

Christopher Busch · Oliver Ruf (Hg.)



BUCH-AISTHESIS

Philologie und Gestaltungsdiskurs

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 14

Christopher Busch · Oliver Ruf (Hg.)

BUCH-AISTHESIS

Philologie und Gestaltungsdiskurs

Diese Publikation wurde im Rahmen des **Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung** sowie mit Mitteln der Open Library Community Medienwissenschaft 2022 im Open Access bereitgestellt.

Die Open Library Community Medienwissenschaft 2022 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren: Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz | Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Ruhr-Universität Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Staats- und Universitätsbibliothek Bremen | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek | Karlsruher Institut für Technologie (KIT) – KIT-Bibliothek | Universitätsbibliothek Kassel | Universitätsbibliothek in Landau | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München | Fachhochschule Münster | Universitäts- und Landesbibliothek Münster | Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek

Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | Zürcher Hochschule der Künste | Zentralbibliothek Zürich

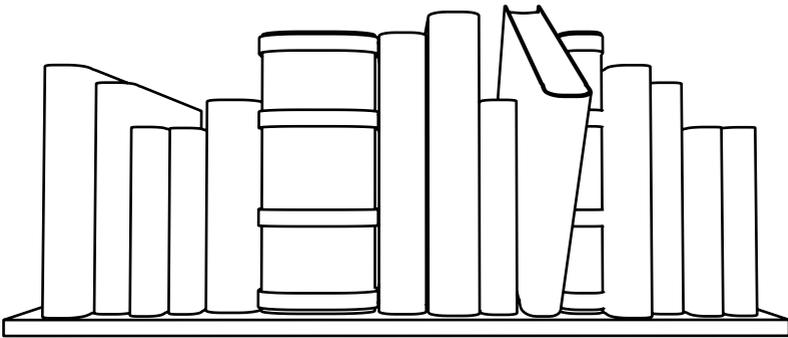
Sponsoring Light: Universität der Künste – Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Fachhochschule Bielefeld, Hochschulbibliothek | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Fachhochschule Dortmund, Hochschulbibliothek | Technische Universität Dortmund / Universitätsbibliothek | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Hochschule Hannover – Bibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Mikrosponsoring: Filmmuseum Düsseldorf | Bibliothek der Theologischen Hochschule Friedensau | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe Bibliothek | Hochschule Fresenius | Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF – Universitätsbibliothek | Bibliothek der Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt (FHWS)

Mediale Produktionen und gestalterische Diskurse bilden ein vehement zu beforschendes ästhetisches Dispositiv: Medien nehmen nicht nur wahr, sondern werden selbst wahrgenommen und wahrnehmbar(er) – insbesondere durch die Grundkonstellationen ihrer oft technischen Artefakte und der diesen voran gehenden Entwürfe, mithin vor der Folie des dabei entstehenden Designs. Die Reihe **MEDIEN- UND GESTALTUNGSÄSTHETIK** versammelt dazu sowohl theoretische Arbeiten als auch historische Rekapitulationen und prognostizierende Essays.

Die Reihe wird herausgegeben von Oliver Ruf.

Christopher Busch · Oliver Ruf (Hg.)



BUCH-AISTHESIS

Philologie und Gestaltungsdiskurs

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 14
Hrsg. v. Prof. Dr. Oliver Ruf

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
© Christopher Busch, Oliver Ruf (Hg.)

Umschlagkonzept: Natalie Herrmann, Theresa Annika Kiefer, Lena Sauerborn,
Elisa Siedler, Meyrem Yücel

Designkonzeption & Umschlagabbildung: Andreas Sieß

Gestaltung & Satz: Andreas Sieß

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN Print: 978-3-8376-6108-8

ISBN PDF: 978-3-8394-6108-2

ISBN EPUB: 978-3-7328-6108-8

Buchreihen-ISSN: 2569-1767

Buchreihen-eISSN: 2703-0849

DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839461082>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

9

Vorwort

Philologie und Design:
Aspekte gegenwärtiger Buch-Aisthesis

17

Oliver Ruf

Buch-Diskurse

Für eine ästhetische Praxeologie

37

Johanna Drucker

Meta-Bibliography

Thinking in the Book Format

55

Daniel Fleuster

Buch-Text-Relationen und sekundäre Semantisierung

Mediensemiotische Überlegungen zu Buchästhetik

77

Charlotte Coch

Traduttore traditore

Zur komparativen ›Verbuchung‹ der Vorlesung

103

Tímea Mészáros

The book as framing device in exploration games

Myst (1993) and *What Remains of Edith Finch* (2017)

119

Aleksandra Vujadinovic

Kanonisierende Ästhetik

Theorie im Taschenbuchformat

- 137 Moritz Ahrens / Leonard Keidel
Buch-Ästhetik als Vermittlungsleistung
Über Kollaboration in der Editionstypographie
- 155 Gabriele Wix
Mixing Oil and Water – Paratext und Text
Zur Inkorporation selbständiger Publikationen in eine
Werkausgabe, hier: Thomas Kling, *Werke in vier Bänden*
- 177 Vanessa Briese
Handliche Musik
Zur Ästhetik der Sonderformatreihe *KiWi*
Musikbibliothek
- 197 Boris Kochan / Ulrich Müller / Gabriele Werner
Gedanke wird Körper
Über Büchermachen und Büchermacher, über
Typographie, Prozesse und Aufschlagverhalten
- 207 Ulrike Stoltz
boundless
Navigieren in der Unsicherheit
- 231 Christopher Busch / Oliver Ruf
Herr Forssman, wie machen Sie Bücher?
Ein Praxisgespräch
- 239 **Beiträger·innen**

Moritz Ahrens / Leonard Keidel

Buch-Ästhetik als Vermittlungsleistung

Über Kollaboration in der Editionstypographie

Einem ersten Impuls folgend mag man bezweifeln, ob Ästhetik ein relevantes Beurteilungskriterium wissenschaftlicher Bücher sei. Ohne einen ästhetiktheoretischen Diskurs zu bemühen, wollen wir aus der Perspektive der *Buchpraktiker* die mediale Ästhetik des wissenschaftlichen Buches als (gelungene) Abstimmung von wissenschaftlicher Methode und typographischer Umsetzung verstehen. Wissenschaftliche Buch-Ästhetik erfordert somit ein gewisses Maß an wechselseitigem Verständnis für die Arbeitsweisen, Regularien, Konventionen, technischen Möglichkeiten respektive Grenzen usw. Und je komplexer der wissenschaftliche Gegenstand komponiert und strukturiert ist, desto engere Kooperation ist gefragt. Besonders eindrücklich lässt sich dies anhand von kritischen Editionen illustrieren.¹

1 Unser philologisch perspektivierter Zugang soll nicht verschweigen, dass es auch in Publikationen anderer Fachbereiche vergleichbare Kooperationsimperative zwischen Wissenschaftler-innen auf der einen und Buchgestalter-innen, Typograph-innen und Setzer-innen auf der anderen Seite gibt. Gleichmaßen sollen die im Folgenden angeführten Beispiele unterschiedlicher regionaler Kontexte keineswegs eine homogene, synchrone und paneuropäische Entwicklung behaupten, sondern durch Konzentration auf bedeutende Meilensteine medienhistorische und -soziologische Tendenzen aufzeigen und belegen.

1 Philologie und Typographie: medienhistorische Herleitung

Bereits in der Wiegezeit gedruckter Editionen (ca. 1495–1515) waren philologisches und typographisch-technisches Wissen eng miteinander verflochten. In Venedig schufen Aldus Manutius und seine Mitarbeiter mustergültige Klassiker-Ausgaben, die nicht nur im Geist der Renaissance philologisch anspruchsvoll wie präzise waren, sondern auch in ihrer materiellen Umsetzung neue Maßstäbe setzten: durch kleineres und schmaleres Format (Oktav und Duodez), die Einführung von Pappereinbänden und insbesondere durch die Entwicklung und Produktion geeigneter (kursiver) Schriften und deren perfektionierte Einrichtung im Satz.² Möglich war dies, weil der Druckerverleger Manutius humanistisch gebildeter Gelehrter war und die Setzer, wenn nicht philologisch, dann zumindest sprachlich so gebildet sein mussten, dass sie lateinische und griechische Texte verarbeiten konnten. In ihren Anfangszeiten also wurden editionsphilologische Methodik und ihre Realisierung bzw. Realisierbarkeit im Druck sowie ökonomische Aspekte (Papiereinsparung) und Gebrauchspraktiken (Transportabilität) parallel gedacht.

Mit der spätestens ab dem 16. Jahrhundert erfolgenden Verbreitung und gewerblichen Professionalisierung des Buchdrucks wurde auch der Herstellungsprozess von Büchern arbeitsteiliger organisiert. In der Folge bildeten sich zu den aufgrund der Beibehaltung der Kodexform bereits bestehenden Berufen (z. B. Buchbinder, Papiermacher, Stempelschneider) weitere, medienspezifische Tätigkeiten (Schriftschneider, -gießer, -setzer und Korrektor) als eigenständige Professionen heraus. Diese wirtschaftlich-technische Ausdifferenzierung hebt Mitte des 18. Jahrhunderts Georg Heinrich Zinckes *Allgemeines Oeconomisches Lexicon* hervor, indem das Buch im gleichnamigen Artikel als »höchst nützlich und bequemes Werckzeug, die Wahrheit dem andern auf eine bequeme Weise zum Lesen und Erkennen vorzulegen«, qualifiziert wird und zugleich seine medienpraxeologischen Voraussetzungen darlegt werden:

2 Zu Manutius siehe Angela Nouvo: »Manutius, Aldus«. Auf: *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*, dort datiert in 2017, http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862_COM_130239, zul. abgeruf. am 19.08.2022.

An dieser Waare arbeiten viele Leute, ehe sie zu Stande kommt, und zu einem eigentlichen Buche in diesem Verstande wird. Der Gelehrte und Schriftsteller, der Papiermacher, der Schriftgiesser, Setzer und Buchdrucker, der Corrector, der Verleger, der Buchbinder, bisweilen auch der Goldschlager und Gürtler etc. Von dieser Manufaktur ernähren sich also viele Leute.³

Aber auch wenn durch diese Entwicklung eine größere (institutionelle) Distanz zwischen den an Universitäten und Akademien Forschenden und den an der Buchproduktion Mitwirkenden entstand, waren die Anforderungen an die (Schrift-)Gelehrsamkeit gerade der Setzer sehr hoch.

In Johann Georg Krünitz' einschlägiger *Oekonomischer Encyclopädie* (242 Bände, 1773–1858), einer der bedeutendsten wissenschaftsgeschichtlichen Quellen für Wirtschaft und Technik zwischen Aufklärung und Industrialisierung, heißt es zum Berufsbild des Setzers:

Ein guter Setzer muß nicht allein gut Lateinisch und Deutsch, sondern auch Französisch lesen und schreiben können, ferner auch, wo möglich, die Rechtschreibung verstehen, weil er oft unleserliche Handschriften zum Setzen erhält, welches ihm in der Folge eine böse Correctur verursachen würde, wenn er Schreibfehlern nicht selbst abzuhelpen wüßte. Geschickte Setzer lernen auch noch Griechisch und Hebräisch lesen.⁴

Während Krünitz die erforderliche Gelehrsamkeit der Setzer betont, präfiguriert Zinckes Abstellen auf das »eigentliche[] Buche in diesem Verstande« das medienpraxeologische Diktum Roger Chartiers, »Autoren schreiben keine Bücher«, weil Letztere in komplexen kollaborativen Konstellationen entstünden und sich erst in einem übergreifenden ökonomischen und operativen Sozialzusammenhang zu Büchern materialisierten.⁵ Autor-innen schreiben kei-

3 Art. »Buch«. In: Georg Heinrich Zincke: *Allgemeines Oeconomisches Lexicon [...]*. 4. Auflage. Leipzig: Gleditsch, 1753, S. 442.

4 Art. »Setzer«. In: Johann Georg Krünitz: *Oekonomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- u. Landwirthschaft, in alphabetischer Ordnung*. Bd. 153. Berlin: Pauli, 1830, S. 490f., hier S. 490.

5 Vgl. Roger Chartier: *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinea, 1992, S. 21. Früher als im deutschsprachigen kam in den 1980er Jahren im anglo-amerikanischen Raum das Interesse an einer »sociology of texts« auf, vgl. bes. Jerome McGann: *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1983, und Donald F. McKenzie: *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: The British Library, 1986.

ne Bücher, sie schreiben Texte – und auch dies nicht allein, das haben in den vergangenen Jahren zahlreiche Studien zu freundschaftlicher wie professioneller literarischer Kollaboration in diversen Epochen gezeigt.⁶ Autor-innen schreiben auch heutzutage noch keine Bücher, weil sie immer noch auf die Mitwirkung von professionellen Akteur-innen an der Herstellung angewiesen sind – und seien dies nur digitale Infrastrukturen zum vermeintlich autonomen Selfpublishing von e-books. Prophezeit jedoch wurden solche medialen Autonomisierungsbestrebungen schon vor gut 200 Jahren, als Ludwig Börne in seinen *Schilderungen aus Paris* notierte:

Auch die Buchdruckerkunst hat seit ihrer Erfindung keine bedeutende Fortschritte gemacht, und wenn wir neulich erfuhren, daß ein Engländer ein Druckklavier erfunden, das mit der Schnelle des Gedankens das Gedachte sogleich abdruckt, so hat das erst den Wunsch in uns erregt, was die Buchdruckerkunst noch werden möchte. Bis jetzt war sie nur eine Staatskunst, das will sagen, eine solche, die nur in einer geselligen Vereinigung der Menschen ausgeübt werden konnte, weil sie eine Verbindung mannigfacher Kräfte erforderte. Sie muß aber eine *persönliche* Kunst werden, eine, die jeder Mensch ohne fremde Hilfe, wie das Schreiben mit der Hand ausüben kann, und dann erst, und wenn der Jugend wie das Schreiben auch das Drucken in den Schulen gelehrt würde, wäre diese Kunst eine königliche zu nennen, weil sie aus jedem Bürger einen König machte, der seine Gedanken ausschickte, daß sie in seinem Namen regieren mögen nach Würde und Kraft und Recht.⁷

Börnes von den befreienden Möglichkeiten der Schreibmaschine⁸ inspirierte Vorstellung, der technologische Fortschritt werde das Drucken eines Tages zu einer »*persönlichen*« (und dadurch letztlich »*königlichen*«) Kunst machen, hat sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts mit der Entwicklung des Personal (!) Computers und der damit einhergehenden Demokratisierung und Popularisierung von digitalen Schreib- und Satzprogrammen sowie mit der Ver-

6 Anstelle einer überbordenden Bibliographie sei hier lediglich das kürzlich erschienene Buch von Ines Barner: *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*. Göttingen: Wallstein, 2021 genannt.

7 Ludwig Börne: »Schilderungen aus Paris« [1822–1824]. In: Ders.: *Sämtliche Schriften*. Neu bearb. u. hg. v. Inge u. Peter Rippmann. Bd. 2. Düsseldorf: Melzer, 1964, S. 1–190, hier S. 147.

8 Zur Geschichte der Schreibmaschine siehe Helmut Buske: »Schreibmaschine«. Auf: *Lexikon des gesamten Buchwesens Online*, dort datiert in 2017, http://dx.doi.org/10.1163/9789004337862__COM_190695, zul. abgerufen am 19.08.2022.

breitung von elektronischen Druckern für den Privatgebrauch in Teilen realisiert. Erreicht werden konnte dieses Maß medialer Selbstbestimmung durch das allgemein zunehmend wachsende Anwendungswissen über die neuen Eingabe- und Ausgabegeräte. Dieses Praxiswissen wurde und wird sowohl von institutioneller Seite (Schulen, Universitäten, Fach- und Volkshochschulen etc.) vermittelt als auch in beträchtlichem Maße autodidaktisch angeeignet.

2 Möglichkeiten sind keine Fähigkeiten

Mit den gewonnenen Möglichkeiten der Manuskripterstellung im Schreibprogramm steigen auch die Erwartungen nicht nur an das technische Anwendungswissen, sondern auch an (zumindest grundlegende) typographische Kenntnisse – was im Extremfall so weit gehen kann, dass in manchen Verlagshäusern Druckvorlagen relativ sorglos nur noch aus von den Autor-innen eingereichten Word-Dateien exportiert oder gar Papierausdrucke retrodigitalisiert werden. Um einen gewissen Qualitätsstandard zu gewährleisten, werden meist Stylesheets ausgegeben, damit man sich an Reihenlayouts oder Hausstile hält. Wer heute schreibt, formatiert auch schon: Autor-innen schreiben keine Bücher, bisweilen setzen sie sie aber. Dass diese progressive Aufgaben- und Zuständigkeits-Verschiebung zu Lasten von Autor-innen und Herausgeber-innen innerhalb der arbeitsteilig organisierten Buchproduktion nicht von einer höheren Autoritätszuschreibung rührt, sondern den Gesetzen moderner (Verlags-)Ökonomie gehorcht, liegt auf der Hand. Problematisch jedoch wird es dort, wo von Verlagsseite (teils auch vonseiten der Herausgeber-innen von Zeitschriften oder Buchreihen) die Erwartungen an die typographische Qualität der angelieferten Dokumente mit individuellen Mängeln an dazu notwendigen Fertigkeiten auf Autor-innenseite konfliktieren – und dass dies der Normalfall ist, hat historische und kultursoziologische Gründe.

3 Typographisches Wissen ist (weitgehend) Arkanwissen

Denn typographisches Wissen war Jahrhunderte lang Arkanwissen.⁹ Die ersten schriftlich fixierten Satzlehrbücher wandten sich nicht etwa an Setzer, sondern an Autoren und Korrektoren. So heißt es in Hieronymus Hornschuchs *Orthotypographia*, der ersten ihrer Art auf deutsch, im Untertitel: »Ein kurtzer Unterricht/ für diejenigen/ die gedruckte Werck corrigiren wollen; Und Eine Erinnerung für die/ welche ihre Schrifften/ oder verfertigte Werck ausgehen lassen/ Nützlich und nothwendig.«¹⁰ Der Text bietet Erläuterungen einiger Fachtermini, Korrekturzeichen und deren korrekter Notation sowie eine skizzenhafte Darstellung des Aufbaus eines Druckbogens und rudimentäre Rechtschreibregeln bzw. -empfehlungen; außerdem enthält das Buch abschließend noch eine Schriftmustersammlung.

Um 1700 erscheinen zunehmend Publikationen über (jetzt nicht mehr der ›Buchdruckerei‹ subsumierte) Typographie, die sich allerdings vorerst an ein professionelles Fachpublikum richten und so auch selten in den Buchhandel geraten. Paradebeispiel der gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzenden Öffnung des Typographie-Diskurses für ein interessiertes – und gebildetes – Laienpublikum ist das 1818 postum von seiner Witwe herausgegebene *Manuale Tipografico* Giambattista Bodonis. Am Beginn seines Vorworts an den Leser kündigt Bodoni an, »einiges über die Methoden und Gesichtspunkte zu sagen, nach denen die Kunst sich beständig verfeinert«, denn »wenn eines oder das andere meiner Worte in die Seele des Lesers dringt, sein Interesse weckt und ihn veranlaßt, das Verdienst des Typographen am Buche besser zu würdigen, so wird die Zahl der Liebhaber wahrhaft guter Ausgaben wachsen und damit auch der Mut und der Wetteifer der Drucker [...]«¹¹ Im Folgenden enthält die Vorrede Ausführungen über die Harmonie von Proportionsverhältnissen auf der Buchseite, über verschiedene Papiere sowie über die Ästhetik

9 Vgl. hierzu Bernhard Metz: *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur*. Paderborn: Fink, 2020, S. 23–27.

10 Hieronymus Hornschuch: *Orthotypographia* [...]. Leipzig: Ritzsch, 1634. Die Schrift erschien zuerst auf Lateinisch im Jahr 1608.

11 »Vorwort an den Leser.« In: Giambattista Bodoni: *Handbuch der Typografie. Manuale Tipografico. 1818*. Nachdruck der Ausgabe Parma: Presso la Vedova, 1818. Hg. v. Stephan Füssel. Köln: Taschen, 2010, S. 47–59, hier S. 47.

der Buchstabenformen und den speziellen Gebrauch fremdsprachiger Typen. Bodonis »Methoden und Gesichtspunkte« entspringen somit vornehmlich einer rezeptionsästhetischen Perspektive, um die Qualität eines Buches taxieren zu können. Welche typographisch-praktischen Konventionen dahinter liegen, offenbart er nicht: »Es ist jedoch nicht meine Absicht, mich über handwerklichen Hilfsmittel zu verbreiten und so die Kunst des Druckens jedem zu lehren, der Lust hat sie zu üben.«¹²

Die typographische Black Box wurde nachhaltig erst im Laufe des 20. Jahrhunderts für ein breiteres Publikum jenseits des typographischen oder literarischen Fachdiskurses geöffnet. Im deutschsprachigen Bereich geschah dies insbesondere in Person des Typographen, Schriftentwerfers und Verlagsherstellers Jan Tschichold, der in einigen Publikationen bis dato nur bestimmten Personenkreisen vorbehalten Wissensbestände einer größeren Öffentlichkeit vermittelte.¹³ Dies bedeutete neben der terminologischen Unterrichtung auch die kultursoziologische und technikgeschichtliche Kontextualisierung von typographischen Konventionen sowie die Verbreitung konkreter Regeln und Anweisungen für die Herstellung und Beurteilung von Drucksachen. Dass diese Bemühungen um eine breite typographische Alphabetisierung und Mündigkeit mit einer Tradition brachen, zeigt etwa Tschicholds seine *Fibel für jedermann* einleitende »Absicht dieses Buches«:

Selbst wer nicht selber setzt, nicht selber Schriften malt, kann lernen, gute Schrift von schlechter zu unterscheiden, ordentliche, gepflegte Typographie zu erkennen und, bis zu einem gewissen Grade, auch zu machen. Doch das lehrt kein Fachbuch. Viel steht in solchen über Buchstaben, wenig über die Fragen richtiger, gesunder und daher schöner Schriftanordnung. Selbst mit schöner Schrift aber wird man häßliche Typographie machen, wenn man von ihrer Anordnung nichts versteht. [...] Dieses Buch will jedermann das nötige Rüstzeug geben, sich mit Fachleuten klar zu verständigen. Es ist eine Fibel und doch viel mehr, und nicht nur Laien können aus ihm lernen. Denn wenn es auch nur Elementarkennt-

12 Ebd.

13 Tschichold sah andere Nationen in dieser Hinsicht schon einen Schritt weiter: »Nicht in allen Ländern sind die Benützer von Drucksachen am Aussehen der Schrift und ihrer Anordnung so wenig interessiert wie in den deutsch sprechenden. In England zum Beispiel ist die Mehrzahl der Gebildeten schriftgebildet, *type-conscious*.« Jan Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie. Eine Fibel für jedermann*. Ravensburg: Mayer, 1960, S. 19; siehe auch ders.: *Was jedermann vom Buchdruck wissen sollte*. Basel: Birkhäuser, 1949.

nisse vermittelt, so sind diese doch keineswegs Allgemeingut. Sie sind zum Teil Geheimnisse.¹⁴

Vom Arkanwissen zum Spezialwissen zum Allgemeinwissen. Von einem typographischen Allgemeinwissen jedoch sind wir noch weit entfernt, und das obwohl die Zahl an Fachbüchern jeglicher Detailtiefe mittlerweile kaum überschaubar geworden ist¹⁵ und immer mehr (gute) Websites entstanden sind, die anschaulich auch die Möglichkeiten und Grenzen der Umsetzung in Schreib- wie Satzprogrammen illustrieren, praktische Hilfsmittel und laufend aktualisierte Bibliographien bieten.¹⁶

4 Typographie hat keinen Ort im akademischen Betrieb

Zur »königlichen Kunst«, wie Ludwig Börne prophezeite, ist die Typographie noch nicht geworden – sofern man sie nicht mit der Fabel von des Kaisers neuen Kleidern in Verbindung bringt. Während Medienkompetenz und informationstechnologische Grundlagen teilweise bereits in den Grundschulen vermittelt werden, sind Typographie-Kenntnisse bis auf wenige Ausnahmen und meist nur in Wahlbereichen nicht einmal in den philologischen Curricula der Universitäten vorgesehen. Diese Marginalisierung der Typographie kann

14 Tschichold: *Erfreuliche Drucksachen*, S. 7–9. Tschichold konzentrierte sich in den das breite Lesepublikum adressierenden Texten vornehmlich auf die Bereiche, in denen man im Alltag am häufigsten mit Typographie konfrontiert war, nämlich Akzidenzdrucksachen (Anzeigen, Visitenkarten, Briefpapiere usw.).

15 Einführungscharakter etwa haben Hans Peter Willberg u. Friedrich Forssman: *Erste Hilfe in Typografie. Ratgeber für Gestaltung mit Schrift*. 8. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2017, und Hans Peter Willberg: *Wegweiser Schrift. Was passt – was wirkt – was stört*. 5. erg. und überarb. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2017. Umfänglicher und mittlerweile Standardwerke sind Hans Peter Willberg u. Friedrich Forssman, *Lesetypografie*. 5. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2010, und Friedrich Forssman u. Ralph de Jong: *Detailtypografie. Nachschlagewerk für alle Fragen zu Schrift und Satz*. 5. Aufl. Mainz: Hermann Schmidt, 2014. Subtil trägt das Enthüllungsmoment im Titel Friedrich Forssman: *Wie ich Bücher gestalte*. Göttingen: Wallstein, 2015 (Ästhetik des Buches; 6).

16 Hervorgehoben seien an dieser Stelle die Seiten <https://www.typografie.info> (Ralf Herrmann); <https://typefacts.com> (Christoph Koeberlin); <https://www.fontblog.de> (Jürgen Siebert).

man in gewisser Weise auch als eine unglückliche Konsequenz aus den Bestrebungen sehen, wissenschaftliche Publizistik zu demokratisieren (vor allem durch erschwingliche Preise für Bücher), ein Prozess, der mit dem Aufkommen des wissenschaftlichen Taschenbuchs Mitte der 1950er Jahre seinen Anfang nahm. Trotz anfänglich (auch typographisch) ambitionierter Reihen¹⁷ ergaben sich mit der Zeit ökonomische Zwänge, die in erster Linie zu Einsparungen in den Bereichen Lektorat und Gestaltung führten. Erschwingliche Preise für wissenschaftliche Publikationen können heute nur noch wenige Verlage anbieten, und interessanterweise sind es diejenigen, die überhaupt noch auf einem Markt im eigentlichen Sinne agieren. Verlage, die ihr Geschäftsmodell ganz auf ein geschlossenes Wissenschaftssystem eingerichtet, also sich vom Faktor Nachfrage gelöst haben, kalkulieren Preise, die nur für Institutionen noch tragbar sind. Wo engagiertere Verlage ihre Teilhabe am Markt auch durch Distinktion hinsichtlich ihrer typographischen Qualität (und teils auch Diversität) zu regulieren suchen, haben (gerade große) Wissenschaftsverlage den Ausweg aus ökonomischen Zwängen – nun nicht mehr zur Ermöglichung erschwinglicher Preise, sondern zur betriebswirtschaftlichen Gewinnmaximierung – durch die Installation von Reihenlayouts und Corporate Designs gefunden. Auf diese Weise werden iterative Investitionen in Buchgestaltung eingespart und durch die Delegation der Umsetzung (oder ggf. Finanzierung) an die Autor:innen einerseits die Typographie als solche marginalisiert und andererseits die setzerische Arbeit de facto als minderwertig disqualifiziert. Dieses Prozedere suggeriert zudem, dass die Befolgung von Stylesheet-Vorgaben erstens als Anwendungswissen vorausgesetzt werden kann und zweitens automatisch zu guter Typographie führt. Dass aber zumindest im mikrotypographischen Bereich immer bestimmte Parameter optimiert werden müssen, deren Kenntnis und technische Umsetzbarkeit (im Satzprogramm) Voraussetzung sind, bleibt dabei außer Acht.

Auf Seiten der Forschungsinstitutionen hat diese Entwicklung gleichermaßen dazu geführt, dass typographische Qualität als zweitrangig eingestuft wird, weil der sogenannte ›content‹ vermeintlich unabhängig von seiner Form rezipierbar ist. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Literaturwissenschaft und speziell die Editionsphilologie seit dem *material turn* von den 1980er Jahren an ein zunehmendes Interesse auch für die Materialität und Medialität

17 Etwa *rowohlts deutsche enzyklopädie*, die Suhrkamp-Reihen (*edition suhrkamp, Theorie, suhrkamp taschenbuch wissenschaft*) und die *Insel Taschenbücher*.

von Texten entwickelt hat.¹⁸ Mittlerweile gibt es zahlreiche bis in kleinste Details vordringende Studien über die Wechselwirkungen von Literatur und Typographie, die (potentiell) semantische sowie leseleitende Qualitäten analysieren – bisweilen zeugen die materialisierten Ergebnisse dieser Forschungen, also die Bücher, jedoch nicht von einem Anspruch an die eigene Typographie.

Während (Buch-)Typographie als Thema also ihren Ort (und damit: Stellenwert) in der philologischen Forschung hat, bleibt eine Integration in die Lehre bis auf Ausnahmen aus. Symptomatisch für diesen Missstand sind die in der universitären Lehre nahezu ubiquitär zur Anwendung kommenden Stylesheets für die schriftlichen Produktionen von Studierenden: Times New Roman (mitunter wahlweise Arial), 12 Punkt Schriftgröße, 1,5 Zeilen Abstand, längere Zitate in kleineren Schriftgraden beidseitig eingerückt »und was der unreflektierten Konventionen mehr ist, die den ebenfalls von gestalterischen Laien programmierten Vorgaben von Microsoft Word (dem Werkzeug des Satans) entsprechen.«¹⁹ Die medienhistorischen Ursprünge dieser Stylesheets haben nichts mit Wissenschaftstypographie zu tun. Die Times New Roman verdankt ihre Ästhetik einer spezifischen Funktionalität, die mit der Geschichte des Zeitungsdrucks im frühen 20. Jahrhundert verknüpft ist, als Stanley Morison engagiert wurde, gemeinsam mit der Monotype Company eine neue Schrift für die britische Zeitung *The Times* zu entwickeln. Ihre Gestaltungsmodifikationen, ihr Siegeszug als Buch-Schrift wie auch ihr durch lizenzrechtliche Umstände bedingter Einzug in digitale Textverarbeitungsprogramme können hier nicht referiert werden. Dass sie heute in Stylesheet-Vorgaben etabliert ist, hat einen simplen Grund: Seit Windows 3.1 lieferte Microsoft die Times New Roman als Systemfont aus und sie war auch lange Zeit (inzwischen nicht mehr) in Word als Standardschrift voreingestellt. Das heißt, diese Schrift ist zu einer Normalität geworden, ohne dass es dafür einer expliziten und also reflektierten Norm bedurfte, ohnehin nicht einer bewussten ästhetischen Entscheidung und heute nicht einmal eines technischen Grundes.²⁰

18 Vgl. die Überblicksdarstellungen von Thomas Nehrlich (»Typographie und Literatur«) und Rüdiger Nutt-Kofoth (»Typographie und Edition«) in Ursula Rautenberg u. Anja Voeste (Hg.): *Typographie. Theoretische Konzeptionen, historische Perspektiven, künstlerische Applikationen*. Stuttgart: Hiersemann, 2022, S. 257–272 und S. 144–159, sowie exemplarisch die mehrere Epochen umfassenden Studien in Metz: *Lesbarkeit der Bücher*.

19 Forssman: *Wie ich Bücher gestalte*, S. 16.

20 Diese Standardisierung geht z.B. so weit, dass es ab 2002 mit der Schrift Mediaevum eine kostenlose Erweiterung der Times New Roman für den Gebrauch mediävistischer Sonderzeichen gab, die teils heute noch verwendet wird, obwohl sich spätestens

Wie die Times New Roman als Schrift entsprechen auch die übrigen klassischen Stylesheet-Parameter genau dem, was man den Word-Anwender:innen ohne große Menünavigation einzustellen zutraut. Der Sinn der Vorgabe ist natürlich eine quantifizierbare Vergleichbarkeit. Aber auch dieses Argument greift nicht, wenn man alternativ die Arial als Schrift verwenden darf, die in der gleichen Schriftgröße wesentlich raumgreifender läuft und bei 15 Seiten Umfang signifikant weniger Text hält, bei ansonsten identischen Parametern. Ebenso können findige Anwender:innen mithilfe mikrotypographischer Modifikationen den Umfang unbemerkt aufblähen oder komprimieren – und so die Vorgaben umgehen. Dabei wäre Abhilfe in diesem Punkt ganz simpel, indem man die Umfangserwartungen nicht anhand der Seitenzahl, sondern anhand der Zeichenzahl bemisst, wie es bei Manuskripten für Publikationen der Fall ist.

Selbst wenn man den Anspruch auf ästhetische und technische Durchdringung der Textgestaltung hintanstellt: Auch die Reduktion wissenschaftlichen Textes auf ›content‹ würde die Tatsache nicht aus der Welt schaffen, dass für Publikationen bestimmte Standards gelten und die arbeitsteiligen Prozesse auch von Autor:innen einige Vorbereitung ihrer Texte für den Satz erfordern. Um die Aufmerksamkeit für diesen Aspekt von Arbeit am Text zu fördern, wäre es sinnvoll, das Konzept des Typoskripts zu stärken, also eines dezidiert un-gestalteten Textes (Flattersatz, großer Korrekturrand, ggf. sogar Typewriter-Font),²¹ in dem aber die (vorher zu erlernenden) orthotypographischen Regeln (richtige Anführungszeichen, Striche, Apostrophe und dergleichen) schon umgesetzt werden (auch die Korrekturzeichen sollten gelernt werden). Die Gestaltung für die Publikation in einem Buch wäre davon abzuheben, um dann auch eigens reflektiert zu werden. Auf der Ebene des Typoskripts nämlich ist es unerheblich, ob die Publikation digital oder in einem Buch erfolgen soll.

mit der 2001 gegründeten Medieval Unicode Font Initiative (MUFI) eine professionelle Community von Wissenschaftler:innen und Schriftdesigner:innen gemeinsam um die Entwicklung auf diese Zwecke ausgerichteter – teils auch kostenloser – Schriften bemüht. Die in diesem Kontext entstandene und von Andreas Stötzner entworfene Schrift Andron wird von uns seit Band 10 für den Satz des Meister-Eckhart-Jahrbuches und seiner Beihefte verwendet.

21 Natürlich ist auch ein Typoskript nicht gestaltungsfrei, gemeint ist hier die Einrichtung eines Layouts, das die Unabgeschlossenheit des Textes ausstellt und nicht die Werkförmigkeit suggerierenden Parameter wie Blocksatz, Kolummentitel, klassische Buchschriften usw. enthält.

Die herrschende Normalität ist geprägt von medienhistorischer Unkenntnis und fehlendem Typographiewissen. Es braucht anscheinend erst einen nachhaltigen Bewusstseinswandel, um die medialen Bedingungen von Texten so beurteilen (und am arbeitsteiligen Publikationsprozess hilfreich [!] partizipieren) zu können, wie Tschichold und Co. es sich vorgestellt haben. Ein effektiver Weg, typographisches Wissen zumindest unter Philolog-innen zum Standard zu machen, wäre, der (Buch-)Typographie einen Platz in der universitären Lehre bestenfalls schon auf Grundkursebene zuzugestehen.

5 Wissenschaftliche Methodik ist kein Setzerwissen

Wie jeder arbeitsteilige Herstellungsprozess ist auch derjenige wissenschaftlicher Bücher fehleranfällig, insbesondere je geringer die Schnittmengen unter den Kompetenzen der Beteiligten ist. Dass nicht einmal die Grundzüge der Orthotypographie unter Autor-innen als gefestigter Wissensbestand vorausgesetzt werden können, belegen die ihnen stets an die Hand gegebenen Hinweise zur Einrichtung ihrer Manuskripte (auch für das vorliegende Buch). Im Prinzip stehen diese Hinweise in der Tradition der Manuale seit Hieronymus Hornschuchs *Orthotypographia*. Als Hilfsmittel zur typographisch möglichst korrekten Einrichtung sind sie durchaus dienlich, zur Vermittlung von systematischem Wissen reichen sie nicht, so dass wissenschaftlich Schreibende für die Korrektur der gesetzten Druckfahnen auf Satzfehler hin in der Regel nur bedingt ausgebildet sind. Im Übrigen: Dass Autor-innen Druckfahnen ihrer Texte überhaupt vorgelegt werden, ergab sich planmäßig erst im 19. Jahrhundert, vorbereitet durch die einsetzende Schriftstelleremanzipation Mitte des 18. Jahrhunderts.²² Im Normalfall wurden bis dahin die Druckfahnen dem betrieblichen Korrektor oder dafür engagierten Gelehrten zur Prüfung anvertraut.²³

22 Vgl. hierzu grundlegend Wolfgang von Ungern-Sternberg: »Schriftstelleremanzipation und Buchkultur im 18. Jahrhundert«. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 8 (1976), S. 72–98.

23 Vgl. den Art. »Corrector«. In: Krünitz: *Oekonomische Encyclopädie*, Bd. 8. Berlin: Pauli, 1776, S. 393f. und die quellenreiche Studie von Hans Widmann: »Die Lektüre unendlicher Korrekturen«. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 5 (1964), Sp. 777–826.

Dem typographischen Wissensdefizit auf Seiten der Autor:innen und Herausgeber:innen steht die Unkenntnis der Setzer:innen und Buchgestalter:innen hinsichtlich der in ihren Gestaltungsgegenständen niedergelegten wissenschaftlichen Methodik gegenüber. Dies ist nun insofern verständlich, als eine Ausbildung im kreativ-technischen Bereich nicht auch Methodenkompetenz in allen denkbaren Disziplinen ihrer späteren Bearbeitungsobjekte leisten kann. In den meisten Fällen werden die Grundprinzipien guter Buchgestaltung und die Orientierung an den Konventionen etablierter Wissenschaftstypographie ausreichen, um, mit Zincke gesprochen, »die Wahrheit dem andern auf eine bequeme Weise zum Lesen und Erkennen vorzulegen« – ohne über genauere Kenntnis von dieser Wahrheit zu verfügen. Das funktioniert so lange, wie sich die strukturelle Komplexität der Texte und deren dadurch bedingte typographische Darstellung in Grenzen halten. Warum gerade kritische Editionen diesen traditionell arbeitsteiligen Herstellungsprozess – zumindest, wenn sie einen hohen Anspruch an wissenschaftliche Präzision *und* adäquate typographische Realisierung haben – zwangsläufig zu einer kontinuierlichen Kollaboration werden lassen, sei in den letzten beiden Abschnitten erläutert.

6 Editionstypographie als Kollaborationsimperativ

Wer wissenschaftlich publiziert, kennt die üblichen Szenarien: Für Texte in Sammelbänden oder Periodika soll ein Manuskript nach Stylesheet-Vorgaben eingereicht werden. Diese enthalten neben den Zitierkonventionen und Hinweisen zur Strukturierung meist auch die Mahnung an die orthotypographische Sorgfalt. Die typographische Realisierbarkeit der eingereichten Texte im vorgesehenen Layout ist bestenfalls immer schon mit der Entscheidung über ihre Aufnahme in den Sammelband oder in die Zeitschrift antizipiert. Der Satz erfolgt entweder (aber kaum noch) im Verlag selbst oder über Dienstleister, die von Verlagsseite oder direkt vom Herausgebergremium beauftragt werden. Seltener übernehmen Herausgeber:innen oder deren Mitarbeitende den Satz selbst.

Insbesondere sind es aber Autor:innen von monographischen Publikationen, die immer häufiger angehalten sind, PDF-Druckvorlagen abzuliefern oder ihre Texte in strenge Word-Schablonen zu gießen, die im Verlag dann

nur noch in druckfähige Dateien exportiert werden.²⁴ Bei Editionen aber ist der Normalfall, dass Editor:innen nicht zugleich ihre eigenen (und in ihrer Gestaltung freien) Setzer:innen sind und sich der traditionell arbeitsteilige Herstellungsprozess zwangsläufig kollaborativ gestaltet – und je komplexer die Edition, desto intensiver die Zusammenarbeit.

Erscheint eine Edition (wie so oft) in einer Reihe,²⁵ müssen im Satz Kompromisse gemacht und Erweiterungen entwickelt werden, da Reihenlayouts in den seltensten Fällen zumindest die makrotypographischen Aspekte einer Edition (etwa Marginalien, Apparate oder synoptische Darstellungen) geschweige denn deren Anforderungen an hochgradig differenzierte Typographie (Sonderzeichen fremder oder historischer Sprachsysteme, textkritische Zeichen in Transkriptionen oder notwendiger Einsatz verschiedener Schriften) berücksichtigen. Es gilt hierbei, anhand der methodologischen Prämissen die technisch möglichen typographischen Optionen voll auszunutzen.

Unabhängig davon, ob eine Neukonzeption oder die Orientierung am Reihenlayout gefragt ist, muss die setzerische Arbeit zum einen der wissenschaftlichen Methode gerecht werden, zum anderen aber auch lesetypographisch reflektiert sein.²⁶ Die methodische Komplexität erfordert ein hohes Maß an typographischer Differenzierung und somit auch handwerklicher Sorgfalt. Wie die verschiedenen Elemente auf der Seite zu stehen kommen, muss zeichengenau geprüft werden, da die Generierung editorischer Information bis in mikrotypographische Details reicht und dort nicht immer nur regelhaft ist, sondern auch Ausnahmen erfordern kann: Schon ein versehentlich nicht kursiv gesetzter Buchstabe verfälscht den historischen Text und korrumpiert die Darstellung seines Überlieferungszusammenhangs.

Auf dem Weg, den eine erarbeitete Edition zu einem gedruckten Buch nimmt, geht die Rolle der Setzer:innen über die reine Mediengestaltung hinaus. Sie fungieren idealerweise als Vermittler zwischen den besonderen wissenschaftlichen Ansprüchen, die dem historischen Gegenstand geschuldet

24 Mittlerweile treten auch Dienstleister auf den Plan, die durch Algorithmen automatisierbaren Satz (unterkomplexer Texte) anbieten, wenn die Dateien entsprechend vorbereitet sind.

25 Das betrifft in der Regel nur Einzeleditionen. Für umfangreiche, mehrbändige Projekte werden meist eigene, dem Gegenstand adäquate, Konzepte entwickelt und so erfreuen sich solche Editionen dann auch insgesamt einer höheren typographischen Qualität.

26 Zum Aspekt der Lesetypographie siehe Ursula Rautenberg: »Typographie und Lesen«. In: Rautenberg u. Voeste: *Typographie*, S. 80–100.

sind, und dem Standardisierungsimperativ des verlegerischen Geschäfts, das aus ökonomischen und identitätsbildenden Gründen einerseits immer mehr Prozesse automatisieren und andererseits die Gestaltungen seiner Produkte homogenisieren will. Diese Vermittlungsleistung erfordert jedoch ein gewisses Maß an Methodenkenntnis, um eine vertrauensvolle und gewinnbringende Zusammenarbeit mit den Editor:innen zu ermöglichen – von akademisch nicht ausgebildeten Mediengestaltern oder Kommunikationsdesignern ist das nicht zu erwarten.

7 Kollaboration in der Praxis

In vielen unserer Projekte steht am Anfang ein Gespräch über die Konzeption des Buches und die Lektüre der angewandten Editionsprinzipien. Daraufhin loten wir erstens aus, inwiefern sich diese typographisch im vorgegebenen Layout realisieren lassen, wo es Grenzen gibt, und machen im nächsten Schritt Vorschläge zur Modifikation oder Ergänzung der Stylesheets.²⁷ Zusätzlich diskutieren wir mit den Herausgeber:innen aber auch die wissenschaftliche Methode selbst, wenn uns im Rahmen der Manuskriptsichtung oder spätestens beim Setzen bestimmte Dinge problematisch, nicht präzise genug oder gar falsch erscheinen – was nicht als übergriffig empfunden, sondern in den meisten Fällen dankbar angenommen wird. Das kann zum einen die Auszeichnungssystematik betreffen (Autorennamen, Buchtitel, Siglen, edierter Text vs. Editortext usw.), bisweilen erstreckt sich die Beratungsleistung auch in die Entscheidung über textkritische Zeichen selbst, die sowohl systematisch plausibel als auch hinsichtlich ihrer Leseleitung mit Bedacht gewählt sein sollten.

In einem aktuellen Fall einer Edition von Lehrgesprächen des Johannes Hiltalingen von Basel (14. Jahrhundert),²⁸ die synoptisch einen mittelhochdeutschen Text mit textkritischem sowie Anmerkungsapparat auf der linken Seite und neuhochdeutscher Übersetzung auf der rechten Seite präsentiert,

²⁷ Dies sollte erfahrungsgemäß möglichst früh mit den Verlagen abgestimmt sein, weil dort nicht selten wenig Verständnis für derartige Bedürfnisse besteht, man meistens aber mit sachlichen Argumenten überzeugen kann.

²⁸ Hg. von Karl Heinz Witte, erscheint als Beiheft 8 zum *Meister-Eckhart-Jahrbuch* im Kohlhammer Verlag.

fiel auf, dass einerseits die Lemmatisierung bisweilen nicht präzise genug war und andererseits sich die Kontextannotationen inhaltlich in Fußnoten oder Zusätzen in Klammern auf den rechten Seiten wiederholten. Letzteres hatte den Hintergrund, dass Edition und Übersetzung im Schreibprogramm natürlich nicht doppelseitig und nicht synoptisch angelegt waren, sondern in separaten Dateien, und diese Redundanzen in der Entstehung des Manuskripts nicht sinnfällig wurden. Beide Beobachtungen jedoch führten dazu, dass das gesamte Manuskript frühzeitig überarbeitet werden konnte, bevor durch eine Vielzahl an Korrekturen erheblicher Aufwand etwa durch neue Umbrüche entstand.

Auch bei der Gestaltung der kritischen Ausgabe der Briefe Wilhelm von Humboldts²⁹ sind wir seit Jahren im engen Austausch mit dem Herausgeber. Bei der Konzeption mussten schon möglichst viele typographische Herausforderungen der auf 15 Bände angelegten Ausgabe antizipiert und zugleich die persönlichen Wünsche des noch in analoger Zeit satztechnisch gebildeten Herausgebers berücksichtigt werden – auch diesbezügliche Vermittlungsleistungen sind nicht zu unterschätzen. In Humboldts Briefen finden sich diverse Schriftsysteme, die textkritisch durch Schriftwechsel markiert werden: deutsche Kurrentschrift, lateinische Buchstaben, aber immer wieder auch Textteile auf Griechisch, Hebräisch oder Sanskrit. Doch der Sprach- und Schriftvielfalt nicht genug: In der Kommunikation mit engen Vertrauten beginnt Humboldt ab einem bestimmten Zeitpunkt, eine selbst erfundene Geheimschrift zu verwenden, deren Transkription der Herausgeber in einer auffälligen Schrift realisiert haben wollte, die sich dennoch im gebotenen Maße harmonisch in das Umfeld der Textkolumne integrieren lassen muss. Darüber hinaus legt Wilhelm von Humboldt in seinen Briefen Zeugnis ab von seiner Aneignung und Einübung verschiedener Fremdsprachen, die er aber noch nicht beherrscht, so dass er Buchstaben einer ihm fremden Schrift mitunter falsch schreibt bzw. zeichnet. Diese Schrift-Bilder gibt es in keinem Schriftsystem und in keinem digitalen Font. Sie stehen aber in der Textzeile wie Schriftzeichen und müssen auch dort exakt so stehen. Das bedeutet in der Konsequenz, dass diese Zeichen entweder im Satzprogramm nachgezeichnet werden müssen, oder man muss diese Zeichen als der Handschrift entnommene Faksimiles in die Zeile platzieren. Für Letzteres spricht neben der graphischen Konservierung

29 Wilhelm von Humboldt: *Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Philip Mattson. Berlin u. New York: De Gruyter, 2014ff.

des historischen Originals auch die dadurch erzeugte Befremdung der Rezipient:innen durch den Störfaktor des Besonderen. Ähnlich verhält es sich mit Humboldts Analysen metrischer Formen und der entsprechenden Markierung von Hebungen und Senkungen, Betonungen usw. mittels diakritischer Zeichen oder deren direkter Einzeichnung in Verszeilen. Es ist hier auf Setzerseite also viel Sachverstand und Handarbeit gefragt – teils in gemeinsamen Sitzungen mit dem Herausgeber. Die manuelle Positionierung von Zeichen wird auch dann zur setzerischen Aufgabe, wenn in zwei oder mehr Zeilen bestimmte Zeichen oder Wörter in einem exakten Verhältnis zueinander stehen sollen. Da in einer automatisierten Formatierung Zeichen- und Wortabstände nach Kriterien generiert werden, die mit der Position eines anderen Zeichens beispielsweise in der darüber liegenden Zeile nichts zu tun haben, lassen sich diese Relationen im Vorhinein auch nicht definieren. Das geht nur in einem Satzprogramm und dort auch nur unter der Bedingung, dass für den betreffenden Textbereich Abstände zweckmäßig manipuliert werden – ohne das dabei gegen typographische Grundregeln verstoßen wird.³⁰

Auch in Fällen weniger komplexer Editionsgegenstände ergibt sich der Kollaborationsimperativ aus der rein technischen Limitierung der Schreibprogramme (in der Regel eben Microsoft Word). Die je nach Edition auftretenden und präzise aufeinander abzustimmenden Bestandteile auf der Buchseite, also edierter Text, Zeilen- oder Verszählung, Variantenapparat, Anmerkungsapparat, Marginalien lassen sich im Textprogramm nicht als fertige Konstellation auf der Seite vorbereiten. Das scheitert unter anderem schon daran, dass sich zumindest bei Prosatexten der Zeilenumbruch und dadurch die Zeilenzählung im Satz anders darstellt als im angelieferten Manuskript, so dass sich hier zwangsweise eine schrittweise Arbeitsteilung ergibt: Erst muss der Editionstext gesetzt werden, damit die Zeilen stehen, daraufhin können Apparate, Kommentare usw. mit den entsprechenden Verweisen versehen werden.

Mediävistische Editionen bedürfen oft der Präsentation von Parallelüberlieferungen oder Übersetzungen in synoptischen Darstellungen. Hierzu werden die Texte dann in mehreren Spalten angeliefert, weil der Satzspiegel und die gegebenenfalls verringerte Schriftgröße das im DIN-A4-Word-Dokument erlauben. Was aus methodischer Perspektive sinnvoll erscheint, wird

³⁰ Umgekehrt gilt es in gutem Satz, problematische vertikale Relationen zu vermeiden, wie etwa Gießbäche oder identische Worttrennungen in aufeinander folgenden Zeilen. Auch dazu bedarf es Handarbeit.

durch die buchtypographischen Parameter eines wesentlich schmaleren Satzspiegels und der entsprechenden Schriftgrößen enttäuscht, so dass auch in diesen Fällen gemeinsam nach Lösungen gesucht werden muss: Denkbar wären etwa auf einzelnen Seiten quer angelegte Textrahmen oder Synopsen, deren Kolumnen sich über die gesamte Doppelseite erstrecken. Auch derartige Gestaltungsmittel lassen sich nicht automatisieren, sie müssen manuell angelegt und kontrolliert werden.

So führt eine gute Kollaboration von wissenschaftlich geschulten Setzerinnen mit den Herausgeberinnen neben der professionellen Typographie nicht nur zu einiger Zeitersparnis, sondern auch zu erhöhter wissenschaftlicher Qualitätssicherung.