2021. Report. Hannover 2022.
<https://doi.org/10.34657/7666>.

Khoo, Shaun Yon-Seng, *Article Processing Charge Hyperinflation and Price Insensitivity: An Open Access Sequel to the Serials Crisis*, in: LIBER Quarterly: The Journal of the Association of European Research Libraries 29 (1), 2019.
<https://doi.org/10.18352/lq.10280>.

Lariviere, Vincent/Cassidy R. Sugimoto, *The Journal Impact Factor: A Brief History, Critique, and Discussion of Adverse Effects*, arXiv:1801.08992. Preprint, 2018
<https://doi.org/10.48550/arXiv.1801.08992>.

Maddi, A./ D. Sapinho, *Article processing charges, altmetrics and citation impact: Is there an economic rationale?* In: *Scientometrics*, 127, 2022, S. 7351-7368. <https://doi.org/10.1007/s11192-022-04284-y>

Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, London 2007.

Perakakis, Pandelis, Michael Taylor u.a., *Natural Selection of Academic Papers*, in: *Scientometrics* 85 (2), 2010, S. 553-559.
<https://doi.org/10.1007/s11192-010-0253-1>.

Schöch, Christof, *Open Access for the Machines*, in: *The Future of Art History Publishing*, Arhistoricum.net 2021.
<https://doi.org/10.11588/ARTHISTORICUM.663.C9210>.

Stäcker, Thomas, *Wie bezahlt man Open Access richtig? Überlegungen zur Umstellung des Erwerbungsshaushaltes der ULB Darmstadt*, in: *Festschrift Andrea Rapp*. Sabine Bartsch, Luise Borek u.a. (Hg.). 2023, S. 183-195.
<https://doi.org/10.26083/TUPRINTS-00027887>

Stokel-Walker, Chris, *ChatGPT Listed as Author on Research Papers: Many Scientists Disapprove*, in: *Nature* 613 (7945), 2023, S 620-621.
<https://doi.org/10.1038/d41586-023-00107-z>.

Taubert, Niels/Peter Weingart, *Wandel des wissenschaftlichen Publizierens – eine Heuristik zur Analyse rezenter Wandlungsprozesse*, in: *Scientific Publishing*, edited by Peter Weingart and Niels Taubert. New York u.a. 2016.
<https://doi.org/10.1515/9783110448115-001>.

Thompson, John B., *Books in the Digital Age: The Transformation of Academic and Higher Education Publishing in Britain and the United States*, Reprinted, Cambridge u.a., 2008.

Vézina, Brigitte, *Why Sharing Academic Publications Under “No Derivatives” Licences Is Misguided*.

Creative Commons, 21 April, 2020.
<https://creativecommons.org/2020/04/21/academic-publications-under-no-derivatives-licenses-is-misguided/>. (2025-03-05)

Withanage, D., *XML Publishing I. CRAFT-OA 2024 Summer School for Journal Editors*, Masaryk University Centre in Telč, Czech Republic, Zenodo, 2024
<https://doi.org/10.5281/zenodo.15519622>

Yang, Siluo, Mengxue Zheng u.a., *Are Altmetric-Com Scores Effective for Research Impact Evaluation in the Social Sciences and Humanities?*, in: *Journal of Informetrics* 15 (1), 2021, S. 101-120.
<https://doi.org/10.1016/j.joi.2020.101120>.

Abstract

Since the publication of the Budapest Declaration in 2002, Open Access has established itself as an important publishing standard worldwide. Nevertheless, many of the hopes associated with the formulation of its principles at that time have not been fulfilled. On the contrary, problematic developments have emerged in some areas, which, if left unchecked, threaten the entire scholarly publishing system. This article examines the moments and factors that led to this crisis, the role Open Access has played in it, and where action is needed to ensure the success of the original idea of Open Access as expressed in the Budapest Declaration.

Author

Thomas Stäcker (ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1509-6960>) studied Philosophy and Latin Philology at the Technical University of Braunschweig, the University of Essex (England), and the University of Osnabrück, and received his doctorate with a dissertation on the concept of theurgy in Iamblichus. After completing his

library education, he initially worked at the Johannes a Lasco Library in Emden from 1997 to 1998, and then at the Herzog August Library in Wolfenbüttel from 1998 to 2017, where he held various positions, most recently that of Deputy Director. In 1997, he became Director of the University and State Library of Darmstadt. Also since 1997, he has held an adjunct professorship in Digital Humanities at the Potsdam University of Applied Sciences. His research focuses on digital collections and digital editions, as well as book and library history.

Contact: thomas.staecker@tu-darmstadt.de

Title

Thomas Stäcker, *The Art of Publishing Open Access*, in: *Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access Publizieren*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2026 (12 pages), www.kunsttexte.de.

DOI:

<https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115198>

Maria Effinger, Frank Krabbes

„Die normative Kraft des Faktischen“. *arthistoricum.net Publishing* und der Wandel kunsthistorischer Publikationsformen

1. Einleitung: Publikationsinfrastrukturen als normative Praxis

„Die normative Kraft des Faktischen“ beschreibt die Beobachtung, dass tatsächliche Zustände und gelebte Praxis mit der Zeit normativ wirken können – also Einfluss darauf nehmen, was rechtlich oder gesellschaftlich als ‚richtig‘ gilt.¹ Überträgt man dies auf das wissenschaftliche Publizieren, zeigt sich, dass technische und organisatorische Rahmenbedingungen langfristig die Vorstellung davon prägen, was als möglich, sinnvoll oder selbstverständlich gilt. Was sich in der Wissenschaft als etablierte Publikationspraxis durchsetzt, entsteht dabei selten allein aus normativen Entscheidungen oder fachpolitischen Programmen. Häufiger vollzieht sich Wandel dadurch, dass neue Formen des Publizierens praktisch verfügbar sind, genutzt werden und sich im Alltag wissenschaftlicher Arbeit bewähren. In diesem Sinne entfalten Publikationsinfrastrukturen eine eigene normative Wirkung: Sie strukturieren Handlungsspielräume, lenken Aufmerksamkeit und prägen – oft implizit – die Erwartungen daran, wie Forschung veröffentlicht, rezipiert und weiterverwendet werden kann.

Für die Kunstgeschichte lässt sich dieser Zusammenhang exemplarisch an der Entwicklung von *arthistoricum.net* und seinen Publikationsservices beobachten. Der Wandel, den diese Angebote in den vergangenen zwei Jahrzehnten angestoßen haben, betrifft dabei nicht die epistemischen Grundlagen des Faches, sondern vielmehr die Formen seiner Veröffentlichung, Sichtbarkeit und Vernetzung. Indem neue technische und organisatorische Möglichkeiten bereitgestellt wurden, entstanden Publikationspraktiken, die zunächst von einzelnen experimentierfreudigen Akteur:innen erprobt und dann allmählich im Fach akzeptiert wurden. Der vorliegende Beitrag zeichnet nach, wie *arthistoricum.net Publishing* als von der Universitätsbibliothek Heidelberg institutionell getragene, wissenschaftsgeleitete Publikationsinfrastruktur die Transformation kunsthistorischer Publikationsfor-

men begleitet, stimuliert und strukturiert hat – von frühen Open-Access-Initiativen über erweiterte Publikationsbegriffe bis hin zu aktuellen Fragen und Perspektiven der Vernetzung und maschinellen Erschließbarkeit.

2. Institutioneller und fachlicher Kontext

Bereits in den frühen 2000er Jahren initiierte die UB Heidelberg den Aufbau digitaler Sammlungs- und Publikationsstrukturen, die klassische bibliothekarische Aufgaben mit neuen, damals noch wenig etablierten Servicefunktionen verbanden. Elektronische Repositorien wurden eingerichtet, Dissertationen und Qualifikationsschriften digital zugänglich gemacht und zugleich grundlegende technische, organisatorische und rechtliche Kompetenzen im Bereich elektronischer Publikationen aufgebaut. In der Rückschau lassen sich diese Entwicklungen nicht allein als technische Neuerungen beschreiben; vielmehr markieren sie einen tiefgreifenden Wandel des bibliothekarischen Selbstverständnisses. Die Bibliothek begann, sich aus der Rolle einer primär vermittelnden Instanz zwischen Nutzer:innen und Bestand zu lösen und stattdessen aktiv in Publikationsprozesse einzugreifen – nicht mehr nur am Anfang der wissenschaftlichen Wertschöpfungskette durch die Bereitstellung von Forschungsliteratur, sondern zunehmend auch an ihrem Ende, im Moment der Veröffentlichung und Sichtbarmachung von Forschung.² Parallel dazu gewann Open Access innerhalb der UB Heidelberg früh an strategischer Bedeutung. Sie engagierte sich im internationalen Open-Access-Diskurs und setzte Impulse für die Entwicklung offener Publikationsmodelle, insbesondere im Kontext von Drittmittelprojekten und dem Aufbau nachhaltiger Forschungs- und Publikationsinfrastrukturen. Gebündelt wurden dabei alle über fast zwei Jahrzehnte strategisch entwickelten Angebote der UB Heidelberg im Sinne einer modular auf-

gebauten digitalen Forschungsinfrastruktur unter der Bezeichnung *heiRIS (Heidelberg Research Infrastructure)*.³

Mit der Gründung von *Heidelberg University Publishing (heiUP)*⁴ im Jahr 2015, initiiert im Auftrag des Rektorats der Universität Heidelberg, wurde ein universitätseigener Open-Access-Verlag etabliert, der sich primär an Autor:innen und Herausgeber:innen der Universität Heidelberg richtet, zugleich aber auch Publikationen, Schriftenreihen und Zeitschriften nationaler wie internationaler Partner verlegt. Unter dem Leitmotiv „Exzellente Forschung sichtbar machen“ verfolgte heiUP von Beginn an eine konsequente E-Strategie, die auf digitale Erstveröffentlichungen, medienneutrale Produktionsprozesse und die internationale Sichtbarkeit nicht-kommerzieller Open-Access-Publikationen ausgerichtet ist.

Komplementär zu dieser primär universitären Perspektive wurden im Rahmen der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sondersammelgebiete bzw. dann „Fachinformationsdienste“ *arthistoricum.net*, *Propylaeum* sowie des *FID Südasien*⁵ seit den frühen 2000er Jahren spezifische Open-Access-Publikationsplattformen aufgebaut, die von Beginn an auf die nachhaltige Versorgung ganzer Disziplinen zielten und sich damit explizit an bundesweite und internationale Fachcommunities richteten. Diese Orientierung war somit auch für das Fach Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung, weil die Publikationsangebote den Weg dafür mitbereiteten, das fachliche Selbstverständnis von Publikations- und Wissensvermittlungsprozessen in einen breiteren, global vernetzten Kontext zu rücken: Wissenschaftler:innen sollten nicht länger primär über geschlossene Verlagssysteme, sondern über frei zugängliche Publikationen kommunizieren, rezipieren und rezipierbar werden. Entscheidend war dabei, dass diese Öffnung nicht als experimentelle Randerscheinung, sondern als institutionell getragenes, langfristig abgesichertes Modell konzipiert wurde.

Gleichzeitig befand sich aber auch das kunsthistorische Publikationswesen in einem grundlegenden Wandel. Lange Zeit dominierten in den Geisteswissenschaften das klassische gedruckte Buch und die gedruckte Fachzeitschrift als Hauptmedien wissenschaftlicher Kommunikation – ein Modus, der

von langjährigen Diskursroutinen, verlegerischen Gatekeeping-Mechanismen und oft begrenzter Zugänglichkeit geprägt war. Diese Strukturen erfüllten zwar zentrale Funktionen der Wissenschaftsreputation und Qualitätssicherung, doch aus heutiger Perspektive wirken sie gleichzeitig als Hemmnisse für eine zeitgemäße, globale Sichtbarkeit und interdisziplinäre Anschlussfähigkeit kunsthistorischer Forschung. Vor allem im bildintensiven Fach der Kunstgeschichte zeigte sich früh, dass traditionelle Publikationskonzepte den digitalen Möglichkeiten der Recherche, Vernetzung und Präsentation nicht mehr voll gerecht werden konnten.



Abb. 1: *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, hg. v. Maria Effinger und Hubertus Kohle, 2021, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663>

Vor diesem Hintergrund ist der Band *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens* (2021)⁶ (Abb. 1) weniger als programmatisches Manifest zu lesen denn als Momentaufnahme eines fachinternen Aushandlungsprozesses, in dem aus der Perspektive des Faches Kunstgeschichte in vierzehn Beiträgen ausgelotet wird,

welche Möglichkeiten digitales Publizieren in unterschiedlichen Hinsichten eröffnet. In ihm artikuliert sich die Spannung zwischen etablierten Publikationsnormen und neuen infrastrukturellen Möglichkeiten ebenso wie die Unsicherheit darüber, wie sich wissenschaftliche Qualität, Reputation und Nachhaltigkeit unter digitalen Vorzeichen neu definieren lassen. Die Beteiligung der UB Heidelberg an diesem Diskurs unterstreicht ihre Rolle als Akteurin, die nicht nur technische Lösungen bereitstellt, sondern aktiv an der Reflexion fachlicher Publikationskulturen mitwirkt. Eine vergleichbare Zäsur markiert das *Münchener Memorandum zu Forschungsdaten in der Kunstgeschichte* (2024),⁷ das den Publikationsbegriff der Kunstgeschichte grundlegend erweitert.

3. Wissenschaftsgeleitetes Publizieren im Wandel: *arthistoricum.net*

Ein zentrales Fundament dieses vielschichtigen Transformationsprozesses war die Etablierung von *arthistoricum.net*. In den 2000er und 2010er Jahren noch primär als eine auf Recherche ausgerichtete Fachbibliothek konzipiert, hat es sich in den vergangenen Jahren zu einem integrativen Zentrum kunsthistorischer Publikations-, Informations- und Serviceangebote entwickelt. Historiographisch betrachtet bündelt *arthistoricum.net* jene zuvor skizzierten Entwicklungen, indem es infrastrukturelle Innovationen, institutionelle Open-Access-Strategien und fachkulturelle Aushandlungsprozesse in einer dauerhaften, tragfähigen Struktur zusammenführt. Zwischen 2005 und 2010 gemeinsam mit dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte München aufgebaut, verfolgte das von der DFG geförderte Projekt zunächst das Ziel, gedruckte und elektronische Fachliteratur ohne Medienbruch recherchierbar zu machen und damit den kunsthistorischen Wissensraum digital zu erschließen.

Nach dem Auslaufen dieser ersten Projektphase und der Neustrukturierung des Portals im Jahr 2012 – nun getragen von der UB Heidelberg und der SLUB Dresden – verschob sich der Fokus von der reinen Informationsaggregation hin zu einer umfassenderen Service- und Publikationsinfrastruktur. *arthistoricum.net* entwickelte sich zu einem Fachinformationssdienst, der Recherche, Open-Access-Publizieren,

Datenmanagement und fachliche Vernetzung systematisch miteinander verknüpft.

Mit *arthistoricum.net Publishing* stellte die UB Heidelberg dabei nicht nur technische Lösungen bereit, sondern eröffnete gezielt neue Publikationsräume.⁸ Diese wurden zunächst von einer vergleichsweise kleinen Gruppe experimentierfreudiger Wissenschaftler:innen genutzt, ihre Projekte entfalteten jedoch eine Wirkung, die über den jeweiligen Einzelfall hinauswies. In der Rückschau lassen sich diese frühen Publikationsvorhaben als Pilotprojekte lesen, die neue Formate, Workflows und Publikationslogiken erprobten und damit als Referenzpunkte für weitere Akteur:innen im Fach dienten. In dieser Perspektive erscheinen die Heidelberger Angebote weniger als nachträgliche Reaktion auf bereits abgeschlossene fachliche Aushandlungsprozesse, sondern vielmehr als infrastrukturelle Impulsgeber. Durch die konkrete Bereitstellung tragfähiger technischer und organisatorischer Rahmenbedingungen wurden neue Formen des Publizierens praktisch erprobbar gemacht und ihre fachliche Akzeptanz schrittweise vorbereitet.

Einen grundlegenden Baustein dieser fachspezifischen Infrastruktur von *arthistoricum.net Publishing* bildet die Publikationsplattform *ART-Dok*, die als niedrighwellige und zugleich verlässliche Basis für Open-Access-Veröffentlichungen in der Kunstgeschichte fungiert. *ART-Dok* ermöglicht es Kunsthistoriker:innen weltweit, digital und frei zugänglich zu publizieren – und zwar nicht nur Erstveröffentlichungen, sondern auch Zweitveröffentlichungen. Bereits gedruckte Aufsätze, Beiträge in Sammelbänden oder vergriffene Monographien können auf diesem Wege nachträglich sichtbar gemacht und so deren Reichweite erheblich erweitert werden. Über die Bereitstellung von Speicher- und Hostingkapazitäten hinaus gewährleistet die Plattform durch die Vergabe persistenter Identifikatoren (DOI) die langfristige Zugänglichkeit sowie die internationale Auffindbarkeit über bibliographische Nachweissysteme und Suchmaschinen.

Auf dieser Basis aufbauend wurde mit *arthistoricum.net-ART-Books* ein E-Book-Publikationsangebot etabliert, das Open-Access-Monographien oder Sammelbände nach den etablierten Qualitätsstandards

akademischer Buchpublikationen herausgibt – sowohl als originäre (Diamond) Open-Access-Publikationen als auch als digitale Zweitveröffentlichungen bereits gedruckter Werke. Die Nutzung offener Softwarelösungen wie Open Monograph Press (OMP) unterstreicht dabei den Anspruch, technische Offenheit, Transparenz der Workflows und fachliche Nachhaltigkeit miteinander zu verbinden.



Abb. 2: RIHA Journal 2025,

<https://doi.org/10.11588/riha.2025.1>

Einen weiteren zentralen Baustein der Heidelberger Publikationsinfrastruktur bildet das Hosting von Open-Access-Zeitschriften, das sich in den letzten Jahren zu einem der sichtbarsten Angebote von *arthistoricum.net Publishing* entwickelt hat. Mittlerweile werden über fünfzig kunsthistorische und bildwissenschaftliche E-Journals betreut, die ein breites thematisches und institutionelles Spektrum des Faches abdecken. Das Angebot richtet sich sowohl an neu gegründete Open-Access-Zeitschriften als auch an etablierte Titel, die ihre Publikationspraxis im Zuge der digitalen Transformation neu ausrichten. Tech-

nisch basiert das Hosting in der Regel auf Open Journal Systems (OJS) und umfasst neben dem Betrieb der Plattform auch die Unterstützung bei redaktionellen Workflows, DOI-Vergabe, Metadatenstandards, Langzeitarchivierung und internationaler Sichtbarkeit. Die inhaltliche Verantwortung hingegen verbleibt vollständig bei den jeweiligen Herausgeber:innen. Diesem Angebot kommt eine besondere Bedeutung zu, da Fachzeitschriften zentrale Orte der disziplinären Selbstverständigung und aktueller Debatten sind.

Indem dieser Publikationstyp systematisch in den Open Access überführt wird, trägt die UB Heidelberg wesentlich dazu bei, diese Diskurse dauerhaft offen zugänglich, international sichtbar und langfristig zitierfähig zu machen – und schafft zugleich einen Rahmen, in dem neue redaktionelle Modelle und Publikationsformen exemplarisch erprobt werden können. Charakteristisch ist dabei die enge Zusammenarbeit mit zentralen Akteur:innen der kunsthistorischen Fachcommunity. Zu den von *arthistoricum.net Publishing* gehosteten Zeitschriften zählen Organe renommierter Fachgesellschaften, internationale E-Journals sowie zahlreiche instituts-, projekt- oder museumsnahe Publikationen. Partner sind dabei universitäre kunsthistorische Institute ebenso wie außeruniversitäre Forschungseinrichtungen, Museen und wissenschaftliche Verbände, die das Heidelberger Angebot als verlässliche Infrastruktur für eine nachhaltige, offene und professionell betriebene Zeitschriftenpublikation nutzen.

4. Kooperation, Beratung und Unterstützung beim Kompetenzaufbau

Ein zentrales Merkmal von *arthistoricum.net*, geradezu ein strukturelles Prinzip, ist die enge, über Jahre gewachsene Zusammenarbeit mit Wissenschaftler:innen, Museen und außeruniversitären Forschungseinrichtungen bei der Konzeption und Umsetzung kunsthistorischer Publikationsprojekte. Diese Kooperationen sind weniger als punktuelle Servicebeziehungen zu verstehen denn als langfristige Arbeitszusammenhänge, in denen fachliche, editorische und technische Kompetenzen schrittweise aufeinander abgestimmt wurden. Gerade in der Kunstgeschichte, wo Publikationsvorhaben häufig stark projekt-, objekt- oder sammlungsbezogen sind, erwies sich dieser dia-

logische Ansatz als entscheidend für die nachhaltige Etablierung offener Publikationsformen. Publizieren ist hier kein nachgelagerter technischer Schritt, sondern integraler Bestandteil wissenschaftlicher Projektplanung und -durchführung.

Zu den Partnern von *arthistoricum.net* zählen sowohl universitäre Einrichtungen als auch zentrale außeruniversitäre Forschungsinstitutionen und Museen. So wurden und werden Publikationen in Kooperation mit kunsthistorischen Instituten an Universitäten ebenso realisiert wie mit Einrichtungen wie dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München oder der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom. Auch museale Forschungskontexte nutzen *arthistoricum.net* als Infrastrukturpartner, etwa für die Open-Access-Veröffentlichung forschungsbasierter Kataloge, Werkverzeichnisse oder sammlungsbezogener Studien, die in gedruckter Form häufig nur eine begrenzte Reichweite entfalten würden.

Ein prägnantes Beispiel für die langfristige Zusammenarbeit mit der internationalen Fachcommunity ist das *RIHA Journal* (Abb. 2), das als mehrsprachiges Open-Access-Journal in enger Anbindung an *arthistoricum.net* betrieben wird und exemplarisch für eine transnationale, offene kunsthistorische Publikationspraxis steht. Auch die Zeitschrift *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* des Ulmer Vereins (Abb. 3)⁹ zählt zu den Publikationen, deren digitale Transformation und dauerhafter Open-Access-Betrieb durch die Heidelberger Infrastruktur unterstützt werden. In diesen Kontext gehört zudem *kunsttexte.de* (Abb. 4),¹⁰ eine der frühen ausschließlich digital publizierenden kunsthistorischen Fachzeitschriften, die seit ihrer Pionierphase für offene Publikationsformen steht und seit 2021 ebenfalls über *arthistoricum.net* gehostet wird. Als Beispiel für den experimentellen Einsatz XML-basierter Publikationsworkflows kann zudem das seit 2020 erscheinende Diamond-Open-Access-Journal *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* (Abb. 5)¹¹ genannt werden, das in Verbindung mit den Heidelberger Infrastrukturen entsprechende Verfahren pilotiert hat. Aus diesem experimentellen Einsatz ist inzwischen ein regulärer Produktiveinsatz hervorgegangen, der auch auf andere Zeitschriften übertragen werden konnte. Diese Redaktionen sind in der Lage, aufbauend auf der bereitgestellten Workflow-Infrastruktur die Zeitschrift weitgehend eigenständig zu produzieren. Bei all diesen Zeitschriften beschränkt sich die Heidelberger Rolle nicht auf das Hosting, sondern umfasst die kontinuierliche Begleitung redaktioneller Prozesse, die Sicherung technischer Standards und die langfristige Archivierung.

Außer bei solchen institutionell verankerten Publikationen kooperiert die UB Heidelberg im Kontext von *arthistoricum.net* mit einzelnen Forschungsprojekten und Editionsvorhaben, etwa bei der Veröffentlichung digitaler Editionen, kommentierter Quellenkorpora oder umfangreicher Werkverzeichnisse. Diese Projekte entstehen in enger Abstimmung mit den verantwortlichen Wissenschaftler:innen. Anstatt bestehende Medienformate lediglich zu reproduzieren, entwickeln sie – oft im Rahmen von gemeinsam erarbeiteten Drittmittelprojekten – ihre Publikationsformate aus den jeweiligen Forschungsfragen heraus. Die Infrastruktur fungiert hier als stabiler Rahmen, der fachlich

Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften		Jahrgang 53	
kritische berichte		4.2025	
Antirassistische Kunstgeschichte			
Daniel Berndt / Nadine Jirka / Charlotte Matter / Rosa Sancarilo (CARAH) & Henry Kaap (Hg.)			
Daniel Berndt / Charlotte Matter / Rosa Sancarilo	Wege zu einer antirassistischen Kunstgeschichte. Editorial	2	
Jacqueline Francis / Camara Dia Holloway	Working Towards a Critical Race Art History	9	
Chanyoung Park	Yellow Feelings: Emotional Racialized Encounters and Ornamental Subjectivity	19	
Viviana Gravano	Die ikonografischen Wurzeln des Rassismus in Italien	29	
CARAH	«Who is This Black Man in a Prussian Spiked Helmet?» A Conversation with Jeff Bowersox from the Black Central European Studies Network	39	
Susanne Huber	Ungesetzte Sperrfrist. Überlegungen zu situierter Körpergeschichtlichkeit in James Gregory Atkinsons Zeitspsele	48	
Gürsoy Doğtaş	«...who's afraid of red, yellow and blue?» Augenarbeit in der Fabrik	66	
Daniel Berndt	Antirassismus in der DDR – zwischen Ideal, Bildpolitik und Realität	77	
Charlotte Matter	«ich sehe Dich und ich Sorge mich um Dich» Museen und antirassistische Praktiken	89	
Larissa Tiki Mbassi	Ein Gespräch mit Tasnim Baghdadi, Eric Otieno Sumba und Marilyn Umurangi	103	
Debattenbeitrag			
AG Kunstgeschichte mit links (Irene Below / Katja Bernhardt / Henrike Haug / Andreas Huth / Fiona McGovern)	Why Does a Plaque at the Espace Tilo Frey Still Mention Louis Agassiz? Detouring as a Methodological Tool to Reveal Diverting Tactics	112	
Karin Gludovatz	Kunstgeschichte mit links: Zu Vergangenheit und Zukunft der kritischen Kunstwissenschaft	120	
	Präteritum und Präsens, gern Imperfekt und natürlich Futur: Zugänge zur Kunstgeschichte mit links		
	Nachruf auf Daniela Hammer-Tugendhat (1946-2025)		

Abb. 3: *kritische berichte* 53 (4), 2025, <https://doi.org/10.11588/kb.2025.4>

fundierte experimentelle Publikationsformen ermöglicht. Insgesamt zeigt sich, dass *arthistoricum.net Publishing* seine Wirkung weniger durch einzelne Leuchtturmprojekte entfaltet als durch den kontinuierlichen Aufbau von Vertrauen und geteilter Expertise. Publizieren wird hier als gemeinsamer Lern- und Entwicklungsprozess verstanden, in dem wissenschaftliche, bibliothekarische und technische Perspektiven zusammengeführt werden. Gerade diese kooperative, wissenschaftsgeleitete Ausrichtung bildet eine zentrale Voraussetzung dafür, dass neue Publikationsformen im Fach nicht nur erprobt, sondern dauerhaft etabliert werden konnten.



Abb. 4: *kunsttexte* 2025.4,

<https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4>

Ein besonderer Stellenwert kommt der Publikationsberatung zu, die sich als eigenständige und zunehmend zentrale Aufgabe des *arthistoricum.net Publishing*-Teams etabliert hat. Diese Beratung umfasst Fragen der Open-Access-Strategie, der Auswahl geeigneter Publikationsformate, der rechtlichen Rahmenbedingungen sowie der nachhaltigen Sichtbarkeit und Zi-

elfähigkeit. Sie erfolgt sowohl projektbezogen in individuellen Beratungsgesprächen als auch in strukturierten Veranstaltungsformaten. Zu diesen zählen Workshops und Informationsveranstaltungen, die regelmäßig z. B. in Kooperation mit dem Verband für Kunstgeschichte durchgeführt werden und die Wissenschaftler:innen in unterschiedlichen Karrierephasen ebenso adressieren wie institutionelle Herausgeber:innen.¹² Ergänzt werden sie durch Onlineformate, die eine breite fachliche Beteiligung ermöglichen und sich insbesondere auch an den wissenschaftlichen Nachwuchs richten. Ein wiederkehrender Schwerpunkt liegt dabei auf rechtlichen Fragen des Publizierens, etwa im Hinblick auf Bildrechte, Lizenzen und Nachnutzbarkeit. In Zusammenarbeit mit dem *Legal Helpdesk* von *NFDI4Culture* werden diese Aspekte systematisch aufgegriffen und praxisnah vermittelt und zugleich im Rahmen individueller Unterstützungsangebote zu rechtlichen Fragen des Publizierens und des Umgangs mit Forschungsdaten vertieft.¹³

Darüber hinaus begleitet *arthistoricum.net Publishing* wissenschaftliche Herausgeber:innen und Institutionen bei Drittmittelanträgen, insbesondere bei der Transformation bestehender Zeitschriften in den Open Access oder bei der Neugründung digital ausgerichteter Publikationsformate. In diesen Prozessen bringt das Team seine Erfahrung mit Förderlogiken, technischen Workflows und nachhaltigen Betriebsmodellen ein und trägt so dazu bei, Publikationsvorhaben von Beginn an realistisch, qualitätsgesichert und langfristig tragfähig zu konzipieren. Über diese kooperativen und beratenden Praktiken hinaus stellt sich jedoch nach wie vor die Frage, wie wissenschaftsgeleitetes Publizieren strukturell organisiert, verantwortet und dauerhaft abgesichert wird. Die wissenschaftsgeleitete Ausrichtung von *arthistoricum.net Publishing* zeigt sich nicht nur in den bereitgestellten technischen Lösungen, sondern ebenso in den Entscheidungs- und Verantwortungsstrukturen, die diesen zugrunde liegen. Welche Publikationsformate unterstützt werden, nach welchen Kriterien Zeitschriften, Datenpublikationen oder neue Formate aufgenommen werden und wie fachliche Anforderungen mit technischen, rechtlichen und organisatorischen Rahmenbedingungen vermittelt werden, ist Ergebnis kontinuierlicher Abstimmungsprozesse zwischen Bibliothek, Fach-

community und kooperierenden Institutionen. Eine wesentliche Rolle spielt hier der Wissenschaftliche Beirat von *arthistoricum.net*. Insgesamt wird deutlich, dass nachhaltiges Open-Access-Publizieren nicht auf die Bereitstellung technischer Infrastruktur zu reduzieren ist. Qualitätssicherung, Metadatenpflege, Klärung rechtlicher Fragen, Formatpflege und die kontinuierliche Weiterentwicklung von Workflows stellen dauerhafte Herausforderungen dar. Sie bilden eine Form wissenschaftsnaher Arbeit, die meist im Hintergrund bleibt, für die Stabilität und Zitierfähigkeit der Publikationen aber zentral ist. Nachhaltigkeit erweist sich damit nicht nur als technische Eigenschaft, sondern auch als organisatorische Daueraufgabe. Dementsprechend versteht sich *arthistoricum.net Publishing* als ein kuratierter fachlicher Publikationsraum, in dem Offenheit, Qualität und langfristige Verlässlichkeit bewusst miteinander verbunden sind.

5. Erweiterungen des Publikationsbegriffs:

Formate und Forschungsdaten

Über die klassischen Formate von Monographie und Zeitschriftenaufsatz hinaus eröffnet *arthistoricum.net Publishing* Raum für Publikationsformate, die sich den Grenzen traditioneller Verlagspublikationen bewusst entziehen. Zum Spektrum der angebotenen Publikationsformate gehören bei *arthistoricum.net Publishing* auch digitale Editionen, Werkverzeichnisse, katalogartige Forschungsdatenbestände oder projektbezogene hybride Publikationen. Sie lassen sich innerhalb der Heidelberger Infrastruktur langfristig verfügbar machen, versionieren und mit anderen Ressourcen verknüpfen. Solche Formate reagieren auf fachliche Anforderungen, die sich insbesondere aus der Arbeit mit seriellen Bildbeständen, archivalischen Quellen und komplexen Objektkonstellationen ergeben und in gedruckten Medien nur unzureichend abbildbar wären.¹⁴

Parallel zu dieser Öffnung gegenüber erweiterten digitalen Publikationsformaten differenzierte *arthistoricum.net* schrittweise auch seine Infrastruktur. Neben textbasierten Veröffentlichungen rückten Forschungsdaten, bildbezogene Materialien und komplexere digitale Forschungsprodukte in den Mittelpunkt. Insbesondere mit dem Aufbau des Forschungsdatenrepositoriums *arthistoricum.net@heidata* wurde ein erweiterter Publikationsbegriff infra-

strukturell umgesetzt, wie er im *Münchener Memorandum zu Forschungsdaten in der Kunstgeschichte* formuliert ist: Forschungsdaten sind hier nicht mehr nachgeordnetes Material, sondern eigenständige, zitierfähige und dauerhaft verfügbare Forschungsergebnisse. In diesem Prozess übernimmt die UB Heidelberg eine beratende Funktion im Hinblick auf die fachlichen Anforderungen, technischen Standards und rechtlichen Rahmenbedingungen und schafft damit die Voraussetzungen für neue, datenbasierte Publikationsformen.

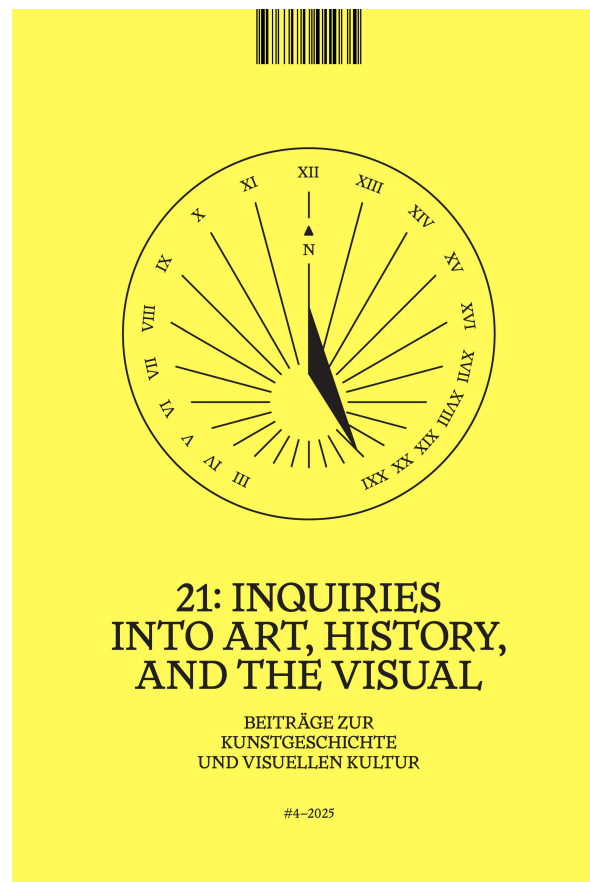


Abb. 5: *21: Inquiries Into Art, History, and the Visual* 4-2025, <https://doi.org/10.11588/xxi.2025.4>

Das *Münchener Memorandum* postuliert nicht nur eine Öffnung gegenüber neuen Materialtypen, sondern bietet auch eine begriffliche Differenzierung kunsthistorischer Forschungsleistungen. Mit der dort formulierten Dreistufenlogik – von primären Forschungsdaten (dokumentierende Forschungsgrundlagen) über sekundäre Forschungsdaten (strukturierte und kuratierte Da-

tensammlungen) bis hin zu tertiären Forschungsdaten in Form eigenständiger Forschungsdatenpublikationen – wird deutlich, dass insbesondere die dritte Stufe kein prozessuales Nebenprodukt ist, sondern eine neue Form wissenschaftlicher Veröffentlichung beschreibt (Abb. 6). Diese dritte Stufe markiert einen qualitativen Übergang: Forschungsergebnisse werden über die klassische textuelle Form hinaus als eigenständige, semantisch strukturierte und zitierfähige Datenpublikationen sichtbar gemacht. Beispiele hierfür sind etwa die weiter unten ausführlicher behandelte Publikation von Ulrich Pfisterers *Mandragora* ebenso wie publizierte TEI-XML-Dateien einer digitalen Edition.¹⁵

Solche Datenpublikationen sind nicht bloß Begleitmaterial zu Texten, sondern haben das Potenzial, selbst Erkenntnisse, Argumentationen und Ordnungsvorschläge in sich zu tragen, und sind entsprechend zitier-, referenzier- und nachnutzbar. Zugleich betont das *Memorandum* die Notwendigkeit fachlicher Kuration und Qualitätssicherung, um eben genau diese Nachnutzbarkeit, Referenzierbarkeit und wissenschaftliche Verlässlichkeit sicherzustellen.

Erst durch qualitätssichernde Verfahren – etwa die Wahl offener statt proprietärer Datenformate, eine klare Dokumentation, konsistente Metadaten, nachvollziehbare Ordnungsprinzipien und fachliche Verantwortlichkeit – werden Forschungsdaten zu belastbaren wissenschaftlichen Ressourcen. In diesem Sinne zielt die publizierte Infrastruktur nicht auf eine Maximierung von Datenmengen, sondern auf deren fachliche Relevanz und Nachhaltigkeit. Die infrastrukturelle Umsetzung dieser Logik durch *arthistoricum.net@heidata* schafft einen verlässlichen Rahmen, in dem datenbasierte Publikationsformen sichtbar werden können, ohne den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess gegenüber technischen Produktionsimperativen zurücktreten zu lassen.

6. Vom Dokument zu strukturierten Daten: XML als Grundlage medienneutralen Publizierens

Mit der Öffnung hin zu erweiterten Publikationsformaten ging zugleich eine Erweiterung der technologischen Grundlagen des Publizierens einher. Die wachsende Vielfalt digitaler, hybrider und datenbasierter Publi-

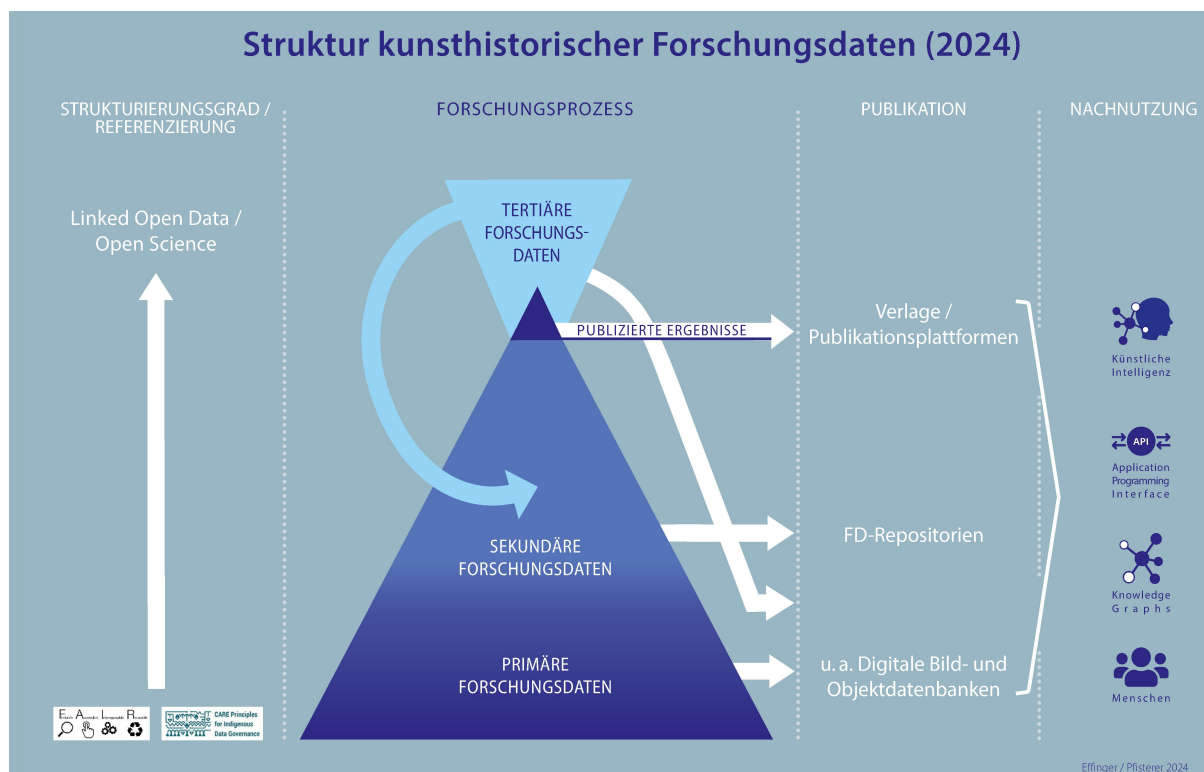


Abb. 6: Dreistufenlogik kunsthistorischer Forschungsdaten, Maria Effinger und Ulrich Pfisterer, aus: *Forschungsdaten in der Kunstgeschichte: 10 Thesen - Münchner Memorandum*, 2024, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009194>

kationsformen machte es nötig, die bestehenden, zu meist am gedruckten Endprodukt ausgerichteten Workflows anzupassen. Damit rückte die Frage in den Mittelpunkt, wie Inhalte so modelliert und verarbeitet werden können, dass sie unabhängig von einzelnen Ausgabeformaten langfristig nutzbar, referenzierbar und weitervernetzbar bleiben.



Abb. 7: *Mandragora. Pflanzen als Künstler* (2024),

<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1369>

Mit *heiPUBLISHING* wurde an der UB Heidelberg eine Publikationsumgebung etabliert, die konsequent auf medienneutrales Publizieren ausgerichtet ist und damit über klassische Open-Access-Modelle hinausweist. Im Zentrum steht hierbei ein XML-basierter Produktionsworkflow, der es erlaubt, wissenschaftliche Inhalte unabhängig von einer einzelnen Ausgabefassung zu strukturieren, zu speichern und weiterzuarbeiten. Texte werden nicht primär als Buch- oder PDF-Seiten gedacht, sondern als semantisch ausge-

zeichnete Inhalte, aus denen unterschiedliche Publikationsformate – etwa HTML, PDF oder Druckausgaben – generiert werden können. Damit verschiebt sich der Fokus von der Reproduktion gedruckter Formen hin zu einer inhaltlich und strukturell orientierten Publikationslogik.

Diese medienneutrale Anlage eröffnet gerade für die Kunstgeschichte neue Spielräume, da sie eine flexiblere Integration von Bildern, Anmerkungsapparaten und Querverweisen ermöglicht. Dabei ist ein Perspektivwechsel entscheidend: Die zugrunde liegenden semantischen Daten werden nicht als bloßes technisches ‚Vehikel‘ für die Erzeugung von Leseformaten betrachtet, sondern sie werden als Daten in einem digitalen Wissensraum begriffen. Denn in Zeiten des digitalen Medienwandels sind diese strukturierten XML-Volltexte weit mehr als ein workflowbedingtes Zwischenformat; sie bilden die bestmögliche Basis für maschinelle Auswertungs-, Recherche- und Anreicherungsverfahren.¹⁶ Was in dieser Form maschinell erschließbar ist, besitzt die Chance, nachhaltig in vernetzte Wissensräume eingebunden zu werden. Dieser Ansatz erlaubt es, sich schrittweise von den formalen Paradigmen des gedruckten Buches zu lösen, ohne dessen wissenschaftliche Kernfunktionen – Zitierfähigkeit, Referenzierbarkeit und editorische Verlässlichkeit – aufzugeben. Eine Publikation erscheint so nicht mehr als singuläres Endprodukt, sondern als strukturierter Wissensbestand, der in unterschiedlichen medialen Konfigurationen wirksam werden kann. Ein anschauliches Beispiel dafür, wie medienneutrales Publizieren in der Praxis aussehen kann, liefert Ulrich Pfisterers Monographie *Mandragora – Pflanzen als Künstler: Eine Naturgeschichte des Bilder-Machens in der Frühen Neuzeit* (HYBRIDS, Band 1)¹⁷ (Abb. 7), die 2024 bei *arthistoricum.net Publishing* erschienen ist. Neben den ‚traditionellen‘ Ausgabeformaten (PDF, HTML und Print) wurde der Band zusätzlich als angereicherte XML-Version publiziert, die nicht nur der strukturierten Auszeichnung des Textes dient, sondern zugleich die Grundlage für weiterführende semantische Erschließung und interoperable Nachnutzbarkeit bildet. Die Publikation nutzt zum einen die Möglichkeiten des XML-basierten Workflows, um Text, Bildmaterial, Referenzen und argumentative Strukturen in einer Weise zu verbinden, die über die li-

neare Logik des gedruckten Buches hinausgeht. Inhalte lassen sich dynamisch erschließen, visuelle Materialien gezielt kontextualisieren und argumentative Zusammenhänge direkt aus den Quellen nachvollziehen. Die digitale Form ist dabei nicht bloße Repräsentation eines vorhandenen Buches, sondern integraler Bestandteil der wissenschaftlichen Darstellung und Argumentation. Auf dieser Grundlage eröffnet die XML-basierte Publikation zugleich die Möglichkeit einer gezielten maschinenlesbaren Anreicherung. Personen, Orte, Werke und Institutionen können über Normdaten – in diesem Fall die der Gemeinsamen Normdatei (GND) – eindeutig referenziert und dauerhaft identifizierbar gemacht werden (s. unten, Abschnitt 9). Die Publikation wird damit selbst zu einem strukturierten Forschungsdatensatz im Sinne der im *Münchener Memorandum* beschriebenen dritten Stufe („tertiäre Forschungsdaten“), in der Forschungsdaten nicht reines Begleitmaterial sind, sondern als eigenständige, nachnutzbare Publikationsform erscheinen. In dieser Perspektive ist die XML-Version nicht nur Träger des Textes, sondern Bestandteil eines offenen Datenraums, der Anschlussfähigkeit für weitere Forschungsfragen, semantische Verknüpfungen und Formen der Nachnutzung schafft. Medienneutrales Publizieren erweist sich hier als Voraussetzung für Open-Science-Praktiken, in denen wissenschaftliche Ergebnisse nicht nur rezipiert, sondern auch weiterverarbeitet und in neue Kontexte eingebunden werden können.

heiPUBLISHING fungiert in diesem Zusammenhang als experimenteller, zugleich aber institutionell abgesicherter Raum für Publikationsformen, die zwischen Buch, Datenstruktur und digitaler Edition angesiedelt sind. Entscheidend ist dabei, dass auch hier nicht ein technisches Innovationsversprechen im Vordergrund steht, sondern die Frage, in welcher Form sich kunsthistorische Erkenntnisse angemessen darstellen, strukturieren und dauerhaft zugänglich machen lassen. Medienneutrales Publizieren erscheint somit weniger als Selbstzweck denn als Voraussetzung dafür, wissenschaftliche Inhalte langfristig anschlussfähig zu halten – für unterschiedliche Nutzungsszenarien, für zukünftige technische Entwicklungen und für weiterführende Formen der Vernetzung und Analyse.

7. Zwischenfazit

In dieser Perspektive lässt sich *arthistoricum.net Publishing* als epistemische Infrastruktur verstehen, das heißt als eine Umgebung, in der nicht nur Forschungsergebnisse publiziert werden, sondern zugleich die Bedingungen ihrer Entstehung, Ordnung, Relationierung und Nachnutzung systematisch mitstrukturiert werden. Publikationsformate, Metadatenstandards, rechtliche Rahmungen und technische Schnittstellen wirken hier zusammen und prägen, was als zitierfähig, anschlussfähig – auch über disziplinäre Grenzen hinweg – und dauerhaft wissensrelevant gilt. Die Rolle der UB Heidelberg besteht in diesem Zusammenhang weniger in der Vorgabe inhaltlicher Standards als in der Übersetzung zwischen unterschiedlichen Systemlogiken: zwischen fachlichen Arbeitsweisen und technischen Modellen, zwischen wissenschaftlichen Qualitätsansprüchen und formalen Publikationsanforderungen, zwischen fachlicher Autorschaft und rechtlichen Rahmenbedingungen wie Urheberrecht, Lizenzierung und (interdisziplinärer) Nachnutzbarkeit sowie zwischen analogen Forschungspraktiken und digitalen Repräsentationsformen. Gerade in den erweiterten Publikationsformaten – etwa bei Forschungsdaten, digitalen Editionen oder Werkverzeichnissen – wird diese vermittelnde Funktion sichtbar, da hier die Publikation nicht mehr als abgeschlossener Endpunkt, sondern als strukturierter, referenzierbarer und potenziell weiternetzbarer Prozess verstanden wird.

Bei aller Ausdifferenzierung der technischen und infrastrukturellen Angebote bleibt jedoch festzuhalten, dass der Kern kunsthistorischer Wissensproduktion weiterhin im wissenschaftlichen Erkenntnis- und Schreibprozess selbst liegt – unabhängig davon, in welchem Medium diese Erkenntnisse zunächst formuliert und fixiert werden. Digitale Publikationsinfrastrukturen können Forschung stimulieren, unterstützen und neue Ausdrucksformen ermöglichen; sie ersetzen jedoch weder die analytische Arbeit noch die interpretative Verdichtung, die das Fach konstitutiv prägen. In diesem Sinne folgt auch im digitalen Kontext die Form der Funktion: Nicht jede Forschung benötigt komplexe Datenpublikationen, nicht jedes Projekt erfordert digitale Erweiterungen.

Gerade deshalb ist ein reflektierter Umgang mit neuen Publikationsmöglichkeiten zentral. Forschungsdaten, digitale Editionen oder erweiterte Formate entfalten ihren Mehrwert nur dort, wo sie aus der jeweiligen Fragestellung heraus sinnvoll sind und zur Erkenntnis beitragen. Die Aufgabe der Infrastruktur besteht folglich nicht darin, neue Publikationsformen normativ durchzusetzen, sondern sie bedarfsgerecht verfügbar zu machen und wissenschaftliche Entscheidungen zu begleiten. Diese Haltung unterstützt eine Ausrichtung, in der wissenschaftliche Fragestellungen gegenüber technischen Anforderungen leitend bleiben und Offenheit sowie Digitalität nicht primär als produktionsbezogene Vorgaben verstanden werden. Im deutschen Sprachraum existieren heute für Kunsthistoriker:innen durchaus verschiedene Möglichkeiten, Open Access zu publizieren, ohne kommerzielle Verlage in Anspruch zu nehmen, etwa über universitäre Repositorien, Hochschulverlage oder einzelne Community-getragene Fachzeitschriften.

Viele dieser fachlich profilierten Zeitschriften werden jedoch inzwischen selbst über *arthistoricum.net Publishing* gehostet und sind damit Teil derselben infrastrukturellen Umgebung. Andere Open-Access-Angebote bleiben hingegen institutionell gebunden, fachlich unspezifisch oder auf einzelne Publikationsformate beschränkt. Damit kommt *arthistoricum.net* eine besondere Stellung zu: Als genuin kunsthistorisch ausgerichtete, dauerhaft institutionell getragene Publikationsinfrastruktur verbindet das Portal nicht-kommerzielles Open-Access-Publizieren konsequent mit fachlicher Nähe, bibliothekarischer Professionalität und langfristiger Verlässlichkeit. Charakteristisch ist dabei das Modell des Diamond Open Access: Publikationen erscheinen frei zugänglich, ohne Publikationsgebühren für Autor:innen oder Herausgeber:innen, und bleiben zugleich eingebettet in qualitätssichernde Workflows, kuratierte Metadaten, persistente Identifikatoren und verlässliche Langzeitarchivierung.¹⁸

Anders als generische Repositorien oder projektbasierte Einzelinitiativen zielt *arthistoricum.net* nicht auf punktuelle Veröffentlichungen, sondern auf die nachhaltige Entwicklung eines fachlichen Publikationsraums, der unterschiedliche Formate – von Monographien und Zeitschriften bis hin zu Forschungsdaten und hybriden digitalen Publikationen – integriert.

In dieser Kombination aus fachlicher Spezialisierung, institutioneller Absicherung und gebührenfreiem Open Access liegt ein zentrales Alleinstellungsmerkmal, das *arthistoricum.net* zu einer strukturellen Voraussetzung für wissenschaftsgeleitetes Publizieren in der Kunstgeschichte macht.

In einer vorläufigen Bilanz lässt sich festhalten, dass sich an der UB Heidelberg in den vergangenen zwei Jahrzehnten ein quantitativ wie qualitativ breites Spektrum kunsthistorischer Open-Access-Publikationen herausgebildet hat. Über *arthistoricum.net Publishing* wurden bislang knapp 400 Monographien und Sammelbände (*arthistoricum.net-ART-Books*) sowie bald 10.000 weitere Publikationen auf *ART-Dok* dauerhaft zugänglich gemacht. Hinzu kommen 52 Open-Access-Zeitschriften mit rund 38.000 Artikeln, 42 Forschungsdatenpublikationen sowie eine wachsende Anzahl digitaler Werkverzeichnisse oder digitaler Editionen. Diese Vielfalt wird durch die Heidelberger Publikationsinfrastruktur ermöglicht, die die unterschiedlichen fachlichen Bedürfnisse und Publikationspraktiken flexibel aufnehmen kann. Wichtig ist dabei insbesondere der Anteil an Zweitveröffentlichungen, die älteren, oft nur schwer zugänglichen Publikationen neue Sichtbarkeit verleihen und zugleich den niedrighwelligen Übergang zu offenen Publikationsformen ermöglichen. Ergänzt wird dieses Spektrum durch eine Vielzahl von Erstveröffentlichungen im (Diamond) Open Access, die gezielt für digitale Nutzungsszenarien konzipiert sind und neue Formen der Bild- und Datenintegration erproben.

Damit gewinnt die nachhaltige institutionelle Absicherung dieser Infrastruktur besondere Bedeutung. Das im Rahmen von *arthistoricum.net Publishing* aufgebaute Publikationsangebot wurde über Jahre hinweg maßgeblich durch die Förderung der DFG ermöglicht, zugleich aber auch in erheblichem Umfang durch Eigenmittel der UB Heidelberg sowie durch Beiträge kooperierender wissenschaftlicher Einrichtungen getragen. Im Zuge des laufenden Antragsverfahrens für die Förderlinie FID-PLUS ab 2027 wird eine Weiterführung dieser Förderung angestrebt, um die fachspezifische, nicht-kommerzielle und wissenschaftsgeleitete Open-Access-Publikationsinfrastruktur von *arthistoricum.net Publishing* langfristig zu stabilisieren und weiterzuentwickeln. Die bisherigen Er-

fahrungen zeigen, dass gerade Kontinuität, fachliche Nähe und institutionelle Verlässlichkeit zentrale Voraussetzungen für ihren nachhaltigen Nutzen im Fach darstellen. *arthistoricum.net Publishing* ist dabei integraler Bestandteil des *FID Publishing Competence Clusters (FID-PCC)* und somit Teil des FID-Netzwerks, wie es im Aktionsplan 2026–2028 vorgesehen ist: Die enge Vernetzung mit anderen Fachinformationsdiensten ermöglicht Austausch, Best Practices und die gemeinsame Entwicklung technischer und organisatorischer Lösungen für das wissenschaftsgeleitete Open-Access-Publizieren.

8. Von Publikationen zu Relationen: Vernetzung als Erkenntnispotenzial

Die bei *arthistoricum.net Publishing* entstandenen Veröffentlichungen machen exemplarisch sichtbar, wie sich kunsthistorische Publikationen zunehmend von singulären Texten zu relationalen Wissensressourcen entwickeln. Monographien, Zeitschriftenaufsätze, Ausstellungskataloge, digitale Editionen und Forschungsdaten stehen hier nicht isoliert nebeneinander, sondern teilen vielfach Bezugspunkte: wiederkehrende Werke und Bildbestände, identische Künstler:innen, gemeinsame Sammlungs- und Provenienzkontexte oder übereinstimmende archivalische Quellen. Die fortlaufende Konsolidierung dieser Publikationen in einer gemeinsamen Infrastruktur schafft damit eine empirische Grundlage, auf der solche Beziehungen überhaupt erst systematisch beobachtbar werden.

Besonders für ein Fach wie die Kunstgeschichte, dessen Erkenntnisprozesse wesentlich auf Vergleich, Kontextualisierung und der erneuten Befragung bereits publizierter Materialien beruhen, gewinnt diese Form der Vernetzung epistemische Relevanz. Die stabile Referenzierung von Texten, Bildern und Objekten, die strukturierte Erfassung von Metadaten sowie die zunehmende Vereinheitlichung von Schnittstellen ermöglichen es, Querbezüge über Publikations- und Projektgrenzen hinweg systematisch herzustellen. Damit verschiebt sich der analytische Fokus: Nicht mehr allein die einzelne Publikation, sondern das Geflecht ihrer Beziehungen rückt in den Mittelpunkt kunsthistorischer Fragestellungen. Das Erkenntnispotenzial wird dabei nicht primär über abstrakte Datenmodelle, sondern über die relationale Erschlie-

ßung konkreter Forschungsgegenstände entfaltet – der Werke, Bilder, Objekte, Künstler:innen, Orte, Sammlungen, Quellen und ihrer jeweiligen Kontexte. Digitale Publikationen bilden zunehmend nicht mehr nur abgeschlossene Argumentationsräume, sondern Knotenpunkte innerhalb eines Beziehungsgefüges, das sich über einzelne Texte, Kataloge, Editionen oder Datensammlungen hinweg erstreckt. Vernetzung fungiert damit nicht als technisches Zusatzmerkmal, sondern als epistemische Erweiterung kunsthistorischer Arbeitsweisen, die Vergleich, Kontextualisierung und Interpretation in neue relationale Zusammenhänge einbettet. Entsprechend verschiebt sich die Perspektive von der einzelnen Publikation als abgeschlossener Einheit hin zu digitalen Wissensräumen, in denen kunsthistorische Inhalte in ihren Beziehungen zueinander angeordnet werden. *arthistoricum.net Publishing* fungiert in diesem Zusammenhang weniger als bloßes Repositorium denn als kuratierter Publikationsraum, in dem sich über längere Zeiträume hinweg relationale Strukturen ausbilden. Diese Strukturen entstehen nicht automatisch, sondern sind Ergebnis redaktioneller, bibliothekarischer und fachlicher Entscheidungen – etwa bei der Auswahl von Formaten, der Modellierung von Metadaten oder der langfristigen Pflege bestehender Bestände. An diese gewachsenen Strukturen knüpfen die folgenden Überlegungen zu semantischen Modellen und experimentellen, KI-gestützten Erschließungsverfahren an, die nicht als Ersatz kunsthistorischer Interpretation, sondern als Erweiterung relationaler Analysepraktiken verstanden werden.

9. Werkstattbericht: Experimentelle KI-gestützte Anreicherung kunsthistorischer Publikationen

Die bisher skizzierte Perspektive soll nicht nur konzeptionell beschrieben, sondern im Folgenden durch einen exemplarischen Werkstattbericht operationalisiert werden. Dabei wird bewusst noch kein fertiges Produktionssystem vorgestellt, sondern ein experimentelles Werkzeug, mit dem theoretische Ansätze getestet und an den Realitäten der Publikationspraxis gemessen werden können. Im Zentrum steht dabei die Frage, ob und wie sich kunsthistorische Publikationen und Datenbestände unter kontrollierten und datenschutzkonformen Bedingungen von KI unter-

stützt strukturiert anreichern, kontextualisieren und miteinander in Relation setzen lassen.

Das experimentelle Framework (XML-LLM-Framework) wurde an der UB Heidelberg erstellt, um solche Fragestellungen auch jenseits kommerzieller Cloud-Dienste untersuchen zu können. Es fungiert als flexible und erweiterbare Schnittstelle, die über ein REST-Interface lokale Large Language Modelle (LLMs) zur Bearbeitung beliebiger Fragestellungen nutzt und dabei XML-Daten nativ als Ein- und Ausgabeformat verarbeitet. Das Framework wird unter CC0-Lizenz zur experimentellen Nachnutzung, Anpassung und Erweiterung veröffentlicht.¹⁹

Der gegenwärtige technologische Stand ermöglicht einen niedrigschwelligen Zugang zu LLMs. Dieser erfolgt einerseits über cloudbasierte kommerzielle Plattformen wie zum Beispiel ChatGPT (OpenAI), Gemini (Google), Claude (Anthropic) oder das europäische Le Chat (Mistral AI), die neben Web-Diensten häufig auch einen automatisierten Zugriff über kostenpflichtige Programmierschnittstellen (APIs) erlauben. Demgegenüber steht der Betrieb kleinerer Modelle über lokale Inference Engines wie Ollama (Open Source) oder LM Studio (Closed Source, free to use).²⁰ Diese beiden lokalen Anwendungen vereinfachen den Bezug von Open-Weight-Modellen²¹ erheblich. Während Ollama primär auf eine eigene, kuratierte Bibliothek von KI-Modellen zurückgreift,²² bietet LM Studio einen direkten Schnittstellen-Zugriff auf das umfangreichere KI-Repository Hugging Face.²³ In diesen Repositories stehen Modelle mit variabler Parameteranzahl (Model Size) und unterschiedlichen Quantisierungsstufen (Quantization) zur Verfügung, was eine Anpassung an die zur Verfügung stehenden Hardwareressourcen und an die Komplexität der Fragestellung erlaubt. Zwar etablieren sich zunehmend multimodale Modelle (Large Multimodal Models, LMMs), die neben Text auch Bild-, Audio- und Videoformate verarbeiten können und deswegen für kunsthistorische Fragestellungen von Interesse sind; für den hier beschriebenen Fokus auf die Verarbeitung von XML-Volltextdaten werden bildverarbeitende Verfahren jedoch ausgeklammert.

Angesichts der technischen Verfügbarkeit haben sich im wissenschaftlichen Publikationswesen längst Anwendungsszenarien etabliert, die über bloße Experimente hinausgehen. In vielen Wissenschafts-

verlagen gehören KI-gestützte Routinen zur Plagiatserkennung und für technische und sprachliche Prüfungen mittlerweile zum Alltag.²⁴ Andere Anwendungen befinden sich noch im Experimentierstadium. Vaughn und Higgins demonstrieren, wie generative KI die Erzeugung und Validierung von JATS-XML-Strukturen unterstützen kann, um so bibliothekarische Publikationsdienste von manuellen Routineaufgaben zu entlasten.²⁵ Die Integration von generativer KI in Publikationsprozesse kann diese rationalisieren, Kosten senken, die Auffindbarkeit von Forschungsergebnissen verbessern und das Publizieren im Open Access dadurch insgesamt finanziell nachhaltiger gestalten.²⁶

Ein kritischer Aspekt vereint jedoch die genannten Fallbeispiele. Sie basieren überwiegend auf der Nutzung kommerzieller Cloud-Infrastrukturen. Die damit verbundenen Unwägbarkeiten hinsichtlich des Datenschutzes und des Urheberrechts bilden den Ausgangspunkt für den vorliegenden experimentellen Ansatz, Anwendungspotenziale in eine lokale, kontrollierbare Umgebung zu übertragen. Dieser experimentelle Schritt zum Eigenbetrieb ist jedoch mehr als eine defensive Reaktion auf rechtliche Risiken, die sich aus der Nutzung cloudbasierter Dienste ergeben. Für universitäre Publikationsinfrastrukturen, die sich den Prinzipien von Open Science verschrieben haben, ist die Wahrung technologischer Souveränität durch den Einsatz von freier Software eine notwendige Voraussetzung für nachhaltiges Publizieren.

Obwohl kommerzielle Anbieter wie Google oder OpenAI derzeit die leistungsfähigsten State-of-the-Art-Modelle bereitstellen, impliziert deren Nutzung systematische Herausforderungen, die sich nur schwer mit den Standards wissenschaftlicher Praxis und den Prinzipien von Open Science vereinbaren lassen:

1) *Intransparenz proprietärer Systeme*: Da weder Trainingsdaten noch Modellgewichtungen öffentlich einsehbar sind, lassen sich systematische Verzerrungen (Biases) oder Halluzinationen durch Forschende nur unzureichend evaluieren.²⁷ Open-Weight-Modelle lösen dieses Problem gegenwärtig bestenfalls teilweise.²⁸

2) *Mangelnde Reproduzierbarkeit durch Model Drift*: Es ist belegt, dass sich das Antwortverhalten proprietärer Modelle (z. B. GPT-4) durch intransparente Updates und Eingriffe seitens der Anbieter binnen kurzer Zeit signifikant verändern kann.²⁹ Dies gefähr-

det ggf. die Integrität darauf beruhender Prozessschritte, da Ergebnisse unter nutzerseitig identischen Bedingungen langfristig nicht replizierbar sind.

3) *Datenschutz und Urheberrecht*: Die Übermittlung unveröffentlichter Manuskripte und Forschungsdaten oder urheberrechtlich geschützter Bild- und Audiodaten in Drittstaaten stellt ein Risiko dar. Auch wenn Nutzungsbedingungen das Training mit Nutzerdaten ausschließen, unterliegen diese einseitigen Änderungen durch den Anbieter und bieten keine langfristige Rechtssicherheit. Verschärft wird diese Problematik durch den US-amerikanischen CLOUD Act, der US-Behörden den Zugriff auf Daten ermöglicht, selbst wenn diese physisch auf Servern innerhalb der EU gespeichert sind. Für vertrauliche oder urheberrechtlich geschützte Inhalte sind diese Unsicherheiten in der Regel inakzeptabel.

Lokal betriebene Open-Weight-Modelle bieten hier, wenn auch nicht in allen der genannten Punkte, einen Lösungsansatz, um die digitale Souveränität bei der Nutzung von KI zu verbessern. Institutionen können spezifische Modellversionen dauerhaft einfrieren, wodurch Prozesse validierbar und Ergebnisse über Jahre hinweg reproduzierbar bleiben. Zudem obliegt die Kontrolle über die Datenverarbeitung und Archivierung ausschließlich der jeweiligen Einrichtung.

Dieser Gewinn an Autonomie geht jedoch mit infrastrukturellen Anforderungen einher. Während Cloud-Dienste Rechenkapazität als Dienstleistung anbieten, erfordert der lokale Betrieb dedizierte Hardware. Der Flaschenhals ist weniger die reine Rechenleistung als vielmehr der Bedarf an schnellem Grafikspeicher (VRAM) oder Unified Memory. Um moderne LLMs mit adäquater Inferenzgeschwindigkeit und ausreichender Kontextlänge zu betreiben, sind auf Inferenz spezialisierte Geräte notwendig, die die Kapazitäten von Standard-IT-Arbeitsplätzen deutlich übersteigen.

Funktionalität des Frameworks: Die Bearbeitung strukturierter XML-Daten mittels generativer KI erfordert eine kontrollierte Interaktion zwischen der probabilistischen Textgenerierung und den deterministischen Regelsätzen der den XML-Daten zugrunde liegenden Content-Modelle. Das hier vorgestellte, in Python geschriebene Framework adressiert diese Herausforderung durch einen bidirektionalen Ansatz:

Es sendet in sequenzielle Prompt-Ketten zerlegbare Aufgaben an lokale LLMs und fungiert im Rücklauf als Zwischenschicht, die die Modellausgaben validiert und nach erfolgreicher Prüfung in die Quelldateien zurückschreibt. Entstanden ist damit eine Umgebung, die lokale LLMs nahtlos in bestehende Workflows einbinden kann, ohne die für die Verarbeitung von XML-Daten essenzielle Datenintegrität zu gefährden.

Das entwickelte Command-Line-Interface (CLI) agiert als Vermittlungsschicht zwischen dem lokalen Data Storage und der Inferenz-API. Als Backend kommt Ollama zum Einsatz. Die Entscheidung fiel zugunsten dieser Open-Source-Plattform, da sie im Gegensatz zur Closed-Source-Alternative LM Studio eine einfachere Integration und Handhabung ermöglicht und eine effiziente Anbindung über eine REST-Schnittstelle bietet.

Um möglichst viel Flexibilität in Bezug auf Aufgabenstellungen, XML-Content-Modelle und Sprachmodelle bieten zu können, liegen der Implementierung folgende Prämissen zugrunde:

- *Konfigurationsgesteuerte Logik*: Der Bearbeitungsprozess wird über YAML-Dateien konfiguriert. Damit lassen sich Aufgabenprofile erstellen, in denen das Sprachmodell, Namespaces, XPath-Selektoren und Prompt Chains festgelegt werden können. Insofern diese Konfigurationsdateien wie anderer Code in Versionsverwaltungssystemen archiviert werden können, kann auf diese Weise ohne den Einsatz von Prompt-Management-Systemen ein basales Prompt-Management umgesetzt werden.
- *Offenheit in Bezug auf Sprach- und Content-Modelle*: Es können beliebige XML-Content-Modelle (z. B. JATS/BITS und TEI) und beliebige lokale Sprachmodelle ohne Änderungen des Quellcodes parallel genutzt werden.
- *XML-Verarbeitung*: Die Implementierung der `lxml`-Bibliothek erlaubt es, dass nicht-selektierte Bereiche des Dokuments, inklusive Kommentaren, Processing-Instructions und Whitespaces, Byte für Byte unverändert bleiben. Versionsverwaltungssysteme werden durch unnötige Formatänderungen weniger belastet, Vergleiche zwischen Ein-

gangs- und Ausgangsdaten werden dadurch erleichtert.

- *Fehlertoleranz*: Das System implementiert eine automatische Retry-Logik. Da LLMs stochastisch agieren und syntaktisch invalides XML generieren können, fängt das Framework Parsing-Fehler ab und initiiert eine konfigurierbare Anzahl von erneuten Generierungsversuchen, bevor die Verarbeitung im Logfile als gescheitert markiert, verworfen und mit der Bearbeitung des nächsten Datenfragments fortgesetzt wird.

Der primäre Einsatzzweck ist die experimentelle Automatisierung repetitiver redaktioneller oder analytischer Aufgaben auf granularer Ebene. Anstatt das gesamte Dokument in den Kontext des LLMs zu laden – was bei umfangreichen Daten (ganzen Monographien oder Sammelbänden) die Kontextfenster und Hardwareressourcen sprengen kann oder möglicherweise zu Halluzinationen führt –, extrahiert das Framework spezifische Fragmente, beispielsweise nur die bibliographischen Einträge, oder Absatz für Absatz. Ein zentraler Ansatz zur Verbesserung der Inferenzergebnisse ist die Möglichkeit, komplexe Anforderungen in sequenzielle Teilschritte zu zerlegen (Prompt Chaining). Durch die Reduktion der Komplexität pro Einzelschritt kann die Wahrscheinlichkeit fehlerhafter Inferenzen minimiert und die Präzision der Modellergebnisse signifikant erhöht werden. Auf diese Weise kann beispielsweise in einem ersten Schritt eine Entitätserkennung (Named Entity Recognition, NER) durchgeführt werden, deren Ergebnis in einem zweiten Schritt weiter angereichert oder normalisiert wird. Das Framework reicht dabei das transformierte XML-Fragment von Schritt zu Schritt weiter. So könnten beispielsweise in einem ersten Schritt Personennamen identifiziert werden, die im zweiten Schritt unter Berücksichtigung des mitgelieferten Kontextes um Vornamen angereichert werden, sollten diese fehlen.

Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Wahrung der Datenintegrität durch DTD-Validierung. Das Framework nutzt einen Sandbox-Ansatz: Jedes vom LLM generierte Fragment wird temporär in den XML-Baum integriert. Anschließend wird der gesamte Dokumentenbaum gegen die im Doctype deklarierte DTD (unter Verwendung lokaler XML Catalogs zur

Vermeidung von Netzwerklatenzen) validiert. Nur wenn das Gesamtdokument valide bleibt, wird die Änderung permanent übernommen. Bei Validierungsfehlern erfolgt ein automatisches Rollback auf den Ursprungszustand (Transaction Rollback Pattern) und ein entsprechender Eintrag in der Log-Datei. Die Wahrung der Datenintegrität hat Priorität vor der Integration eines Inferenzergebnisses. Nur so lassen sich die modifizierten Daten später sinnvoll weiterverarbeiten und manuell prüfen.

Das Framework wird unter der Lizenz CC0 veröffentlicht, um Integrationshürden zu minimieren und zu eigenen Experimenten anzuregen. Es sollen zwei strategische Erweiterungspfade geöffnet werden: Zum einen soll die Integration von Ollama hier lediglich als Referenzimplementierung einer Backend-Anbindung verstanden werden. Der modulare Aufbau erlaubt die einfache Anbindung alternativer Backends wie zum Beispiel LM Studio. Zum anderen ist die Pipeline-Struktur nicht nur auf Abfragen von LLMs beschränkt, sondern ermöglicht die nahtlose Integration deterministischer Module. So könnte ein Folgemodul die vom LLM erkannten Personennamen direkt gegen die Gemeinsame Normdatei (GND) abgleichen oder IDs aus Wikidata beziehen, um so die probabilistische Textgenerierung mit validen bibliothekarischen Normdaten-Identifiern zu unterfüttern.

Als exemplarischer Testfall fungiert eine NER von beliebigen Personennamen in unstrukturiertem Text. Dieser Schritt bildet die Basis für den weiteren Anreicherungsworkflow. Auf die Erkennung folgen die manuelle Überprüfung, die Generierung von Suchbegriffen, die Abfrage relevanter Normdatenbanken (z. B. GND, Wikidata, Getty) und schließlich die Integration der ermittelten Identifier in die getaggtten Daten.

Als Datengrundlage diente der XML-Volltext der schon mehrfach erwähnten Publikation *Mandragora – Pflanzen als Künstler. Eine Naturgeschichte des Bilder-Machens in der Frühen Neuzeit*. Da dieser Text bereits manuell mit Normdaten (GND) für Künstler:innen, Autor:innen, Werken und Körperschaften erschlossen worden ist, steht ein verlässlicher Referenzkorpus („Goldstandard“) zum Vergleich zur Verfügung. Die Ergebnisse des Sprachmodells³⁰ konnten so stichprobenartig gegen die intellektuelle Erschließung validiert werden.

Hier eine exemplarische Textstelle aus dem manuell angereicherten Volltext:³¹

```
<p id="d3e3094">Spätestens
<named-content content-type="norm-data-wrapper" vocab-term="Happel, Eberhard Werner">
  <?Category Person?>
  <named-content content-type="norm-data" vocab="GND"
    vocab-identifizier="https://d-nb.info/standards/elementset/gnd#"
    vocab-term-identifizier="https://d-nb.info/gnd/118720309"/>
    Eberhard Werner Happel
  </named-content>
  wird
  <named-content content-type="norm-data-wrapper" vocab-term="Kircher, Athanasius">
    <?Category Person?>
    <named-content content-type="norm-data" vocab="GND"
      vocab-identifizier="https://d-nb.info/standards/elementset/gnd#"
      vocab-term-identifizier="https://d-nb.info/gnd/118562347"/>
      Kirchers
  </named-content>
  Bücher für seine <italic toggle="yes">
  <named-content content-type="norm-data-wrapper" vocab-term="Relationes curiosae">
    <?Category Work?>
    <named-content content-type="norm-data" vocab="GND"
      vocab-identifizier="https://d-nb.info/standards/elementset/gnd#"
      vocab-term-identifizier="https://d-nb.info/gnd/4813814-9"/>
      Relationes Curiosae
  </named-content>
  </italic> ab 1683 ausschachten, auf Deutsch übersetzen und damit einer breiteren
  nordalpinen Leserschaft bekannt machen, [...].
</p>
```

Beispiel 1: BITS-XML mit ausgezeichneten Normdaten (Auszug aus *Mandragora – Pflanzen als Künstler*)

Der Test erfolgte in zwei miteinander verketteten Schritten (Prompt Chaining, siehe Beispiel 2): 1. Identifikation und Tagging des Namens, 2. Erstellung eines Suchterms (@vocab-term) und ggf. Anreicherung mit fehlenden Vornamen. In der Konfigurationsdatei des Frameworks sieht die Anreicherungs pipeline wie folgt aus:

```
steps:
  # SCHRITT 1: Identifikation von Namen
  - step_name: "Named Entity Recognition"
    model: "gpt-oss:120b"
    prompt_template: |
      Du bist ein Bot zur Identifikation von Personennamen in XML-Fragmenten.
      Nimm das folgende XML-Element: {xml_fragment}

      Aufgabe:
      1. Identifiziere alle im Text vorkommenden Personennamen.
      2. Tagge diesen Namen mit dem Element <named-content content-type="norm-data">.
      3. Behalte das XML-Tag <p> bei.
      4. Gib NUR das XML zurück.

  # SCHRITT 2: Erstellung von named-content/@vocab-term="Nachname, Vorname"
  - step_name: "Add named-content/@vocab-term"
    model: "gpt-oss:120b"
    prompt_template: |
      Du bist ein Bot zur Identifikation von Personennamen in XML-Fragmenten.
      Nimm das folgende XML-Element: {xml_fragment}

      Aufgabe:
      1. Wenn du auf das Element <named-content content-type="norm-data"> triffst,
        ergänze in diesem Element das Attribut vocab-term und trage den im Element named-content
        getaggten Namen nach dem Schema
          Nachname, Vorname
        ein. Beispielsweise <named-content content-type="norm-data" vocab-term="Schmidt, Peter">Peter
        Schmidt</named-content>
      2. Wenn nur ein Nachname vorhanden ist, versuche aus dem Kontext die
        Zeitperiode zu erschließen und auf dieser Basis einen Vornamen zu ergänzen.
      3. Behalte das XML-Tag <p> bei.
      4. Gib NUR das XML zurück.
```

Beispiel 2: Konfiguration zweier per Prompt Chaining verbundener Verarbeitungsschritte in der YAML-Konfigurationsdatei

Der Vorname Kirchers wird korrekt ergänzt. Da der Aufgabentyp (Schritt 2) das Modell jedoch systembedingt dazu auffordert, Informationen zu generieren statt zu extrahieren, ist eine besonders genaue redaktionelle Validierung der Ergebnisse zwingend erforderlich:

```
<p id="d3e3094">Spätestens
  <named-content content-type="norm-data" vocab-term="Happel, Eberhard Werner">
    Eberhard Werner Happel
  </named-content>
  wird
  <named-content content-type="norm-data" vocab-term="Kircher, Athanasius">
    Kircher
  </named-content>
  Bücher für seine <italic toggle="yes">Relationes Curiosae</italic> ab 1683 ausschachten,
  auf Deutsch übersetzen und damit einer breiteren nordalpinen Leserschaft bekannt machen,
  [...].
</p>
```

Beispiel 3: Das Inferenzergebnis (Auszug)

An diesem Punkt ließe sich die Verarbeitungspipeline durch ein Modul erweitern, das noch vor der redaktionellen Prüfung mit dem so erzeugten @vocab-term als Suchbegriff Normdatenbanken (wie zum Beispiel die GND) abfragt und im Falle eines eindeutigen Treffers den entsprechenden Normdaten-Identifizierergänzt. Das hier verwendete Open-Weight-Sprachmodell gpt-oss verfügt jedoch weder über das notwendige Wissen zu GND-Identifizierern noch über die ‚Agency‘ um Normdatenbanken eigenständig abzufragen.

Die Ergebnisse dieser ersten experimentellen Probebohrungen sind vielversprechend, insbesondere vor dem Hintergrund, dass ein lokales mittelgroßes generalistisches Sprachmodell für die Verarbeitung eines deutschsprachigen Eingabetextes eingesetzt wurde. Es zeigen sich jedoch zwei wesentliche Handlungsfelder:

1. Hardware und Skalierbarkeit: Da die genutzte Hardware nicht auf Inferenz mit mittelgroßen Sprachmodellen optimiert ist, ist die Prozessgeschwindigkeit derzeit niedrig (Hochrechnung für den Volltext von *Mandragora – Pflanzen als Künstler*: ca. 12 bis 18 Stunden). Da die Software-Infrastruktur keine Funktionalität zur präzisen Messung der Durchsatzraten in Token/s bietet, beruht die Angabe auf Schätzungen. Im Vergleich zu manuellen Verfahren, bei denen Textfragmente händisch an ein Sprachmodell übertragen und zurückgespielt werden müssen (vgl. Vaughn/Higgins),³² relativiert sich der Zeitbedarf automatisierter Batch-Prozesse jedoch. Die Skalier-

barkeit dieses Ansatzes hängt somit von zwei wesentlichen Faktoren ab: der Bereitstellung entsprechend spezialisierter Hardware-Ressourcen sowie den personellen Ressourcen für die Überprüfung der Inferenzergebnisse.

2. Datenintegrität: Um zu gewährleisten, dass das Sprachmodell ausschließlich die geforderten Anreicherungen vornimmt und den Originaltext nicht verändert, sind strikte Kontrollmechanismen zwingend notwendig. Derzeit ist noch ein redaktioneller Textvergleich mittels Werkzeuge wie einer Software zur Versionsverwaltung unumgänglich. Ein wesentlicher Vorteil des hier verwendeten Frameworks liegt in seiner Modularität. Es ist offen für die Implementierung von Erweiterungen, die solche Byte-für-Byte-Vergleiche automatisiert durchführen und bei Unregelmäßigkeiten entsprechende Warnmeldungen ausgeben können.

10. Perspektiven und offene Herausforderungen wissenschaftsgeleiteten Publizierens

So deutlich, wie die in diesem Beitrag beschriebenen Potenziale offener, digitaler Publikationsinfrastrukturen sind, so klar treten zugleich neue Spannungsfelder zutage. Mit der zunehmenden Etablierung nicht-kommerzieller, infrastrukturbasierter Publikationsmodelle verschiebt sich die Verantwortung für Qualitätssicherung, Auswahl und langfristige Verlässlichkeit wissenschaftlicher Veröffentlichungen stärker auf die beteiligten Infrastruktureinrichtungen und auch auf die Fachcommunities selbst. Bei *arthistoricum.net Publishing* wird diese Verantwortung durch redaktionell begleitete und fachlich abgestimmte Verfahren, unter anderem durch die Einbeziehung des Wissenschaftlichen Beirats von *arthistoricum.net*, wahrgenommen, die Publikationen nicht allein technisch bereitstellen, sondern inhaltlich und strukturell kuratieren. Damit rückt jedoch die Frage nach transparenten, nachvollziehbaren Kriterien redaktioneller und fachlicher Entscheidung ebenso in den Mittelpunkt wie die Frage nach der institutionellen Absicherung dieser Prozesse über einzelne Projekte, Förderzeiträume und persönliche Konstellationen hinaus. Angesichts der wachsenden Vielfalt von Publikationsformaten, Datenformaten und kooperativen Produktionszusammenhängen wird zunehmend deutlich, dass diese etablierten For-

men der Begleitung und Beratung perspektivisch weiterentwickelt und ergänzt werden müssen.

Erforderlich sind langfristig enger verzahnte, dauerhaft etablierte Abstimmungsprozesse zwischen Infrastruktur, Fachcommunity und kooperierenden Einrichtungen, in denen Publikationsentscheidungen nicht punktuell, sondern als kontinuierlicher, gemeinsam verantworteter Aushandlungsprozess organisiert werden. Dies betrifft insbesondere Fragen der fachlichen Relevanz, der editorischen Verantwortung, der Nutzbarkeit sowie der nachhaltigen Pflege und Weiterentwicklung digitaler Publikationen. Hinzu kommt, dass technisch anspruchsvolle Publikationsformate – etwa XML-basierte Editionen, hybride Publikationen oder datenintensive Forschungsprodukte, wie sie z. B. im Umfeld von *arthistoricum.net Publishing* zunehmend realisiert werden – zwar neue Erkenntnispotenziale eröffnen, zugleich aber neue Zugangshürden und Abhängigkeiten von spezialisierten Infrastrukturen erzeugen können. Nicht alle Forschenden verfügen gleichermaßen über die Ressourcen, Kompetenzen oder institutionellen Anbindungen, um solche Formate dauerhaft realisieren zu können.

Schließlich werfen auch automatisierte und KI-gestützte Verfahren, deren Einsatz im Rahmen experimenteller Workflows erprobt wird, weiterführende Fragen nach epistemischer Autorität (wer entscheidet, ob die Ergebnisse korrekt, wissenschaftlich fundiert und zitierfähig sind – die KI, die Infrastruktur, die Fachcommunity?), Nachvollziehbarkeit und Reproduzierbarkeit wissenschaftlicher Ergebnisse auf.

Die Weiterentwicklung offener Publikationsinfrastrukturen ist damit auch bei *arthistoricum.net Publishing* nicht als abgeschlossener Lösungsprozess zu verstehen, sondern als fortlaufende fachliche, organisatorische und institutionelle Aushandlung. In dieser Perspektive zeigt sich weniger ein Defizit, sondern vielmehr eine zentrale Zukunftsaufgabe des wissenschaftsgeleiteten digitalen Publizierens – nicht nur in der Kunstgeschichte.

Endnoten

1. Der Staatsrechtler Georg Jellinek (1851–1911) prägte den Begriff der „normativen Kraft des Faktischen“ in seiner Schrift *Allgemeine Staatslehre*, 3. Aufl., Berlin 1914, S. 337–360. Gemeint ist die Wirkung faktisch etablierter Zustände, Praktiken und Ordnungen, die durch ihre Dauerhaftigkeit und allgemeine Akzeptanz normative Geltung entfalten können, ohne ursprünglich als verbindliche Norm gesetzt worden zu sein. Die Denkfigur ist in der Folge vielfach rezipiert und auf andere Kontexte übertragen worden; vgl. etwa: *Die normative Kraft des Faktischen. Das Staatsverständnis Georg Jellineks*, hg. von Andreas Enter, 2. Aufl., Baden-Baden 2020.
2. Rafael Ball, *Bibliothek und Wissenschaft im Zeichen der Werteschöpfung*, in: *b.i.t. online* 3, 2002, <https://www.b-i-t-online.de/archiv/2002-03/fach1.htm> (28.01.2026).
3. <https://www.ub.uni-heidelberg.de/de/service/open-access/publizieren/heiris> (28.01.2026) — *heIRIS* unterstützt insbesondere die Digital Humanities durch eine Vielzahl vernetzter Werkzeuge zur Arbeit mit Digitalisaten, digitalen Medien und Texten, etwa für semantische Modellierung, Bildannotation, Text-edition und wissenschaftliche Publikation. Zudem sorgt die Integration bibliographischer Erschließung, Normdaten und Langzeitarchivierung für Nachhaltigkeit und internationale Sichtbarkeit der Forschungsdaten.
4. <https://heiup.uni-heidelberg.de> (28.01.2026).
5. <https://www.arthistoricum.net>; <https://www.propylaeum.de>; <https://www.fid4sa.de> (28.01.2026).
6. Maria Effinger, Frank Krabbes, *Making-of, Die „Zukunft des kunsthistorischen Publizierens“ als Experimentierfeld*, in: *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, hg. v. Maria Effinger und Hubertus Kohle, Heidelberg 2021, S. 171–188, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c10517> (28.01.2026).
7. *Forschungsdaten in der Kunstgeschichte: 10 Thesen – Münchner Memorandum 2024*, hg. v. Deutschen Verband für Kunstgeschichte e. V., Universitätsbibliothek Heidelberg, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, <https://doi.org/10.11588/artdok.00009194> (28.01.2026).
8. Zu den neuen Entwicklungen siehe auch zusammenfassend: Maria Effinger, *Kunstgeschichte kommunizieren? Aufgaben, Herausforderungen und Weiterentwicklungspotentiale beim elektronischen Publizieren im Open Access*; in: *kritische berichte*, 51 (1) 2023, S. 6–14; <https://doi.org/10.11588/kb.2023.1.92820> (28.01.2026).
9. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kb> (28.01.2026).
10. <http://kunsttexte.de/>; vgl. Editorial in: „kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access Publizieren“.
11. <https://21-inquiries.eu/> (28.01.2026).
12. Siehe z. B. Maria Effinger, *Kunsthistorisches Publizieren im Open Access – Fragen und Antworten*, in: blog.arthistoricum.net, vom 05.06.2025: <https://blog.arthistoricum.net/beitrag/2025/06/05/kunsthistorisches-publizieren-im-open-access-fragen-und-antworten-2025> (28.01.2026).
13. Darüber hinaus erfolgt die Publikationsberatung in enger Abstimmung mit SeDOA (Servicestelle Diamond Open Access), an der die UB Heidelberg als Mittragstellerin beteiligt ist, vgl. <https://diamond-open-access.de/> (28.01.2026).
14. Siehe z. B. das Kapitel: Case Study 3: Kollaboratives, virtuelles Forschungsnetzwerk: *duerer.online*, in: Maria Effinger, *Kunstgeschichte kommunizieren? Aufgaben, Herausforderungen und Weiterentwicklungspotentiale beim elektronischen Publizieren im Open Access*, in: *kritische Berichte*, 51 (1), 2023, S. 6–14, <https://doi.org/10.11588/kb.2023.1.92820> (28.01.2026).
15. Siehe z. B.: Bettina Gockel, *Camera Work. A Photographic Quarterly – Eine digitale Edition*, in: *arthistoricum.net@heiDATA*, V1 2024, <https://doi.org/10.11588/DATA/ZBPWHG> (28.01.2026), (TEI-Transkription aller Ausgaben sowie TEI-Indexdateien zu Personen, Orten und Institutionen, die gemäß den Richtlinien von *heiEDITIONS* erstellt wurden).
16. Vgl. Christof Schöch, *Open Access für die Maschinen*, in: *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, hg. von Maria Effinger und Hubertus Kohle, Heidelberg 2021, S. 79–94, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c9210> (28.01.2026).
17. Ulrich Pfisterer, *Mandragora – Pflanzen als Künstler: Eine Naturgeschichte des Bilder-Machens in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 2024 (HYBRIDS 1), <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1369>; 2025 erweitert auch in englischer Sprache: Ulrich Pfisterer, *Mandrake – The Plant as Artist: A Natural History of Image-Making in Early Modern Europe*, Heidelberg 2025 (HYBRIDS 2), <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1574> (28.01.2026).
18. Zur Situation von DOA in Deutschland allgemein siehe z. B. Niels Taubert u. a., *Mapping the German Diamond Open Access Journal Landscape*, in: *Minerva* 62, 2024, S. 193–227, <https://doi.org/10.1007/s11024-023-09519-7> (28.01.2026).
19. <https://bwgit.de/hd/ub/publikationsdienste/xml-ilm-framework> (28.01.2026).
20. <https://ollama.com>; <https://lmstudio.ai> (28.01.2026).
21. Zwar werden einige Modelle als Open Source vermarktet, da im Regelfall jedoch lediglich die erlernten Parameter (Gewichte) und die Modellarchitektur, nicht aber die verwendeten Trainingsdaten und der Code des Trainingsprozesses (mit)veröffentlicht werden, ist es präziser, von Open-Weight-Modellen zu sprechen.
22. <https://ollama.com/search> (28.01.2026).

23. <https://huggingface.co> (28.01.2026).
24. Melaku Tafese Awulachew, *AI and Editorial Workflows: Lessons from 2025*, in: *EditorsCafé*, <https://editorscafe.org/details.php?id=115> (21.01.2026).
25. Matthew Vaughn, Richard Higgins, *Leveraging LLMs in Library Publishing: JATS XML Encoding with ChatGPT*, in: *Journal of Librarianship and Scholarly Communication*, 13 (1), 2025, eP18048, <https://doi.org/10.31274/jlsc.18048> (28.01.2026).
26. Leo S. Lo, *Generative AI and Open Access Publishing: A New Economic Paradigm*, in: *Library Trends* 73 (3), 2025, S. 160–176, <https://doi.org/10.1353/lib.2025.a961190> (28.01.2026).
27. Eva A. M. van Dis u. a., *ChatGPT: Five Priorities for Research*, in: *Nature*, 614 (7947), 2023, S. 224–226, <https://doi.org/10.1038/d41586-023-00288-7> (28.01.2026).
28. Vgl. auch Anm. 21.
29. Lingjiao Chen u. a., *How Is ChatGPT's Behavior Changing Over Time?*, in: *Harvard Data Science Review*, 6 (2), 2024, <https://doi.org/10.1162/99608f92.5317da47> (28.01.2026).
30. Verwendet wurde das Open-Weight-Sprachmodell gpt-oss 120b von OpenAI mit 117 Milliarden Parametern und MXFP4-Quantisierung, (<https://openai.com/de-DE/index/introducing-gpt-oss>, 24.01.2026) auf einem PC mit Intel i9, Nvidia RTX 3090 GPU mit 24 GB VRAM und 128 GB RAM.
31. Die Whitespace-inkorrekten Umbrüche, Einrückungen und Hervorhebungen wurden zur Verbesserung der Lesbarkeit eingefügt.
32. Vgl. Anm. 25.

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht am Beispiel von *arthistoricum.net Publishing* den Wandel kunsthistorischer Publikationsformen im Kontext von digitalen Infrastrukturen und Open Access. Analysiert wird die Entwicklung von *arthistoricum.net Publishing* als wissenschaftsgeleitete Publikationsumgebung, die in enger Kooperation zwischen Fachcommunity und Universitätsbibliothek Heidelberg im Rahmen des von der DFG geförderten Fachinformationsdienstes Kunst – Photographie – Design *arthistoricum.net* entstanden ist. Neben klassischen Open-Access-Formaten wie Monographien, Sammelbänden und Zeitschriften umfasst die Plattform inzwischen auch erweiterte Publikationsformen, darunter Forschungsdaten, digitale Editionen, Werkverzeichnisse sowie hybride und datenbasierte Publikationsformate. Ein zentrales Element bildet dabei die Verbindung von Publikationsplattform, Forschungsdatenrepositorium und fachlicher Publikations-

beratung. Besondere Aufmerksamkeit gilt den technologischen Grundlagen des Publizierens. Der Beitrag zeigt, wie XML-basierte medienneutrale Produktionsworkflows es ermöglichen, wissenschaftliche Inhalte semantisch zu strukturieren, in unterschiedlichen Ausgabeformaten bereitzustellen und langfristig nachnutzbar zu machen. Ergänzend wird der experimentelle Einsatz KI-gestützter Verfahren zur strukturierten Anreicherung kunsthistorischer Publikationen vorgestellt.

Autorin

Dr. Maria Effinger ist Leiterin der Abteilung Publikationsdienste der Universitätsbibliothek Heidelberg, Geschäftsführerin von *Heidelberg University Publishing (heiUP)*, Fachreferentin für Kunstgeschichte, Projektleiterin von *arthistoricum.net* und Co-Sprecherin von NFDI4Culture. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im elektronischen Publizieren im Open Access sowie im Aufbau und Management von Infrastruktur- und Forschungsprojekten im Bereich des kulturellen Erbes und der Digital Humanities. Zu ihren Projekten zählen die beiden Fachinformationsdienste *arthistoricum.net* und *Propylaeum* sowie digitale Digitalisierungs- und Editionsprojekte wie *German Sales* und der *Heidelberg Accession Index (HAI)*.

<https://orcid.org/0000-0001-6396-4876>

Autor

Frank Krabbes betreut die Herstellung in der Abteilung Publikationsdienste der Universitätsbibliothek Heidelberg. Seine Schwerpunkte liegen neben der klassischen Buch- und Zeitschriftenproduktion auf der Weiterentwicklung medienneutraler XML-basierter Publikationsworkflows und der Transformation von Publikations- in Forschungsdaten.

<https://orcid.org/0000-0002-7597-7188>

Titel

Maria Effinger/Frank Krabbes, „Die normative Kraft des Faktischen“. *Arthistoricum.net Publishing und der Wandel kunsthistorischer Publikationsformen*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2026 „Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren“ (19 Seiten), <https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115043>

Florian Schönfuß

transfer – Zeitschrift für Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte / Journal for Provenance Research and the History of Collection

Marketing Open Access – Making Topics Matter

Recent debate within the scholar-led Open Access community, notably in the humanities and cultural sciences, is focusing on the common perception of an unforeseeable, potentially very difficult future for digital academic publishing. Reflecting on by now about 25 years of Open Access, its limitations and possibilities, practitioners and providers alike still address it as an “organizational and institutional challenge”, emphasize the multitude of “infrastructural requirements for [Diamond] Open Access Journals”, and ask “what Open Access promises – what Open Access costs – what can be expected of Open Access”, to cite just a few rather telling titles of workshops offered at the 2025 *Open Access Days*.¹ Facing the realities of limited, for most projects only temporary funding in times of shrinking budgets and the ensuing needs to economize, the question of how to achieve long-term sustainability for science-driven Open Access infrastructures figures prominently.

Besides issues of financing and funding, questions of governance, communication, quality assurance, and the impact of artificial intelligence are widely discussed. In reaction to these structural developments, calls for a decentralized pooling of resources via improved governance and better coordination are getting louder. However, to achieve sustainability while holding on to fair, free of charge publishing models, i.e. to provide Diamond Open Access, the establishment of “consortial Open Access solutions” seems to be the most promising strategy.² With Diamond Open Access meanwhile being generally accepted as the ‘true and only’ way – and thus often forming a basic requirement to raise public third-party funding – corresponding projects developing consortial strategies, offering expert advice, professional coordination and public promotion to achieve better visibility for the manifold local Open Access publishing

infrastructures and individual publication platforms while likewise determining the necessary funding guidelines seem to become of key importance.³ Consequently, said projects will probably exert a strong influence in further defining what precisely is to be understood by ‘Diamond Open Access’, and hence also in how far emerging concepts of *Libre Open Access*⁴ will be integrated in or rather separated from the former model.

This rather level-headed, methodical reaction towards the structural problem of sustainability may inspire confidence. It does not, however, offer much of an answer to what still seems to be one of the most striking problems of Open Access publishing, especially in the humanities: lacking reputation. As long as the printed book is still fervently celebrated as a superior object of cultural heritage, while PDF, HTML and EPUP, in this respect, are not even talked about, as long as reference libraries full of undigitized ‘*Rara*’ continue to be propagated as focal-points of academic exchange, and, more importantly, as long as publishing with old-established commercial print-publishers is seen as a major indicator of academic quality and respectability, taking up the cudgels for Open Access will remain challenging. Conversely, as long as investing a considerable amount of time and effort into the compilation, digitization and open electronic publication of *Research Data* – in doing so not only to provide a valuable basis for future research but also to underpin one’s own findings with much enhanced transparency – does not go along with an increase in academic reputation,⁵ the future of Open Access publishing might indeed be a difficult one.

Before this background, it seems obvious that a comprehensive re-alignment of Open Access with the established economy of scholarly reputation is still as necessary as before. To achieve this, closer coordi-

nation and communication between Open Access infrastructure providers, funding institutions, and leading scholars in the various research fields would certainly be beneficial (well-designed *Advisory Boards* could play a crucial role here). The same applies for strengthening *Interdisciplinarity*, especially in view of the many 'smaller subjects' in the humanities, a goal for which e-publishing already provides a solid basis.

There is, however, another, much more fundamental aspect here: Open Access is about ethics. When about 25 years ago, the Open Access movement, yet under very different conditions, initiated its agenda, the *Global Democratization of Academic Knowledge* (and research data) stood, and still stands, at its core. Hence, it should go without saying that research topics demanding particularly high ethical and moral standards, evoking public debate far beyond academia, reaching out into low-income countries and/or those suffering from insufficient academic infrastructure or even politically motivated censorship form excellent 'arenas' for Open Access to demonstrate its capabilities – and thus to achieve higher reputation within academia as a whole. To put it bluntly, there are certain research topics which are extremely well-suited to promote (Diamond) Open Access, and focusing on these might be of mutual benefit. Merging the great potential of Open Access with the very dynamic field of *Provenance Research* does offer welcome synergies, as will be shown below.

Researching Provenance – Rethinking Open Access

As a highly specialized subfield of art and cultural history, provenance research has become increasingly important over the last two decades. Investigating the history of ownership of an artwork or other cultural property, it is primarily conducted by scholars from the fields of art history, archaeology, ethnology, history, archival science, and library science working at universities, museums, libraries, archives, and other public institutions.⁶ Moreover, there is a growing number of provenance researchers working in the art trade. Provenance research primarily occupies itself with unlawfully acquired art and cultural assets in their respective historical contexts, the focus hitherto lying on lootings and confiscations during the time of Na-

tional Socialism,⁷ in formerly colonized countries,⁸ in the GDR and Soviet Occupation Zone,⁹ as well as on the illicit trade in archaeological artifacts.¹⁰ Placed in a global and cross-epoch perspective and closely related to other highly specialized subfields, for example collection history,¹¹ art market studies,¹² legal history,¹³ and cultural sociology,¹⁴ it is progressively anchored in academia, politics and society.¹⁵ Reflecting the fervent restitution debate, notably about Nazi-looted art and cultural objects stemming from colonial contexts of acquisition, this dynamic development has recently been labelled the "Provenancial Turn".¹⁶ In this regard, provenance research indeed aims at contributing to the transfer of art and cultural property in connection with issues relating to restitution and return. It is therefore closely associated with moral and ethical issues, and in particular with a *Culture of Remembrance* as an expression of collective memory as well as various aspects of reconciliation and reparation.¹⁷

Spanning a multitude of academic subjects, fields of research and historical epochs, and being viable only in often far-reaching international cooperation, the publication of provenance research thus demands a very high level of transparency, accessibility, quality assurance, and openness towards digital methods of investigation.¹⁸ The requirements for a corresponding publication platform likewise result from the, to say the least, 'heterogeneous' conditions under which provenance research is conducted. On the one hand, the creation of dedicated positions for provenance researchers at public museums and the ongoing establishment of the field itself at universities promises consistent research. On the other hand, this research is still often carried out at collecting institutions which only dispose of temporary, project-related third-party funding, primarily granted by the *German Lost Art Foundation*,¹⁹ yet rarely for longer than three years. There is a dynamically growing research community, prominently represented by the *Arbeitskreis Provenienzforschung e. V.* (with currently more than 600 members),²⁰ intensely engaged in complex, long-term research questions. However, in many cases, there is simply no continuity in research. This problem particularly arises for smaller museums, as they often

lack the human resources, time and expertise to pursue unresolved questions after the project funding has ended.

As a consequence, many of the results are preliminary, remain hidden in the archives of the respective institutions, and are neither accessible nor searchable or otherwise usable for the community. In view of research transparency and the value of the results generated, it is therefore imperative to promote research dissemination via a quality-assured Open Access online platform that enables scholars all over the world to publish articles of flexible length reflecting the current state of research. Especially said smaller museums outside metropolitan areas not only face the problem of their research lacking visibility and accessibility, but also suffer from difficult access to research themselves, as many of the existing museum periodicals are neither published online nor in Open Access. Adding to this challenge, their own budget for literature acquisition is rarely sufficient to subscribe to expensive journals. For institutions and scholars in the Global South, forming an important part of the research community not only with respect to colonial contexts of acquisition, this problem is even more pronounced. Above all, Open Access to provenance research is of fundamental importance for the victims, including their descendants and families, of unlawful confiscations, forced sales, loot and plunder, be it due to Nazi-persecution, colonial power-imbalance, Communist dictatorship, or other forms of historical injustice.

Devising an E-Journal – Dismantling Barriers

Encouraged by calls from within the research community for a dedicated publication platform and after a systematic survey of already existing periodicals, Ulrike Saß (until 2022 Junior Professor for Art Historical Provenance Research) and Christoph Zuschlag (Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Chair for Modern and Contemporary Art History with a Focus on Provenance Research and the History of Collecting) both at the University of Bonn took on the task and developed a concept for an e-journal which would meet the above stated needs in that this journal would ...

... publish valuable research quickly and straightforwardly while maintaining academic standards and offering authors high visibility.

... provide the international, interdisciplinary, mostly academic readership with easy and free of charge, i.e. *Open Access* to this research.

... abstain from article processing or other charges to preclude barriers for authors, notably from low-income economies or in precarious employment.

... pursue a low-threshold approach towards early career-researchers, including Masters- and PhD-students, yet also museum staff, curators, archivists, librarians, collectors, art dealers etc., i.e. individuals conducting provenance research, yet often quite inexperienced in academic publishing.

... offer Pre- and Post-Docs a high-reputation platform to facilitate their academic careers by publishing peer-reviewed articles.

... guarantee good e-publishing practice, i.e. long-term preservation of content and metadata, findability in WebOPACs, full-text searchability, machine-readability, and thus interoperability with (future) digital research techniques.

... feature and clearly indicate a high degree of 'openness' to enable maximum reusability while granting authors full rights to re-publish their articles.

... be proficiently guided and supervised along scholarly, transparent, and clearly specified governance rules.

From the very beginning, it was clear that the realization of such an ambitious project would need strong partners, as well as sufficient funding, at least for the set-up and establishment phase. Grasping the project's high potential, these partners were quickly found and convinced. Firstly, Heidelberg University Library, as a major and highly experienced provider of Open Access infrastructure especially in the arts, agreed to conduct the webhosting, to lend technical

and librarian support and to provide a customizable e-publishing software (OJS 3) via *arthistoricum.net*.²¹ Secondly, an international and multi-disciplinary *Advisory Board* was formed, for which seven senior researchers and two major associations in the field could be obtained,²² lending their expert advice to the editors and supporting them in further developing the project and supervising its governance. Thirdly, a funding grant application to the German Research Foundation (DFG) was drafted and submitted within the funding program *Scientific Library Services and Information Systems* (LIS),²³ which was eventually approved. Thanks to the generous third-party funding, a position for the journal management (since then held by Florian Schönfuß) as well as the necessary funds for professional graphics design, for the acquisition of image copyrights, for technical equipment and for travel expenses could be secured for the first three years.

Starting in 2021, *transfer – Zeitschrift für Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte / Journal for Provenance Research and the History of Collection* bears one important aspect of its conception already in its bilingual title, as it publishes articles in English and German. To permit the submission of articles written in German may, for an explicitly *international* journal, at first glance seem counterproductive. The decision to do so, however, primarily reflects the fact that Germany, Austria and (to a growing degree) also Switzerland constitute major players in and promoters of provenance research. Moreover, being able to write in their native language considerably lowers the threshold for many of the addressed author groups while German constitutes a major source language and is still widespread also in Eastern European academia. Not only in view of the journal's interdisciplinary character, but also aiming at a high level of flexibility for interested authors, a variety of clearly defined text categories was chosen, representing generally established as well as field-specific formats.²⁴

This flexible approach was likewise chosen with respect to the forms of quality assurance. While the considerably larger and more comprehensive *Research Articles* and *Research Reports* are subject to a double-blind peer-review process (two reviews), the

Case-Studies, *Miscellanea*, *Interviews*, and *Book Reviews* receive an editorial review, which lowers the threshold for submission and enables quicker decision-making by the editorial board. In identifying and recruiting qualified reviewers, the *Advisory Board*, with its scholarly expertise in various fields and the interconnectedness of its members within different research communities, plays a key role. Experience of the first four annual issues has clearly shown that attracting qualified peer-reviewers, all over the globe and from many different academic subjects, is challenging. However, according to many of our reviewers' feedback, *transfer* is greatly helped by the fact that it publishes all its content in *Diamond Open Access*. More and more reviewers no longer seem to be willing to provide their unpaid expertise for the evaluation and improvement of publications which then end up behind a paywall.

Hence, *transfer's* openness already 'pays off', at least in terms of academic sustainability. This is equally true with respect to the articles' re-usability after their initial publication. Aiming for maximum research transparency and the widest possible spreading of the publications, *transfer* wants its audience not only to be able to freely read and download articles, but also to copy, distribute, print, search, and link to the full texts, to use them for teaching, in presentations, in public workshops etc. Adding to this, authors retain their full rights for a possible re-publication of their articles in other periodicals (as long as they obey the rules of good academic practice and give reference to the first publication in *transfer*). Being fully non-commercial, *transfer* in those cases is not in a position of competition; to the contrary, as it for its part profits from the additional promotion of the articles by the re-publishing platform. Admittedly, *transfer* itself is bound to a policy of only accepting first publications, i.e. texts which have not been previously published or are, at the time of submission, under consideration elsewhere – this being a precondition for receiving DFG funding.

It was therefore clear from the outset that to precisely indicate this liberal policy of granting full rights of reuse, only a *Creative Commons License*, and in this case nothing less than a *CC-BY 4.0* for the whole journal content would serve.²⁵ This entails that

reuse for commercial purposes is also permitted – which does, however, in fact imply nothing else than rendering third parties a further option to disseminate research which at the same time is freely available in Diamond Open Access via *transfer* itself. In conjunction with this approach, *transfer* deliberately decided against providing a print-version of its articles, fully aware of the countless web-based print-on-demand services, being able to make full use of *transfer*'s professionally designed article PDFs. Beyond that, *transfer*'s explicit endorsement of *Libre Open Access* also addresses its clearly indicated self-archiving policy, which allows for the accepted manuscript version to be deposited in an institutional or other repository as long as the initial CC-BY 4.0 license is further applied and the article is made openly available without any embargo period. To index that its publications are not only free of charge for readers and authors alike, but also enable wider use through *Open Licenses* – and in this way to distinguish it from less open variants of 'Open Access' – *transfer* has recently applied for membership in the Directory of Open Access Journals (DOAJ).²⁶

Making (the) *transfer* – Mobilizing Research

Since its start as a project, *transfer* is well-received by the research community. The number of submissions went far beyond what the editors had anticipated – and what could realistically be published, even when subtracting article submissions which either did not fit into the journal's scope, did not make it through peer-review and/or internal evaluation, or had been verified as already published elsewhere and therefore had to be rejected. Editorial author support had to be intense, though, as the journal's transdisciplinary concept as well as technical and legal aspects of e-publishing often had to be outlined in detail while a close guidance and mentoring for early career researchers proved inevitable. Bringing together international authors from many different academic subjects frequently necessitated to compromise and to explain content, methods and approaches in more detail to enable mutual understanding, which again required close coordination by the editorial team.

By now in its second phase of (meanwhile augmented) DFG funding, *transfer* since its launch in

2022 has published four annual issues with altogether 84 articles by 107 authors for which it obtained the – gratuitous but invaluable – support of 104 external peer-reviewers.²⁷ Starting in 2026, the journal will consequently increase its frequency of publication to a semi-annual cycle, and likewise be offering topic-specific *Special Issues* in cooperation with guest-editors, who are welcome to apply to the editorial board with their own concepts and collections of articles. In line with *transfer*'s overall strategy for fostering research transparency and facilitating re-usability of published research, it now also offers the implementation of *Open Research Datasets* for individual articles, including the retrospective addition of datasets to articles already published in earlier issues. In practice, this aims at the publication of processed, i.e. 'secondary', research data, like sales catalogue entries, museum inventory lists, transcriptions of archival sources, photographs, geodata – to name just a few possible formats. First dataset submissions have already reached the editorial office and are, after having been subject to peer- and/or editorial review, to be considered for publication via the Open Research Data platform *heiData*,²⁸ together with corresponding metadata and explanatory notes, linked to the article proper and under a separate DOI.

Which audience *transfer* addresses has already been specified above. However, which and how many readers it actually has is hard to assess. OJS download statistics, showing yearly, monthly and total numbers as well as the countries from which the download was conducted, at best provide an approximation (as these statistics do, of course, not depict the PDF's potential circulation via e-mail, upload to and download from other websites/repositories, re-publication, printouts etc., all explicitly permitted by the *Open License*). What they nevertheless do show, is that: a) the number of downloads varies quite considerably between individual articles; b) articles written in English do not (as one might expect) achieve higher average download numbers than German ones; c) the countries from which the download is conducted distinctly reflect the articles' subject and authors' location; and d) many of the earlier articles, i.e. in the first two annual issues of 2022 and 2023, indeed achieved markedly higher annual download numbers for 2024

and 2025 – a fact which suggests reading synergies between issues/articles and probably indicates that the journal itself is becoming increasingly well-known.

Despite all the fascination with download statistics, which remain somewhat blurred anyway, the editorial board is grateful for individual readers' (and authors') critical feedback. Hitherto, this feedback ranged from much praise for the articles being downloadable free of charge, for the 'nice and appealing' layout and graphics design, for the implicit permission for repository use and re-publication to noticeable regret regarding a much desired print-version, a lacking option to publish whole books or, actually quite often, for not being allowed to submit articles already published elsewhere. Readers' e-mails to the editors hitherto include also quite a few voices from beyond academia, most notably those of descendants and family members of victims of Nazi-persecution and -confiscation, asking the editors to establish contact with the authors whose article's these persons probably would never have read nor taken notice of, were they not published in Diamond Open Access by *transfer*.

In June 2025, we had the honor to welcome a new editorial board member in Dr. Felicity Bodenstein (Maîtresse de conférence en Histoire de l'art contemporain et patrimoine at the Paris Sorbonne University and Primary Investigator of *Digital Benin*).²⁹ Her expert expertise, notably in the fields of colonial contexts of acquisition and African art, together with her extensive interconnectedness in francophone academia already serve to greatly extend the effective outreach of *transfer*. This enables and at the same time obliges us to think about opening the journal also for French as a third publication language, while probing what technical adaptations this step would entail for an OJS 3 based platform. Our explicit goal to further advance *transfer*'s internationalization is already reflected in the recent composition of the Advisory Board, for which we albeit hope to find additional members on a global level. Last but certainly not least, we of course have to address the need to secure future funding, as the current DFG funding will expire in 2028 (and cannot be prolonged for a second time). As the experience of the last four years has clearly shown, putting *transfer* behind a paywall, be it

by author fees of any kind and/or subscription charges for readers, would immediately dry out the international flow of submissions, discourage peer-reviewers, disappoint readers and thus vastly impede the journal's successful transdisciplinary concept. However, it is precisely there, on the international and cross-institutional level, where we think the projects' greatest potential lies and, consequently, where chances for the acquisition of vital long-term funding are the most promising.

Endnotes

1. See the full conference program under: <https://www.conftool.org/oat2025/sessions.php> (10.02.2026).
2. Exemplarily shown by the project KOALA, which itself is funded by the Federal Ministry of Research, Technology and Space, <https://projects.tib.eu/koala/en/> (10.02.2026).
3. Most prominently by *DeFDOA*, based at Forschungszentrum Jülich, <https://user.fz-juelich.de/record/1048478/files/Konzept%20DeFDOA.pdf> (10.02.2026); and, notably, by the DFG-funded *Servicestelle Diamond Open Access* (*Se-DOA*), <https://diamond-open-access.de/en/sedoa/> (10.02.2026).
4. For a more detailed explanation of *Libre Open Access*, see: <https://open-access.network/en/information/open-access-primers/open-access-and-reuse> (01.12.2025); the principal concept was developed by Peter Suber, *Gratis and Libre Open Access*, in: SPARC Open Access Newsletter, 02.08.2008, <https://legacy.earlham.edu/~peters/fos/newsletter/08-02-08.htm#gratis-libre> (06.12.2025).
5. Cf. the ideas for further development of digital art historical research data by Deutscher Verband für Kunstgeschichte e.V./Universitätsbibliothek Heidelberg/Zentralinstitut für Kunstgeschichte, *Forschungsdaten in der Kunstgeschichte: 10 Thesen – Münchner Memorandum 2024*, Heidelberg (arthistoricum.net) 2024, p. 2, DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009194>.
6. For a comprehensive introduction into the field, see Christoph Zuschlag, *Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird*, Munich 2022.
7. For an overview, see Johannes Gramlich, *NS-Raubkunst und die Herausforderung der Restitution. Ein Überblick*, in: Markus Brechtgen (ed.), *Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Ein Kompendium*, Göttingen 2021, pp. 584–613;

- for the museum perspective, see recently Jacques Schuhmacher, *Nazi-Era Provenance of Museum Collections. A Research Guide*, London 2024, and Open Access online: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10190231/1/The-Nazi-Era-Provenance-of-Museum-Collections.pdf> (25.11.2025).
8. See inter alia Bénédicte Savoy, *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, Munich 2021.
 9. Mathias Deinert, Uwe Hartmann, Gilbert Lupfer (eds.), *Enteignet, entzogen, verkauft. Zur Aufarbeitung der Kulturgutverluste in SBZ und DDR* (Provenire. Schriftenreihe des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste 3), Berlin/Boston 2022; Jan Scheunemann, *Bodenreform und Museum. Sicherstellung, Bergung und Verwertung von enteignetem Kunst- und Kulturgut in der SBZ und DDR*, in: *KUR – Kunst und Recht*, 21 (6), 2019, pp. 165–169.
 10. Günther Wessel, *Das schmutzige Geschäft mit der Antike. Der globale Handel mit illegalen Kulturgütern*, Berlin 2015; Elisabeth Jakobi, *Der Raub von Kulturgütern der Antike in kriminalpolizeilicher Sicht*, in: Matthias Weller, Nicolai Kemle, Thomas Dreier (eds.), *Raub – Beute – Diebstahl. Tagungsband der Sechsten Heidelberger Kunstrechtstage am 28. und 29. September 2012* (Schriften zum Kunst- und Kulturrecht 17), Baden-Baden 2013, pp. 35–43.
 11. See inter alia Maia Wellington Gahtan, Eva-Maria Troelenberg (eds.), *Collecting and Empires. An Historical and Global Perspective*, London/Turnhout 2019.
 12. See inter alia Uwe Fleckner, Thomas W. Gaethgens, Christian Huemer (eds.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im „Dritten Reich“* (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ 12), Berlin/Boston 2017.
 13. E.g. Hannes Hartung, *Kunstraub in Krieg und Verfolgung. Die Restitution der Beute- und Raubkunst im Kollisions- und Völkerrecht*, Berlin 2005.
 14. Gail Feigenbaum, Inge Reist (eds.), *Provenance: An Alternate History of Art*, Los Angeles 2012.
 15. In an interdisciplinary perspective, see Ulrike Saß, Matthias Weller, Christoph Zuschlag (eds.), *Provenienz und Kulturgutschutz. Juristische und kunsthistorische Perspektiven* (Schriftenreihe der Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht 1), Berlin/Boston 2022.
 16. See Christoph Zuschlag, *Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn? Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft*, in: Maria Effinger, Stephan Hoppe, Harald Klinke, Bernd Krysmanski (eds.), *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019, pp. 409–417, DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.493.c6573>; and more recently, in a global and museum perspective, Felicity Bodenstein, Damiana Oțoiu, Eva-Maria Troelenberg (eds.), *Contested Holdings. Museum Collections in Political, Epistemic and Artistic Processes of Return* (Museums and Collections 14), Oxford 2022, DOI: <https://doi.org/10.3167/9781800734234>.
 17. See Ulrike Saß, *Provenienzforschung als Instrument der Erinnerungspolitik*, in: Esther Gardei, Hans-Georg Soeffner, Benno Zabel (eds.), *Vergangenheitskonstruktionen. Erinnerungspolitik im Zeichen von Ambiguitätstoleranz*, Göttingen 2023, pp. 209–221; Andrea Bambi, *Kunstraub, Restitutionsfragen und Provenienzforschung. Historische Perspektiven einer verzögerten Aufarbeitung*, in: Brechtgen 2021, *Aufarbeitung*, pp. 614–646; Larissa Förster, *Der Umgang mit der Kolonialzeit. Provenienz und Rückgabe*, in: Iris Edenheiser, Larissa Förster (eds.), *Museumsethologie. Eine Einführung. Theorien – Debatten – Praktiken*, Berlin 2019, pp. 78–103.
 18. Meike Hopp, *Provenienzforschung und digitale Forschungsinfrastrukturen in Deutschland. Tendenzen, Desiderate, Bedürfnisse*, in: Eva Blimlinger, Heinz Schödl (eds.), *... (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich* (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 8), Vienna/Cologne/Weimar 2018, pp. 37–61.
 19. <https://kulturgutverluste.de/> (26.11.2025).
 20. <https://www.arbeitskreis-provenienzforschung.org/> (26.11.2025).
 21. <https://www.arthistoricum.net/en> (27.11.2026).
 22. For an overview of the recent Advisory Board members, see <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/transfer/about/editorialTeam> (09.12.2025).
 23. <https://www.dfg.de/en/research-funding/funding-opportunities/programmes/infrastructure/lis> (27.11.2025).
 24. These include *Research Articles*, *Research Reports*, *Case-Studies*, *Interviews*, and *Miscellanea*. Also see: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/transfer/sections> (28.11.2025).
 25. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de> (06.12.2025).
 26. <https://doaj.org/> (06.12.2025).
 27. As an estimated mean, just under 40% of submissions (including re-submissions after major revision) get rejected

by the editors, meaning that the actual number of submissions is significantly higher.

28. <https://heidata.uni-heidelberg.de/> (07.12.2025).
29. <https://digitalbenin.org/> (07.12.2025).

Bibliography

Felicity Bodenstern, Damiana Oțoiu, Eva-Maria Troelenberg (eds.), *Contested Holdings. Museum Collections in Political, Epistemic and Artistic Processes of Return* (Museums and Collections 14), Oxford 2022, DOI: <https://doi.org/10.3167/9781800734234>

Andrea Bambi, *Kunstraub, Restitutionsfragen und Provenienzforschung. Historische Perspektiven einer verzögerten Aufarbeitung*, in: Magnus Brechtken (ed.), *Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Ein Kompendium*, Göttingen 2021, pp. 614–646

Mathias Deinert, Uwe Hartmann, Gilbert Lupfer (eds.), *Enteignet, entzogen, verkauft. Zur Aufarbeitung der Kulturgutverluste in SBZ und DDR* (Provenire. Schriftenreihe des Deutschen Zentrums Kulturgutverluste 3), Berlin/Boston 2022

Gail Feigenbaum, Inge Reist (eds.), *Provenance: An Alternate History of Art*, Los Angeles 2012

Uwe Fleckner, Thomas W. Gaethgens, Christian Huemer (eds.), *Markt und Macht. Der Kunsthandel im „Dritten Reich“* (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“ 12), Berlin/Boston 2017

Larissa Förster, *Der Umgang mit der Kolonialzeit. Provenienz und Rückgabe*, in: Iris Edenheiser, Larissa Förster (eds.), *Museumsethnologie. Eine Einführung. Theorien – Debatten – Praktiken*, Berlin 2019, pp. 78–103

Johannes Gramlich, *NS-Raubkunst und die Herausforderung der Restitution. Ein Überblick*, in: Markus Brechtken (ed.), *Aufarbeitung des Nationalsozialismus. Ein Kompendium*, Göttingen 2021, pp. 584–613

Hannes Hartung, *Kunstraub in Krieg und Verfolgung. Die Restitution der Beute- und Raubkunst im Kollisions- und Völkerrecht*, Berlin 2005

Meike Hopp, *Provenienzforschung und digitale Forschungsinfrastrukturen in Deutschland. Tendenzen, Desiderate, Bedürfnisse*, in: Eva Blimlinger, Heinz Schödl (eds.), ... *(k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich* (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 8), Vienna/Cologne/Weimar 2018, pp. 37–61

Elisabeth Jakobi, *Der Raub von Kulturgütern der Antike in kriminalpolizeilicher Sicht*, in: Matthias Weller, Nicolai Kemle, Thomas Dreier (eds.), *Raub – Beute – Diebstahl. Tagungsband der Sechsten Heidelberger Kunstrechtstage am 28. und 29. September 2012* (Schriften zum Kunst- und Kulturrecht 17), Baden-Baden 2013, pp. 35–43

Ulrike Saß, Matthias Weller, Christoph Zuschlag (eds.), *Provenienz und Kulturgutschutz. Juristische und kunsthistorische Perspektiven* (Schriftenreihe der Forschungsstelle Provenienzforschung, Kunst- und Kulturgutschutzrecht 1), Berlin/Boston 2022

Ulrike Saß, *Provenienzforschung als Instrument der Erinnerungspolitik*, in: Esther Gardei, Hans-Georg Soeffner, Benno Zabel (eds.), *Vergangenheitskonstruktionen. Erinnerungspolitik im Zeichen von Ambiguitätstoleranz*, Göttingen 2023, pp. 209–221

Bénédicte Savoy, *Afrikas Kampf um seine Kunst. Geschichte einer postkolonialen Niederlage*, Munich 2021

Jan Scheunemann, *Bodenreform und Museum. Sicherstellung, Bergung und Verwertung von enteignetem Kunst- und Kulturgut in der SBZ und DDR*, in: *KUR – Kunst und Recht*, 21 (6), 2019, pp. 165–169

Jacques Schuhmacher, *Nazi-Era Provenance of Museum Collections. A Research Guide*, London 2024, and Open Access online: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10190231/1/The-Nazi-Era-Provenance-of-Museum-Collections.pdf> (25.11.2025)

Maia Wellington Gahtan, Eva-Maria Troelenberg (eds.), *Collecting and Empires. An Historical and Global Perspective*, London/Turnhout 2019

Günther Wessel, *Das schmutzige Geschäft mit der Antike. Der globale Handel mit illegalen Kulturgütern*, Berlin 2015

Christoph Zuschlag, *Vom Iconic Turn zum Provenancial Turn? Ein Beitrag zur Methodendiskussion in der Kunstwissenschaft*, in: Maria Effinger, Stephan Hoppe, Harald Klinke, Bernd Krysmanski (eds.), *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst. Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: arthistoricum.net, 2019, pp. 409–417, DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.493.c6573>

Christoph Zuschlag, *Einführung in die Provenienzforschung. Wie die Herkunft von Kulturgut entschlüsselt wird*, Munich 2022

Abstract

The 1998 Washington Principles on Nazi-Confiscated Art, the Gurlitt case of 2012, the 2017 speech of President Emmanuel Macron at the University of Ouagadougou fueling a fervent restitution debate about art and cultural objects stemming from colonial contexts – these are just a few well-known milestones of a development recently labelled the “Provenancial Turn”, which at present is clearly reflected in a downright booming of provenance research and collection history. Spanning a multitude of academic subjects, fields of research and historical epochs, and being viable only in often far-reaching international contexts, the publication of provenance research puts high requirements on transparency, accessibility, quality assurance, interdisciplinarity and connectivity towards digital methods of investigation. Since its launch in 2021, *transfer – Zeitschrift für Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte / Journal for Provenance Research and the History of Collection*, edited by Felicity Bodenstein, Ulrike Saß and Christoph Zuschlag, therefore serves to meet the rapidly growing community’s demand for a Diamond Open Access publication platform. Funded by the German Research Foundation (DFG) and webhosted by Heidelberg University Library via *arthistoricum.net*, the e-journal successfully practices a double-blind peer-review policy closely supported by its multinational Advisory Board. How-

ever, it also provides close guidance and mentoring support for young, early career researchers like graduate students gaining their first experiences in academic publishing. By now in its second funding phase and based on a constantly high number of submissions, *transfer* is increasing its frequency of publication, offering the publication of topic-specific Special Issues in cooperation with guest editors as well the implementation of open research datasets for individual articles. The various challenges going along with this, the experiences made so far in providing a Diamond Open Access e-publishing platform to a widespread and morally very sensitive international research community and, last but not least, the overall concept of the journal are addressed by the report at hand.

Author

Dr. Florian Schönfuß is a historian specialized in the Early Modern period. Since 2021, he is Managing Editor of *transfer – Zeitschrift für Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte / Journal for Provenance Research and the History of Collection* at the Art History Department of the University of Bonn within the Research Centre for Provenance Research, Art and Cultural Property Law. Having worked in the editorial offices of various academic e-journals and online publication platforms since 2005, among others *perspectiva.net*, *zeitenblicke.de*, *sehpunkte.de* and *historicum.net*, he is strongly interested in Open Access topics, especially in the further development and long-term sustainability of Diamond Open Access.

Title

Florian Schönfuß, *transfer – Zeitschrift für Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte / Journal for Provenance Research and the History of Collection*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2026 „Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren“ (9 Seiten), DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115199>

Anneliese Ostertag

‚Sexed Flesh, Gendered Tech‘

Publizieren als Commoning Praktik in Mindy Seus *Cyberfeminism Index* und *A Sexual History of the Internet*

<193> Tales from the Puppet Mistress

„One publishes to find comrades!“¹ — mit dieser Aussage beschrieb André Breton 1920 das Publizieren als eine gemeinschaftsstiftende Praxis, bei der das Geschriebene nicht als Endprodukt, sondern als Beginn einer sozialen Handlung gilt. Oder, wie es der Queer-Theoretiker Michael Warner in seinem Buch *Publics and Counterpublics* formuliert: Eine Publikation ist ein Ort, an dem sich eine Öffentlichkeit bildet, ein Aufruf zu einem und eine Antwort auf einen Diskurs.²

Für akademische Journale zu schreiben ist eine eher einsame Tätigkeit, obwohl der Zusatz *peer reviewed* die Hoffnung auf einen Austausch mit einer Wissensgemeinschaft nahelegt. Wir schreiben Texte trotz — oder gerade wegen — der akademischen Strenge, Rigidität und Zähigkeit, auch um das eigene Bestehen im Wissenschaftsbetrieb zu legitimieren. „I’ve seen academic life destroy the best writers of my generation,“³ sagte Susan Sontag in einem Interview mit der *Paris Review* und entschied sich genau aus diesem Grund gegen eine akademische Laufbahn und eine Professur an der Universität. Sontags Entscheidung ist damit weniger eine Ausnahme denn eine frühe Kritik am akademischen System, das Autor:innen-schaft und institutionelle Anerkennung auf problematische Weise miteinander verschränkt und dadurch Ausschlüsse, Abhängigkeiten und Zwänge produziert.

Anfang der 1990er Jahre, als Sontag das Interview gab, war die akademische Welt noch weit von Open Access-Formaten entfernt. Mittlerweile existieren wissenschaftliche Aufzeichnungen, Journale und Bücher nicht mehr ausschließlich in der physischen Welt. Die intellektuellen und kulturellen Produkte, auf die wir uns verlassen, die wir rezipieren und produzieren, leben überwiegend auf Bildschirmen, elektromagnetisch in Bits gespeichert und über Clouds und Kabel übertragen. Publizieren erscheint unter diesen Bedingungen zunehmend als infrastrukturelle Praxis, die Öffentlich-

keiten herstellt, Beziehungen organisiert und ökonomische wie epistemische Ordnungen mitproduziert. Auch wenn die formalen Zwänge des wissenschaftlichen Schreibens fortbestehen, haben sich die Öffentlichkeiten, Zugriffsmöglichkeiten und Distributionswege erheblich ausdifferenziert.

Die Designerin und Technologin Mindy Seu, die derzeit Associate Professor an der University of California ist, versteht es, unterschiedliche Kanäle und Publikationsformate miteinander zu verschränken, strategisch zu nutzen und für diverse Öffentlichkeiten zugänglich zu machen. Ihre beiden Publikationsprojekte *Cyberfeminism Index* (2022) und *A Sexual History of the Internet* (2025) bewegen sich zwischen Buch, Online-Archiv, Lecture Performance und Instagram-Story. Seus Arbeit steht damit exemplarisch für eine zeitgenössische Verschiebung von Publikationspraktiken, die künstlerische, aktivistische und wissenschaftliche Formate durchkreuzen und Fragen von Zugänglichkeit, Infrastruktur und Kollektivität verhandeln. Ich möchte Seus Publikationen daher in diesem Kontext besprechen und sie mit gegenwärtigen Tendenzen des Open Access-Publizierens verbinden. Zur Strukturierung des Textes leihe ich mir einige Beitragstitel vom *Cyberfeminism Index*, die sich auch an dessen Farbe anlehnen.

<579> Why Siri Sounds Like A Girl, But Says She Is Beyond Gender

Der *Cyberfeminism Index* ist eine enzyklopädische Sammlung, die Online-Aktivismus und feministische Netzkunst der letzten drei Jahrzehnte zusammenführt. Der Begriff Cyberfeminismus geht auf die frühen 1990er Jahre zurück, als das Internet noch in seinen Anfängen steckte und nur von wenigen genutzt wurde. Zu dieser Zeit verwendete die australische Künstler:in-

nengruppe VNS Matrix als auch die britische Kulturtheoretikerin Sadie Plant den Begriff, um auf die Geschlechterdimension von digitaler Technologie und die Möglichkeit von techno-hybriden Identitäten aufmerksam zu machen. Ihre Überlegungen stehen in engem Zusammenhang mit Donna Haraways Konzept des Cyborg, das sie 1985 in ihrem Cyborg Manifesto formulierte, — entsprechend ist ihr Manifest der erste Eintrag im *Cyberfeminism Index*. Haraway beschreibt darin den Cyborg als hybrides Wesen aus Maschine und Organismus, das binäre Kategorien — weiblich/männlich, Mensch/Maschine, Natur/Kultur — unterläuft.⁴

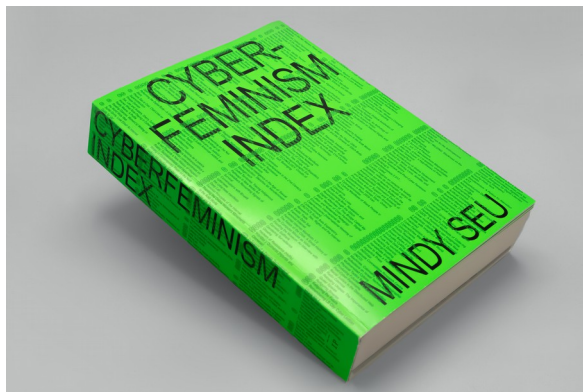


Abb. 1: Außenansicht, *Cyberfeminism Index* von Mindy Seu (Inventory Press, 2024). Courtesy of Inventory Press

Cyberfeministische Ansätze haben diese Denkfigur weltweit aufgegriffen und sie auf digitale Räume übertragen. Der Begriff bezeichnet heute vielfältige feministische Auseinandersetzungen mit Technologien, Internetkulturen und virtuellen Räumen. Die erste cyberfeministische Konferenz in Deutschland 1997 sprach sich dabei explizit gegen eine Definition des Begriffs aus, wie Cornelia Sollfrank, Mitbegründerin des Old Boys Network, beschreibt.⁵ Es handelt sich also weniger um eine klar definierte Strömung als um ein diffuses und dynamisches Geflecht künstlerischer, aktivistischer, technologischer und wissenschaftlicher Praktiken. Gerade diese Widerständigkeit gegenüber Kategorisierung und Zentralisierung stellt konventionelle Formen von Wissensorganisation infrage.

<472> Open Source Estrogen

„You can use it as a reference, follow a thread, or just access it at random and it delivers wit and wisdom from over three decades of one of the most politically and intellectually challenging movements of our era. What happens between sexed flesh and gendered tech? More than ever we all need to know.“⁶

Der *Cyberfeminism Index* bietet eine modulare und polyphone Struktur. Mit dieser nicht-linearen Organisationsform lässt er sich als ein Gegenentwurf zu kanonischen Wissensordnungen lesen, die auf Hierarchisierung, Autorisierung und Abschluss beruhen. Das Projekt umfasst ein Buch und ein digitales Archiv — und beantwortet damit auch die Frage, wie sich Publizieren unter den Bedingungen einer zunehmend digitalisierten Wissenslandschaft gestaltet. Dabei dokumentiert es nicht bloß bestehendes Wissen, sondern reflektiert die Bedingungen seiner Entstehung, Zirkulation und Kategorisierung — und fragt, wie feministische, marginalisierte und informelle Wissensbestände zugänglich gemacht werden können, ohne sie zu vereinnahmen oder zu homogenisieren.

Das Buch stellt einen Zwischenstand der Website von 2022 dar und umfasst rund 600 Einträge, wie Manifeste, Selbstbeschreibungen und einschlägige Veröffentlichungen. Ursprünglich ging das Projekt aus einem Google Spreadsheet hervor, das eine Bibliografie cyberfeministischer Texte und Netzkunstwerke listete. Das Spreadsheet ging viral und *Rhizome*, eine Non-profit-Organisation für digitale Kunst am New Museum in New York, beauftragte Seu mit der Entwicklung einer Datenbank und einer Printpublikation. Gemeinsam mit den Designerinnen Laura Coombs, Angeline Meitzler und Janine Rosender entstand zunächst das Online-Archiv, das bis heute aktiv ist und von *Rhizome* gehostet wird.

<401> Walking the Clouds

Auf den ersten Blick erscheint *cyberfeminismindex.com* wie eine standardisierte Tabelle: Die aktuell rund 850 Einträge (Stand Januar 2026) sind chronologisch geordnet. Spalten geben Auskunft über Erscheinungsjahr, Autor:innenschaft und eine Kurzbeschreibung der jeweiligen Einträge. Jeder Eintrag ist num-

meriert und verlinkt, sodass Querverweise innerhalb der Texte möglich sind. Zudem kann man kuratierten Sammlungen, wie „A Glitched Art History“ von Legacy Russell oder „TransHackFeminist Cyborg Witches“ von Klau Kinky, folgen. Neben dem linearen Lesefluss erlaubt die Website also eine assoziative wie auch eine thematisch-basierte Navigation. Während des Scrollens verändert sich die Farbigkeit der Tabelle, angeklickte Einträge werden einem Side Panel (dem „Learning Trail“) hinzugefügt. So entsteht eine individualisierte Sammlung, die sich als Reader herunterladen lässt.



Abb. 2: Innenseite, *Cyberfeminism Index* von Mindy Seu (Inventory Press, 2024). Courtesy of Inventory Press

Digitale Infrastrukturen sind grundsätzlich durch Kurzlebigkeit und Abhängigkeit von kommerziellen Anbieter:innen gekennzeichnet — laut einer Studie von Forbes beträgt die durchschnittliche Lebensdauer einer Website zwei Jahre und sieben Monate.⁷ Der Download wird vor diesem Hintergrund zu einem emanzipativen Akt, da er Verfügungsmacht über Wissen jenseits plattformspezifischer Logiken ermöglicht. Der Cyberfeminismus setzt sich, wie oben bereits erwähnt, aus disparaten Gruppierungen und Grassroot-Initiativen zusammen, deren Aktivitäten häufig nur mündlich, online, informell oder in Selbstbeschreibung formuliert und überliefert sind. Die Bewegung in einem Buch zu bündeln, sie zu verlegen und mit einer ISBN-Nummer zu versehen, ermöglicht auch, dass sie rezipiert, studiert, zitiert und in den wissenschaftlichen Diskurs eingehen kann. Der *Cyberfeminism Index* interveniert damit in ein wissenschaftliches System, das Zugänglichkeit, Zitierfähig-

keit und institutionelle Anerkennung weiterhin an spezifische Publikationsformate koppelt, und macht genau das zum Thema. Insofern ist das Buch auch ein Hack der Wissenschaftslandschaft und ihres Zitationssystems.

<315> Stitch'nBitch

Ein zentrales Anliegen des *Cyberfeminism Index* ist die Betonung von Polyphonie; Wissen ist nicht neutral, sondern situiert, wie es Donna Haraway in ihrem einschlägigen Essay *Situated Knowledge* formulierte.⁸ Im akademischen Feld wird die Situietheit der Autor:in jedoch weiterhin meist verschleiert. Zweifel, Abweichungen oder Ergänzungen werden auf eine zweite Informationsebene, die Fußnoten, verbannt. „Er machte die großen Entdeckungen, sie beschäftigte sich mit den Fußnoten,“ schreibt Sadie Plant zum historischen Status der Frau* als Zuarbeiterin.⁹

Der *Cyberfeminism Index* unterläuft diese Hierarchisierung, indem er auf die Unterscheidung zwischen Haupttext und Marginalie verzichtet. Alle Einträge, inklusive der Anmerkungen der Herausgeberin, stehen gleichwertig nebeneinander. Wissen breitet sich in diesem Sinne nicht hierarchisch, sondern rhizomartig aus. Jede Einheit ist ein potenzieller Knotenpunkt, der — über die Verschlagwortung — neue Verbindungen eröffnet. Gleich einem *hummingbird mind* (Ted Nelson) können Leser:innen unterschiedlichen Threads folgen und quer durch das Buch von einem Autor:innen-Eintrag zum nächsten blättern. Online erweitert sich diese Polyphonie kontinuierlich, da Nutzer:innen neue Beiträge verfassen und einreichen können.

Diese Form der Wissensorganisation steht in einem Spannungsverhältnis zu etablierten akademischen Publikationslogiken. Auch Open-Access-Formate übernehmen häufig Konventionen wie Einzelautor:innenschaft, Peer-Review-Gatekeeping und institutionelle Affiliation als zentrale Mechanismen der Bewertung, Autorisierung und Sichtbarmachung von Wissen. Damit verändern sie zwar den Zugang zu Wissen für die Leser:innenschaft, nicht jedoch die zugrunde liegenden epistemischen und institutionellen Ordnungen, die Wissen mitproduzieren, legitimieren und verteilen.

Das von Laura Coombs gestaltete Buchdesign übersetzt die Logik der Online-Datenbank ins Analoge

und verweist auf digitale Ästhetiken und spezifische Zeitlichkeiten des Internets: Die neongrüne Farbigkeit des Einbands, die sich als Schriftfarbe im gesamten Buch fortsetzt, zitiert visuelle Codes des Web 1.0; die Abbildungen im Index erscheinen in ihrer ursprünglichen, oft niedrig aufgelösten digitalen Qualität; und die dünne Papiergrammatur erinnert nicht an wissenschaftliche Sammelbände oder aufwendig produzierte Künstler:innenbücher, sondern an Computerhandbücher oder Gebrauchsanleitungen. Das Buch wird so als Snapshot der Website markiert und unterläuft die tradierte Vorrangstellung und Seriositätszuschreibung gedruckter gegenüber digitaler Publikationen.

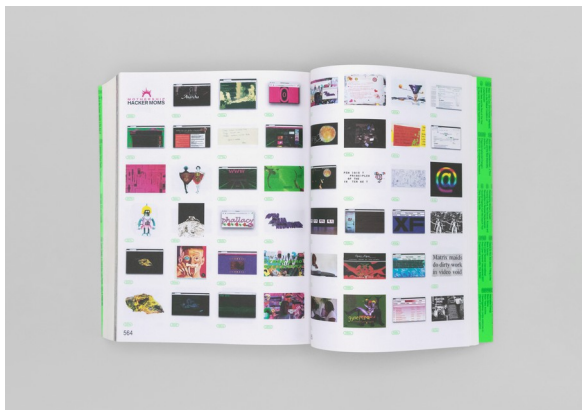


Abb. 3: Innenseite, *Cyberfeminism Index* von Mindy Seu (Inventory Press, 2024). Courtesy of Inventory Press

<737> Daddy Residency

Die Frage, wie Wissen online feministisch organisiert werden kann, lässt sich nicht ohne eine kritische Betrachtung der dominierenden Plattformökonomie beantworten. Google, Amazon und Meta kontrollieren große Teile der digitalen Infrastruktur, was auch für die Veröffentlichung, Archivierung und Auffindbarkeit von Wissen relevant ist. Geert Lovink spricht in diesem Kontext vom Plattformkapitalismus: Wenige große Werbeanbieter:innen beherrschen das Internet und den Zugang zu Informationen. Möchten Nutzer:innen sich vernetzen, Wissen aneignen und teilen, sind sie auf die Online-Angebote von großen Plattformen angewiesen. Diese wiederum schlagen Profit aus den Daten und der unbezahlten Arbeit der Nutzer:innen.¹⁰ Open Access-Publizieren bewegt sich damit strukturell in einem Spannungsfeld zwischen

Demokratisierungsversprechen und Plattformisierung, zwischen der Idee eines digitalen Gemeinguts und der Realität ökonomisierter Infrastrukturen.

In etlichen Einträgen des *Cyberfeminism Index* geht es um den heutigen Plattformkapitalismus, bzw. den Übergang zu ihm, sowie die Ausbeutung diskriminierter Arbeit und marginalisierter Gruppen — ein Umstand, den Mindy Seu noch deutlicher in ihrem zweiten Buch, *A Sexual History of the Internet*, herausarbeitet. Das Buch stellt die These auf, dass das Internet, wie wir es heute kennen, von Sexarbeiter:innen geprägt und vorangetrieben wurde, allerdings ohne dass sie dafür Anerkennung, Vergütung oder historische Zuschreibung bekommen hätten. Laut Seu gehörten Sexarbeiter:innen zu den frühesten Nutzer:innen digitaler Netzwerke und waren mitverantwortlich für technische Innovationen, die heute als selbstverständliche Infrastruktur gelten: Live-Video-Streaming, E-Commerce, Web-Analytics, Cookies und sichere Online-Zahlungssysteme wurden zunächst im Kontext erotischer Dienstleistungen erprobt, optimiert und ökonomisch tragfähig gemacht.

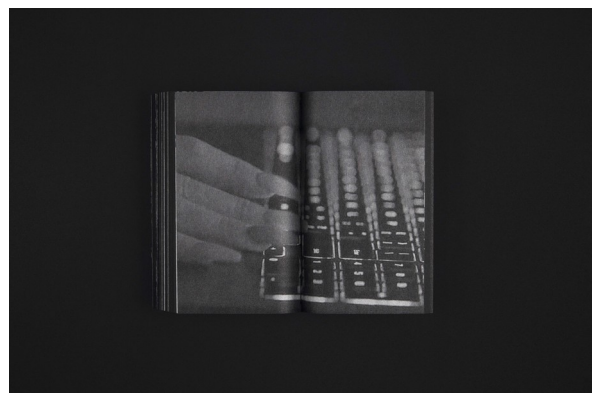


Abb. 4: Bild von Mistress Harley from Engadget, "Hacking, castration and the future of financial domination", 2018. Foto: Tim Schutsky, Art Direction: Laura Coombs

Die Attraktivität realzeitlicher erotischer Interaktion motivierte Nutzer:innen, in teure Hardware zu investieren, langsamere Modems aufzurüsten und höhere Bandbreiten nachzufragen. Damit trug Sexarbeit nicht nur zur Popularisierung des Netzes bei, sondern finanzierte buchstäblich dessen materielle Infrastruktur. Dennoch wurde ihre Arbeit systematisch überschrieben, als digitale Plattformen in den Mainstream und die Monetarisierung übergingen: Die Beiträge von Sexarbei-

ter:innen wurden zensiert, kriminalisiert und aus den offiziellen Erzählungen technologischen Fortschritts getilgt.¹¹

<711> **Betraying Big Brother**

Der *Cyberfeminism Index* positioniert sich gegen diese systematische Aneignung und Verschleierung von unbezahlter Arbeit. Im Sinne aktueller Commons-Theorien lässt er sich als eine Praxis der Vergemeinschaftung verstehen: nicht als Ressource oder abgeschlossene Publikation, sondern als fortlaufende soziale Tätigkeit des Teilens, Pflegens und Organisierens von Wissen online. Er eröffnet eine thematische Auseinandersetzung mit den Bedingungen, unter denen Wissen digital entsteht und zirkuliert, und bietet eine Datenbank, die nicht in den Hintergrund rückt, sondern sich bemerkbar macht. Anstatt Inhalte zu extrahieren, zu monetarisieren und aus ihren Entstehungskontexten zu lösen, entwickelt der *Cyberfeminism Index* eine Infrastruktur, die kollektiv von ihren Nutzer:innen erhalten und erweitert wird, auf Open-Source-Prinzipien basiert und mit *Rhizome* auf eine nicht-kommerzielle Hosting-Struktur setzt.

Infrastrukturen, wie die Soziologin Susan Leigh Star beschreibt, treten im Alltag meist hinter ihrer Funktion zurück.¹² Sie ermöglichen Bewegung, Zugriff und Zirkulation und sind damit hochgradig verantwortungs- und machtvoll; gleichzeitig richtet sich die Aufmerksamkeit der Nutzer:innen auf die zirkulierenden Informationen und nicht auf die technischen, sozialen und affektiven Ressourcen, die diese ermöglichen. Erst wenn es zu Ausfällen, zu Dysfunktionalitäten und Glitches, kommt, tritt die Infrastruktur in Erscheinung, und macht sichtbar, dass sie aus Beziehungen, Routinen und Reproduktions- und Pflegearbeit besteht.

Ein feministischer Zugang zu Technologie setzt genau an dieser Unsichtbarkeit an. Er versteht digitale Infrastrukturen nicht als abstrakte Systeme, sondern als relationale Gefüge, die soziale Ordnungen stabilisieren oder infrage stellen können, die gehostet, gefüttert und instand gehalten werden müssen. Dass Sichtbarmachen ihrer Wirkmacht und Verletzlichkeit sowie die kollektive Pflege markieren die digitale Infrastruktur also als ein Gemeingut und ermöglichen ein anderes — cyberfeministisches — Verhältnis von Gemein-

schaft und Technologie. Cornelia Sollfrank argumentiert deshalb auch, dass, um nicht auf kapitalistischen und patriarchalen Strukturen zu bestehen, Online-Feminismus zwangsläufig mit Commons-Praktiken einhergehen muss.¹³

<611> **“a”, not “I”**

In einem Essay *On Gathering* beschreibt sich Mindy Seu — mit Verweis auf Ursula K. Le Guins *Carrier-Bag Theory of Fiction* — als eine Sammlerin, die mit ihren Veröffentlichungen darauf abzielt, von einem Helden (einem *he*) zu einem Kollektiv (einem *we*) überzugehen:

„I aggregate, together with collaborators, disparate pieces from an ecosystem, and develop the appropriate container for each collection. [...] As a container, it [the book] is more than just the sum of its parts; the book is the site around which its public forms, and a place in which to gather that public. [...] Gathering is, in this way, not the act of aggregation alone. [...] It is the tender and thoughtful collection of goods for your kin, and a moment for reunion, for celebration, and for introspection around those goods.“¹⁴

Seu nimmt hier — und an späterer Stelle ihres Essays, mit Rückgriff auf Saidiya Hartmans Konzept des *kritischen Fabulierens* — auch mögliche Kritik vorweg: Das Herstellen von Beziehungen, so Seu, ist auch eine Form der Autor:innenschaft. Trotzdem stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Seus Eigenleistung und der von ihr zitierten 600 Cyberfeminist:innen sowie der finanziellen Vergütung und Kreditierung.

<116> **Buy One Get One**

In ihrem zweiten Publikationsprojekt *A Sexual History of the Internet* antwortet Seu auf diese Diskrepanz mit einem experimentellen Finanzierungsmodell zur Umverteilung. Mit den sogenannten „Citational Splits“ experimentiert Seu mit einem Modell, das über den konkreten Fall hinausweist und Autor:innenschaft, Wertschöpfung und Anerkennung restrukturiert: Alle im Buch zitierten Personen erhalten einen prozentualen Anteil der Einnahmen. Ermöglicht wird das durch die

Self-Publishing-Plattform MetaLabel, deren Erlösmodell 10 % der Einnahmen an die Plattform und 90 % an die Beteiligten ausschüttet, wobei die Erlöse, weiter aufgeteilt werden können. Bei *A Sexual History of the Internet* sind es 30 % für das Team, 30% für Bildrechte und 30 % für die zitierten Stimmen. Das Modell bietet die Möglichkeit einer Finanzierung jenseits individueller Zahlungsmodelle und institutioneller Anbindung – und verschiebt die Frage nach dem Zugang hin zur Verteilung: Wer trägt die Kosten der Wissensproduktion? Wer übernimmt die Sorgearbeit des Publizierens? Und wie lassen sich nachhaltige Infrastrukturen jenseits marktförmiger Logiken etablieren?



Abb. 5: Außenansicht, *A Sexual History of the Internet* von Mindy Seu. Foto: Tim Schutsky, Art Direction: Laura Coombs

<361> Singing at the Digital Well

Formal begann *A Sexual History of the Internet* als eine Serie von Instagram-Stories, die Zitate, Kommentare und historische Referenzen in sequenzieller Form präsentierten. Instagram fungierte dabei nicht nur als Distributionskanal, sondern als eigenständiges Publikationsformat: flüchtig, seriell, algorithmisch gerahmt und zugleich potenziell viral. Basierend auf den Stories entwickelte Seu eine Lecture Performance, in der das Publikum selbst aktiv wird: In einem abgedunkelten Raum, angeleuchtet vom Licht ihrer Smartphones, sitzen hunderte Besucher:innen und lesen die Instagram-Stories laut vor:

*„A click or swipe on the screen
accesses desire.*

*On our phones,
we sext,
we sent nudes.*

*Apps scan our environments for
erotic encounters.*

Our phones respond to our touch.

*It's pressure sensitive.
It vibrates.“*

Besonders eindrücklich ist die kollektive Synchronisierung und Resonanz von Körpern, Stimmen und Technologien, wenn eine Instagram-Story den Klang einer Vibration abspielt und der gesamte Raum ins Vibrieren gerät. Die Lecture Performance macht so erfahrbar, was im Buch theoretisch entfaltet wird: dass digitale Technologien nicht außerhalb des Körpers operieren, sondern ihn affizieren und erregen. Das kleine, schwarze, über 700 Seiten dicke Buch erinnert selbst an ein Smartphone, aber auch an ein Fetischobjekt: Auf schwarzen Seiten und in silberner Schrift versammelt es alle Instagram-Stories und ist damit weniger ein Autor:innenwerk als ein Skript, das auf Aufführung, Wiederholung und kollektive Aktualisierung angelegt ist.

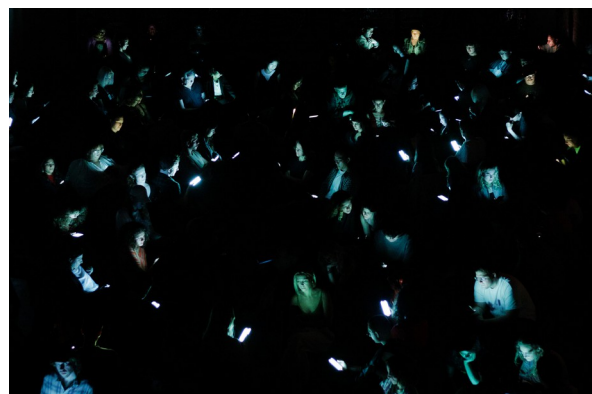


Abb. 6: Pioneer Works Performance von *A Sexual History of the Internet* am 20. September 2025. Foto: Max Lakner. Courtesy Pioneer Works

<66> Eve's Apple, or Women's Narrative Bytes

Aktuelle Open-Access-Debatten machen deutlich, dass Offenheit allein keine gerechtere Wissensordnung garantiert. Vielmehr verschieben sich Fragen von Ausschluss, Kontrolle und Wertschöpfung auf die Ebene der Infrastruktur. Wer hostet Wissen? Wer pflegt es? Wer trägt die Kosten seiner „Offenheit“? Und wessen Arbeit bleibt dabei unsichtbar? Eine kritische Auseinandersetzung mit Open Access kann sich daher nicht auf den freien Zugang beschränken, sondern muss die sozialen, technischen und ökonomischen Bedingungen der Wissensproduktion in den Blick nehmen. Während gedruckte Publikationen historisch eng an institutionelle und verlegerische Machtstrukturen gebunden waren, eröffnen digitale Publikationsformen andere Möglichkeiten der Zirkulation, Teilhabe und kollektiven Aneignung. Gleichzeitig entstehen Abhängigkeiten von Plattformen, Hosting-Strukturen und algorithmischen Logiken, die den Zugang zu Wissen regulieren und ökonomisieren.

Die beiden Publikationen, *Cyberfeminism Index* und *A Sexual History of the Internet* lassen sich daher als Antworten auf strukturelle Probleme von Open Access lesen. Das Publizieren wird hier zu einer feministischen Commoning Praktik, das Wissen nicht abschließt, sondern als verhandelbares Gemeingut organisiert, als ein relationales Gefüge, das von Diskursen, Körpern und Technologien durchkreuzt ist.

One publishes to find comrades!, was Breton als programmatische Setzung formulierte, lässt sich so neu lesen: *One finds comrades to publish*. Publizieren passiert nicht im Alleingang, sondern ist eine Beziehungsarbeit, eine kollektive Praxis des Versammelns, Zitierens, Weitergebens und Umverteils.

Endnoten

1. André Breton, zit. in: Gareth Branwyn, *Jamming the Media. A Citizen's Guide Reclaiming the Tools of Communication*, Vancouver 1997, S. 52.
2. Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Princeton 2021.
3. Susan Sontag, *The Art of Fiction*, Nr. 143, in: *The Paris Review*, Winter 1995.
4. Donna Haraway, *Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's*, in: *Socialist Review*, Nr. 80, 1985, S. 65–108.
5. Cornelia Sollfrank, *The Truth about Cyberfeminism*, 1998, https://obn.org/obn/reading_room/writings/html/truth.html.
6. McKenzie Wark zit. in: Mindy Seu, *Cyberfeminism Index*, Inventory Press, 2023, Umschlag.

7. Hannah Trivette, *Your Website's Life Span May Be Shorter than You Think*, in: *Forbes*, 01.03.2021, <https://www.forbes.com/councils/forbesagencycouncil/2021/03/01/your-websites-life-span-may-be-shorter-than-you-think/>.
8. Donna Haraway, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599.
9. Sadie Plant, *nullen + einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*, Berlin 1998, S. 43.
10. Geert Lovink, *Stuck on the Platform. Reclaiming the Internet*, Valiz 2022.
11. Gabriella Garcia, *The Cybernetic Sex Worker*, in: *Decoding Stigma*, 16.12.2021, <https://decodingstigma.substack.com/p/cybernetic-sex-worker>.
12. Susan Leigh Star, *The Ethnography of Infrastructure*, in: *The American Behavioral Scientist*, Bd. 43, Nr. 3, 1999, S. 377–391.
13. Cornelia Sollfrank, Felix Stalder, Shusha Niederberger, *Aesthetics of the Commons*, Berlin 2021.
14. Mindy Seu, *On Gathering. Collecting, Sharing, and Creating the Cyberfeminism Index*, in: *Shift Space*, <https://issue1.shiftspace.pub/on-gathering-mindy-seu>.

Bibliographie

Branwyn, Gareth, *Jamming the Media. A Citizen's Guide Reclaiming the Tools of Communication*, Vancouver 1997.

Garcia, Gabriella, *The Cybernetic Sex Worker*, in: *Decoding Stigma*, 16.12.2021, <https://decodingstigma.substack.com/p/cybernetic-sex-worker> (15.3.2026).

Haraway, Donna, *Manifesto for Cyborgs. Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's*, in: *Socialist Review*, 80, 1985, S. 65–108.

Haraway, Donna, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599.

Lovink, Geert, *Stuck on the Platform. Reclaiming the Internet*, Amsterdam 2022.

Plant, Sadie, *nullen + einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*, Berlin 1998.

Seu, Mindy, *Cyberfeminism Index*, Los Angeles 2023.

Seu, Mindy, *On Gathering. Collecting, Sharing, and Creating the Cyberfeminism Index*, in: *Shift Space*, <https://issue1.shiftspace.pub/on-gathering-mindy-seu> (15.3.2026).

Sollfrank, Cornelia, *The Truth about Cyberfeminism*, 1998, https://obn.org/obn/reading_room/writings/html/truth.html (15.3.2026).

Sollfrank, Cornelia, Felix Stalder und Shusha Niederberger, *Aesthetics of the Commons*, Berlin 2021.

Sontag, Susan, *The Art of Fiction*, in: *The Paris Review*, 143, Winter 1995.

Star, Susan Leigh, *The Ethnography of Infrastructure*, in: *American Behavioral Scientist*, Bd. 43, Heft 3, 1999, S. 377–391.

Trivette, Hannah, *Your Website's Life Span May Be Shorter than You Think*, in: *Forbes*, 01.03.2021, <https://www.forbes.com/councils/forbesagencycouncil/2021/03/01/your-websites-life-span-may-be-shorter-than-you-think/> (15.3.2026).

Warner, Michael, *Publics and Counterpublics*, Princeton 2021.

Abbildungen

Abb. 1: Außenansicht, *Cyberfeminism Index* von Mindy Seu (Inventory Press, 2024). Courtesy of Inventory Press

Abb. 2: Innenseite, *Cyberfeminism Index* von Mindy Seu (Inventory Press, 2024). Courtesy of Inventory Press

Abb. 3: Innenseite, *Cyberfeminism Index* von Mindy Seu (Inventory Press, 2024). Courtesy of Inventory Press

Abb. 4: Bild von Mistress Harley from Engadget, "Hacking, castration and the future of financial domination", 2018. Foto: Tim Schutsky, Art Direction: Laura Coombs

Abb. 5: Außenansicht, *A Sexual History of the Internet* von Mindy Seu. Foto: Tim Schutsky, Art Direction: Laura Coombs

Abb. 6: Pioneer Works Performance von *A Sexual History of the Internet* am 20. September 2025. Foto: Max Lakner. Courtesy Pioneer Works

Zusammenfassung

Der Aufsatz untersucht die Publikationspraxis der Technologin und Forscherin Mindy Seu anhand ihrer beiden Projekte *Cyberfeminism Index* (2022) und *A Sexual History of the Internet* (2025) und ordnet sie in aktuelle Debatten zu Open Access und digitale Commons ein. Ausgehend von André Bretons Behauptung, dass man publiziert, um „Kamerad:innen zu finden“, fasst der Essay das Open Access-Publizieren als eine beziehungsstiftende und infrastrukturelle Praxis.

Ausgangspunkt ist das Problem, dass Open Access-Publikationen häufig von kommerziellen Online-Plattformen abhängig sind, die unbezahlte Arbeit, insbesondere von marginalisierten Gruppen, extrahieren. Open Access-Publizieren erweist sich damit als eine epistemische und infrastrukturelle Praxis, die bestehende Macht- und Ungleichheitsverhältnisse fortzuschreiben oder transformieren kann. Ein intersektionaler feministischer Publikationsansatz kann sich daher nicht auf bestehende digitale Infrastrukturen verlassen, sondern muss die Bedingungen seiner Produktion, Distribution und Pflege sichtbar machen und restrukturieren.

Vor diesem Hintergrund analysiert der Essay exemplarisch Mindy Seus Publikationsprojekte und die von ihr vorgeschlagenen Formen der Vergütung, Zitation, Verwaltung und Sorgearbeit. Während der *Cyberfeminism Index* eine modulare und vielstimmige Verschlagwortung nutzt, um cyberfeministische Praktiken der letzten drei Jahrzehnte zusammenzuführen, fokussiert *A Sexual History of the Internet* auf die Verflechtungen von Technologie, Begehren und Sex.

Beide Projekte lassen sich als Interventionen in Publikations- und Open-Access-Logiken lesen, da sie finanzielle Umverteilung, kollektive Autor:innenschaft und infrastrukturelle Abhängigkeiten explizit verhandeln. Der Essay argumentiert, dass sich in der Verbindung beider Projekte ein Verständnis von Open Access-Publizieren als Commoning-Praktik herausbildet: Publizieren erscheint hier als eine feministische, kollektive, relationale und performative Praxis, die epistemische Wissensordnungen ebenso betrifft wie materielle und soziale Infrastrukturen.

Autorin

Anneliese Ostertag ist Kuratorin und Researcherin und lebt in Berlin. Sie ist Mitgründerin des Zentrum für Netzkunst (2019) und des Projektraums /rosa (2022). Ihre letzten Publikationen sind *Akribie und Obsession* (2026, Spector Books), *From Net, City, World to Cloud, Market, Sea* (2024, Distanz) und *en plein air* (2019, Spector Books). Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Kunsttheorie, den Media, Performance, Queer und Curatorial Studies.

Titel

Anneliese Ostertag, „Sexed Flesh, Gendered Tech“. *Publizieren als Commoning Praktik in Mindy Seus ‚Cyberfeminism Index‘ und ‚A Sexual History of the Internet‘*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2026 „Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren“ (8 Seiten), www.kunsttexte.de. DOI:

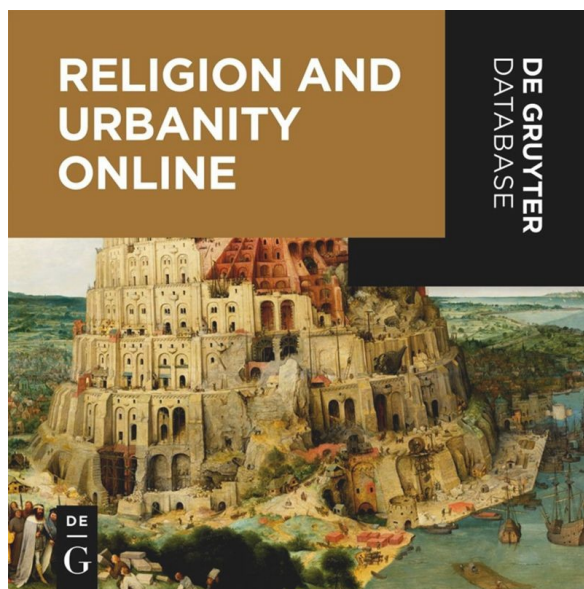
<https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115200>

Anke Blümm

Religion and Urbanity Online

Freier Zugang zu Ergebnissen eines achtjährigen Forschungsprojekts

Inwiefern haben sich Städte und städtische Strukturen im Laufe der Jahrhunderte durch die Anwesenheit bestimmter religiöser Gruppierungen entwickelt? Wie wirkten die jeweilige topografische Lage, die politisch-ökonomische Situation oder die Kultur einer Stadt wieder auf die spezifische Ausprägung einer Glaubensgemeinschaft zurück? Kann man sogar von einer wechselseitigen Formierung von Religion und Urbanität sprechen? Dieser grundlegenden Ausgangsfrage ging das gleichnamige Forschungsprojekts nach,¹ das 2018 am Max-Weber-Kolleg für kultur- und sozialwissenschaftliche Studien eingerichtet wurde.



Eingangsbild von *Religion and Urbanity Online*

Es hat sich seit nunmehr acht Jahren als ein fruchtbarer Denkansatz erwiesen, die (Stadt-)Bewohner:innen und ihre Inbesitznahme städtischer Gegebenheiten in ihrer gegenseitigen Beziehung unter der Perspektive der Religion historisch zu betrachten. Die Stadtforschung selbst hat sich in den letzten 20 Jahren stark interdisziplinär erweitert. Sozialwissenschaften, Geographie, Architektur, Planung, Informatik und Umwelt-

forschung beschäftigen sich vor allem mit nachhaltiger Stadtentwicklung, Transformationsprozessen, Klimaanpassung, Fragen der Digitalen Stadt und der menschlichen Erfahrung von Stadt („Human-centered urbanism“). Auch in der historischen Stadtforschung hat sich Interdisziplinarität als Grundprinzip durchgesetzt. Während sie früher häufig institutionelle Stadtgeschichte (Stadtrechte, Verwaltung, politische Ereignisse) behandelte oder sich auf die materielle und architektonische Überlieferung konzentrierte, haben sich durch die Global Urban History, eine sozial und politisch orientierte Heritage- und Denkmalforschung und raumtheoretische Ansätze neue Forschungsfelder für die interdisziplinäre Betrachtung aufgetan. Die Kolleg-Forschungsgruppe kann hier eine Lücke füllen, indem sie religionsbezogene Fragestellungen in das Zentrum ihres Interesses an Stadt rückt. Dabei stellte sich insbesondere der offene Begriff ‚Urbanität‘ als gleichermaßen flexibel wie spannungsreich heraus.² Es ist eine Beschreibungskategorie, die soziale wie städtische Verdichtungen in ihrer Entstehung und in ihren Veränderungen begreifen kann, ohne von vornherein auf bestimmte Definitionen von Stadt oder Land, Dorf oder Region angewiesen zu sein und daher insbesondere auch die Beziehungen zwischen unterschiedlichen urbanen Strukturen fassen kann.

Geleitet wird das Projekt von der Historikerin Prof. Dr. Susanne Rau und dem Religionswissenschaftler Prof. Dr. Jörg Rüpke. Finanziert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), ist das Projekt in Form einer Kolleg-Forschungsgruppe (KFG) konzipiert: In diesem Format kommt pro Semester eine Gruppe von sechs bis zehn internationalen Forschenden zusammen, um gemeinsam und interdisziplinär individuelle Forschungsvorhaben unter dem Dach des Gesamtprojekts zu diskutieren und weiterzuentwickeln. Zusätzlich bilden vier Postdoktoranden und zwei Doktoranden in Erfurt ein festes Team vor Ort. Ebenso können sich Fellows, Doktoranden und Post-

docs für einen Zeitraum assoziieren lassen, um an den regelmäßigen Kolloquien und Veranstaltungen teilzunehmen.

Dabei ist das Untersuchungsgebiet chronologisch breit, aber geographisch spezifisch gefasst: Der Zeitraum erstreckt sich von der Antike bis zur Gegenwart; um den Vergleich zu ermöglichen, gehören drei Großregionen, d.h. Südasien, der Mittelmeerraum und Europa, zum Untersuchungsgebiet. Dementsprechend vielfältig sind die Hintergründe der Forschenden: Sie reichen von Altphilologie, Anthropologie und Archäologie über Geschichtswissenschaft, Religionswissenschaft, Indologie, Arabistik, Soziologie, Sprach- und Literaturwissenschaft, Theologie bis zu Wirtschafts- und Politikwissenschaften oder Kunstgeschichte. So wurde der Gefahr eurozentristischer Vorstellungen begegnet, gleichzeitig ermöglicht dies, Vergleichbarkeiten herzustellen und Differenzen herauszuarbeiten.

Das OA-Publikationsmedium als integraler Bestandteil des Projekts

Doch welche zeitgemäße Form bietet sich an, um die Forschung angemessen zu publizieren und zu verbreiten? Schließlich handelt es sich um ein langfristig angelegtes Forschungsprojekt mit vielen Dutzend Fellows, die zu unterschiedlichen Zeiten in Erfurt tätig sind. Eine umfassende analoge Publikation – womöglich erst nach Abschluss des Projekts – schien daher nicht der richtige Weg zu sein.

Integraler Bestandteil des Projekts ist eine Open Access-Plattform, die die Aufsätze der Fellows und Projektmitarbeiter:innen gleich von Anfang an der Öffentlichkeit zur Verfügung stellte. Publikationssprache ist Englisch; verantwortliche Hauptredakteurin ist Dr. Elisabeth Begemann, Mitarbeiterin des Max-Weber-Kollegs. Die digitale Infrastruktur richtete der De Gruyter-Verlag ein, mit dem nicht nur die Online-Publikation, sondern auch der komplette Schreib- und Peer-Review-Prozess im Sinne eines Content-Management-Systems (CMS) gewährleistet werden konnte. Dazu entwickelten die Initiatoren zwei Templates mit fixen Gliederungsstrukturen für einen *overview article* und einen *research article*. Überschriften und Struktur sind festgelegt, so dass die Aufsätze demselben Muster folgen und eine Vergleichbarkeit – wie für ein Handbuch – gewährleistet ist.³ Die Autor:innen sind

angehalten, genau diesem Muster zu folgen, wobei durch selbstgewählte Unterüberschriften thematische Differenzierungen möglich sind.

Das Template ist im Backend angelegt. Die Autor:innen können sich dort einloggen und in der Vorlage mit dem Schreibprozess beginnen. Nach online erfolgter Einreichung können sich die *peer reviewer* anonymisiert einloggen, um im selben System die Beiträge zu begutachten und ihr Votum abzugeben. Was sich wie ein praktisches Werkzeug zur Zeitersparnis anhört, stellte sich im laufenden Betrieb als zu umständlich heraus. Das System konnte nur mit einem bestimmten Browser vollumfänglich genutzt und die Anonymität dabei nicht immer gesichert werden. Für die Fellows, die sich ganz neu mit dem System befassen mussten, waren die Menüfelder nicht immer intuitiv und daher mühsam zu bedienen.

Der umfangreiche Arbeitsablauf zwischen Autor:innen, Herausgeber:innen, Redakteur:innen, Begutachter:innen war im Ganzen zu komplex, um tatsächlich in einem Online-System abgebildet zu werden. Insofern ist das Herausgeberteam nach einigen Versuchen doch wieder zu einer Word-Vorlage zurückgekehrt, die von den Autor:innen in einem Textverarbeitungsprogramm – und nicht in einem CMS – beschrieben und abgegeben wird. Nur die letzten Schritte passieren im Online-System: Das Textdokument wird schließlich vom Verlag konvertiert und in die Online-Plattform hochgeladen.

Die größte Schwierigkeit stellen die Abbildungen dar, die der Verlag händisch einfügt, ebenso wie die Bildunterschrift und das Copyright. Die Bereitstellung hinreichend großer Dateien und die Klärung der Bildrechte bedeuten den größten Zeitaufwand – allerdings unterscheidet sich das nicht von einer Printpublikation. Wie heute oftmals üblich, sollen die Autor:innen die Rechte im Vorfeld selbst klären. Anfallende Kosten übernimmt größtenteils die Kolleg-Forschungsgruppe aus ihrem Budget. Wo das nicht möglich ist, tritt der Verlag auf den Plan, der manche Abbildungen besorgt, teils nach Prüfung aber auch absagen muss.

Der Redaktionsprozess, der sich nunmehr nicht halbautomatisiert in der Plattform abbildet, erfordert ein konzertiertes Zusammenwirken aller Beteiligten. Zunächst geht der Aufsatz an die Herausgeber:innen Susanne Rau und Jörg Rüpke, die ihn grundsätzlich

auf die vorgegebene Struktur und den Inhalt prüfen. Sie geben den Autor:innen ein *initial feedback* und senden ihn in einigen, eher wenigen Fällen zur Überarbeitung zurück. Anschließend erhalten ihn dann die *peer reviewer* zur Begutachtung. Die KFG hat von Anfang an auf eine feste Gruppe von ca. zehn renommierten Wissenschaftler:innen als *peer reviewer* gesetzt. Sie stammen aus den beteiligten Disziplinen und sind mit dem Projekt vertraut. So sind die Vergleichbarkeit untereinander und eine einheitliche Qualität der Beiträge gewährleistet.

Nach der Überarbeitung der Aufsätze durch die Autor:innen erfolgt eine weitere Lektüre durch die Herausgeber:innen, das sogenannte *final approval*, bei dem u.a. geprüft wird, ob die Hinweise angemessen umgesetzt wurden. Es schließt sich die formale Korrektur an (*copy-editing* und *language polishing*, wo notwendig). Die verantwortliche Redakteurin schickt dann alle Daten inklusive Bilder an den Verlag, der den Aufsatz in das verlagsseitige Template umwandelt und in das System hochlädt. Abschließend geben die Autor:innen ihre finale Zustimmung zur Veröffentlichung, bevor der Beitrag online publiziert wird. In dem über mehrere Monate dauernden Prozess hat die Redakteurin einen einzelnen Beitrag durchschnittlich sechs bis sieben Mal bearbeitet und geprüft.

Das Portal aus Nutzerseite

Empfangen werden die Nutzer:innen auf einer Startseite, die die grundsätzlichen bibliographischen Informationen zum Projekt bereithält, ebenso wie einen kurze Überblick und Erläuterungen wie z.B. eine Suchhilfe. Über den Button ‚Start‘ gelangen die Interessent:innen zur Volltextsuche, gleichzeitig ist dort die Orientierung anhand alphabetischer historischer Personen- wie Ortslisten möglich. Die Beiträge selbst erscheinen als html-Text. Bibliographische Angaben mit DOI und Schlagworten, Abstract und Inhaltsverzeichnis gehören verbindlich zum Kopfteil eines Aufsatzes. Der Artikel kann an dieser Stelle als pdf-Dokument heruntergeladen werden. Am Ende stehen jeweils die Einzelnachweise und die Bibliographie.

Seit dem Start im August 2020 sind bisher 107 Artikel publiziert worden, voraussichtlich weitere 35 werden bis zum Abschluss der Kolleg-Forschungsgruppe folgen. Damit wird idealerweise dauerhaft das Spek-

trum des Forschungsansatzes in einer Datenbank zusammengefasst und dokumentiert. Die zuletzt hochgeladene Artikel mögen die Vielfalt der Themen beispielhaft verdeutlichen: Von Buddhisten in Gandhara 800 vor bzw. 600 nach unserer Zeitrechnung über muslimische Rituale in Kolkata in heutiger Zeit, die Entwicklung des Konzepts In/Visibility und dessen Anwendung auf vielfältige stadt- und religionsbezogene Phänomene, karitative Praktiken in österreichischen Hospitälern des Spätmittelalters bis hin zu Stadtdarstellungen in Fotobüchern des frühen 20. Jahrhunderts reicht die Bandbreite.⁴

So dienen die frei verfügbaren und recherchierbaren Artikel gleichzeitig zur Weiterentwicklung spezifischer Themen und können zu neuer Forschung inspirieren. Damit liegen die Vorteile eines solchen Publizierens auf der Hand: Gerade weil die Themen geographisch und von den behandelten Zeiten her breitgefächert sind, sorgt die Online-Publikation für die optimale internationale Verfügbarkeit der Beiträge. Dies kommt nicht nur den Forschenden, sondern auch der Forschung zugute, denn sowohl die Publikation für die Autor:innen als auch die Nutzung durch das Publikum ist kostenfrei, da diese aus DFG-Projektmitteln finanziert wird.

Im Durchschnitt sind die jährlichen Klickzahlen, die durch das Programm PowerBI ermittelt wurden,⁵ inklusive anonymer Nutzer:innen von 16.000 im Jahr 2022 bis 23.000 im Jahr 2024 gestiegen, bei eingeloggten, d.h. verifizierten Nutzer:innen waren es im selben Zeitraum 3.000 bis 6.000 Zugriffe.

Vor- und Nachteile von Open Access

Bestimmte Probleme, die sich bei der Online-Publikation stellen, entsprechen den Schwierigkeiten analoger Print-Publikationen, sind daher dem Open Access-Prinzip selbst nicht anzulasten: Verzögerungen im Kontakt mit den Autor:innen, individuell unterschiedliche Kommunikationsstile beim Umgang mit kritischem Feedback oder mit Deadlines sind die Herausforderungen sowohl für Redakteur:innen, Gutachter:innen als auch Autor:innen. Dennoch hat sich die Methode der Online-Veröffentlichung als Open Access im Vergleich zu Printpublikationen als schneller herausgestellt, können sich doch analoge Veröffentlichungen teils über Jahre und Jahrzehnte hinziehen. Im Online-

Portal werden im Schnitt jedes halbe Jahr fünf bis acht Beiträge hochgeladen.

Gleichwohl ist Open Access, wie schon oft betont wurde, im Ganzen nicht kostenlos. Denn die langfristige Bereitstellung des Portals bedeutet dauerhafte Pflege und Investition. Außerdem hat *Religion and Urbanity Online* zwar eine ISSN (2750-8080), firmiert auf der De Gruyter-Seite jedoch als Datenbank und wurde deshalb von der Plattform *Web of Science*⁶ nicht als Online-Zeitschrift anerkannt. Nach Abschluss des Forschungsprojekts ab 2027 wird die Bereitstellung auf der Plattform verlagsseitig mit Gebühren belegt werden. Dies bedeutet, dass die Zeitschrift ihren Gold-Standard verliert und die Herausgeber:innen für das Einpflegen eines Aufsatzes ins System zahlen müssen. Daher stellt sich ein zukünftiger Wechsel der Plattform als Online-Zeitschrift (DOAJ),⁷ angebunden an ein universitäres Bibliotheksportal, als denkbare und zukunftsweisende Lösung heraus. Die Anpassung an einen standardisierten Thesaurus mit Orts- und Personennamen und Schlagworten – bisher frei gehandhabt –, technische Weiterentwicklungen, Gewährleistung der Barrierefreiheit und entsprechende Modifikationen bedeuten dabei konstante Aufmerksamkeit und Anpassungen. Dass dabei jährliche Kosten generiert werden, ist unausweichlich.

Unausweichlich ist auch die Erkenntnis, dass alles, was frei online publiziert wurde, bereits Eingang in die KI-Tools großer Tech-Konzerne gefunden hat bzw. weiter findet. Unter dem Stichwort „Text und Data Mining“ ist in den letzten Jahren ein ganz neues Feld entstanden, das neben großen Chancen für Forschung und Wissenschaft gleichermaßen Gefahren birgt, denen sowohl auf europäischer als auch deutscher Ebene durch Schrankenregelungen im Urheberrecht begegnet wurde,⁸ zuletzt 2024 durch den EU AI Act.⁹ Inwiefern staatliche oder supranationale Regulierungen tatsächlich mit der technischen Entwicklung Schritt halten werden und Verbote, Kontrolle und (Selbst-)Verpflichtung zu transparenter Nutzung wirken, bleibt abzuwarten.

Der Vorteil der Sichtbarkeit und Verfügbarkeit online publizierter Artikel wurde bereits benannt. Die digitale Darstellung bietet jedoch durch Verlinkungen weitere Möglichkeiten, *Religion and Urbanity Online* zu bereichern. Von Anfang an ergänzte ein Blog die Ar-

beit der Kolleg-Forschungsgruppe,¹⁰ der auf niedrigschwellige Art Kommentierungen, Rezensionen, Gedanken, Interviews, Berichte von Exkursionen oder ähnliches erlaubte.¹¹ Der Blog stellt somit den wissenschaftlichen Artikeln im Online-Portal informellere Seiten des Projekts gegenüber. Darüber hinaus gibt es weitere Orte, an denen Beiträge des Forschungsprojekts veröffentlicht wurden. Einzelne Tagungen und Workshops des Projekts haben ihren Platz in virtuellen Zusammenstellungen gefunden,¹² in Sonderheften oder Themenausgaben historischer oder religionswissenschaftlicher Medien.¹³

Die Publikationsstrategie war daher von Anfang an mehrgleisig angelegt, dazu gehört auch eine Print-Publikation. Denn über die dauerhafte Bereitstellung von *Religion and Urbanity Online* hinaus ist zum Abschluss des Projekts im Jahr 2027 eine dreibändige Buch-Publikation bei De Gruyter geplant. Neben kurzen Einführungen und Verweisen auf seit 2018 erschienene Forschungsliteratur bilden darin ausgewählte Aufsätze aus dem Online-Portal die Forschung und Vorgehensweise der KFG exemplarisch ab. Zielgruppen sind Studierende, Promovierende und Fachleute aller historischen und geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die sich für das Verhältnis von Urbanität und Religion interessieren und einen kondensierten und überschaubaren analogen Überblick wünschen.

Für die KFG *Religion and Urbanity* hat sich die Open-Access-Plattform als ein wesentliches Standbein für die Verbreitung ihrer Forschungsergebnisse etabliert. Das Open Access-Format erwies sich für das Projekt als besonders geeignet, um die Forschung im laufenden Prozess und im Austausch mit wechselnden Fellow-Gruppen schrittweise zugänglich zu machen. Eine Besonderheit besteht darin, dass *Religion and Urbanity Online* inzwischen seit acht Jahren von einem konstanten Herausgeber-, Redaktions- und Gutachterteam betreut wird, während sämtliche Beiträge von Fellows stammen, die den Forschungsansatz vor Ort in Erfurt kennengelernt haben. An zentraler Stelle stehen die Beiträge als Volltexte mit Suchfunktion zur Verfügung und spiegeln damit sowohl die Essenz als auch die thematische Spannweite der KFG wider.

Durch die digitale Bereitstellung ist das Format daher flexibel, individuelle Forschungsprojekte abzubil-

den und auf ihre Struktur einzugehen. Jenseits von klassischen Zeitschriften-, Buch- oder Journalformaten können so besondere Konzepte entstehen, die das, was wir unter Forschungspublikation verstehen, erweitern und die Forschungslandschaft bereichern.

Endnoten

1. Vgl. die grundlegende Einführung zu Konzept und Methode: Jörg Rüpke und Susanne Rau, *Religion and Urbanity. Reciprocal Formations*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2020. <https://doi.org/10.1515/urbrel.13230336>.
2. Susanne Rau: *Urbanity (urbanitas, Urbanität, urbanité, urbanità, urbanidad...)*. An Essay, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2020. <https://doi.org/10.1515/urbrel.11276000>.
3. Vgl. die Templates unter <https://www.degruyterbrill.com/database/urbrel/html#supplementaryMaterials> (10.03.2026).
4. Vgl. die Übersicht https://www.degruyterbrill.com/database/urbrel/search?query=*%amp;keywordTypesAndValues=dbPub_Year%7E2026&matchAnyTerm=false (10.03.2026).
5. Es handelt sich um ein digitales, von Microsoft entwickeltes Werkzeug, mit dem Daten analysiert und visualisiert werden können. Die Zahlen wurden von De Gruyter zur Verfügung gestellt.
6. *Web of Science* ist eine kostenpflichtige Online-Plattform, die wissenschaftliche Literatur, Zeitschriften- und Kongressartikel fächerübergreifend zur Verfügung stellt. Der Zugriff kann von Bibliotheken erworben werden. *Web of Science* wird von dem börsennotierten Unternehmen Clarivate betrieben, das seinen Sitz in den USA und in Großbritannien hat.
7. Vgl. Directory of Open Access Journals (DOAJ), <https://doaj.org/> (10.03.2026).
8. Vgl. Elke Brehm, *Text und Data Mining für Forschungszwecke und Bibliotheken. KI in und durch Bibliotheken*, in: *b.i.t.online* (27) 2024, H.3, S. 207–213. <https://b-i-t-online.de/heft/2024-03-fachbeitrag-brehm.pdf> (10.03.2026), vgl. auch die 2022 erschienenen deutschen Guidelines: Elke Brehm: *Guidelines zum Text und Data Mining für Forschungszwecke in Deutschland*, 28.10.2022, Online: <https://oa.tib.eu/renate/handle/123456789/10352> (10.03.2026).
9. Vgl. VERORDNUNG (EU) 2024/1689 DES EUROPÄISCHEN PARLAMENTS UND DES RATES vom 13. Juni 2024, https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=OJ:L_202401689 (10.03.2026).
10. Vgl. <https://urbrel.hypotheses.org/> (10.03.2026).
11. Vgl. z.B. urbrel (Blog): *New Article by Nora Lafi*, 09.06.2020, in: *Religion and Urbanity. Reciprocal Formations*. <https://doi.org/10.58079/v3cm>; dazu die Veröffentlichung unter Nora Lafi: *Conceptualising Urbanity, Reinterpreting Coexistence. A hisba Manuscript of the Late Ottoman Era in Tunis*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2022. <https://doi.org/10.1515/urbrel.11276311>.
12. Vgl. zur Tagung "Ambivalences of Religion. The Constitutive Tensions within Religion in Urban Space", 15.–17.11.2023: <https://www.uni-erfurt.de/en/max-weber-kolleg/forschung/forschungsgruppen-und-stellen/research-groups/humanities-centre-for-advanced-studies-kolleg-forschungsgruppe-kfg-religion-and-urbanity-reciprocal-formations-for-2779/publications/virtual-collected-issues/ambivalences> (10.03.2026).
13. Vgl. urbrel (Blog): *Out now. Special issue on 'Urbanity and Religion' in Moderne Stadtgeschichte* (1/2022), 18.08.2022, in: *Religion and Urbanity. Reciprocal Formations*. <https://doi.org/10.58079/v3fa>.

Bibliographie

- Brehm, Elke: *Guidelines zum Text und Data Mining für Forschungszwecke in Deutschland*, 28.10.2022, Online: <https://oa.tib.eu/renate/handle/123456789/10352>
- Brehm, Elke, *Text und Data Mining für Forschungszwecke und Bibliotheken. KI in und durch Bibliotheken*, in: *b.i.t.online* (27) 2024, H.3, S. 207–213. <https://b-i-t-online.de/heft/2024-03-fachbeitrag-brehm.pdf>.
- Chaudhuri, Supriya; Christ, Martin; Fugger, Verena; Hamilton, Tom; Lafi, Nora; Rakow, Katja; Rau, Susanne; Scheutz, Martin; Stercken, Martina; Szende, Katalin, und Urciuoli, Emiliano Rubens: *Making New Faith In/Visible. Religious Movements and Urban Space*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2026. <https://doi.org/10.1515/urbrel.45989800>.
- Gruber, Elisabeth: *The Materiality of Charity. Linking People, Places, and Objects in Late Medieval Austrian Towns*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2026. <https://doi.org/10.1515/urbrel.45863247>.
- Halder, Epsita: *Social Media, Ritual Mourning and Right to the City. Ithna Ashari Shi'as in Kolkata*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2026. <https://doi.org/10.1515/urbrel.23017825>.
- Iori, Elisa: *Spatialising Buddhist Practices in Gandharan Urban Spaces*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2026. <https://doi.org/10.1515/urbrel.16941132>.
- Kern, Margit: *Narratives of Secularisation in the Early 20th Century and the Visual Media of their Mediation. Religion and the City in Tourist Photobooks (Das Gesicht der Städte)*, Albertus-Verlag, 1927–1929, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2026. <https://doi.org/10.1515/urbrel.22665967>.
- Kosuch, Carolin: *Urbanity and Nonreligion in Utopias. Two Imagined Cities in Their Relation to Religion and Its Other*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2026. <https://doi.org/10.1515/urbrel.27264995>.
- Lafi, Nora: *Conceptualising Urbanity, Reinterpreting Coexistence. A hisba Manuscript of the Late Ottoman Era in Tunis*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2022. <https://doi.org/10.1515/urbrel.11276311>.
- Opačić, Zoë: *Staging Urbanity in Late Medieval Prague and Nuremberg Squares*, in: *Religion and Urbanity Online*, hg. von Susanne Rau und Jörg Rüpke, Berlin/Boston 2026. <https://doi.org/10.1515/urbrel.27265442>.
- Rau, Susanne: *Urbanity (urbanitas, Urbanität, urbanité, urbanità, urbanidad...)*. An Essay, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2020. <https://doi.org/10.1515/urbrel.11276000>.
- Rüpke, Jörg und Rau, Susanne: *Religion and Urbanity. Reciprocal Formations*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2020. <https://doi.org/10.1515/urbrel.13230336>.
- urbrel (Blog): *Out now. Special issue on 'Urbanity and Religion' in Moderne Stadtgeschichte* (1/2022), 18.08.2022, in: *Religion and Urbanity. Reciprocal Formations*. <https://doi.org/10.58079/v3fa>.
- urbrel (Blog): *New Article by Nora Lafi*, 09.06.2020, in: *Religion and Urbanity. Reciprocal Formations*. <https://doi.org/10.58079/v3cm>.
- Urciuoli, Emiliano Rubens: *Heterarchy and the Urban. Re-Envisioning Order to Account for Change*, in: Susanne Rau und Jörg Rüpke (Hg.), *Religion and Urbanity Online*, Berlin/Boston 2026. <https://doi.org/10.1515/urbrel.45692990>.
- VERORDNUNG (EU) 2024/1689 DES EUROPÄISCHEN PARLAMENTS UND DES RATES vom 13. Juni 2024, https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=OJ:L_202401689

Abbildung

Eingangsbild von *Religion and Urbanity Online*, <https://www.-degruyterbrill.com/database/urbrel/html>

Zusammenfassung

Der Artikel stellt die Open Access-Publikation des Forschungsprojekts *Religion and Urbanity* vor. Das Projekt ist seit 2018 am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt angesiedelt und untersucht die wechselseitige Beziehung zwischen Religion und urbaner Entwicklung. Es fragt danach, wie religiöse Gemeinschaften städtische Räume prägen und wie umgekehrt politische, wirtschaftliche und kulturelle Bedingungen von Städten religiöse Praktiken beeinflussen. Der Ansatz verbindet historische Stadtforschung mit religionswissenschaftlichen Perspektiven und versteht ‚Urbanität‘ als flexible Kategorie, um soziale und räumliche Verdichtungen sowie deren Veränderungen zu analysieren.

Das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierte Projekt wird von Susanne Rau und Jörg Rüpke geleitet. In der Kolleg-Forschungsgruppe arbeiten internationale Fellows gemeinsam mit einem festen Team in Erfurt interdisziplinär an Fallstudien aus der Antike bis zur Gegenwart. Der geografische Fokus liegt auf Europa, dem Mittelmeerraum und Südasien.

Ein zentraler Bestandteil des Projekts ist die Open Access-Plattform *Religion and Urbanity Online*, auf der Forschungsergebnisse fortlaufend veröffentlicht werden. Die Beiträge erscheinen auf Englisch, durchlaufen ein Peer-Review-Verfahren und sind frei zugänglich. Seit dem Start 2020 wurden über 100 Artikel publiziert, die thematisch von buddhistischen Praktiken im antiken Gandhara über muslimische Rituale im heutigen Kolkata bis zu religiösen Darstellungen in Fotobüchern des frühen 20. Jahrhunderts reichen.

Die Plattform ermöglicht internationale Sichtbarkeit und schnellen Zugang zu Forschungsergebnissen. Gleichzeitig zeigt sie Chancen und Herausforderungen digitaler Open Access-Publikationen, etwa in Bezug auf technische Infrastruktur, langfristige Finanzierung und Fragen des Text- und Dataminings.

Autorin

Dr. Anke Blümm ist wissenschaftliche Koordinatorin der Kolleg-Forschungsgruppe *Religion and Urbanity* am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt. Als Kunst- und Architekturhistorikerin und Kuratorin hat sie im Bauhaus-Museum in Weimar bis 2024 unterschiedliche Ausstellungsprojekte umgesetzt, zuletzt die dreiteilige Ausstellung „Bauhaus und Nationalsozialismus“ (zusammen mit Elizabeth Otto und Patrick Rössler). Ihre Forschungsinteressen sind die europäische Kunst-, Design- und Architekturgeschichte vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Fragen zu Gender und Theorie sowie Biografie- und historische Netzwerkforschung.

Titel

Anke Blümm, *Religion and Urbanity Online*.
Freier Zugang zu Ergebnissen eines achtjährigen Forschungsprojekts, in: *kunsttexte.de*,
Nr. 1, 2026 „Kunsttexte – 25 Jahre Diamond
Open Access-Publizieren“ (6 Seiten),
www.kunsttexte.de. DOI:
<https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115201>.

Ayşegül Dinççağ Kahveci

Praktiken des Erinnerns in saisonal genutzten Häusern auf Imbros/Gökçeada

Meine erste Reise zu der Insel Imbros¹ war nicht als Forschungsaufenthalt geplant. Auf Einladung eines Freundes besuchte ich 2012 sein neu gebautes Hotel in Gökçeada – das ist der heutige türkische Name der ehemals griechischen Insel, deren Geschichte mir damals noch weitgehend unbekannt war. Imbros erschien wie eine weitere griechische Ägäisinsel, nur dass „alles auf Türkisch“ war: Plakatwände, Schilder, Restaurantnamen und Speisekarten. Schließlich war es eine türkische Insel. Dennoch fragte ich mich, wo die Griechen der Insel waren. Neugierig auf diese stille Geschichte, ließ ich mich als junge Architektin durch die verwinkelten Straßen der historisch griechischen Dörfer treiben. Ich blieb stehen, betrachtete die Mauern, die Fenster und die Wege, auf denen Menschen einst gegangen waren. Immer wieder führte

mich mein Blick zu den Häusern, die offensichtlich verlassen waren. Einige Gebäude waren bereits teilweise eingestürzt, Dächer eingesunken, Mauern zerfallen. Andere standen noch aufrecht, als hätten ihre Bewohner sie hastig zurückgelassen (Abb. 1). Fensterläden hingen schief in den Rahmen, Türen standen offen. In den Räumen waren Tische, Stühle und Schränke an ihrem Platz zu finden, alltägliche Gegenstände schienen auf den nächsten Gebrauch zu warten. Die Häuser wirkten nicht einfach leer. Sie erzählten von einem abrupten Stillstand, von einem zurückgelassenen Leben, das noch präsent war, obwohl niemand mehr darin wohnte.

Wohin waren ihre Bewohner:innen gegangen? In Mauern, Wegen und verwaisten Dingen lagen Bedeutungen, die ich spürte, ohne sie benennen zu können.



Abb. 1. Wohnlandschaft im Dorf Schinouli (Dereköy) in Imbros (Gökçeada)

Aus dieser Außenperspektive nahm ich die Häuser als verdichtete Fragmente eines Lebenszusammenhangs wahr, dessen soziale und historische Tiefe mir zunächst verborgen blieb.

Ich kehrte in den folgenden Jahren oft auf die Insel zurück. Mit jedem weiteren Aufenthalt veränderte sich mein Blick. Je mehr ich über die Insel-Geschichte erfuhr und je näher ich den Imbriot:innen kam, desto mehr bestätigte sich mein Eindruck, dass die Häuser keine stummen Relikte waren. Sie waren Orte, an denen Abwesenheit spürbar blieb und Zugehörigkeit dennoch behauptet wurde. Ich begann, Imbros als bewohnten Erinnerungsraum zu lesen. Aus dieser wachsenden Nähe entwickelte sich über Jahre hinweg eine architektonisch-ethnografische Forschung, die auch die Grundlage meiner Dissertation bildete.²

Im Sommer 2018 begleitete mich der Imbriot Kosmos³ in sein Heimatdorf Glíki (heute Eski Bademli Köyü). Bei diesem Besuch öffnete sich mir eine andere Seite der Insel: nicht die der verfallenen, verlassenen Häuser, sondern die der größeren, mehrräumigen Familienhäuser, die gepflegt oder renoviert wurden und heute überwiegend nur im Sommer bewohnt sind. Durch Kosmos lernte ich Menschen kennen, die in Großstädten Griechenlands wie Athen oder Thessaloniki leben und für wenige Wochen im Jahr in die ehemaligen Familienhäuser zurückkehren. Seine Präsenz öffnete Türen. Diese spontanen Besuche führten mich in private Räume, in denen Vergangenheit nicht ausgestellt, sondern gelebt wird – in der Anordnung von Dingen, im Gebrauch der Räume, in beiläufigen Erzählungen.

Von diesen Begegnungen ausgehend richtet mein Beitrag den Blick auf die saisonalen Rückkehrbewegungen der imbriotischen Diaspora seit den frühen 2000er Jahren. Im Zentrum stehen die räumlichen und materiellen Praktiken der zweiten Generation von Hausbesitzer:innen, durch die die ehemaligen Familienhäuser zu Orten werden, an denen Erinnerung im Alltag verankert und ‚Imbros‘ im heutigen Gökçeada immer wieder neu verortet wird.

Zur Geschichte der Insel

Seit vorhellenistischer Zeit als „Ἰμβρος“ (Imvros/Imbros) bekannt,⁴ bildet die Insel zusammen mit Tenedos, Thasos, Lemnos und Samothraki die Insel-



Abb. 2. Karte der Ägäis mit nationalen Grenzen und der Lage von Imbros

gruppe der nordöstlichen Ägäis, die sogenannten Thrakischen Sporaden (Abb. 2). Ihre Lage am westlichen Zugang der Dardanellen machte die Insel früh zu einem strategisch begehrten Ort wechselnder Machtinteressen und zugleich zu einem lebendigen Schnittpunkt kultureller Verflechtungen zwischen Ägäis und Anatolien.

Archäologische Ausgrabungen 2009 im Inseldorf Uğurlu förderten eine auf etwa 6500 v.u.Z. datierte Struktur zutage, die Imbros als bislang älteste bekannte neolithische Siedlung im nördlichen Ägäisraum ausweist.⁵ Antike Quellen wie Herodot und Strabon nennen die Pelasger (oder Tyrrhener) als vorhellenische Bewohner,⁶ ein Befund, der durch eine ins 6. Jahrhundert v. u.Z. datierte Inschrift aus der benachbarten Insel Lemnos in pelasgischer Sprache gestützt wird.⁷ Bauliche Relikte lassen zudem mögliche Verbindungen zur altkretisch-minoischen Kultur erkennen.

In den literarischen und archäologischen Überlieferungen erscheint Imbros als bedeutender Kultort des Hermes sowie der Kabiren (bzw. Kábeiroi, altgr. Καβειροι; lat. *Cabīrī*), die im nordägäischen Raum als „Die Großmächtigen“ oder „Große Götter“ [*Μεγάλοι*

Θεοί] verehrt wurden.⁸ Der nördliche Teil der Insel, südwestlich des heutigen Kaleköy im Bereich des ehemaligen Klosters des Agios Konstantinos (Roxado), wird als Standort eines Heiligtums der Großen Götter interpretiert,⁹ während die Etymologie des Inselnamens teilweise auf das luwische „*Imaura*“ („Große Muttergöttin“) zurückgeführt wird;¹⁰ die nachhaltige Präsenz des Kultes zeigt sich zudem in der Darstellung des Hermes Imbramos auf den Münzen der Insel.¹¹

Im 5. Jahrhundert v.u.Z. wurde Imbros als athenische Kleruchie¹² in den hellenischen Machtbereich eingegliedert, wodurch die Insel Teil des athenischen Kolonialnetzes wurde; auf diese Periode folgten nacheinander persische, makedonische und römische Herrschaften, was von der strategischen und kulturellen Bedeutung der Insel zeugt. In byzantinischer Zeit blieb die Bevölkerung überwiegend griechisch-orthodox, wobei sich christliche Praktiken mit älteren, vorchristlichen rituellen Traditionen überlagerten. Spuren dieser synkretistischen Frömmigkeit lassen sich bis heute in lokalen Festen und Ritualen nachvollziehen.¹³

Nach 1204 geriet Imbros zunächst unter venezianische und genuesische Kontrolle, bevor die Inselbewohner:innen 1456 die osmanische Herrschaft anerkannten. Auch während der osmanischen Periode blieb die Insel überwiegend griechisch geprägt. Erst im frühen 20. Jahrhundert führten die Balkankriege, der Erste Weltkrieg und die politische Neuordnung nach dem Vertrag von Lausanne (1923) zu tiefgreifenden Veränderungen: Im Rahmen der internationalen Anerkennung der Grenzen der neu gegründeten Türkischen Republik gelangten Imbros (und die benachbarte Insel Tenedos, heute Bozcaada) unter türkische Souveränität. 1970 erhielt die Insel schließlich den heutigen Namen „Gökçeada“ und löste damit die bis dahin gebräuchliche Bezeichnung „Imroz“ offiziell ab.

Parallel zu den Friedensverhandlungen in Lausanne unterzeichneten Griechenland und Türkiye¹⁴ ein Abkommen über einen verpflichtenden Bevölkerungsaustausch, das auf der Vorstellung homogener Nationalstaaten beruhte und die Umsiedlung von Muslimen aus Griechenland sowie von Nichtmuslimen aus Anatolien vorsah.¹⁵ Die griechische Bevölkerung von Imbros und Tenedos wurden von diesem Austausch ausgenommen.¹⁶

Obwohl die formale Ausnahme sowie die im Vertrag garantierten religiösen, kulturellen und administrativen Rechte den griechischen Inselbewohner:innen einen gewissen Schutz gewährten, wurden sie zugleich von den zentralen Prozessen der Nationenbildung weitgehend ausgeschlossen. Mündliche Überlieferungen und schriftliche Aufzeichnungen deuten bis in die frühen 1960er Jahre auf ein ruhiges Landleben hin, in dem rund 8.000 Griechen und eine kleine türkische Verwaltungselite relativ friedlich zusammenlebten. Diese fragile Stabilität zerbrach mit der Eskalation der griechisch-türkischen Spannungen im Zusammenhang mit dem Zypern-Konflikt, wobei nicht-muslimische Minderheiten in Türkiye verstärkt als Bedrohung für die staatliche Ordnung wahrgenommen wurden. Ab 1963 geriet auch Imbros zunehmend unter den sicherheitspolitischen Druck des türkischen Staates, der die Insel als strategischen Grenz- und Kontrollraum betrachtete.¹⁷

Ab 1964 setzte der türkische Staat ein umfassendes Umstrukturierungsprogramm um, das auf die „Türkisierung“ der Insel abzielte:¹⁸ Die Stationierung militärischer Einheiten, das Verbot der griechischen Sprache im Bildungswesen, großflächige Enteignungen landwirtschaftlicher Flächen sowie die Einrichtung eines staatlichen Landwirtschaftsbetriebs und eines sogenannten offenen Gefängnisses, in dem sich vom Festland zur Insel gebrachte türkische Sträflinge nicht nur auf den Feldern, sondern auch in den griechischen Dörfern frei bewegen konnten, um dort zugewiesene Arbeitsaufgaben zu verrichten. Diese Maßnahmen führten zu tiefgreifenden sozialen, ökonomischen und räumlichen Umbrüchen. Sie entzogen der imbriotischen Bevölkerung schrittweise ihre Lebensgrundlagen und lösten seit den 1960er Jahren mehrere Abwanderungswellen aus.¹⁹

Einen weiteren massiven Einschnitt markierte das Jahr 1974: Im Zuge der türkischen Militärintervention in Zypern – von türkischer Seite als „Friedensoperation“ bezeichnet – verstärkten sich bestehende Unsicherheiten und Zukunftsängste, sodass die Emigration ein bis dahin nicht gekanntes Ausmaß annahm und die meisten griechischen Dörfer auf Imbros in der Folge weitgehend aufgegeben wurden. Die bis dahin verbliebenen Bewohner flohen überwiegend nach Griechenland und wurden Teil einer weltweiten Diaspora. In den folgenden Jahrzehnten veränderten

staatlich initiierte Programme zur Ansiedlung sowie administrative Eingriffe wie Umbenennungen und Umzonierungen des Landes die soziale und bauliche Struktur der Insel nachhaltig. Obwohl Imbros seit Mitte der 1980er Jahre vollständig unter Denkmal- und Naturschutz stand, wurde ihre kulturelle Kontinuität weiter fragmentiert.²⁰

Erst mit der neoliberalen Neuausrichtung der türkischen Politik in den 1990er Jahren erfuhr die Insel eine Öffnung. Der 1964 eingeführte Status als Militärzone wurde 1991 aufgehoben, 1993 wurde Imbros als touristisches Entwicklungsgebiet ausgewiesen und die Reisebeschränkungen gelockert. Diese Veränderungen ermöglichten insbesondere Angehörigen der zweiten und dritten Generation der imbriotischen Diaspora eine verstärkte Rückkehr – zunächst saisonal, später auch dauerhaft. Ab den 2000er Jahren förderten gezielte Initiativen von Diaspora-Vereinen die Rückkehr zusätzlich. Mit der Wiedereröffnung griechischer Schulen in den Jahren 2013 und 2015 wurde schließlich auch die dauerhafte Ansiedlung von Familien erneut möglich.

Heute lebt auf Imbros eine zahlenmäßig kleine, aber wachsende griechische Gemeinschaft.²¹ Ergänzt wird sie durch saisonale Rückkehrbewegungen der Diaspora, die insbesondere im Sommer und anlässlich religiöser Feste wie der *Panagia* (Mariä Himmelfahrt im August) sichtbar werden.²² Diese periodischen Anwesenheiten strukturieren den sozialen Rhythmus der Insel und bilden einen wichtigen Kontext für die gegenwärtige Aushandlung von Erinnerung, Wiederaneignung und Zugehörigkeit. Daran anschließend rückt der folgende Abschnitt die Familienhäuser als zentrale Orte in den Fokus, an denen sich diese Praktiken verdichten und konkretisieren.

Die „Sommerhäuser“ der saisonalen Rückkehrer:innen

Wer heute die historisch griechischen Dörfer von Imbros besucht, bewegt sich durch eine fragmentierte Wohnlandschaft. Entlang der steinernen Dorfstraßen stehen zahlreiche Häuser leer. Daneben finden sich vereinzelt Häuser, die bewohnt oder saisonal instand gehalten werden. Ihre gepflegten Fassaden und genutzten Außenräume heben sich deutlich von der Umgebung ab und markieren Orte fortbestehender Präsenz.

Der Eindruck legt unterschiedliche Erfahrungen von Verlust und Rückkehr nahe, die sich in der gebauten Umwelt niedergeschlagen haben. In den Dörfern Imbros' lassen sich zwei klar unterscheidbare Wohnhaustypen identifizieren:²³ die als *monospiti*²⁴ bezeichneten Einraumhäuser sowie die größeren, mehrräumigen *konaki*-Häuser.²⁵

Die unterschiedlichen baulichen Erhaltungszustände der Häuser auf Imbros lassen sich nicht allein als typologische Variationen, sondern vor allem als Ausdruck sozialer Differenz lesen. Die im Zuge der nationalstaatlichen Maßnahmen seit den 1960er Jahren aufgegebenen Häuser gehörten überwiegend bäuerlichen Familien, deren Lebensunterhalt unmittelbar an landwirtschaftliche Produktion gebunden war. Die Enteignung von Ackerland und Olivenhainen entzog diesen Haushalten ihre ökonomische Grundlage und machte ein Verbleiben auf der Insel faktisch unmöglich. Die verlassenen Einraum-Häuser [*monospiti*] materialisieren somit eine vollständige soziale Entwurzelung.

Demgegenüber stehen die *konaki*-Häuser, die eine andere soziale Position innerhalb der imbriotischen Gesellschaft repräsentieren. Ihre größere bauliche Dimension, die differenzierte Raumaufteilung und die kontinuierliche Weiterentwicklung verweisen auf Haushalte, deren Einkommen weniger ausschließlich von der Landwirtschaft abhängig war und die über zusätzliche ökonomische und soziale Ressourcen verfügten. Diese Familien konnten politische und wirtschaftliche Umbrüche eher abfedern, ihre Häuser weiter nutzen und sie schrittweise an veränderte Lebensbedingungen anpassen. Die durchgehende Nutzung – zunächst ganzjährig, später saisonal – bildete die Voraussetzung dafür, dass diese Gebäude bis in die Gegenwart erhalten blieben und heute als Sommerhäuser der Diaspora dienen.

Die *konaki*-Häuser werden somit zu zentralen Schauplätzen von Aushandlungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, in denen Fragen von Bewahrung, Anpassung und Zugehörigkeit alltäglich verhandelt und materiell eingeschrieben werden.



Abb. 3. Helenas „Museum“ in Eski Bademli Köyü (Gllki)

Ausstellen

Das erste *konaki*-Haus, das Kosmos und ich besuchten, gehörte der 62-jährigen Helena. Gleich zu Beginn stellte sie uns ihr Haus als ein Museum vor und bezeichnete es auf Türkisch als „*Müze Ev*“ [=Museum-Haus].²⁶ Dabei handelte es sich weder um ein offizielles Museum noch um ein touristisches Angebot. Was Helena als Museum verstand, war ein eigens eingerichteter Raum innerhalb ihres ehemaligen Familienhauses, gefüllt mit Erinnerungen und Dingen aus dem Leben früherer Generationen.

Den früheren Lagerraum im Erdgeschoss, das *kato*, hatte sie in einen Ausstellungsraum umgewandelt, in dem sie alltägliche Gebrauchsgegenstände aus dem Besitz ihrer Familie sammelte (Abb. 3). Der Zugang zu diesem Raum war bewusst begrenzt: Nur Familienangehörige, enge Freund:innen, Nachbar:innen und eingeladene Gäste durften ihn betreten. Trotz

wiederholter Vorschläge aus ihrem Umfeld, den Raum in eine moderne Küche umzuwandeln, entschied sich Helena dafür, ihn als „Museum“ zu erhalten.

Helena (62): „*Erinnerungen sind mein Leben. Die Töpfe meiner Mutter, alles, was meiner Großmutter gehörte – ich erinnere mich genau daran, wie sie diese Dinge benutzt haben. Ich habe gesagt: Ich werde sie nicht wegwerfen. Dieser Raum wird ein Museum.*“

Beim Aufräumen des *kato* hatte Helena die gefundenen Objekte gesichtet und sortiert: Teile eines Webstuhls, ein hölzerner Pflug, Gaslampen, mundgeblasene Glasflaschen, Tonkrüge, Holzlöffel sowie zahlreiche weitere Geräte aus Haus und Garten. Es handelte sich um Objekte, die noch vor wenigen Jahrzehnten zum Alltag des ländlichen Lebens und der lokalen Produktion auf der Insel gehört hatten. Helena reinigte sie sorgfältig und gruppierte sie nach formalen Ähnlichkeiten oder funktionalen Kriterien (Abb. 4 + 5).



Abb. 4. Objekte aus Helenas sogenanntem „Museum“

Die Anordnung folgte jedoch keiner museologischen Systematik, sondern eher einer subjektiv geprägten, situativ entwickelten Logik. Landwirtschaftliche Geräte wie hölzerne Gabeln oder Schaufeln waren an den Steinwänden aufgehängt, lange Teigtröge [skafes] lehnten vertikal an der Wand. Da der Webstuhl nur fragmentarisch erhalten war, platzierte Helena dessen Einzelteile zusammen mit kleineren Objekten – Webschiffchen, eine alte Hobelbank, eine verrostete Hacke, ein stumpfes Beil, ein Metallmörser – auf einem niedrigen Tisch [sofras], ohne sie zu Ausstellungszwecken weiter zu beschriften oder zu erläutern.

Die Ausstellung setzte voraus, dass die Objekte dem vorgesehenen Publikum vertraut waren. Tatsächlich fanden sich vergleichbare Gegenstände in nahezu allen Häusern, die ich auf der Insel besuchte. Ihr besonderer Wert lag nicht in ihrer Einzigartigkeit, sondern – wie Helenas Tochter Hera bemerkte – in der bewussten Entscheidung, sie zusammenzuführen und sichtbar zu machen.

Die Ausstellung erzählte keine individuelle Familiengeschichte, sondern verwies auf geteilte

Alltagspraktiken früherer Inselbewohner:innen, insbesondere jener, die von landwirtschaftlicher Arbeit lebten. In diesem Sinne fungierten die Objekte als materielle Bezugspunkte einer kollektiven Vergangenheit. In Anlehnung an Maurice Halbwachs' Konzept der „sozialen Rahmen des Gedächtnisses“ [*cadres sociaux de la mémoire*]²⁷ lassen sich diese Dinge als Träger sozialer Erinnerung verstehen, durch die gemeinschaftlich geteilte Erfahrungen in der Gegenwart reaktiviert und neu verhandelt werden. Helenas „Museum“ bot imbriotischen Besucher:innen einen sinnlich aufgeladenen Raum, in dem sich persönliche Erinnerungen mit dem kollektiven Gedächtnis verwoben.

Im Verlauf unseres Gesprächs wurde deutlich, dass Helenas Motivation weit über ein dokumentarisches Interesse hinausging. Ihre Eltern hatten sich geweigert, mit ihr nach Athen zu ziehen, und bis ins hohe Alter im Haus auf der Insel gelebt. 1990 wurde ihr Vater dort bei einem gewaltsamen Übergriff getötet. Helena sprach offen darüber, dass dieses traumatische Ereignis sie davon abgehalten habe, die Gegenstände



Abb. 5. Objekte aus Helenas sogenanntem „Museum“

ihres Vaters wegzugeben. Die ausgestellten Objekte standen somit nicht nur für eine vergangene Lebensweise, sondern fungierten zugleich als emotionale Marker eines persönlichen Verlustes.

Hera (34): *„Meine Mutter möchte alles so behalten, wie es war. Ich sehe das Haus nicht als Museum, sondern als etwas sehr Persönliches – als die Dinge meiner Großeltern. Es sind Alltagsgegenstände, wie sie jeder Imbriot hatte. Einzigartig ist vielleicht die Idee, sie zusammenzubringen.“*²⁸

Hera, in Athen geboren und aufgewachsen, verstand das Haus weniger als musealen Raum denn als eine Art persönliche Erinnerungskapsel. Sie verband den Geruch des Hauses mit dem ihres Großvaters und beschrieb ihre jährlichen Besuche als eine Form des Gedenkens. Für sie war das Haus ein „heiliger Ort“, der nicht etwa über digitale Plattformen vermietet und somit kommerzialisiert werden sollte. Diese Haltung knüpfte an eine Vorstellung von Gastfreundschaft an, die sie als zentrales kulturelles Erbe ihrer Großeltern verstand.

In Anlehnung an Georges Bataille lässt sich die Sakralisierung dieses Hauses als Folge eines Verlustes begreifen. Der gewaltsame Tod des Vaters markierte für Helena eine klare Zäsur zwischen einem ‚Davor‘ und einem ‚Danach‘ und verlieh dem Haus eine besondere moralische und emotionale Bedeutung. Während Helena diese Zäsur biografisch erfahren hatte, lernte Hera Imbros erst in der Zeit „danach“ kennen. Ihre Beziehung zur Insel speiste sich aus den Erzählungen der Mutter, den wiederkehrenden Sommeraufenthalten und einer stark sinnlich geprägten Erinnerungspraxis.

Das „Müze Ev“ auf Imbros verweist somit auf eine zutiefst subjektive, zugleich kollektiv geteilte Form des Umgangs mit Verlust, Erinnerung und Zugehörigkeit. Helenas Museum ist kein Ort öffentlicher Repräsentation, sondern ein privater Erinnerungsraum, der innerhalb der imbriotischen Gemeinschaft Resonanz erzeugt: Obwohl es einem persönlichen Verlust entspringt, steht dieser exemplarisch für die kollektiven Erfahrungen der griechischen Gemeinde, die unter denselben staatspolitischen Bedingungen Ausgrenzung, Unterdrückung und Enteignung erlitten hat – Erfahrungen, an die sich insbesondere die erste und

zweite Generation noch aus eigener Lebenszeit erinnern und deren Schmerz sie teilen. In der Praxis des Ausstellens wird dieses individuelle Erleben zu einem zentralen Moment des *heritage-making*, indem persönliche Trauererfahrungen in ein gemeinschaftliches Gedächtnis überführt, soziale Bindungen gefestigt und ein kollektives Zugehörigkeitsgefühl unter den Gemeindegliedern stabilisiert werden.

Inszenieren

Beim Betreten jedes weiteren Familienhauses stellte sich bei mir eine spezifische räumliche Wahrnehmung ein: Die Innenräume vermittelten den Eindruck zeitlicher Verschiebung. Dieser Eindruck beschränkte sich nicht auf einzelne Häuser wie Helenas sogenanntes „Museum“, sondern prägte nahezu alle fünf *konaki*-artigen Familienhäuser, die ich im Rahmen meiner Feldforschung mit Kosmos besichtigt habe. Architektonische Elemente wie das Holzregal am Treppendeck (*klivani*) oder spezielle Nischen für Wasserkrüge (*laenoustat*), die charakteristische Bestandteile der traditionellen Wohnarchitektur von Imbros sind, waren in vielen dieser Häuser in gut erhaltenem Zustand vorhanden. Obwohl sie ihre ursprüngliche Funktion längst verloren hatten, waren sie sichtbar gepflegt und bewusst in die gegenwärtige Innenraumgestaltung integriert.

Die Innenräume wirkten auf den ersten Blick außergewöhnlich geordnet und sauber. Möbel, Objekte und Textilien schienen festen, klar definierten Positionen zugeordnet, als wären die Räume in einem bestimmten Moment „angehalten“ worden. Gleichzeitig vermittelten sie weder den Eindruck von Vernachlässigung noch von musealer Erstarrung, sondern von kontinuierlicher Pflege und bewusster Gestaltung. Bei näherer Betrachtung zeigte sich, dass diese Ordnung das Ergebnis gezielter Arrangements war: Fotografien verstorbener Eltern oder Großeltern nahmen zentrale Positionen ein, persönliche Gegenstände wurden sichtbar hervorgehoben platziert. Die Räume entwickelten dadurch eine dichte, emotional aufgeladene Atmosphäre. Sie erschienen weniger als alltäglich bewohnte Wohnräume, denn als inszenierte Umgebungen, in denen vergangene Lebenswelten gegenwärtig gehalten und bedeutungsvoll vermittelt wurden.



Abb. 6. Persönliche Gegenstände neben gerahmten Familienfotos

Neben einem schwarz-weißen Familienfoto hing die Krawatte des Großvaters, auf der anderen Seite das Kopftuch der Großmutter. Am Kopfende eines Bettes war der *kombiskini*, der griechisch-orthodoxe Rosenkranz einer Großtante befestigt; handbestickte Textilien aus einer Mitgift, zu wertvoll für den Alltagsgebrauch, lagen auf Kommoden und Beistelltischen. In einem anderen Raum stand eine handgefertigte eiserne Wiege neben einem Bett, das mit einer gefilzten Decke bedeckt war. Im sogenannten *geriko* – dem „Senioren-Zimmer“ – waren auf den ehemaligen Holzregalen über dem Kamin, auf denen früher Kochutensilien standen, nun sorgfältig gereinigte Kristallflaschen aufgereiht (Abb. 7).

Diese Arrangements erinnerten weniger an alltägliche Wohnräume als an Kulissen einer anderen Wirklichkeit. Der beträchtliche Aufwand, den die Eigentümer:innen in die Gestaltung investiert hatten, diente nicht primär der Rekonstruktion konkreter Kindheits-erinnerungen, sondern vielmehr der aktiven Formung eigener Vergangenheitsnarrative. Die Räume erzeugten eine nostalgische Atmosphäre. In diesem Zusammen-

hang bietet Svetlana Boym's *The Future of Nostalgia* ein aufschlussreiches Verständnis von Nostalgie als einer Erfahrung von Verlust und Entwurzelung, die zugleich von einer romantisierenden Imagination geprägt ist.³⁰ Für die zweite Generation imbritorischer Hausbesitzer:innen fungieren diese Häuser als „Bühnen des Erinnerns“, auf denen sie ihre Beziehung zur Vergangenheit mithilfe materieller Objekte neu ordnen und sichtbar machen.

Der Archäologe Andrew Jones beschreibt in *Memory and Material Culture* Objekte als Knotenpunkte [*nodes*] innerhalb eines relationalen Gefüges, das er als „*index field*“ bezeichnet.³¹ Jones zufolge bietet die materielle Welt zwar einen konkreten Rahmen für die Konstruktion von Erinnerung, das Erinnern selbst ist jedoch eine soziale Handlung. In diesem Zusammenhang werden die sozialen Praktiken, in die physische Objekte als Bezugspunkte eingebunden sind, zum bestimmenden Faktor dafür, wie Erinnerung sozial erlebt und kartiert wird. Die von Jones als Indexfeld gebildete Objektwelt wird dabei nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich verteilt als



Abb. 7. Geriko-Zimmer in Eski Bademli Köyü (Gİfki)

eine Art „verstreuter Geist“ [*distributed mind*] beschrieben.

Schwarz-weiße Fotografien, alte Postkarten oder dekorative Teller repräsentierten für ihre Besitzer:innen eine ‚absolute Wahrheit‘ – eine Bedeutung, die sich jedoch nur jenen erschloss, die dieselben Erfahrungen oder familiären Bezüge teilten. Einige Objekte riefen auch bei anderen Imbriot:innen emotionale Reaktionen hervor, da sie Teil eines geteilten kulturellen Repertoires waren. Als Besucherin blieb mir der Zugang zu diesen Bedeutungen jedoch begrenzt: Die Hausbesitzer:innen waren die Erzähler:innen ihrer eigenen Geschichten, und nur sie konnten entscheiden, welche Aspekte sichtbar oder erklärbar wurden (Abb. 8).

Wie Boym betont, ist Nostalgie nicht ausschließlich rückwärtsgewandt, sondern kann ebenso zukunftsorientiert sein.³² Die hier inszenierten Vergangenheitsbilder dienen dazu, individuelle Biografien mit kollektiven Erzählungen zu verknüpfen und ein Gefühl von Kontinuität aufrechtzuerhalten. In diesem Sinne wird die Inszenierung der Innenräume zu einer zentralen Praxis des *heritage-making*, durch die imbriotische

Diasporagemeinschaften ihre Vergangenheit nicht nur erinnern, sondern aktiv für Gegenwart und Zukunft nutzbar machen.

Wieder- und Weiterverwendung

Die nostalgische Atmosphäre der traditionellen Wohnräume endete meist dort, wo die modernisierten Funktionsbereiche der Häuser begannen. Küchen und Badezimmer waren deutlich als zeitgenössische Eingriffe erkennbar: Sie waren mit sanitärer Infrastruktur ausgestattet, mit industriell gefertigten Keramikfliesen ausgekleidet und durch funktionale Elemente wie Kunststoffsteckdosen, Lichtschalter und Armaturen ergänzt. Diese Räume folgten primär pragmatischen Anforderungen des heutigen Gebrauchs. Zugleich fielen hier jedoch einzelne Objekte ins Auge, die sich weder eindeutig in die moderne Ausstattung noch in eine nostalgische Ästhetik einfügen ließen. Es handelte sich um handwerklich gefertigte Gegenstände, die aus Fragmenten traditioneller Gegenstände neu zusammengesetzt worden waren und eine veränderte Funktion erhalten hatten. Diese ‚fremd‘ und teils irritierend wirkenden



Abb. 8. Ein Hausbesitzer erzählt die Geschichte der Fotografien an der Wand

Objekte lassen sich als Produkte von Wieder- und Weiterverwendungspraktiken verstehen.

Solche Praktiken stellen eine spezifische Form dar, mit materiellen Hinterlassenschaften der Vergangenheit umzugehen. Sie bedeuten, einen Gegenstand dauerhaft aus seinem ursprünglichen Zusammenhang zu lösen und ihn in einen neuen Nutzungskontext zu überführen. Die Architekturtheoretikerin Susanne Hauser unterscheidet dabei

zwei Formen:³³ Zum einen die *Wiederverwendung*, bei der ein Gegenstand in einen neuen räumlichen Kontext eingebracht wird, seine ursprüngliche Funktion jedoch beibehält – etwa wenn Dachziegel oder Mauersteine aus abgebrochenen Häusern beim Neubau erneut eingesetzt werden. Zum anderen beschreibt Hauser die *Weiterverwendung*, bei der der Gegenstand nicht nur seinen ursprünglichen Kontext, sondern auch seine Funktion, Bedeutung und Objektgeschichte verliert und transformiert wird. Zum Beispiel wurden die Teile eines alten Webstuhls zu einem Handtuchhalter im Bad umfunktioniert (Abb. 9), oder eine einst im Weinkeller des Hauses vergrabene große Amphore wurde zu einem Grillrost im Garten (Abb. 10).

In den von mir untersuchten Häusern fand sich diese zweite Form besonders häufig. In solchen Fällen wird das Objekt nicht konserviert oder museal bewahrt, sondern durch funktionale Umdeutung in den Alltag reintegriert. Die Weiterverwendung eröffnet damit eine neue zeitliche Erzählung des Objekts, die ein ‚Davor‘ und ‚Danach‘ markiert und eine erneute Beziehung zwischen Mensch und Ding ermöglicht.

Charakteristisch für diese Praxis ist zudem die Kombination mehrerer Fragmente in einem neuen Objekt. In einem selektiven, beinahe chirurgischen



Abb. 9. Handtuchhalter aus Teilen eines Webstuhls in Eski Bademli Köyü (Gliki)



Abb. 10. Weinamphore, umfunktioniert zu einem Grill in Tepeköy (Agridia)

Prozess werden beschädigte oder unbrauchbar gewordene traditionelle Gegenstände zunächst zerlegt; ihre „brauchbaren“ Teile werden anschließend zu einem neuen Ganzen zusammengesetzt. Das Resultat ist ein Objekt, dessen Bestandteile ihre ursprünglichen semantischen Bezüge weitgehend verloren haben und das nun als funktionales, zeitgenössisches Artefakt erscheint. Alexander Tzonis und Liane Lefaivre beschreiben vergleichbare Verfahren – in Anlehnung an Viktor Šklovskijs Konzept der *Verfremdung*³⁴ – als Technik des „*strange-making*“.³⁵ Diese erzeugt eine Irritation im gewohnten Ordnungsgefüge der Dinge und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters neu auf das Objekt.

Durch diese Verfremdung wird das weiterverwendete Objekt nicht nur zum Erinnerungsstück, sondern zu einem Gesprächsanlass. Es fordert dazu auf, nach seiner Herkunft, seiner Transformation und

seiner gegenwärtigen Bedeutung zu fragen. Indem ein historisches Artefakt – etwa der Webstuhl – einen zeitgenössischen Gegenstand imitiert und im Alltag erneut funktional wird, tritt es wieder in soziale Zirkulation ein. Dabei steht nicht eine romantisierende Rückwendung zur Vergangenheit im Vordergrund, sondern die aktive Aushandlung von Erinnerung im Hier und Jetzt. Die weiterverwendeten Objekte fungieren als starke mnemonische Marker, die individuelle wie kollektive Bedeutungen tragen.

Sammeln

Im Verlauf meiner Gespräche über die Innenausstattung der besuchten Häuser wurde deutlich, dass die Eigentümer:innen sich nicht darauf beschränkten, das Vorhandene zu bewahren. Vielmehr suchten, fanden und sammelten sie gezielt Objekte und Materialien, die sie als bewahrenswert erachteten

– insbesondere mit Blick auf kommende Generationen. Diese Dinge stammten aus unterschiedlichen Kontexten: aus anderen Regionen der Insel, aus verschlossenen Schränken oder aus lange ungenutzten Kellerräumen. Von Angehörigen der zweiten Generation wurden sie ans Licht gebracht, gesichtet, gereinigt, sortiert und teilweise restauriert. Schließlich fanden sie als persönliche Sammlungen einen festen Platz in Regalen oder an Wänden der Häuser.

Die Museumswissenschaftlerin Susan M. Pearce beschreibt Sammeln als eine soziale Praxis, durch die Individuen im gegenwärtigen Moment ihre Identität konstruieren und zugleich Beziehungen zu kollektiven Gruppen und deren Vergangenheit herstellen.³⁶ Aus dieser Perspektive lässt sich den individuellen Sammlungen auf Imbros eine soziale Bedeutung zuschreiben. Einige Inselbewohner:innen richteten ihre Sammeltätigkeit auch an ihren beruflichen Interessen aus: Ein Archäologe trug etwa Gesteinsproben aus verschiedenen Teilen der Insel zusammen, während ein Agronom Samen lokaler Pflanzen sammelte. Diese Praktiken können als Versuche gelesen werden, gegenwärtige Interessen mit der eigenen Vergangenheit auf der Insel neu zu verknüpfen.

Die Sammler:innen schrieben ihren Objekten explizit räumliche Bedeutungen zu, indem sie sie als „imbriotische Steine“ oder „imbriotische Landwirtschaftsgeräte“ bezeichneten (Abb. 11). Auch wenn diese privaten Sammlungen kaum wissenschaftlichen Standards folgen, tragen sie zur Herausbildung eines kollektiven materiellen Wissens über die Insel bei – gewissermaßen als dezentraler, informeller „Imbros-Bestand“.

Die sichtbaren Sammlungen bilden jedoch nur einen Teil dieser Praxis. Während der Feldforschung wurde deutlich, dass sich in Kellern und hinter verschlossenen Türen zahlreiche weitere Gegenstände befanden: alte, ungenutzte, teils vergessene oder bewusst zurückgehaltene Dinge, die bislang weder geordnet noch ausgestellt waren. Diese Räume galten den Bewohner:innen als nicht vorzeigbar oder als unrepräsentativ für das „traditionelle Haus“. Dennoch verweist allein die Tatsache, dass diese Dinge weiterhin aufbewahrt werden, auf ein ausgeprägtes Bedürfnis, das materielle Erbe nicht preiszugeben.



Abb. 11. Sammlung lokaler Natursteine in Eski Bademli Köyü (Gİlki)

Diese Sammelhaltung lässt sich mit dem von Françoise Choay geprägten und später von Cornelius Holtorf und Oscar Ortman aufgegriffenen Begriff des „Noah-Komplexes“³⁷ beschreiben: einer durch Verlustangst motivierten Tendenz, möglichst alles zu retten und zu bewahren. Im Kontext von Imbros ist diese Haltung eng mit den Erfahrungen politischer und sozialer Entwurzelung verbunden. Die in der Forschung vielfach beschriebenen staatlichen Maßnahmen, insbesondere zwischen 1964 und 1974, zielten auf eine systematische Marginalisierung der griechisch-orthodoxen Bevölkerung ab und führten zu Zwangsmigration, Enteignung und dem Verlust von Wohnraum und Land. Die daraus resultierende demografische Transformation³⁸ der Insel verstärkte das Gefühl, die Kontrolle über das eigene kulturelle Erbe zu verlieren.

Auch gegenwärtige Entwicklungen auf der Insel tragen maßgeblich zur Verdichtung des Verlustempfindens unter den ehemaligen griechischen Inselbewohner:innen bei. Dazu zählen die zunehmende touristische Erschließung Gökçeadas, Investitionen im

Rahmen des staatlich initiierten und durch EU-Programme geförderten sogenannten „Organik-Projekts“³⁹ sowie der Übergang von Grundstücken und Häusern an Personen ohne gewachsenen sozialen oder historischen Bezug zur Insel. Verstärkt wird dieses Empfinden durch den Tod älterer Gemeindemitglieder, mit dem nicht nur persönliche Beziehungen, sondern auch immaterielle Wissensbestände und gelebte Erfahrungshorizonte verloren gehen. Vor diesem Hintergrund erscheint das Sammeln weniger als nostalgische Geste, denn als eine konkrete Reaktion auf tiefgreifende soziale und räumliche Transformationsprozesse.

Der Historiker David Lowenthal weist darauf hin, dass Erbe besonders dann an Bedeutung gewinnt, wenn es bedroht ist.⁴⁰ Die Erfahrung tatsächlicher Verluste hat auf Imbros eine Intensivierung von Erbe-Praktiken ausgelöst. Gesammelt werden Dinge, die als materielle Beweise einer fortbestehenden Beziehung zur Insel fungieren. Bücher, Fotografien, Briefe oder Alltagsgegenstände bilden informelle Archive, die die imbriotische Identität und Erinnerung in der Gegenwart stabilisieren und für zukünftige Generationen verfügbar halten. Diese Archive bleiben häufig verschlossen und warten darauf, zu einem späteren Zeitpunkt – durch neugierige Forschende oder jüngere Gemeindemitglieder – wieder geöffnet zu werden.

Im Fall der imbriotischen Gemeinschaft ist weniger das Ergebnis des Sammelns als vielmehr dessen Praxis von Bedeutung. Sammeln erweist sich hier als aktive Strategie kultureller Selbstvergewisserung.

Schlussbetrachtung

Für die imbriotische Gemeinschaft sind die saisonalen Besuche auf der Insel wie eine Reise in eine andere Zeit, fernab der modernen Realität der Großstädte, in denen ihre Mitglieder überwiegend leben. Besonders der August, in dem diese Aufenthalte stattfinden, ist der Familie, der Gemeinde und Imbros gewidmet. Mitglieder der Gemeinschaft, darunter ehemalige Nachbar:innen und Kindheitsfreunde treffen sich wieder, besuchen die Häuser in den Dörfern und beleben dabei Erinnerungen, die eng mit der jüngeren Geschichte der Insel verknüpft sind. Deren eigenständige, geschützte Räume bilden die heute als Ferienhäuser genutzten Familienhäuser. Während institutionelle und

öffentliche Gebäude in den Dörfern – darunter Kirchen, Kapellen und Schulen – unter staatlichem Denkmalschutz stehen und ihre Verwaltung und Entscheidungsbefugnis in bestimmten Expertenrahmen liegt, bilden die Innenräume der Familienhäuser private, gewissermaßen autonome Zonen der Imbriot:innen. Hier können die Erb:innen weitgehend selbst über ihr bauliches Erbe verfügen und die Häuser als Teil ihrer eigenen materiellen Landschaft gestalten.

Im Gegensatz dazu steht das seit 2018 eingerichtete Museum auf der Insel, das der Geschichte von „Gökçeada“ gewidmet ist. In seiner kuratorischen Praxis wird die imbriotische Vergangenheit überwiegend in die osmanisch-türkische Nationalgeschichte eingebettet. Diese Rahmung entspricht einer staatlich geprägten Geschichtspolitik, die Minderheiten-Vergangenheiten in ein hegemoniales Narrativ integriert und zugleich durch Musealisierung- und Vernakularisierungs-Prozesse⁴¹ kulturell domestiziert.

Gleichzeitig ist die Präsenz von Imbriot:innen auf der Insel bis heute nicht erloschen. Gerade dieses fortbestehende immaterielle und materielle Kulturerbe bildet ein Spannungsfeld: Einerseits wird es im Kontext von Tourismus, regionaler Identitätspolitik und kultureller Aufwertung ökonomisch und symbolisch kapitalisiert;⁴² andererseits erfahren die Träger:innen dieser Traditionen weiterhin Formen struktureller Marginalisierung. Die museale Repräsentation bewegt sich somit zwischen Sichtbarmachung und Einhegung einer Minderheitenkultur, deren historische Kontinuität zwar anerkannt, jedoch nicht als gleichberechtigter Bestandteil der lokalen Geschichtsschreibung etabliert wird.

In diesem Zusammenhang könnte man das lokale Haus mit seinen traditionellen Elementen im Sinne von Pierre Noras Konzept der *lieux de mémoire* begreifen, also als Orte, in denen sich Erinnerung konzentriert, wenn lebendige soziale Gedächtniszusammenhänge – Noras *milieux de mémoire* – zu verschwinden beginnen.⁴³ Gedächtnisorte fungieren in diesem Verständnis als Kristallisationspunkte eines kanonisierten, gleichsam ‚eingefrorenen‘ Vergangenheitsbezugs.

Auf Imbros zeigt sich allerdings, wie lebendige soziale Erinnerung und verdinglichte Gedächtnisformen miteinander einhergehen. Auch wenn viele generationelle Träger:innen des Alltagswissens ab-

wesend sind, zeigt die ethnografische Forschung, dass Erinnerung fortlaufend rekonstruiert, situativ aktualisiert und in gegenwärtigen Handlungszusammenhängen neu ausgehandelt wird. Vor diesem Hintergrund erweist sich Maurice Halbwachs' Konzept der „sozialen Rahmen des Gedächtnisses“ als besonders anschlussfähig.⁴⁴ Halbwachs versteht Erinnerung nicht als individuelle oder objektgebundene Leistung, sondern als sozial eingebetteten Prozess, der sich im Spannungsfeld von Familie, Gemeinschaft und geteilten Erfahrungshorizonten vollzieht. Zugleich betont er die aktive Rolle der Subjekte, die Erinnerungen auswählen, interpretieren und in gegenwärtige Sinnzusammenhänge einbetten.

In diesem Sinne überschreiten die Häuser die Funktion klassischer Gedächtnisorte. Sie agieren als aktive mnemonische Infrastrukturen innerhalb eines erweiterten sozio-materiellen Netzwerks, das Menschen, Dinge, Räume und Erzählungen miteinander verknüpft. Durch alltägliche Nutzung, saisonale Rückkehr und wiederholte narrative Aktualisierung stabilisieren sie kollektive Identität, artikulieren Verlust und Kontinuität zugleich und ermöglichen eine bewusste Produktion von Lokalität. Die Ergebnisse meiner Feldforschung im Sommer 2018 verdeutlichen, dass die in den ehemaligen Familienhäusern beobachteten Praktiken nicht auf nostalgische Erinnerung reduziert werden können, sondern als bewusste Prozesse der Erbe-Herstellung (*heritage-making*) zu begreifen sind.

Endnoten

- Obwohl die Insel seit 1970 offiziell Gökçeada heißt, verwende ich in diesem Beitrag den emischen Namen Imbros sowie die Selbstbezeichnung Imbriot:innen für die griechische Bevölkerung. Entsprechend gebrauche ich auch das Adjektiv imbriotisch, um deren Perspektive und Terminologie sprachlich nachzuvollziehen.
- Dieser Beitrag basiert auf einem Abschnitt meiner Dissertation *Reclaiming Localities on Imbros: The Role of ‚Heritage‘ in the Reconstruction of Local Houses in Gökçeada*, die ich 2019 an der Technischen Universität Berlin im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 2227 „Identität & Erbe“ begonnen und 2025 an der Universität der Künste Berlin erfolgreich abgeschlossen habe. Eine frühere englischsprachige Fassung erschien als: Ayşegül Dinççağ Kahveci, *The ‚Müze Ev‘ Phenomenon of Imbros: Unofficial Heritage Practices of Seasonal Returnees in Imbros/Gökçeada*, in: *The Making of Identity through Rural Space*, hg. v. Vera Egbers/Özge Sezer, Bern/Berlin 2024.
- In diesem Beitrag sind alle Forschungsteilnehmer:innen anonymisiert und werden unter Pseudonymen geführt.
- Siehe: August Fick, *Vorgriechische Ortsnamen als Quelle für die Vorgeschichte Griechenlands*, Göttingen 1905, S. 65.
- Burçin Erdoğan, *Uğurlu-Zeytinli: Gökçeada'da Tarih Öncesi Dönemlere Ait Yeni Bir Yerleşme*, in: *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 2 (4), 2012, S. 1–16.
- Herodotus, *Histories. Hdt.6.137*, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/hdt.6.137>, (23.02.2026); Strabo, *The Geography, Strab.10.3.21*, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/strb.10.3.21>, (23.03.2026).
- Eugen Oberhummer, *Imbros*, in: *Beiträge zur Alten Geschichte und Geographie. Festschrift für Heinrich Kiepert*, Berlin 1898, S. 276–304.
- Vgl. Ἰμβρος: „Imbros ist eine Insel [vor der Küste] Thrakien, den Kabiren und dem Hermes geweiht, den die Karer Imbrasos nennen. Es ist auch eine Stadt. Die Bewohner [heißen] Imbrer.“ In: Margarethe Billerbeck/Christian Zuber (Hg.), *Stephani Byzantii Ethnica*, Bd. II: Δ–Ι, Berlin/New York 2010, S. 281. Für weitere Informationen vgl. Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 1977.
- E.N. Borza et al., *Megaloi Theoi (sanctuary, Imbros): A Pleiades place resource*, in *Pleiades: A Gazetteer of Past Places, 2022* (Places ID: 501510) <https://pleiades.stoa.org/places/501510> (7. 4. 2026).
- Bilge Umar, *Türkiye'de Tarihsel Adlar*, İstanbul 1993.
- Bärbel Ruhl, *Imbros: Archäologie einer nordostägäischen Insel. Marburger Beiträge zur Archäologie*, Bd. 5, Marburg 2019.
- Eine Kleruchie (gr.: κληρουχία, *klērouchia*) im antiken Griechenland war eine spezielle Form der Kolonie, die von Athen eingerichtet wurde. Der Begriff leitet sich vom griechischen Wort κληρούχος (*klērouchos*) ab, was wörtlich „Losinhaber“ bedeutet. Das Land der Kolonie wurde unter den Neuankömmlingen durch Losentscheid aufgeteilt und verteilt. Für weiterführende Informationen siehe: Robert Parker, *Athenian Religion Abroad*, in: *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts, Presented to David Lewis*, hg. v. Robin Osborne/Simon Hornblower, Oxford 1994, S. 339–346.
- Vgl. Çiğdem Özbek, *The Sanctuary of the Kabeiroi and the Worship of Hermes on Imbros*, Masterarbeit, Cornell University 1997.
- Im Dezember 2021 erließ der türkische Präsident Recep Tayyip Erdoğan eine Richtlinie, wonach „Türkiye“ als offizieller Name des Landes auf internationaler Ebene genutzt werden sollte. Im Juni 2022 erkannten die Vereinten Nationen die Namensänderung an. Daher verwende ich in meinem Beitrag die derzeit weltweit anerkannte Bezeichnung Türkiye. Die Schreibweisen in Referenzen bleiben in meinem Text unverändert.
- Dieses Verständnis von Nation knüpfte an das osmanische *Millet*-System an, in dem Zugehörigkeit primär über religiöses Bekenntnis und nicht über Sprache, Herkunft oder Selbstidentifikation definiert wurde. Für weiterführende Information zu diesem Thema vgl. Alexander Gibb/Harold Bowen, *Islamic Society and the West*, Teil 1 und 2, Oxford 1957; Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, New York 2002; Dimitri Pentzopoulos, *The Balkan Exchange of Minorities and its Impact Upon Greece*, Paris/Den Haag 1962.
- Zu dieser Ausnahme gehörten auch die Griechen Istanbul und die westthrakischen Muslime. Vgl. Alexis Alexandris, *Religion or*

- Ethnicity: The Identity Issue of the Minorities in Greece and Turkey*, in: *Crossing the Aegean. An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange Between Greece and Turkey*, hg. v. Renée Hirschon, New York 2004, S. 117–132.
17. Vgl. Alexis Alexandris, *Imbros and Tenedos: A Study of Turkish Attitudes Toward Two Ethnic Greek Island Communities Since 1923*, in: *Journal of the Hellenic Diaspora* 7(1), 1980, S. 5–31.
 18. In der griechischen Forschungsliteratur werden die staatlichen Maßnahmen gegenüber der griechischen Bevölkerung von Imbros unter dem Begriff *Eritme Programı* („Assimilationsprogramm“) zusammengefasst, das auf eine systematische „Dehellenisierung“ der Insel abzielte. Der Terminus umfasst eine Reihe politischer, rechtlicher und administrativer Maßnahmen, die seit den 1960er Jahren auf die schrittweise Auflösung der sozialen, ökonomischen und kulturellen Strukturen der Minderheit gerichtet waren. Vgl. Giorghos Tsimouris, *Reconstructing Home Among the Enemy: The Greeks of Gökçeada (Imvros) After Lausanne*, in: *Balkanologie* 5/1–2 (2001), S. 3; Alexandris 1980, S. 25–28.
 19. Tsimouris 2001, S. 3.
 20. 1985 erstellten türkische Denkmalschutzexperten eine Bestandsaufnahme der Insel und unterteilten sie in drei Kategorien als Naturzonen, archäologische und historische Zonen. 1991 wurden die griechischen Dörfer offiziell als Ortsdenkmalbereich zweiter Klasse anerkannt. Ein Ortsdenkmalbereich ist ein geschütztes Gebiet, in dem historische Gebäude und Straßenzüge als Einheit unter Denkmalschutz stehen. Außenfassaden und Materialien müssen erhalten bleiben, während die Bewohner:innen die Innenräume weitgehend frei gestalten dürfen.
 21. Nach Angaben des Diaspora-Vereins in Athen leben insgesamt etwa 550 Personen auf Imbros, die sich in den letzten zehn Jahren angesiedelt haben und mehr als die Hälfte des Jahres auf der Insel verbringen.
 22. Zur *Panagia* vgl. Giorghos Tsimouris, *Pilgrimages to Gökçeada (Imvros), a Greco-Turkish Contested Place: Religious Tourism or a Way to Reclaim the Homeland*, in: *Pilgrimage, Politics and Place-Making in Eastern Europe: Crossing the Borders*, hg. v. John Eade/Mario Katic. Surrey/Burlington 2014.
 23. Die erste umfassende Bestandsaufnahme und Studie zur vernakulären Architektur der Insel wurde 1973 vom griechischen Istanbuler Architekten Aristidis Pasadaios durchgeführt und in limitierter Auflage unter dem Titel *H Λαϊκή Αρχιτεκτονική της Ίμβρου* (Athen 1973) veröffentlicht. Die griechische Originalausgabe sowie eine kurze französische Zusammenfassung habe ich über die private Bibliothek von Alexis Kampouris konsultiert. Auf eigene Initiative übertrug die griechische Übersetzerin Vana Mavrakana den Text 2015 ins Englische und stellte ihn anschließend dem Diaspora-Verein in Athen zur Verfügung; diese Übersetzung fand später in mehreren Masterarbeiten an türkischen Universitäten Verwendung. Ergänzend sei auf die Studie des imbriotischen Architekten Giannis Giannakis zu Siedlungsstrukturen und Wohnbauten der Insel verwiesen (*Οικισμοί και σπίτια της Ίμβρου*, Thessaloniki 2019; türkische Übers. v. Vula Harana, 2021). Mein Dank gilt allen, die meinen Forschungsprozess unterstützt haben, indem sie mir den Zugang zu diesen Forschungsarbeiten ermöglichten.
 24. Einraum-Haus (gr. *monospito*). Zur Typologie des *monospito* vgl. Ayşegül Dinççağ Kahveci, *The Appropriation of Traditional Houses in Imbros/Gökçeada*, in: *Vernacular Heritage: Culture, People and Sustainability*, hg. v. Camilla Mileto u. a., Valencia 2022, S. 663–669.
 25. Der Begriff *konaki* wird hier in Anlehnung an die lokale Selbstbezeichnung der Inselbewohner:innen verwendet und bezieht sich auf das türkische *konak* (Herrenhaus). Der griechische Architekturhistoriker Pasadaios bezeichnet diesen weiterentwickelten Haustyp hingegen als *noikokyrospita*, womit er die größeren Wohnhäuser wohlhabender Kaufleute und Handwerker der Mittelklasse beschreibt. Siehe: Pasadaios 1973, *H Λαϊκή*, S. 48. In ihrer räumlichen Organisation und Innenraumgestaltung weisen diese Häuser Parallelen zu den osmanischen Wohnhaustypologien des *Türkischen Hauses* auf. Vgl. Sedat Hakkı Eldem, *Türk Evi: Osmanlı Dönemi / Turkish Houses: Ottoman Period*. Istanbul 1984.
 26. Das Gespräch mit Helena wurde auf Türkisch geführt, die gesprochene Sprache wurde von der Autorin für den Text überarbeitet.
 27. Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*. Hg. und Übers. Lewis A. Coser. Chicago 1992, S. 52–53, S. 182.
 28. Das Gespräch mit Hera wurde auf Englisch geführt und von der Autorin ins Deutsche übersetzt.
 29. Georges Bataille, *La notion de dépense. La part maudite*, Paris 1971, S. 28.
 30. Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*. New York 2016, S. 13. Der Begriff „Nostalgie“ setzt sich aus den griechischen Wörtern *nostos* (Heimkehr) und *algos* (Schmerz) zusammen. Der Begriff wurde erstmals 1688 in der medizinischen Dissertation des Schweizer Arztes Johannes Hofer verwendet, um psychische und physische Beschwerden zu beschreiben, die insbesondere bei Soldaten durch Heimweh verursacht wurden.
 31. Andrew Jones, *Memory and Material Culture*. Cambridge 2007, S. 255.
 32. Boym, *The Future*, S. 16–17.
 33. Susanne Hauser, *Recycling, ein Transformationsprozess, in: Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, hg. v. Anselm Wagner, Wien 2010, S. 45–62.
 34. Der Begriff „Verfremdung“ [*defamiliarization*] wurde von Victor Shklovsky, einem Mitglied der russischen Formalistengruppe, geprägt. Vgl. Victor Shklovsky, *Art as Technique*, in: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, hg. v. Lee T. Lemon/Marion J. Reiss, Lincoln 1965, S. 3–24.
 35. Alexander Tzonis/Liane Lefavre, *The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis, in: Architecture in Greece* 15, 1981, S. 164–178.
 36. Susan M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition*, London 2008, S. 159.
 37. Françoise Choay, *The Invention of the Historic Monument*. New York 2001, S. 141; vgl. Cornelius Holtorf/Oscar Ortman, *Endangerment and Conservation Ethos in Natural and Cultural Heritage: The Case of Zoos and Archaeological Sites*, in: *International Journal of Heritage Studies* 14 (1), Januar 2008, S. 74–90.
 38. In weniger als zehn Jahren schrumpfte die griechische Bevölkerung auf Imbros von etwa 8.900 auf eine Minderheit von 300 Personen. Für detaillierte Bevölkerungsaufzeichnungen, vgl. Alanur Çavlin Bozbeyoğlu/Işıl Onan, *Changes in the Demographic Characteristics of Gökçeada*, in: *The Turkish Journal of Population Studies* 23, 2001, S. 79–101.
 39. Das sogenannte Organik-Projekt ist ein staatlich initiiertes und durch EU-Fördermittel unterstütztes Programm, das Gökçeada als Modellregion für nachhaltige ländliche Entwicklung

- positioniert und ökologische Landwirtschaft sowie sanften Tourismus fördert; in lokalen Diskursen wird es jedoch häufig mit neuen Investitionen, Eigentumsverschiebungen und tiefgreifenden sozialen wie räumlichen Umstrukturierungen auf der Insel in Verbindung gebracht.
40. David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge 2014, S. 24.
 41. Zur Deutung von „Musealisierung“ und „Vernakularisierung“ als Modi der Heritage-Assimilation siehe, Gregory J. Ashworth u.a. (Hg.), *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. London 2007, S. 75.
 42. Ehemalige griechische Schulgebäude wurden vielfach in Eco-Hotels oder gastronomische Betriebe umfunktioniert und an türkische Siedler:innen weitervermietet; parallel dazu werden lokale Rezepttraditionen sowie griechische Toponyme und Bezeichnungen verstärkt als touristische Branding-Ressourcen angeeignet.
 43. Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in: *Representations* 26, 1989, S. 7–24.
 44. Für weitere Informationen vgl. Can Bilsel, *Architecture and the Social Frameworks of Memory: A Postscript to Maurice Halbwachs' Collective Memory*, in: *Iconarp International Journal of Architecture and Planning* 5 (1), Juni 30, 2017, S. 1–9.
- Françoise Choay, *The Invention of the Historic Monument* (zuerst erschienen als *L'invention du monument historique*), New York 2001.
- Ayşegül Dinççağ Kahveci, *The Appropriation of Traditional Houses in Imbros/Gökçeada*, in: *Vernacular Heritage: Culture, People and Sustainability*, hg. v. Camilla Mileto u. a., Valencia 2022, S. 663–669., DOI:10.4995/HERITAGE2022.2022.15722.
- Ayşegül Dinççağ Kahveci, *The ‚Müze Ev‘ Phenomenon of Imbros: Unofficial Heritage Practices of Seasonal Returnees in Imbros/Gökçeada*, in: *The Making of Identity through Rural Space*, hg. v. Vera Egbers/Özge Sezer, Bern/Berlin 2024.
- Sedad Hakkı Eldem, *Türk Evi: Osmanlı Dönemi/Turkish Houses: Ottoman Period*. Istanbul 1984.
- Burçin Erdoğan, *Uğurlu-Zeytinli: Gökçeada'da Tarih Öncesi Dönemlere Ait Yeni Bir Yerleşme*, in: *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 2 (4), 2012, S. 1–16.
- August Fick, *Vorgriechische Ortsnamen als Quelle für die Vorgeschichte Griechenlands*, Göttingen 1905.
- Giannis Giannakis, *Οικισμοί και σπίτια της Ίμβρου. Η προστασία και η ανάδειξη τους* [Settlements and Houses of Imbros, Their Protection and Promotion], Thessaloniki 2019.

Bibliographie

- Alexis Alexandris, *Religion or Ethnicity: The Identity Issue of the Minorities in Greece and Turkey*, in: *Crossing the Aegean. An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange Between Greece and Turkey*, hg. v. Renée Hirschon, New York 2004, S. 117–132.
- Alexis Alexandris, *Imbros and Tenedos: A Study of Turkish Attitudes Toward Two Ethnic Greek Island Communities Since 1923*, in: *Journal of the Hellenic Diaspora* 7(1), 1980, S. 5–31.
- Gregory J. Ashworth u.a. (Hg.), *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies*. London 2007.
- Margarethe Billerbeck/Christian Zubler (Hg.), *Stephani Byzantii Ethnica*, Bd. II: Δ–I, Berlin/New York 2010.
- Can Bilsel, *Architecture and the Social Frameworks of Memory: A Postscript to Maurice Halbwachs' Collective Memory*, in: *Iconarp International Journal of Architecture and Planning* 5 (1), Juni 30, 2017, S. 1–9, DOI:10.15320/iconarp.2017.14.
- E.N. Borza et al., *Megaloi Theoi (sanctuary, Imbros): A Pleiades place resource*, in: *Pleiades: A Gazetteer of Past Places*, hg. v. Tom Elliot, 2022 (Places ID: 501510) <https://pleiades.stoa.org/places/501510>, (07.04.2026)
- Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York 2016.
- Alanur Çavlin Bozbeyoğlu/İşıl Onan, *Changes in the Demographic Characteristics of Gökçeada*, in: *The Turkish Journal of Population Studies* 23, 2001, S. 79–101.
- Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 1977.
- Alexander Gibb/Harold Bowen, *Islamic Society and the West, Teil 1 und 2*, Oxford 1957.
- Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, hg. und übers. v. Lewis A. Coser (zuerst erschienen als *La mémoire collective*), Chicago 1992.
- Susanne Hauser, *Recycling, ein Transformationsprozess*, in: *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, hg. v. Anselm Wagner, Wien 2010, S. 45–62.
- Herodotus, *Histories*, Online-Version: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hdt.%206.137&lang=original>, (23.02.2026).
- Cornelius Holtorf/Oscar Ortman, *Endangerment and Conservation Ethos in Natural and Cultural Heritage: The Case of Zoos and Archaeological Sites*, in: *International Journal of Heritage Studies*, 14 (1), 2008, S. 74–90, DOI:10.1080/13527250701712380.
- Andrew Jones, *Memory and Material Culture*, Cambridge 2007.
- Bernard Lewis, *The Emergence of Modern Turkey*, New York 2002.
- David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge 2014.
- Pierre Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in: *Representations*, 26, 1989, S. 7–24, DOI:10.2307/2928520.
- Eugen Oberhummer, *Imbros*, in: *Beiträge zur Alten Geschichte und Geographie. Festschrift für Heinrich Kiepert*, Berlin 1898, S. 276–304
- Çiğdem Özbek, *The Sanctuary of the Kabeiroi and the Worship of Hermes on Imbros*, Masterarbeit, Cornell University 1997.

Robert Parker, *Athenian Religion Abroad*, in: *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts, Presented to David Lewis*, hg. v. Robin Osborne/Simon Hornblower, Oxford 1994, S. 339–346.

Aristides Pasadaios, *Η Λαϊκή Αρχιτεκτονική της Ίμβρου* [The Folk Architecture of Imvros], Athens 1973.

Susan M. Pearce, *On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition* (zuerst erschienen 1995), London 2008.

Dimitri Pentzopoulos, *The Balkan Exchange of Minorities and its Impact Upon Greece*, Paris/Den Haag 1962.

Bärbel Ruhl, *Imbros: Archäologie einer nordostägäischen Insel. Marburger Beiträge zur Archäologie*, Bd. 5, Marburg 2019.

Victor Shklovsky, *Art as Technique*, in: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, hg. v. Lee T. Lemon/Marion J. Reiss, Lincoln 1965, S. 3–24.

Laurajane Smith, *The Uses of Heritage*, London 2006.

Strabo, *The Geography* (altgr. Γεωγραφικά Geōgraphiká), 10.X3 Aetolia 462–474 V75:115. Online-Version: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0198%3Abook%3D10%3Achapter%3D3%3Asection%3D21>, (23.02.2026).

Giorgos Tsimouris, *Reconstructing ‚Home‘ Among the ‚Enemy‘: The Greeks of Gökçeada (Imvros) After Lausanne*, in: *Balkanologie*, 5 (1/2), 2001, S. 1–13, DOI:10.4000/balkanologie.727.

Giorgos Tsimouris, *Pilgrimages to Gökçeada (Imvros), a Greco-Turkish Contested Place: Religious Tourism or a Way to Reclaim the Homeland*, in: *Pilgrimage, Politics and Place-Making in Eastern Europe: Crossing the Borders*, hg. v. John Eade/Mario Katic, Surrey/Burlington 2014.

Alexander Tzonis/Liane Lefaivre, *The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis*, in: *Architecture in Greece*, 15, 1981, S. 164–178.

Bilge Umar, *Türkiye’de Tarihsel Adlar*, İstanbul 1993.

Abbildungen

Abb. 1 bis 11: Ayşegül Dinççağ Kahveci

Zusammenfassung

Der Beitrag nimmt die Ägais-Insel Imbros (heute Gökçeada) und ihre historisch griechischen Dörfer als Ausgangspunkt, um die Rolle geerbter Familienhäuser in diasporischen Erinnerungspraktiken zu untersuchen. Die Geschichte der Insel ist von tiefgreifenden demografischen und politischen Veränderungen geprägt:

Seit den 1960er Jahren führten staatliche Maßnahmen der Türkifizierung zur Vertreibung eines Großteils der griechischen Bevölkerung; zahlreiche Häuser wurden aufgegeben oder verfielen.

Auf Grundlage ethnografischer Feldforschung aus dem Jahr 2018 richtet der Aufsatz den Blick auf saisonale Rückkehrer:innen der imbriotischen Diaspora, die ihre ehemaligen Familienhäuser heute als Sommerhäuser nutzen. Im Zentrum steht der alltägliche Umgang mit materiellen Hinterlassenschaften in diesen Räumen. Aus einer menschenzentrierten Perspektive der *Critical Heritage Studies* werden die Praktiken Ausstellen, Inszenieren, Weiterverwenden und Sammeln als Formen des *heritage-making* verstanden. Die Häuser fungieren dabei als materielle Träger von Erinnerung, durch welche Zugehörigkeit innerhalb diasporischer Bezüge im heutigen Gökçeada neu verortet wird.

Autorin

Ayşegül Dinççağ Kahveci ist Architektin, Stadtplanerin und Forscherin in Berlin. Sie studierte Architektur an der Universität der Künste Berlin (2004–2010) und arbeitete anschließend in Istanbul, Berlin und New York an Projekten der Stadttransformation und partizipativen Stadtplanung. Seit 2014 ist sie Mitglied der Architektenkammer Berlin und als freiberufliche Architektin tätig. Von 2019 bis 2023 war sie Mitglied des DFG-Graduiertenkollegs „Identität und Erbe“ an der TU Berlin und promovierte an der UdK Berlin; ihre Dissertation wurde 2025 mit summa cum laude bewertet. Ihre Forschung verbindet Architektur, Stadtforschung, Ethnographie und Heritage Studies. Derzeit ist sie Gründungsmitglied und Forscherin am TAM-Museum.

Titel

Ayşegül Dinççağ Kahveci, *Praktiken des Erinnerns in saisonal genutzten Häusern auf Imbros/Gökçeada*, in: *Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access Publizieren*, Nr. 1, 2026 (17 Seiten).

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115202>

Sebastian Bolz

„mir kann's nicht *open* genug sein“

Perspektiven und Aporien digitaler Publikation in den Geisteswissenschaften

Einen wissenschaftlichen Text über das Thema Open Access (OA) zu schreiben, ist nicht leicht. Publikationen dazu bewegen sich häufig und mit einer gewissen Zwangsläufigkeit zwischen lexikonartiger Bestandsaufnahme, Wahrsagerei, politischem Positionspapier und „Manifest“,¹ mit gelegentlichen klassenkämpferischen Untertönen bei Befürworter:innen und Gegner:innen, aber auch mit einer erkennbaren Tendenz zur Einbeziehung intersektionaler Debatten.² Dies gilt selbst für monographische Äußerungen zum Thema in Wissenschaftsverlagen. In seiner durchaus um Objektivität bemühten Monographie spricht Martin Paul Eve konsequent von einem „Open Access movement“, einer ‚Bewegung‘ also, was nach einseitiger Interessensvertretung, vor allem aber nach einer koordinierten Gruppe klingt.³ Samuel Moore beginnt seine Überlegungen zum Publizieren ‚jenseits des Marktes‘, die auf eine Ökonomie der „commons“, des Gemeinguts abheben, mit der Feststellung: „[A]s we shall see throughout this book, OA has a politics and can conform to a range of different ideologies.“⁴ Auf andere wirkt die Diskussion gar wie „eine Art Stellvertreterkrieg für politisch-ideologische Weltanschauungen [...], die teilweise weit über die Sachebene hinausreicht“;⁵ manch einer sieht gerade die Geisteswissenschaften von einer „almost hysteric euphoria surrounding open access“ erfasst, um dann gemeinsam mit „open access“ auch gleich das Streben nach einer „open society“ als „madness“ abzulehnen.⁶

Vergleichsweise selten sind fachspezifische Überlegungen zum Thema. ‚Mein‘ Fach, die Musikwissenschaft, erweist sich jedenfalls als zurückhaltend, aus einer Disziplin-Logik zu argumentieren. An Fachvertreter:innen, die eine Meinung zum Thema haben oder die Möglichkeiten der Technik nutzen, mangelt es dabei nicht;⁷ ebenso wenig an den Möglichkeiten selbst. Das gilt selbst dann, wenn diese kompetitiv und v. a. zeitlich befristet und mit Innovationsdruck an den Bedarfen der Community und auch der Gedächtnisinstituten

vorbeifinanziert werden, wie etwa die Plattform *musicconn.publish* des Fachinformationsdiensts (FID) Musikwissenschaft zeigt. Unabhängig davon gibt es aus kunstwissenschaftlicher Sicht spezifische, auf Quellen, Medien und Objekte bezogene Anforderungen an die Präsentationsform, die ein disziplinäres Nachdenken nahelegen. Lohnend erscheint, wie dieser Beitrag zu zeigen versucht, etwa die Neubewertung von Traditionen, Selbstverständlichkeiten und vermeintlichen Gewissheiten, denen geisteswissenschaftliches Schreiben und Publizieren weitgehend verbunden ist.⁸

Einen geisteswissenschaftlichen Text, der üblicherweise das Ergebnis gründlicher Beobachtung, längerer Nachdenkens und Diskussion mit Kolleg:innen ist, über das Thema OA zu schreiben, ist aber auch deshalb nicht leicht, weil sich der Gegenstand kontinuierlich verändert und auch die Debatte nicht stillsteht. Allein in den letzten Wochen des Jahres 2025, während der Arbeit an diesem Artikel, erschien eine ganze Reihe einschlägiger Texte. Entscheidungen einflussreicher Akteur:innen im Feld wie die Kündigung des kommerziellen Services *Web of Science* durch das französische Centre national de la recherche scientifique erzeugen eine zusätzliche Dynamik.⁹

Der ausgreifenden Diskussion der letzten Jahre zum Trotz herrschen Unsicherheiten über grundlegende Fragen des Publizierens, die im Hinblick auf OA neue, möglicherweise auch erstmalige Aufmerksamkeit erfahren: Wie etwa kann und soll wissenschaftliches und publizistisches Renommee hergestellt werden, wenn dessen klassische Messinstrumente nicht oder nur eingeschränkt greifen, wenn etwa die Veröffentlichung in angesehenen Verlagen, die Besprechung in Fachjournals, die Kuratierung in traditionsreichen Reihen, aber auch die Würdigung im Feuilleton oder in Sachbuchlisten keine maßgeblichen Produzenten und Indikatoren von Reputation mehr sind?¹⁰ Wie werden wissenschaftlich-geistige Leistungen er-

fasst und nach ihrer Verwertung vergütet, etwa nach dem Prinzip der VG Wort?¹¹ Wie funktioniert Wissenschaftskommunikation, wie ändert sich die Rolle des Public Intellectuals (wenn es das in der Musikwissenschaft gibt), wenn nicht mehr Publikumsverlage, Bestseller-Listen und Buchpreise, sondern Suchalgorithmen darüber entscheiden, wer und was gesehen und gelesen wird?

Diese Unsicherheit mag gerade in den Geisteswissenschaften mit einem Defizit zusammenhängen, das nicht leicht, vielleicht gar nicht zu beseitigen ist: Über die Bewertungskriterien und über wissenschaftliche Qualität insgesamt herrscht kaum Einigkeit, harte (oder zumindest vermeintlich harte) Kennzahlen wie Zitationsindizes oder Impactfaktoren sind den meisten geisteswissenschaftlichen Disziplinen ebenso fremd wie eine transparente Debatte darüber. Insofern ist die Diskussion, welche Anforderungen an OA als Publikationsform bestehen, eine diffuse, weil diese Anforderungen an Publikationen selbst oft einer anekdotischen Logik folgen. Sie und mit ihr das Nachdenken über OA führt gleichwohl auf grundsätzliche Fragen wissenschaftlichen Formulierens und Publizierens, insbesondere was den Zweck und mit ihm das intendierte Publikum angeht. Wie etwa verhalten sich die Ansprüche einer Präsentation von Ergebnissen, ihre Diskussion mit Peers, aber auch die Sichtbarkeit von Autor:innen, die publikationsbasierte Reputation, die auch Währung im Sinne wissenschaftlicher Karriere ist, zueinander?

Im Folgenden will ich unterschiedliche Akteur:innen im Feld in den Blick nehmen und auf ihr Verhältnis zur Wissenschaft und zu Wissenschaftenden befragen. Dass die Unterscheidung dieser Akteur:innen und ihrer spezifischen Rollen unter den Bedingungen von OA ihrerseits unscharf geworden ist, schränkt diese Beobachtungen nicht ein, sondern ist ihr wesentliches Merkmal.

Eine Unschärfe der Diskussion ergibt sich bisweilen in der begrifflichen Überlagerung von OA und ‚digitalem‘ Publizieren. Einige der im Folgenden skizzierten Beobachtungen und Gedanken gelten unabhängig von Zugangsbeschränkungen, weil sie auf die Medienform abheben, während andere mit der konkreten Verfügbarkeit zusammenhängen. Dabei soll deutlich werden, dass der Publikationsrahmen maßgeblich auch

das Schreiben und Nachdenken formt und bedingt, dass also die anvisierte Präsentationsform die Art prägt, wie der behandelte Gegenstand – Musik oder allgemeiner: Künste mit performativem Aspekt – verhandelt und repräsentiert werden kann.

Neuer Wein, oder: Was bedeutet digitales Publizieren für das Nachdenken über Musik?

Für das digitale Publizieren und Lesen diagnostizierte Eric Steinhauer 2015 mit Blick auf die Schreib- und Lesepraktiken der Gegenwart eine „Inkunabelzeit des Digitalen“,¹² analog zum Übergang von der Handschrift zum frühen Buchdruck: Die frühneuzeitliche Erfindung bedeutete, so Steinhauer, zwar einen Medien- und Produktionswandel, übernahm jedoch zunächst Logik und Gestaltungsprinzipien der Handschriftenkultur. Mediale Spezifika der älteren Form wie Abkürzungen, die eigentlich unnötig geworden waren und im Druck sogar zu erhöhtem Aufwand führten, wurden dabei nicht aufgegeben, sondern zunächst auf Basis neuer technischer Möglichkeiten reproduziert und erst langsam in einem „Prozess der Emanzipation der Drucke von der handschriftlichen Tradition“ aufgegeben.¹³ In ähnlichem Sinn sprach Christof Schöch mit Blick auf aktuelle Publikationspraktiken im Digitalen 2021 von einer „digitale[n] Reinkarnation des gedruckten Buchs“ im PDF-Format.¹⁴ 2025/26 scheinen diese Einschätzungen wenig von ihrer Gültigkeit eingebüßt zu haben. Ob und wie weit die Geisteswissenschaften bei der Erzeugung digitaler Texte jenseits von automatischer Fußnotenzählung und Bibliographiesoftware über das Zeitalter der Schreibmaschine hinausgelangt sind, erscheint durchaus diskussionswürdig.¹⁵

Für Geisteswissenschaften, die wie die Musikwissenschaft auf ästhetisch-mediale Gegenstände ausgerichtet sind, ergeben sich aus diesem Befund zwei Perspektiven auf das Schreiben unter den Bedingungen des Digitalen. Zum einen die äußere Form: Der ‚Reinkarnation des Buchs als PDF‘ entsprechen die weitgehend unveränderten Publikationsformen. Auch bei digitalen Publikationen handelt es sich weiterhin vorwiegend um Monographien, Aufsätze in Zeitschriften, die einer Heft-Logik folgen,¹⁶ Sammelbänden oder Lexika. Zumeist herrscht hier die statische Form vor, das PDF.¹⁷ Ausnahmen sind selten – und manchmal aus der Not geboren: Das 2023 eingestellte, vom

FIMT Bayreuth herausgegebene OA-Magazin *Act* startete im Februar 2025 einen neuen Anlauf, wobei die technische Überholung es, wie der Herausgeber bemerkt, nun gestatte, „Videos, Sounds und andere Multimedia-Beiträge einzubeziehen“.¹⁸ Die ersten erschienenen Artikel versuchen diesen Anspruch über die Einbindung von YouTube-Videos einzulösen. Dass die Schnittstelle von wissenschaftlicher (Text-)Publikation und audiovisuellem Material in diesem und vielen anderen Fällen weitgehend auf proprietär-abhängigen Strukturen US-amerikanischer Anbieter beruht, macht gleichwohl deutlich: Die Frage digitalen Publizierens ist wesentlich (auch) eine der technischen Souveränität. Von Universitäten gehostete Alternativen zu den einschlägigen Anbietern sind jedenfalls überschaubar.¹⁹

Dies wird umso deutlicher beim Blick auf freiere Text- und Medienformate. Blogbeiträge, Features und Podcasts spielen weiterhin in einer unteren Liga der wissenschaftlichen Renomierfähigkeit – allen wissenschaftspolitischen Forderungen nach einer ‚Third Mission‘, die Kommunikation mit der nicht-akademischen Öffentlichkeit als Aufgabe wissenschaftlicher Praxis begreifen, zum Trotz. Dabei wären es gerade die Kunstwissenschaften, die in solchen sozial wie technisch offeneren Medien nicht nur in puncto Sichtbarkeit, sondern auch inhaltlich zu gewinnen hätten. Immerhin bietet der Modus des Digitalen für Wissenschaften, die sich mit medial vielfältigen Gegenständen wie Musik und Theater beschäftigen, fundamental neue Möglichkeiten in der textstrategischen Auseinandersetzung mit diesen Gegenständen: Sie lassen sich in dynamischer Form in Publikationen einbinden, können also an Ort und Stelle in den Leseprozess integriert werden. Wenn die Forschung selbst etwa in Form von Audio Papers jenseits des geschriebenen Textes kommuniziert, dann verringert sich die mediale Distanz der Forschung zu ihrem Gegenstand.²⁰ Und auch die Wissenschaftler:innen, die sie hervorbringen, werden noch einmal anders sichtbar und hörbar. Perspektivität als Wesen gerade geisteswissenschaftlicher Forschung wird dann auf unmittelbare(re) Weise anschaulich. Vor dem Hintergrund dieser medialen Distanz, der der geschriebene Text zum Gegenstand Musik erzeugt, wäre einmal einer ‚Theorie des Notenbeispiels‘ als Selbstreflexion musikwissenschaftlichen Erzählens nachzugehen, wobei etwa zu fragen wäre,

ob es sich beim landläufig so bezeichneten tatsächlich um ein ‚Beispiel‘ handelt, vielleicht um eine ‚Abbildung‘ – in welcher Beziehung also das Gezeigte zum Gegenstand steht.²¹

Gerade an diesem Punkt wird deutlich, dass die Beschränkung audiovisueller Präsentationsformen von Forschung auf wissenschaftskommunikatorische oder populärwissenschaftliche Zusammenhänge zu kurz greift. Auch für die innerwissenschaftliche Kommunikation und für die akademische Auseinandersetzung mit Gegenstand Musik lassen sich solche neuen, vielleicht auch „experimentellen“ Formate denken. Dies gilt umso mehr angesichts neuer technischer Möglichkeiten der Durchsuchbarkeit von Audio- und Videodaten. Welche Ambivalenzen sich aus der Nutzung dieser Techniken ergeben, wird weiter unten diskutiert. Und zweifellos ist Open Access für diese Neuausrichtung der Textproduktion keine Voraussetzung, wohl aber ein genuin digitales Schreiben und Publizieren, das dann Auswirkungen auf die Optionen und Wege des OA-Publizierens hat.

Hier schließt die Denkfigur und mit ihr das Format des Hybriden an.²² Mit Blick auf OA wird sie zumindest in den Geisteswissenschaften üblicherweise auf das Verhältnis von gedruckter und digitaler Verwertung besprochen, dann als ‚grüner‘ Weg, bei dem die OA-Publikation der gedruckten Publikation folgt oder mit ihr einhergeht. Nachgelagerte oder vom Druckprodukt abgeleitete OA-Publikationen gehorchen notwendig den medialen Bedingungen und Präsentationsmöglichkeiten des inhaltsstabilen Mediums. ‚Hybride‘ Publikationen verbinden dann häufig gerade nicht die Stärken zweier Techniken, sondern übertragen die Beschränkungen eines Mediums in ein anderes.²³ Die Darstellung ästhetisch-performativer Gegenstände und die Form des Nachdenkens über sie folgt damit anderen Regeln als Äußerungsformen, die ‚digital geboren‘ werden. Nochmals lohnt in diesem Zusammenhang auch der Blick in die Geschichte des Buchdrucks: In dessen Frühzeit waren Bücher hybride Produkte, in denen handschriftliche und gedruckte Elemente ineinanderfloßen, in denen auch Seiten beiderlei Typs zusammengebunden werden konnten. So definierte die Kombination unterschiedlicher Techniken – etwa die handschriftliche Annotation oder Illustration des gesetzten Texts – das Medium ‚Buch‘.²⁴ Die Frage, an

welchem historischen Zeitpunkt im Übergang von gedruckten zu digitalen Texten wir uns analog zu diesem (bereits erwähnten) „Prozess der Emanzipation“ befinden, der auch ein sozialer ist, könnte der Diskussion um die Prinzipien und Bedingungen von OA neue Impulse verleihen.

Als eine Art Logo dieser Distanz darf der QR-Code gelten. Er stellt den Versuch dar, mediale und/oder dynamische Inhalte in das beharrliche Buch zu integrieren – dann meist auf Basis kommerzieller Dienstleister, etwa in Form von Playlists bei kommerziellen Streamingdiensten.²⁵ Untersuchungen der Nutzung dieser Angebote und Überlegungen zur Veränderung der Lesepraxis und zur Rezeptionshaltung stehen zumindest für die Musikwissenschaft noch aus. Immerhin ist durchaus fraglich, welche Funktion solche außerhalb des Texts und seiner linearen Rezeption (die aber vielleicht ohnehin nie die maßgebliche für wissenschaftliche Texte war) liegenden Objekte einnehmen. Sind sie Gegenstand der Untersuchung und werden als solche an entsprechender Stelle wahrgenommen? Oder sind sie eine Art Soundtrack zum Geschriebenen, ein Hintergrund?

Darüber hinaus existieren weitere, wissenschaftlich relevante Text- und Datenformen, etwa Datenbanken und Forschungssoftware. Dass Wissenschaftler:innen in ihren Publikationslisten solche neben Monographien und Aufsätzen angeben oder auf Code-Repositoryn als eigene, dynamische Publikationsnachweise verlinken, ist mittlerweile häufiger zu beobachten.²⁶ Gleichwohl ist der Weg zu alternativen Publikationsformen noch weit: In einer von der DFG durchgeführten, methodisch allerdings etwas wackligen Umfrage in den Fachkollegien landete die klassische Monographie im Fachbereich „Kunst-, Musik-, Theater- und Medienwissenschaften“ unangefochten (und vor dem Sammelband als zweitwichtigste Form) auf Platz 1.²⁷ Zugleich sind es weiterhin v. a. Zeitschriften und Sammelbände, die den Schritt zum OA vollziehen. Vor allem ersteren kommt in Debatten ein Großteil der Aufmerksamkeit zu, etwa bei den sogenannten DEAL-Verträgen.²⁸ Die Monographie weist demgegenüber größere Beharrungskräfte im Druck auf.²⁹ In all diesen Befunden schwingt als Frage mit: Wie wollen Geisteswissenschaftler:innen lesen? Entsprechende Studien diagnostizieren für diese Fragen einen bemerkenswerten

Zielkonflikt, gewissermaßen den Wunsch nach Schrödingers E-Book:

„[Wissenschaftler:innen] wollen alles zuerst online haben, dann jedoch soll es auch noch in anderen abgeleiteten Formen (z. B. gedruckten Monographien oder Sammelbänden) zur Verfügung gestellt werden. [...] Verhalten und Erwartungen der Wissenschaftler lassen sich auch als Differenz zwischen Autor und Rezipient verstehen. Diese beiden Rollen, die jeder Wissenschaftler, jede Wissenschaftlerin spielt, zur Deckung zu bringen, würde einen großen Fortschritt bedeuten, weil die ihnen eigenen Interessenkonflikte dann intern thematisiert werden müssten: möglichst schnell einen unkomplizierten Zugriff in elektronischer Form zu haben, aber [...] den Artikel oder das Buch gern gedruckt und in gebundener Form im Regal stehen sehen wollen, auch wenn man schon vorher weiß, dass die meisten Wissenschaftler sie hinterher eigentlich lieber wieder elektronisch rezipieren würden.“³⁰

„Have you tried turning it off and on again?“ Vom Manuskript zur Publikation

Je kürzer der Weg zwischen dem Nachdenken über Musik, der Überführung dieser Gedanken in einen Text und schließlich der Präsentation dieses Texts wird, desto näher liegen Fragen der technischen Kompetenz. Das heißt auch: Je näher Schreiben und Publizieren zusammenrücken, desto näher stehen sich die Tätigkeit von Autor:in, Verlag und Bibliothek. Das gilt etwa für die Erstellung von publikationsfähigen Dateien, bei der sich die Printpublikation schon seit Jahrzehnten in einem Zwischenstadium befand: Die Umsetzung von Manuskripten in einen professionellen Text- und Notensatz ist mit dem Übergang von der Schreibmaschine auf den Computer als primäres Werkzeug der Textarbeit einfacher geworden, hat aber – durch die Vielzahl möglicher Dateiformate, individueller Usancen und softwareseitiger Idiosynkrasien – auch an Unwägbarkeiten ‚gewonnen‘. Dass dieser technisch-gestalterische Schritt, ein klassisches Aufgabengebiet der Verlage, trotz steigender, bisweilen massiver Kosten keineswegs grundsätzlich für stabile Qualität sorgt und gerade angesichts der digitalen

Technisierung des Schreibens immer weiter auf Autor:innen ausgelagert wurde und wird, ist ein Phänomen, das die meisten Kolleg:innen bestätigen dürften, die in den letzten Jahren Bücher in Zusammenarbeit mit Verlagen verantwortet haben. Hinweise darauf geben auch die Ergebnisse einer (allerdings mit kleiner Datenbasis durchgeführten) Studie des BMBF-Verbundprojekts AuROA zur Einschätzung von OA in den Geistes- und Sozialwissenschaften:

„Open Access stehen die Befragten sehr positiv gegenüber, sind in der Praxis aber noch nicht sehr vertraut mit den konkreten Möglichkeiten, Open Access zu publizieren. [...] Zu den Gründen gehören die sehr kleinteiligen Verlags- und Disziplinen-Landschaften in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Welche Verlage als besonders renommiert angesehen werden, hängt dabei wenig mit den Dienstleistungen der Verlage zusammen. Stattdessen werden Verlage nach einem tradierten Markennamen und einer historisch gewachsenen Marktposition beurteilt, aber auch nach fachrelevanten Publikationen und namhaften Herausgeber:innen. Selbst bei renommierten Verlagen zeigt sich allerdings auch eine hohe Quote an Unzufriedenheit mit den tatsächlich erbrachten Dienstleistungen.“³¹

Gelegentlich nehmen Einschätzungen zum Verhältnis von Text und Verwertung auch satirische Züge an: Eine bereits zitierte Monographie zur Wissenschaftskommunikation, erschienen im Springer-Verlag, postuliert: „Es darf bezweifelt werden, dass das viel gelobte ‚Selfpublishing‘ ähnlich hohe Qualitätsstandards und eine entsprechende Marktdurchdringung erreichen kann wie eine verlagsbetreute Veröffentlichung, selbst wenn sie im (elektronischen) Open-Access-Modus kostenlos zur Verfügung steht.“³² Just auf den Seiten, die dieses (inhaltlich diskutabile) Statement umgeben, wird evident, wie die beschworene Leistung aussieht: Dort treffen unterschiedliche Schriftfarben (dunkelgrau und schwarz) aufeinander; ausgerechnet bei der Erwähnung von Verlagsmodellen, die nicht erst in jüngerer Zeit im Hinblick auf ihre Gewinnmargen in die Kritik geraten sind, ist von „Flaterate-Modelle[n]“ [sic] die Rede.

Dass vertiefte Kenntnisse in Textverarbeitung und Textsatz in den Geisteswissenschaften nicht verbreiteter sind, ist vor diesem Hintergrund durchaus überraschend. Sind diese Fähigkeiten es doch, die – polemisch zugespitzt – den Text auf dem Computer der Autorin oder des Autors vom publizierten Text unterscheiden, sind es also allein diese Kenntnisse, die Geisteswissenschaftler:innen angesichts umfassender, frei zugänglicher Publikationsmöglichkeiten von publikationsfähigen Dokumenten trennen.³³ Kolleg:innen aus technischen Disziplinen können die Produktionsbedingungen, unter denen Zeitschriften und Sammelbände in den Geisteswissenschaften üblicherweise zustande kommen, zumal bei kollaborativen Arbeiten oft gar nicht fassen; bedeuten sie doch meist den mehrfachen Medienwechsel von einer proprietären Textverarbeitung (Microsoft Word) in eine proprietäre Publishing-Software (Adobe InDesign) und schließlich in ein unflexibles Container-Format (PDF). Textsatzformate wie LaTeX, die den Unterschied zwischen Manuskript und publikationsfähiger Ausgabeform im Wesentlichen aufheben, die auf freier Software basieren und deshalb für Studiengänge der MINT-Fächer zur Grundlagenausbildung zählen, führen in den Geisteswissenschaften dagegen ein Nischendasein.³⁴

Allerdings hat sich die Codierung von Texten im (TEI-)XML-Format in bestimmten Bereichen der Musikwissenschaft zu einem Standard mit einer Breitenwirkung entwickelt, über den Kolleg:innen aus technischeren Disziplinen oftmals staunen.³⁵ Freilich gilt dies v. a. für den Editionsbereich. Dass auch wissenschaftliche Sekundärtexte in dieser Form erscheinen, bleibt bislang die Ausnahme.³⁶ Ihr ist auch deshalb eine größere Verbreitung zu wünschen, da das XML-Format – bislang auch im Unterschied zu LaTeX – die Ausgabe in andere, barrierefreie Formate ausgesprochen erleichtert und zudem – ebenfalls anders als LaTeX, dessen Zielformat in der Regel ein PDF ist – Strukturinformationen enthält, die zwischen Menschen- und Maschinenlesbarkeit vermittelt.³⁷

Die Diskussion um das Verhältnis von Manuskript und Veröffentlichungen führt auch nochmals die Bedeutung von Publikationsmedien vor Augen: Bücher und Zeitschriften sind eine kulturgeschichtlich und mit Sozialkapital aufgeladene Form, die im Fall der Kunstwissenschaften nicht selten auch mit dem kulturellen

Kapital ihrer Gegenstände zusammenzufließen scheint. Der Publikationsprozess trennt in diesem Fall zeitlich und ökonomisch das Nachdenken und Schreiben vom Lesen und Gelesenwerden. OA-Publikationen, die nicht einer Verwertung durch Verlage o. ä. folgen, erscheinen demgegenüber als ‚Thin Layer‘, fügen also dem ‚Content‘ in dieser Hinsicht scheinbar nur wenig Eigenes hinzu, erzeugen dafür aber in mehrerlei Hinsicht Unmittelbarkeit. Ob und wie sich diese unterschiedlichen Affordanzen auf die präsentierten Inhalte, ihre Darstellung und ihre Rezeption auswirken, wäre gerade für die Musikwissenschaft einmal gründlicher zu untersuchen.

„Notice I no longer say library“. Infrastrukturen der Präsentation

Dass von der medialen Gestalt einer Publikation ihre Aufbewahrung abhängt, liegt auf der Hand. Wo also liegen Daten und Dokumente, die sich der oben skizzierten Möglichkeiten bedienen – wenn es dafür überhaupt *einen* Ort gibt? Immerhin handelt es sich bei wissenschaftlichen Publikationen im OA ja, trotz idealerweise vorhandener inhaltlicher Originalität, durchaus nicht um einzigartige Objekte, die mit Methoden digitaler Authentifizierung vor Reproduktion geschützt werden müssten. Auf die Monographie in der Blockchain dürften auch konservativere Kolleg:innen eher nicht warten. Im Gegenteil: Wissenschaftler:innen sind auf Verbreitung angewiesen. Gleichwohl erscheint es fraglich, ob die Dateien, die eine Publikation ‚repräsentieren‘, an unterschiedlichen Orten gleichermaßen zugänglich sein sollten, ob also beispielsweise eine OA-Publikation sowohl auf einem Universitätsserver wie bei einem Fachrepositorium mit je eigener Adresse vorgehalten werden muss oder soll.

Mit diesen Fragen hängen ganz pragmatische, v. a. technische Anforderungen zusammen. Während in der Vergangenheit klassischerweise Bibliotheken für die Aufbewahrung und Bereitstellung von Literatur verantwortlich waren, hat sich dies mit der Digitalisierung wissenschaftlichen Publizierens gewandelt, auch abhängig von den Medientypen: Zwar stellen ‚klassische‘ Formate wie PDF oder EPUB für die meisten Bibliotheken keine Probleme dar; Formate, die digitale Möglichkeiten ausreizen und nicht lediglich den linearen Text des Printzeitalters auf den Bildschirm überführen,

sind für viele Gedächtnisinstitutionen dagegen eine noch zu lösende Herausforderung. Wie schon in der Vergangenheit erzeugen neue technische Möglichkeiten v. a. Insellösungen und Parallelentwicklungen, deren Funktionsweise bisweilen ebenso offenbleibt wie ihre Nachhaltigkeit. Das Fachrepositorium *musicconn.publish* bietet mittlerweile die (allerdings undokumentierte) Möglichkeit, neben PDFs auch eine HTML-Form auszuspielen, die Mediendaten enthalten kann, während andere Institutionen, aber auch Verlage an vergleichbaren Lösungen arbeiten.³⁸

Mit der Bereitstellung nachhaltiger, freier Strukturen handeln Bibliotheken gewiss auch im Eigeninteresse. Denn die Ökonomisierung des wissenschaftlichen Publizierens hat gerade auf sie in den letzten Jahren enormen Druck erzeugt: Selbst große Bibliotheken müssen mittlerweile ihr Angebot einschränken, weil sie die von den großen Verlagskonglomeraten aufgerufenen Preise nicht mehr bezahlen können.³⁹ Bislang konnten Bibliotheken selbst freilich nicht uneingeschränkt für langfristige Verfügbarkeit digitaler Inhalte und Strukturen garantieren. Das gilt nicht nur für die sagemumwobene „Frühzeit des Internets“, aus der nur wenige digitale Projekte überlebt haben und weiterhin verfügbar sind – gerade wenn sie sich, scheinbar ‚State of the Art‘, auf neueste technische Möglichkeiten verließen, deren langfristige Präsentationsfähigkeit stets unsicher bleibt.⁴⁰ Reiner Nägele, Leiter der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, warb noch 2015 für die Virtuelle Fachbibliothek Musikwissenschaft und das Zentrum Elektronisches Publizieren der Münchner Bibliothek. Zehn Jahre später ist keines der beiden Angebote in der damaligen Form mehr verfügbar.⁴¹ Dass neuere Publikationsformen für Bibliotheken auch deshalb eine Herausforderung darstellen, weil sie unter den Bedingungen digitalen Publizierens von der bestandshaltenden zur Infrastruktur-Einrichtung (und im Fall lizenzpflichtiger digitaler Angebote zu einer Art Passwortmanagerin⁴²) werden, zeigt sich etwa am Beispiel wissenschaftlicher Blogs, deren Zugänglichkeit selbst große Bibliotheken bislang nicht langfristig garantieren können oder wollen.⁴³

Unabsehbar erscheint vor diesem Hintergrund das Schicksal von OA-Publikationen, die – meist als Ergebnis hybrider Publikationsformen – von und bei Verlagen gehostet werden. Für die Musikwissenschaft hat

dieser Fall institutionelle Tragweite: Mehrere Tagungsberichte der Gesellschaft für Musikforschung sind bei Schott Campus erschienen und liegen auf den Servern des Mainzer Musikverlags. Bis vor einigen Jahren vergab die Gesellschaft für Musikforschung zudem einen Promotionspreis, der darin bestand, die ausgezeichneten Arbeiten bei Schott Campus zu publizieren.⁴⁴ Oft sind in solchen Modellen weder Lizenzen noch langfristige Verfügbarkeit geklärt. Für den Fall, dass Verlage verkauft werden, in Konkurs gehen, ihre Lizenzbedingungen verändern oder auch nur ihre IT-Infrastruktur umstellen, ist offen, was mit den digitalen Beständen passiert, die dort (und im schlimmsten Fall nur dort) archiviert wurden.

Umso erstaunlicher ist es, wenn selbst Verlage, die von an Universitäten beschäftigten Wissenschaftler:innen geleitet werden und solche, die sich explizit dem OA verschrieben haben, ihre Dokumente im Dateisystem einer Verlagswebsite ablegen.⁴⁵ Nur selten nutzen Verlage ihrerseits institutionelle Infrastrukturen, bauen diese mit auf oder sind gar identisch mit diesen Institutionen.⁴⁶ Die damit verwandten Plädoyers für die Rückkehr des Universitätsverlags gibt es nicht erst seit gestern: Bereits 2001 empfahl der Wissenschaftsrat als Teil der „digitalen Informationsversorgung“ diesen Weg.⁴⁷ Schlicht verblüffend sind vor diesem Hintergrund Zuständigkeiten, Strukturen und Möglichkeiten verkennende Einlassungen wie diejenige des Bibliothekars Rafael Balls, „die massive Beteiligung von Bibliothekarinnen und Bibliothekaren an ihrer eigenen Selbstentmachtung durch das Engagement in der Open-Access-Bewegung [sei] ein einmaliges, geradezu absurdes Phänomen in der Geschichte der Berufsstände.“⁴⁸ Dass sich die Entwicklungen gerade für Bibliotheken trotz einer Grundskepsis auch anders beurteilen lassen, zeigen die Thesen Petra Gehrings, die gerade zur gegenteiligen Einschätzung gelangt:

„Denn hat das ruinöse System heute nicht eine ganze Zahl an Profiteuren? Neben vielen einzelnen Wissenschaftsautorinnen und -autoren [...] sind dies insbesondere die wissenschaftlichen Bibliotheken, die sich in Deutschland zu veritablen Maklern gemausert haben, denen nicht nur das Lizenzbusiness obliegt, einschließlich der Gatekee-

per-Rolle für APC und Daten ‚über‘ das Publizieren wie auch die ‚fachliche‘ Seite der DEAL-Verhandlungen selbst. Sondern sie steuern auch das Publizieren mit – von der Form potenzieller Publikate [...] bis in Inhalte hinein. Als Partner und Anwälte von Lesern (heute ‚Nutzern‘) verstehen sich Bibliotheken jedenfalls kaum noch.“⁴⁹

Die Anforderung technischer Kompetenzen bei individuellen Wissenschaftler:innen, die oben für die Herstellung publikationsfähiger Daten beschrieben wurde, gilt nicht minder für Bereitstellung und Verbreitung. Auch hier legt das Verschwimmen unterschiedlicher Rollen einen erweiterten Bedarf technisch-handwerklicher Fähigkeiten nahe. In Anlehnung an die Diagnose schwindender methodischer Grenzen innerhalb verschiedener musikwissenschaftlicher Disziplinen – „we are all ethnomusicologists now“⁵⁰ – mag man mit Blick auf OA geneigt sein zu sagen: „We are all librarians now“. Dahinter steht eine einfache Beobachtung: Das Anwachsen öffentlich gehosteter Repositorien hat auf die Frage, auf welchem Weg Publikationen langfristig verfügbar gemacht werden, eine niederschwellige Antwort gegeben, die kommerziellen Angeboten in nichts nachsteht. Zahllose Universitäts- und Landesbibliotheken betreiben mittlerweile eigene Publikationsserver, hinzu kommen fachspezifische Repositorien wie das bereits genannte *musiconn.publish*. Voraussetzung für die Durchsetzungsfähigkeit solcher Strukturen sind umfassende Informationsangebote. Projekte wie die Nationale Forschungsdateninfrastruktur (NFDI), aber auch Fachabteilungen in wissenschaftlichen Bibliotheken oder Gruppen von Wissenschaftler:innen⁵¹ sind in den letzten Jahren gewachsen. Sie haben, was im Print-Zeitalter noch etwas naserümpfend als ‚Selfpublishing‘ oder ‚Eigenverlag‘ bezeichnet wurde, allgemein und so auch für Kolleg:innen erreichbar gemacht, die selbst keine Erfahrungen mitbringen. Neuerdings wird diese Praxis unter dem Begriff des ‚Scholar-Led Publishing‘ neu mit Renommee aufgeladen.⁵² Er bezeichnet von Wissenschaftler:innen geführte Verlage und Publikationsstrukturen. Musikwissenschaftler:innen sind in diesem Bereich bislang nicht signifikant sichtbar geworden ist. Nahe kommt dem Prinzip immerhin *musiconn.publish*, während kleinere,

von Wissenschaftler:innen geführte Verlage die Ausnahme bleiben und zumeist wieder kommerziell ausgerichtet sind.⁵³

„Wo soll ich Dich suchen?“ Der Weg zum Text

Ein Problem bleiben die Sichtbarkeit und Verbreitung so publizierter Inhalte, auch und vielleicht gerade unter den Bedingungen von OA. Stets stellt sich die Frage, wo und auf welche Weise digitale Publikationen auffindbar sind – und ob dies auch die Orte sind, an denen Fachwissenschaftler:innen suchen. Denn obwohl die technischen Möglichkeiten dafür bestehen, ist es nicht selbstverständlich, dass OA-Publikationen auf Fachrepositorien über Fachdatenbanken und -kataloge oder auch über lokale Bibliothekskataloge (deren ‚Lokalität‘ unter den Bedingungen von OA prekär wird) auffindbar sind.⁵⁴ Vielmehr verlässt sich das Feld oftmals (und notgedrungen) auf Strukturen wie Google. Diese Praxis konterkariert den Anspruch, sich durch OA von kommerziell operierenden Monopolisten unabhängig zu machen.

Irritierenderweise ist aber auch das Gegenteil wahr, denn auch spezialisierte Angebote erweisen sich in der Praxis oft als unpraktikabel. Zentrale Repositorien für OA-Publikationen, die mittlerweile für Monographien wie Zeitschriften existieren,⁵⁵ kollidieren ihrerseits mit Publikations- und Recherchelogiken, die sich (auch bei interdisziplinären Arbeiten) für disziplinäre Perspektiven interessieren. Trotz weitgehender Bemühungen um Inter- und Transdisziplinarität bleibt der Weg zur einschlägigen Fachliteratur an Fachdatenbanken gebunden. Das ‚Medium‘ ist hier, anders als es die Medientheorie bisweilen nahelegt, eben nicht deckungsgleich mit der ‚Message‘: In welcher Form eine Publikation erschienen ist, ist für die wissenschaftliche Recherche weniger relevant als ihr Inhalt und ihre disziplinäre Verortung. So lange also im Weg zur Literatur ein Unterschied zwischen gedruckten Beständen (auch in Metakatalogen) und digitalen Beständen besteht, greifen Beharrungskräfte und Bequemlichkeiten.

Brisanz gewinnen diese Praktiken im Hinblick auf die Plattformen, die den Zugang zu den Inhalten organisieren. Sofern es sich bei diesen um kommerzielle Anbieter handelt, besteht stets auch ein Interesse an

den Nutzer:innen solcher Angebote, das bisweilen am Rande und jenseits des geltenden Datenschutzes verfolgt wird. So werden User:innen auf Portalen von Großverlagen getrackt, heruntergeladene PDFs werden mit digitalen Wasserzeichen versehen, Literaturverwaltungsprogramme werden von Verlagen übernommen und beginnen, ihre Nutzer:innen auszuspionieren.⁵⁶ Bezeichnenderweise sind einige Großverlage mittlerweile explizit dazu übergegangen, sich als „Unternehmen für Informationsanalysen“ zu beschreiben.⁵⁷ Eine bedenkenswerte Rolle spielen in diesem Zusammenhang sogenannte „Schattenbibliotheken“ wie Library Genesis. Sie treten tatsächlich als Bibliotheken an, in denen Bestände dezentral vorgehalten werden, aber zentral recherchierbar sind.⁵⁸ Gerade der letztgenannte Aspekt übt unabhängig vom legalen Status einen großen Reiz aus. Nutzungsstatistiken der Schattenbibliothek Sci-hub zeigen, dass Wissenschaftler:innen die Plattform nutzen, auch wenn sie auf unterschiedliche Datenbanken verteilten lizenzierten Zugriff auf das Material hätten, also „for convenience rather than necessity.“⁵⁹ Dass sich diese Angebote am Rande der Legalität bewegen, erscheint bedenklich – mindestens ebenso sehr aber die Erkenntnis, dass sich Unternehmen wie Meta gerade diesen rechtlichen Graubereich zunutze machen, um wirtschaftlich zu profitieren, ohne dass Urheber:innen oder Verlage davon etwas hätten.⁶⁰

Man mag an dieser Stelle ins Nachdenken darüber geraten, wie sich die Tendenz zu OA zur wachsenden Kritik an den Geschäftspraktiken der Anbieter solcher Large Language Models verhält. OA aus Sorge vor der unrechtmäßigen Verwertung wissenschaftlicher Publikationen abzulehnen, würde allerdings Realitäten ignorieren: OA-Publikationen enthalten, sofern sie auf dem Stand der Technik sind, einen Rechteevermerk, üblicherweise eine Creative-Commons-Lizenz. Schon in der freiesten Form, CC-BY, erfordert die Nutzung nach diesem Modus publizierter Werke die Angabe von Urheber:innen.⁶¹ OA bedeutet in diesem Sinne also durchaus nicht ‚beliebig frei verfügbar‘. Unternehmen, die nach solchen Lizenzen veröffentlichte Werke für das Training ihrer Modelle nutzen, verstoßen also mutmaßlich bereits hier gegen deren Bedingungen.⁶² Der Fall Meta/LibGen zeigt darüber hinaus: Verstöße geschehen unabhängig von Lizenzen, Urheber- und

Nutzungsrechten – und angesichts des großen Anteils an Scans gedruckter Bücher in den Schattenbibliotheken sogar unabhängig von der Publikationsform. Als Kritikpunkt an OA ist der Fall demnach ungeeignet oder zumindest unterkomplex.

Das Argument verkompliziert sich noch im Hinblick auf genuin internetbasierte Schrift- und Medienformen wie Blogs, die weniger selbstverständlich mit Lizenzen versehen werden und deren Auffindbarkeit (als Ergebnis einer Indizierung durch Suchmaschinen) möglicherweise immer schon auf einer weiten Auslegung von Nutzungsrechten beruht. Welche Konsequenzen das Eindringen von Large Language Models in Arbeitsabläufe und Pfade durch das Internet haben kann, hat jüngst Isabel Steinhardt für Wissenschaftsblogs und deren Auswertung durch ‚künstliche Intelligenz‘ diskutiert.⁶³ Der historische Moment, in dem wissenschaftliche Erkenntnisse für jede:n frei zugänglich online und gut auffindbar waren, in der aber auch Wissenschaftler:innen durch digitale Publikationen dieser Art ihre Sichtbarkeit erhöhen konnten, könnte demnach ein kurzer gewesen sein. Immerhin bieten handelsübliche Suchmaschinen (auch jenseits der Monopolisten Google und Bing) mittlerweile generierte ‚Zusammenfassungen‘ oder ‚Antworten‘, statt auf Websites und deren Inhalte zu verweisen. Gerade mit Blick auf eine Wissenschaftskommunikation in den Geisteswissenschaften, die jenseits bloßer ‚Fakten‘ Perspektivität und Differenzierung wissenschaftlicher Aussagen als wesentlichen Faktor präsentieren will, müssen solche Entwicklungen aufmerksam verfolgt und reflektiert werden.

Angesichts dieser Unübersichtlichkeit auf dem Weg zu den Inhalten kommt das Handbuch *Digital Humanities* im Abschnitt „Open Access“ auf den Aspekt der „Werbung“ zu sprechen. Auch hier geht es wieder um die sich verändernde, verbreiternde Rolle der Wissenschaftenden, denn diese könne „in Internet-Zeiten von den Autoren selber geleistet werden, wenn sie sich der vorhandenen Social Media bedienen und Aggregationsplattformen wie [...] academia.edu einsetzen.“⁶⁴ Dass ausgerechnet academia.edu als Tool genannt wird, entbehrt abermals nicht der Ironie: Immerhin zog diese kommerzielle Plattform im Herbst 2025 den Unmut großer Teile der wissenschaftlichen Community auf sich, weil ein Update der ‚Terms of Use‘

dem Unternehmen weitreichende Nutzungsrechte an den Daten der Nutzer:innen im Hinblick auf das Training ‚künstlicher Intelligenz‘ zusichern wollte.⁶⁵ Andererseits bekräftigt die Empfehlung zur „Werbung“ in eigener Sache ein interessantes Bild von Wissenschaftler:innen als immer schon vernetzten, in ihrer Arbeit wesentlich auf die eigene Sichtbarkeit bedachten Akteur:innen. Kaum überraschend sieht der Autor jener Zeilen „vor allem die Verfasser von Qualifikationschriften“ in der Pflicht.⁶⁶

Gewiss steht im Hintergrund solcher Aussagen eine spezifisch deutsche Situation: Traditionell sorgt die Publikationspflicht für Dissertationen für eine Machtposition derjenigen Instanzen, die über den Ort und die Bedingungen einer Veröffentlichung (mit)entscheiden. Das betrifft in erster Linie Verlage, deren Auskommen auf diese Weise über Jahrzehnte gesichert blieb, aber auch Betreuer:innen, die mit Verlagen vernetzen, Zugang zu Reihen gewähren und Anträge auf Druckkostenzuschüsse unterstützten konnten. Insofern treffen sich Bemühungen um OA immer auch mit allgemeineren wissenschaftspolitischen Forderungen, etwa nach einer Egalisierung hierarchischer Strukturen an Universitäten.⁶⁷

„Ich weiß doch, was gut schmeckt!“ Die Idée fixe der Qualitätskontrolle

Eine vergleichsweise geringe Rolle in der Debatte um die Durchsetzungsfähigkeit von OA-Publikationen spielt in der Musikwissenschaft bislang das Thema Peer Review. Dem entspricht die rhetorische Zurückhaltung, die im Fach generell zu Fragen wissenschaftlicher – etwa im Sinne von methodischer oder theoretischer – Qualität, aber auch zur Frage des Reputationsgewinns zu herrschen scheint.⁶⁸ An Beispielen und Erfahrungswerten mangelt es freilich nicht, unabhängig von Closed oder Open Access.⁶⁹ Beim Peer Review handelt es sich gewiss um eine der großen Fragwürdigkeiten der Publikationslandschaft unter den Bedingungen eines kommerziellen Markts. Denn hier wurde und wird in der Regel Wertschöpfung auf Basis unbezahlter Arbeit betrieben: Reviewer:innen erhalten ebenso wenig ein Honorar wie Autor:innen oder Herausgeber:innen. Die finanziellen Vorteile der Arbeit aller Beteiligten verbleiben dem Verlag. Es stellt sich deshalb die Frage, ob das Argument der Qualitätssi-

cherung eines für alle freien Produkts dem OA sogar zum Vorteil gereichen könnte. Im ‚Diamond Open Access‘ verdient niemand mehr am Produkt, es kommt also auch nicht zu finanziellen Verteilungs- und Interessenskonflikten oder Ungleichbehandlungen. Ein Problem der Peer-Review-Struktur löst auch Diamond-OA allerdings nicht: Die Arbeit von Reviewer:innen bleibt im Wesentlichen unsichtbar und fällt aus der Anreizstruktur publikations- oder allgemeiner leistungsgestützter Reputation weitgehend heraus. Hier hilft im Prinzip nur eine Maxime, die ihrerseits wesentlich auf OA beruht: „Publish first – filter later“.⁷⁰ Sie überträgt die hauptsächlich in Naturwissenschaften verbreitete Praxis des Preprint, also der ‚ungesicherten‘, für die Peers zugänglichen Publikation, auf die Geisteswissenschaften.

Geht es um OA, scheint Qualitätsmanagement allerdings durchaus von Interesse zu sein. Es wird gleichsam zu einer Art Prüfstein für die Vertretbarkeit eines Publikationsmodus, in dem scheinbar alles neben allem stehen kann und in dem eingeebte (wenn auch unterreflektierte) Prozesse nicht mehr zu greifen scheinen. So widmet etwa die Arbeitsgemeinschaft Universitätsverlage dem Thema ein Positionspapier.⁷¹ Dies dürfte einerseits Ausdruck einer allgemeinen Evaluierungswut sein, die Anträge, Projekte und akademische Leistungen gleichermaßen betrifft und mittlerweile unökonomisch ist.⁷² Die Fixierung auf ‚Qualitätssicherung‘ bringt andererseits das Misstrauen gegenüber einer neuen, vermeintlich unregulierten Erscheinung zum Ausdruck – in einer Weise, die ‚traditionellen‘ Publikationsformaten wie dem Buch im 20. Jahrhundert niemals entgegengebracht worden wäre, ungeachtet qualitativer Schwankungen oder Plagiatsfällen allen vermeintlichen Sicherungsmaßnahmen zum Trotz. Bei Lichte besehen sorgen weder universitäre Prüfungsgremien noch große Publikumsverlage noch auch die Jurys renommierter Buchpreise für ein zuverlässiges Qualitätsmanagement – man denke etwa an die einschlägigen Fälle der letzten Jahre, die nicht nur Politiker:innen, sondern auch Wissenschaftler:innen an Universitäten betrafen. Wie sich diese Fixierung auf einen imaginären Qualitätsanspruch künftig entwickeln wird, wenn bei der Begutachtung verstärkt ‚Künstliche Intelligenz‘ zum Einsatz kommt,⁷³ darf gespannt beobachtet werden.

„Du willst wissen, wieviel Dein Buch wert ist?“ Musikwissenschaft und Öffentlichkeit

Bislang war mein Blick vorwiegend auf die akademischen Implikationen des Themas OA beschränkt. Gerade für ein Fach wie die Musikwissenschaft wird das der Sache aber kaum gerecht. Immerhin beschäftigt sie sich mit Gegenständen, die – in ganz unterschiedlichen Formen und bei unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen – auch in der allgemeinen Öffentlichkeit breit wahrgenommen werden und enorme gesellschaftliche Relevanz besitzen. Umso näher läge es, Musikwissenschaft auch über die Form ihrer Publikationen zugänglich für diese Gruppen zu machen, und mit ihnen für Multiplikator:innen und Vermittler:innen wie Journalist:innen, Dramaturg:innen und Konzertveranstalter:innen.

Der Weg scheint hier ein vergleichsweise kurzer zu sein: Zumindest monographische Publikationen sind in vielen Geisteswissenschaften potentiell nahe an der Publikumliteratur, auch ohne dabei ihren Status als Fachbeitrag aufzugeben. Von Musikwissenschaftler:innen, Literaturwissenschaftler:innen oder Historiker:innen verfasste Bücher haben immer auch eine Chance, öffentlich wahrgenommen und verkauft zu werden.⁷⁴ Für das Thema OA ergibt sich daraus eine Art ‚Double Bind‘. Einerseits erhöht sich durch diesen Umstand die Relevanz, Publikationen offen für alle Interessierten zur Verfügung zu stellen; andererseits behindert das öffentliche Interesse, weil Publikationen tatsächlich ein kommerzielles Produkt sein können und entsprechende Anreize bei Autor:innen (die oft genug ohne Entlohnung arbeiten, wie im Fall von Peer Review) und Verlagen setzen. Umso bemerkenswerter ist es, dass etwa die AG Universitätsverlage, die eine dezidierte OA-Politik verfolgt, ihre Arbeit explizit am Anspruch der „Wissenschaftskommunikation“ ausrichtet, und zwar „insbesondere“ im Hinblick auf „die Potenziale der Geistes- und Sozialwissenschaften“.⁷⁵

Der Blick auf den Buchmarkt offenbart hier einen eigentümlichen Querstand. Eines der zentralen Argumente von OA-Befürwortern war stets, dass öffentlich geförderte Forschung ihre Ergebnisse eben dieser Öffentlichkeit zur Verfügung stellen soll. Doch während wissenschaftliche Literatur, die sich bevorzugt an ein Fachpublikum richtet, zunehmend im OA bereitsteht, ist es gerade die breite Öffentlichkeit, die weiterhin für

die (auch) für sie geschriebenen Texte bezahlen muss. Immerhin erscheinen Monographien in Publikumsverlagen durchweg nicht OA, weder Reclam noch C. H. Beck noch Piper haben entsprechende Titel im Angebot. Wenn die Forderung an die Wissenschaft nach einer ‚Third Mission‘ ernst genommen werden soll, wenn also Wissenschaftskommunikation zu einer genuinen Aufgabe neben Forschung und Lehre werden soll, dann müssten, so könnte man meinen, auch für diesen Bereich die Regeln der Wissenschaft gelten.⁷⁶ Rufe nach ‚Citizen Science‘ oder ‚Public Musicology‘ tun hier ihr übriges.⁷⁷

An dieser Stelle will ich vorschlagen, weitere Themen auch in die geisteswissenschaftliche Debatte um OA zu integrieren: Schon länger wird auf die gesellschaftliche und soziale Dimension von OA hingewiesen und mit dem (mittlerweile überholten) Konzept der „Entwicklungshilfe“ argumentiert.⁷⁸ OA wird in diesem Sinne zu einem Angebot, das vor allem auch weniger Privilegierte nutzen können. Dieser Anspruch berührt sich mit Studien zum Zusammenhang von Herkunft und Karrieremöglichkeiten, die unter dem Schlagwort „Klassismus“ diskutiert werden, auch und gerade für die akademische Arbeitswelt. Während die Wissenschaftssoziologie zwischenzeitlich eine ganze Reihe empirischer Studien zu diesem Thema vorgelegt und dabei auch den Blick auf sich selbst gerichtet hat, tut sich die Musikwissenschaft mit diesem Thema weiterhin schwer.⁷⁹

„Alles muss man selber machen lassen“. Zur Rolle der Wissenschaftler:in

Geisteswissenschaftler:innen haben im Wesentlichen kein Publikationsproblem. Allenfalls bestehen Probleme von Sichtbarkeit, Reputation, Sortier- und Auffindbarkeit. Noch stärker ins Gewicht fallen und schwerer zu beheben sind allerdings Lücken in der Debatte um Inhalt und Form wissenschaftlicher Erkenntnis. OA bildet dabei ein Schnittmengen-Thema, das fachspezifische Perspektiven, aber auch eine Eigenlogik aufweist.

Mit historischem Blick könnte man sagen: Unter den Bedingungen des Digitalen beginnt die funktionale Differenzierung zu schillern. Immerhin sind Wissenschaftler:innen nicht mehr auf die Produktion wissenschaftlicher Erkenntnis beschränkt,⁸⁰ sondern nehmen

zusätzlich die Rolle des Herausgebers, der Verlegerin, möglicherweise auch der Graphikerin oder des Programmierers ein. Schien diese spätestens seit dem 19. Jahrhundert ausgreifende Spezialisierung und Rationalisierung der Aufgaben, etwa angesichts der zahlreichen verlegerischen Aufgaben, die in den letzten Jahrzehnten outgesourct wurden, wieder fraglich, so ist die weitgehende Auflösung dieser Rollen unter den Bedingungen von OA eine durchaus plausible Option. Aktuelle Bestrebungen zur „digitalen Unabhängigkeit“ oder „Souveränität“⁸¹ erscheinen als gesellschaftlich relevante Spielart dieses Strukturwandels.

Diese Auflösung betrifft aber nicht nur technische Aspekte. Die Diskussion um die Möglichkeit offener Publikation, offener Daten, offener Wissenschaft führt recht unmittelbar in bibliothekarische, juristische und verwaltungswissenschaftliche Literatur. Und nicht umsonst bieten viele Infrastrukturprojekte, die sich mit der digitalen Transformation der Geisteswissenschaften befassen, Angebote zur Rechtsberatung.⁸²

Was also gibt es zum Thema OA 2025 Neues und Überraschendes zu sagen? Überraschend sind derzeit v. a. die Bedrohungen und Verluste sicher geglaubter Strukturen. Das betrifft Repositorien wie das Internet Archive, aber auch Bibliotheken wie die Library of Congress, deren Schicksal aktuell unsicher scheint. Dass digitale Projekte aus der Frühzeit des Internets in unzähligen Fällen nicht mehr oder zumindest nicht mehr in der beabsichtigten Form erreichbar sind, ist bekannt. Dass dieser Schwund auch Publikationen treffen könnte, die heute erscheinen, trotz aller technischen Möglichkeiten und wider besseres Wissen, könnte in Zukunft noch für unliebsame Überraschungen sorgen.⁸³ Dass schließlich selbst gedruckte Bücher, die in allen Debatten zur Langzeitarchivierung stets als Goldstandard galten, angesichts um sich greifender Ideologien, mancherorts keinen sicheren Platz mehr in Bibliotheken haben, mag auch erklärten Gegnern von OA zu denken geben. Immerhin brennt kaum etwas so schlecht wie eine dezentral verbreitete Datei.

Endnoten

1. Tina Asmussen u. a., „Das scholar-led.network-Manifest. Wissenschaftliche Publikationen im Open Access, von der wissenschaftlichen Community betrieben, gefördert, geleitet“, 16.07.2021, DOI: [10.5281/zenodo.4925784](https://doi.org/10.5281/zenodo.4925784).

2. Martin Paul Eve, *Open Access and the Humanities. Contexts, Controversies and the Future*, Cambridge 2014, S. 41f.
3. Ebd., passim.
4. Samuel A. Moore, *Publishing Beyond the Market. Open Access, Care, and the Commons*, Ann Arbor 2025, S. 3; ähnlich bereits Katja Mruck, Stefan Gradmann und Günter Mey, „Open Access: Wissenschaft als Gemeingut“, in: *Forschungsjournal NSB 17* (2004), H. 2, S. 37–49.
5. Rafael Ball, *Wissenschaftskommunikation im Wandel. Von Gutenberg bis Open Science*, Wiesbaden 2020, S. 93.
6. Laurenz Lütteken, „Music(ologic)al Knowledge in the Digital World: Preliminary Notes concerning MGG Online“, in: *Fontes Artis Musicae* 63 (2016), H. 3, S. 222–229, hier S. 227. Eine Ausnahme von dieser Politisierung bieten z. B. die Beiträge in: *Wissenschaftliches Publizieren. Zwischen Digitalisierung, Leistungsmessung, Ökonomisierung und medialer Beobachtung*, hg. von Peter Weingart und Niels Taubert, Berlin 2016; es ist gewiss kein Zufall, dass dieser Band – für den Publikationstyp ungewöhnlich – übersetzt wurde: *The Future of Scholarly Publishing. Open Access and the Economics of Digitisation*, Cape Town 2017.
7. Ausnahmen bilden z. B. (mit US-Fokus) Rachel E. Scott und Anne Shelley, „Music Scholars and Open Access Publishing“, in: *Notes* 79 (2022), H. 2, S. 149–178; Moritz Kelber, „Open Access und institutionelle Zeitschriften“, in: *kontrovers*, 19.06.2015, DOI: [10.58079/11n70](https://doi.org/10.58079/11n70); Reiner Nägele, „Prinzip Resterampe – Anmerkungen zur Open Access-Strategie der Community“, in: *kontrovers*, 23.07.2015, DOI: [10.58079/11n71](https://doi.org/10.58079/11n71).
8. Siehe die Ergebnisse eines BMBF-Projekts in: *Bücher im Open Access. Ein Zukunftsmodell für die Geistes- und Sozialwissenschaften?*, hg. von Dorothee Graf u. a., Opladen 2020, DOI: [10.17185/dupublico/72237](https://doi.org/10.17185/dupublico/72237).
9. Björn Brems, „Rechnungshof statt Redaktionsschluss“, in: *Verfassungsblog*, 19.12.2025, DOI: [10.59704/d1e60f807cfc1f07](https://doi.org/10.59704/d1e60f807cfc1f07); Pressemeldung „Ergebnisse der landesweiten Umfrage von oa.nrw zu Qualitätsaspekten von Verlagen“, 12.12.2025, openaccess.nrw/index.php/ergebnisse-der-landesweiten-umfrage-von-oa-nrw-zu-qualitaetsaspekten-von-verlagen-521-antworten-von-wissenschaftlerinnen-aus-nrw; Pressemeldung „The CNRS is breaking free from the Web of Science“, 01.12.2025, cnrs.fr/en/update/cnrs-breaking-free-web-science; zur Langzeitstrategie CNS Roadmap for Open Science, 18.11.2019, cnrs.fr/en/our-challenges/open-science.
10. Moore 2025, *Publishing Beyond the Market*, S. 12.
11. Ellen Euler, „VG Wort und Open Access: Ein Balanceakt für Wissenschaftler*innen“, in: *Libreas* 46 (2024), DOI: [10.18452/31226](https://doi.org/10.18452/31226); Robert Wiese und Marc Lange, „Open Access und die VG Wort: Was es bei wissenschaftlichen Texten zu beachten gilt“, in: *iRights info*, 11.09.2024, DOI: [10.59350/kx9w8-ehf73](https://doi.org/10.59350/kx9w8-ehf73).
12. Eric Steinhauer, „Freier Zugang, freier Fall oder freie Aussicht? An eigenen Ästen sägen mit Science 2.0“, Keynote zur Konferenz #RKB2015, 09.10.2015, lisa.gerda-henkel-stiftung.de/rkb15-retro-digitalisate-kommentarkultur-big-data-zum-stand-des-digitalen-in-den-geisteswissenschaften-panel-3?nav_id=5919.
13. Wolfgang Schmitz, *Grundriss der Inkunabelkunde. Das gedruckte Buch im Zeitalter des Medienwechsels*, Stuttgart ²2023, S. 2, 276–279.
14. Christof Schöch, „Open Access für Maschinen“, in: *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, hg. von Maria Effinger und Hubertus Kohle, Heidelberg 2021, S. 79–94, DOI: [10.11588/arthistoricum.663.c9210](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c9210).
15. Mit diesem Bild beginnt Steinhauers Keynote, vgl. Fußnote 12.
16. Florian Freistetter, „Schafft die wissenschaftlichen Fachzeitschriften ab“, in: *Astrodictum simplex*, 17.07.2015, scienceblogs.de/astrodictum-simplex/2015/07/17/schafft-die-wissenschaftlichen-fachzeitschriften-ab.
17. Dass auch eine Publikation wie *kunsttexte.de*, die sich in ihrem Selbstverständnis auf Offenheit, Autonomie und Interdisziplinarität beruft und den Prinzipien von „Diamond Open Access“ folgt, in Heften organisiert ist und PDFs publiziert, zeigt, dass es hier nicht um die natürliche Gleichsetzung von „konservativen“ Fach- und „konservativen“ Publikationskulturen geht.
18. Anno Mungen, „ACT 2.0: Vorwort“, in: *Act* 12 (2025), H. 1, ojs.uni-bayreuth.de/index.php/act/article/view/566.
19. Eine – auch musikwissenschaftlich genutzte – Ausnahme bildet etwa GrypsTube, eine Plattform der Universität Greifswald auf Basis des dezentralen PeerTube-Netzwerks, grypstube.uni-greifswald.de.
20. Sanne Krogh Groth und Kristine Samson, *Audio Papers – a manifesto*, DOI: [10.48233/SEISMOGRAF1601](https://doi.org/10.48233/SEISMOGRAF1601); Stephan Porombka und Holger Schulze, „Eine Textur, in der das ‚Textgerede‘ als Produktionssystem erscheint. Ein Gespräch über Audio Paper“, in: *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*, hg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel, Paderborn 2018, S. 267–281; Maria Effinger und Frank Krabbes, „Making-of: Die ‚Zukunft des kunsthistorischen Publizierens‘ als Experimentierfeld“, in: Effinger/Kohle (Hg.), *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, S. 171–188, DOI: [10.11588/arthistoricum.663.c10517](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c10517).
21. Angebote machen z. B. die Beiträge in: *Dialektik der Schrift. Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion*, hg. von Julia Freund u. a., Paderborn 2022; für Überlegungen zur ‚Abbildung‘ siehe Hubert Locher, „Lehre – Medien – Kunst – Geschichte. Zur Einführung“, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, hg. von dems. und Maria Männig, S. 14–31, hier S. 17f.; Ulrich Pfisterer, „Abbildungen und Reproduktionen als Instrumente der Kunstwissenschaft“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von dems., Stuttgart und Weimar ²2011, S. 1–5.
22. Für den Bereich der Musikedition hat Dennis Ried diesen Komplex analysiert: „*halb und halb*“ – *Hybride Edition als Kompromiss?*, Berlin 2023, DOI: [10.30819/5730](https://doi.org/10.30819/5730).
23. Auch die gegenseitige Verstärkung gibt es: Unter dem Begriff der „Hybridausgabe“ folgen zahlreiche musikwissenschaftliche Editionsprojekte einer Publikationsstrategie, in der sich gedruckte und digitale Form gegenseitig ergänzen. Diese Verschränkung fällt üblicherweise nicht unter den „grünen“ OA-Pfad.
24. Schmitz ²2023, *Grundriss der Inkunabelkunde*, S. 11–41, v. a. S. 16–26.
25. So etwa jüngst in Philipp Ther, *Der Klang der Monarchie. Eine musikalische Geschichte des Habsburgerreichs*, Berlin 2025; siehe auch das audiovisuelle Begleitmaterial zu den Publikationen von Alex Ross auf therestisnoise.com.
26. Z. B. die Aufstellungen von Anna Plaksin (kreativ.institute/de/ueber-kio/team/anna-plaksin), Dennis Ried (dennisried.de), Daniel Röwenstrunk (orcid.org/0000-0001-6271-2095) oder Peter Stadler (uni-paderborn.de/person/10856); siehe auch das *Strategiepapier der Allianz für die Weiterentwicklung des wissenschaftlichen Publikationswesens 2026–2030*, DOI: [10.5281/zenodo.15853224](https://doi.org/10.5281/zenodo.15853224); Sebastian Bolz, „Datenbank vs. Narrativ? Gedanken zu Publikationsformen in den Geisteswissenschaften“, in: *Musik Ansichten*, 24.07.2015, DOI: [10.58079/rpi7](https://doi.org/10.58079/rpi7).
27. DFG, „Wissenschaftliches Publizieren als Grundlage und Gestaltungsfeld der Wissenschaftsbewertung. Herausforderungen und Handlungsfelder“, Bonn 2022, S. 11f., 80.
28. Z. B. Thomas Eger und Marc Scheufen, *The Economics of Open Access. On the Future of Academic Publishing*, Cheltenham und Northampton 2018.
29. Vgl. Ursula Arning u. a., *Open-Access-Transformation für Bücher: die Rolle von institutionellen Verlagen und Publikationsdiensten*, März 2022, DOI: [10.5281/zenodo.6346234](https://doi.org/10.5281/zenodo.6346234).
30. Weingart 2016, „Zur Situation und Entwicklung wissenschaftlicher Bibliotheken“, S. 112f.
31. Projekt AuROA, „Publizieren und Open Access in den Geisteswissenschaften: Erkenntnisse aus dem Projekt AuROA zu den Stakeholdern im Publikationsprozess“, Essen 2022, ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/21669, S. 2.
32. Ball 2020, *Wissenschaftskommunikation im Wandel*, S. 111.
33. Martin Paul Eve, „The Means of (Re-)Production: Expertise, Open Tools, Standards and Communication“, in: *Publications* 2 (2014),

Sebastian Bolz	„mir kann's nicht <i>open</i> genug sein“	kunsttexte.de	1/2026 - 13
----------------	---	---------------	-------------

- H. 1, S. 38–48, DOI: [10.3390/publications2010038](https://doi.org/10.3390/publications2010038). Eves Überlegungen haben dank TEI-XML eher historischen Wert.
34. Als Einstieg: Sarah Lang, „LaTeX in the Digital Humanities“, in: *TUGboat* 45 (2024), H. 3, S. 305–309, sowie die Beiträge zu LaTeX auf Langs Blog latex-ninja.com.
35. Vgl. etwa die auch aus geisteswissenschaftlicher Perspektive geführte Diskussion um die Einstellung der XSLT-Unterstützung gängiger Webbrowser; zentral unter github.com/whatwg/html/issues/11523.
36. Etwa das Rezensionsorgan *RIDE* (ride.i-d-e.de), die *Wiener Digitale Revue* (wdr.univie.ac.at), die neben HTML- und PDF- auch TEI-XML-Versionen der publizierten Artikel anbieten, die *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* (zfdg.de) oder die *Festschrift für Joachim Veit*, die als Verlagspublikation sowie in PDF- und TEI-XML verfügbar ist: „*Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern*“, hg. von Kristina Richts und Peter Stadler, München 2016, DOI (PDF): [10.25366/2018.2](https://doi.org/10.25366/2018.2), github.com/Edirom/Festschrift-Veit.
37. Siehe Schöch 2021, „Open Access für die Maschinen“ sowie die Anstrengungen der LaTeX-Community, tug.org/twg/accessibility.
38. *Stimmkunst im 21. Jahrhundert*, hg. von Martina Sichardt u. a., Baden-Baden 2020, DOI: [10.25366/2023.152](https://doi.org/10.25366/2023.152); *Korpus im Text. Innovatives Publizieren im Umfeld der Korpuslinguistik*, kit.gwi.uni-muenchen.de/intercom-mono.com. Eine Bestandsaufnahme aus bibliothekarischer Sicht bieten Ursula Arning u. a., „Open-Access-Repositoryn und Universitätsverlage für eine offene Wissenschaft: Vom Server zum Service“, in: *Praxishandbuch Bibliotheksmanagement*, hg. von Jochen Johannsen u. a., Berlin/Boston 2024, Bd. 1, S. 363–376, DOI: [10.1515/9783111046341-023](https://doi.org/10.1515/9783111046341-023).
39. Pressemeldung der SUB Hamburg, „Einschränkung des E-Medi-Angebots ab 2026“, 11.11.2025, blog.sub.uni-hamburg.de/?p=41185.
40. Z. B. das *Kompendium der Editionswissenschaft* (edkomp.uni-muenchen.de), das in der aktuell zugänglichen Form 2003 in einer „Demo-Version“ mit zwölf Artikeln online ging, über die die Seite nicht hinausgelangte, oder die Plattform nietzschsource.org, die dank kontinuierlicher Entwicklung seit vielen Jahren erreichbar bleibt.
41. Nägele 2015, „Prinzip Resterampe“.
42. Peter Weingart, „Zur Situation und Entwicklung wissenschaftlicher Bibliotheken“, in: Weingart/Taubert (Hg.), *Wissenschaftliches Publizieren*, S. 103–121, v. a. S. 117–119.
43. Sebastian Bolz und Moritz Kelber, „kontrovers: Zum Neustart“, in: *kontrovers*, 14.04.2024, DOI: [10.58079/11n8k](https://doi.org/10.58079/11n8k); zur Infrastruktur wissenschaftlicher Blogs Catharina Ochsner u. a., „Scholarly blogs: an analysis of infrastructural aspects based on German scholarly blogs“, in: *Journal of Documentation* 81 (2025), H. 7, S. 520–544, DOI: [10.1108/JD-02-2025-0053](https://doi.org/10.1108/JD-02-2025-0053).
44. schott-campus.com/gfm. Der Modus des Preises wurde 2020 geändert und erlaubt seitdem alternativ einen frei verfügbaren Druckkostenzuschuss, vgl. musikforschung.de/promotionspreis.
45. Z. B. meson.press, openbookpublishers.com, intercomverlag.ch.
46. Z. B. www.zdbooks.de bzw. zeitgeschichte-digital.de, berlin-universities-publishing.de.
47. *Wissenschaftsrat, Empfehlungen zur digitalen Informationsversorgung durch Hochschulbibliotheken*, Greifswald 2013, S. 35, wissenschaftsrat.de/download/archiv/4935-01 (05.01.2026); siehe dazu Volker Schallehn, „Bibliotheken als Open Access-Publikationsdienstleister“, in: *Akademie Aktuell* (2016), H. 1, S. 59–61.
48. Ball 2020, *Wissenschaftskommunikation im Wandel*, S. 112.
49. Petra Gehring, „Shining Diamond? Zum Publizieren bei Bibliotheken als Ausweg aus der Krise des wissenschaftlichen Publikationssystems“, in: *Merkur* 80 (2026), H. 920, S. 20–33, hier S. 28. Eine besonnene bibliothekarische Perspektive bieten Viola Voß und Peter te Boekhorst, „Open Access“, in: *Handbuch Verlag*, hg. von Alexander Nebbrig u. a., Heidelberg 2025, S. 1–20.
50. Nicholas Cook, „We Are All (Ethno)musicologists Now“, in: *The New (Ethno)musicologies*, hg. von Henry Sobart, Lanham 2008, S. 48–70.
51. Z. B. Dynamisches Working Paper der DHd-AG Digitales Publizieren „Digitales Publizieren in den Geisteswissenschaften: Begriffe, Standards, Empfehlungen“, in: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften*, Erstveröffentlichung: 18.03.2021, Version 2.0: 09.03.2023, Wolfenbüttel 2021, [10.17175/wp_2021_001_v2](https://doi.org/10.17175/wp_2021_001_v2); *Wissenschaftliches Publizieren. Sechs Handreichungen mit Praxistipps und Perspektiven*, hg. von Marcel Wrzesinski, Berlin 2023, DOI: [10.5281/zenodo.8169418](https://doi.org/10.5281/zenodo.8169418); Ulrich Herb, *Scholarly Publishing in Transition. Open Access, Peer Review, Quality, Research Evaluation, Standards*, 2025, DOI: [10.22028/D291-46556](https://doi.org/10.22028/D291-46556); *Publisher's Living Handbook for Diamond Open Access*, handbook.diamas.org; oajournals-toolkit.org, berlin-universities-publishing.de/beratung/index.html.
52. Etwa beim Verbundprojekt scholarled.org; vgl. www.hsozkult.de/podcast/staffel-3/selber-machen-historiker-als-verleger, den dreiteiligen Artikel von Tobias Steiner in der *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, August 2022, zfmiedienwissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/pluralities-scholar-led-publishing-und-open-access, zfmiedienwissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/old-traditions-scholar-led-publishing-und-open-access, zfmiedienwissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/new-communities-scholar-led-publishing-und-open-access, sowie Asmussen u. a. 2021, „Das scholar-led.network-Manifest“.
53. Z. B. der Berliner Wolke-Verlag.
54. Eve 2014, *Open Access and the Humanities*, S. 123f.
55. Etwa der Diamond Discovery Hub (ddh.diamas.org) oder das Directory of Open Access Books (doabooks.org).
56. DFG, *Datentracking in der Wissenschaft: Aggregation und Verwendung bzw. Verkauf von Nutzungsdaten durch Wissenschaftsverlage*, 2021, DOI: [10.5281/zenodo.5900759](https://doi.org/10.5281/zenodo.5900759), S. 3; Renke Siems, „Das Lesen der Anderen. Die Auswirkungen von User Tracking auf Bibliotheken“, in: *o-bib* 9 (2022), H. 3, DOI: [10.5282/o-bib/5797](https://doi.org/10.5282/o-bib/5797); ders., „Überwachen und Strafen – Tracking und Kontrolle des Forschungszyklus“, in: *ABI Technik* 43 (2023), H. 2, S. 86–95, DOI: [10.1515/abitech-2023-0016](https://doi.org/10.1515/abitech-2023-0016).
57. Moore 2025, *Publishing Beyond the Market*, S. 14.
58. *Als Einstieg: Shadow Libraries. Access to Knowledge in Global Higher Education*, hg. von Joe Karaganis, Cambridge 2018; zur Sichtbarkeit siehe Abdelghani Maddi und David Sapinho, „On the culture of open access: the Sci-hub paradox“, in: *Scientometrics* (2023), H. 128, S. 5647–5658.
59. John Bohannon, „Who's downloading pirated papers? Everyone“, in: *Science* 352 (2016), H. 6285, S. 508–512, hier S. 510, DOI: [10.1126/science.352.6285.508](https://doi.org/10.1126/science.352.6285.508); siehe dazu den Datensatz, DOI: [10.5061/dryad.q447c](https://doi.org/10.5061/dryad.q447c); Eric Steinhauer, „Die Nutzung einer ‚Schattenbibliothek‘ im Licht des Urheberrechts. Einige Überlegungen am Beispiel von Sci-Hub“, in: *Libreas* 30 (2016), S. 128–135.
60. Alex Reisner, „The Unbelievable Scale of AI's Pirated-Books Problem“, in: *The Atlantic*, 20.03.2025; jüngst wurde bekannt, dass die Firma NVIDIA der Schattenbibliothek Anna's Archive Geld für einen priorisierten Zugriffs geboten hat, Ernesto Van der Sar, „NVIDIA Contacted Anna's Archive to Secure Access to Millions of Pirated Books“, 19.01.2026, torrentfreak.com/nvidia-contacted-annas-archive-to-secure-access-to-millions-of-pirated-books.
61. Till Kreuzer und Henning Lahmann, *Rechtsfragen bei Open Science*, Hamburg 2021, DOI: [10.15460/HUP.211](https://doi.org/10.15460/HUP.211), S. 59–63.
62. Vgl. creativecommons.org/using-cc-licensed-works-for-ai-training-2.
63. Isabel Steinhardt, „Zerstört KI das wissenschaftliche Bloggen“, in: *Sozialwissenschaftliche Methodenberatung*, 04.11.2025, DOI: [10.58079/1538z](https://doi.org/10.58079/1538z).
64. Hubertus Kohle, „Digitales Publizieren“, in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2017, S. 199–205, hier S. 203; es bleibt abzuwarten, ob diese Einschätzung in der für August 2026 angekündigten zweiten Auflage dieses Handbuchs aktualisiert wird.
65. Schon früher hatte sich die Plattform Nutzungsrechte gesichert, siehe eine Diskussion seit Januar 2014 unter [academia.stackexchange.com/questions/16050/why-does-academia-edu-reser-](https://academia.stackexchange.com/questions/16050/why-does-academia-edu-reser)

Sebastian Bolz	„mir kann's nicht <i>open</i> genug sein“	kunsttexte.de	1/2026 - 14
----------------	---	---------------	-------------

- [ve-the-right-to-sell-modify-and-exploit-my-papers](#), sowie Marko Demantowsky, „Bei Academia.edu etc. bleiben? Wissenschaftliche Textrepositorien haben auch ihre Geschichte“, in: *Digital Humanities am DHIP*, 08.03.2019, akt. 25.01.2023, DOI: [10.58079/nkqn](#).
66. Kohle 2017, „Digitales Publizieren“, S. 203.
67. Die Forderung etwa der ‚Abschaffung der Lehrstühle‘ dauert an; siehe verschiedene Positionspapiere der Jungen Akademie, zuletzt Sarah Klosterkamp und Thorsten Merl, „Schafft die Lehrstühle ab!“, in: *Die Zeit*, 16.12.2025.
68. So ist es bislang nicht gelungen, eine:n Autor:in zu diesem Thema für den Fachblog *kontrovers* zu gewinnen. Publikationen stammen v. a. aus dem englischsprachigen Raum, z. B. Kris Shaffer, „A proposal for open peer review“, in: *Music Theory Online* 20 (2014), H. 1; Timothy Duguid, „Revolutionaries needed: peer review in early music digital scholarship and editions“, in: *Early Music* 42 (2014), H. 4, S. 619–622.
69. Vgl. die Selbstauskünfte zur *Musikforschung* ([musikforschung.de/die-zeitschrift](#)) und zum *Archiv für Musikwissenschaft* ([steiner-verlag.de/brand/Archiv-fuer-Musikwissenschaft](#)), aber etwa auch zu den *Heidelberger Schriften zur Musikwissenschaft* ([muwi.uni-heidelberg.de/de/forschung/heidelberger-schriften-zur-musikwissenschaft](#)). Andere Organe betreiben zwar ein Peer-Review-Verfahren, geben darüber aber keine Auskunft, etwa das Jahrbuch *troja* ([troja.publia.org](#)).
70. Hubertus Kohle, „Publish first – filter later. Über den Prozess der Qualitätsbewertung im Open Access“, in: *Archäologische Informationen* 38 (2015), S. 109–112, DOI: [10.11588/ai.2015.1.26154](#).
71. Arbeitsgemeinschaft Universitätsverlage, *Qualitätsstandards für Open-Access-Bücher*, September 2022, DOI: [10.5281/zenodo.7075761](#) (interessanterweise von typographischer Qualität, die man Drucksachen mutmaßlich nicht nachsehen würde).
72. Z. B. Gerald Schweiger, „Point of no returns: researchers are crossing a threshold in the fight for funding“, in: *Nature Career Column*, 18.12.2025, DOI: [10.1038/d41586-025-04060-x](#); Finn Luebber u. a., „Lottery before peer review is associated with increased female representation and reduced estimated economic cost in a German funding line“, in: *Nature Communications* 16 (2025), DOI: [10.1038/s41467-025-65660-9](#); Martina Röbbecke und Dagmar Simon, „Riskante Forschung und teilrandomisierte Begutachtungsverfahren: Neue Wege der Förderlinie ‚Experiment!‘ der VolkswagenStiftung“, in: *Beiträge zur Hochschulforschung* 45 (2023), H. 2, S. 8–30.
73. Siehe die Ankündigung der DFG, „Künstliche Intelligenz in der Begutachtung“, 15.12.2025, [dfg.de/de/aktuelles/neuigkeiten-themen/info-wissenschaft/2025/ifw-25-102](#).
74. Drei willkürliche Beispiele: Friederike Wißmann, *Deutsche Musik*, München u. a. 2015; Hedwig Richter, *Demokratie. Eine deutsche Affäre. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 2020; Hans Rudolf Vaegt, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006; differenziert wird dies durch die deutsche Publikationspflicht für Dissertationen; siehe Eve 2014, *Open Access and the Humanities*, S. 112–136; siehe außerdem Ute Schneider, „Verlag und Wissenschaft“, in: *Handbuch Verlag*, hg. von Alexander Nebrig u. a., Heidelberg 2025, S. 1–13, hier S. 8–10.
75. Arbeitsgemeinschaft Universitätsverlage, *Institutionelles Publizieren. Sieben Positionen zur Bedeutung von Universitätsverlagen*, Juni 2018, [ag-univerlage.de/?page_id=2472](#) (06.01.2026). Bei diesem Papier handelt es sich um eine erweiterte (zum Teil verzerrende) Übersetzung eines Papiers der europäischen Dachorganisation vom März 2018 ([aeup.eu/resources/seven-statements-european-university-presses](#)).
76. Siehe dazu Ball 2020, *Wissenschaftskommunikation im Wandel*, S. 91f.
77. Das *Oxford Handbook of Public Music Theory* (hg. von J. Daniel Jenkins, Oxford 2021ff., DOI: [10.1093/oxfordhb/9780197551554.001.0001](#)) offenbart die Aporien des Feldes: Es erscheint sukzessive hinter einer Paywall, die sich nur artikelweise und nur durch Institutionen überwinden lässt. „Individuals“ erhalten dagegen den Rat: „Recommend to your librarian“. V. a. in den Geschichtswissenschaften wird die Diskussion um ‚Public Science‘ lebhaft geführt, siehe dazu aktuell: *The Concept of Public History. Continuation of an International Debate*, hg. von Marko Demantowsky und Barbara Pavlek Löbl, Berlin/Boston 2026 [in Vorb.]. Für musikwissenschaftliche Perspektiven siehe die Beiträge im *Routledge Companion to Applied Musicology*, hg. von Chris Dromey, New York/London 2024; Imani Danielle Mosley, „Digitizing Public Musicology“, in: *Journal of the American Musicological Society* 77 (2024), H. 1, S. 255–263; Phil Ford, „The Wanderer: Public musicology and the logic of content creation“, in: *Journal of Musicological Research* 42 (2023), H. 4, S. 215–227; Reba A. Wissner, „A Review of Public Musicology“, in: ebd., S. 228–231.
78. Hubertus Kohle, „Open Access – eine Schicksalsfrage für die Digitalen Geisteswissenschaften?“, in: *Akademie Aktuell* (2016), H. 1, S. 56–58; siehe dazu auch die Studie der Unesco, „Advancing Equity and Inclusion in Scholarly Communication. Findings from the Consultation on a Global Diamond Open Access Framework“, Paris 2025, [unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000396324](#).
79. *Vom Arbeiterkind zur Professur. Sozialer Aufstieg in der Wissenschaft. Autobiographische Notizen und soziobiographische Analysen*, hg. von Julia Reuter u. a., Bielefeld 2020; Moritz Kelber und Pascal Rudolph, „Klassismus in der Musikwissenschaft“, in: *kontrovers*, 22.06.2023, DOI: [10.58079/11n89](#).
80. Natürlich waren Wissenschaftler:innen immer schon Agent:innen in eigener Sache; vgl. etwa Julia Böttcher, *Die Politik der Vernetzung. Interessenvertretung und Naturforschung in der frühen Leopoldina, 1652–1769* [in Vorb.].
81. Siehe stellvertretend das vom Bund geförderte Zentrum für digitale Souveränität, [www.zendis.de](#).
82. „Legal Helpdesk“ der NFDI4Culture ([nfdi4culture.de/id/E1825](#)); Servicestelle Diamond Open Access (SeDOA, [diamond-open-access.de](#)); Selbstlernkurs „Rechtliche Grundlagen für Herausgebende“ des BMBF-geförderten open-access.network ([service.ti-b.eu/toern/course/view.php?id=42=](#)).
83. Diethard Tautz u. a., „Ein neues Verfahren zur direkten Finanzierung und Evaluation wissenschaftlicher Zeitschriften“, Halle 2025, DOI: [10.26164/leopoldina_03_01261](#).

Bibliographie

- Arbeitsgemeinschaft Universitätsverlage, *Institutionelles Publizieren. Sieben Positionen zur Bedeutung von Universitätsverlagen*, Juni 2018, [ag-univerlage.de/?page_id=2472](#) (06.01.2026).
- Arbeitsgemeinschaft Universitätsverlage, *Qualitätsstandards für Open-Access-Bücher*, September 2022, DOI: [10.5281/zenodo.7075761](#).
- Arning, Ursula u. a., *Open-Access-Transformation für Bücher: die Rolle von institutionellen Verlagen und Publikationsdiensten*, März 2022, DOI: [10.5281/zenodo.6346234](#).
- Arning, Ursula, u. a., „Open-Access-Repositorien und Universitätsverlage für eine offene Wissenschaft: Vom Server zum Service“, in: *Praxishandbuch Bibliotheksmanagement*, hg. von Jochen Johannsen u. a., Berlin/Boston 2024, Bd. 1, S. 363–376, DOI: [10.1515/9783111046341-023](#).
- Asmussen, Tina u. a., „Das scholar-led.network-Manifest. Wissenschaftliche Publikationen im Open Access, von der wissenschaftlichen Community betrieben, gefördert, geleitet“, 16.07.2021, DOI: [10.5281/zenodo.4925784](#).
- Ball, Rafael, *Wissenschaftskommunikation im Wandel. Von Gutenberg bis Open Science*, Wiesbaden 2020.
- Bohannon, John, „Who’s downloading pirated papers? Everyone“, in: *Science* 352 (2016), H. 6285, S. 508–512, DOI: [10.1126/science.352.6285.508](#) (Datensatz: DOI: [10.5061/dryad.q447c](#)).

Sebastian Bolz	„mir kann's nicht <i>open</i> genug sein“	kunsttexte.de	1/2026 - 15
----------------	---	---------------	-------------

- Bolz, Sebastian und Kelber, Moritz, „kontrovers: Zum Neustart“, in: *kontrovers*, 14.04.2024, DOI: [10.58079/11n8k](https://doi.org/10.58079/11n8k).
- Bolz, Sebastian, „Datenbank vs. Narrativ? Gedanken zu Publikationsformen in den Geisteswissenschaften“, in: *Musik Ansichten*, 24.07.20215, DOI: [10.58079/rpi7](https://doi.org/10.58079/rpi7).
- Böttcher, Julia, *Die Politik der Vernetzung. Interessenvertretung und Naturforschung in der frühen Leopoldina, 1652–1769* [in Vorb.].
- Brembs, Björn, „Rechnungshof statt Redaktionsschluss“, in: *Verfassungsblog*, 19.12.2025, DOI: [10.59704/d1e60f807cfc1f07](https://doi.org/10.59704/d1e60f807cfc1f07).
- Cook, Nicholas, „We Are All (Ethno)musicologists Now“, in: *The New (Ethno)musicologies*, hg. von Henry Sobart, Lanham 2008, S. 48–70.
- Demantowsky, Marko, „Bei Academia.edu etc. bleiben? Wissenschaftliche Textrepositorien haben auch ihre Geschichte“, in: *Digital Humanities am DHIP*, 08.03.2019, akt. 25.01.2023, DOI: [10.58079/nkqn](https://doi.org/10.58079/nkqn).
- Demantowsky, Marko und Pavlek Löbl, Barbara (Hrsg.), *The Concept of Public History. Continuation of an International Debate*, Berlin/Boston 2026 [in Vorb.].
- DFG, „Künstliche Intelligenz in der Begutachtung“, 15.12.2025, dfg.de/de/aktuelles/neuigkeiten-themen/info-wissenschaft/2025/ifw-25-102.
- DFG, „Wissenschaftliches Publizieren als Grundlage und Gestaltungsfeld der Wissenschaftsbewertung. Herausforderungen und Handlungsfelder“, Bonn 2022.
- DFG, *Datentracking in der Wissenschaft: Aggregation und Verwendung bzw. Verkauf von Nutzungsdaten durch Wissenschaftsverlage*, 2021, DOI: [10.5281/zenodo.5900759](https://doi.org/10.5281/zenodo.5900759).
- DHD-AG Digitales Publizieren, „Digitales Publizieren in den Geisteswissenschaften: Begriffe, Standards, Empfehlungen“ der DHD-AG Digitales Publizieren, in: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften*, Erstveröffentlichung: 18.03.2021, Version 2.0: 09.03.2023, Wolfenbüttel 2021, DOI: [10.17175/wp_2021_001_v2](https://doi.org/10.17175/wp_2021_001_v2).
- Dromey, Chris (Hrsg.), *Routledge Companion to Applied Musicology*, New York/London 2024.
- Duguid, Timothy, „Revolutionaries needed: peer review in early music digital scholarship and editions“, in: *Early Music* 42 (2014), H. 4, S. 619–622.
- Effinger, Maria und Krabbes, Frank, „Making-of: Die ‚Zukunft des kunsthistorischen Publizierens‘ als Experimentierfeld“, in: *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, hg. von Maria Effinger und Hubertus Kohle, Heidelberg 2021, S. 171–188, DOI: [10.11588/arthistoricum.663.c10517](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c10517).
- Eger, Thomas und Scheufen, Marc, *The Economics of Open Access. On the Future of Academic Publishing*, Cheltenham und Northampton 2018.
- Euler, Ellen, „VG Wort und Open Access: Ein Balanceakt für Wissenschaftler*innen“, in: *Libreas* 46 (2024), DOI: [10.18452/31226](https://doi.org/10.18452/31226).
- Eve, Martin Paul, „The Means of (Re-)Production: Expertise, Open Tools, Standards and Communication“, in: *Publications* 2 (2014), H. 1, S. 38–48, DOI: [10.3390/publications2010038](https://doi.org/10.3390/publications2010038).
- Eve, Martin Paul, *Open Access and the Humanities. Contexts, Controversies and the Future*, Cambridge 2014.
- Ford, Phil, „The Wanderer: Public musicology and the logic of content creation“, in: *Journal of Musicological Research* 42 (2023), H. 4, S. 215–227.
- Freistetter, Florian, „Schafft die wissenschaftlichen Fachzeitschriften ab“, in: *Astrodictium simplex*, 17.07.2015, scienceblogs.de/astrodictium-simplex/2015/07/17/schafft-die-wissenschaftlichen-fachzeitschriften-ab.
- Freund, Julia u. a. (Hrsg.), *Dialektik der Schrift. Zu Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion*, Paderborn 2022.
- Gabler, Hans Walter und Bohnenkamp-Renken, Anne, *Kompendium der Editionswissenschaft*, edkomp.uni-muenchen.de.
- Graf, Dorothee u. a. (Hrsg.), *Bücher im Open Access. Ein Zukunftsmodell für die Geistes- und Sozialwissenschaften?* Opladen 2020, DOI: [10.17185/duerpublico/72237](https://doi.org/10.17185/duerpublico/72237).
- Groth, Sanne Krogh und Samson, Kristine, *Audio Papers – a manifesto*, DOI: [10.48233/SEISMOGRAF1601](https://doi.org/10.48233/SEISMOGRAF1601).
- Herb, Ulrich, *Scholarly Publishing in Transition. Open Access, Peer Review, Quality, Research Evaluation, Standards*, 2025, DOI: [10.22028/D291-46556](https://doi.org/10.22028/D291-46556).
- Jenkins, J. Daniel (Hrsg.), *Oxford Handbook of Public Music Theory*, Oxford 2021ff., DOI: [10.1093/oxfordhb/9780197551554.001.0001](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197551554.001.0001).
- Karaganis, Joe (Hrsg.), *Shadow Libraries. Access to Knowledge in Global Higher Education*, Cambridge 2018.
- Kelber, Moritz und Rudolph, Pascal, „Klassismus in der Musikwissenschaft“, in: *kontrovers*, 22.06.2023, DOI: [10.58079/11n89](https://doi.org/10.58079/11n89).
- Kelber, Moritz, „Open Access und institutionelle Zeitschriften“, in: *kontrovers*, 19.06.2015, DOI: [10.58079/11n70](https://doi.org/10.58079/11n70).
- Klosterkamp, Sarah und Merl, Thorsten, „Schafft die Lehrstühle ab!“, in: *Die Zeit*, 16.12.2025.
- Kohle, Hubertus, „Digitales Publizieren“, in: *Digital Humanities. Eine Einführung*, hg. von Fotis Jannidis u. a., Stuttgart 2017, S. 199–205.
- Kohle, Hubertus, „Open Access – eine Schicksalsfrage für die Digitalen Geisteswissenschaften?“, in: *Akademie Aktuell* (2016), H. 1, S. 56–58.
- Kohle, Hubertus, „Publish first – filter later. Über den Prozess der Qualitätsbewertung im Open Access“, in: *Archäologische Informationen* 38 (2015), S. 109–112, DOI: [10.11588/ai.2015.1.26154](https://doi.org/10.11588/ai.2015.1.26154).
- Kreutzer, Till und Lahmann, Henning, *Rechtsfragen bei Open Science*, Hamburg ²2021, DOI: [10.15460/HUP.211](https://doi.org/10.15460/HUP.211).
- Lang, Sarah, [latex-ninja.com](https://www.latex-ninja.com).
- Lang, Sarah, „LaTeX in the Digital Humanities“, in: *TUGboat* 45 (2024), H. 3, S. 305–309.
- Locher, Hubert, „Lehre – Medien – Kunst – Geschichte. Zur Einführung“, in: *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, hg. von dems. und Maria Männig, S. 14–31.
- Luebber, Finn u. a., „Lottery before peer review is associated with increased female representation and reduced estimated economic cost in a German funding line“, in: *Nature Communications* 16 (2025), DOI: [10.1038/s41467-025-65660-9](https://doi.org/10.1038/s41467-025-65660-9).
- Lütteken, Laurenz, „Music(ologic)al Knowledge in the Digital World: Preliminary Notes concerning MGG Online“, in: *Fontes Artis Musicae* 63 (2016), H. 3, S. 222–229.
- Maddi, Abdelghani und Sapinho, David, „On the culture of open access: the Sci-hub paradox“, in: *Scientometrics* (2023), H. 128, S. 5647–5658.
- Moore, Samuel A., *Publishing Beyond the Market. Open Access, Care, and the Commons*, Ann Arbor 2025.
- Mosley, Imani Danielle, „Digitizing Public Musicology“, in: *Journal of the American Musicological Society* 77 (2024), H. 1, S. 255–263.
- Mruck, Katja, Gradmann, Stefan und Mey, Günter, „Open Access: Wissenschaft als Gemeingut“, in: *Forschungsjournal NSB* 17 (2004), H. 2, S. 37–49.
- Mungen, Anno, „ACT 2.0: Vorwort“, in: *Act* 12 (2025), H. 1, ojs.uni-bayreuth.de/index.php/act/article/view/566.
- Nägele, Reiner, „Prinzip Resterampe – Anmerkungen zur Open Access-Strategie der Community“, in: *kontrovers*, 23.07.2015, DOI: [10.58079/11n71](https://doi.org/10.58079/11n71).
- Ochsner, Catharina u. a., „Scholarly blogs: an analysis of infrastructural aspects based on German scholarly blogs“, in: *Journal of Documentation* 81 (2025), H. 7, S. 520–544, DOI: [10.1108/JD-02-2025-0053](https://doi.org/10.1108/JD-02-2025-0053).
- Pfisterer, Ulrich, „Abbildungen und Reproduktionen als Instrumente der Kunstwissenschaft“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von dems., Stuttgart und Weimar ²2011, S. 1–5.
- Porombka, Stephan und Schulze, Holger, „Eine Textur, in der das ‚Textgerede‘ als Produktionssystem erscheint. Ein Gespräch über Audio Paper“, in: *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*, hg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel, Paderborn 2018, S. 267–281.

Sebastian Bolz	„mir kann's nicht <i>open</i> genug sein“	kunsttexte.de	1/2026 - 16
----------------	---	---------------	-------------

- Pressemeldung „Ergebnisse der landesweiten Umfrage von oa.nrw zu Qualitätsaspekten von Verlagen“, 12.12.2025, openaccess.nrw/index.php/ergebnisse-der-landesweiten-umfrage-von-oa-nrw-zu-qualitaetsaspekten-von-verlagen-521-antworten-von-wissenschaftlerinnen-aus-nrw.
- Pressemeldung „The CNRS is breaking free from the Web of Science“, 01.12.2025, cnrs.fr/en/update/cnrs-breaking-free-web-science.
- Pressemeldung der SUB Hamburg, „Einschränkung des E-Medien-Angebots ab 2026“, 11.11.2025, blog.sub.uni-hamburg.de/?p=41185.
- Projekt AuROA, „Publizieren und Open Access in den Geisteswissenschaften: Erkenntnisse aus dem Projekt AuROA zu den Stakeholdern im Publikationsprozess“, Essen 2022, uaresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/21669.
- Publisher's Living Handbook for Diamond Open Access*, handbook.diamas.org.
- Reisner, Alex, „The Unbelievable Scale of AI's Pirated-Books Problem“, in: *The Atlantic*, 20.03.2025.
- Reuter, Julia u. a. (Hrsg.), *Vom Arbeiterkind zur Professur. Sozialer Aufstieg in der Wissenschaft. Autobiographische Notizen und soziobiographische Analysen*, Bielefeld 2020.
- Richter, Hedwig, *Demokratie. Eine deutsche Affäre. Vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 2020.
- Richts, Kristina und Stadler, Peter (Hrsg.), „*Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern*“, München 2016, DOI (PDF): [10.25366/2018.2](https://doi.org/10.25366/2018.2), github.com/Edirom/Festschrift-Veit.
- Ried, Dennis, „*halb und halb*“ – *Hybride Edition als Kompromiss?*, Berlin 2023, DOI: [10.30819/5730](https://doi.org/10.30819/5730).
- Röbbecke, Martina und Simon, Dagmar, „Riskante Forschung und teilrandomisierte Begutachtungsverfahren: Neue Wege der Förderlinie ‚Experiment!‘ der VolkswagenStiftung“, in: *Beiträge zur Hochschulforschung* 45 (2023), H. 2, S. 8–30.
- Ross, Alex, therestisnoise.com.
- Schallehn, Volker, „Bibliotheken als Open Access-Publikationsdienstleister“, in: *Akademie Aktuell* (2016), H. 1, S. 59–61.
- Schmitz, Wolfgang, *Grundriss der Inkunabelkunde. Das gedruckte Buch im Zeitalter des Medienwechsels*, Stuttgart 2023.
- Schneider, Ute, „Verlag und Wissenschaft“, in: *Handbuch Verlag*, hg. von Alexander Nebrig u. a., Heidelberg 2025, S. 1–13.
- Schöch, Christof, „Open Access für Maschinen“, in: *Die Zukunft des kunsthistorischen Publizierens*, hg. von Maria Effinger und Hubertus Kohle, Heidelberg 2021, S. 79–94, DOI: [10.11588/arthistoricum.663.c9210](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.663.c9210).
- Schweiger, Gerald, „Point of no returns: researchers are crossing a threshold in the fight for funding“, in: *Nature Career Column*, 18.12.2025, DOI: [10.1038/d41586-025-04060-x](https://doi.org/10.1038/d41586-025-04060-x).
- Scott, Rachel E. und Shelley, Anne, „Music Scholars and Open Access Publishing“, in: *Notes* 79 (2022), H. 2, S. 149–178.
- Shaffer, Kris, „A proposal for open peer review“, in: *Music Theory Online* 20 (2014), H. 1.
- Siems, Renke, „Überwachen und Strafen‘ – Tracking und Kontrolle des Forschungszyklus“, in: *ABI Technik* 43 (2023), H. 2, S. 86–95, DOI: [10.1515/abitech-2023-0016](https://doi.org/10.1515/abitech-2023-0016).
- Siems, Renke, „Das Lesen der Anderen. Die Auswirkungen von User Tracking auf Bibliotheken“, in: *o-bib* 9 (2022), H. 3, DOI: [10.5282/o-bib/5797](https://doi.org/10.5282/o-bib/5797).
- Sichardt, Martina u. a. (Hrsg.), *Stimmkunst im 21. Jahrhundert*, Baden-Baden 2020, DOI: [10.25366/2023.152](https://doi.org/10.25366/2023.152).
- Steiner, Tobias, „New Communities: Scholar-led publishing und Open Access“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, August 2022, zfm.wissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/new-communities-scholar-led-publishing-und-open-access.
- Steiner, Tobias, „Old Traditions: Scholar-led publishing und Open Access“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, August 2022, zfm.wissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/old-traditions-scholar-led-publishing-und-open-access.
- Steiner, Tobias, „Pluralities: Scholar-led publishing und Open Access“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, August 2022, zfm.wissenschaft.de/online/open-media-studies-blog/pluralities-scholar-led-publishing-und-open-access.
- Steinhardt, Isabel, „Zerstört KI das wissenschaftliche Bloggen“, in: *Sozialwissenschaftliche Methodenberatung*, 04.11.2025, DOI: [10.58079/1538z](https://doi.org/10.58079/1538z).
- Steinhauer, Eric, „Die Nutzung einer ‚Schattenbibliothek‘ im Licht des Urheberrechts. Einige Überlegungen am Beispiel von Sci-Hub“, in: *Libreas* 30 (2016), S. 128–135.
- Steinhauer, Eric, „Freier Zugang, freier Fall oder freie Aussicht? An eigenen Ästen sägen mit Science 2.0“, Keynote zur Konferenz #RKB2015, 09.10.2015, Video unter: [lisa.gerda-henkel-stiftung.de/rkb15_retro_digitalisate_kommentarkultur_big_data_zum_stand_des_digitalen_in_den_geisteswissenschaften_panel_3?nav_id=5919](https://www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/rkb15_retro_digitalisate_kommentarkultur_big_data_zum_stand_des_digitalen_in_den_geisteswissenschaften_panel_3?nav_id=5919).
- Strategiepapier der Allianz für die Weiterentwicklung des wissenschaftlichen Publikationswesens 2026–2030*, DOI: [10.5281/zenodo.15853224](https://doi.org/10.5281/zenodo.15853224).
- Tautz, Diethard u. a., „Ein neues Verfahren zur direkten Finanzierung und Evaluation wissenschaftlicher Zeitschriften“, Halle 2025, DOI: [10.26164/leopoldina_03_01261](https://doi.org/10.26164/leopoldina_03_01261).
- Ther, Philipp, *Der Klang der Monarchie. Eine musikalische Geschichte des Habsburgerreichs*, Berlin 2025.
- Unesco, „Advancing Equity and Inclusion in Scholarly Communication. Findings from the Consultation on a Global Diamond Open Access Framework“, Paris 2025, unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000396324.
- Vaget, Hans Rudolf, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006.
- Van der Sar, Ernesto, „NVIDIA Contacted Anna's Archive to Secure Access to Millions of Pirated Books“, 19.01.2026, torrent-freak.com/nvidia-contacted-annas-archive-to-secure-access-to-millions-of-pirated-books.
- Voß, Viola und te Boekhorst, Peter, „Open Access“, in: *Handbuch Verlag*, hg. von Alexander Nebrig u. a., Heidelberg 2025, S. 1–20.
- Weingart, Peter, „Zur Situation und Entwicklung wissenschaftlicher Bibliotheken“, in: *Wissenschaftliches Publizieren. Zwischen Digitalisierung, Leistungsmessung, Ökonomisierung und medialer Beobachtung*, hg. von dems. und Niels Taubert, Berlin 2016, S. 103–121.
- Weingart, Peter und Taubert, Niels (Hrsg.), *Wissenschaftliches Publizieren. Zwischen Digitalisierung, Leistungsmessung, Ökonomisierung und medialer Beobachtung*, Berlin 2016 (The Future of Scholarly Publishing. Open Access and the Economics of Digitisation, Cape Town 2017).
- Wiese, Robert und Lange, Marc, „Open Access und die VG Wort: Was es bei wissenschaftlichen Texten zu beachten gilt“, in: *iRights info*, 11.09.2024, DOI: [10.59350/kx9w8-eh73](https://doi.org/10.59350/kx9w8-eh73).
- Wissenschaftsrat, *Empfehlungen zur digitalen Informationsversorgung durch Hochschulbibliotheken*, Greifswald 2013, [wissenschaftsrat.de/download/archiv/4935-01](https://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/4935-01).
- Wißmann, Friederike, *Deutsche Musik*, München u. a. 2015.
- Wissner, Reba A., „A Review of Public Musicology“, in: *Journal of Musicological Research* 42 (2023), H. 4, S. 228–231.
- Wrzesinski, Marcel (Hrsg.), *Wissenschaftliches Publizieren. Sechs Handreichungen mit Praxistipps und Perspektiven*, Berlin 2023, DOI: [10.5281/zenodo.8169418](https://doi.org/10.5281/zenodo.8169418).

Zusammenfassung

Der Beitrag setzt sich mit dem Thema Open Access aus der Sicht der Geisteswissenschaften mit Fokus auf die Musikwissenschaft auseinander. Aus fachspezifischer Perspektive gehören zu dieser Debatte Faktoren, die dem Publizieren teilweise vorausgehen oder die besondere Anforderungen an Publikationen stellen. Sie betreffen etwa das Nachdenken und Schrei-

ben über medial vielfältige Objekte, die Recherche im Kontext eines interdisziplinären Netzwerks, aber auch den Kontakt mit einer interessierten Öffentlichkeit über einen Gegenstand, der vielfältige soziale und kulturelle Anknüpfungspunkte bietet. Aus diesem Profil ergeben sich wiederum Anforderungen an Wissenschaftler:innen in methodisch-inhaltlicher, aber auch in technischer Hinsicht. In dieser Konstellation versucht der Beitrag Anregungen zu einer Diskussion zu geben, die disziplinäre, aber auch allgemeinere geisteswissenschaftliche Stimmen braucht.

Keywords

Open Access, Elektronisches Publizieren, digitales Schreiben, Digital Musicology, Musikwissenschaft, Musik, Geisteswissenschaften, Öffentlichkeit, Public Musicology, Wissenschaftskommunikation, Klassismus, Bibliothek, Repositorium, Blog, Nachhaltigkeit, Souveränität, Barrierefreiheit, LaTeX, TEI-XML, Monographie, Recherche, Suchmaschine, Datenbank, Peer Review, Qualitätskontrolle, Verlag

Autor

Sebastian Bolz ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Er arbeitet bei der (hybrid erscheinenden) Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss. Daneben betreibt er u. a. verschiedene wissenschaftliche Blogs und interessiert sich für Musiktheater, digitale Geisteswissenschaften und Wissenschaftsgeschichte.

Titel

Sebastian Bolz, „mir kann's nicht *open* genug sein“. Perspektiven und Aporien digitaler Publikation in den Geisteswissenschaften“, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2026 (17 Seiten), www.kunsttexte.de, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115203>.

Bazon Brock

Lehrende Aufklärer klären sich auf. Die documenta-Besucherschule 1968–1992

Vorbemerkung der Redaktion Bildung und Vermittlung

„(...) denn im kommenden Bilderkrieg
gibt es keine Neutralen,
aber eine Unzahl von Opfern:
die Bildanalphabeten.“

*Bazon Brock
Besucherschule documenta 5, 1972*

Wir freuen uns außerordentlich, für diesen Beitrag zu dem neu eingerichteten Redaktionsbereich *Bildung und Vermittlung* Bazon Brock – den radikalen Denker im Dienst der *Ästhetik als Vermittlung* – gewonnen zu haben. Anlässlich des Jubiläums der *kunsttexte.de* nimmt er uns noch einmal mit in seine legendären *Besucherschulen* der *documenta* von 1968 bis 1992. Seine Überlegungen und sein Beispiel begreifen wir als programmatischen Auftrag aller Bildung und Vermittlung in und von Kunstgeschichte: Publikum macht Kunst überhaupt erst möglich. Dessen Bildung an historischer und aktueller Kunst entscheidet darüber, ob es als „Medium der Öffentlichkeit“ den politischen Raum noch eröffnen kann.

Ulrich Heinen und Christian Nille

Triggerwarnung: Der nachfolgende Text ist in bildungsbürgerlicher Sprache verfasst.

Aus der Geschichte der Aufklärung entnehmen wir dem Gehege der Begriffe für diese Darstellung: die Bildung der Zeitgenossen zielt nicht auf Belehrung über geschichtliche Entwicklung einzelner Fachgebiete des menschlichen Wissensgewinns, sondern auf die Ertüchtigung der Adressaten zur Formierung von Öffentlichkeit. Denn die soziale Formation des Politischen ist das Publikum, das durch seine Anwesenheit die Orientierung auf die *res publica* einfordert und manifestiert. Wie nur gelehrt ist, was genutzt wird, ohne die Beschränkung der Aussagen auf einen Erwartungshorizont, so ist nur als Öffentlichkeit wirksam, was Publikum findet.

Obwohl „im antiken Athen“ heute nicht mehr zutreffende Auszeichnungen des Demokratischen galten, übernahmen die Aufklärer für die Rolle des Bürgers Anspruch und Fähigkeit, auf die Vorgaben der Machthaber aller Typen so zu reagieren, dass die bürgerliche Reaktion und nicht die tyrannische Aktion das politische Geschehen bestimmte. Das wurde im Begriff der Demokratie entfaltet und heißt kurz und knapp: nicht auf die Akteure kommt es an, sondern auf die Reakteure; wenn nämlich die Aktion auf ein Ziel ausgerichtet ist, dann bestimmt allein die Reaktion über den Erfolg der Aktion. Was immer Prä tenden ten der personalen Geltung durchzusetzen versuchen, so wird doch die Tat erst aus der Reaktion bewertbar. Spätestens mit dem Malergenie Pisanello, also seit Beginn des 15. Jahrhunderts, geht es den wahrhaften

Akteuren nicht vorrangig um ein handwerkliches Können, sondern um ihre Schöpferkraft. Sie nennen sich deswegen nicht bloß Malerarchitekten oder Bildhauer, sondern „Lebendigzeichner“ (*Zoográphos*) und „Lebengeber“ (*Alter Deus*). Dabei leuchtet jedem unmittelbar ein, dass nicht in der noch so faszinierend bemalten Leinwand, wie im primitiven Animismus angenommen, der Wirkungseffekt materiell enthalten ist, sondern durch den Betrachter des Gemäldes erzeugt wird, wenn dieser seelische Erregung unterschiedlichster Art zu erkennen gibt. Das Verständnis Pisanellos, durch Gestaltung im Betrachter, im Zuschauer, im Leser, im Zuhörer Beseelung zu erreichen, begleitete unterschwellig die Erzählungen der Kunstgeschichte bis in unsere unmittelbare Gegenwart. Als nämlich Marcel Duchamp 1957 seine vielbeachtete Rede in Philadelphia hielt, der Heimatstadt seines bedeutendsten Bewunderers und Sammlers, betonte er die Rolle des Betrachters bei der Entstehung der Werke. Mit dem Begriff des Kunstrezipienten sollte dem zukünftig Rechnung getragen werden, sogar in der Versammlung kunstwissenschaftlicher Großleister wie in der Gesellschaft *Poetik und Hermeneutik*. „Ist nicht Werk, was wirkt?“, ließ Thomas Mann anfragen und demonstrierte als Ad-hoc-Gelehrter für jedes seiner Romanprojekte, was belehrte Wissenschaft für das entscheidende Verhältnis von Werk und Wirkung, beziehungsweise von Wirkung als Werkschaffen, zu klären hat. Für das Verständnis von Aufklärung als Formierung von Publikum zum Medium der Öffentlichkeit galt und gilt analog, die Wirkmacht des beseelten Publikums in verständige Beziehung zu den enthusiastisierenden Aktionismen zu setzen. Primär ist die Bewegtheit des Publikums, zum Beispiel der Wähler, und es gilt darüber aufzuklären, welche aktionistischen Propagierungen / Ideologien / Weltanschauungen dahinter ausgemacht und modifiziert werden können. Es ist bezeichnend für die Deformation westlicher Demokratien heute, dass die Reaktion als reaktionär entwertet wird und der Aktionismus vor allem jugendbewegt als erstrangiger Attraktor des politischen Handelns beworben wird.

Die europäische Aufklärung zielt darauf ab, Zeitgenossen von noch so hilfreichen Vorurteilen oder ideologischen, vornehmlich theologischen Täuschungen zu befreien. Demzufolge empfinden alle Beteiligten

die Anstrengungen der Aufklärung als enttäuschend. Ein leistungsfähiges Publikum entsteht unter Teilnehmern, die Enttäuschung nicht als Widerlegung eines Geltungsanspruchs abweisen, sondern die entscheidende Lernerfahrung in der Zumutung sehen, dass gerade Unverständnis und Egozentrierung produktiv genutzt werden können. Zum Beispiel durch die akzeptierte Erfahrung, dass Wissen und Evidenzerleben kaum je identisch sind, aber in der Dissonanz von Wissen und Augenschein die Quelle aller Lernerfolge liegt.

Die europäische Aufklärung konnte für dieses Verständnis des Publikums als Konstituenten der Öffentlichkeit auf Humanisten geläufige Begründungen des Politischen aus dem antiken Athen zurückgreifen. Damals kennzeichnete man die Rolle der Zuschauer im Theater als die der Theoretiker, denn namentlich hieß der Zuschauer im attischen Kult *Theorós*. Mit der nachdrücklichen Bedeutung des Betrachters verlagerte sich der Geltungsanspruch der Festspiele von der *Skené* ins *Théatron*, denn die Zuschauer erbrachten die grandiose intellektuelle Leistung, das auf der *Scena* Wahrgenommene in einen Sinnzusammenhang einzustellen. Auf der Bühne werden ja nur einzelne Wahrnehmungsanlässe geschaffen, deren Bedeutung erst als Zusammenhang, zum Beispiel als Erzählung, vom Publikum erstellt werden muss. Und das geschieht durch Überführung der sichtbaren Vorgänge in den gedanklichen Zusammenhang einer Erzählung. Genau das heißt theoretisieren: die Überführung des Sinnlichen ins Begriffliche oder der Gedanken in den sprachlichen Ausdruck.

Den europäischen Aufklärern ging es demnach um die Anleitung der Adressaten, sich aus den sichtbaren Gegebenheiten der Welt um sie herum etwas zu machen, also Gedanken zu entwickeln. Denn erst aus dieser Fähigkeit ergeben sich die Einstellung zu und die Urteile über die wahrgenommenen Sachverhalte. Deshalb begründeten die Aufklärer vor allem mit den von ihnen entwickelten Lehrmethoden eine nachhaltige Korrespondenz von interessegeleitetem Begreifen zum eingreifenden Gestalten in die Welt der Tatsachen. Dabei galt die Fähigkeit, zu zeichnen, als primäre Form des gedanklichen Arbeitens, die jedes Eingreifen lenkt. Das bezeichnete aber nicht die Vorherrschaft des Begreifens vor dem Ergreifen, vielmehr

konnte das händische Ergreifen der Welt nur bedeutsam, das heißt nutzbringend, werden durch die Begriffe, die gedankliche Ordnung. Goethe begründete diesen Sachverhalt in seinem Diktum vom 24. April 1819: „Man sieht nur, was man weiß.“

Besucherschulen sind Bürgerschulen

Eine grundlegende Voraussetzung für die Ausbildung der Fähigkeit, sich aus der Welt etwas zu machen, also bei allem Gegebenen sich etwas zu denken, ist seit dem 18. Jahrhundert als die zu bildende Fähigkeit angesehen worden, das jeweils konkret Gesehene, Wahrgenommene und händisch Bearbeitbare auf den Weltbestand zu beziehen, der augenblicklich unsichtbar oder unzugänglich oder unbekannt bleibt – also nur gedacht werden kann. So bekamen für die Aufklärer wieder die Vorgaben Descartes' höchste Bedeutsamkeit, das Verhältnis von *res extensa*, also dem wahrnehmbaren materiellen Weltbestand, in Beziehung zu der *res cogitans*, also den Gedanken, zu setzen. Die Aufklärer betonten die Macht der *res cogitans*, also des Denkens, auf die Materie durch Gestaltung, Formgebung, Konfiguration und Kontextualisierung. Dieses Verhältnis beschrieben sie als Dialektik. Im Bereich der bildenden Künste war die dialektische Vermittlung zwischen sichtbar und unsichtbar, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen *Psyché* und *Sóma* (Leib und Seele) unabdingbar, etwa für die Präsentation von Kunstwerken. Es gab so lange kein Problem der Präsentation, also keine ausdrückliche Hängelehre, solange man annehmen konnte, jeder zeigte bei jeder Gelegenheit alles, was er besaß – und das waren ja tatsächlich keine überwältigenden Mengen. Sobald die simple Petersburger Hängung als Präsentationsform von Gesamtbesitz von neueren Anreizen der Wahrnehmung z. B. in englischen Gärten oder touristischen Attraktionszentren überboten wurde, konnte die Attraktivität durch das Prinzip der Auswahl gesteigert werden. Denn das Ausgewählte verweist denknötwendig auf das nicht Gezeigte und damit auf die Kriterien der Auswahl – oder *the Taste, le Goût* oder *den Geschmack*. Lichtenberg und Chodowiecki veröffentlichten dezidierte Anleitungen zur Unterscheidung von Geschmackvollem und Geschmacklosem, also von wertvoll und wertlos oder von Gewähltem und nicht zu Wählendem. In den 1830er Jah-

ren wurde dieses Verfahren handlungsbestimmend für das bildungswillige Bürgertum, das z. B. in den allenthalben etablierten Kunstvereinen und Tanzschulen in so gut wie jeder Stadt die Besucher darin bildete, mit den dargebrachten Werken auch die Werke in den Blick zu nehmen, die nicht gezeigt wurden. Alles mit Bestimmtheit Gezeigte verwies also auf nicht Gezeigtes der gleichen Objektklasse. Das Verfahren war so bedeutsam, dass Aussteller förmlich das nicht Gezeigte, das Ausgeschiedene, das Refusierte, in eigenen Ausstellungen präsentierten. Systematisch wurden diese Überlegungen mit den Sezessionisten in allen Ausstellungsbereichen zu ganz eigenständigen Präsentationsformen des anderen Orts Ausgeschiedenen.

Das Gezeigte im Verhältnis zu dem nicht Gezeigten sehen zu können, hieß künstlerisch gebildet zu sein. Und man betonte, dass diese Bildung demonstriert werden sollte, in dem allgemeinen schulischen Zeichen- und Gestaltungsunterricht.

Mit der Etablierung der Besucherschule im Kontext der *documenta* von 1968 bis 1992 wurde dieses Bildungsverständnis wieder aktuell, weil die Financiers den *documenta*-Leitungen einen Bildungsauftrag für das Publikum erteilt hatten. Zunächst hatte der Verfasser des vorliegenden Beitrags an der Hamburger Kunsthochschule versucht, unter Bezug auf Duchamps Behauptung, die Kunstbetrachter seien mindestens zur Hälfte an der Entstehung des Kunstwerkes beteiligt, Klassen für die Ausbildung von Publikum einzurichten. Grundvoraussetzungen für die derartigen Leistungen der Rezipienten bei der Entstehung der Kunstwerke war die möglichst umfassende Kenntnis der Werkangebote von Künstlern. Bevor eine bestimmte Rezeption einer bestimmten Werkvorlage der Künstler initiiert werden konnte, musste man den Bestand des prinzipiell Angebotenen kennen. Daraus ergab sich, dass jede Kunstausstellung zweifach geboten werden müsse: zum einen als der Bestand der generell angebotenen künstlerischen Wahrnehmungsanlässe und zum anderen als der Bestand der in Geltung gesetzten Auswahl. Man gab dem Verfasser den Bescheid, dass es aus rein finanziellen Gründen unmöglich sei, neben den von Kuratoren ausgewählten Kunstwerken in einer zweiten Ausstellung jene zu präsentieren, die sie nicht für ausstellungswürdig hielten.

Deswegen beschloss der Verfasser, in Besucherschulen das Verhältnis von Gewähltem und Refusiertem, von zu Zeigendem und nicht zu Zeigendem zum Thema zu machen, um dem Bildungsauftrag der *documenta*-Kuratoren damit gerecht werden zu können. Der Vorschlag des Verfassers bot eine Alternative zu dem bloß formal demokratisch oder abstrakt rechtsstaatlich begründeten Prinzip der Inklusion und andererseits eine Alternative zur geläufigen Unterscheidung zwischen den Aktivitäten der Kolonisatoren und der Kolonisierten, zwischen westlicher Welt und dem Süden, zwischen inklusivem beziehungsweise exklusivem Wir. Wenn man davon ausgehen durfte, dass alle Künstler der Nachkriegszeit in etwa die gleichen Ausbildungsgänge an Hochschulen durchlaufen hatten oder auf rein anthropologischer Ebene ein gleiches Gestaltungspotenzial bewirtschafteten, war Auswahl nicht mehr die banale Unterscheidung zwischen wertvoll und wertlos. Vielmehr verlangte das vernünftige Prinzip der Auswahl die Anerkennung der prinzipiellen Gleichwertigkeit des Angebots. In bestimmter Absicht auszuwählen, also eine Unterscheidung zu behaupten, bedeutete, das Abgewiesene als ein anderes zu würdigen, das zwar aktuell nicht gemeint sein konnte, aber prinzipiell unter anderen kuratorischen Gesichtspunkten durchaus hätte ausgewählt werden können. Insofern bedeutete die Auswahl denknottwendigerweise auch die Anerkennung des nicht Gewählten als potenziell Wählbares. Das Zeigen des Bestimmten war also keine Herabwürdigung des nicht Gezeigten, sondern die notwendige Begründung der Unterscheidung nach Kriterien. Damit wurde das Geschmacksurteil außerordentlich erweitert zu einem Bekenntnisurteil oder Erkenntnisurteil. In den 60er Jahren war eine solche Urteilsfähigkeit bereits von aufgeklärten Konsumenten verlangt, denn z. B. die hohen Standards der Qualitätskontrollen auf Seiten der Produzenten verlangten vom Konsumenten nicht mehr die Unterscheidung von Genießbar und Ungenießbar, zwischen Förderlich und Krankmachend, zwischen Preiswert und Billig. Das nicht Gekaufte war prinzipiell gleichwertig in Hinblick auf *Common Sense*, allgemein gültige Kriterien der Unterscheidung. Die Begründung des Kaufes verlangte darüber hinausgehende Gründe, also eine Fähigkeit von gebildeten Konsumenten. Mit Blick auf diese allgemeinen Erfahrungen erschien es dem

Verfasser erst recht vertretbar, neben der Warenkonsumentenbildung die Kunstrezipientenbildung, die alten Bürgerbildungspflichten, zu aktivieren, und das hieß z. B. neben der Produzentenhaftung auch eine Konsumentenhaftung zu betonen, neben die Aktivität der Politiker die verantwortliche Reaktivität der Wähler zu stellen.

Für die Nachkriegsbemühungen, die wild durcheinandergewürfelten Deutschen zu einem recht- und sozialstaatlichen Zusammenleben mit einer demokratischen Verfassung zu bewegen, war es hilfreich gewesen, die Erfahrungen aus dem Kunstbereich mit der Beteiligung der Betrachter an der Entstehung der Werke einzubringen. Denn als Bürger wurden seit einigen hundert Jahren in Europa diejenigen anerkannt, die durch eigene Beteiligung und nicht nur durch die Leistung anderer werktätig werden wollten. Selbst in Wirtschaftsunternehmen wurde so großer Wert auf Mitwirkung, Mitbestimmung und Miteigentum gelegt. Teilhabe war aber ein zu zahmer Begriff, um die tatsächliche Gleichwertigkeit von Produzieren und Konsumieren, von kreativem Hervorbringen und konsumierender Aufhebung, von Gestalten und Vermüllen zu Geltung zu bringen. Es galt vielmehr grundlegend zu klären, in welchen Verhältnissen Werk und Wirkung, Lehren und Lernen, Anstrengung und Muße, Schreiben und Lesen gesehen werden konnten. Da galt es zunächst, einige Verfahren des Unterscheidens angemessen zu modifizieren: darunter das Entscheidende der ästhetischen Operation, die landläufig der künstlerischen Arbeitspraxis vorbehalten wurde. Der Verfasser verwies auf die Aufklärerschule zu Frankfurt an der Oder, in der z. B. ein Professor Baumgarten in Kooperation mit seinem Assistenten Meyer in Abarbeitung an antiken Traditionen die Orientierung auf das Schöne nicht dem künstlerischen Arbeiten vorbehielt und das Wahre nicht den Philosophen und das Gute nicht den Priestern. Vielmehr wies der Aufklärer Baumgarten lange vor Kant nach, dass derartige Qualifizierungen von Unterscheidungen für jede Art menschlicher Tätigkeit Geltung besitzen. Der Verfasser ging über diesen Ansatz in entscheidender Weise hinaus, insofern er seit den 60er Jahren die nicht-normative Ästhetik, Ethik und Epistemologie zur Geltung brachte. Das bedeutet, sich nicht mehr an normativen Vorgaben dessen zu orientieren, was als schön, gut

und wahr zu gelten habe; vielmehr belegte der Verfasser, dass in der Lebenspraxis jenseits macht begründeter Geltungsansprüche die alltägliche Erfahrung des Hässlichen, des Falschen und des Böartigen grundlegend für die Ausprägung der Denkfiguren, der Begriffe Schönheit, Gutheit und Wahrheit ist. Niemand weiß jenseits von Machtgesten, was gut, wahr und schön sei, aber jedermann weiß sehr gut, sich gegen das Falsche, das Böse und das Hässliche abzugrenzen.

Solche nicht-normative Orientierung auf das Wahre, Gute und Schöne setzte der Verfasser sehr anschaulich in Relation zur nicht-normativen Geltung von Gleichheit aller Menschen. Denn Menschen sind weder genetisch noch nach Kriterien ihrer Entwicklung unter ökonomischen, klimatischen und gesellschaftsformativen Kräften gleich. Das Postulat der Gleichheit ist erst begründet, wenn der Erfolg der Erforschung gerade darin besteht, immer mehr und besser zu wissen, was man nicht weiß; oder wenn man erfahren hat, dass Macht und Besitz prinzipiell nicht nach objektiven Kriterien zu erreichen sind, weil unter den Reichsten und Mächtigsten einer Gesellschaft die gleichen Psychodynamiken herrschen, wie zwischen Mittel- oder Unterschichtlern. Unter diesen Bedingungen die Gleichheit der Menschen vernünftig vertreten zu können, heißt zu wissen, dass tatsächlich alle gleich sind in Hinblick auf das, was sie nicht wissen, nicht können und nicht haben. Der banale Einwand, ein Professor wisse mehr als ein Straßenfeger, ist leicht widerlegbar, denn im Hinblick auf das, was es zu wissen gelte, ist das Wissen eines Professors genauso geringfügig wie das Wissen eines Straßenfegers.

Derartige Überlegungen zur nicht-normativen Ästhetik, Ethik und Epistemologie mussten in den Besucherschulen produktiv gemacht werden. Beispiel: seit Ende der 50er Jahre gab es immer wieder Versuche, eine angemessene Repräsentation für den Holocaust in der Öffentlichkeit zur Geltung zu bringen. Auch meisterliche Entwürfe sogenannter großer bedeutender Künstler, wie Henry Moore oder Joseph Beuys, erwiesen sich als peinliches Versagen vor der Herausforderung. Für die nicht-normative Ästhetik in den Besucherschulen wurde deshalb ein anderes Vorgehen qualifizierbar. Demzufolge war jeder künstlerische

Verweis auf den Holocaust gerade wertvoll in Hinblick auf sein Versagen, jegliches künstlerische Versagen, vor der Bewältigung der Aufgabe. Aber, und darauf legte der Verfasser größten Wert, es galt und gilt nicht nur die Unvorstellbarkeit des großen Verbrechens und seine Undarstellbarkeit, ja Undenkbarkeit, zu konstatieren, sondern (und das sei erst künstlerisch-denkerische Fähigkeit) das Undenkbare eben als das Undenkbare zu denken, die Undarstellbarkeit eben darzustellen und das Unvorstellbare als Unvorstellbarkeit zum Ausdruck zu bringen und das Unvorstellbare nicht einfach nur zu unterlassen.

Dass eine Mehrzahl der Zeitgenossen immer wieder im Brustton völliger Überzeugung die „modernen Kunstavantgarden“ für enttäuschende Demonstrationen des Nichtkönnens und Nichtwissens darstellte, lässt sich keinesfalls, so der Verfasser, als Ausdruck von Nichtbildung abtun, sondern entspricht tatsächlich den Erfahrungen der Künstler, die sich mit jedem Arbeitsschritt ihrer beschränkten Fähigkeiten bewusst werden und in jeder Entwicklung des Könnens auf einen Verweis auf die immer größer werdende Erkenntnis ihres Unvermögens stoßen. Etwas Ähnliches hatte wohl einer der Adressaten des Verfassers, nämlich Theodor W. Adorno, mit dem Begriff der negativen Ästhetik ins Spiel zu bringen gedacht und damit jede Humanität aus der jeweils eigenen Erfahrung von Begrenztheit, noch besser Beschränktheit oder Verschränktheit, begründet.

Auch in sozialpsychologischer Hinsicht galt es in den Besucherschulen, die Kriterien für die Bewertung von Künstlerhaltungen, Künstlerwerken, Künstlerkönnen zu verfeinern. Nachdem es geradezu mit Mitteln der Warenpropaganda modisch attraktiv geworden war, als Höhepunkt des eigenen Tätigseins „etwas mit Kunst zu tun haben zu wollen“, kam es darauf an, die Realität des künstlerischen Arbeitens bewusst werden zu lassen: statt künstlerischen Erfolgsstrategien sich hinzugeben, bot die alltägliche Selbstbehauptung bestenfalls ein erregendes Vabanquespiel – aber 96% aller Beteiligten landeten in der Erfolglosigkeit, in Depression und sozialer Ausgrenzung in materieller wie ideeller Hinsicht. Realistisch war die Erfahrung, dass sich die überwiegende Zahl aller Kunstprätendenten nicht einmal in der Märtyrerrolle für den Geltungsanspruch der hohen Kunst sehen konnten, wie üblich

die Märtyrer geehrt wurden für die Durchsetzung von Glaubensgewissheiten. Künstlerdasein hieß nicht nur „eine Saison in der Hölle“ zu verbringen und sein Innerstes und „Herz ganz zu entblößen“, wie das noch ein Baudelaire gerechtfertigt zu haben schien. Alle Künstlersozialkassenzusicherungen und Notversorgung des Sozialstaats bewahren nicht vor der existenziellen Bedrohung, geschweige denn vor der seelisch-geistigen. Erst wer das weiß, als Schreiber wie als Leser, als Komponist wie als Hörer, als Maler wie als Betrachter, sollte die Chance ergreifen, gestalterisch Sinn im Sinnlosen stiften zu wollen. Mit dem vollen Risiko, dass das keinen Hund interessiert und erst in der größten Nation, dem Reich der Toten, als Ausweis von Bedeutsamkeit anerkannt wird.

Bibliographie

Anstelle eines Endnotenapparats und einer Bibliographie sei auf die Online-Edition der nach frei gewählten Stichwörtern durchsuchbaren Schriften Bazon Brocks verwiesen: <https://bazonbrock.de/>.

Autor

Seit den späten 1950er Jahren wirkt Bazon Brock als „Denker im Dienst“ und „Generalbeauftragter für die Professionalisierung des Dilettantismus“. Als Begründer der *Besucherschulen* zur *documenta* 4 bis 9 transformierte der „Künstler ohne Werk“ die Kunstvermittlung in ein Exerzitium der Urteilskraft und eine radikale Prophetenschule. Nach Professuren in Hamburg und Wien lehrte er bis 2001 Ästhetik an der Universität Wuppertal und initiierte 2011 die Berliner *Denkerei* als *Amt für Arbeit an unlösbaren Problemen und Maßnahmen der hohen Hand*. Er ist Träger der Ehrendoktorwürden der ETH Zürich und der HfG Karlsruhe, Honorarprofessor für Prophetie an der HBK Saar, Träger des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse sowie das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse. Seine Arbeit statuiert die Strategische Ästhetik und die Pathosformeln der Moderne als unbedingte Überlebensstrategie; sie erzwingt eine ästhetische Erziehung als zivilisatorisches Training, um die aktuelle *Polykrise nicht als Schicksal, sondern als Herausforderung zur radikalen Neukonstituierung des Humanen zu bestehen*.

Titel

Bazon Brock, *Lehrende Aufklärer klären sich auf. Die documenta-Besucherschule 1968–1992*, in: *Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren*, *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2026 (6 Seiten), DOI <https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115204>.

Kerstin Borchhardt

Auf zu neuen Ufern!

Künstlerische Technoökologien zwischen neuen Naturbildern und Wissenschaftskommunikation

Diverse aktuelle Ökologiediskurse in der westlichen Tradition sind vor dem Hintergrund der multiplen, vom Menschen mitverursachten ökologischen Krisen von der Idee eines tendenziell essentialistischen Dualismus zwischen der menschlichen Kultur respektive Technik und der nicht-menschlichen Natur gekennzeichnet.¹ Dabei wird Erstgenannte oft als Bedrohung für Letztgenannte betrachtet, und der technokritischen Lesart der Frankfurter Schule folgend werden insbesondere die disruptiven ressourcenintensiven Spitzentechnologien als zerstörerischer Einfluss auf die Natur gesehen.² Gleichzeitig haben sich in verschiedenen ökokritischen Diskursen seit den 1980er Jahren auch Theorien entwickelt, die sich jenseits eines solchen Dualismus mit den Möglichkeiten der Koexistenz und des Überlebens von Menschen und anderen Spezies unter den Bedingungen eines nachhaltigeren Einsatzes von Technik beschäftigen. Zu den derzeit wohl populärsten und kontroversesten Ansätzen gehört ein heterogener Philosophiekomplex, der postnatürliche Technoökologien propagiert und sich aus unterschiedlichen, unter anderem ökomodernistischen³ und posthumanistischen⁴ Theorien zusammensetzt. Diese diskutieren die Potenziale alternativer ökologischer Gefüge, die traditionelle kategoriale Unterscheidungen wie menschlich und nichtmenschlich oder natürlich und künstlich sowie die damit verbundenen Hierarchie- und Wertevorstellungen zu überwinden versuchen.

Für eine solche Agenda spielen auch die Künste und insbesondere die Art Sciences (auch Art & Science oder Science Art genannt) als besondere Form der Medienkunst und künstlerischen Forschung eine zentrale Rolle.⁵ Gerade die Art Sciences sind durch enge Kollaborationen zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen gekennzeichnet und verbinden kreatives Potential bzw. Neukontextualisierungen von aktuellen Spitzentechnologien mit künstlerischen Prak-

tiken, um so neue Formen von Wissen zu produzieren.⁶ Auch wenn die Art Sciences im traditionellen Kunstbetrieb eher eine Randerscheinung darstellen, handelt es sich bei diesen um ein international stetig wachsendes Kunstfeld, das auf Medienkunstplattformen wie dem Leonardo Journal oder der Ars Electronica prominent vertreten ist.⁷

Nicht zuletzt die Erkundung der Beziehung zwischen Technologie und Ökologie markiert ein zentrales Problemfeld der Art Sciences, wobei in zahlreichen Projekten neue ökologische Gefüge modellhaft in der Kunst ausgetestet werden sollen. Einerseits nutzen die Kunstschaffenden dabei den bereits etablierten sozialen Rahmen der zeitgenössischen Kunst als ausgewiesenen Reflexions- und Erlebnisraum, um Kritik an traditionellen Ordnungsvorstellungen zu üben und experimentelle Alternativen aufzuzeigen.⁸ Andererseits überschreiten sie diesen Rahmen durch den Einsatz wissenschaftlicher Methoden und Spitzentechnologien, mittels derer nicht nur symbolisch über alternative Ökologiegefüge spekuliert wird, sondern auch tatsächlich künstlerische Prototypen für neue Technoökologien generiert werden. Durch eine solche Vorgehensweise reihen sich die Art Sciences in ein vielseitiges Feld der Gegenwartskunst ein, dem auch Design, Architektur und verschiedene aktivistische Kunstformen angehören. Dieses wiederum definiert seine Beziehung zur Wirklichkeit nicht (ausschließlich) über ein dichotomes Verhältnis von Kritik und Affirmation; stattdessen versucht es, transformatorisch an den Gestaltungsprozessen der Wirklichkeit und nicht zuletzt an ökologischen Entwicklungen zu partizipieren.⁹ Eine solche transformatorische Partizipation soll durch die Produktion neuer Ökologiegefüge und damit auch neuer Formen der Kommunikation und Verbreitung von Wissen an verschiedene Öffentlichkeiten geschehen, um ein gesamtgesellschaftliches Verständnis für

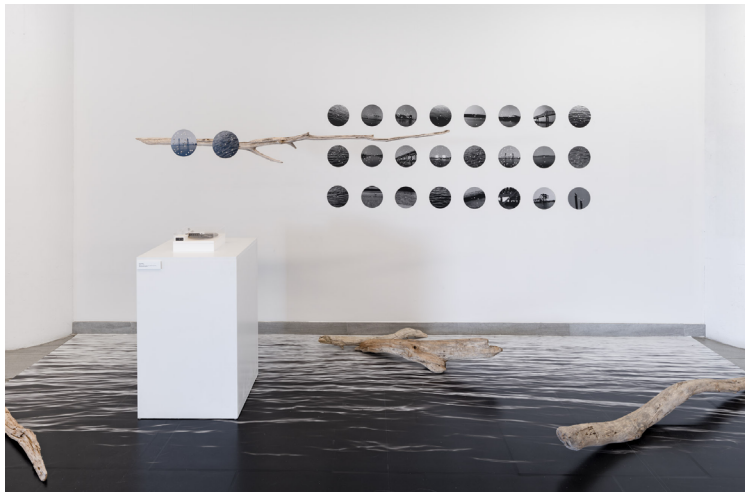


Abb. 1 Yoko Shimizu, *Estuary of Echos*, 2025, multimediale Installation, u.a. Holz, Musikdisks, Videoinstallationen, Bioproben in Petrischalen, verschiedene Größen, BioBAT Art Space Brooklyn (NY), Eingangsbereich.

alternative ökologische Modelle zu generieren. Auch in diversen akademischen Diskursen wird der Kunst ein erhebliches Potenzial bei der Wissens- und Wissenschaftskommunikation zugeschrieben, beispielsweise um Emotionen bei den Rezipient*innen zu aktivieren.¹⁰ In der Art Science Community selbst wird für die Synthese aus Wissensproduktion und -kommunikation häufig die technikinspirierte, von Hans Blumenberg in die Geisteswissenschaften eingebrachte Metapher von der Kunst als gesellschaftlichem Katalysator verwendet, durch den schwer verständliche Ideen sinnlich und materiell erfahrbar gemacht und in umfassende sinnstiftende Kontexte gestellt werden können.¹¹

Als ein solcher Katalysator für Technoökologien versteht sich auch der BioBAT Art Space, eine 2019 von Jeannine Bardo und Elena Soterakis gegründete Bio-Art-Galerie, die sich im Erdgeschoss von BioBAT Inc., einem Inkubator für Biotech-Labore im historischen Brooklyn Army Terminal, befindet.¹² Die Galerie hat es sich zur Aufgabe gemacht, zusammen mit den Wissenschaftler*innen des Inkubators sowie weiteren Forschungs- und Kunstorganisationen (wie etwa Gen-space, einem Citizen Science Project in Form eines Community Labs¹³) die vielfältige maritime Welt vor der Küste New Yorks zu erforschen und als schützenswertes Ökosystem in der Peripherie zwischen Großstadt und Ozean an die Bevölkerung zu vermitteln. Zu diesem Zweck verfügt der BioBAT Art Space über

18.000 m² Ausstellungsfläche, mit einem im White-Cube-Stil inszenierten Eingangsbereich (Abb. 1) sowie einem weitläufigen Dark Space (Abb. 2) im hinteren Teil

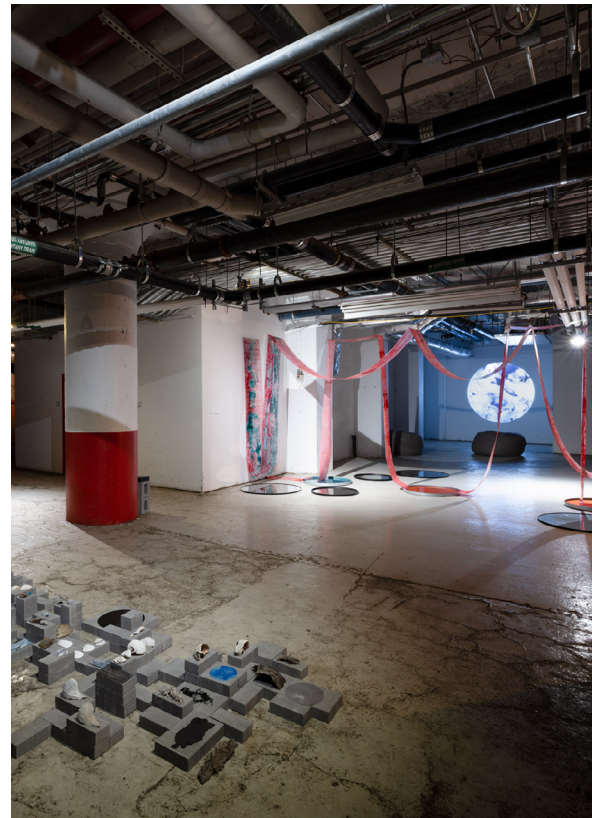


Abb. 2 Keren Anavy, *Archipelago & 365* und *Blood Will Turn into Water*, multimediale Installationen, u.a. Stein, Holz, Wasser, Muscheln, synthetische Materialien, verschiedene Größen, BioBAT Art Space Brooklyn (NY), Dark Space.

der Galerie, der mit seiner brutalistischen Architektur einer ehemaligen Lagerhalle zur Präsentation von Medienkunstinstallationen einlädt.¹⁴

In diesem Setting werden diverse Ausstellungen, Künstlerresidenzen und Symposien im Austausch zwischen zeitgenössischer Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlicher Partizipation organisiert. So zum Beispiel die von Elena Soterakis kuratierte Ausstellung *Water Stories* (8. Juni 2024 – 3. Mai 2025) mit ihrem umfassenden Begleitprogramm, die in Kooperation mit der Interstate Environmental Commission (IEC) entstand.¹⁵ Die Ausstellung beleuchtete aus unterschiedlichen Perspektiven und vom Blickwinkel zahlreicher internationaler Künstler*innen aus den von diversen Bevölkerungsgruppen und Spezies geteilten Lebensraum vor der Küste New Yorks in seiner wechsellvollen, von Industrialisierung und Urbanisierung geprägten jüngeren Geschichte. In den Fokus gerückt wurden aber auch die Möglichkeiten eines nachhaltigen Umgangs mit diesem ambivalenten Erbe als ebenso verbindende wie herausfordernde sozioökologische Lebensgrundlage. Durch eine Mischung aus immersiven Installationen und interaktiven Aktionen sollte die Ausstellung das Publikum dazu anregen, sich mit diesen Ambivalenzen auf kreative Weise auseinanderzusetzen. Die ausgestellten Projekte reichten von Performances wie DB Lampmans skulpturaler Schwimmpformance *Waterfowl* und deren Dokumentation¹⁶ bis zu Art-Science-Installationen wie Yoko Shimizus *Estuary of Echoes* (Abb. 1), mit der die von der Künstlerin gesammelten Daten zum Mikrobiom des New York–New Jersey Harbour Estuary in einer multimedialen Präsentation für das Publikum sinnlich erfahrbar gemacht wurden.¹⁷

Besondere Aufmerksamkeit erregte das von der IEC durch eine Genspace Artist in Residence geförderte Projekt *CHANNEL* der Art-Science-Kollaboration Scope Collective (Abb. 3–5). Diese hat es sich zur Aufgabe gesetzt, die bestehenden hierarchischen Beziehungen zwischen Natur und Kultur durch den Einsatz von Umwelttechnologien zu hinterfragen.¹⁸ Scope Collective besteht derzeit aus Heather Parrish, Léonard Roussel, Seth Wenger sowie federführend Elizabeth Hénaff, die an der NYU Tandon School of Engineering forscht und

lehrt. Die promovierte Biochemikerin ist seit über zehn Jahren auch als Bio-Art-Künstlerin tätig und partizipierte unter anderem mit *Holobiont* an der Architekturbiennale in Venedig 2016 und mit *DRIFT* am von Pierre Huyghe kuratierten *Okayama Art Summit* 2019.¹⁹

CHANNEL beschäftigt sich mit dem Ökosystem des Gowanus-Kanals in New York, der Mitte des 19. Jahrhunderts als städtische Frachttransportroute ausgebaut wurde und in den seit über 150 Jahren Industrieabfälle und Abwässer fließen. Das Ergebnis ist ein toxisches Erbe in Form eines schwer verseuchten Bodens. Staatliche Bemühungen zur Reinigung oder Schadensbegrenzung erfolgten bisher maßgeblich durch das Ausbaggern des kontaminierten Sediments sowie Absichtsbekundungen zur Versiegelung des Flussbettes mittels Beton. Solche Methoden werden von Hénaff jedoch kritisch bewertet, da ihre langfristige Effektivität umstritten ist und der Schlick im Kanalboden zwar toxisch, aber keineswegs tot ist. Mikroben hätten laut einer internationalen, 2025 veröffentlichten Studie, an der auch Hénaff mitwirkte, vielseitige Methode entwickelt, um im kontaminierten Kanal zu überleben und sich dort weiterzuentwickeln.²⁰ Hénaff zufolge konnte das Team durch fortschrittliche Biotechnologien zur DNA-Sequenzanalyse herausfinden, dass solche Organismen diverse Gensequenzen entwickelt haben, um der Verschmutzung auf verschiedene Weise entgegenwirken. So wurden etwa 455 Arten von Mikroben mit 64 verschiedenen Strategien zum biochemischen Abbau von Schadstoffen und 1.171 Gene zur Verarbeitung von Schwermetallen identifiziert.²¹ Dies deutet, so Hénaff, auf ein großes Potenzial der neu entdeckten Kleinstlebewesen für die Entwicklung innovativer Umwelttechnologien hin, mit denen nachhaltigere und kostengünstigere Praktiken als das derzeit gängige Ausbaggern zur Reinigung von kontaminierten Gewässern entwickelt werden könnten. Sie schreibt dazu: „We found what amounts to nature’s own toxic cleanup manual [...]. These microbes have stories to tell that go beyond scientific data.“²²

Um diese Geschichten jenseits von wissenschaftlichen Debatten und Forschungen zu erzählen, entwickelte Scope Collective das Projekt *CHANNEL*. Auf den ersten Blick mag es merkwürdig erscheinen, ein toxisches

mikrobiologisches Ökosystem neu denken zu wollen und statt seiner schädlichen seine potenziell nützlichen Eigenschaften in den Vordergrund zu stellen. Aus der Luft gegriffen ist dies aber keineswegs, da das wasserreinigende Potenzial von Mikroben bereits seit Dekaden international beforscht²³ und beispielsweise für die Beseitigung von Ölteppichen wie beim desaströsen Exxon-Valdez-Unfall (1989) in Alaska genutzt wird.²⁴

Auch aus kunstwissenschaftlicher Perspektive reiht sich *CHANNEL* in diverse aktuelle Diskurse ein, bei denen Mikroorganismen in ein positives Licht gerückt werden sollen, so zum Beispiel in Anna Dumitrius *Super-Organism* (seit 2014).²⁵ Zudem bilden Auseinandersetzungen mit dem Problem der *toxicity* (Giftigkeit, Verschmutzung), die ein wesentlicher Teil der modernen Welt geworden ist, ebenfalls ein wichtiges Themenfeld in der zeitgenössischen Kunst, wobei in verschiedenen Projekten wie Pinar Yoldas *An Ecosystem of Excess* (2014)²⁶ oder Anna Lerchbaumers und Kilian Jörgs *Toxic Temple* (2020)²⁷ mögliche kreative und zukunftsorientierte Aspekte dieses Phänomens diskutiert werden. Was *CHANNEL* jedoch von vielen anderen Projekten unterscheidet, ist, dass es über das Austesten fiktionaler Szenarien hinausgeht und stattdessen durch die Synthese von künstlerischen Praktiken und Biotechnologien zur Analyse, Zucht sowie Nutzbarmachung von Mikroorganismen modellhaft erste Schritte zur Realisierung eines produktiven Umgangs mit dem kontaminierten Ökosystem des New Yorker Gowanus-Kanals entwickelt und diese auch der Öffentlichkeit vermitteln will. Hénaff erklärt dazu:

„While more research is needed to understand how to cooperate with these organisms effectively, the discovery of such genetic tools for pollution cleanup may offer valuable lessons for environmental restoration worldwide [...]. I consider artistic research to be a key component in not just illustrating but also informing our scientific research.“²⁸

Zu diesem Zweck war *CHANNEL* als immersive Multimedia-Installation konzipiert. Sie bestand aus Skulpturen, Videodokumentationen und Aquarien, die mit über 300 Gallonen Gowanus-Sediment und Wasser gefüllt

waren und in denen die Entwicklung der Mikroben neun Monate lang beobachtet werden konnte.²⁹ Die Installation wirkte mit ihren verschiedenfarbig illuminierten und teilweise durch Verbindungsrohren miteinander verbundenen Ausstellungsdisplays im abgedunkelten Raum der BioBAT-Galerie wie ein Arrangement, das an die lichtdurchfluteten Schaufenster in öffentlichen Meeresaquarien erinnert (Abb. 3). Allerdings wurden hier keine bunten Fische, sondern das sich im toxischen Sediment des Kanals entwickelnde Leben präsentiert, das in Form einer auf den ersten Blick bizarr anmutenden, grünlich-braunen, schleimigen, von den Mikroben produzierten Biomasse für das menschliche Auge sichtbar gemacht wurde. Die Besucher*innen konnten sich frei im Raum zwischen den Aquarien bewegen, wobei es keinen vorgezeichneten Weg gab. Vielmehr waren sie eingeladen, die labyrinthartige Installation selbst zu erkunden. Neben der Gesamtinstallation fungierte dabei jedes einzelne Aquarium als



Abb. 3 Scope Collective, *CHANNEL*, 2025, multimediale Installation, u.a. Wassertanks, Gowanus-Sediment, Wasser, Mikroorganismen, Videoinstallationen, BioBAT Art Space Brooklyn (NY), Dark Space.



Abb. 4 Scope Collective, *CHANNEL*, 2025, multimediale Installation, u.a. Wassertank, Gowanus-Sediment, Wasser, Mikroorganismen, BioBAT Art Space Brooklyn (NY), Dark Space.

ein eigenes technoökologisches System, das es zu entdecken galt (Abb. 4). Denn erst bei genauerem Betrachten entfalteten diese Mikrokosmen ihre pittoresk-ästhetischen Qualitäten in Form von unterschiedlichen Texturen, vielfältigen bizarren Strukturen oder entweichenden Gasen als Ausdruck des Stoffwechsels und der Lebenszyklen der darin beheimateten Kleinstlebewesen. Als Bioinkubatoren dienten die Tanks nicht nur als Teil der Inszenierung, sondern wurden von Scope Collective auch zur Erhebung von Daten über die Entwicklung von Mikroben unter kontrollierten Bedingungen genutzt. Über diese Forschungen informierten Videoinstallationen, die unter anderem Fragen nach einem gleichermaßen nachhaltigen wie ethischen Umgang mit solchen Lebensformen aufwarfen. Auf diese Fragen referierte auch eine über der Tankinstallation montierte betonfarbene Skulptur in Gestalt des Kanalgrundrisses – sozusagen ein visueller Fingerzeig auf die Pläne der Regierung, den Kanal mit Beton zu versiegeln und damit das sich neuentwickelnde Ökosystem zu begraben (Abb. 5). Die Skulptur war so angebracht, dass sie sowohl über der Installation als auch über den Besucher*innen zu schweben schien und aufgrund ihrer Größe und ihres Umfangs den Eindruck erweckte, als ob sie jederzeit herabstürzen und einem Sargdeckel gleich die Tanks mit den Mikroben ebenso wie das Publikum erschlagen könnte. Dies kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass Mikroorganismen und Menschen zwar unterschiedliche Nischen ein- und

desselben Habitats, nämlich des Gowanus-Kanals und damit generell der Küstenregion New Yorks bewohnen, letztendlich aber doch im selben Boot – oder besser im selben Aquarium – sitzen und von den Eingriffen in den Kanal gleichermaßen bedroht wie betroffen sind.

Bei aller Immersionskraft blieb es allerdings den Besucher*innen überlassen, inwieweit sie solchen Erzählungen in *CHANNEL* Glauben schenken und tatsächlich eine Beziehung zu der toxischen Biomasse aufbauten bzw. den Gedanken, diese als nützlich und schützenswert anzuerkennen, wenigstens in Erwägung zogen. In diesem Sinne ist *CHANNEL* nicht nur als künstlerisch-wissenschaftliches Experiment in Bezug auf die Wissensproduktion und Nutzbarmachung der sondern ebenso als eine Art soziales Experiment der Wissen(schaft)skommunikation zu verstehen, welches das Publikum in Form einer begehbaren Installation sowohl mit den ‚fremdartigen‘ Mikroben des Kanals als auch mit einer veränderten positiven Lesart derartiger Geschöpfe konfrontiert. Eine solche Konfrontation mag zunächst befremdlich erscheinen, aber in ökologischen Krisenzeiten, in denen der angerichtete Schaden an der Natur nicht einfach ignoriert oder rückgängig gemacht werden kann, ist sie in jedem Fall eine Überlegung wert. Die Synthese aus Technologie und Kunst in unkonventionellen Technoökologien kann dabei helfen, derartige Überlegungen sinnlich und materiell (be-)greifbar zu machen und wirkmächtig zu ver-



Abb. 5 Scope Collective, *CHANNEL*, 2025, multimediale Installation, u.a. Wassertanks, Gowanus-Sediment, Wasser, Mikroorganismen, Videoinstallationen, BioBAT Art Space Brooklyn (NY), Dark Space.

mitteln. Darüberhinaus bleiben Art-Science-Projekte wie *CHANNEL* aber vorerst ‚Work in Progress‘, denn ihre tatsächliche Transformationskraft in Bezug auf die Potenziale, Risiken und Grenzen neuer Ökologiegefüge muss erst noch weiter untersucht werden. Nicht zuletzt hängt diese natürlich auch von der Bereitschaft der Gesellschaft ab, derartige künstlerische Experimente in der Lebenspraxis aufzugreifen und weiterzuentwickeln.

Endnoten

1. Vgl. Christian Martin, *Systematische Einleitung. Die ästhetische Einstellung zur Natur als Gegenstand der Naturästhetik*, in: *Naturästhetik im Zeitalter der ökologischen Krise*, hg. v. dems., Paderborn 2022, S. 1–32.
2. Vgl. Theodor W. Adorno, *Über Technik und Humanismus. Vortrag an der Technischen Hochschule Karlsruhe* [1953], in: *Technik und Ethik*, hg. v. Hans Lenk und Günter Ropohl, Stuttgart 1987, S. 22–30, hier S. 23–26; Daniela Hahn, *Einleitung*, in: *Ökologie und die Künste*, hg. v. dems. und Erika Fischer-Lichte, Paderborn 2019, S. 9–27, hier S. 9–11; Emeline Gougeon, *Crosscutting Arts, Science and Technology. A New Understanding of the Bonds with the Living?*, in: *Bio-Art. Varieties of the Living in Artworks from the Pre-modern to the Anthropocene*, hg. v. Julio Valesco und Klaus Weber, Bielefeld 2024, S. 227–250, hier S. 230/231.
3. Einen guten Überblick zum Ökomodernismus gibt Jonathan Symons, *Ecomodernism. Technology, Politics and the Climate Crisis*, Cambridge 2019.
4. Vgl. Donna J. Haraway, *Speculative Fabulations for Technoculture's Generations. Taking Care of Unexpected Country*, in: *Patricia Piccinini Homepage*, 2007, <https://patriciapiccinini.net/a-essay.php?id=30>. Siehe auch die Beiträge in: *Curious Kin in Fiction of Posthuman Care*, hg. v. Amalia DeFalco, Oxford 2020.
5. Zum Verhältnis von künstlerischer Forschung und Art Sciences siehe die Beiträge in: *Tactical Biopolitics. Art, Activism and Technoscience*, hg. v. Kavita Philip und Beatriz da Costa, Cambridge 2008.
6. Vgl. Kerstin Borchhardt, *From Mental Experiments to Material Presence. Expanded Ecotopias Between Nature, Science and Spirituality in Contemporary Art*, in: *APS Mdina Cathedral Contemporary Art Biennale 2020. Regaining a Paradise Lost – The Role of the Arts*, hg. v. Giuseppe Schembri Bonaci und Nikki Anne Petroni, Valetta 2020, S. 31–45.
7. Für eine kritische Auseinandersetzung mit den Art Sciences siehe Lioudmila Voropai, *Medienkunst als Nebenprodukt. Studien zur institutionellen Genealogie neuer künstlerischer Medien, Formen und Praktiken*, Berlin 2017.
8. Vgl. Tora Holmberg und Marin Ideland, *Imagination Laboratory. Making Sense of Bio-Objects in Contemporary Genetic Art*, in: *Sociological Review*, 64 (3), 2016, S. 447–467, <https://journals.sagepub.com/doi/10.1111/1467-954X.12387>.
9. Johannes Lang, *Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis*, in: *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, hg. v. Lotte Everts und dems., Bielefeld 2015, S. 7–16.
10. Vgl. Joaquín M. Azagra-Caro und Vincenzo Pavone, *The Effect of Scientific Impact on Science Communication through Art from the Lens of Deviance Theories*, in: *JCOM*, 23 (06), 2024, o. S., <https://doi.org/10.22323/2.23060202>
11. Vgl. Ars Electronica, *STARTS Ausstellung 2024: Kunst als Katalysator im Innovationsprozess*, in: <https://ars.electronica.art/aeblog/de/2024/08/24/start-ausstellung-2024-kunst-als-katalysator-innovationsprozess/> (30.10.2025) sowie Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main 1960, S. 11.
12. Das Terminal wird heute als Industriepark und nicht mehr militärisch genutzt.
13. Vgl. anonym, *Mission*, in: *Genspace online*, 2020, <https://www.genspace.org> (30.10.2025).
14. Vgl. BioBAT-Redaktion, *About*, in: *BioBAT Art Space Homepage*, 2025, <https://www.biobatartspace.com/about> (30.10.2025).
15. Vgl. den virtuellen Rundgang zur Ausstellung: BioBAT-Redaktion, *Water Stories*, in: *BioBAT Art Space Homepage*, 2025,

- <https://www.biobatartspace.com/exhibitions/water-stories> (30.10.2025).
16. Vgl. DB Lampman, *Waterfowl*, in: *DB Lampman Homepage*, 2025, <https://www.dblampman.nyc/waterfowl> (30.10.2025).
 17. Vgl. BioBAT-Redaktion, *Yoko Shimizu*, in: *BioBAT Art Space Homepage*, 2025, <https://www.biobatartspace.com/artists/artist-in-residence/yoko-shimizu> (30.10.2025).
 18. Vgl. ebd., *Scope*, in: *BioBAT Art Space Homepage*, 2025, <https://www.biobatartspace.com/artists> (30.10.2025).
 19. Siehe Elizabeth Hénaff, *HOLOBIONT URBANISM // Venice Biennale // 2016*, in: *Elizabeth Hénaff Homepage*, 2016, <https://elizabeth-henaff.net/HOLOBIONT-URBANISM-Venice-Biennale-2016>; dies., *DRIFT // Okayama Art Summit // 2019*, in: *Elizabeth Hénaff Homepage*, 2019, <https://elizabeth-henaff.net/DRIFT-Okayama-Art-Summit-2019> (30.10.2025).
 20. Vgl. Sergios-Orestis Kolokotronis u.a., *Metagenomic Interrogation of Urban Superfund Site Reveals Antimicrobial Resistance Reservoir and Bioremediation Potential*, in: *Journal of Applied Microbiology*, 136 (4), 16.4.2025, o. S., <https://academic.oup.com/jambio/article/136/4/ixaf076/8113800>.
 21. Vgl. Elizabeth Hénaff, *Microbes in Brooklyn Superfund Site Teach Lessons on Fighting Industrial Pollution*, in: *NYU Tandon School of Engineering online*, 15.4.2025, <https://engineering.nyu.edu/news/microbes-brooklyn-superfund-site-teach-lessons-fighting-industrial-pollution> (30.10.2025).
 22. Vgl. ebd.
 23. Siehe Michael Kube u. a., *Genome Sequence and Functional Genomic Analysis of the Oil-degrading Bacterium Oleispira Antarctica*, in: *Nature Communications*, 4 (2156), 23.7.2013, <https://doi.org/10.1038/ncomms3156>.
 24. Vgl. Lauren Leffer, *Pollution-eating Microbes are Thriving in Infamous NYC Canal. The Toxic Gowanus Canal Could Host a 'Reservoir of Potential Solutions'*, in: *Popular Science*, 15.4.2025, <https://www.popsci.com/environment/pollution-eating-microbes-gowanus-canal/> (30.10.2025).
 25. Vgl. Richard Bright, *Anna Dumitriu at Invisible You – The Human Microbiom*, in: *Interalia Magazine*, 2025, <https://www.interaliamag.org/articles/anna-dumitriu/> (30.10.2025).
 26. Vgl. anonym, *Pinar Yoldas. An Ecosystem of Excess*, in: *Senckenberg Naturmuseum Frankfurt online*, <https://museumfrankfurt.senckenberg.de/en/exhibition/special-exhibition/pinar-yoldas-an-ecosystem-of-excess/> (25.03.2026)
 27. Vgl. Anna Lerchbaume und Kilian Jörg, *Toxic Temple. An Artistic and Philosophical Adventure into the Toxicity of the Now*, Berlin 2022.
 28. Vgl. Hénaff 2025, *Microbes in Brooklyn Superfund*.
 29. Vgl. ebd.

Abbildungsnachweise

Abb. 1-5 Foto: On White Wall, *Installation View of Water Stories*, Copyright: BioBAT Art Space.

Zusammenfassung

Die Überwindung von in der westlichen Tradition weitverbreiteten dualistischen Vorstellungen zum Verhält-

nis von Natur und Kultur bzw. Ökologie und Technologie zugunsten neuer hybrider und nachhaltiger Ökologiekonzepte ist ein wichtiges ökoaktivistisches Anliegen diverser Forscher*innen der Posthumanities. Für diese Agenda spielen die internationalen Art Sciences, welche künstlerische Praktiken mit der unkonventionellen Verwendung von Spitzentechnologien kombinieren, eine zentrale Rolle. Der Artikel untersucht diese Medienkunstströmung am Beispiel von BioBAT Art Space in Brooklyn, einer an einen Laborkomplex angegliederten Bio-Art-Galerie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die vielfältige maritime Welt von New Yorks Küstenstreifen als schützenswertes Ökosystem zwischen Großstadt und Ozean der Bevölkerung näherzubringen. Dazu wird exemplarisch die Ausstellung *Water Stories* (2024/25) untersucht.

Autorin

Kerstin Borchhardt (Dr. phil.) ist Assistenzprofessorin für Kunstwissenschaft an der Katholischen Privat-Universität Linz und arbeitet an ihrem Habilitationsprojekt *Zwischen Science und Fiction: Monströse Ökologien in der zeitgenössischen Medienkunst*. Sie war wissenschaftliche Assistentin an der Universität Leipzig, Dozentin an den Universitäten in Siegen und Erfurt und Kooperationspartnerin an der UNAM in Mexiko-Stadt. Zu ihren Forschungsinteressen gehören die Art Sciences, der Posthumanismus und die Beziehung zwischen Kunst, Natur und Mythologie. Ihre Publikationen umfassen unter anderem verschiedene Bücher und Artikel z.B. in *kritische berichte*, *Journal of the Arkham Museum* (Dänemark) und im Katalog der *APS Mдина Biennale* (Malta).

Titel

Kerstin Borchhardt, *Auf zu neuen Ufern! Künstlerische Technoökologien zwischen neuen Naturbildern und Wissenschaftskommunikation*, in: *kunsttexte.de*, Themenheft: kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access-Publizieren (Sektion: Ökologie(n) in der Kunst), Nr. 1, 2026 (7 Seiten), www.kunsttexte.de, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115205>.

Jeanette Kohl

The Heart in the Chest



Fig. 1: Titian, *Venus of Urbino*, 1534–38, oil on canvas, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

A seductively posed nude with long, loose hair; an elegant domestic interior; a sleeping lapdog; freshly picked flowers; an opened chest: the visual ingredients are familiar from Titian's enigmatic *Venus of Urbino*, painted around 1534 (fig. 1). "La donna nuda," as Guidobaldo della Rovere succinctly—though unfortunately all too vaguely—described the coveted painting in a 1538 letter, has produced a long and controversial reception history.^[1] It stands, among other things, at the center of a fictional polemic titled *The Woman in the Chest*, staged

before the picture as a dialogue between its author Daniel Arasse and an interlocutor, easily recognizable as Charles Hope.^[2] The lively exchange between the discourse-savvy French scholar—attuned to pictorial logic and viewer orientation—and his British counterpart, who represents a more iconographic and socio-historical stance, wittily raises a series of fundamental questions about interpretive models and epistemological desires that animate our discipline. At the same time, it directs more specific attention to the scholarly

habits and academic traditions we bring to depictions of the nude female body in Art. Let us take a closer look at the two scholar's exchange about Titian's *Venus of Urbino*:^[3]

A: "A pinup?" — H: "Yep. That's what she is. Pure and Simple — A: "Well, it depends on what you mean by that." — H: "It's simple: a beautiful, naked woman ... or rather, an image of one. The image of a naked woman that's meant to excite the man who's looking at it; an image of woman as sexual object." — A: "You're saying that the Venus of Urbino is a pinup? Come on!"^[4]

And further on, after a brief controversy on the painting's objects:

A: "Usually, you like these attributes. An iconographer like yourself who is quoted everywhere..." — H: "Just because I am an iconographer doesn't mean I cannot see! And these attributes look suspicious to me. The chests? Of course they bring to mind those hope chests in which the young bride would place her dowry of linens to take to her husband's home; but I am convinced that the great courtesans —and she is one; just look at the place where she lives! —also had this sort of chest in their bedrooms. As for the dog, it's a well-known symbol of fidelity, but also of lust. In any case, it's asleep [...]." — A: "Long live iconography!" — H: "Yes, long live iconography! These objects are not necessarily attributes and, in any case, their meaning is not clear, univocal. After all, the myrtle on the window might very well be only a myrtle, and the roses only roses..." — A: "And the woman only a pinup. I see where you're going. Taken separately, each object does not have in itself a clear, indisputable meaning. I agree. But the juxtaposition of these objects weaves a context that makes them less ambiguous, a well-knit network that is an allusion to matrimony."^[5]

Arasse explicitly questions common interpretations of the painting as an erotic cabinet picture or a courtesan portrait. Yet he also takes issue with Panofsky's iconological reading of the work as a neo-Platonic allegory of the senses.^[6] For him, the *Venus of Urbino* is neither a lifelike pinup (Hope) nor an intellectual symbol (Panofsky). Instead, it is "a paragon of eroticism."^[7] Like Rona Goffen and David Rosand before him, he interprets the painting as a novel depiction of a sexually self-aware woman in her luxurious palace.^[8] At the same time, he emphasizes the painting's titillating semantic openness that establishes an ambivalent and unstable image-viewer relation. From this perspective, adherence to iconographic models of disambiguation proves more of a stumbling block than an aid to interpretation—a distortion of vision: A: "I'm just trying to look at the painting. To forget iconography. To see how it functions." His counterpart brusquely dismisses the approach with the categorical remark: "That's not art history."^[9]

Close looking, in Arasse's manner, brings to the foreground a background detail: two women bending over a large chest. One of them seems to almost disappear with her upper body into the voluminous wooden box. In fact, the scene is more than a mere detail: It establishes a narrative link. Chests of this type—*trousseaus* or *cazioni*—held the linen of young brides. Often, their exteriors were decorated with educative mythological and literary scenes (though here adorned with grotesques); some of them bore more explicitly erotic imagery on the inside, alluding to sexual harmony and its hoped-for fruits. Arasse connects such erotically charged imagery to the sexually explicit pose and hand gesture of the nude woman in the foreground, which Goffen elsewhere interprets a gesture of female masturbation—underscoring, in Renaissance terms, the explicit link between female pleasure and successful reproduction.^[10] What we have, then, is an erotically charged staging of domestic sexuality and its

role in securing the family line. Accordingly, Arasse suggests that the protagonist might also be understood as a kind of embodiment of love and fertility emerging from the chest itself—an interpretation already hinted at by the dialogue’s title, *Woman in the Chest*. He explains:

A: “By placing in the foreground this naked female body, and by showing in the background the servant girls fussing about with the clothing in the chest, Titian is suggesting what the contents of the chest are meant to hide. [...] I almost want to say it’s as if this woman had come naked out of the chest, and that it’s not by chance that the curves of the chest and the curves of her body echo each other on a formal level...” — H: “The woman a chest, the chest as woman!” — A: “That’s not what I said.” — H: “If you can find a single text to support your ... I don’t know what to call it... your hypothesis, well, I’ll eat my hat.”^[11]

Thus, one art historian (Hope) accuses the other (Arasse) of “intellectual masturbation.” Arasse, for his part, seeks to expose Hope as a pedantic fact-grinder lacking imagination.^[12] Of course, both readings ultimately rely on a male gaze not only embedded in the painting’s own visual address but also heavily reflected in its long art-historical reception.^[13] Moreover, Arasse’s methodological jab at Hope—“maybe you need to look more carefully by reading less iconographically”^[14]—is hardly new. Yet in the end the dialogue productively stages fundamental questions of image interpretation, especially the tension between a painting’s inner fictions and ambiguities, on the one hand, and our desire to anchor meaning in historically verifiable “realities,” on the other.

There is little doubt that the *Venus of Urbino* probes, in new and subtle ways, the preoccupation with seeing and touching, veiling and unveiling both in Renaissance art and in the image theory of the time. But how exactly does

the painting do this? What does the artist want us to see? A courtesan in soft-porn pose? A Platonic allegory? A married beauty, proud of her body and the pleasure it brings? A role model for a bride conditioned to deliver offspring? The Renaissance version of an ancient goddess? The answer depends largely on how much ‘historical reality’ we assume the image conveys, and how literally we take its components. Hope dismantles Arasse’s bridal-chest argument at a crucial juncture of their dialogue with the well-placed remark: “In Venice, the chests were not painted; they were sculpted with decorative motifs.” With that, the hypothesis of a marriage chest goes out the window, and Hope remarks: “Really, your entire reasoning is ‘theoretical.’ It’s not even that. You’re just talking, not producing knowledge. And art history is not just talk or theory.”^[15]

As Arasse—somewhat sophisticatedly—sidesteps the force of Hope’s historically grounded arguments, one cannot help but realizing that historically responsible interpretation should not sacrifice one approach to the other, and that attentive visual scrutiny and historically anchored meaning should be mutually productive rather than oppositional. This brings me, belatedly enough, to the actual subject of my essay for the anniversary issue of the open-access journal *Kunsttexte*. While my contribution does not shy away from the image-text sleuthing typical of iconography and iconology, it pays heed to Arasse’s insight that only careful reflection on how an image’s elements interact and work together brings us closer to understanding its “texture” and grasping its “fabric,” through a process of attentive disambiguation.^[16]

The work in question here is a small painting in the Museum der Bildenden Künste in Leipzig (fig. 2). Once again, we see a young nude woman with loose hair in a luxuriously appointed interior, a sleeping lapdog, flowers, and an opened chest—a distant relative, so to speak, of Titian’s *Venus of Urbino*, though roughly two generations older. The painting,



Fig. 2: Rhenish Master (Master of the Bonn Diptychon?), so-called *Love Spell*, circa 1470, oil on beechwood, 23,9 x 18 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

commonly known as *Der Liebeszauber* (*Love Spell*), measures only 24 x 18 cm; its small formal suggests that it was probably designed for close viewing and more intimate interaction. [17] Dated around 1470 or 1480 and usually attributed to a Rhenish master, it has attracted considerable scholarly attention. [18] Its unusual subject matter of a magical love ritual performed by a woman—if that is what in fact it shows—is singular in the context of fifteenth-century panel painting.

At the center of the composition, a nude young woman with downcast eyes presents herself almost frontally to the viewer. With an elegant, dance-like stride, she appears to advance across the planked floor of a spacious interior. The brightly lit room opens to the outside landscape through three large windows; on the rear wall to the right is an open door,

through which a young man wearing a cap and a sword at his hip can be seen. He pauses casually in the doorway, hands resting on the frame, his head extended just enough to suggest a quick, casual inspection. Next to the door sits a wooden cupboard whose door is ajar as well, revealing a series of polished vessels inside. On a high shelf we see jugs, a box, and a book. Beneath the cupboard and windows, a low, cushion-topped bench runs along the back half of the room. To the left of the woman in the foreground burns an imposing fireplace, while to her right—under the frontmost window—a half-height *Stollenschrank* holds on its lower shelf a metal washbasin and ewer, the water sprinkled with red petals. A half-rolled towel lies beside a beaker-like pruned glass and a gilded, cup-shaped tazza filled with white sugar sweets. A bird perches on the rim of the dish, holding one of the sweets in its left claw. On the post between the two windows of the right wall hangs a gilded convex mirror above a peacock feather leaning against the wall. In the foreground to the right, between the girl and the cupboard, a small white dog naps on a two-toned cushion; meadow flowers—some identifiable as lilies of the valley, narcissi, and red and white roses—are evenly scattered across the floor.

Our attention is initially drawn to the beautiful girl through her scarcely concealed nudity. Her erotic staging is obvious in the elegance of her stride, but also by her long, golden hair, flushed cheeks, delicate strappy sandals, and the diaphanous veil winding loosely from her right forearm over her hip to her left calf, finally folding softly onto the floor. Yet it is primarily the enigmatic nature of her actions in the chamber that captivates the viewer. Her slightly bent arms, casually directed to the left, hold several small objects (fig. 3). Only a close inspection reveals what she is doing. In her left hand is a small fire striker, while in her right, pinched between thumb and forefinger, a flint sparks. Her remaining fingers grip a small sponge, from which water drips. Sparks and drops fall evenly into a small, gilded chest, set



Fig. 3: Detail of fig. 2, Heart in the Chest.

on a tripod stool before the fireplace. Its lid is open, revealing a red, heart-shaped object carefully placed on the veil draped from the girl. Her head slightly bowed, she accompanies her actions with calm attention and a gentle smile.

The open interior space, seen frontally, is rhythmically structured by a series of blank white banners emanating from the girl, the dog, the bird, the man in the doorway, and the heart in the chest, giving the impression of a dialogue or song. Whether they were ever intended to bear inscriptions remains unclear;^[19] but their presence in the small panel reinforces its invitation to ‘read’ the scene through close visual scanning, adding a performative or communicative dimension.^[20] Equally subtle, though no less effective, is the deliberate use of a luminous crimson, which carries the color of the plump heart through the image in a painterly “trail of blood.” This bright red visually links the heart with the fireplace’s embers and the sparks of the flint, while also connecting to the girl’s sandals, the underside of the dog’s cushion, the

bird’s claws and beak, rose petals in the washing water, the mirror’s frame, the peacock feather, the bookbinding in the background, and finally the man’s red hose. Against an otherwise muted palette of greys, browns, and golds, the red functions as a clear visual leitmotif. The painter contrasts it with the whites of the girl’s body, veil, dog, flowers, towel, sweets, and banners, echoing the simultaneous emergence of sparks and water—an opposition again reinforced by the positioning of the girl between fire and water.

Given the abundance of clearly displayed pictorial elements, the iconographer’s heart naturally quickens: mirror, dog, veil, bird, flowers, fire, heart—all are promising for iconographic analysis. Yet here, as in Titian’s *Venus of Urbino*, a definitive semiotic fabric does not easily emerge; the iconographic ambiguities of the individual elements are too great, as has been repeatedly noted in scholarship.^[21] The dilemma is exemplified by the lapdog, a motif found similarly in Jan van Eyck’s allusive interior of the *Arnolfini Double Portrait*. Already in the Middle Ages, and well into the sixteenth century, the allegorical interpretation of animals could work in both directions: *in bonam partem* or *in malam partem*.^[22] Strong ambivalences emerge even when we focus on the specific combinations, such as a lapdog with a nude woman, popular in early print culture—although none of the images include a heart in a chest.^[23] A comparison to the so-called *Girl with a Rose* from a set of playing cards of circa 1465, attributed to the *Master of the Banderoles* (fig. 4), is a case in point: nudity, long hair, flowers, and lapdog are recurring visual ingredients. The fluttering banners here warn of sexual impropriety: while the girl covers her genitals with a rose, the accompanying text of her banderole proclaims: “Set ale her czo ich disse Rose hin do” (“look all here, where I am putting this rose”). The little dog admonishes in his banderole: “Scham dich darin” (“shame yourself for it”).^[24] In contrast, the dozing dog next to the reclining beauty



Fig. 4: Anonymous engraver (Master of the Banderoles), *Girl with the Rose* (left) und and playing card *Hirsch-Unter* (right), circa 1465, copper engraving, 12,7 x 12,4 cm, Staatliche Graphische Sammlung, Munich.

in Titian's *Venus of Urbino* hardly sends off a moral admonition; it is typically interpreted as a symbol of marital fidelity or a positive sign of erotic charm and tactile pleasure.

Perhaps, then, the sleeping dog in *The Love Spell* simply underscores the intimate domesticity of the scene. An example from contemporary manuscript illumination supports this reading (fig. 5). In a miniature by Loyset Liédet from the *History of Charles Martel* (1470–1472), the Duke's surprise visit to his secretary and scribe David Aubert is depicted. The interior echoes the one in the Leipzig panel: supraportes with boxes and vessels, a sideboard with washbasin and towel, a convex mirror, a substantial fireplace, books, and a sleeping white dog at the scribe's feet.²⁵ Here, the dog—one of two—is likely just a companion during focused work, underscoring the faithful work of the scribe. So maybe the dog in the center of the Leipzig *Love Spell* is just a faithful companion, keeping the girl company (a “Charles Hope-style” argument, so to speak)?



Fig. 5: *L'Histoire de Charles Martel*, vol. 3 (ms. 8, fol 7r), 1470–72, illumination on parchment, 41 x 29 cm, Bibliotheque Royale de Belgique, Brussels.

A second example of the iconographic ambiguities complicating interpretation is the bird (parrot or parakeet?) feeding on the sweets, which in turn are sometimes identified as pearls. [26] Brigitte Lymant, who has conducted the most thorough iconographic analysis to date, concludes that “the white lapdog represents the young man’s fidelity, which he lays at the girl’s feet,” and “the bird signifies his desire.” [27] She suggests that the combination of fidelity and passion reflects core concerns of medieval moral theology, which also informs notions of the good marriage—a connection that we will revisit. Or might the cheeky bird with its banderole instead be understood as an allegory of the lyrical “I” as expressed in the conventions of late medieval *Minnesang*?

Overall, the Leipzig panel subtly presents, on several levels and through multiple objects, the ambivalences and complexities of love: dog, bird, mirror, the spring flowers, sugar confections, fire, and especially the heart—the painting’s actual protagonist.[28] Ambiguity of meaning is compounded by the ambiguity of action and gaze. To be sure, the idea that the painting uniquely depicts a late medieval erotic love ritual has remained compelling; the museum still exhibits it as *Der Liebeszauber*, and it adorns, for instance, the cover of a recent publication on occult practices in Shakespearean theater.[29] This strain of interpretation—as a magic ritual performed on a heart of wax—was first established in 1882 by Hermann Lücke.[30] He posited that the painter recorded a young woman secretly performing a ritual in her chamber, dipping a wax heart in water and baptizing it in her lover’s name, then melting it in a shower of sparks, thus summoning her beloved in the process, who then appears in the background through the open door. Dieckhoff (1985) extends the thought and claims that the image “is a unique *document* of late-medieval erotic *practice*.”[31] Lymant (1994), later on, convincingly refutes this reading, noting that the scene’s springtime flowers contradict a St. Andrew’s night ritual that would have taken place in November. The fact that not a single medieval ritual we know of matches the painting’s alleged erotic activities should give further reason to pause.[32]

How, then, are we to ‘read’ this painting if not as the representation of a magical love ritual? Perhaps as an allegory of love, as numerous attributes seem to suggest? As a ‘pin-up’ reflecting the growing popularity of primarily erotic pictorial subjects in the fifteenth century? As a bridal or wedding image, indicated by its compositional echo of the *Arnolfini* interior? As a domesticated Renaissance Venus, whose nudity and pose recall images from the Cranach workshop? Or as a moralizing exploration of male voyeurism, akin to Bathsheba and Susanna?[33]

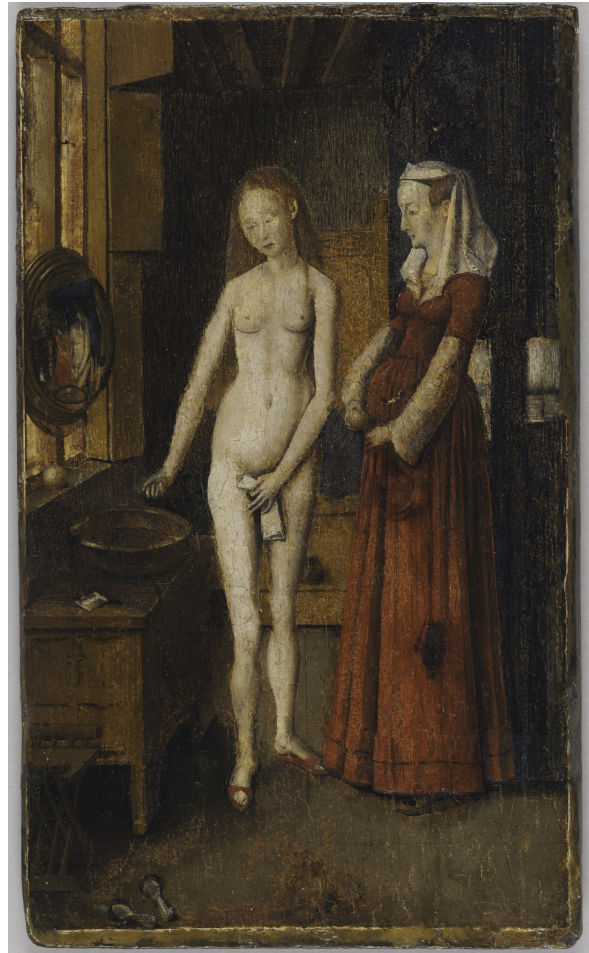


Fig. 6: Copy after Jan van Eyck, Lady (Judith?) at her Toilette, fifteenth century (?), oil on wood, 27,5 x 16,4 cm, Fogg Art Museum, Cambridge MA.

Recent scholarship on the painting has foregrounded concepts of gendered space, the male gaze, and its contextualization in “wider social realities of its day.”[34] The erotic staging of the female body at the center of the pictorial action has rightly been emphasized, sometimes with reference to the phallic dagger between the man’s legs.[35] Yet is the painting then primarily an early erotic cabinet piece, as Paula Nuttall proposes, situating it among other openly erotic depictions of the female body in the fifteenth century? The rising popularity of bathing scenes, an image type that justified sexualized representations of the naked female body, offers another interpretative avenue. The Leipzig *Love*

Spell has been compared to a panel attributed to Jan van Eyck in the Fogg Art Museum (fig. 6), whose iconographic meaning is likewise uncertain.[36] The painting, which survives only in a fifteenth-century copy, has a similar format (27,5 x 16,4 cm vs. 23.9 x 28 cm for the Leipzig panel). It depicts a nude woman at her intimate toilette, who is accompanied by a fully dressed lady holding a filled glass vessel.[37] The original also included a small dog in the foreground, now barely recognizable.[38] Elements such as the wash vessels on the sideboard, large windows, convex mirror, sandals, sponge, and dog indeed recall the Leipzig painting. [39] Yet we are neither looking at a typical bathing scene, nor at “a nude [painted] for its own sake,” as Nuttall assumes for van Eyck’s image.[40]

Repeated attention has been paid to the youth in the doorway, whose cheeky look at the nude girl allegedly preformulates, within the picture’s logic, the sexualized male gaze of the painting’s viewers.[41] Michael Camille famously called this “the first pornographic gaze in Western Art,” a claim that has loomed large.[42] Yet, close inspection shows that the young man who extends his head into the chamber does not look at all at the nude lady (fig. 7); instead, his eyes are looking well past her, toward the far left side of interior. He neither enters the room—remaining instead an ambivalent threshold figure in the doorframe—nor peeps at her nude body from behind. It is thus difficult to identify the “transfixed stare of the youth” that would define a male-gaze reading.[43] Consequently, interpreting the image solely through “heavily gendered notions of nudity, privacy and the female body” seems problematic, especially when it presumes the depiction of an actual ritual act.[44]

This is not to suggest that the Leipzig panel is not explicitly erotic, catering to the male gaze. The act of seeing is thematized repeatedly in the image: in the convex mirror (itself an ambiguous cipher implying vanity, transience, reflection, and beauty), in the eyes of the



Fig.7: Detail of fig. 2.

peacock feather below, in the bird turning to look at the lady, in the unusually large windows offering a view of the surrounding landscape, and finally in the young man at the door. Yet this is an image of unreciprocated gazes: the youth looks toward the window, the girl averts her gaze modestly, and the dog sleeps. The viewer, however, sees everything, and at the center is the erotically staged female body, capable of visualizing the act of falling in love through the contemplation of beauty.

Returning for a moment to the question that Arasse and Hope debated so controversially for Titian’s *Venus of Urbino*: How do we ‘read’ such an image? As a depiction of an apparently unusual but nonetheless real action—a magical ritual performed on a wax effigy of a human heart to “summon” and bind the beloved? Or as an intellectually layered allegory of female powers of seduction and their hold over men? Perhaps even as “applied literature” in Johan Huizinga’s sense—a painted, dramatized enactment of romantic ideals?[45]

Brigitte Lymant was the first to critically question Hermann Lücke’s 1882 thesis that the image represents a late medieval magical ritual. She rightly notes that the depiction of a love spell on a panel is not only singular but would have already been anachronistic in the 1470s or 1480s.[46] The complexity of the scene and its plethora of iconographically significant objects, as well as the fact that the popular iconography of the heart in the later fifteenth century almost exclusively operates metaphorically and within

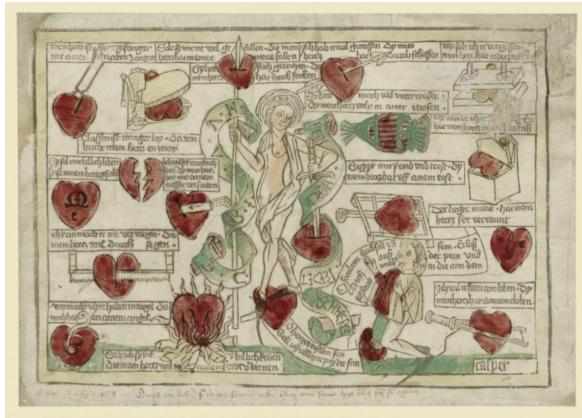


Fig. 8: Regensburg Master (Master Casper), Lady Venus and her Lover, 1479, colored woodcut, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.



Fig. 9: Unknown master, The Forging of the Heart, circa 1400, carved relief on a Minne-chest, pearwood, 12 x 28,5 x 16 cm, Museum für Angewandte Kunst, Cologne.

literary topoi, lead her to propose that the image should be read as a literary allegory rather than an actual ritual.[47] Keith Moxey, in his study of similar subjects in contemporary printmaking, has demonstrated that supposedly quotidian scenes often carried allegorical content strongly shaped by contemporary *Minnesang*.^[48] The heart is thus often not an actual 'object' but a symbol, as it appears frequently on tapestries, playing cards, and prints, sometimes in the context of female power (*Weibermacht*), or more generally, the power of love.^[49]

A striking comparison is the roughly contemporary woodcut by the Regensburg Master Caspar, circa 1480 (fig. 8).^[50] Here, Venus's cruel power is enacted in no fewer than nineteen variations—often with a strong element of sadism—against the male heart. The print's visual impact relies on the emphatically repeated motif of the heart in combination with a nude woman who poses at the center of the image, impaling hearts with lance and sword alike. Her eroticized attire, with veil and headgear, anticipates later Cranach workshop Venuses; her dance-like stride and prominent banderoles recall the Leipzig girl. Textual comments in the print enumerate the torments: the heart is impaled, sawed, broken, perforated, crushed, pierced, trampled, burned, and even salted.

The banner reads, "MEIN HERCZ LEIDET SCHMERCZ," spoken by a kneeling youth on a rose: "O freulein hübsch un(d) fein. Erloß Mich auß der pein und schleus mich in die arm dein."^[51]

Related allegorical representations of the extraordinary power of *Lady Minne*, or *Vrouw Minne*, over the male heart also appear on contemporary love caskets (*Minnekästchen*). These small gift chests were especially popular in the context of courtship from the thirteenth through the fifteenth century.^[52] Often bearing inscriptions referencing injury through love and male submission to the power of *Minne*, the caskets functioned as pseudo-reliquaries in the exalted, quasi-sacred conception of love in literary *Minnesang*.^[53] The violence of female love power frequently operates via the isolated heart motif, much as in the Regensburg broadsheet. The front of a pearwood *Minnekästchen* of circa 1400, for example, shows *Lady Minne* first surgically removing a youth's heart from his chest, then forging it on an anvil according to her will (fig. 9).^[54]

It is not a coincidence that the Leipzig panel shows the plump red heart fitted precisely in a chest reminiscent of such *Minnekästchen*.^[55] A comparison with the strikingly similar jewelry chest in a miniature from the Hours of



Fig. 10: Detail from the Book of Hours of Mary of Burgundy, Flanders circa 1475, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

Mary of Burgundy (1470–1475), containing shell, veil, trim, and gold chain, shows this was a period-typical container for treasures (fig. 10). [56] In the Leipzig painting this is further emphasized by the heart being tenderly bedded in a veil, which connects it to the girl's body. [57] The visual reference to contemporary *Minnekästchen* also opens up, quite clearly, a literary horizon.

One of the central literary and visual topoi of late medieval love poetry is the motif of the burning heart, a metaphor for inflamed desire yearning for relief. [58] Lymant therefore rightly interprets the heart symbolically. As in the Regensburg print, the young lady functions as an allegory of *Minne*, holding the male heart in her power and thus commanding both its ignition and its extinguishment, drawing on well-established literary topoi. [59] In this view, the emotional state of the young man becomes the true subject of the image, and the iconography of dog, bird, and heart can be mapped onto *him*: the little dog symbolizes his fidelity, the bird his desire, and the heart his love. [60] *Lady Minne* embodies the idea that the young man's ardor

can be quenched and his desire fulfilled through a successful promise of pleasure and fidelity. [61] In this combination of moral responsibility and erotic passion, we see a core theme of medieval moral theology, which understands these as complementary components of love. [62] Both elements are also integral to contemporary literary practices of courtly love, which makes the interpretation of the painting as a "love allegory" consistent with late medieval ideals of *Minne*. A male perspective is inherently inscribed in this scenario, and the love casket containing the heart reflects contemporary courtship practice.

In conclusion, I wish to further refine these reflections and propose a more precise reading of the painting based on a particular ideal of love from the *Minnesang* and *Meistergesang* tradition of the period. Central to this reading is the metaphorical interplay of fire and water. The girl's placement between the blazing hearth and the rose-petal water of the wash vessel is echoed in the simultaneous sprinkling of sparks and water onto the heart in the chest. The paired metaphor of the heart's burning and the extinguishing of its consuming flame is one of the central topoi of love poetry from the High Middle Ages through the sixteenth century. [63] Examples abound of the burning heart, which can only be saved from destruction by the cooling water of reciprocated affection—a notion traceable to Ovid's *Remedia Amoris*. [64] The motif appears prominently in the foreground of the aforementioned print by Master Caspar, where a heart burns on a pyre, flanked by the verse: "Solt ich sy nit billich kennen, Die mein hercz wil in ainem feuer brenen." [65]

Even closer to our subject is a 15th-century Northern Italian *canzoniere d'amore* (fig. 11). [66] On folio 1r, the historiated initial "A" of *Amore* depicts a young nobleman presenting a collection of 49 love sonnets to his lady in kneeling submission. In the opening sonnet, the lyrical I laments—framed by an image of a heart being roasted over a fire, with water droplets

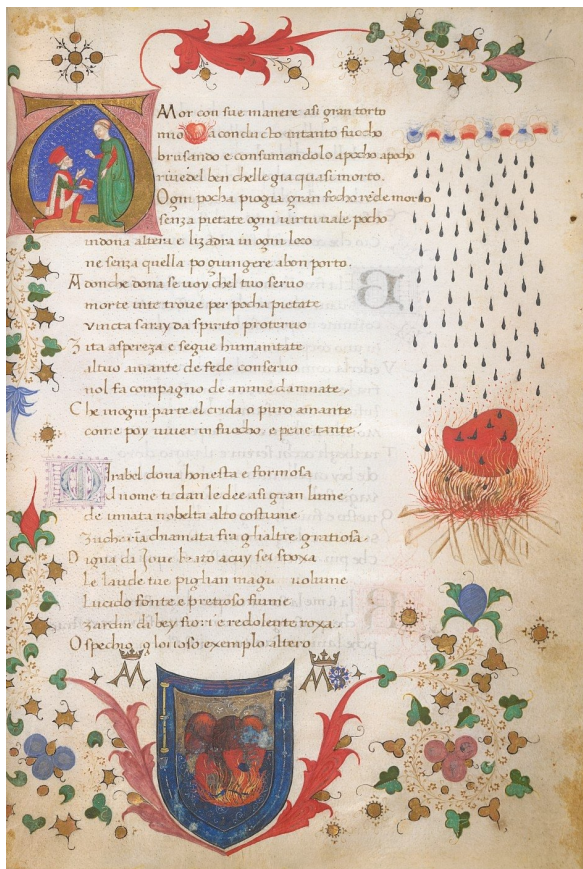


Fig. 11: Northern Italian, Frontispiece with heart on a fire and raindrops quenching it, mid-fifteenth century, book illumination, 23,2 x 16,5 cm, British Library, London (ms. King's 322, f. 1r).

falling upon it—that Love has consigned his heart to the flames, consuming it slowly and painfully, whereas a little rain would suffice to extinguish the fire, and only a small act of pious compassion would end his suffering. The gentleman appeals to his beloved's mercy, derived from her virtue, to bring their story to a happy ending and save him from infernal torment.[67] As often in these texts, love is portrayed as a consuming disease that can only be healed by the intervention and favor of the beloved.[68] The following sonnet praises of the powerful lady, abundant in superlatives: worthy of the gods in beauty and virtue, a shining light and a clear source, like a garden full of flowers, scented like a rose.[69]

The desire for the arsonist of the heart to also act as its extinguisher is expressed in the metaphor of the heart between fire and water—here the Leipzig panel and the book illumination converge. Yet the painting goes further: the scene does not merely illustrate a text but established its own narrative context. If we assume that the banderoles were originally blank, as seems likely, then the textual element is visually subordinated — to the point where it appears only in the negative, via an empty form. [70] This media shift — of an illustrative motif popular in book illumination and prints to its novel narrative treatment in an autonomous painting — can also be understood as a contribution to the emergence of the “self-aware image” (Victor Stoichiță) at the beginning of the Northern Renaissance. While clarity is lost — the written word and its faithful illustration — the painting's narrative unfolding, its ambiguity and visual autonomy constitute its primary gain.

Looking closely at the iconography, it seems to me that the image addresses not the torments of male desire but a kind of equilibrium. The focus is not on the act of being set aflame or on helplessness in the face of female cruelty. Rather, the image formulates an ideal concept of love, visually articulated through the domestic order of the scene and the charm of the young woman, who, though largely unclothed, devotes herself attentively and with modest gaze to her task. The bright room offers little opportunity for occult practices, the youth in the doorway is no conjured chimera, and despite the asymmetry of clothed male and nude female, the man shows no sign of aggression or voyeurism.[71] He remains respectfully at the threshold, without direct eye contact, embodying a *minne*-like relationship, based on male service to the lady rather than voyeuristic exploitation.

The lady herself shares little with the aggressive eroticism of Lady Venus in the Regensburg print. While both appear erotically stylized, we see neither a cruel dominatrix armed with spear and sword nor a clandestine

sorceress. Rather, the heart, carefully stored in the small chest and linked by the veil to the female body, is held in a balanced intermediate state.[72] It is both ignited and preserved. The protagonist thus emerges as a worthy curator of the heart. The male promise of fidelity and desire, encoded in the ambivalent animal iconography, is reciprocated and honored through her measured restraint. Corresponding to this are her Venus-like beauty, the cleanliness and luminosity of the chamber, and the respectful distance between the two figures. Though virtuous feminine *temperantia*, sweet love flourishes, signaled also by the scattered spring flowers on the floor.

The contemporary context of courtly *Minnesang* is evident: the young lady is an allegory of *Minne*, reciprocating the man's love and preserving it within her *Minne*-chest. Yet this is neither a depiction of female domination, or *Weibermacht*—as frequently depicted those little chests—nor of desperate pleas for mercy. [73] The painting's significance lies in the late medieval poetic ideal of love founded on virtue, as articulated in the concept of *mâze*. [74] In classical *Minnesang* of the late twelfth century, idealized love rests on *triuwe* (fidelity), *mâze* (moderation, restraint), and *hôher muot* (nobility of spirit, pride). In this high form of *Minne*, the lady demands both emotionality and discipline, and the frequently lamented of unfulfilled love lacks the cruelty and heightened focus on the physical and sexual characteristic of the thirteenth century and later *niedere Minne*. Walther von der Vogelweide explicitly elevates *mâze* as a guiding principle of courtship, remaining so into the sixteenth century. Here, an ideal balance is sought between earthly and transcendent love, realized in the measured, or even, *ebene Minne* in which the beloved is both friend and lady, "friundin unde frouwe." [75] In Walther's poem *Aller werdekeit eine füegerinne*, the praise of *mâze* is celebrated emphatically in the figure of Lady Measure: "You are indeed the guide of all worth, Lady Measure. / Happy the man who has your teaching! / He need never be ashamed

of you anywhere, / neither at court nor in the street. / Therefore, lady, I seek your counsel, / that you may teach me to woo in proper measure." [76]

During the transition from the courtly noble song in the High Middle Ages to the urban *Meistersang* of the fifteenth and sixteenth centuries, the concept endured, sustained by the deep veneration of the so-called "twelve old masters" (Walther, Wolfram, Hartmann, etc.). [77] Expressions of *Minne* that extol virtue-based love continued to play a central role among the *Meistersinger*. Within this framework, the idea of quenching the fire of desire recurs, as in Heinrich von Mûgelen's *Minnebekundungen*, where the lyrical I, inflamed by love, begs his lady to extinguish the wild blaze ("des wilden Feuers Brunst") of desire with the dew of *Minne* ("der Minne Tau")—a motif far from unique. [78]

Xenia von Ertzdorff, in her study of *Minnelyrik*, cites Gottfried von Straßburg's theory of love in his *Tristan*, in which he argues that Eve, had she not been forbidden to eat the apple, would likely not have sinned. Therefore, a woman should not be strictly policed, as trust and affection, not constraint, ensure that she avoids *unmâze*, that is a loss of virtue and moderation. Only through love and fidelity, not oversight or coercion, does *mâze* arise, guaranteeing a happy relationship and marriage. [79] Mastery of moderation—*mâze*—is central to Gottfried's definition of marital and romantic felicity in his verse epic *Tristan*: "Maß allein, das hehre, / Mag hehren Leib und Ehre. / Von allen Dingen auf der Welt, / Die der Sonne Schein erhellt, / Ist keins so heilig als ein Weib, / Die ihr Leben, ihren Leib / An das goldne Maß ergiebt, / Sich selbst mit rechter Liebe liebt." [80] The man in love with such a woman—a woman who dedicates her life to the delicate balance of love and, as a result, loves herself—attains the highest level of happiness. [81]

The ethics of measured love, shaped by courtly *Minne* and based on *temperantia* and the avoidance of extremes, is allegorically realized in

the Leipzig panel. What we see is an ideal of love—not a magic spell, nor endless variations of amorous suffering. It is not a capricious lady, but the self-possessed and contented *vrouw mâze* in her chamber, enacting an allegorical drama of functional love on an intimate stage: the guardian of love balancing *cupiditas* and *caritas*, nurturing desire yet maintaining the proper virtuous measure to prevent harm. The man's presence at the threshold may even be read as a gesture of respectful distance, of allowing, in the spirit of Gottfried von Straßburg's 'liberal' love ethics. And the bird, marked by its banderole as a singer, may embody the common metaphor of the *minnesinger*.^[82]

Speculation about the panel's original function and context has been plentiful but inconclusive. Within the interpretative framework proposed here, situating the image in the context of a marriage seems plausible. The small format suggests private use, as does the recognizability of the depicted domestic setting, reminiscent in some respects of Jan van Eyck's *Arnolfini Double Portrait*, which, if not depicting a wedding ceremony, conveys a pledge of fidelity.^[83] Supporting evidence includes the peacefully sleeping fidelity dog and a number of objects interpretable as bridal accoutrements or wedding symbols: the mirror as a symbol of beauty and purity, the (bridal) veil, the peacock feather—attribute of Juno, goddess of childbirth, and a common wedding gift—, the wash vessels as part of the ritual bridal bath, the scattered flowers, the *Minne*-chest, and the three-legged stool as a metaphor of steadfast love.^[84] Fire and water are emphasized as opposing yet complementary elements—traditionally male and female, respectively.^[85] Air and earth are also referenced through the bird, peacock feather, large windows on the one hand and the flowers, products of the earth, on the other. In this way, the entire human experiential world of the four elements is brought into the domestic sphere, aligning the allegory of measured love with a

cosmic order. The panel, in turn, grants permanence to this ideal world of love: the heart continues to beat in the chest.

Endnotes

1. For the range of different interpretations, see especially the contributions in Goffen, 1997, and Alexander Nagel's review of Goffen's book in *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 1998, pp. 71–73.
2. Arasse 2013, pp. 89–127; see also Arasse 1997, pp. 91–107.
3. For better readability of the dialogue, the speakers are marked here as 'A' and 'H'. This is not the case in Arasse's French original or in the German and English translations.
4. Cit. Arasse 2013, p. 91.
5. Cit. Arasse 2013, p. 99.
6. Panofsky 1969.
7. Cit. Arasse 2013, p. 99.
8. Goff 1997, pp. 63–90; Rosand 1997, pp. 37–62.
9. Cit. Arasse 2013, p. 100.
10. Goffe 1997, pp. 63–90.
11. Cit. Arasse 2013, p. 116.
12. Cit. *ibid.*
13. "Die Ignoranz gegenüber der eigenen geschlechtlichen Kodierung des Blicks gehört durchaus zu den Konventionen paternalistischer Kunstgeschichtsschreibung, der sich offenbar auch Arasse nicht ganz entziehen konnte, so sehr ihm sein brillantes diskursives Modell die Gelegenheit dazu geboten hätte. Trotz seiner blinden Flecken auf geschlechterkonstruktivistischer Ebene im Bild und im Betrachten bleibt seine große Leistung, dass er den Betrachter/die Betrachterin als flexible Kategorie versteht und einführt." Gludovatz / Kruemmel 2005, p. 120.
14. Cit. Arasse 2013, p. 102.
15. Cit. Arasse 2013, p. 115.
16. Cit. Arasse 2013, p. 99.
17. Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 509, oil on beechwood. It has been in the Museum since 1878 and comes from the estate of Amalia von Ritzenberg in Nischwitz near Wurzen, see *Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland* 1997, p. 10; Aikema / Brown 2000, p. 230.
18. For literature on attribution see Lyman 1994, n. 1; Dechant 2019, n. 1.
19. Winkler 1979, p. 79, suggests that the scrolls may originally have contained magical formulas explaining the depicted ritual; similarly, Nikolaisen 2011, p. 456, Schmidt 1978, p. 103, and Dieckhoff 1985, p. 358, who notes that the scrolls indicate

- that the figures are speaking and suggest meaningfulness. See also König 2000 (n.p.): “Der Maler selbst spürte, dass seine Kunst nicht ganz ausreichte, das eigentlich Gemeinte und heute auch nicht präzise Gedeutete adäquat auszudrücken. Deshalb wollte er den Beteiligten einzeln das Wort geben. Er hat dafür Spruchbänder in den Raum geschwungen.”
- Lymant 1994, p. 118, rightly objects that such banderoles often did not contain specific texts but were intended merely as indicators of an “utterance.”
20. Nikolaisen 2011, 456, describes an invitation to “nahsichtiger, gleichsam lesender Betrachtung.” See also Landau / Parshall 1994, esp. p. 62, on empty banderoles in Renaissance prints, e.g., by the Hausbuchmeister and Israhel van Meckenem, which were often probably left blank intentionally, encouraging the viewer to fill the “blanks” with text.
 21. Lymant 1994, pp. 118–121, among others. Dieckhoff 1985, p. 361, concedes that many of the iconographic elements are polysemous, which was “a general commonplace in the Middle Ages;” Dechant 2019, p. 45f.: “Here too, there is no iconographic code to break: only a patchwork of ambiguous symbols that promise meaning without revealing it. (...) And the nature of the woman within her chamber is not to be divined (is she a witch, or isn’t she?) but fantasized about”; on ambiguity see also Büttner / Gott dang 2006, p. 132, especially with regard to the unresolved iconography of the bird.
 22. Mühlenfeld 2019, pp. 392–396, with reference to Wörner 2010, p. 278.
 23. *Spätgotik in Köln und am Niederrhein* 1970, no. 17, p. 41; Nikolaisen 2011, pp. 256–257 has already quite rightly pointed to the influence of representational conventions from printmaking on the image, in which both the frequently blank banderoles and female nude figures with similar stance and pose are common.
 24. Wurst 2005, p. 257, and n. 665.
 25. *L’Histoire de Charles Martel*, vol. 3 (ms. 8, fol. 7r), 1470–1472, manuscript illumination on parchment, 410 x 290 mm, Bibliothèque Royale de Belgique, Brussels.
 26. Lymant 1994, p. 112, describes the bird as a “parakeet” and the confectionery as “pearls.” The parakeet is said to be a “woman-lover” and thus an erotic allusion to the fulfillment of male desire. The bird is more often identified as a parrot, for example by Wörner 2010, pp. 393–394. He interprets it as a symbol of unchastity, which— together with the peacock feather, symbolizing pride—illustrates the theme of female seduction, depicted in the “blutenden (sic!) Herzen” (bleeding heart). This is contradicted by Mühlenfeld 2019, p. 393f.: the parrot could also be seen as humorously inclined matchmaker and may here even utter a “Zauberspruch” (magic spell). Büttner / Gott dang 2006, p. 132, emphasize the ambivalence of parrot iconography and its symbolism of both love and *luxuria*.
 27. Cit. Lymant 1994, p. 121: “[...] das weiße Hündchen als die Treue des Jünglings zu erklären, die dieser dem Mädchen zu Füßen legt,” „den Vogel als Zeichen seiner Lust.“
 28. For love symbols see also Wurst 2005, p. 85.
 29. Nikolaisen 2011, 455. The painting adorns the cover of Mary Floyd-Wilson’s *Occult Knowledge, Science, and Gender on the Shakespearean Stage*, Cambridge 2013.
 30. Lücke 1882, pp. 379–383.
 31. Cit. Dieckhoff 1985, p. 357: “[...] ein einzigartiges Dokument erotischer Praxis aus dem Spätmittelalter.” This interpretation still in Wood 2006, p. 156, n. 117, and in Dechant 2019, p. 40, who supports an interpretation of the painting as documenting “uncanny magical (or magical-seeming) practices” but notes that the image no longer appears in studies of medieval love magic, *ibid.*, n. 4.
 32. The Andreasnacht (St. Andrew’s Night) was traditionally a time of fertility and love incantations, first associated with the image by Kohlhausen 1942, pp. 145–172; adopted by Piper 1952, no. 118; *Spätgotik in Köln und am Niederrhein* 1970, p. 41; *Chefs-d’Œuvre* 1993, p. 48: “il illustre des thèmes liés a des rites traditionnels pratiqués la veille de la Saint-André,” and elsewhere. It should be noted that this is by no means a nocturnal scene; on the contrary, the room appears unusually light-filled and open.
 33. A good example of a fairly recent gendered reading of the painting, based on the scholar’s own ‘male gaze,’ is König 2002 (n.p.): “Selbstverständlich steckt Venus in allen Frauen. Deshalb kann man nicht recht sagen, ob es eine heidnische Göttin, eine Fee oder nur ein Mädchen vom Niederrhein ist, das in der rätselhaften Kaminszene des Leipziger Museums in seiner Schmuckschatulle ein erstaunlich großes Herz so beträufelt, dass man es mit einer Erdbeere verwechseln könnte.”
 34. Dechant 2019, p. 40.
 35. Wood 2016, n. 17, emphasizes the motifs of the phallic dagger and female power: “the woman performs a magic ritual, a charm, in the nude, in order, effectively, to reduce the man entering the door to the docile state of the dog curled at her feet;” see also Sander 1995, no. 509; similarly Nikolaisen 2011, p. 456, who notes: “In der Unterzeichnung ist zu erkennen, dass das Gesicht

- des Mannes ursprünglich ein stärkeres Lächeln zeigte, was den sexuellen Aspekt verstärkte." A smile, of course, can be interpreted in all sorts of ways.
36. Nuttall 2012, p. 301: "[...] surely an early example of the erotic cabinet picture." Similarly, Wolfthal 2012, pp. 279–297, esp. p. 285, who situates the painting in the context of the eroticization of biblical bathing scenes: "One common topos is that men will spy on unclothed women as they bathe in their private chamber." This, in turn, invites the viewer to adopt the voyeur's position.
37. The painting measures 27.5 x 16.4 cm. For a comparison of both images, see Schabacker / Jones 1974–1976, pp. 56–78; Aikema / Brown 2000, p. 230; Wolfthal 2012, pp. 286–289; Dechant 2019, p. 40.
38. The original van Eyck painting is shown in Willem van Haecht's *Gallery of Cornelis van der Geest* (1628), today in the Rubenshuis, Antwerp. Regarding the eroticization of intimate female interior scenes in the 15th century, it has also been noted that Bartholomaeus Facius describes another, now lost van Eyck painting in which ladies rise from the bath, modestly covering their private parts, while the painter, through a cleverly placed mirror, allows the viewer a view of their nude backsides; see Baxandall 1964, pp. 103–104; Wolfthal 2012, p. 286.
39. Schabacker / Jones 1974–1976, p. 66.
40. Schabacker / Jones 1974–1976, p. 67, note that the Leipzig painting "may derive many of the formal elements from Judith, although iconographically they have nothing in common with it." The tentative identification of the lady in van Eyck's painting as Judith preparing to visit Holofernes (ibid., p. 62) is ultimately unconvincing; the painting's interpretation remains open.
41. Nuttall 2012, p. 307; Shalev-Eyni 2014 (n.p.), n. 69; Dechant 2019, p. 40, who builds his argument partly on the "voyeuristic glimpse into an otherwise taboo or private realm."
42. Camille 1998, p. 119.
43. Nuttall 2012, p. 301; similarly, Wolfthal 2012, p. 288.
44. As in Dechant 2019, p. 45. He argues that the painting reflects a male fascination with largely inaccessible female interiors, a curiosity that grew alongside expanding female privacy in the fifteenth century and fostered suspicions of improper secrecy. In this gendered, sociohistorical reading, the "male gaze" appears as a compensation for exclusion, linked to anxieties about female magic—and ultimately, to witch hunts. Yet the idea of secrecy, which assumes the Leipzig painting depicts a love spell, is undercut by the room's openness: it is sunlit, visible from two sides through large windows, and has a wide-open door. Furthermore, as noted above, similar spatial arrangements occur in male-associated spaces as well, such as the scribe's study in the miniature of the *History of Charles Martel* (see note 25 above) and the Arnolfini double portrait.
45. Huizinga 1975, p. 108.
46. Lymant 1994, p. 112; supported by Aikema / Brown 2000, p. 230, and Nuttall 2012, p. 301.
47. Lymant 1994, p. 115 et passim; also Aikema / Brown 2000, p. 230; Wurst 2005, p. 85; Nuttall 2012, p. 301. On the heart in medieval thought, see esp. Walzer 1969, p. 163; Schrade 1969, vol. 2, pp. 12–14; Hübl 1992, p. 349; see also *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, vol. III, lemma: *Herz*, col. 1794; as well as Hartnell 2018, pp. 133–158.
48. Moxey 1980, pp. 125–148, and Moxey 1985, pp. 39–53, with examples of both moralizing inscriptions on banderoles in the context of "female power" and the closely related motif of the "forging" of the heart as a central scene in Minnesang depictions.
49. Lymant 1994, p. 114 observes that the allegorical treatment of an erotic theme takes place in a historically accurate interior, "wirklichkeitsgetreuen Innenraum,"—a circumstance that can be attributed to the growing interest in realistic depictions and the emerging conventions of 15th-century representation.
50. Woodcut, single-sheet print, signed lower right, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Inv. No. 467—1908, there titled *Frau Venus und der Verliebte*: Möhle 1963 (reprint 2019), p. 22; see also Mielke 1994, pp. 94–95, cat. III.6 (with further literature); Lymant 1994, p. 114; Nuttall 2012, pp. 301–302, who also notes iconographic correspondences with a print by the Master E.S. depicting a nude woman with a veil, a convex mirror, and a bird on a meadow, being groped at the chest and hips by a lovesick fool (Dresden, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. No. A. 1926—271); Brückner 2013, 254; Hartnell 2018, 149.
51. Mielke 1994, pp. 94–95.
52. For this specific genre, see Kohlhausen 1929; Wurst 2005.
53. For example, the *Minnekästlein* of circa 1350 from the Metropolitan Museum of Art, with the inscriptions: "Genad Frou ich hed mich ergeben" and "Sent m-r(?) Frou Min Drtv Min Herz Ist W[u]nt." <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471357>
54. Kohlhausen 1929, p. 61; Lymant 1994, p. 114.
55. Aikema / Brown 2000, p. 230.
56. Vienna, Austrian National Library, ms. 1857, fol. 43v; see also Wurst 2005, p. 192, and fig. 123.

57. Chests, through the metaphor inherent in their locks and keys, were understood in the fifteenth and sixteenth centuries as a cipher for the female body and could carry explicitly sexual connotations. This is illustrated, for example, by a circa 1470 Flemish watercolor in which the key held by the man is clearly phallic, while the lady ostentatiously presents him with the lock of her chest, surrounded by double-entendre inscriptions (Wurst 2005, p. 194, fig. 125; Flemish drawing, 1470, São Paulo, private collection). In line with this, Nuttall 2012, p. 301, interprets the box as a “standard symbol of the female body, the parrot as a metaphor of the male member and also for lust”; see also Camille 1998, pp. 65–68, pp. 117–119.
58. For the relationship between literary and medical concepts of love and the influence of Ovid’s *Remedia Amatoris*, see again Lymant 1994, p. 116.
59. Lymant 1994, esp. pp. 114–118.
60. Lymant 1994, p. 121; see also Dechant 2019, p. 40.
61. See also Nuttall 2012, p. 301. A more traditional reading, interpreting the scene as a mysterious magical event, is largely endorsed by Dechant 2019, especially p. 45. Like Lymant, he shifts the focus from the woman to the man—but from a different angle: emphasizing male fascination with female secrets, which arose from contemporary, gendered changes in privacy that favored women. He concludes: “The Leipzig panel depicts not a sorceress but a man trying to determine whether or not a woman is a sorceress.”
62. Lymant 1994, pp. 121–122; followed by Aikema / Brown 2000, p. 230.
63. Glier 1971, pp. 127–156; Lymant 1994, p. 116 et seq., with examples from the *Minneburg*.
64. Ibid.; Funke 1990, pp. 31–73, esp. p. 50; Hoffmann 1990, p. 225.
65. Wurst 2005, p. 214.
66. Ms King’s 322, British Library, London <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedman/uscripts/record.asp?MSID=3013&CollID=19&NStart=322>
67. *Un canzoniere d’amore del XV secolo* 2017, X, p. 104, and fig. 3.
68. See esp. the contributions in Stemmler (ed.) 1990. Further examples of the trope of kindling and quenching love in Lymant 1994, p. 116.
69. *Un canzoniere d’amore del XV secolo* 2017, p. 106 et seq.
70. For the empty banderoles see again Landau / Parshall 1994, esp. p. 62, and Lymant 1994, p. 118.
71. Lymant 1994, pp. 116 et seq., repeatedly highlights the metaphorical content of the scene. She also emphasizes that the girl’s “erotic radiance” emphasizes the moment when desire is ignited; by observing the girl attentively from behind, the young man’s heart is, so to speak, set aflame. This, however, is contradicted by the observation made above that the youth is not actually looking in the girl’s direction.
72. For an iconographic counterpoint to the motif of the heart kept in a chest, see the miniature by the Master of the *Chronique Scandaleuse*, in which two women attempt to catch men’s hearts, flying like birds, with a net (circa 1500, in Pierre Sala’s *Petit Livre d’Amour*, British Library, London).
73. See, among others, the iconography of a *Minnekästchen* from Basel, late 14th century (Berlin, Kunstgewerbemuseum, SMPK), where *Lady Minne*, in the role of Phyllis, rides Aristotle’s back. They are flanked by two lovers, one holding a plump heart before him, the other with a moralizing banderole. Moxey 1980, p. 141 and fig. 17.
74. On the important ideal of *mâze* in high *Minne* (*hohe Minne*), see Schweikle 1963, pp. 498–528; von Ertzdorff 1981, esp. pp. 214–216; Schweikle 1994, pp. 297–336; Stackmann 2002, p. 148.
75. As in Walther’s song *Hoffnung*: “Friunt und Geselle diu sint din : so si friundin unde frouwe min.” Wilmanns 2015 (reprint), p. 30; see also Martini 1961, p. 82.
76. Cit. Walther von der Vogelweide, ed. Walshe 1966, 67. “Alles inneren Wertes Schöpferin / seid Ihr wahrlich, Frau Mâze. / Glücklich der Mann, den Ihr unterweist! / Er braucht sich nirgends zu schämen, weder bei Hofe noch auf der Straße. / Darum suche ich Euren Rat, Herrin, / damit Ihr mich lehrt, in rechtem Ebenmaß zu werben.” In the Middle High German original: “Aller werdekeit ein füegerinne, / daz sît ir zewâre, frowe Mâze. / er sælic man, der iuwer lêre hât! / der endarf sich iuwer niender inne / weder ze hove schamen noch an der strâze. / dur daz sô suoche ich, frouwe, iuweren rât, / daz ir mich ebene werben lêret.” Cit. Walther von der Vogelweide, ed. Böhm 1944, *Frau Mâze* (46,32–47,15): <https://projekt-gutenberg.org/authors/walther-von-der-vogelweide/books/die-gedichte-walters-von-der-vogelweide/chapter/8/> The passage was well-known up to the sixteenth century; see Schweikle 1963, pp. 498–528.
77. Stackmann 2002, p. 148. Middle High German *Minnelyrik* remained popular in the 15th century, as in the Weimar Liederhandschrift, a compilation of 49 strophes attributed to Walther von der Vogelweide, or the so-called Troßsche Bruchstück (Troß fragment) with songs by Wilhelm von Morungen; see also Kornrumpf 2005, pp. 111–118.

78. Stackmann 2002, pp. 216–217 (with original text). See also Huber 2005, 89–110; on the metaphor of the *Tau der Minne*, see Koebele 2003, p. 98 and note 36, with a passage from a song by Heinrich von Meißen, gennant Frauenlob.
79. Von Ertzdorff 1981, esp. p. 214.
80. Cit. Gottfried von Straßburg, ed. Simrock 1855, verses 18017 et seq. <https://projekt-gutenberg.org/authors/gottfried-von-strassburg/books/tristan-und-isolde/chapter/29/>; see also von Ertzdorff 1981, p. 215 (incl. original verses).
81. That the man's face in the Leipzig painting originally had a stronger smile may well be due to this circumstance; see Nikolaisen 2011, p. 456.
82. In Minnesang, the bird functions as perhaps the most common metaphor for the singer or poet, who is often compared to—or imitates—the songbird. For the significance of the songbird in Minnesang poetry, see Hochkirchen 2015.
83. Lyman 1994, p. 122, mentions the idea that it may have been a marriage present to a bride.
84. Dieckhoff 1985, p. 361; Winkler 1979, p. 79.
85. See Böhme 1996, p. 167, for the historical gendering of the four elements, and Scheer 1990, p. 197, for the perceptual and theoretical implications of fire in theories of love, from Plato onward.
- Bibliography**
- AIKEMA / BROWN 2000
Bernard Aikema / Beverly Louise Brown (eds.): Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian, New York 2000.
- ARASSE 2013
Daniel Arasse: The Woman in the Chest, in: idem.: Take a Closer Look, Princeton 2013, 89–127.
- ARASSE 1997
Daniel Arasse: The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance, in: Rona Goffen (ed.): Titian's „Venus of Urbino,” Cambridge 1997, 91–107.
- BAXANDALL 1964
Michael Baxandall: Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth-Century Manuscript of the *De viris illustribus*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 17 (1964), 90–107.
- Böhm 1944
Die Gedichte Walthers von der Vogelweide. Urtext mit Prosaübersetzung, transl. Hans Böhm, Berlin 1944.
- BRÜCKNER 2013
Wolfgang Brückner: Bilddenken. Mensch und Magie — oder Mißverständnisse der Moderne, Münster et al. 2013.
- BÜTTNER / GOTTDANG 2006
Frank Büttner / Andrea Gott dang: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, Munich 2006.
- CAMILLE 1998
Michael Camille: The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire, New York 1998.
- CHEFS-D'ŒUVRES 1993
Chefs-d'oeuvres du Musée des Beaux-Arts de Leipzig, exh. Cat. Musée du Petit Palais, Paris 1993.
- DECHANT 2019
Dennis Lyle Dechant: Fascinated by Fascination: Female Privacy and the Leipzig „Love Magic” Panel, in: Daniel Zamani / Judith Noble / Merlin Cox (eds.): Visions of Enchantment, Cambridge 2019, 39–49.
- DIECKHOFF 1985
Reiner Dieckhoff: Liebeszauber. Die Erotisierung des Alltags im Spätmittelalter und der beginnenden Neuzeit, in: Gisela Völger / Karin von Welck (eds.): Die Braut. Geraubt, vertauscht, gekauft, getraut. Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich, Cologne 1985, vol. 1, 344–361.
- VON ERTZDORFF 1981
Xenia von Ertzdorff: Ehe und höfische Liebe im Tristan Gottfrieds von Strassburg, in: Willy van Hoecke / Andries Welkenhuysen (eds.): Love and Marriage in the Twelfth Century, Leuven 1981, 197–218.
- FUNKE 1990
Hermann Funke: Liebe als Krankheit in der griechischen und römischen Antike, in: Theo Stemmler (ed.): Liebe als Krankheit (3. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters), Mannheim 1990, 31–73.
- GLIER 1971
Ingeborg Glier: Ars Amandi. Untersuchung zu Geschichte, Tradition und Typologie der deutschen Minnereden, Munich 1971.
- GLUDOVATZ / KRUEMMEL 2005
Karin Gludovatz / Clemens Kruemmel: Gesprächsweise. Zu einem Buch von Daniel Arasse, in: Texte zur Kunst 58 („Betrachter“, June 2005), 116–120.

GOFFEN 1997

Rona Goffen: Sex, Space, and Social History in Titian's *Venus of Urbino*, in: ead. (ed.): Titian's "Venus of Urbino," Cambridge 1997, 63–90.

HARTNELL 2018

Jack Hartnell: *Medieval Bodies. Life, Death and Art in the Middle Ages*, London 2018.

SPÄTGOTIK IN KÖLN UND AM NIEDERRHEIN 1970

Herbst des Mittelalters. Spätgotik in Köln und am Niederrhein, exh. cat. Kunsthalle Köln, ed. by Gert von der Osten, Cologne 1970.

HOCHKIRCHEN 2015

Eva-Maria Hochkirchen: Präsenz des Singvogels im Minnesang und in der Trouvèrepoesie, Heidelberg 2015.

HOFFMANN 1990

Werner Hoffmann: Liebe als Krankheit in der mittelhochdeutschen Lyrik, in: Theo Stemmler (ed.): *Liebe als Krankheit* (3. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters), Mannheim 1990, 221–253.

HUBER 2005

Christoph Huber: Wege aus der Liebesparadoxie. Zum Minnesang Heinrichs von Mügeln im Blick auf Konrad von Würzburg, in: Michael Zywiety / Volker Honemann / Christian Bettels (eds.): *Gattungen und Formen des Europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Münster et al. 2005, 89–110.

HUIZINGA 1975

Johan Huizinga: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*, ed. by Kurt Köster, Stuttgart 1975.

JAHN 1961

Johannes Jahn: *Museum der bildenden Künste Leipzig*. Auswahlkatalog. Leipzig 1961.

KÖNIG 2000

Eberhard König, *Herzen der Liebe in der Malerei*, https://www.fu-berlin.de/presse/publikationen/fundiert/archiv/2000_01/00_01_koenig/index.html

KOHLLHAUSEN 1942

Heinrich Kohlhausen: Die Minne in der deutschen Kunst des Mittelalters, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 9 (1942), 145–172.

KOHLLHAUSEN 1929

Heinrich Kohlhausen: *Deutsche Minnekästchen*, Berlin 1929.

KORN RUMPF 2005

Gisela Kornrumpf: *Deutschsprachige Liedkunst und die Rezeption ihrer Formen und Melodien in der lateinischen Lieddichtung des Spätmittelalters*, in: Michael Zywiety / Volker Honemann / Christian Bettels (eds.): *Gattungen und Formen des Europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, Münster et al. 2005, 111–118.

LANDAU 1994

David Landau / Peter Parshall: *The Renaissance Print. 1470–1550*, New Haven / London 1994.

LAVARRA / TATEO 2017

Caterina Lavarra / Francesco Tateo (eds.): *Un canzoniere d'amore del XV secolo* (London, British Library, MS King's 322). *Un codice aquaviviano?* Conversano 2017.

LYMANT 1994

Brigitte Lyman: Entflammen und Löschen. Zur Ikonographie des Liebeszaubers vom Meister des Bonner Diptychons, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57/1 (1994), 111–122.

LÜCKE 1882

Hermann Lücke: *Liebeszauber: Flandrisches Gemälde aus der Mitte des 15. Jahrhunderts*, im *Museum zu Leipzig*, in: *Zeitschrift der bildenden Kunst* 17 (1882), 379–383.

MARTINI 1961

Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte. Das ritterliche Epos. Ideal und Wirklichkeit*, Stuttgart 1961.

MIELKE 1994

Hans Mielke, cat. entry in: Alexander Dücker: *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin 1994, 94–95, cat. III.6.

MOXEY 1985

Keith P. F. Moxey: *Das Ritterideal und der Hausbuchmeister* (Meister des Amsterdamer Kabinetts), in: *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, exh. cat. Rijksmuseum Amsterdam und Städtische Galerie im Städelschen Kunstmuseum Frankfurt, ed. by Jan Piet Filedt-Kok, Frankfurt a. M. 1985, 39–53.

MOXEY 1980

Keith P. F. Moxey: Master E. S. and the Folly of Love, in: *Semiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art* 11, no. 3/4 (1980), 125–148.

MÜHLENFELD 2019

Stephanie Mühlenfeld: *Konzepte der exotischen Tierwelt im Mittelalter*, Mainz 2019.

MUSEEN, SCHLÖSSER UND DENKMÄLER IN DEUTSCHLAND 1997

Museen, Schlösser und Denkmäler in Deutschland, ed. by Thomas Gaehtgens, *Museum der bildenden Künste Leipzig, Antwerps* ²1997.

NAGEL 1998

Alexander Nagel: Review of *Rona Goffen: Titian's "Venus of Urbino"* (1997), in: *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 22, no. 1 (Jan. 1998), 71–73.

NIKOLAISEN 2011

Olaf Nikolaisen: *Liebeszauber*, in: *Glanz und Größe des Mittelalters: Kölner Meisterwerke aus den großen Sammlungen der Welt*, exh. cat. Museum Schnütgen, ed. by Dagmar Täube / Miriam Verena Fleck, Munich 2011, 455–457.

NUTALL 2012

Paula Nuttall: *Reconsidering the Nude: Northern Tradition and Venetian Innovation*, in: Sherry C. M. Lindquist (ed.): *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Aldershot 2012, 300–318.

PANOFSKY 1969

Erwin Panofsky: *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, New York 1969.

PIPER 1952

Paul Piper: Catalogue entry in: *Westfälische Maler der Spätgotik: 1440–1490*, exh. cat. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1952.

PLOSS 1885

Hermann Heinrich Ploss: *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*, Leipzig 1885, vol. 1.

ROSAND 1997

David Rosand: *So-and-so Reclining on her Couch*, in: Rona Goffen (ed.): *Titian's "Venus of Urbino"*, Cambridge 1997, 37–62.

SANDER 1995

Dietulf Sander (ed.): *Katalog der Gemälde. Museum der Bildenden Künste Leipzig* 1995.

SCHABACKER/JONES 1974

Peter Schabacker / Elizabeth Jones: *Jan van Eyck's "Woman at Her Toilet."* Proposals Concerning Its Subject and Context, in: *Source: Annual Report Fogg Art Museum (1974–1976)*, 56–78.

SCHEER 1978

Eva B. Scheer: *Daz geschach mir durch ein schouwen: Wahrnehmung durch Sehen in ausgewählten Texten des deutschen Minnesangs bis zu Frauenlob*, Frankfurt a. M. 1990.

SCHMIDT 1978

Hans Martin Schmidt: *Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln, Düsseldorf* 1978.

SCHADE 1969

Hubert Schrade: *Das Herz in Kunst und Geschichte*, in: Karl Thomae GmbH (ed.): *Das Herz*, vol. 2: *Im Umkreis der Kunst*, Biberach a. d. Riss 1969, 12–14.

SCHWEIKLE 1963

Günter Schweikle: *Minne und Maze. Zu „Aller werdekeit ein füegerinne“ (Walther 46,32)*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37, H. 4: K.-H. Halbach zum 60. Geburtstag (1963), 498–528.

SCHWEIKLE 1994

Günter Schweikle: *Minnesang in neuer Sicht*, Berlin / Heidelberg 1994.

SHALEV-EYNI 2014

Sarit Shalev-Eyni: *The Bared Breast in Medieval Ashkenazi Illumination: Cultural Connotations in a Heterogeneous Society*, in: *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 5 (August 2014).

<https://differentvisions.org/2019/07/02/the-bared-breast-in-medieval-ashkenazi-illumination-cultural-notations-in-a-heterogeneous-society/>

Simrock 1955

Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isolde*, transl. Karl Simrock, Leipzig 1855.

<https://projekt-gutenberg.org/authors/gottfried-von-strassburg/books/tristan-und-isolde/chapter/1/>

STACKMANN 2002

Karl Stackmann: *Frauenlob, Heinrich von Mügeln, und ihre Nachfolger*, ed. by Jens Haustein, Göttingen 2002.

STEMMLER 1990

Theo Stemmler (ed.): *Liebe als Krankheit* (3. Kolloquium der Forschungsstelle für europäische Lyrik des Mittelalters), Mannheim 1990.

WALSHE 1966

Walther von der Vogelweide: The Poems, transl. Maurice O'C. Walshe, Manchester 1966.

WALZER 1969

Albert Walzer: *Das Herz als Bildmotiv*, in: Karl Thomae GmbH (ed.): *Das Herz*, vol. 2: *Im Umkreis der Kunst*, Biberach a. d. Riss 1969, 163.

WILMANNS 2015

Wilhelm Wilmanns: *Leben und Dichten Walthers von der Vogelweide*, Paderborn 2015 (reprint).

WINKLER 1979

Gerhard Winkler: *Museum der bildenden Künste Leipzig*, Auswahlkatalog, Leipzig 1979.

WOLFFHAL 2012

Diane Wolffthal: *Sin or Sexual Pleasure? A Little-Known Nude Bather in a Flemish Book of Hours*, in: Sherry C. M. Lindquist (ed.): *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Aldershot 2012, 279–297.

WÖRNER 2010

Ulrike Wörner: *Die Dame im Spiel. Spielkarten als Indikatoren des Wandels von Geschlechterbildern und Geschlechterverhältnissen an der Schwelle zur Frühen Neuzeit*, Kornwestheim 2010.

WOOD 2006

Christopher Wood: *Counter magical Combinations bei Dosso Dossi*, in: *RES* 49–50 (spring/autumn 2006), 151–170.

WURST 2005

Jürgen Wurst: *Reliquiare der Liebe. Das Münchner Minnekästchen und andere mittelalterliche Minnekästchen aus dem deutschsprachigen Raum*, Ph Diss, Munich 2005. https://edoc.ub.uni-muenchen.de/4623/1/wurst_juergen_alexander.pdf

Figures

Fig. 1 : Titian, *Venus of Urbino*, 1534–38, oil on canvas, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

Fig. 2: Rhenish Master (Master of the Bonn Diptychon?), so-called *Love Spell*, circa 1470, oil on beechwood, 23,9 x 18 cm, Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

Fig. 3: Detail of fig. 2, Heart in the Chest.

Fig. 4: Anonymous engraver (Master of the Banderoles), *Girl with the Rose (left) und and playing card Hirsch-Unter (right)*, circa 1465, copper engraving, 12,7 x 12,4 cm, Staatliche Graphische Sammlung, Munich.

Fig. 5 : *L'Histoire de Charles Martel*, vol. 3 (ms. 8, fol 7r), 1470–72, illumination on parchment, 41 x 29 cm, Bibliotheque Royale de Belgique, Brussels.

Fig. 6: Copy after Jan van Eyck, *Lady (Judith?) at her Toilette*, fifteenth century (?), oil on wood, 27,5 x 16,4 cm, Fogg Art Museum, Cambridge MA.

Fig. 7: Detail of fig. 2.

Fig. 8: Regensburg Master (Master Casper), *Lady Venus and her Lover*, 1479, colored woodcut, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin.

Fig. 9: Unknown master, *The Forging of the Heart*, circa 1400, carved relief on a Minne-chest, pearwood, 12 x 28,5 x 16 cm, Museum für Angewandte Kunst, Cologne.

Fig. 10: Left: Detail from the *Book of Hours of Mary of Burgundy*, Flanders circa 1475, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

Fig. 11: Northern Italian, *Frontispiece with heart on a fire and raindrops quenching it*, mid-fifteenth century, book illumination, 23,2 x 16,5 cm, British Library, London (ms. King's 322, f. 1r).

Photo credits

Figs. 1, 5, 10, 11: Images in the public domain; figs. 2, 3, 7: © Museum der Bildenden Künste Leipzig; fig. 4: Lyman 1994, fig. 5, p. 118; fig. 6: Harvard Art Museum/Fogg Museum, Francis H. Burr, Louise Haskell Daly, Alpheus Hyatt Purchasing and William M. Prichard Funds, photo © President and Fellows of Harvard College; Fig. 8 © Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin; fig. 9 Lyman 1994, fig. 2, p. 114.

Abstract

A small panel painting in Leipzig known as *The Lovespell*, attributed to a Rhenish master and dated to around 1480, has long puzzled art historians because of its enigmatic iconography and the eroticized presentation of a female nude at its center. Neither religious nor mythological in subject, the painting depicts a young woman striking sparks of fire and squeezing drops of water onto a plump red heart placed in an open chest, while a young man watches the scene through an open doorway. Most scholars have interpreted the image as the depiction of a

magical love ritual, demonstrating the erotic power of women over men. Michael Camille famously described the male observer in the painting as embodying “the first pornographic gaze in Western art.” Drawing on contemporary literary and visual sources, this article proposes a different interpretation, arguing that the painting should be understood as an allegory of ideal love, possibly in the context of a marriage, as formulated in the traditions of German *Minnesang* and *Meistersang*.

Author

Jeanette Kohl is Professor of Art History at the University of California Riverside and serves as the director of UCR’s Humanities Center (CIS). Her research focuses on portraiture, sculpture, and strategies of visual representation in the Renaissance. She earned her PhD from the University of Trier/Germany with a dissertation on Bartolomeo Colleoni’s burial chapel in Bergamo/Italy (*Fama und Virtus*). Before joining UCR, she was a postdoctoral fellow at the KHI in Florence, an Assistant Professor the University of Leipzig and a Visiting Professor at Friedrich-Schiller University in Jena. Kohl has received fellowships from the NEH, the Getty Research Institute, the Morphomata Center for Advanced Studies in Cologne, the Institute for Advanced Study in Princeton, and the Hamburg Institute for Advanced Study (HIAS). In 2024, she was a Visiting Professor at the World Art History Institute in Shanghai and at Beijing University. Her new book *The Life of Busts. Studies in Fifteenth-Century Italian Portrait Sculpture* is in press with Brepols for 2026/27.

Title

Jeanette Kohl, *The Heart in the Chest*, in: *Kunsttexte – 25 Jahre Diamond Open Access Publizieren*, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2026 (21 pages), www.kunsttexte.de.

DOI:

<https://doi.org/10.48633/ksttx.2026.1.115206>