

EINFÜHRUNG

Die Moderne ist eine Epoche, in der sich die Zukunft von der Vergangenheit mit hoher Wahrscheinlichkeit unterscheidet. Ja, es ist denkbar, dass dieses Verständnis von Moderne den Kern von deren Essenz berührt. Die eigene Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts betrachtend, könnte man mit gutem Recht behaupten, dass die Moderne hier moderner ist als je zuvor: Nie zuvor nämlich war so wenig klar, wie das Leben in 30 Jahren sein würde. Ein Fingerzeig aber dürfte dadurch gegeben sein, dass man einmal versucht, sich zu erinnern, wie das Leben 30 Jahre zuvor war. Hierbei fällt vor allem eines auf, nämlich die nahezu vollständige Abwesenheit der Online-Medien, die unsere Gegenwart jetzt in einem kaum nachvollziehbaren Maße bestimmen. Und wenn wir den Kennern der technologischen Entwicklung Glauben schenken, dann ist eines sicher: Die Tatsache nämlich, dass sich die Entwicklungsdynamik fortsetzen wird, ja dass die Transformationsbewegungen sich so stark beschleunigen, dass sie zu einem anthropologischen Problem werden – wenn sie es nicht jetzt schon geworden sind. Konnte noch im 20. Jahrhundert ein Mensch am Anfang seines Lebens einigermaßen sicher sein, dass das Ende von ähnlichen Kontextbedingungen geprägt sein würde, so hat sich das im 21. Jahrhundert geändert: Ein jetzt Geborener wird mit hoher Wahrscheinlichkeit seinen Lebensabend in einer radikal veränderten Welt verbringen. Das, was uns zurzeit beunruhigt – Künstliche Intelligenz, autonome Systeme, simulierte Welten – dürfte dann die Welterfahrung ganz selbstverständlich prägen. Für den jetzt Lebenden ist das meist ein Horror, für die Zukünftigen wird es eine Selbstverständlichkeit sein, die sie mit Achselzucken zur Kenntnis nehmen – wenn sie sie überhaupt noch realisieren. Sicher aber dürfte sein, dass die augenblicklichen gesellschaftspolitischen Unwägbarkeiten und Verunsicherungen mit dieser

Entwicklungsdynamik zusammenhängen. Wenn die Zukunft so anders als die Gegenwart ist, dann macht sie Angst, und man zieht sich gerne in die trügerischen Sicherheiten einer idyllisierten Vergangenheit zurück.

Die Zukunft der kunsthistorischen Publikation muss im Rahmen dieser säkularen Transformation gesehen werden. Auch wenn sie vor dem Hintergrund des großen Ganzen ein randständiges Phänomen zu sein scheint, so spiegelt sich hier im Kleinen die ganze Radikalität des Gesamten. Der Orientierungsrahmen wird an dieser Stelle erneut durch die Digitalisierung gegeben, die hier ja schon im Großen als der entscheidende Agent der Veränderung genannt wurde. Somit dürfte es nicht überraschen, dass in den meisten der hier vorliegenden Beiträge die Digitalisierung im Mittelpunkt der Betrachtungen steht.

Vor 30 Jahren schien die Sache noch klar. Wer eine Veröffentlichung plante, hatte seinen Text in den seltensten Fällen schon auf einer Diskette gespeichert, sondern lieferte ihn beim Verlag, der den Druck übernehmen sollte, als maschinengeschriebenes Manuskript ab. Lektorat war auch damals schon ein Sonderservice, der zuweilen eigenständig bezahlt werden musste, weil schon zu diesem Zeitpunkt die Zahl der verkauften Exemplare im Abnehmen begriffen war. Bei kunsthistorischen Veröffentlichungen kamen Fotos beziehungsweise Durchlichtvorlagen hinzu, die die Druckerei des Verlags auf Papier brachte (Belichtung), genau wie eben auch das Manuskript mit dem Text. Das fertige Produkt erhielt der Autor oder die Autorin erneut zum Korrekturlesen, danach wanderte das Ganze in den endgültigen Druck. Im Grundsatz verlief dieser Prozess bei allen Druckwerken ähnlich, egal ob es sich um eine Monografie, einen Sammelband oder eine Zeitschrift handelte.

Nach 1990 hat sich hier einiges verändert, auch wenn weiterhin für den Buchdruck auf einen reproduzierbaren Film ausbelichtet werden musste und muss. Insbesondere wurde die Codierung der Manuskripte, die davor im Verlag vorgenommen wurde, nunmehr in die Hände des Autors oder der Autorin verlagert, der oder die diese nun gleich in Form eines elektronischen Textes, meist auf Diskette, an den Verlag auslieferte. Noch nicht 1990, aber doch sicherlich zehn Jahre später, als sich das Internet in seiner Erscheinungsform des World Wide Web anschickte, zu einem Massenmedium zu werden, kam auch die Idee auf, dass man für die Verbreitung wissenschaftlicher Ergebnisse eigentlich gar nicht mehr eines gedruckten Buches bedurfte, sondern gleich online publizieren konnte. Etwa zur gleichen Zeit häuften sich die Forderungen, dass diese Ergebnisse frei zugänglich für alle – im Open Access – zur Verfügung gestellt werden sollten. Die Frage, wie eine solche Praxis zu finanzieren sei, bestimmt die Diskussion bis heute und beschäftigt auch viele Autor*innen der hier vorliegenden Beiträge.

Johannes Grave liefert eine Tour d'Horizon der sich wandelnden Publikationskultur und lenkt dabei den Blick auf problematische Effekte des expandierenden kunsthistorischen Veröffentlichungsmarktes. Diese Expansion bringt er mit der zunehmenden Spezialisierung der Fachvertreter*innen in Zusammenhang, die all die Produktionen gar nicht mehr richtig überblicken können. Seine Hoffnung, dass Forschungsliteratur zunehmend Open Access erscheint, geht einher mit dem Plädoyer, urheberrechtliche Hürden für die wissenschaftliche Nutzung von Abbildungen abzubauen. Gleichzeitig votiert er für eine Stärkung der Zeitschriften und für eine umfassendere Qualitätskontrolle. Als ehemaliger Mitherausgeber der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* hat Grave sich intensiv mit der Problematik beschäftigen können. Wie sehr das Geschäft im Umbruch ist, lässt sich daran erkennen, dass diese Zeitschrift im Herbst 2019 in eine Krise geraten ist, da die damaligen Herausgeber*innen und der Verlag sich nicht über einen Zeitplan und ein Transformationsmodell für den Umstieg auf Gold Open Access einigen konnten.

Das leidige Problem der Reproduktionsrechte spricht Grischka Petri an, der die ausgesprochen komplizierte Rechtslage erläutert. Noch zuletzt sind in Deutschland von einem höchstrichterlichen Urteil die Rechte der Besitzer, und hier insbesondere der Museen, gestärkt worden, obwohl alle Kenner*innen der Materie mit Blick auf das Internet eher eine Lockerung rechtlicher Restriktionen verlangen. Die USA scheinen hier mit der Idee vom Fair Use erheblich weiter zu sein. Dem ist mit einem restriktiv ausgelegten deutschen Zitatrecht aber nur unzureichend nahezukommen. Immerhin lässt die europäische Gesetzgebung kurz- bis mittelfristig erwarten, dass gemeinfreie Werke nicht über Leistungsschutzrechte für den Fotografen diesen Status in der Praxis wieder verlieren. Im Bereich der urheberrechtlich geschützten Werke lässt sich zudem und in Ergänzung zu Petri feststellen, dass die Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst für die Anbieter*innen von Publikationsprodukten, also zum Beispiel für Verlage, durchaus bescheiden dimensionierte Pauschalregelungen anbietet, diese werden aber in Zukunft wohl immer an den Zugriffsraten bemessen werden.

Der Verlag De Gruyter, der zuletzt gleichermaßen als Verleger kunsthistorischer Texte wie als Einkäufer geisteswissenschaftlicher Verlage von sich reden machte, bietet die Open-Access-Veröffentlichung im Netz als Full Service an. Dass dies angesichts der dadurch fehlenden Verkaufserlöse nicht umsonst zu haben ist, liegt auf der Hand, auch wenn Pipa Neumann es in ihrem Beitrag nicht eigens betont.

In anderen Beiträgen werden Dinge diskutiert, die die Frage aufkommen lassen, wie stark die Veröffentlichungstätigkeit überhaupt noch auf einen externen Dienstleister wie einen Verlag angewiesen ist, zumal ein

wesentlicher Teil der Tätigkeit ja inzwischen auf den Autor oder die Autorin verlagert ist, der oder die die Texte gleich in maschinenlesbarer Form abgeliefert. Bedenkt man, wie bescheiden inzwischen die Auflagen von wissenschaftlichen Arbeiten sind – Dissertationen erreichen heute selten mehr als 250 verkaufte Exemplare, vor wenigen Jahrzehnten tendierte diese Zahl eher gegen tausend –, dann wird klar, dass hier nicht allzu viel an redaktionellen Leistungen investiert werden kann, sodass insbesondere das Lektorat heute in vielen Fällen wegfällt. Nimmt man hinzu, dass Redaktion und Satz über inzwischen ausgereifte und vielfach auch von Laien zu bedienende elektronische Systeme bewerkstelligt werden können, so wird der Spielraum für Dienstleister wie Verlage immer enger. In weiteren Beiträgen, die sich als Werkstattberichte aus der publizistischen Praxis verstehen, wird ausgebreitet, was hier inzwischen alles möglich ist und praktiziert wird.

Mit der *Kunstchronik* präsentiert Christine Tauber eines der Flaggschiffe der kunsthistorischen Publizistik, von denen es nach dem Ende verschiedener Organe ja immer weniger gibt (*Gazette des Beaux Arts / IDEA / Pantheon* etc.). Die Zeitschrift, die mehr oder weniger vollständig in der Redaktion des Zentralinstituts für Kunstgeschichte produziert und dann im Verlag nur noch für den Druck vorbereitet und distribuiert wird, erscheint schon jetzt auf dem sogenannten grünen Weg im Open Access, wird also einige Jahre nach Veröffentlichung der gedruckten Ausgabe kostenfrei online bereitgestellt. Christine Tauber stellt (skeptische) Überlegungen zur echten Open-Access-Publikation vor, die zurzeit noch an Unklarheiten der Förderung leidet. Ein wichtiges Argument für Open Access resultiert hier aus dem, was man einmal die „normative Kraft des Faktischen“ genannt hat: Wer von den jüngeren Kunstinteressierten kommt heute noch auf die Idee, die Printausgabe einer Zeitschrift zu abonnieren?

Ebenfalls am Zentralinstitut wird eine weitere kunsthistorische Online-Publikation betreut, das sogenannte *RIHA Journal*, eine Gemeinschaftsproduktion von insgesamt 25 internationalen Forschungsinstituten. Andrea Lermer, die selber für die Gesamtedaktion der Zeitschrift zuständig ist, vermittelt einige wichtige Erkenntnisse zu dieser Form von Veröffentlichung. Kritische Fragen werden auch hier insbesondere zur Finanzierbarkeit von Open-Access-Zeitschriften aufgeworfen. Der von mehreren europäischen Wissenschaftsförderern favorisierte sogenannte Plan S, der eine Förderung der Drucklegung an den goldenen Weg des Open-Access-Publizierens bindet, also die sofortige frei zugängliche Publikation im Internet, scheint nicht das letzte Wort zu sein. Insbesondere wird klar, dass sich die gesamte Veröffentlichungsförderung sehr stark an den Naturwissenschaften orientiert und dass deren Strukturen nur bedingt auf die Geisteswissenschaften zu

übertragen sind. Andersherum könnte man aber auch argumentieren, dass sich das Modell der Naturwissenschaften, egal wie sinnvoll es für Fächer wie die Kunstgeschichte ist, letztlich wohl allgemein durchsetzen wird.

Das, was bei Tauber und Lermer auf der Ebene von Aufsätzen durchexerziert wird, überträgt Claudie Paye auf den Bereich der Monografien. Bislang wurde gerne argumentiert, dass man allenfalls Aufsätze am Bildschirm lesen könne, auf keinen Fall aber Bücher. Da die Printversion erhalten bleiben kann, wenn das gewollt ist – zumal bei Print-on-Demand kostenneutral für die Autor*innen –, fällt das Argument aber weg. Auch Bücher können im Open Access veröffentlicht werden, mit allen Vorteilen, die ihnen in diesem Medium zuwachsen und auf die zurückzukommen sein wird. Aber auch bei den Monografien stellt sich das Finanzierungsproblem, und es wird dann wenigstens im Ansatz zu lösen sein, wenn sich die traditionellen Financier auch für Open-Access-Veröffentlichungen begeistern können. Apropos Konkurrenz von Open Access und Druck: Manche Untersuchungen legen durchaus nahe, dass die freie Verfügbarkeit im Netz den Verkauf gedruckter Versionen nicht vermindert, sondern sogar eher befördert!

Anne Helmreich widmet sich einer spezifisch kunsthistorischen Veröffentlichungsform, wenn sie die Initiative ihres Arbeitsgebers, der Getty Foundation, vorstellt, mit der vor etwa einem Jahrzehnt die Online-Veröffentlichung von musealen Sammlungskatalogen gefördert werden sollte. An die zehn Museen aus dem angelsächsischen Bereich kamen in den Genuss dieser Förderung und bedienten sich eines Mediums, das sich in besonderem Maße für die digitale Publikationsform eignet. Denn Sammlungskataloge sind nicht abgeschlossen und wären bei jedem Neukauf oder jeder Stiftung zu ergänzen. Diese Notwendigkeit lässt sich im Druck nur in größeren Abständen realisieren, digital aber mit minimalem Aufwand. Dass es trotzdem nicht einfach ist, eine solche Umstellung durchzuführen, schildert die Autorin eindrucksvoll. Sicherlich ist das auch ein Grund dafür, warum sich diese Veröffentlichungspraxis außerhalb der Getty-Förderung noch nicht wirklich durchgesetzt hat.

Wenn über elektronische Publikationsformen diskutiert wird, dann meist im Geiste der Kontinuität im Sinne einer Fortsetzung alter Buchtraditionen in ein neues, elektronisches Format – auch bei jenen, die einsehen, dass am Internet wohl kein Weg mehr vorbeiführen wird. Alles entscheidend ist immer, was vom alten Medium erhalten und ins neue überführt werden kann. Anders geht Christian Gries an die Sache heran, der mit Living Documents solche meint, die sich auch nach der Veröffentlichung noch ändern können. Mit digitalen Dokumenten ist das leicht möglich, auch wenn bei der Versionierung hier strenge Workflows zu beachten sind.

Für Gries ist klar, dass in Zeiten des Internets eine Publikation nicht mehr für sich alleine steht, sondern zwecks Impact-Steigerung einer begleitenden Publikationstätigkeit bedarf: Wer digital veröffentlicht, kann und sollte auch eine digitale Strategie haben und die Aufmerksamkeit durch begleitende Blog- und Twitteraktivität steigern.

Die zuletzt genannten Mikro-Veröffentlichungsformen fristen in dieser Publikation allerdings ein eher randständiges Dasein. An einer Stelle aber spielt das Bloggen doch zumindest implizit eine bedeutende Rolle, nämlich im Essay von Wolfgang Ullrich, der einer zunehmenden Leseunlust eine wachsende Schreibbereitschaft entgegensetzt. Diese komme vor allem im Internet zur Geltung, das ihm auch als Werbemedium relevant scheint, mit dem man das gedruckte Buch vorbereiten, begleiten und kommentieren kann. Für einen *public intellectual* wie Ullrich, der seinen Lebensunterhalt nicht aus staatlich garantierten Gehaltszahlungen bezieht, ist das Schreiben von Büchern im Übrigen keine Verdienstgarantie. Vielmehr macht er im Wege der Publikation – ob online oder gedruckt – auf sich aufmerksam und wird zu Ereignissen wie Vorträgen, Tagungen oder Podiumsdiskussionen eingeladen, für die er dann bezahlt wird. Eine eigentümliche Verkettung unter neumedialen Bedingungen: Mit dem Blogbeitrag im Netz befördere ich das Buch, mit dem Buch den Liveauftritt, und dieser Liveauftritt wird dann womöglich im Netz wieder dokumentiert.

Auch Christof Schöch betrachtet wissenschaftliche Publizistik aus einem sehr interessanten Blickwinkel, weil er sie nicht ausschließlich vom Gegenstand her denkt, sondern vom Medium selber und von den Maschinen, die diese Produkte verarbeiten. Wenn die eben genannten „Fatalisten“ im Digitalen doch gewöhnlich nur eine nicht zu vermeidende Notlösung sehen, versucht Schöch, dessen Vorteile für die Forschung herauszustreichen. Deswegen kritisiert er das gerade in den Geisteswissenschaften allseits verbreitete PDF-Format und plädiert für eine dem Internet gemäßere Publikationsform. Wer sich mit den verschiedenen Dateiformaten auskennt, die für Online-Publikationen zur Verfügung stehen, wird vielleicht infrage stellen, ob das XML-Format schon der Weisheit letzter Schluss ist. Aber es bietet doch einen Mehrwert, den die Traditionalisten meist gar nicht sehen. Stichwort Semantic Web. Erst die kategorisierende Codierung von bestimmten Sachgruppen und Relationen ermöglicht eine Zusammenschau von Forschungsergebnissen, die ansonsten im linear angelegten Text gar nicht aufscheinen würden. Man stelle sich eine entsprechende Codierung großer Inventarbände oder Lexika vor, in denen eigentlich zusammengehörige Informationen über den Text – zum Beispiel in verschiedenen Lemmata – verteilt sind: Dann wird nachvollziehbar, dass die Digitalisierung

nicht einfach nur Altes ins Neue überträgt, sondern dass das Neue auch Wissensbestände offenlegt, die ansonsten in der Medialität der Darstellungsform untergehen.

Ähnliches gilt für die Darstellung Matteo Burionis, der sich der Datenbank zuwendet, einer Veröffentlichungsform *sui generis*, die sich vor allem für serielle Zusammenstellungen großer Mengen von Einzelobjekten eignet. Im Fall des „Corpus der barocken Deckenmalerei“ wird der überaus komplexe und aufwändige Prozess der Datenverarbeitung erklärt. Er generiert zwar entscheidende Mehrwerte gegenüber traditionellen Publikationsformen wie dem schlichten Zettelkasten, es muss hierbei aber auch ein guter Teil der Arbeitszeit in die technische Verarbeitung und die Codierung investiert werden. Umso wichtiger ist es, dass man sich hier an Standards orientiert, die das Verfahren handhabbar machen.

Die mangelnde Standardisierung, die ja im Übrigen in den Augen der auf individueller Autonomie bestehenden Kunsthistoriker*innen sowieso mit Skepsis betrachtet wird, leitet auch zum Beitrag von Bernd Kulawik über, der die ganze Entwicklung infrage stellt. Und zwar nicht etwa, weil er die Legitimität der Digitalisierung in Zweifel zieht, sondern weil er sie unprofessionell durchgeführt sieht. Wenn man sich den tendenziellen Verzicht auf Standardisierung und die immer komplexer werdende Software ansieht, und wenn man zudem bedenkt, wie wenig ältere Produkte bei den neueren Verarbeitungsverfahren berücksichtigt werden beziehungsweise wie unzureichend die Anpassung der Produkte an neuere Softwareversionen vonstattengeht, dann kann es einem wirklich angst und bange werden. Ob vielleicht eines Tages ganze Datenbestände als verloren gelten müssen, weil wir sie nicht mehr lesen können? Der Verdacht, dass die Digitalisierung einer Entgeschichtlichung gleichkommt, wäre dann auf tragische Weise bestätigt.

An das Stichwort „Entgeschichtlichung“ schließt auch der Beitrag Wolfgang Kemps an, der über die konkrete Frage nach der Zukunft des kunsthistorischen Publizierens dann aber doch um einiges hinausgeht. Die Digitalisierung sieht Kemp in einer Linie mit den Dekontextualisierungen von Ansätzen wie denjenigen Heinrich Wölfflins und seiner binär organisierten Stilgeschichte, wobei diese Digitalisierung Wölfflins Ansatz auf in Kemps Augen desaströse Weise verschärft. Hierzu erlauben sich die Herausgeber des vorliegenden Bandes aber die kritische Anmerkung, dass dies doch wohl eine sehr einseitige Sicht der Digitalisierung ist, sorgt diese doch mit ihrer im sogenannten „knowledge graph“ mündenden Verlinkung auf vorher ganz unvorstellbare Art und Weise auch für eine universelle Rekontextualisierung der historischen Objekte.

Eine Publikation über das Publizieren zu produzieren, erzeugt einige Rückkoppelungseffekte, die zunächst nicht zu erwarten waren. Es wäre einigermaßen unplausibel gewesen, hätten wir die vorliegenden Texte als PDF produziert, nachdem in dem mitveröffentlichten Text von Christof Schöch auf die Unzulänglichkeit dieses Publikationsformates hingewiesen wurde. Es ist ja eigentlich nur eine Verlängerung des Analogens ins Digitale, eine typische und omnipräsente Form eines neuen Mediums, das das alte Medium imitiert. Aber auch, weil in diesem Buch nicht nur über die Zukunft des Publizierens gesprochen werden, sondern diese Zukunft auch schon ein wenig selbst präsent sein sollte, haben wir uns neben dem E-PDF und der Print-on-Demand-Ausgabe für ein weiteres Ausgabeformat entschieden, das die Texte in die universalen Bezüge des entstehenden Semantic Web einbindet. Was genau hier realisiert wurde – dankenswerter Weise in Abstimmung mit Christof Schöch und unter aktiver Einbeziehung der Autor*innen – beschreibt der Beitrag von Maria Effinger und Frank Krabbes. Quasi als experimenteller Selbstversuch wird bei unserem Tagungsband, der auf der von der DFG-geförderten Open-Access-Publikationsplattform arthistoricum.net – ART-Books erscheint, dem PDF-E-Book und der Druckausgabe (Print-on-Demand) nicht nur eine XML-basierte HTML-Version zur Seite gestellt, sondern als viertes Ausgabeformat ein maschinell lesbares und mit Normdatentagging angereichertes XML zum Download angeboten.

All diese Mehrwertinformationen sind allerdings nur im Online-Format zu nutzen, zum Teil unmittelbar durch die Leser*innen, zum Teil aber naturgemäß nur durch die „Maschine“. In der gedruckten Version, die wir als mögliche Rezeptionsform zur Verfügung stellen und die auch in unseren Augen eine wichtige Dokumentationsfunktion besitzt, muss sich der Leser oder die Leserin mit der sequentiellen Aufnahme zufriedengeben, die die Texte der Vergangenheit ausschließlich geprägt hat.

Das Buch geht auf eine Tagung zurück, die als Gemeinschaftsunternehmen des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München und des dortigen Zentralinstituts für Kunstgeschichte im Spätsommer 2019 stattgefunden hat. Wir danken beiden Institutionen sowie dem Freundeskreis des Instituts für Kunstgeschichte für die finanzielle Unterstützung und wünschen eine gute Lektüre. Die Umsetzung der Texte in die verschiedenen Print- und Online-Formate übernahm das Team der Open-Access-Plattform arthistoricum.net – ART-Books der Universitätsbibliothek Heidelberg.

ORCID®

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

Hubertus Kohle  <https://orcid.org/0000-0003-3162-1304>