intercomverlag

PUBLISHING

HUMANITIES IN ACTION 1

NIKI RHYNER, ALRUN SCHMIDTKE, eds.

“Publishing organizes people, thought, and materials; it is political.”
This volume is about publishing as a practice, about the people who make books today and their relationship with the humanities. With contributions by Andreas Rötzer (Matthes & Seitz Berlin), David Bergé (kyklàda.press, Athens), Meighan Gale (Zone Books, New York), Nils Güttler (intercom Verlag, Zurich), Verónica Stedile Luna (EME-Madriguera, La Plata), and Véronique Yersin (Éditions Macula, Paris/Mangiennes).

Mono 04

OPEN ACCESS
intercom-mono.com/04

EXTRA CONTENT
intercom-mono.com/extra/04

PUBLISHING: HUMANITIES IN ACTION 1

NIKI RHYNER, ALRUN SCHMIDTKE, eds.

HUMANITIES IN ACTION

How does humanities knowledge and humanities know-how become effective outside the university?

The book series Humanities in Action invites publishers and teachers, podcasters and translators, activists and consultants to talk about their expertise, their everyday routines, and how they help to shape the life of our society. We ask about their workplaces—classrooms, broadcasting studios, parliamentary offices; the political challenges they face; and their civic engagement. What role does their academic training play in their professional life? What knowledge, what skills inform their action?

Each volume starts from a public event: a conversation with one or more people about their work. We then invite other practitioners to dive more deeply into particular aspects of their profession with brief reports from the field. The resulting compact books explore a hidden but important infrastructure of contemporary society. Together, they make up a library of humanities practices.

ISLANDS OF TRUST: PUBLISHING IN THE HUMANITIES 09
Niki Rhyner, Alrun Schmidtke

NO HUMANITIES WITHOUT READERS: A CONVERSATION WITH ANDREAS RÖTZER (MATTHES & SEITZ BERLIN) 17

A BRIEF HISTORY OF ZONE'S SCAFFOLDING 35
Meighan Gale (Zone Books)

WASTING TIME 43
Nils Güttler (intercom Verlag)

ON BURROWS, BOOKS, AND DISLOCATED TIME 51
Verónica Stedile Luna (EME-Madriguera)

A BOOK IS A RISK TAKEN 59
Véronique Yersin (Éditions Macula)

FROM CUTE TO ESTABLISHMENT 67
David Bergé (kyklàda.press)

APPENDIX 75
Picture Credits 77
Acknowledgments 78

ISLANDS OF TRUST: PUBLISHING IN THE HUMANITIES

NIKI RHYNER, ALRUN SCHMIDTKE

Making books forces you to put your foot down. As fleeting and chaotic as the present may be: publishing means constantly seeking the ending, the final version, sending it to the printer and drawing a line under the constant transformations, fixing it in the otherwise never-ending stream of ideas, images, sounds that surrounds us inhabitants of the twenty-first century. So many decisions—which manuscript to read, where to print, which paper to choose, how much time to spend on editing, what images and colors to use, whom to trust with distribution, how much risk to take when advancing the cash necessary for every step of production before any money comes in.

Admittedly, it sounds stressful. But the end products, books, are fantastic. We do not say that in a spirit of object fetishism. As the editors of this short volume, a historian of publishing and a historian-publisher, we are interested in books above all because they hold keys to engage with today's world. In many cases, those keys are wrought with the help of knowledge and skills from the humanities—the disciplines that have devised methods to critically, interpretively, constructively and deconstructively inquire about the past and present world.

People around the globe turn to books to broaden their horizons and to understand the present day. *Reading* books is still a widely enjoyed pastime, whether on a paperback's page or the screen of a digital book reader. *Discussing* books takes place on BookTok, in book groups, at universities, on the radio. *Writing* books may be even more widespread, judging by the innumerable self-published books available on Amazon. And finally, *producing* books is alluring to so many different people: Activists, for the dissemination of critical thought in social movements. Printing communities, because the technologies of print are fun to experiment with. Right-wing fringe publishers, advancing the reactionary networks that are currently gaining ground. Artists, poets, photographers, or simply entrepreneurs, because there is still good money to be made in some branches of book publishing.

The strangest thing about publishing is that it is so often thought of as a highly intellectual endeavor, as if the main interest

in publishing were the book's "idea," its "story"—its content. But making books means giving form to content, and that has a very material and practical side. It involves infrastructures for printing, distribution, and digital editing, as well as a great deal of usually invisible knowledge about how to create layouts, how to edit, how to advertise, how to build up a publisher's list.

This volume is about publishing as a practice, about the people who make books today, and their relationship with the humanities. It aims to give a glimpse of how those publishers go about giving form to content.

PUBLISHING IN A TIME OF CONGLOMERATES

Books are regularly declared obsolete, yet the number of books published per year increases steadily. That paradox is an effect of ongoing economic transformations. Publishing is now predominantly done by media conglomerates: multinational entities that consist of numerous integrated businesses, are owned by shareholders, and make money not only by publishing texts but by aggregating and licensing data. Conglomerates differ fundamentally from independent publishing houses—they are two types of businesses with distinct economic structures. Publishing houses generate money mainly by making books; for conglomerates, books are just one product of many.

The business model of small and mid-scale publishing houses, owned by an individual publisher or publishing collective with staff working directly at the press, has been under pressure for quite some time. Part of the strain on these publishers is the current rollout of AI technologies in the publishing world, especially in distribution. These favor conglomerates because they produce more satisfactory results with larger quantities of data, giving an advantage to businesses with integrated supply chains. Media conglomerates have continued to spread since the 1960s, generating enormous profits through their core principles of mass production and economies of scale.

Books have great appeal in culture at large, but they have a special status for academics. For humanities scholars such as historians, anthropologists, philologists, or philosophers, publishing their own book has been the gold standard throughout modern times. To this day, mastering the long form is a prerequisite for anyone hoping to land a university job. Meanwhile, long-form writing has diversified and can now include both digitally published texts and analog ones.

The effects of digitalization have been profound on a structural level. For more than two decades, research policy's push for what is misleadingly called "open access" has furthered the move towards conglomerate publishing. Open access was originally intended to make state-funded research freely accessible online—a valuable goal. But, narrowed down to digital availability, it has mainly become a lucrative business model for publishing conglomerates: they charge libraries and authors, mostly funded by the public, disturbingly large amounts to make articles and books "open access."

This is one key reason why the academic publishing industry today is notorious for profit margins exceeding those of the oil industry. Publishers traditionally have a profit margin of just 3–5 percent, if that. Conglomerates' profit margins regularly exceed 30 percent; they have become oligopolies and managed to appropriate the marvelous reforming vision with which the open-access idealists set out in the 1990s.

Furthermore, open access has had the undesirable side effect of increasingly detaching academic publishing from the general book market, since in many cases academic books no longer find their way into bookstore displays. This split is detrimental both to democratic societies and to the humanities. Society benefits from publishers that can build bridges between academic audiences and the general public, presenting humanities knowledge in different forms. Such publishers host different voices and can be institutions of pluralism, a crucial asset for democracies. Online repositories, "openly accessible" though they may be, cannot substitute for publishers' profound awareness of audiences. Databases cannot

compete with carefully edited books that can be gifted to a dear friend, that are read in book clubs, that will be discussed in features and podcasts, that shape society's collective memory over time. To be attractive to the public, books need more than just content availability—and publishers know that. They build and expand audiences for texts and add value by embedding authors and their books in skillfully curated programs.

For their part, the humanities have profited immensely from the publishing industry. As experts on the written word, small and mid-sized publishing houses most notably are sparring partners for scholars, helping them to compose and refine an argument, a narrative, through editorial feedback. Not only that: the emergence of new disciplines and fields of inquiry has often been fueled by scholars establishing new presses, new journals, new publishing outlets better suited to their innovations—experimenting on the page and creating new forums. An example is history, which established its key method, source analysis, by experimenting with ways of referring to sources in printed text, as Anthony Grafton showed in his history of the footnote.

When we wonder about the fate of the book in the twenty-first century, looking at humanities publishing tells us one thing most of all: The crucial question may not be whether we will still read printed books in future or will only read online. More importantly, *who* publishes books, *how*, and *for what reasons*? And last but not least, will scholars benefit intellectually from cooperating with publishers?

ISLANDS OF TRUST

What is at stake when humanities publishing is left to conglomerates is not only the immense amount of public money currently filling the pockets of private investors. There are epistemic consequences that affect the fabric of democratic society.

The book as cared for by publishers has been central to the humanities because of its unique capability to store knowledge

permanently and be circulated widely, and because of its productiveness as a format with a beginning and an end, helping authors to bring their arguments in order, to put elusive thoughts in a concrete arrangement. This would not have been possible without people organizing to create the relationships and infrastructures that are necessary to sustain publishers or publishing collectives as partners for knowledge-makers. At a time when science and scholarship are challenged by increasing authoritarianism and significant public skepticism of their legitimacy, small- and mid-sized publishers and collectives offer potential islands of trust.

Successful publishing, one could argue, is measured not only by the numbers of copies sold, but in the creation of a home for authors, for books. A home that is recognizable from the outside to authors, readers, booksellers, and librarians alike. That involves the great conundrum of home-making: how to keep a coolly rational eye on your expenses and income while making a social space that, at least for a few moments, feels like shelter from the brutality of market logics. Home-making creates calculated yet social spaces. Publishing houses require affective and social labor (examples would be establishing relationships with authors and readers, as well as befriending texts all the way to publication) but also entrepreneurial action.

When recognized as a social space, a publishing venture can engender values other than marketability—first and foremost, accountability. Publishers can become trusted spaces dedicated to knowledge. Conglomerates, in this perspective, are not structurally suited to be accountable handlers of knowledge because of their business principles and the scale at which they operate. The profit margins they aspire to mean that essential aspects of humanities publishing are considered dispensable, especially editorial work. No longer treated as an integral part of value creation, such tasks may be separated out of the company and outsourced to the cheapest provider.

The contributions in this book are by six publishers whose comments reveal the workings of home-making, both social labor and entrepreneurship. The presses vary in size and audience, but

the publishers are all related to the humanities: by their education, by their use of humanities knowledge to reach a broad audience, by their additional profession as scholars. Their observations give us insights into their everyday practice, showing how their routines and values are shaped by their relationship with humanities knowledge and where their own invisible, intuitive knowledge of how to make books and how to run a press comes from. In other words, they offer glimpses of "humanities in action."

We start with the edited transcript of a conversation with the publisher Andreas Rötzer, of Matthes & Seitz Berlin. The public conversation took place in April 2026 in Berlin, where we ourselves work and research. Germany or more broadly the German-speaking world is where Rötzer's press is famous beyond the university; it is a sought-after humanities outlet, generating provocative food for thought for a broad readership.

Then, five publishers beyond the German-speaking publishing landscape paint miniature portraits of their everyday work, describing how material conditions, social settings, and intellectual ambitions shape the topics they deal with. The pieces are not representative of the current state of the sector, but illuminating examples of experimental and political publishing in the humanities.

David Bergé (Athens) conceived kykl̀ada.press as a series of books dedicated to local, field-based inquiries into today's material worlds of the Aegean Sea that took many of Europe's art and independent bookstores by storm. Meighan Gale is the production manager of Zone Books (New York), the epitome of "small is beautiful": this highly selective academic press publishes meticulously edited books by historians and theorists. Nils Güttler (Vienna) is both a professional historian and part of the scholar-led press intercom Verlag, which explores experimental approaches to humanities writing, editing, and publishing by combining the digital and the printed book. Verónica Stedile Luna (La Plata/Berlin) researches and publishes avant-garde literature and theory in her mini-press EME-Madriguera, addressing resources and scarcity in both her own writing and the books she produces. Véronique Yersin (Paris/Mangiennes) and her press Éditions Macula are

well-known for their expertise in handling visually rich books on photography and film, so much so that they are credited with cocreating a new field of research: the material and social history of photography.

In the end, the practice of publishing in the humanities beyond the conglomerates has an enduring appeal because it offers means to experiment with the material and social conditions in which we live. Publishing organizes people, thought, and materials; it is political. Humanities publishers—and nobody wanting to support them should tire of repeating it—are uniquely capable of building reliable structures for knowledge creation and dissemination.

***

If you want to know more about publishing past and present, some inspirational reading can be found here:
intercom-mono.com/extra/04.

Niki Rhyner is a historian of anthropology, radical science, and publishing. She codirects the scholar-led press intercom Verlag, experimentally combining research with publishing practices. Alrun Schmidtke is a historian focusing on the world of academic publishing. She previously worked in museum contexts, where she curated exhibits on German contemporary history and developed educational formats catering to a broad audience. Both work at the Center for Advanced Studies "Applied Humanities: Genealogy and Politics" at Humboldt-Universität zu Berlin, where they run a working group on publishing and where the Humanities in Action series has its home.

NO HUMANITIES WITHOUT READERS

A CONVERSATION WITH ANDREAS RÖTZER (MATTHES & SEITZ BERLIN)

Matthes & Seitz Berlin is currently one of the German-speaking world's most successful small- to medium-sized publishers. Founded in 1977 by Axel Matthes and Claus Seitz in Munich, it has always published work that aims to defy the mainstream. When the venture faced closure, it was bought by its then bookkeeper, Andreas Rötzer. In 2004, he moved the publisher to Berlin, where he continued and updated its reputation for being provocative. At Matthes & Seitz Berlin (MSB), Andreas Rötzer publishes fiction and nonfiction, essays and theory. MSB's books are displayed prominently in bookstores and, unlike many other scholarly books, they are widely read. It is no surprise that humanities scholars flock to offer MSB their manuscripts.

At a public event in April 2026, Andreas Rötzer talked to Niki Rhyner at the Literaturforum im Brecht-Haus, Berlin, about his publishing practice and his relationship with the humanities. The following is a lightly edited version of the conversation.

Niki Rhyner: Andreas, when was the first time you saw yourself as a publisher?

Andreas Rötzer: That's a difficult question! I think we talked about it once before, and I said I never really knew what a publisher does. When I first began working for a publisher, Axel Matthes, in the 1990s, the day-to-day practice of publishing was a matter of an hour's conversation every morning, then Axel Matthes would type letters on his electric typewriter for an hour, then he went off to read. I wanted that, which is why I became a publisher.

Niki Rhyner: To write letters and read books.

Andreas Rötzer: Exactly.

Niki Rhyner: What did you actually do most when you took over the company? What activities defined the early days?

Andreas Rötzer: Dealing with banks, printers, bills. At first, that was the main thing I did, though I should add that I'd been the book-

keeper in the old company, so practically speaking the numbers had always been my business anyway. I already had a feel for them. When I then became a publisher, to come back to your question, initially I was just—perhaps not "just": initially I was the managing director. That's how Axel Matthes always referred to me. To tell the truth, in my own eyes I was always more of an adventurer than a publisher. As for what a publisher actually does, that wasn't clear to me at all. It took shape as time went on.

Niki Rhyner: How did you know how to do bookkeeping, and how did you come to be doing it?

Andreas Rötzer: I knew nothing at all about bookkeeping, and as my colleagues in the audience this evening know very well, even today I don't like counting or calculating. But it was the only job Axel Matthes had on offer. Back then I was writing my PhD in philosophy, and I was looking for a job to pay my way. Axel Matthes said, well, my bookkeeper is just about to leave, do you want to take her place? I didn't really want to, but I decided to do it anyway. I acquired my knowledge about books as I went along; what I actually practiced was accounts, but, I have to say, a bit reluctantly. Over time, I found it easier and easier to deal with numbers. I'd dealt with numbers once before: in the 1990s, I was an intern at a US press where I had to add up columns of fees—using a ballpoint pen. No, a pencil, so it could be erased.

Niki Rhyner: Did you ever come to like numbers? How did they influence your work as a publisher?

Andreas Rötzer: I think you don't properly start being a publisher until you forget the numbers. Working in accounts means numbers become second nature, which is probably why I can forget them—because handling numbers becomes something very natural, like a second language or a second mother tongue.

Niki Rhyner: That is, you don't have to constantly recapitulate the exact financial situation: thinking like a bookkeeper and a publisher has become a feeling.

Andreas Rötzer: Nowadays our bookkeeper takes care of that, thankfully.

Niki Rhyner: You mentioned that you studied philosophy and took a PhD. What does your work as a publisher have to do with the humanities today? Were there routines or ideas during your studies that you could draw on or that made this a particularly attractive area for you?

Andreas Rötzer: The place where I studied was not so much the university as the bookshop. I did a lot of work in secondhand and antiquarian bookstores during my PhD, and I was always fascinated by the sorting of knowledge, of unfamiliar knowledge. Knowledge in the form of books. That automatically means applied humanities. How do we demarcate knowledge? How does knowledge become a medium that can truly be accessed? I had to deal with those questions every day. I think this idea of the different forms of knowledge, of classification, never lost its appeal for me. That's why MSB's list is so wide-ranging.

Niki Rhyner: To summarize: Your early concern with books and with the humanities, with philosophy, was guided by the action of sorting, categorization. Your dissertation, too, was about classification systems. Taking a different tack, one might also ask what MSB has to do with the humanities. Is your team mainly made up of people with a humanities background? Do you look for particular skills when you take people on?

Andreas Rötzer: The team is made up exclusively of people with a humanities background, as far as I know. What character traits are relevant—I think curiosity, that's the most important thing. And then not being afraid of unfamiliar subject matter.

Niki Rhyner: What does their academic training equip them with, what competences can you draw on?

Andreas Rötzer: Well, a publishing company involves very different trades: sales, press, editing, and all sorts of things. Obviously, everyone brings particular knowledge and experience to the table. In the case of editing, for example, a humanities education is actually a kind of basic training. An editor working in German should have heard of Fontane's novels, or know how to spell "Proust," which can certainly not be taken for granted. That kind of background is a prerequisite for working with us.

Niki Rhyner: To underline the relationship between publishing and the humanities: Assuming that publishers ceased to exist, would there still be good humanities?

Andreas Rötzer: I don't think so.

Niki Rhyner: Why not?

Andreas Rötzer: I think the real work of publishing, the sorting, is something like a pull factor for engagement with particular topics. We work in and impact upon the market, which ultimately is what gives the humanities meaning. Because: Is a humanities that doesn't reach an audience still a humanities at all?

Niki Rhyner: MSB has various series—which is part of your "sorting" work. How do you decide whether a book will go into the series Batterien ("Batteries" releasing often explosive energy) or Fröhliche Wissenschaft ("The gay science"), Naturkunden ("Nature studies"), or the imprint August Verlag?

Andreas Rötzer: It is a process that can never really be completed, because you never know, and never *will* know, whether the decision was right. The most important questions are whether you want the text to help to build a kind of canon or want to sell it to a

larger audience. Do you need it in order to create new connections within a series—in which the individual books are always intended to form a space of discourse and communication, since otherwise it wouldn't be a series at all? Or do you spotlight the book by presenting it as *sui generis*, which leaves it more exposed in the endless ocean of new releases: it stands out, but if you're unlucky, it is quickly forgotten. There might also, though, be a case where you want an author with a signal effect in order to strengthen the series or the publisher's profile. I think it's the mixture that is important. That is the real work of sorting—striking a balance between competing interests, between particularity and universality.

Niki Rhyner: Is it part of your everyday work to sit down with an author and talk to them about their text or idea? How quickly do you form a notion of what kind of text it might turn out to be, which series could be suitable?

Andreas Rötzer: Actually, that kind of sitting down together is a major part of my work. It's a kind of Socratic dialogue, in the course of which you find out what the author is all about and how their project could fit with the publisher, which will take up a particular position by means of that content. Is the project interesting in business terms, or even dangerous economically, but so important in terms of its substance that we absolutely have to publish it?

Niki Rhyner: How do you know whether a text is economically risky or promising?

Andreas Rötzer: You can never know one hundred percent in advance, but I've been doing this for a long time. And although the public sphere has changed so much, I do still have a relatively good sense of what will find a readership and what will not—after all, as a publisher, you change along with the audience, because you're part of the public sphere yourself. But many larger publishers are now experimenting with AI sales tools that can predict the numbers very precisely. Studies show that print runs can be

planned considerably better by AI than by human beings, because humans are always more optimistic than AI. The AI tools trawl through statistics and come to rather cold and clinical decisions—the opposite of what we do. When planning print runs, there have always been decisions that go against rationality, because we want to challenge our luck, to force its hand. Added to that, I'm afraid the books we make are mainly below the threshold where AI can currently work efficiently. That is sure to change in future, though.

Niki Rhyner: You mean that AI calculates better when it's used by bigger publishers?

Andreas Rötzer: The AI tool is very good indeed at working out whether you should print 81,000 or 82,000 copies, but it isn't so accurate on whether you should print 500 or 1,000. In that case, it would probably always decide that none should be printed at all.

Niki Rhyner: Setting aside AI for now, you make your decisions not based only on figures, but also using your gut feeling. Where do you get that kind of intuitive knowledge about a book's prospect of success?

Andreas Rötzer: The whole point of intuition is that it can't be explained. But it is grounded in experience. Deciding against economic considerations and in favor of a particular content, a particular author, is something we do relatively often, probably more often than other publishers. Of course, there's a limit to how often we can make that choice, because we are dependent on revenue and can't afford too many flops; or rather, not flops but calculated low-sellers.

Niki Rhyner: Even though those calculated low-sellers bring in less cash, they do have value for MSB. Books that are unorthodox, challenging, anti-mainstream have a long tradition at Matthes & Seitz, one that you are continuing. Is that heritage part of the calculation: sales are low, but profile is high?

Andreas Rötzer: Yes, though I probably still have a romantic or somewhat outdated idea of a publishing firm. For me, a publisher is an enterprise that accumulates value—including symbolic value—upon which it can build. It creates a reciprocity between authors and books, helping each other to attain even more attention. But something seems to be changing in the public sphere at the moment: throughput is becoming more important than accumulation. The question today is whether Matthes & Seitz's high reputation would not be lost very quickly if we didn't constantly replenish the list with new books.

Niki Rhyner: So companies like yours can no longer trust their backlist alone to secure their identity?

Andreas Rötzer: Exactly. For example, the "Suhrkamp culture" that brought demanding philosophy to a wide audience through its high-quality paperbacks was a product of the 1970s. An accumulative formation like Suhrkamp's, with its rich and mature image, erodes only very gradually. But I'm not sure it would be possible to build up a publisher like Suhrkamp today.

Niki Rhyner: Sorting and appraising takes place in the encounter with the author. Where and how do you cultivate those relationships, how should we picture that?

Andreas Rötzer: I think it depends very much on the individual person. For some, it can be done through letters, emails; for others by telephone, for yet others in face-to-face meetings. But this is an area where the breadth of our list misaligns with the amount of time it is humanly possible to spend. When we acquire a title, the pivotal question is whether the author has a clear intrinsic interest in what they are doing or whether they have some other kind of motivation.

Niki Rhyner: And then you chaperone the text until it finds its home in one of your series. How do the profiles of your series relate to

the distinction that the book market makes between academic, nonfiction, and fiction?

Andreas Rötzer: Again, I'd say that is a kind of dual structure at MSB. Of course, we work with an eye to the readership, but the first step has to be communication with the book trade. And the book trade is accustomed to dividing, to sorting and distinguishing, always asking whether it is an academic or professional book, a nonfiction book, literature, or something else—perhaps a gift book or a book-related knickknack, for example. And we have to comply with those rules if we are going to communicate a particular book to the outside world. At the same time, the division is a little artificial in our case, because many literary authors make use of strongly essayistic elements, while some nonfiction authors write in quite a literary way. In our nonfiction books, even the more academic ones, we try to encourage stylistically attractive and appropriate language and avoid jargon or overly academic language. There are other publishers for that.

Niki Rhyner: In your acts of sorting, there are always topics that seem specially relevant to the present day. Are there domains of the humanities that are currently generating a particularly high degree of synergy with your list?

Andreas Rötzer: If only I knew! That is an important question, of course. We have put a lot of emphasis on anthropology, the source of so many new impulses. I recently heard of a very intriguing concept, "epistemicide." The phrase nicely captures what's currently happening, and especially what's happening due to AI. Our publishing list aims to offer a home to the plurality of epistemes. We counter epistemicide with voices that might be a little bit different. The idea is to admit differing views onto one and the same object—not just admit them but encourage them, which is why in our program you will never find just one book on a topic, but ideally always a kaleidoscope of books.

Niki Rhyner: Can you think of a title that would illustrate your point? And when you reflect on your many years of work at MSB, how did anthropology come to occupy that position?

Andreas Rötzer: What occurs to me is the whole cluster on nature, or our books on topics around the Anthropocene, which is addressed in many different ways through an array of MSB books. I'm not an anthropologist, but I perceive anthropology as reflecting on its own standpoints. I find that an interesting aspect of anthropology and something that distinguishes it from many other disciplines. Nowadays, self-reflection is happening in other fields of knowledge as well, but anthropology, ethnography, ethnology are the reflective domains *par excellence*. That has attracted us for a long time. My predecessor Axel Matthes, for example, was very interested in Georges Bataille's Collège de Sociologie; that was the beginning.

Niki Rhyner: Not long ago, you told me that at MSB you're currently unsure about the future of academic books. That is connected to changes at universities: today, the humanities—like all branches of knowledge—need a different way of working on their own visibility than the ways that are needed for books addressing a broader public. Whereas the press and the book trade are becoming less and less important for scholars in search of academic kudos, the administrative outlay required for information and data management within academia is growing. Different metadata have to be placed at different locations than is the case for more literary works. How is MSB dealing with that, and what does it mean for your everyday practice?

Andreas Rötzer: It's true, we are on a steep learning curve. We started publishing e-books many years ago, so we also produce PDFs and ePUBs. But an ePUB, for example, cannot always be fed into university libraries. For that, we have to use a different format again. This diversification of formats is laborious and costly for publishers. You have to decide which format to use for which

text in order for it to reach its particular readership. In the purely academic production that is now arising, the book is just a kind of primary storage facility for knowledge, which is no longer read at all but only processed by AI. What is actually "read" is only that second layer. The question all this raises is: How much do people read primarily at all? Do humanities students and scholars even read whole books anymore? I think, based on what university teachers tell me, that has become quite rare. Really, with our list, we want to make books that are read completely—that is, read completely by a human being.

Perhaps a division is opening up between books that serve as a primary source for AI and books that convey something more, maybe something other than just facts. Texts that unfold their effect only in their full extent, in their special style, their poetry, and the length of time that needs to be spent on reading them, in other words in the hours invested by the reader. Books that are not all about absorbing information.

Niki Rhyner: To me, that sounds as if certain books in the humanities are being given up for lost, saying that in future they will just be mined by AI in order to make their information content accessible to research with the greatest possible efficiency.

Andreas Rötzer: Yes, and I wonder what would be so bad about that. It's another form of reception, and in practice this primary source would then be just a reservoir, a battery that releases energy in the form of derived knowledge, which in turn can be used to do something different again. The book itself is just a format, a contingent historical development. It doesn't always have to be a book—the textual store might become something different, perhaps a resource or tool.

Niki Rhyner: Yet what MSB is best known for at the moment is precisely its painstaking design, its focus on the haptic dimension and on the experience of reading, for example in the Naturkunden series—in books to be read directly.

On a different point: What is the role of humanities writing in society? What are the moments when you realize that your work as a publisher has a social impact?

Andreas Rötzer: I suppose when the book sells well, because then I know it's really making the rounds. Of course, that's the primary or the most visible impact. Or when our books turn up in other books' footnotes, that's a second form of impact that I particularly appreciate.

Niki Rhyner: Why is it important to sell humanities-based literature at all?

Andreas Rötzer: It may be a truism, but I would say that a democratic society can only work if it is well-informed, if it is aware of itself. And even if, measured against the population as a whole, it's only a few people who read humanities books, they carry their knowledge out into their environment. In the end, the number of people who take sustenance from such books and become better able to think for themselves is probably not that small.

Niki Rhyner: We talked about anthropology being an important resource for societal self-reflection. A recent series at MSB is called Theologische Brocken, which might be translated as theological nuggets, chunks, or even stumbling blocks. If anthropology is all about taking account of your own standpoint, what typifies theology? What is the special potential that you want the series to bring out?

Andreas Rötzer: As a publisher, our motto is not "either/or" but "both/and." Theology does not replace anthropology but complements it. The underlying idea is a form of self-enlightenment, in a dialectical process where you do not abandon one side. Instead, the other side is added, enabling you to reach a third or synthetic vision.

Niki Rhyner: How does MSB design a new series? What material aspects played into Theologische Brocken, for example?

Andreas Rötzer: Obviously, originality is rare. As a passionate frequenter of antiquarian bookshops, I have fairly good knowledge, or at least adequate knowledge, of the nineteenth and twentieth centuries as regards bibliographic art and production. Within that rich past, I have my favorite series, my favorite books, ways of making books that I particularly savor. I try to copy those, or to modernize or reinvent them for MSB. That is one aspect, which we then have to reconcile with the technological capacities at our disposal. The third factor is the budget. The space between those three parameters is where the book takes shape.

Niki Rhyner: What do you mean by technological capacities?

Andreas Rötzer: When I began, offset printing was the very latest thing, or even the only option. Fifteen years ago, digital printing came along. I dismissed it for a long time, but now digital printing is standard, and it has become so good that we can deploy it very successfully.

The print companies are changing all the time, and new, cheaper forms of production are emerging. We have to communicate constantly with the printers and see what they're currently introducing, what they are experimenting with, and what new processes make particular styles better value than before. The most obvious example from recent years is color edging. Printers are continually offering innovations because of the competitive pressure that they face themselves. We always think about how technical innovations can be used to make a book that is original or to rethink something from the nineteenth century.

Niki Rhyner: So publishing also involves technical knowledge. I read that in your early days as a publisher, you handled the composition and layout of the books yourself. Would you say that you think in formats and in print technologies? And how much is

publishing influenced by the communication with the printers that you have just described?

Andreas Rötzer: I'd say it's absolutely crucial. Also the fact that I set and designed books myself in the past. Even if other people can do it a thousand times better, at least I know what they're doing and why they are better. Being able to judge that is extremely important for me.

Niki Rhyner: Did you teach yourself? Did you learn it by reading?

Andreas Rötzer: I taught myself—it was a case of learning by doing. A shortage of money is always the best helper in that situation.

Niki Rhyner: What were the first programs you worked with?

Andreas Rötzer: QuarkXPress and then, quite soon, InDesign.

Niki Rhyner: So you develop new series out of your own visual repertoire and your knowledge or connoisseurship, which partly comes from the world of secondhand and antiquarian bookselling. Do you also experiment with AI—is it something that AI can do? AI images may not be to everyone's taste, but for specific genres, AI is already quite good.

Andreas Rötzer: Yes, but I haven't experimented with it myself. Our covers are usually designed by artists, two of whom do experiment with AI. We also integrate AI-generated images. I think AI can be deployed in very innovative ways without ending up with something that looks like a generic image.

Niki Rhyner: Where do you utilize images of that kind?

Andreas Rötzer: The designers use them as part of their design. Not very often as yet, and not as a pure reproduction of genres in the way that other publishers have begun to do. Our designers

try to break the genre open—rupture and refraction is anyway an important principle of ours. It's like free jazz: the moment when you begin to feel comfortable is the moment when a blare of the trumpet or a squeal of the saxophone has to produce dissonance. That's how our cover design process works, in fact our visual design more generally. Ideally, the list as a whole, too.

Niki Rhyner: Coming back to the societal impact of publishers, what role is played by the attitudes and worldviews of the authors you publish, for example in relation to how you position their texts in society?

Andreas Rötzer: Naturally, there are as many worldviews as there are authors. But those ideas are part of the author's book or text. You can't separate them off. For me, the main thing is coherence within the text, a cogency or validity of the argumentation, and only then the worldview. First I look at the quality of the thinking; only then at everything else.

Niki Rhyner: Is publishing a political activity?

Andreas Rötzer: Certainly. We intervene in the public space and we want to achieve the greatest possible impact there. I'd say that is itself political.

Niki Rhyner: What are your strategies for generating impact?

Andreas Rötzer: To have an impact, we need visibility and attention, the ultimate limited resource. By working the whole gamut of publicity instruments—bookshops, press journalists, influencers—we try to carve out a little space for ourselves in the battle for attention. That used to be easier. Into the 2000s, there were probably still just around ten relevant media outlets. It was easy, or perhaps I should say it was a clearly defined task, to deal with them and supply them with information. Today the situation has become immensely complex, and we don't yet know who the new big

players will turn out to be. At present, we are still trying to address the whole media landscape at once. A lot of resources are flowing into the effort of communicating our content, and that happens on various levels, through sales reps, author readings, translators, booksellers, influencers, journalists.

Niki Rhyner: Coming back to the Theologische Brocken series: Why is theology interesting today?

Andreas Rötzer: Many people are initially unsettled by the subject of theology. As such, the series offers a kind of wormhole leading out of what I feel is an ideological world into the open air, a glimpse out of the bubble to become aware of something different: transcendence, or metaphysical matters, which have always been an important topic for our press. Forms of metaphysics or critiques of rationalism, at times certainly with an esoteric touch. As I've already said, our company is concerned to pry open the dominant epistemes. Theology is well suited to that task. At the universities, analytical philosophy seems to be practically unquestioned, and we try to offer something different.

Niki Rhyner: Publishing "troublesome" texts is part of the identity of Matthes & Seitz Berlin.

Andreas Rötzer: Yes, and that makes itself felt in the series name with the word *Brocken*, which implies something indigestible, awkward, even unpleasantly lumpy. Being awkward has always been the mission of Matthes & Seitz Berlin, as it was for my predecessor, Axel Matthes. That's painful, but it is also not easy to do.

Niki Rhyner: Your other catchword apart from being awkward is being independent. How do you actually create independence? How do you define it, and how did you achieve it for yourself?

Andreas Rötzer: I didn't achieve it, in the sense of a completed past tense. Independence has to be fought for every day afresh, because

we are so reliant on the market. We live from our products, and that means we depend on the book market. Our independence consists in being able to make mistakes and not having to justify those mistakes to anybody.

Niki Rhyner: So your independence means owning the publishing house yourself and being accountable only to yourself.

Andreas Rötzer: Exactly. I don't have any targets for return on equity, and if we don't break even, then that hurts me but there's nobody else to answer to. Even so, the balance sheet has to work out in the end, because we are a business—though a strange one: a publisher is subject to the laws of economics and competition, but it produces cultural goods that in other sectors are publicly funded. Unfortunately, it is and always has been the case that the goods we consider the most culturally valuable are frequently the ones that are the hardest to sell. We've often managed to synchronize the two competing goals at least briefly, but ultimately our hard-earned independence comes from a calculated horizontal and vertical mix: The backlist funds the new titles, while the poetry volumes are funded by the higher-selling titles, such as Anne Weber's German Book Prize–winning verse novel *Annette, ein Heldinnenepos* or the philosophical essays of Byung-Chul Han. Added to that are subsidies for translations, particular series, or particular themes. Without the investment by Jan Szlovak and his foundation, for example, the natural history series Naturkunden would look very different, or might no longer even exist.

Niki Rhyner: A concluding question: Is publishing a humanities practice?

Andreas Rötzer: Perhaps humanities exist only in practice. We might ask ourselves, for example, what a humanities scholar actually does nowadays, or what kind of output that scholar still produces in the era of AI. Maybe they don't need a book as output at all; maybe their practice is itself their destination. Independently

of the product, thinking about something is what the humanities are all about. The humanities also mean reading and writing as a form of living well. Humanists should be proud of that, instead of obsessing about output. That would be my idea of the humanities. And in that sense, what we do, or what I do as a publisher, is also humanities. I practice the mediation of knowledge.

Niki Rhyner: Thank you very much indeed, Andreas, for telling us about your work as a publisher.

Andreas Rötzer: Thank you.

***

Andreas Rötzer, PhD, studied philosophy in Passau, Paris, and Munich. In 1999, he joined the publisher Matthes & Seitz, which was founded in Munich in 1977. Initially its bookkeeper, he took over the publisher in 2004 and moved it to Berlin. Since then, the Berlin-based press—in part continuing the Munich tradition—has been building up a broad humanities program on the themes of nature, anthropology, religion, and philosophy, as well as an extensive and prize-winning literary list featuring German and international authors. Matthes & Seitz Berlin has won multiple awards, including the Kurt Wolff Prize, the Karl Heinz Zillmer Prize for Publishers, and the German Publishing Prize. The renowned Friedenauer Presse became an MSB imprint in 2020, and since 2022 another imprint, Rohstoff, has showcased recent German literature. Online catalogue: matthes-seitz-berlin.de.

Translated from German by Kate Sturge.

A BRIEF HISTORY OF ZONE'S SCAFFOLDING

MEIGHAN GALE

When I started working at Zone Books in the late 1980s, our list was couched in a commitment to translations of twentieth-century French philosophy, Zone's founding pillar—Bataille, Deleuze, Bergson, and Clastres. We were also publishing interdisciplinary volumes of highly illustrated essay collections on the city and the body, the Zone series—*The Contemporary City*, *Fragments for a History of the Human Body*, and *Incorporations*. Both of these directions have shifted and morphed over the decades, not abandoned but no longer our central projects.

Translations have always been important to Zone, but also very fraught. We have had lots of internal debate on how much to edit the work of a translator. A few of our more renowned early translators, Paul Auster and Lydia Davis, for example, believed in remaining faithful to the original phrasings of the French language. Our editorial process from the beginning, however, was committed to reaching a wider audience by streamlining the translation to flow easily in English while dispensing with awkward constructions and excess verbiage. After years of repeated rounds of edits on translations, we have slowly moved away from an emphasis on translation projects with their inherent expense and subjectivity. Zone now supports English-language writing for the majority of our list. Many of our authors are not native English speakers but write in English at a high level.

That said, we still publish translation projects if the editorial board believes the book is important and adds to current debates on the area of research. Recently, the use of machine translation programs has caused internal debate on our relationship to AI and translations and the voice of the text and the translator. Reading Lawrence Venuti's recent essay "The Human Translator Versus the Machine" in *Critical Inquiry* dispelled my immediate and complete fear of the use of machines for translations. Venuti explains that machine translations will make English less dominant while encouraging all types of translations to happen more quickly and more economically. Human translators are becoming editors of machine output.

We have also shifted away from our collaborative design-heavy projects of collected essays. While these interdisciplinary projects were editorially impressive and stunningly designed, we have learned that essay collections do not generally get reviewed and sales can be slow. Our last collection of essays, Near Futures Online, was published in 2016, as an online companion offered to our readers gratis. We planned on producing this online series on a regular basis but found that we weren't experienced enough in search engine optimization to increase the site's visibility. In 2025, one of our founding editors, Michel Feher, launched the bilingual site Diagrammes, which continues this open access content with filmed interviews and dossiers to diagnose our current condition.

Near Futures Online coincided with a new Zone series called Near Futures, edited by Michel Feher and Wendy Brown, which is committed to taking stock of neoliberal reforms and the world's drift to the right. Many of its titles have been reviewed widely and garnered awards, including *Hayek's Bastards* by Quinn Slobodian, which received the National Book Critics Circle Award for Criticism in 2026.

The fact that Bruce Mau, Zone's original book designer, was one of our founding editors emphasizes the importance of design and production from Zone's inception. Though Bruce Mau is no longer with Zone, we remain faithful to his original concept of jacket and interior design. The jacket is conceived of as a cinematic wrap and Perpetua remains our guiding font. Since 2002, design at Zone has been led by Julie Fry, previously a member of the Bruce Mau Design studio. We work as a collective when making design decisions and finalizing the jacket and cover designs.

We are a small operation with one full-time employee, one part-timer, and a three-member board of acquiring editors. The editors work remotely from Paris, Berkeley, and Manhattan and we employ freelancers in the United States, Canada, and Europe. We have found that a maximum of three new hardcovers and two paperbacks per season fits with our current organizational structure. Because we keep most of our backlist in print, there are many other production projects underway in a given year. We are approached

daily with manuscript proposals and thus have to be very selective. The three acquiring editors must all be on board with every new project we take on. They are often approached by former authors, students, and contacts in their academic roles.

Our organizational structure is close to that of a functional, and sometimes dysfunctional, family. Given the many decades most of us have been here, we have a shorthand way of making decisions on our list, our design, as well as the backlist and how to keep as many books as possible in print. Our backlist gives a history of the bookmaking process. We have had some of the files for our older titles archived on film until recently, some in QuarkXPress files, and others in older InDesign formats before OpenType fonts were required. We are often faced with complex issues when deciding how to recreate a digital file from our backlist. We have to weigh the number of copies sold per year against reacquiring the image files and reproduction rights with scanning and/or retypesetting the interior text. Printers go out of business or get acquired by larger printing companies, and files for older books get lost in the shuffle.

Our move from MIT Press to Princeton University Press as our distribution, marketing, and publicity partner came about when MIT shifted to Penguin Random House for marketing and distribution. After decades with MIT, we decided that Zone's list was too important yet modest in quantity (four to six books per year) and sales for PRH to be a good fit—our titles risked becoming lost there. We were thrilled to find a university press with which our list could benefit from cross-pollination and connection thanks to our mutual commitments to scholarly knowledge and the human conversation. Before starting our collaboration, Christie Henry, the president of Princeton University Press, was a particular fan of our history of science titles. Our editorial mission has not changed in collaboration with PUP but has been nurtured and buoyed.

Because we are a nonprofit publisher and are funded by sales, grants, and contributions, we have been able to stay true to our mission of producing beautiful, groundbreaking books in the humanities and social sciences while maintaining a commitment

to keeping our backlist in print. The three acquiring editors seek to publish foundational texts as well as the most innovative work of contemporary historians and theorists working in art history, sound studies, comparative literature, political science, economic history, and the history of science. Due to the small number of employees at the press, we all wear many hats and can give our authors direct and unique attention and feedback. I, for instance, do the typesetting and enter directly all author corrections and updates. In the age of apps and automatization, working with Zone offers individualized engagement. Design sensitivity and importance are also what draws potential authors to Zone. We make design decisions based on aesthetics and the content of the book, not on marketing plans and potential sales.

One of my most memorable author exchanges was with Chris Marker in the 1990s, when we approached him about producing a book version of his 1964 film *La Jetée*. After faxing back and forth for months, I visited him on January 29, 1992, at his home studio in the twentieth arrondissement in Paris. We had tea and visited with his cats. He entrusted me with several boxes containing the original stills from *La Jetée*, which I brought back to New York to scan and start on the book version of his film. We communicated by fax during book production. Chris would regularly send messages about the layout of the book, share news and travel dates, and wish us Happy New Year.



1 Faxed note from Chris Marker to the Zone office, 1992.

***

Meighan Gale received her BA in studio arts and French literature in 1988, when she stumbled on a position at Zone Books. She worked part time while completing her Master of Fine Arts in 1991. She was trained on the job as the industry and technology changed, starting with phone calls between time zones, typed and posted letters, trips to the library to track down citations and translations, and waxing corrections down on the film sheets, to firing off emails, typesetting with InDesign, and researching queries and locating image files quickly and effectively.

Since its inception in 1985, Zone Books has sought to publish both foundational texts and the most innovative work by contemporary theorists in the humanities and social sciences. Current Zone team: Jonathan Crary, Michel Feher, Julie Fry, Meighan Gale, Ramona Naddaff, and Kyra Simone. Online catalogue: zonebooks.org.

WASTING TIME

NILS GÜTTLER

I was telling a colleague about intercom Verlag over a coffee the other day when she interrupted me: "So you're a publisher!" I don't recall exactly what I answered, but I do remember my sense of unease at her description. "I am a publisher" is not an easy sentence for me to say, even though it's been around eight years since we set up intercom—a publishing venture. "We" are three historians of science (Niki Rhyner, Max Stadler, and myself), a literary scholar (Ines Barner), three graphic designers (Loraine Olalia, Reinhard Schmidt, Nadine Wüthrich), programmers, and various student assistants and colleagues in our peer group. Since we founded intercom as a nonprofit association, I have been part of the executive board and the editorial department. De facto, in other words, I've been a publisher since 2018.

Yet that's not how it feels. First and foremost, I am a scholar. That sentence is easy to write—or "a historian," or "a researcher," or, if you insist, "thinker," "knowledge worker," "intellectual," "academic." But "publisher"? That evokes very different images for me. I think of someone sitting at a pile of manuscripts with coffee and cigarettes, maybe in a villa in an affluent district of Frankfurt, a prewar apartment in Berlin's Kreuzberg, or an open-plan in Hamburg; either side of them there might be copy editors and a few unpaid interns who look as if they've been working an awful lot of overtime.

Publishers are the people who wheedle the latest manuscript out of an author over lunch; who are personal friends with booksellers, sales reps, journalists, critics, influencers; who find the right words when speaking at book launches for cultivated audiences; who have an intuitive sense of which way the engine of discourse and culture will turn in the coming years; who care about a book's theme and tone rather than the details of its content; who know what bookkeeping means; and—most important of all—understand the book market. Since we started intercom, many of those individual points are part of my own everyday life in the humanities. Yet the overall picture is somehow different.

There are good historical and sociological reasons, I would argue, for my reluctance to identify as a publisher. Go-betweens

have always traversed the worlds of scholarship and publishing, especially in the humanities with their natural affinity for texts and books. On the other hand, those mediators haven't been numerous. At some point, everyone had to decide which side they were on. In the "Gutenberg galaxy," it made sense to draw a functional line between scholarship and publishing, if only for reasons of efficiency. Scholars had enough trouble stabilizing their precarious scientific persona and dealing with substance; why should they take care of the typography and design, printshops, press, publicity, or distribution of their texts as well? Publishers occupied exactly that interface—sometimes tending more to scholarship, sometimes more to the market.

As a budding academic, I was raised to believe that for us scholars, publishing ends when we send off a Word file, which will later come back to us as a printed book or a formatted article. It is publishing houses that organize and carry out the whole business between those points and beyond. Listening to my colleagues today, I would say nothing much has changed in that respect. Most of them show little interest in publishing as a humanities practice. That's particularly striking in that nowadays, our working lives pervaded by digital technologies, it is simpler than ever—and also, given the deep crisis of academic publishing, more necessary than ever—for scholars to take publishing into their own hands.

In the early days, we were not much different ourselves. Until just a few months before we founded intercom in March 2018, probably each of us could have said with a perfectly clear conscience: Nobody ever intends to found a publishing venture. I, for one, never intended to be a publisher. What did interest us was the past and present of publishing in the sciences and humanities and the chance to experiment with unfamiliar formats, exploring the space between new online publications and the good old book. We acquired funding from a body supporting teaching projects. With students from ETH Zurich and Zurich University of the Arts, we worked out the prototype for a "timely" publication. The result—the Æther series, featuring project seminars, which now has ten volumes (two more are currently in production)—was just

as unexpected as the subsequent founding of the publisher itself. In fact, we only created the publisher as a way to distribute Æther's first volume, a study on Zurich Airport. To do that, you need such things as a bank account, some ready cash, maybe an ISBN number. Because "do-it-yourself" had been one of our mottoes from the start and aligned so well with the project seminar, it seemed an obvious move to set up a publisher while we were at it.

Zurich was central to that decision. One of Switzerland's many upsides is that even in the business of academia, you're likely to find the odd banknote or two lying about—scraps of money that can fund an assistant, a teaching assignment, a printing cost subsidy. Luckily, we also had a book-loving patron, Michael Hagner, the professor many of us worked for. Swiss association law helped, as well. In Switzerland, a registered association can be used to organize more or less anything, from FIFA to your local community gardening club. So it was easy to settle on the legal form: intercom was founded as a not-for-profit association listed in the Zurich companies register. Since then, I've been a publisher—or *also* a publisher—and, with intercom, I act at the interface between scholarship and a publishing sector that is dying and, as it dies, becoming hypercommercialized. We now call ourselves a "scholar-led publisher," part of a still rather modest trend towards publishing that is spearheaded by scholars and derived from scholarship. Publishing work in the narrower sense—acquisitions, bookkeeping, attending trade fairs, distribution, dealing with legal issues and copyright, taxes, and the like—crept in through the back door, but it left a lasting mark on my humanities practices. What kind of a mark, exactly?

Three points occur to me. The first two have to do with our "gut" Marxist conviction that it makes a significant difference whether scholars themselves own—or in the case of intercom, collectively own—the means of production within and by means of which they think and publish. Nietzsche once said: "Our writing tools work with us on our thoughts." Something similar could be said of publishing infrastructures. Working practically on infrastructures makes it possible to operate and experiment with them

fairly freely. From the beginning, intercom worked with intermediate formats that, first, connect up book and web (through a shared content management system) and, second, mingle different academic genres. The series "cache," for example, mixes the genres of edited volume, collective essay, collection of sources, and—as a nonacademic genre—collage.

One experience is that these experimental formats can be translated into more conventional ones—the monograph, the scholarly paper, and so on—with some friction loss, but also with considerable added value. *Gegenwissen* (counter-knowledge), the first volume in the cache series, was originally a kind of test, aiming to find out what would happen when twelve historians connected the contents of their computer storage—their cache—on the topic of social movements and knowledge production. As well as the publication itself, *Gegenwissen* has left numerous traces in our respective dissertations, articles, and essays, as well as in new research projects and not least in our wider discourse. Classically, "experimental systems" in Hans-Jörg Rheinberger's sense—and cache is just such a system, in the domain of publishing—have the role of being creative and producing something new. Experimental freedom makes publication formats playful without just playing around.

The second, and more sobering, issue around the means of production is the systemic one, which concerns us more and more. From the start, we saw publishing as a social process, and we conceive all our series as social formats. That is to say, the Æther series is not only a vehicle for the outcomes of project seminars, but also—and primarily—a teaching format. Æther comes with a toolbox of ideas and exercises suggesting how a group can develop a topic, how to write for a broader readership, and how to give useful feedback. The cache series, too, is a tool: for research groups, which can use it very early on to give form to their shared process of thinking. In our third series, Mono, the emphasis is on internal processes between author and editorial team.

It was only as the intercom project proceeded that we realized just how severely the space of opportunity for such social formats

is currently shrinking everywhere, in line with profound changes in what Robert Darnton called publishing's "communication circuit." That circuit included not only authors, publishers, and editors, but printers and paper suppliers, sales and marketing, libraries, and readers; today, the internet and other service providers, metadata management systems, and much more would have to be added to the list. What for Darnton was more peripheral to the circuit, "political and legal sanctions," increasingly affects our work—with a substantial impact on the social formats. For cache, for instance, we face huge problems from the accelerating commercialization of image rights, which massively restricts the opportunities for compiling historical text and image collages. A recurrent issue for Æther is whether someone aspiring to an academic career can afford to spend time on a student publication during their post-doc phase (which is where most volume editors are to be found). Dilemmas around the need to earn one's academic stripes come into play.

The third point relates to my own conflict between the roles of scholar and publisher. Being both at once causes continual problems in my daily life. Some amusing dilemmas arise in the editorial domain, for example when giving a colleague feedback on their manuscript. In what role am I speaking at that moment? Sometimes I don't even exactly know myself. Where it becomes more problematic is at the system level. Academia has no structural sympathy for the idea of scholar-led publishing and is extremely inflexible regarding mixed formats. In our hitherto unsuccessful applications to funding bodies to underwrite an editorial and production position—we have long been overwhelmed by our workload—we regularly encounter great good will, accompanied by an even greater shrugging of shoulders. Research funders do not feel responsible for us: they consider a publisher to be part of infrastructure and not research—but for an infrastructure, we are too research-based. Only time will tell whether we will have more success with our response, which is to rebrand ourselves as not a publishing house but a "publishing lab."

When I look back at intercom's years so far, then systemically speaking, the idea of scholars doing publishing themselves seems an enormous waste of time. In purely career terms, I'd advise anyone against it. Time is short, and surely better spent on completing your manuscript for a prestigious publisher, writing a series of peer-reviewed articles, or joining the editorial board of a big journal that, thanks to Springer, Elsevier, and the like, has international reach and an entirely different degree of visibility than intercom's.

We also waste more and more time—research time, often after office hours—trying to handle the effects of escalating bureaucratization in scholarly publishing. That growth in bureaucracy is itself a product of the paradoxical interaction between digitalization, commercialization, and democratization in the academic information sector. It takes tangible form in open access licenses, metadata management, international copyrights, cyberattacks, and more: a whole spectrum of things that overburden a small publisher and that quickly become boring, at least to me.

On the other hand, Paul Feyerabend taught us that wasting time is the distinctive feature of the humanities. It's when we are "killing time" that the best ideas take shape. True, in terms of science policy, citing the virtue of wasting time is probably not the wisest strategy for a crisis-struck humanities. Ultimately, though, I think it is realistic—not least because the current publishing system wastes not only time (for example on the now completely overblown system of peer review), but also huge quantities of money, which flows directly into the bulging wallets of publishing conglomerates and their shareholders.

Speaking for myself, I wouldn't want to work in a humanities operation where time is *not* wasted on reflecting, experimenting with texts, and trying out new formats just because everybody is too busy writing their peer-reviewed articles, evaluations, funding applications, and financial reports. Nor do I want to work in a humanities operation where the producers of knowledge are totally alienated from the means of publishing production. This is where we seem to be heading. If that's how it turns out, ok.

But I think that if it does, then I'll become a publisher.

***

Nils Güttler is associate professor of the history of science at the University of Vienna. His research explores the intersection of environmental history and the history of science, with a focus on the history of media, infrastructures, popular science, and social movements. His most recent books are Nach der Natur: Umwelt und Geschichte des Frankfurter Flughafens *(Wallstein, 2023) and* Umweltwissenschaften zur Einführung *(Junius, 2026). Nils cofounded intercom Verlag, Zurich, which develops new publication formats for the humanities and advocates for alternatives to the current system of academic publishing. Online catalogue: intercomverlag.ch.*

Translated from German by Kate Sturge.

ON BURROWS, BOOKS, AND DISLOCATED TIME

VERÓNICA STEDILE LUNA

Among the characters in the fiction of Argentinian writer César Aira, one of my favorites is the publisher who becomes central in *La vida nueva* (The new life). Almost no one who has worked in the publishing trade can suppress a sympathetic yet uncomfortable chuckle when reading about him, especially when their work has been carried out in markedly unequal measures of passion, enthusiasm, business acumen, and ability to keep to schedules and budgets. As a fable, the novel explores one of the impossible mathematical conundrums with which the author often challenges us: the microscopic reasons behind changes and delays in a book's publication create a kind of paradox. The publisher says the book will be ready in three months; its novice writer calls him six months later, and the publisher replies that there was a problem with the ambiguity of certain words caused by the similarity between "e" and "o" in the movable type. He tells the young writer to call again in a month, but the author does so only a year later, and the scene repeats itself with similar disproportions: a new mishap has emerged—this time, dust on the offset-plate films slowed things down—but the book will be printed in ten days. The author calls again after two years, and with fresh reasons the publisher tells him that the book will be in bookshops in a week; the author calls again after four years; and so on. As the delay in the publishing process appears to shorten (even as it in fact stretches further), the intervals the author spends waiting between one postponement and the next expand exponentially.

What the novel captures with wry, mock-engineered precision is the ever-so-slightly deranged logic between time as the product of a calculation and calculation as an act within the publishing process. It also captures the equally strange logic by which editing takes place on the plateaus produced by those temporal misalignments, rather than simply in spite of them. Between one postponement and the next, when the publisher keeps promising ever less distance to the finishing line, there are ever more setbacks: the condition of the printing films, the board stock for the covers and the paper supply from abroad, power cuts at the press, the cargo motorbike's distribution route, and so on. In the

end, the book being written, *La vida nueva*, is the only possible one to emerge from the multiple layers of impossible times that constitute it.

The question we publishers constantly ask ourselves is how those microscopic aspects of the process—which never quite register within the macro and micro stages of publishing: editing, design, proofreading, and so on—participate in *editing* in the strongest meaning of the word: *transformation*, *selection*, *rewriting*; editing as a kind of passage from one state to another. How is the "time of editing" also an *editor*?

The logic of absurdity, discord, and paradox circulates in the inexhaustible, non-coincident space between process and objective. We can therefore take that space and propose three forms of the paradox in the everyday practice of publishing, according to the nature of the account (what is counted and what is recounted): the realm of paper; the nature of editing as both an act of care and an act of possession or grasp; and the conversational times that shape and unsettle the work.

There is a microscopic layer of publishing that leaves no printed trace, yet depends entirely on the modalities and materiality of the printing process itself. In contemporary Argentina, the field in which EME-Madriguera has been working for the past ten years, the publisher's impossible calculus cannot be understood without considering the calculations of paper (its scarcity, its price). According to the 2023 report by the Cámara Argentina del Libro, the publishing sector is undergoing a remarkable "transfer of resources from every actor in the chain toward the paper mills." These mills are one of the country's most concentrated economic sectors and hold a near-monopoly in the national market, with book-grade *bookcel* paper produced almost exclusively by Celulosa Argentina and Ledesma, who therefore determine the market price. Ledesma was founded in 1908 as a sugar mill and belongs to one of the wealthiest and most powerful families in Argentina. Its former CEO, Carlos Blaquier, was accused of direct collaboration with the last Argentinian civil-military dictatorship (1976–83).

Whereas paper usually makes up at most 30 percent of a book's cost, that figure doubled to surpass 56 percent in October 2023. It remained at similar levels throughout 2024, with no signs of decline since then. The question presents itself almost immediately: How much, and in what way, does a book change when its value shifts so dramatically during the course of its production? What does it mean for the stakes of writing to absorb time-value as a volatile commodity, subject to inflation and to monopolized paper pricing—when writing itself is already a wager without guarantees, an exposure to time's own unruly contingencies?

The immediate consequence of the huge rise in paper prices has been the "primarization" of book production, since the raw material now absorbs the largest share of a book's value. Possibilities for growth through added value diminish accordingly, while primary investment takes up the greatest effort and almost all of the profitability of the book's production. Retail prices (P.V.P., Precio de Venta al Público) cannot rise in proportion to production costs without rendering the book uncompetitive. The gap between rising costs and falling profitability is absorbed by every other actor: commissioning editors, designers, copy editors, illustrators, print workers, printers, translators—and authors, who continue to receive a 10 percent royalty on a retail price that is only partially updated in a context of declining sales.

If we return to *La vida nueva*, where publishing a book is also what happens around the calculations and the time through which a book transforms, it is not difficult to imagine that in this paradoxical discoincidence between process and result, we encounter the impossible adjustments of costs unfolding across time. It is at this disjuncture, too, that we must read the fall in average print runs per title, a reduction of 34 percent over the last two years according to the Cámara Argentina del Libro's 2026 report.

The second paradox that may reiterate the misalignment between process and object activates the affective dimension of editorial work. Editing is undoubtedly an act of care, affection, friendship. As a method of transformation, the practice can be grounded in collaborations and ways of world-making that operate

in less visible layers of the publishing process. At the same time, it has a less benevolent, slightly more spectral or phantasmatic reverse side: editing as a will to appear within another's writing. Roland Barthes wondered about method in writing and in speech as exercises capable of interrogating the conditions under which discourse might detach itself from the desire to "seize" the other, of asking how to speak without capturing the other in language. Editing poses that question in a paradigmatic way: how to enter into contact with another's writing without capturing it, and how to echo that writing, to let oneself be traversed by the force of an encounter with it while resisting the proximity that invites us to take something from it.

To manipulate another's energy, to move words with arrows across the page, is to do something in the other, to leave a mark. As the director of a micropublisher with no more than forty published titles, each chosen with the precision born of enthusiasm and admiration, this tension between "caring for" and "taking something from" another's writing has accompanied me always. To emerge from an editorial process is to come away carrying the phrasing of another's sentences, the rhythm of a particular syntactic gesture, the colors of an imagined landscape projecting themselves onto the streets through which we walk.

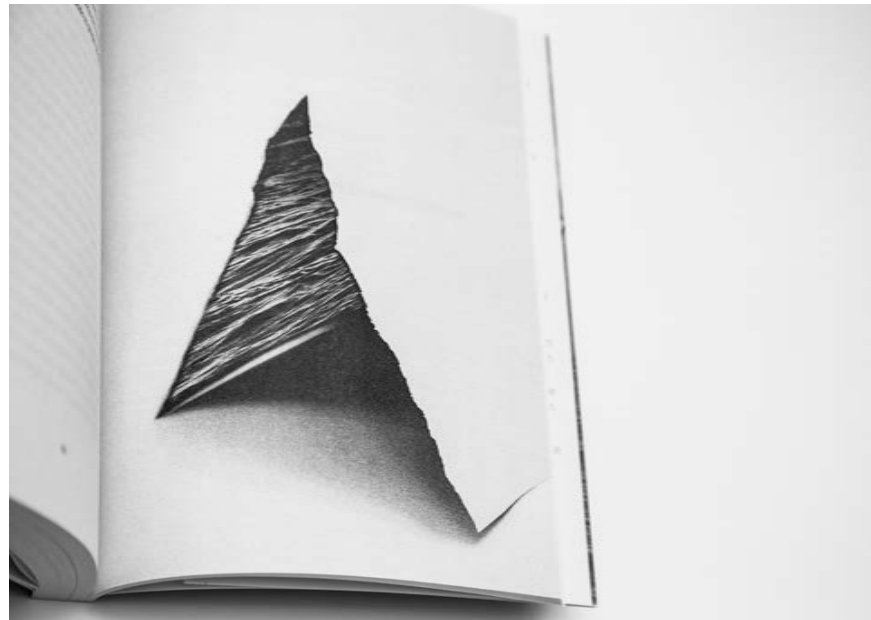
The third paradox relates to temporal misalignment in conversation, and has to do with the temporalities of a book's process within the shifting agendas, urgencies, and imperatives that circulate. We choose to publish a book because we inhabit a universe of conversations that matter to us, but editorial time delivers that book into a different horizon of emphases and quests.

Achával, the editor in *La vida nueva*, says to the narrator when seven years have passed since the promise of publication: *Your book is fresher than ever!* Beyond the joke and the deliberately absurd fiction, publishers carry that anxiety constantly: How to maintain the vitality of a book beyond urgencies, beyond agendas, and beyond the very limits of editorial time? In this sense, the elements of publishing that seem insignificant end up shaping not only the

process itself, but also what ultimately survives of that process in the object we later experience as a book.

Time is an agent: it asks us to think against the transparencies of the "topics" on which we are supposed to take a position. In this, small- and medium-scale publishing faces both the challenge and the gift of time's paradoxes. We might say that topics pass and forms remain. Thus, without abandoning an interest in intervening in contemporary discussion, without ignoring the desire to take part in the agenda and arena of debate—which, after all, ignites much of the spark of publishing—and faced with the microscopic and incessant deviations of the editorial process, we choose the book we imagine capable of defying the demand for high visibility and what Boris Groys, speaking of art, calls the "strong images of progress." We choose books that even ten years later—separated from readers only by a momentary power cut at the printer that prevented them from reaching the bookshops—can still offer us an experience of the world that incorporates a recognition of paradoxes, of the subtle movements of a thought not completely dominated by the loudest language of the present.

This long form of time in publishing is what we call Madriguera, the burrow, which is the name of our essay series. A "burrow," as Maurice Blanchot noted of Franz Kafka's novella, is also the possibility—and the terror—of finding oneself enclosed with the outside: inhabiting exposure within an apparent refuge and refuge within exposure. In that risk, a kind of publishing that does not erase the misalignment between process and object becomes possible and turns that misalignment, instead, into one of its agents.



1 The entire Madriguera collection starts from a single image: A photograph of the horizon in the Río de la Plata. In relation to the themes and literary procedures of each work, Barbeito develops distinct visual procedures and rhetorical operations from that same image.

***

Publisher and scholar Verónica Stedile Luna works at the intersection of avant-garde literature, literary theory, and publishing practices. She was a postdoctoral fellow at ICI Berlin in 2024–26 and holds a teaching position at the National University of La Plata. Verónica leads the research group "Vital Forms: Relationships Between Writing, Affect, and Publishing" in La Plata and organizes workshops, most recently "The Page as a Sign" in Berlin. Her publishing house, EME-Madriguera, focuses on contemporary essays exploring the crossover between art, literature, performance, and nonfiction. Online catalogue: emeeditorial.com.ar.

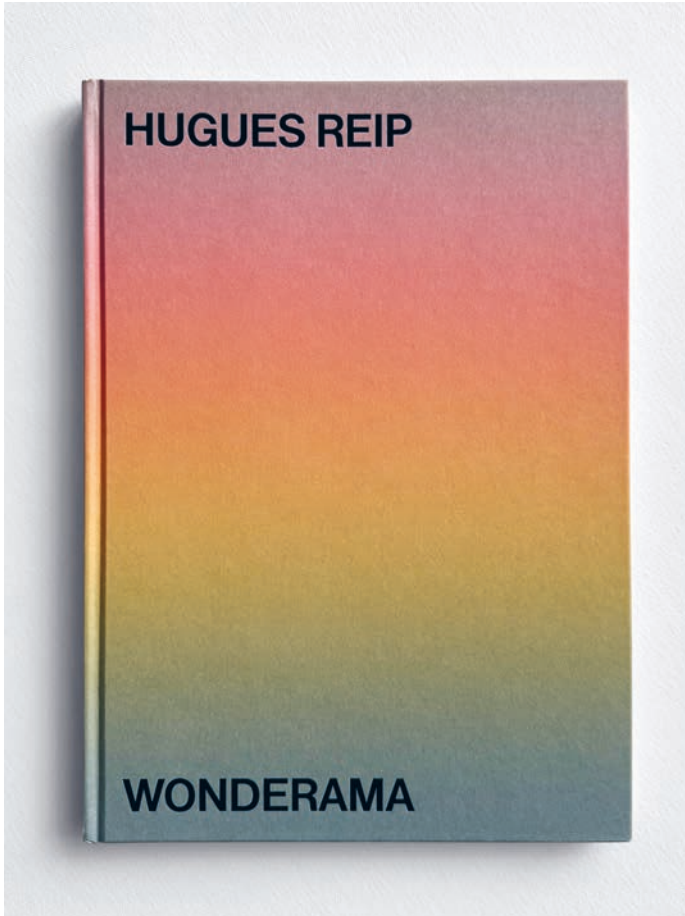
A BOOK IS A RISK TAKEN

VÉRONIQUE YERSIN

The publishing house Éditions Macula was founded in Paris in 1980. Its catalogue is both specific and eclectic, rigorous and original. I took over as director in 2010 with a new team that included Yan Le Borgne (assistant editor and head of iconography research) and Sophie Yersin Legrand (lead copy editor and English-to-French translator). We work with Schaffter Sahli, a graphic design studio based in Geneva, and together we have succeeded in giving our books a strong visual identity—in particular, the silkscreened covers of our "black collection." Our mission is to produce books of quality, in both form and content, with passion and courage—all volumes are sewn, with great attention to image reproduction, paper, and print quality. This degree of rigor is made possible through support from both public and private funders.

We publish around ten books a year. Each one is a collective adventure, beginning with our exchanges with the author and continuing through the editorial process, translation (where necessary), graphic design, layout, distribution, publicity and marketing, press, festivals, and bookstore events. To me, the cover of *Wonderama*, by artist Hugues Reip, exemplifies the flow of communications between us and our authors—in this case, to create the right look for Reip's book. Reip initially requested a black cover with multicolored lettering, which struck the editorial team as too stylistically tied to the 1980s. Our graphic designers proposed inverting Reip's concept, with black lettering and a rainbow background made with Iris printing, a process rarely used today because of the risks entailed by its continuous-flow inking system. In the end, the multicolored covers were produced by allowing the inks to mix as they were applied to the rollers, leaving the exact color composition to chance and making each book cover a unique work of art.

While the main focus of Éditions Macula is the anthropology of images, its dedication to breaking barriers and building bridges among different research fields shows in the books the house has produced over the past forty-six years. Our catalogue thus includes works on art history, philosophy, dance, publishing, poetry, and the history of food, as well as novels. A comprehensive list of all of



1 The cover of *Wonderama*, printed with the rainbow roll technique.

the fields in which we have published would not necessarily offer a more complete understanding of the structure of our catalogue, whose true spirit and substance, past and present, are defined by the diverse perspectives, ages, backgrounds, interests, and commitments of our teams. Our output includes volumes on topics ranging from cabinets of curiosities to the Pawnee people, covering forms that stretch from artists' biographies to museum archives, in periods that extend from the seventeenth century to the present.

The legacy of the first team at Éditions Macula is an important part of this whole. The house as it exists today builds on that heritage, adding new ideas and different registers of writing. The editors of our series are the source of our singular identity: each one proposes works by authors within their own networks, bringing tremendous richness to the projects we undertake and giving us the opportunity to continually discover new ways of thinking. Each one contributes their experience in their own field of work, their own knowledge, and their own relationships, allowing us to remain at the cutting edge of research and thinking in the humanities. The journal *Transbordeur*, whose tenth anniversary we will celebrate this year with a special number, is emblematic of our desire to remain central in a highly specific field of research: the material and social history of photography. Heading this journal are Olivier Lugon and Christian Joschke, who have built an editorial committee that includes the field's foremost researchers. The journal publishes a mix of well-established authors in and outside of academia as well as many early-career scholars whose contributions embody the abundant and lively research going on in the field today. Some of our scholars are francophone, while many others work in the English- or German-speaking world. This lends the journal great diversity, but requires additional work in the form of translation, which brings its own challenges: our translators must often create new vocabularies to describe a field of knowledge that is still under construction. This demands active dialogue between translators and authors in order to identify the right way to communicate their ideas. The question of rigorous translation was particularly central

in our issue on artificial intelligence, for which there is not yet a set vocabulary in French.

The decision to publish a book is an act of faith: essentially inexplicable, necessarily mysterious, and sometimes random. Desire is always at the core of our editorial deliberations, as is a true sense of curiosity—an openness to everything. An author's work must be impeccably researched and rigorously thought through, but my choice to publish depends on the pleasure I feel when reading. It is a kind of falling in love. Even in the humanities, there are page-turners that are immediate and obvious choices. Of course, this is no guarantee of public success: that is its own mystery. Broadly speaking, the work of a publisher requires curiosity and patience, but also—and above all—passion. All of these are necessary to weave together a book: reading, editing, exchanging with the author, and then doing it all over again—a back-and-forth that continues until the book is ready to be released and delivered into the hands of its readers. Each time, a book is a risk taken.

Despite its small size, our team succeeds in alternating large-scale projects with more modest ones. A recent work on André Bazin, for example, took more than five years and created an imbalance that was difficult to right, both financially and logistically. When we embarked upon it, the project seemed entirely manageable. As time passed, the scholar behind the book, Hervé Joubert-Laurencin, unearthed more than 2,700 of Bazin's film reviews that had been conserved on microfilm in various libraries. Gradually, we realized the project was evolving toward publication of a complete collection of Bazin's writing. At times, we felt as if we were veering into the realm of folly, but the strong interest sparked in the film world by the discovery of this trove of texts inspired us to continue and complete what we had begun. The challenge was immense. We temporarily enlarged our team to include three film specialists, Pierre Eugène, Gaspard Nectoux, and Baptiste Pinteaux. Another, larger challenge remained in the form of a lack of digital equipment, since the first phase of the process involved sorting, classifying, transcribing, editing, proofreading, and organizing this mass of writing in a coherent manner so that it

could be laid out in book form. Ultimately, our two-volume boxed set was more than 14,500,000 characters long. The index alone occupied nearly all of our time for almost a year. As soon as the line-editing and proofreading began, we set up a referencing system to locate film titles, proper names, institutions, festivals, radio and television programs, works cited, headlines, and titles from the press and other publications. Ultimately, the work came to include five indexes and a 152-page concordance table identifying the French titles of films alongside their original titles, offering readers a day-by-day chronicle of the 1940s and 1950s in film.

The catalogue of Éditions Macula features multiple works focused on photography, in parallel with the journal *Transbordeur*. In 1989, the house's original team published an anthology of essays on photography edited by André Rouillé. After I took the helm, we expanded our offerings in this field. This choice was natural in the sense that we were surrounded by talented scholars, such as historian of photography Olivier Lugon, who were able to lead innovative and coherent projects in the field. We are now known for our interest in this subject.

Recently, we had the opportunity to work on another major project in the field, which will be published in the autumn of 2026, focusing on Hippolyte Bayard (1801–1887), an inventor and a pioneer in the field of photography. Under the leadership of Éléonore Challine and Paul-Louis Roubert, we will be publishing the 900 or so photographs by Bayard preserved in the archives of the French Photographic Society. These include the first photographic images ever developed on paper in France, the first portraits, the first images of Paris, and the first photographic tableaux, notably his famous *Autoportrait en noyé*. Alongside these we are publishing one of the incunabula of the history of photography: the records Bayard kept of his experimentations, a kind of journal of his photographic research, which offers a unique record of the birth of photography in the early 1840s. Since most of these images are extremely light-sensitive, they cannot be removed from storage for anything like a display or an exhibit. This challenged our editorial team to build a kind of museum on paper, and rising

to that challenge meant identifying exactly the right architecture for such a book.

Despite the high costs, we publish many translations. The fact that many of our team members are multilingual likely shapes the attention we give to texts from outside of France and our dedication to bringing them to French-speaking audiences. Translation is extremely important to us: while it is of course possible to grasp the meaning of a text or an argument without being bilingual, making real translations available to the French-speaking public remains a necessity in our eyes to allow audiences to access authors in all of their depth and subtlety. We publish many translations from the German, most recently *La photo me regardait* (*Das Foto schaute mich an*), by Katja Petrowskaja, and Peter Geimer's *Mouches. Un portrait* (*Fliegen: Ein Portrait*), for which we chose a visual presentation that was slightly different from the original German edition.

Five years ago, Éditions Macula set up a new branch in the village of Mangiennes, in France's Meuse region, to work pro bono organizing literary events such as the Version Mangiennes festival, featuring authors from many backgrounds, mostly published by independent houses. Encountering and interacting with the public in this way is both a luxury and a necessity, reflecting our approach to our work even as it brings it to wider audiences. These events also broaden and enrich our editorial choices. Both in our catalogue and at Version Mangiennes, we seek to invent new forms that make the contents of our publications as widely accessible as possible.

My years publishing books, rebuilding our catalogue, and discovering new texts have mapped a kind of terrain, a "Macula world," so to speak. To give back a small portion of what has been given to us, we make books *Pour la suite du monde*—"so that the world may go on"—to quote the title of Pierre Perrault's magnificent film.

***

Véronique Yersin studied art history at the University of Geneva. She worked for a decade in the Cabinet des estampes (prints collection) of the Museum of the Art and History of the City of Geneva and co-directed the Forde contemporary art space (2008–9). She took over the publishing house Éditions Macula in 2010. Since 2023, she has organized the Version Mangiennes literary festival in the Meuse region.

Founded in 1980, Éditions Macula is a publishing house specialized in scholarly work in the field of art history, publishing both major classics in the field and the work of contemporary scholars from France and beyond. Since 2010, the house has expanded its list to include literature, photography, art books, and cinema. Online catalogue: editionsmacula.com.

Translated from French by Miranda Richmond Mouillot.

FROM CUTE TO ESTABLISHMENT

DAVID BERGÉ

Not fully aware of my love for a boy there, I convinced myself that pre-documenta Athens was the new city I needed to live in. The light, the marble excessively cut out from its surrounding mountains, the spontaneity of meeting inspiring people, affordable rent in a nice street on an urban hill—all formed my phenomenological artist's studio for imagining and preparing work.

Due to the participatory and time-based nature of my work, presenting it within Athenian institutions seemed too strenuous. The studio model worked well until Lockdown 1 forced me to give in to my desire to not only imagine and prepare, but also produce and share work in Athens. I wanted to experiment with embodied, situated, and material writing. Not on urban or museum walls, but on printed and distributed pages.

Some people think of me as an artist who is particularly well organized. I started imagining a series of compact and unlaminated books with a functional design, each emerging from one central theme—a writing experiment and a place for knowledge dissemination evolving around the archipelago of the Aegean Sea. A place where I could surround myself with peers to engage in field research, writing, designing, printing, and distributing. Others would call this situated publishing or a small press.

Material writing means in the first place decolonializing and deexoticizing the myth of Greek islands that imagines them as a sanatorium for the industrialized mind to let go of its own shit and in doing so to exhaust the human and natural resources of the local ecosystem. By contrast, my published pages and unlaminated softcovers would start from the idea that islands are connected underwater to each other and to the mainland, physically and phenomenologically (*Mediterranean Icebergs*, 2025). Not only through tectonic plates and non-human agents, but through data cables and fossil fuel pipelines.

These would be not mono-authored books, but a studio where about five to seven individuals—from different disciplines such as art, architecture, geography, but also anthropology and medicine—craft one book collectively, relying on knowledge derived from lived experiences on islands. How much space did 1916

miners have to carve out ore inside the mine on Serifos island? Their grandson, our geo-guide, brought us there. We measured using our bodies. For other books, these lived or embodied experiences would make us look into rituals of everyday life and struggle, archaeologies of moods and emotions, human geographies, and critical history. Not books as artworks, but a group of artists figuring out something on an island and endeavoring to write about it, writing materially, describing places so that the reader can almost touch them or walk there with the writer. A press mostly focusing on the present and twentieth-century history, something often overlooked by international discourses on Greece.

The surface of a page at kyklàda.press is 10.2 x 16.2 cm. When we began, not so many books had that format. It forces us to keep the design efficient and the writing direct and compact; there is not much space for promises of what will happen later in the text, and introductions are kept strictly to the back cover only. On ninety-six pages, every word counts. So does the empathy and creative interpretation of the reader. And the unlaminated covers make the reading environment and experience—water-wind-beach-sweat—part of the book.

With half of my Covid-19 compensation from the city of Brussels invested in the first content production, a modest print run, and a strong design grid by Roland Brauchli, we ran out of stock in three months. Soon after, during one of our first research trips, I found the team in a heated discussion at the ruins of a healing temple, confused by the clash between the experience of a collective experiment and the realities and cost of the industry which brings that collectivity to an audience. Not everyone is able or willing to take part simultaneously in content creation and the "dark side" of publishing (print, ship, store, distribute, promote, as whispered into my ear by Peter Schmidt). If I wanted this project to be an ecosystem of thought, bookmaking, readership—where on the one hand, contributors could be remunerated, and on the other, fieldtrips and printers could be paid from book distribution and sales—I had to handle both the dark side and the collective

content production side, which meant taking a couple of financial risks that could not necessarily be justified collectively.

KYKLÀDA.PRESS

In December 2020, we came out with four books that would set the tone for the series to come: *Public Health in Crisis*, a little history of epidemics and pandemics, on the role of islands as temporary quarantine places; *The Architect Is Absent*, identifying Northern and Central European colonial gazes on the South and island culture through the example of a holiday house on Amorgos island and showing the part played in the emergence of vernacular architecture by not only the landscape and climate, but also the military dictatorship, hygiene, and nation building; *The Sleeping Hermaphrodite*, looking at gender and identity through hermaphroditic statues and plants; and lastly *Free Love Paid Love* about the expression of affection and consumption of love in ancient, modern, and contemporary Mykonos island, the center of a circle (κύκλος) of islands—Cycladic islands, hence kyklàda.press.

2021. Four titles circulating. With its affordable retail price, kyklàda.press was rejected by the usual suspects in art book distribution, who could not make enough profit on us. One of them had the audacity to tell me: "kyklàda.press has the potential to produce too many titles, making it overly complex to distribute." I refused to bundle them together in a marketable box or give in to the membership model where people would automatically receive new iterations in the series. As a reader, I may be interested in one aspect of a publishing practice, not necessarily their entire imprint. I did not want to create another select members club. Franz König, who was already selling our books in his forty-something stores, encouraged me over an espresso in Cologne to continue without a distributor, but to simplify operation in four ways: "outsource storage, shipping, and invoicing to a fulfillment company located at the center and not the periphery of Europe," "work with minimum orders," "take good care of relations to the stores where your books

work; there are maybe twenty of them in Europe," and lastly, "don't get involved with people asking for consignment, your books are specific and come as a series, they will either work somewhere or not."

Emancipating myself from going to the post office, I took pride in the sustainability of this model of printing just once per year (new and reprints) and funding new production from sales. The model allowed me to realize ideas relatively quickly into books, without the burden of awaiting green lights from funding bodies. This way, our publishing could respond swiftly to the changing times. In 2021, we added *Architectures of Healing: Cure through Sleep, Touch, and Travel* to the catalogue: inspired by ancient healing temples, where mortals were said to receive cures in their dreams, the book imagines what such healing centers—or pre-hospitals—might look like as spaces for physical and mental recovery in the wake of Covid-19. *(Forced) Movement* (also 2021) was about the discrepancy between those who can pay for a Golden Visa by investing in Athenian real estate and those who arrive across the Aegean Sea without such means. It would be cynical to create a series of books about the Aegean without addressing migration.

The project, being a "Covid baby," took on an additional format in the second year, when, inspired by Hélio Oiticia and Lygia Clark, I created *The Conscious Effort Fort*, an environment in which audiences could come together to read and write or rest and sleep in each other's presence. Providing books and writing materials on welcoming surfaces, I refused to call it a workshop, and instead assumed the creative potential of audiences using the installation. A safe space was created for people to start exploring closeness to each other again, in 2021, when policy measures allowed it. After presenting the work in Northern Europe, where it was funded, attempts to show it on the islands—where we intended to conduct research for new books—failed. Seasonal businesses there prioritized music and drinks as forms of social gathering. The recovering tourism industry had little patience for an artist proposing a different way of coming together.

This led us to look into the leisure industry and altered forms of imagination around it (*Islands after Tourism*, 2023), and the obvious yet hidden machines that operate Mediterranean beaches (*The Beach Machine*, 2022). We looked at proto-industrial mining to disclose historical and contemporary consequences of extraction and land politics (*Bodies of Extraction*, 2022) and at lamentation practices, rural but also in urban Athens today (*Urban Lament*, 2023).

Responding to an enormous number of requests to feed the public programs of bookstores and art centers with events or what they call book launches, I figured that these are audiences coming together in search of live entertainment around ideas in books even though, in most cases, they have not yet read the book. I created *Machine Paralysis—A Fake Book Launch*, merging fragments of the research from three different books. The result was misleading and fictional information that would emphasize the theme of the book, coming to a performance format of thirty minutes—only to then announce that the launch was fake but the book (one of the three) is real, and "you can all buy it here."

THE END: FROM CUTE NEWCOMER TO ESTABLISHMENT

A press speaking of peripheral geographies within global political contexts sold around 60 percent of its stock outside Greece. Locally, it was mostly seen as a small press rather than as the artistic writing experiment I had envisioned. Printed in English within the Athenian ecosystem, where roughly 98 percent of publishing is in Greek, the press was difficult to compare with anything else in Athens, positioning it as a self-proclaimed outsider. At the same time, it gradually gained more display space in art bookstores and art spaces both locally and internationally.

Readers tickled by the series would return to explore other books. The fact that Athens became a magnet for Western artists and remote workers post-Covid and post-documenta obviously contributed to sales. Despite the project being hard to frame and

control locally, at the time of printing, September 2026, 20,000 books had been sold (thirteen titles).

Working with a warehouse instead of a distributor, the production cost of adding two titles per year roughly matched the income from sales. By 2024, with ten books in the catalogue, I felt we could afford to take a little more time to produce content—eighteen months instead of twelve. At the same time, given the genocides in Gaza and Sudan, there was an urgent need for a third title. So I decided to take a loan from a board member to cover its production costs, assuming this one would cover the expense. Due to inflation, an extra sum besides the loan was needed to realize the three books. Foundations would not help: "Your books are everywhere, you don't need money!" Seventy-two readers did not take kyklàda's success for granted, and chipped in to reach our fundraising goal. They saved the press from bankruptcy.

This independence and rapid success led to a change of scale. kyklàda grew out of its cuteness to become established, and has today lost the benefits of a newcomer or the privilege of the temporary. More exposure unfortunately also comes with more weight on the industrial or dark side of publishing, pushing the press to the limits of what is manageable by an artist studio and making it too messy and not attractive, or simply too late, for institutions or private individuals to come on board and support it financially. The last two of kyklàda.press's fifteen titles will be added to the catalogue in 2027.

***

David Bergé is an artist and directs the experimental publishing platform PHOTOGRAPHIC EXPANDED PUBLISHING ATHENS, which currently hosts the imprints kyklàda.press and Time Based Editions. Online catalogue: photographicexpanded.be.

APPENDIX

PICTURE CREDITS

A BRIEF HISTORY OF ZONE'S SCAFFOLDING

1 Chris Marker, *Faxed note to the Zone office*, 1992.

ON BURROWS, BOOKS, AND DISLOCATED TIME

1 Image from I Acevedo, *Algo se mueve. El ensayo después de Walsh*, EME Editorial, Madriguera series, 2021. Artist and photographer: Leticia Barbeito.

A BOOK IS A RISK TAKEN

1 Hugues Reip: *Wonderama*, Paris: Éditions Macula (2022).

ACKNOWLEDGMENTS

Our greatest debt of gratitude is to Anke te Heesen and Viktoria Tkaczyk, Speakers and architects of the Center for Advanced Studies "Applied Humanities: Genealogy and Politics," funded by the DFG. Without them, there would have been no working group on publishing, which has been meeting since spring 2025 to read, discuss, and imagine the past, present, and future of academic publishing. Thanks also go to Martin Bauer, who helped set up the working group and encouraged us to capture our ideas in print. As part of the group, numerous researchers and practitioners told us about their work in and on publishing. We thank Dilek Arslanlar, Fernanda Beigel, Meta Cramer, Annette Gilbert, Michael Hagner, Ina Heumann, Katharina Knorr, Cori Antonia Mackrodt, Christian Mathieu, Morten Paul, Rabea Rittgerodt-Burke, and Magdalena Schrefel.

At "Applied Humanities," the whole of the core team—Anke, Alejandra, Fynn, Justin, Kate, Kristina, Laura, Lindiwe, Lisa, Meda, Viktoria—discussed drafts with us, as did the fellows and guests. A big vote of thanks to Fynn Steiner for research and support, Kate Sturge for sharing her immense editorial knowledge, and Kristina Westphal for keeping the engine room running.

The Humanities in Action series took concrete shape in collaboration with the publisher, intercom Verlag: our warm thanks to Ines Barner, Nils Güttler, Reinhard Schmidt, Niklaus Schneider, Max Stadler, Christina Tuggener, and Nadine Wüthrich. Finally, thank you to the translators and all the volume's authors for the short but intense exchange of views and for their texts, each of which surprised us in the best sense of the word.

MONO

Mono is a paperback series with an eye on original and creative scholarship in the history of science/knowledge/technology, science and technology studies (STS), political economy, environmental and labor history, media studies, publishing, and adjacent fields.

The underlying hybrid publication platform was developed in collaboration with gta Verlag, Zurich. It consistently interleaves online publishing (open access) and the printed book—conceptually, infrastructurally, and in terms of graphic design.

Series concept
Moritz Gleich, Niki Rhyner, Max Stadler

Series editors
Ines Barner, Nils Güttler, Niki Rhyner, Max Stadler

Graphic concept and design
Reinhard Schmidt, Nadine Wüthrich

Development
Urs Hofer

www.intercomverlag.ch
info@intercomverlag.ch

CREDITS

Mono 04
Niki Rhyner, Alrun Schmidtke, eds.
Publishing/Verlegen: Humanities in Action 1

Editing, translation, and proofreading
Kate Sturge, Jörn Pinnow, Miranda Richmond Mouillot

Editorial assistance
Fynn Steiner

Printing
TBS, La Buona Stampa SA, Switzerland

Binding
Bubu AG, Switzerland

Editorial board Humanities in Action
Anke te Heesen, Alejandra Osorio Tarazona, Niki Rhyner, Alrun Schmidtke, Kate Sturge, Viktoria Tkaczyk

Humanities in Action is a series arising from the Center for Advanced Studies "Applied Humanities: Genealogy and Politics" at Humboldt-Universität zu Berlin, funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation), project number 509851987.

Open access
intercom-mono.com/04
DOI: 10.68423/HUFV3638
DOI: 10.5281/zenodo.22690678
CC-BY-NC-SA

First Printing
Printed in Switzerland
ISBN (print): 978-3-907380-12-3
ISBN (OA): 978-3-907380-13-0
ISSN (print): 2813-0111
ISSN (OA): 813-012X
© Texts: the authors
© 2026 intercom Verlag, Zurich

Mono 04

OPEN ACCESS
intercom-mono.com/04

EXTRA CONTENT
intercom-mono.com/extra/04

VERLEGEN: HUMANITIES IN ACTION 1

NIKI RHYNER, ALRUN SCHMIDTKE, Hg.

HUMANITIES IN ACTION

Wie wird geisteswissenschaftliches Wissen und Können außerhalb der Universität wirksam?

Mit *Humanities in Action* laden wir Verlegerinnen, Lehrer, Podcasterinnen, Übersetzer und Aktivistinnen ein, von ihrer Expertise zu erzählen, von ihrem Alltag und davon, wie sie das gesellschaftliche Leben mitgestalten. Wir fragen nach ihren Wirkungsorten – den Klassenräumen, Tonstudios und parlamentarischen Hinterzimmern –, nach den politischen Herausforderungen und ihrem gesellschaftlichen Engagement. Welche Rolle spielt die geisteswissenschaftliche Ausbildung in ihrem Berufsleben? Welches Wissen, welche Fertigkeiten prägen ihr Handeln?

Ausgangspunkt jedes Bandes ist eine öffentliche Veranstaltung, bei der wir ausgewählte Personen zu ihrer Arbeit befragen. Daran anschließend laden wir weitere Praktiker*innen ein, einzelne Aspekte ihres Tätigkeitsfeldes in kurzen Beiträgen zu vertiefen. So entstehen pointierte Bücher, die eine verborgene, aber wichtige Infrastruktur der gesellschaftlichen Gegenwart erschließen und die zusammen eine Bibliothek geisteswissenschaftlicher Praktiken ergeben.

INSELN DES VERTRAUENS: VERLEGEN IN DEN GEISTESWISSENSCHAFTEN 09
Niki Rhyner, Alrun Schmidtke

KEINE GEISTESWISSENSCHAFT OHNE PUBLIKUM: ANDREAS RÖTZER (MATTHES & SEITZ BERLIN) IM GESPRÄCH 19

EINE KURZE GESCHICHTE DES AUFBAUS VON ZONE BOOKS 39
Meighan Gale (Zone Books)

ZEITVERSCHWENDUNG 47
Nils Güttler (intercom Verlag)

ÜBER BÜCHER, ERDBAUTEN UND ZEITLICHE VERSCHIEBUNGEN 57
Verónica Stedile Luna (EME-Madriguera)

MUT ZUM VERLEGEN 67
Véronique Yersin (Éditions Macula)

ERST CUTE, DANN ETABLIERT 77
David Bergé (kyklàda.press)

ANHANG 87
Bildnachweise 89
Dank 90

INSELN DES VERTRAUENS: VERLEGEN IN DEN GEISTES-WISSENSCHAFTEN

NIKI RHYNER, ALRUN SCHMIDTKE

Bücher verlegen zwingt dazu, Nägel mit Köpfen zu machen. So flüchtig und chaotisch die heutige Zeit sein mag: Verlegen bedeutet, stets auf ein Ende hinzuarbeiten, auf eine finale Version, die an die Druckerei gehen kann. Es heißt, einen Schlusspunkt hinter die fortwährenden Bearbeitungen zu setzen, um diese endlich zu fixieren – inmitten eines niemals endenden Stroms von Ideen, Bildern und Geräuschen, die unseren Alltag im 21. Jahrhundert prägen. Unzählige Entscheidungen sind zu treffen: Welches Manuskript soll man lesen, wo soll man drucken lassen, welches Papier auswählen, wieviel Zeit dem Lektorieren widmen, welche Bilder und Farben benutzen, wen mit dem Vertrieb betrauen, welche Risiken eingehen angesichts der Tatsache, dass für jeden dieser Produktionsschritte Geldsummen vorgelegt werden müssen – lange bevor mit Einkünften zu rechnen ist.

Zugegebenermaßen klingt das alles andere als entspannt. Aber das Resultat ist großartig: Bücher. Wir sagen das nicht, um einem Objektfetischismus Vorschub zu leisten. Wir, die Herausgeberinnen dieses kurzen Buches – eine Historikerin, die sich mit der Geschichte des Publizierens befasst, und eine Historikerin, die zugleich Verlegerin ist –, interessieren uns für Bücher, weil sie ein Schlüssel dafür sind, um sich mit der Welt auseinanderzusetzen. Zu solchen Weltenöffnern werden Bücher vielfach durch Wissen und Fertigkeiten aus den Geisteswissenschaften – also den Disziplinen, die Methoden zur kritischen, deutenden, konstruktiven und dekonstruktiven Erschließung von Vergangenheit und Gegenwart entwickelt haben.

Menschen überall auf der Welt wenden sich Büchern zu, um über den eigenen Tellerrand zu schauen und um ihre Gegenwart besser zu verstehen. Bücher zu *lesen* ist nach wie vor eine weit verbreitete Freizeitbeschäftigung, sei es in Taschenbüchern oder auf E-Book-Readern. Bücher zu *diskutieren* findet auf BookTok statt, in Lesezirkeln, an Universitäten, im Radio. Bücher zu *schreiben* scheint sogar en vogue zu sein, den unzähligen selbstpublizierten Büchern auf Plattformen wie Amazon nach zu urteilen. Zu guter Letzt ist Bücher zu *produzieren* für eine Vielzahl von Menschen und Gruppen attraktiv: Aktivist*innen,

die damit kritische Denkweisen in sozialen Bewegungen verbreiten; DIY-Enthusiast*innen, weil Drucktechnologien Freude am Experiment wecken; Verlage der rechten Szene, die damit ihre reaktionären Netzwerke pushen, die gerade an Boden gewinnen; Künstler*innen, Dichter*innen, Fotograf*innen, oder schlichtweg: Unternehmer*innen, weil sich mit manchen Verlagszweigen gutes Geld verdienen lässt.

Ein seltsamer Aspekt des Publizierens ist, dass es oft für ein extrem intellektuelles Unterfangen gehalten wird, als läge das Hauptinteresse beim Verlegen in der »Idee« oder »Erzählung« eines Buches, seinem Inhalt. Aber Bücher zu machen bedeutet vor allem, einem Inhalt Form zu geben – eine sehr materielle und praktische Angelegenheit. Dazu gehören Infrastrukturen, die nötig sind für digitale Lektoratsarbeit, Druck, Vertrieb; außerdem eine Unmenge an Wissen, das normalerweise unsichtbar bleibt, nämlich darüber, wie man layoutet, redigiert, Bücher ankündigt, sie bewirbt und wie man eine Backlist, ein Verlagsprogramm, aufbaut.

Das vorliegende Buch dreht sich um das Verlegen als Praxis, um die Menschen, die heute Bücher machen, und ihr Verhältnis zu den Geisteswissenschaften. Der Band soll einen Einblick geben, wie Verleger*innen zu Werke gehen, wenn sie Inhalten Form verleihen.

PUBLIZIEREN IN ZEITEN VON KONGLOMERATEN

Das Buch wird regelmäßig für obsolet erklärt, und trotzdem nimmt die Anzahl jährlicher Neuerscheinungen konstant zu. Dieses Paradox erwächst aus fortwährenden wirtschaftlichen Veränderungen. In weiten Teilen ist Publizieren mittlerweile von Konglomeraten übernommen worden – von multinationalen Konzernen, die sich aus einer Vielzahl integrierter Firmen zusammensetzen, im Besitz von Aktionär*innen, und deren Geschäft es ist, Gewinne nicht nur durch das Publizieren von Texten zu erwirtschaften, sondern vielmehr dadurch, dass sie eine Unmenge von Daten sammeln

und lizenzieren. Konglomerate unterscheiden sich fundamental von Verlagshäusern – es handelt sich um zwei ökonomisch unterschiedlich strukturierte Unternehmensarten. In Verlagshäusern wird hauptsächlich mit Büchern Geld erwirtschaftet; in Konzernen sind sie nur ein Produkt unter vielen anderen.

Kleine und mittlere Verlagshäuser, die im Besitz einzelner Verleger*innen oder Verlagskollektive sind und deren Mitarbeitende direkt im Verlag tätig sind, stehen mit ihrem Geschäftsmodell seit geraumer Zeit unter Druck. Die Konkurrenz durch die Konglomerate verschärft sich aktuell durch KI-Technologien, die die Verlagswelt verändern, insbesondere den Vertrieb. Sie kommen Konzernen deshalb zugute, weil sie bessere Ergebnisse liefern, je größer die gelieferten Datenmengen sind, auf denen ihre Prognosen aufbauen – ein Vorteil, der klar bei Unternehmen mit integrierten Wertschöpfungsketten liegt. Skaleneffekte und Massenproduktion sind die Prinzipien, die Konglomeraten zu ihren immensen Gewinnen verhelfen; sie haben sich seit den 1960er Jahren immer weiter ausgebreitet.

Bücher sprechen weite Kreise an, aber bei Wissenschaftler*innen haben sie einen ganz besonderen Status. Für Geisteswissenschaftler*innen – sei es in der Anthropologie, Geschichte, Philologie oder Philosophie – war es seit der Neuzeit das Maß aller Dinge, eigene Bücher zu veröffentlichen. Bis heute gilt es als Grundanforderung, dieses Langformat des Schreibens zu beherrschen, wenn man darauf hofft, an der Universität Karriere zu machen. Mittlerweile nimmt die Langform verschiedene Formate an und kann sowohl digital als auch analog publizierte Texte beinhalten.

Dabei waren Auswirkungen der Digitalisierung tiefgreifend. Seit mehr als zwei Jahrzehnten schon befördert Forschungspolitik die Vormachtstellung von Konglomeraten weiter, indem sie sogenanntes Open Access forciert. Das ist ein irreführender Begriff, denn ursprünglich entstand die Open-Access-Bewegung aus dem Wunsch heraus, staatlich finanzierte Forschung online frei verfügbar zu machen – ein durchaus achtbares Ziel. Aber auf digitale Verfügbarkeit reduziert, ist daraus vor allem ein lukratives Geschäfts-

modell für Konzerne geworden. Sowohl von wissenschaftlichen Autor*innen als auch von Bibliotheken, die jeweils weitestgehend durch Steuergelder finanziert sind, erheben Konglomerate exorbitant hohe Gebühren, damit sie Artikel und Bücher »open access« veröffentlichen.

Dies ist einer der Hauptgründe, warum das akademische Publikationswesen heutzutage berühmt und berüchtigt dafür ist, dass seine Margen sogar diejenigen der Ölindustrie übertreffen. Wo Verlage traditionell mit Gewinnspannen von etwa drei bis fünf Prozent kalkulieren, liegen die Gewinne von Konglomeraten häufig über dreißig Prozent. Sie haben Oligopolstrukturen herausgebildet und es geschafft, sich die bewundernswerten Reformideen anzueignen und zu zweckentfremden, mit denen Open-Access-Idealist*innen in den 1990er Jahren eigentlich gegen sie ins Feld zogen.

Außerdem hat Open Access die unerwünschte Nebenwirkung, dass sich die Wissenschaftsverlagswelt zusehends vom Publikumsbuchmarkt abkoppelt und akademische Bücher je nach Verlag gar nicht im Buchhandel ausliegen. Das bringt sowohl für demokratisch verfasste Gesellschaften als auch für die Geisteswissenschaften große Nachteile mit sich. Die Gesellschaft profitiert von Verlagen, die zwischen akademischen Zielgruppen und einem breiten Publikum Brücken bauen, die geisteswissenschaftliches Wissen in unterschiedlichen Formaten anbieten. Solche Verlage geben verschiedenen Stimmen Gehör, können damit als Institutionen des Pluralismus gelten und eine Bereicherung für Demokratien darstellen. Online-Repositorien, so »open access« oder frei zugänglich sie auch sein mögen, können ein solches verlegerisches Verständnis für Zielgruppen nicht ersetzen. Datenbanken können nicht mithalten, wenn es etwa darum geht, ein sorgfältig gestaltetes Buch verschenken zu wollen; sie ersetzen nicht die Bücher, die in Buchclubs gelesen oder die in Podcasts und Radiosendungen besprochen werden und die mit der Zeit ins kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft einfließen. Um für eine Öffentlichkeit attraktiv zu sein, brauchen Bücher sehr viel mehr als nur die Verfügbarkeit von Inhalten – und das ist es, womit sich

Verlagshäuser und ihre Mitarbeitenden auskennen. Sie kennen die Zielgruppen von Texten, sie wissen, wie sie anzusprechen sind, und werten das reine Öffentlichmachen auch dadurch auf, dass sie Autor*innen und ihre Bücher in ihre gekonnt kuratierten Verlagsprogramme einbetten.

Die Geisteswissenschaften ihrerseits haben massiv vom Verlagswesen profitiert. Mit ihrer Expertise für Schriftliches wirken insbesondere kleine und mittelgroße Verlagshäuser als Sparringspartner für wissenschaftliche Autor*innen, indem sie ihnen dabei helfen, Argumentationen zu formulieren und Erzählungen mithilfe von redaktionellem Feedback zu verfeinern. Und nicht nur das: Selbst die Entstehung neuer Disziplinen und Forschungsfelder ging oft auf Wissenschaftler*innen zurück, die neue Verlage und Publikationsformate, etwa wissenschaftliche Zeitschriften, etabliert haben; nicht zuletzt, um sie besser auf spezifische Bedürfnisse oder Innovationen abzustimmen, mit Drucktechniken herumzuprobieren und neue Foren des Austauschs zu bieten. Ein Beispiel dafür ist die Geschichtswissenschaft, die eine ihrer wichtigsten Methoden, die Quellenanalyse, dadurch etablierte, dass Historiker*innen mit Quellenverweisen in gedruckten Texten experimentierten, wie Anthony Grafton in seiner Geschichte der Fußnote gezeigt hat.

Machen wir uns über das Schicksal des Buches im 21. Jahrhundert Gedanken, fällt mit Blick auf geisteswissenschaftliches Publizieren vor allem eines auf: Die entscheidende Frage wird wahrscheinlich nicht sein, ob wir in Zukunft noch gedruckte Bücher oder »nur« noch online lesen. Die wichtigeren Fragen werden stattdessen sein, *wer* Bücher verlegt, *wie* und *aus welchen Gründen*. Und nicht zuletzt: Werden Geisteswissenschaftler*innen intellektuell davon profitieren, mit Verlagen zusammenzuarbeiten?

INSELN DES VERTRAUENS

Wenn geisteswissenschaftliches Verlegen Konglomeraten überlassen wird, steht mehr auf dem Spiel als immense Summen

von Steuergeldern, von denen derzeit diejenigen profitieren, die Aktien der Verlagskonzerne besitzen. Die Oligopolisierung des Verlagswesens bringt epistemische Konsequenzen mit sich, die demokratischen Gesellschaften strukturellen Schaden zufügen.

Das verlegerisch betreute Buch stand und steht im Mittelpunkt der Geisteswissenschaften, weil es zuverlässig und erfolgreich Wissen permanent speichert und ihm zugleich zu einer weiten Verbreitung verhilft. Das Buch als Format mit einem klaren Anfang und Ende vermag es, Autor*innen dazu zu bewegen, ihren Argumentationen eine feste Reihenfolge und luftigen Gedanken eine konkrete Anordnung zu geben. Verlage oder Verlagskollektive, die als Partner für Wissensproduzent*innen fungieren sollen, brauchen Menschen, die sich organisieren, um Beziehungen und Infrastrukturen aufzubauen und zu pflegen. Zu einer Zeit, da Wissenschaft und Forschung von zunehmendem Autoritarismus gefährdet sind und sich erheblicher öffentlicher Wissenschaftsskepsis gegenübergestellt sehen, bieten kleine und mittlere Verlagshäuser potenzielle Inseln des Vertrauens.

Erfolgreiches Verlegen, so könnte man argumentieren, bemisst sich nicht nur an verkauften Exemplaren, sondern daran, ein Zuhause für Autor*innen und Bücher zu schaffen. Dieses Zuhause hat einen Wiedererkennungseffekt für Autor*innen, Lesende, Buchhändler*innen und Mitarbeitende von Bibliotheken. Wollen Verlage ein solches Zuhause bieten, müssen sie sich dem großen Paradox der Hauswirtschaft stellen: Die Aufgabe besteht darin, auf der einen Seite einen kühlen Kopf zu bewahren und alle Ausgaben und Einkünfte im Blick zu behalten, auf der anderen Seite einen sozialen Raum zu schaffen, der sich zumindest zeitweise so anfühlt, als könne er die Haushaltsmitglieder von brutaler Marktlogik abschirmen. Hauswirtschaft erzeugt kalkulierte und trotzdem soziale Räume. Verlagshäuser beruhen auf affektiver und sozialer Arbeit (wie beispielsweise Beziehungen zwischen Autor*innen und Leser*innen herstellen oder einen Text bis zur Publikation begleiten), aber auch auf unternehmerischem Handeln.

Fassen wir sie als soziale Räume, können Verlage andere Werte neben ihrer Marktfähigkeit verkörpern, nämlich vor allem

ihre Verantwortung und Rechenschaftspflicht. Verlage können zu Orten des Vertrauens werden, die sich für Wissen engagieren. Konglomerate sind in dieser Hinsicht aufgrund ihrer Größe und Geschäftsprinzipien strukturell ungeeignet, um als mündige, verantwortliche Betreuende von Wissen zu fungieren. Die Gewinnmargen, die sie anstreben, bringen mit sich, dass essenzielle Aspekte geisteswissenschaftlichen Verlegens wie insbesondere das Lektorat als entbehrlicher Produktionsschritt aufgefasst werden. Sie gelten nicht als integraler Bestandteil der Wertschöpfung im Umgang mit wissenschaftlichem Wissen und laufen Gefahr, aus dem Unternehmen beliebig ausgegliedert und in andere Weltregionen outgesourct zu werden.

Die Beiträge in diesem Buch stammen von sechs Verleger*innen. In ihnen werden die Tätigkeiten verlegerischer Hauswirtschaft sichtbar – soziale und unternehmerische Arbeit. Während sich ihre Verlagshäuser nach Größe und Publikum unterscheiden, eint sie ihr Bezug zu den Geisteswissenschaften: sei es durch ihre Ausbildung oder sei es, weil sie geisteswissenschaftliches Wissen dazu verwenden, ein breites Publikum zu erreichen, oder weil sie zusätzlich zum Verlag weiterhin wissenschaftlich tätig sind. Ihre Beobachtungen erlauben uns Einblicke in alltägliche Abläufe; sie illustrieren, wie Beziehungen zu den Geisteswissenschaften Routinen und Werte im Verlag prägen und woher ihr eigenes unsichtbares, intuitives Wissen darüber stammt, wie man Bücher macht und wie man einen Verlag leitet. Mit anderen Worten bieten sie Einblicke in »Geisteswissenschaften in Aktion«, in *humanities in action*.

Wir beginnen mit der edierten Transkription eines Gesprächs mit dem Verleger Andreas Rötzer (Matthes & Seitz Berlin). Das öffentliche Gespräch fand im April 2026 in Berlin statt, wo wir selbst arbeiten und forschen. Deutschland bzw. der deutschsprachige Buchmarkt ist es auch, wo Rötzers Verlag über die Universitäten hinaus bekannt ist, als begehrter Publikationspartner für geisteswissenschaftliche Autor*innen gilt und mit teilweise provokativen Denkanstößen bei einem breiten Publikum ankommt.

Danach zeichnen fünf Verleger*innen Miniaturen der Verlagslandschaft auch jenseits des deutschsprachigen Buchmarkts, indem sie ihre tägliche Arbeit beschreiben und davon berichten, wie sich materielle Voraussetzungen, soziale Umfelder und intellektuelle Ansprüche darauf auswirken, wie sie mit ihren Themen umgehen. Diese Texte sind nicht repräsentativ für den aktuellen Zustand der Branche gedacht, aber sie sind erhellende Beispiele für experimentelles und politisches Verlegen in den Geisteswissenschaften.

David Bergé (Athen) hat kykläda.press als eine Serie von Büchern konzipiert, die sich lokalen Forschungen im Feld und mit den heutigen materiellen Gegebenheiten der Ägäis-Inseln widmen und die viele eigenständige Buch- und insbesondere Kunstbuchhandlungen erobert haben. Meighan Gale ist Produktionsleiterin bei Zone Books (New York), Inbegriff von »small is beautiful«, denn dieser akademische Verlag ist äußerst selektiv und publiziert minutiös lektorierte Bücher aus Geschichtswissenschaft und Theorie. Nils Güttler (Wien) ist sowohl professioneller Historiker als auch Teil des scholar-led Verlagskollektivs intercom, das experimentelle Ansätze geisteswissenschaftlichen Schreibens, Editierens und Publizierens erkundet und digitales Publizieren mit gedruckten Buchauflagen kombiniert. Verónica Stedile Luna (La Plata/Berlin) beforscht und publiziert Avantgarde-Literatur und -Theorie in ihrem Kleinverlag EME-Madriguera, und sie nutzt sowohl ihre eigenen Texte als auch die von ihr publizierten Bücher dafür, um sich mit Ressourcen und Knappheit auseinanderzusetzen. Véronique Yersin (Paris/Mangiennes) und ihr Verlag Éditions Macula sind bekannt für ihre besondere Expertise in der Produktion visuell gehaltvoller Fotografie- und Filmbücher, und zwar so sehr, dass ihnen die Mitbegründung eines neuen Forschungsfeldes zugeschrieben wird, nämlich die Material- und Sozialgeschichte der Fotografie.

Letztlich übt die Praxis des Verlegens in den Geisteswissenschaften jenseits von Konglomeraten einen beständigen Reiz aus, weil sie Möglichkeiten bietet, mit den materiellen und sozialen Voraussetzungen zu experimentieren, die uns umge-

ben. Verlegen heißt, Menschen, Gedanken und Materialien zu organisieren, es ist inhärent politisch. Geisteswissenschaftliche Verlagshäuser – und wirklich niemand, der sie unterstützen möchte, sollte müde werden, das zu wiederholen – sind auf einzigartige Weise dazu fähig, zuverlässige Strukturen zur Erzeugung und Verbreitung von Wissen herzustellen.

***

Wer mehr über Vergangenheit und Gegenwart des Verlegens und Publizierens erfahren möchte, findet hier Hinweise auf inspirierende Lektüren: intercom-mono.com/extra/04.

Niki Rhyner forscht zur Geschichte von Anthropologie, kritischer Wissenschaft und Publizieren. Sie ist Mitgründerin des scholar-led Verlags intercom, wo sie Forschung und Publikationspraxis auf experimentelle Art verbindet. Alrun Schmidtke beforscht als Historikerin die Wissenschaftsverlagswelt. Zuvor war sie im Museumskontext tätig, hat Ausstellungen zu deutscher Zeitgeschichte kuratiert und Bildungsangebote für breite Zielgruppen entwickelt. Beide arbeiten in der DFG-Kollegforschungsgruppe »Angewandte Geisteswissenschaften: Genealogie und Politik« an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo sie eine Arbeitsgruppe zum Publizieren leiten und die Serie Humanities in Action ihr Zuhause hat.

KEINE GEISTES-WISSENSCHAFT OHNE PUBLIKUM

ANDREAS RÖTZER (MATTHES & SEITZ BERLIN) IM GESPRÄCH

*Matthes & Seitz Berlin ist aktuell einer der erfolgreichsten mittelständischen Verlage im deutschsprachigen Raum. Der von Axel Matthes und Claus Seitz in München gegründete Verlag will seit 1977 vor allem Widerständiges und Abseitiges publizieren. Als der Verlag vor dem Aus stand, hat ihn sein damaliger Buchhalter Andreas Rötzer gekauft und im Jahr 2004 nach Berlin umgesiedelt. Hier hat er das sperrige Image weiter gepflegt und an die heutigen Verhältnisse angepasst. Rötzer verlegt Fiktion und Sachbuch, Essays und Theorie; die Bücher von »MSB« liegen in Buchhandlungen prominent aus und werden, im Gegensatz zu vielen anderen wissenschaftlichen Büchern, breit gelesen. Nicht verwunderlich, dass Geisteswissenschaftler*innen ihm gerne ihre Texte anbieten.*

Im April 2026 sprach Andreas Rötzer mit Niki Rhyner bei einer öffentlichen Veranstaltung im Literaturforum im Brecht-Haus Berlin über seine Verlagspraxis und sein Verhältnis zu den Geisteswissenschaften. Hier abgedruckt ist eine edierte Version des Gesprächs.

Niki Rhyner: Andreas, wann war eigentlich das erste Mal, dass du dich als Verleger gesehen hast?

Andreas Rötzer: Eine schwierige Frage! Ich glaube, wir haben uns schon mal darüber unterhalten, dass ich eigentlich nie wusste, was ein Verleger macht. Als ich bei Axel Matthes in den Neunzigerjahren angefangen habe, im Verlag zu arbeiten, da sah die verlegerische Praxis so aus, dass wir uns morgens immer eine Stunde unterhielten, dann tippte Axel Matthes eine Stunde lang auf seiner elektrischen Schreibmaschine Briefe und dann ging er zum Lesen, und das wollte ich auch haben. Deshalb wurde ich Verleger.

Niki Rhyner: Um Briefe zu schreiben und Bücher zu lesen.

Andreas Rötzer: Genau.

Niki Rhyner: Was hast du am meisten gemacht, als du dann tatsächlich den Verlag übernommen hast? Welche Tätigkeiten haben die Anfangszeit bestimmt?

Andreas Rötzer: Das Umgehen mit Banken, mit Druckereien, mit Rechnungen. Das war zunächst meine Haupttätigkeit, wobei ich dazusagen muss, ich war ja Buchhalter im alten Verlag und habe dann praktisch die Zahlen ohnehin immer in der Hand gehabt; ich hatte schon ein Verhältnis zu ihnen. Als ich dann Verleger wurde, um auf deine Frage zurückzukommen, war ich erstmal nur – oder was heißt nur – da war ich erstmal Geschäftsführer. Axel Matthes nannte mich auch immer so. Ich selbst fühlte mich ehrlich gesagt eher wie ein Abenteurer als ein Verleger. Und was ein Verleger macht, war überhaupt nicht klar, das ergab sich dann.

Niki Rhyner: Woher wusstest du eigentlich, wie man Buchhaltung macht, und wie kam es dazu?

Andreas Rötzer: Von Buchhaltung hatte ich keine Ahnung, und meine Kollegen, die hier sind, wissen, dass ich bis heute nicht gerne rechne oder zähle. Aber das war der einzige Job, den Axel Matthes für mich hatte. Ich habe damals in Philosophie promoviert, wollte das finanzieren und suchte einen Job. Axel Matthes meinte, naja, meine Buchhalterin geht gerade, wollen Sie das machen? Ich wollte es eigentlich nicht machen, habe es aber dann trotzdem gemacht. Das Wissen über Bücher habe ich mir nebenher angeeignet, praktiziert habe ich die Buchhaltung – aber tatsächlich eher wider Willen, muss man sagen. Der Umgang mit Zahlen fiel mir dann immer leichter.

Einmal hatte ich schon zuvor mit Zahlen zu tun gehabt. In den Neunzigerjahren war ich Praktikant in einem amerikanischen Verlag; dort musste ich Honorarkolonnen zusammenrechnen, aber noch mit Kugelschreiber, nein, mit Bleistift, damit man es radieren kann.

Niki Rhyner: Mochtest du die Zahlen irgendwann? Wie haben sie dich als Verleger geprägt?

Andreas Rötzer: Ich glaube, richtig ins Verlegen kommt man erst dann, wenn man die Zahlen vergisst. Durch die buchhalterische Arbeit werden einem die Zahlen zur zweiten Natur und deswegen kann ich sie, glaube ich, auch vergessen, weil der Umgang damit praktisch etwas ganz Natürliches wird, wie eine zweite Sprache oder wie eine zweite Muttersprache.

Niki Rhyner: Das heißt, du musst nicht ständig rekapitulieren, wie genau die finanzielle Situation aussieht, sondern das buchhalterisch-verlegerische Denken ist ins Gefühl übergegangen?

Andreas Rötzer: Inzwischen macht das unsere Buchhalterin, glücklicherweise.

Niki Rhyner: Du hast erwähnt, dass du Philosophie studiert und eine Dissertation geschrieben hast. Was hatte deine Arbeit als Verleger noch mit den Geisteswissenschaften zu tun? Gab es im Studium Tätigkeiten oder Inhalte, die dieses Business attraktiv machten oder auf die du dann zurückgreifen konntest?

Andreas Rötzer: Mein Studium fand weniger an der Universität statt als im Buchladen. Ich habe viel im Antiquariat gearbeitet während des Studiums und das Sortieren von Wissen, von unbekanntem Wissen, hat mich immer fasziniert. Wissen in Form von Büchern. Die angewandte Geisteswissenschaft ist da schon mit dabei. Wie grenzt man Wissen ab? Wie wird es zum Medium, das man wirklich rezipieren kann? Damit hatte ich täglich zu tun. Ich glaube, dass mich diese Idee der verschiedenen Wissensformen, diese Klassifizierung, nie losgelassen hat. Deswegen ist unser Verlagsprogramm so groß.

Niki Rhyner: Wir halten fest: Deine frühe Beschäftigung mit Büchern und mit Geisteswissenschaft, mit Philosophie, leitete eine

Tätigkeit des Sortierens, des Zuteilens an. Auch deine Dissertation beschäftigte sich mit Klassifikationssystemen. Man könnte noch in anderer Richtung fragen, was MSB mit Geisteswissenschaft zu tun hat. Besteht eigentlich dein Team vornehmlich aus Geisteswissenschaftler*innen? Sind dir gewisse Kompetenzen besonders wichtig, wenn du Leute einstellst?

Andreas Rötzer: Das Team besteht ausschließlich aus Geisteswissenschaftlern, wenn ich das richtig sehe. Welche Eigenschaften dabei wichtig sind – ich glaube Neugierde, das ist das Wichtigste. Und keine Angst vor Inhalten.

Niki Rhyner: Was bringen sie aus ihrer Ausbildung mit, auf das du zählen kannst?

Andreas Rötzer: Naja, es gibt ganz unterschiedliche Gewerke in einem Verlag, also Vertrieb, Presse, Lektorat und alles, was wir so haben. Jeder bringt natürlich spezifische Kenntnisse und Erfahrungen mit. Wenn wir zum Beispiel über das Lektorat sprechen, dann sind die Geisteswissenschaften tatsächlich so eine Art von Grundbildung. Man sollte schon mal gehört haben, was der Stechlin ist oder wissen, wie man Proust schreibt, was gar nicht so selbstverständlich ist. Das ist schon eine Voraussetzung, um bei uns zu arbeiten.

Niki Rhyner: Um das Verhältnis vom Verlegen und den Geisteswissenschaften zu pointieren: Nehmen wir mal an, es gäbe keine Verlage mehr, würde es noch gute Geisteswissenschaft geben?

Andreas Rötzer: Ich glaube nicht.

Niki Rhyner: Wieso?

Andreas Rötzer: Ich glaube, dass die eigentliche verlegerische Arbeit, das Sortieren, so etwas wie ein Pullfaktor für die Beschäftigung mit bestimmten Inhalten ist. Wir arbeiten und wirken in den

Markt hinein, der Geisteswissenschaften eigentlich erst mit Sinn erfüllt. Denn: Ist eine Geisteswissenschaft, die ihr Publikum nicht erreicht, überhaupt noch eine?

Niki Rhyner: MSB hat verschiedene Reihen, und das ist bestimmt Teil eurer Sortierungsarbeit. Wie entscheidet ihr, ob ein Buch in die *Batterien* kommt, in die *Fröhliche Wissenschaft*, in die *Naturkunden*, oder in den Imprint August?

Andreas Rötzer: Es ist ein Prozess, den man nie so richtig abschließen kann, denn man weiß nie und wird nie wissen, ob die Entscheidung richtig war.

Die wichtigsten Fragen sind, ob man mit dem Text eine Form von Kanon bilden oder ihn breit verkaufen will. Braucht man ihn, um Kontexte herzustellen innerhalb einer Reihe, in der die einzelnen Bücher ja immer einen Kommunikations- und Diskursraum bilden sollen, sonst wäre es keine Reihe? Oder highlightet man ihn dadurch, dass er als Solitär daherkommt, was ihn innerhalb des unendlichen Meers an Neuerscheinungen gefährdeter macht: Er sticht zwar heraus, ist aber auch schnell wieder vergessen, wenn man Pech hat. Es kann aber auch den Fall geben, dass man die Reihe oder das Profil mit einem Autor, der eine Signalwirkung hat, stärken möchte.

Ich glaube, diese Mischung macht es aus. Das ist die eigentliche Sortierarbeit, ein Austarieren von konkurrierenden Interessen, von Partikularität und Universalismus.

Niki Rhyner: Gehört es zu deinem Alltag, dass du dich mit Autoren und Autorinnen hinsetzt und dich mit ihnen über ihre Texte oder Textideen unterhältst? Wie schnell bildet sich bei dir eine Vorstellung, was für eine Art von Text es werden könnte, welche Reihe geeignet wäre?

Andreas Rötzer: Dieses Zusammensetzen ist eigentlich ein Hauptteil der Arbeit und eher eine Form von mäeutischer Arbeit, in der man herausfindet, worum es dem Autor eigentlich geht und wie

das wiederum in den Verlag passen könnte, der sich mit diesen Inhalten in bestimmter Weise positioniert. Ist es ökonomisch interessant oder im Gegenteil sogar gefährlich, aber inhaltlich so wichtig, dass es unbedingt ins Programm gehört?

Niki Rhyner: Woher weißt du, ob ein Text ökonomisch risikohaft oder aber interessant ist?

Andreas Rötzer: Man weiß das vorher nie hundertprozentig, aber ich mache das jetzt schon ziemlich lang. Und obwohl sich die die Öffentlichkeit so stark verändert hat, habe ich doch ein relativ gutes Gefühl dafür, was laufen könnte, was nicht – schließlich verändert man sich ja mit, weil man Teil dieser Öffentlichkeit ist.

Aber viele größere Verlage experimentieren inzwischen auch mit Vertriebs-KIs, die das sehr exakt vorherbestimmen. Untersuchungen zeigen, dass Auflagenplanung durch die KI wesentlich besser funktioniert als durch Menschen, weil Menschen eigentlich immer optimistischer sind als die KI. KI-Anwendungen durchforsten Statistiken und treffen dann relativ kalte Entscheidungen, also das Gegenteil von dem, was wir machen.

Es gibt bei der Auflagenplanung schon immer wieder Entscheidungen wider die Vernunft, weil man das Glück herausfordern möchte beziehungsweise es erzwingen möchte. Außerdem sind die Bücher, die wir machen, fürchte ich, zum großen Teil unterhalb dieser Schwelle, in der die KI heute überhaupt effizient arbeiten kann. Das wird sich in Zukunft aber sicher ändern.

Niki Rhyner: Das heißt, die KI rechnet besser, wenn sie in größeren Verlagshäusern eingesetzt wird?

Andreas Rötzer: Die KI kann sehr gut ausrechnen, ob man 81’000 Exemplare drucken soll oder 82’000, aber weniger gut, ob man 500 oder 1000 drucken soll. Vermutlich würde sie immer entscheiden, überhaupt nicht zu drucken.

Niki Rhyner: Unabhängig von KI entscheidet ihr nicht nur anhand von Zahlen, sondern auch nach Gefühl. Woher kommt solch intuitives Wissen über die Erfolgsfähigkeit eines Buches?

Andreas Rötzer: Die Intuition zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht erklärbar ist. Aber sie basiert auf einer Form von Erfahrung. Die Entscheidung gegen ökonomische Erwägungen, für einen bestimmten Inhalt, für einen bestimmten Autor, fällt bei uns relativ häufig, wahrscheinlich häufiger als woanders. Wir dürfen das natürlich auch nur in einem gewissen Umfang machen, weil wir ja am Tropf des Umsatzes hängen und uns nur eine bestimmte, nicht zu große Anzahl von Flops leisten können; beziehungsweise sind es dann keine Flops, sondern kalkulierte Unterauflagen.

Niki Rhyner: Obwohl die kalkulierten Unterauflagen weniger Cash einbringen, haben sie für den Verlag doch einen Wert. Das Unangepasste, das Sperrige, das Anti-Mainstreamige, hat ein langes Erbe bei Matthes & Seitz, das du weiterführst. Ist diese Tradition Teil der Kalkulation: Schlechter Verkauf, aber viel Profil?

Andreas Rötzer: Ja, wobei ich da wahrscheinlich wirklich noch eine romantische oder alte Vorstellung von Verlag habe. Ich verstehe unter Verlag ein Unternehmen, das Werte akkumuliert (und seien sie symbolischer Natur), auf die man aufbauen kann. In diesem Verlag helfen sich Autoren und Bücher gegenseitig, um noch mehr Aufmerksamkeit zu bekommen. In der Öffentlichkeit scheint sich aktuell etwas zu verändern. Man muss eher von Durchlauf als von Akkumulation sprechen. Die Frage ist heute, ob dieser Ruf von Matthes & Seitz nicht sehr schnell weg wäre, wenn man nicht immer nachlegen würde.

Niki Rhyner: Verlage wie deiner können also nicht mehr auf ihre Backlist vertrauen, die ihnen ihre Identität verleiht?

Andreas Rötzer: Genau. Die Suhrkamp Culture zum Beispiel war ein Produkt der Siebzigerjahre. Dieses Akkumulationsgebilde,

dieses gesättigte Image, trägt sich nur sehr langsam ab. Ob einen Verlag wie Suhrkamp heute aufzubauen noch möglich wäre, bezweifle ich.

Niki Rhyner: Das Sortieren und Abschätzen findet ja in der Begegnung mit dem Autor, der Autorin statt. Wo und wie findet die Beziehungspflege statt, wie muss man sich das vorstellen?

Andreas Rötzer: Ich glaube, das ist sehr personenabhängig. Bei dem einen funktioniert es über Briefe, E-Mails, bei dem oder der anderen über Telefon und wieder bei anderen über Treffen. Allerdings beißt sich da unser großes Programm mit der verfügbaren Lebenszeit. Bei der Akquise ist ausschlaggebend, ob der Autor, die Autorin ein bestimmtes intrinsisches Interesse an dem hat, was sie tut, oder ob es um etwas anderes geht.

Niki Rhyner: Und dann begleitet ihr den Text, bis er in einer eurer Reihen ein Zuhause findet. Wie verhalten sich die Profile eurer Reihen eigentlich zur für den Buchmarkt relevanten Unterscheidung zwischen Fachbuch, Sachbuch und Belletristik?

Andreas Rötzer: Na ja, das ist auch wieder so eine Doppelstruktur des Verlags. Wir arbeiten natürlich mit Blick auf die Leserschaft, aber in einem ersten Schritt kommunizieren wir in den Buchhandel hinein. Und dieser Buchhandel ist es gewöhnt, sehr stark zu trennen, zu sortieren und zu unterscheiden, ob das ein Fachbuch, ein Sachbuch, Literatur oder was anderes ist, ein Non-Book oder ein Geschenkbuch etwa. Und diesen Regeln müssen wir uns unterwerfen, um das jeweilige Buch nach außen zu kommunizieren.

Gleichzeitig ist diese Trennung bei uns eher künstlich, weil viele literarische Autoren sehr starke essayistische Elemente einbringen und wiederum manche Sachbuchautoren durchaus literarisch schreiben. Wir versuchen, in den Sachbüchern und sogar in den akademischeren Sachbüchern eine stilistisch gelungene und angemessene Sprache zu fördern und Jargon und akademische Sprache zu vermeiden. Dafür gibt es ja andere Verlage.

Niki Rhyner: In diesem Sortieren gibt es immer Themen, die in Bezug auf die Gegenwart besonders wichtig erscheinen. Gibt es Bereiche der Geisteswissenschaft, die gerade besonders viele Synergien mit deinem Verlagsprogramm erzeugen?

Andreas Rötzer: Ach, wenn ich das wüsste. Das ist natürlich eine große Frage. Wir haben uns sehr stark auf die Anthropologie konzentriert, von der viele Impulse kommen. Gerade habe ich den sehr schönen Begriff »Epistemizid« aufgeschnappt. Der Ausdruck trifft ganz gut, was gerade passiert und vor allen Dingen, was gerade durch die KI passiert. Unser Verlagsprogramm soll die Pluralität der Episteme beherbergen. Wir setzen dem Epistemizid Stimmen, die vielleicht ein bisschen anders sind, entgegen. Es geht darum, diverse Blicke auf ein und dieselbe Sache zuzulassen, ja sogar zu fördern, weshalb es bei uns im Programm immer nicht das eine Buch zum Thema gibt, sondern immer gleich idealerweise einen ganzen Strauß davon.

Niki Rhyner: Fällt dir ein Titel ein, an dem sich das veranschaulichen ließe? Und wenn du an deine langjährige Tätigkeit bei MSB denkst, wie kam es dazu, dass die Anthropologie diese Rolle einnahm?

Andreas Rötzer: Mir fällt das ganze Cluster zur Natur ein, oder unsere Bücher zu Fragen rund um das Anthropozän, das im Programm durch eine Vielzahl von Büchern unterschiedlich reflektiert wird. Ich bin kein Anthropologe, aber ich merke, dass die Anthropologie ihren Standpunkt mitreflektiert. Das interessiert mich daran und unterscheidet sie von vielen anderen Wissenschaften. Das wirkt inzwischen auch in andere Disziplinen hinein, aber die Anthropologie, die Ethnografie, die Ethnologie machen das *par excellence*. Das macht sie für uns schon lange interessant. Mein Vorgänger Axel Matthes hat sich beispielsweise viel mit Batailles Collège de Sociologie beschäftigt, dort hat das bereits angefangen.

Niki Rhyner: Du hast mir vor kurzem erzählt, dass ihr gerade unsicher seid, wie es eigentlich mit wissenschaftlichen Büchern weitergeht. Das hat mit einer Veränderung an der Universität zu tun: Inzwischen brauchen die Geistes-, wie alle Wissenschaften, eine andere Art von Sichtbarkeitsarbeit als diejenige, die für Bücher, die an eine breitere Öffentlichkeit gerichtet sind, notwendig ist. Während Presse und Buchhandel für die akademischen Meriten eine immer geringere Rolle spielen, steigt der administrative Aufwand für das ›innerakademische‹ Informations- und Datenmanagement. Man muss andere Metadaten an anderen Orten platzieren, als das für Belletristik der Fall ist. Wie geht MSB damit um und kannst du da etwas aus der Praxis erzählen?

Andreas Rötzer: Wir lernen hier tatsächlich auch erst. Wir haben vor vielen Jahren angefangen, Ebooks zu machen, produzieren also auch ePDFs und EPUBs. Aber ein EPUB kann man nur bedingt zum Beispiel in die Campus Libraries einspeisen, dafür müssen wir noch ein anderes Format bereitstellen. Diese Formatdiversifizierung ist für Verlage sehr aufwendig. Man muss entscheiden, in welchem Format man welchen Text macht, damit er sein Publikum erreicht.

In dieser entstehenden ›reinen‹ Wissenschaftsproduktion ist das Buch nur noch eine Art primärer Wissensspeicher, der gar nicht mehr gelesen, sondern von der KI verarbeitet wird. Erst diese zweite Schicht wird dann rezipiert. Die Frage bei alledem ist, wie viel wird überhaupt noch primär gelesen? Lesen Geisteswissenschaftlerinnen und Geisteswissenschaftler noch ganze Bücher? Ich glaube, muss mich hier aber auf Berichte von Lehrenden verlassen, das ist eher selten geworden. Wir wollen mit unserem Programm eigentlich Bücher machen, die man eben vollständig liest, das heißt, die ein Mensch vollständig liest.

Vielleicht findet hier eine Trennung statt. Auf der einen Seite Bücher, die als Primärquellen für die KI dienen, und auf der anderen Seite Bücher, die noch etwas, vielleicht Nicht-Faktisches, mittransportieren. Texte, die in ihrer vollen Länge, durch ihren spezifischen Stil, ihre Poesie und durch die notwendige zeitliche

Ausdehnung ihrer Rezeption, also durch die Zeit, die man investiert, erst ihre Wirkung entfalten und bei denen es nicht um Informationsaufnahme geht.

Niki Rhyner: Für mich klingt das, als würde man gewisse Bücher in den Geisteswissenschaften verloren geben, indem man sagt, sie werden in Zukunft nur noch von der KI ausgewertet, um ihren Informationsgehalt für die Forschung möglichst effizient zugänglich zu machen.

Andreas Rötzer: Ja, ich frage mich, was daran so schlimm wäre. Das ist eine andere Form der Rezeption, und diese Primärquelle wäre dann praktisch nur noch wie ein Speicher oder eine Batterie, die Energie abgibt in Form von abgeleitetem Wissen, mit dem man dann wieder etwas anderes macht. Das Buch ist auch nur eine Form, eine zufällige geschichtliche Entwicklung. Es muss ja nicht immer ein Buch sein, vielleicht wird dieser Textspeicher etwas anderes, ein Hilfsmittel etwa.

Niki Rhyner: Wofür MSB im Moment allerdings bekannt ist, das ist gerade die sorgfältige Gestaltung, das Augenmerk auf die Haptik und auf das Leseerlebnis, etwa in der *Naturkunden*-Reihe, also für Bücher für die direkte Rezeption.

Was ist die Rolle geisteswissenschaftlicher Literatur in der Gesellschaft? In welchen Momenten merkst du, dass deine Arbeit als Verleger gesellschaftlich wirksam ist?

Andreas Rötzer: Eigentlich, wenn es sich verkauft, weil ich dann weiß, dass es die Runde macht. Das ist natürlich die primäre oder die am besten sichtbare Resonanz. Oder wenn unsere Bücher in die Fußnoten gelangen, das ist eine zweite Form der Resonanz, die ich ganz besonders schätze.

Niki Rhyner: Wieso ist es überhaupt wichtig, geisteswissenschaftliche Literatur zu verkaufen?

Andreas Rötzer: Es ist ein Gemeinplatz, aber eine demokratische Gesellschaft kann nur funktionieren, wenn sie in irgendeiner Weise aufgeklärt ist oder sich ihrer bewusst ist. Und auch wenn es im Vergleich zur Gesamtbevölkerung wenige sind, die geisteswissenschaftliche Bücher lesen, tragen sie doch jeweils ihr Wissen an ihr Umfeld weiter. Letztlich sind es wahrscheinlich gar nicht so wenige, die davon zehren und darüber mündig werden.

Niki Rhyner: Wir haben darüber gesprochen, dass die Anthropologie eine wichtige Ressource für gesellschaftliche Reflexion ist. Eine neuere Reihe bei MSB sind die *Theologischen Brocken*. Wenn es bei der Anthropologie der Einbezug des eigenen Standpunkts ist, was zeichnet die Theologie aus? Was ist ihr besonderes Potenzial, das in der Reihe zum Tragen kommen soll?

Andreas Rötzer: Wir sind ja der Verlag nicht des Entweder-Oder, sondern des Sowohl-als-Auch. Die Theologie löst die Anthropologie nicht auf, sondern ergänzt sie. Die Idee dahinter ist eine Form von Selbstaufklärung in einem dialektischen Prozess, in dem man das eine nicht aufgibt. Vielmehr kommt das andere dazu, und man kommt dann zu einer dritten oder zu einer übergreifenden Vorstellung.

Niki Rhyner: Wie entwirft MSB eine neue Reihe? Welche materiellen Aspekte haben zum Beispiel bei den *Theologischen Brocken* eine Rolle gespielt?

Andreas Rötzer: Man ist ja selten originell. Als leidenschaftlicher Antiquariatsgänger kenne ich das 19. und das 20. Jahrhundert in der Buchkunst und -herstellung relativ gut oder zumindest ausreichend gut. In dieser reichen Vergangenheit habe ich meine Lieblingsreihen, meine Lieblingsbücher, Arten, wie Bücher gemacht wurden, die ich besonders schätze. Die versuche ich zu kopieren oder für den Verlag zu erneuern oder neu zu erfinden. Das ist die eine Seite, die dann als nächstes mit den technischen Möglichkeiten, die wir haben, abgestimmt werden muss. Der

dritte Faktor ist das Budget. Im Raum zwischen diesen drei Parametern entsteht das Buch.

Niki Rhyner: Was meinst du mit den technischen Möglichkeiten?

Andreas Rötzer: Als ich angefangen habe, war der Offsetdruck das frische Nonplusultra oder das einzig Mögliche. Dann kam vor 15 Jahren der Digitaldruck, den ich lange Zeit abgelehnt habe. Inzwischen ist der Digitaldruck aber der Standard und ist so gut geworden, dass man ihn sehr gut einsetzen kann. Die Druckereien entwickeln sich ja auch permanent weiter, neue, günstigere Formen der Produktion entstehen. Man muss permanent mit den Druckereien kommunizieren und schauen, was sie gerade Neues machen, womit sie experimentieren und welche neuen Verfahren bestimmte Stile günstiger werden lassen, der Farbschnitt ist das sichtbarste Beispiel aus den letzten Jahren. Weil sie selbst unter Konkurrenzdruck stehen, bieten die Druckereien permanent Innovationen an. Wir überlegen immer, wie man technische Innovationen nutzen kann, um ein originelles Buch zu machen oder irgendwas aus dem 19. Jahrhundert neu zu denken.

Niki Rhyner: Verlegen beinhaltet also auch technisches Wissen. Ich habe gelesen, dass du am Anfang deiner Zeit als Verleger den Satz und das Layout der Bücher selbst gemacht hast. Würdest du sagen, dass du in Formaten und in Drucktechnologien denkst? Und wie sehr ist Verlegen von dieser Kommunikation mit der Druckerei geprägt, die du gerade beschrieben hast?

Andreas Rötzer: Das ist ganz entscheidend, würde ich sagen. Also auch, dass ich selber Bücher gesetzt habe, gestaltet habe. Auch wenn es andere tausendmal besser können, weiß ich doch, was sie tun und warum sie besser sind. Das einschätzen zu können, ist für mich extrem wichtig.

Niki Rhyner: Hast du dir das selbst beigebracht? Hast du dir das angelesen?

Andreas Rötzer: Das war selbst beigebracht. *Learning by doing*. Da ist die Geldnot immer der beste Helfer.

Niki Rhyner: Was waren die ersten Programme, mit denen du gearbeitet hast?

Andreas Rötzer: QuarkXPress und dann recht schnell InDesign.

Niki Rhyner: Neue Reihen entwickelst du also aus deiner Sehgewohnheit und deiner Kennerschaft, die unter anderem aus dem Antiquariat kommen. Habt ihr da auch mit KI experimentiert – ist das etwas, was KI auch kann? KI-Bilder mögen nicht jedermanns Sache sein, aber in Genres ist KI ja schon ziemlich gut.

Andreas Rötzer: Ja, aber ich habe damit nicht experimentiert. Unsere Umschläge werden meist von Künstlern gestaltet, und zwei von ihnen experimentieren mit KI. Und es gibt auch bei uns KI-generierte Bilder. Ich glaube, dass man KI auch sehr innovativ einsetzen kann, ohne dass es wie so ein generisches Bild aussieht.

Niki Rhyner: Wo kommen diese Bilder bei euch zum Einsatz?

Andreas Rötzer: Die setzen die Gestalter als Teil ihrer Gestaltung ein, noch nicht sehr oft und auch nicht als reine Reproduktion von Genres, wie es andere Verlage inzwischen machen. Unsere Gestalter versuchen das zu brechen – Brechung ist ohnehin ein wichtiges Prinzip bei uns. Das ist wie im Free Jazz: Da, wo man beginnt sich wohlzufühlen, muss wieder ein Trompetenstoß oder ein Saxophonkreischen rein, um Dissonanz herzustellen. So funktionieren unsere Umschlaggestaltung und überhaupt unsere visuelle Gestaltung, im Idealfall auch das Programm.

Niki Rhyner: Zurück zur gesellschaftlichen Wirkung von Verlagen. Welche Rolle spielen die Weltbilder und Ansichten von Autor*innen, die du verlegst, etwa in Bezug darauf, wie du ihre Texte in der Gesellschaft positionierst?

Andreas Rötzer: Es gibt natürlich so viele Weltbilder wie es Autorinnen und Autoren gibt. Aber sie sind Teil ihres Buchs oder Textes. Das kann man nicht trennen. Für mich geht es jedoch zuerst um eine Kohärenz im Text, um eine Schlüssigkeit, um eine Validität der Argumente, der Argumentation und dann erst um das Weltbild. Zuerst schaue ich mir die Qualität des Gedankens an; dann erst alles Weitere.

Niki Rhyner: Ist Verlegen eine politische Tätigkeit?

Andreas Rötzer: Klar, wir agieren in den öffentlichen Raum hinein und wollen dort möglichst großen Impact. Und ich würde sagen, das ist ja per se schon politisch.

Niki Rhyner: Was sind Strategien, um Impact herzustellen?

Andreas Rötzer: Um Impact herzustellen, brauchen wir Sichtbarkeit, Aufmerksamkeit, die begrenzte Ressource schlechthin. Indem wir von Buchhandlungen bis Pressejournalisten, Influencer, also diese ganzen Instrumente der Herstellung von Öffentlichkeit, beackern, versuchen wir, uns im Kampf um Aufmerksamkeit ein Plätzchen zu ergattern. Das war früher einfacher. Bis in die Nullerjahre gab es vielleicht zehn relevante Medien. Es war einfach, oder sagen wir besser, eine klare Sache, die zu bespielen und mit Informationen zu versorgen. Heute ist das absolut unübersichtlich geworden, und neue große Player werden sich wahrscheinlich erst herauskristallisieren. Noch versuchen wir, das Ganze großflächig zu bespielen. Viele Ressourcen fließen in Kommunikationsarbeit für die Inhalte, und das findet auf verschiedenen Ebenen statt, also über Vertreter, über Autorinnengespräche, Übersetzer, Buchhändlerinnen, Influencer, Journalistinnen.

Niki Rhyner: Zurück zu den *Theologischen Brocken*. Wieso ist Theologie heute interessant?

Andreas Rötzer: Theologie irritiert erstmal ganz viele. Die Reihe bietet so eine Art Wurmloch aus einer, wie ich finde, ideologischen Welt hinaus ins Freie, praktisch ein Blick nach außen durch eine Glocke, um sich etwas Anderem bewusst zu werden, nämlich der Transzendenz oder metaphysischer Inhalte, was für den Verlag ja schon immer ein großes Thema war. Formen von Rationalismuskritik oder Metaphysik, zum Teil auch durchaus mit einem Schlag ins Esoterische. Es geht dem Verlag, wie schon beschrieben, darum, die herrschende Episteme aufzubrechen. Dafür eignet sich die Theologie sehr gut. An der Universität scheint die analytische Philosophie praktisch unangefochten und wir versuchen, etwas entgegenzusetzen.

Niki Rhyner: Das Verlegen von sperrigen Texten gehört zur Identität von Matthes & Seitz Berlin.

Andreas Rötzer: Ja, es liegt natürlich auch schon im Wort »Brocken«, das ist unverdaulich, da steckt ja auch der Kotzbrocken drin. Unbequem zu sein, das war auch immer die Mission von MSB und von Axel Matthes, meinem Vorgänger. Das tut zwar weh, es ist aber auch nicht so einfach.

Niki Rhyner: Das andere Stichwort, das neben dem Unbequemen immer eine Rolle spielt, ist die Unabhängigkeit. Wie stellt man Unabhängigkeit eigentlich her? Woran machst du sie fest und wie hast du sie dir errungen?

Andreas Rötzer: Die habe ich mir nicht errungen, im Sinne einer abgeschlossenen Vergangenheit. Unabhängigkeit ist jeden Tag neu zu erringen, denn wir hängen ja wirklich am Tropf des Marktes. Wir leben von unseren Produkten und sind deshalb abhängig vom Markt. Unsere Unabhängigkeit besteht darin, dass wir Fehler machen können und diese Fehler vor niemandem rechtfertigen müssen.

Niki Rhyner: Deine Unabhängigkeit liegt also darin, dass du den Verlag besitzt und nur dir selbst gegenüber Rechenschaft schuldig bist.

Andreas Rötzer: Genau. Ich habe keine Renditevorgaben, und wenn es einen Verlust gibt, dann tut mir das weh, aber es gibt niemanden, der uns dafür zur Rechenschaft zieht. Dennoch muss am Ende die Bilanz stimmen, wir sind ja ein Wirtschaftsunternehmen, und zwar ein merkwürdiges: Ein Verlag unterwirft sich den Gesetzen der Wirtschaft und des Wettbewerbs, stellt aber kulturelle Güter her, die in anderen Branchen von Subventionen leben. Leider ist es so und immer so gewesen, dass die aus unserer Sicht kulturell wertvollsten Güter häufig die sind, die sich am wenigsten verkaufen.

Es ist uns immer wieder gelungen diese konkurrierenden Ziele hin und wieder zu synchronisieren, aber letztlich ist die Unabhängigkeit durch eine horizontale und vertikale Mischkalkulation erkämpft. Die Backlist finanziert die neuen Titel und der gut laufende Titel – wie *Annette, ein Heldinnenepos*, mit dem Anne Weber den Deutschen Buchpreis gewann, oder die Essays des Philosophen Byung-Chul Han – den Gedichtband. Hinzu kommen Förderungen für Übersetzungen, für bestimmte Reihen oder für thematische Schwerpunkte. Ohne Jan Szlovak beispielsweise sähen die *Naturkunden* anders aus, oder es gäbe sie schon nicht mehr.

Niki Rhyner: Zum Abschluss: Ist Verlegen eine geisteswissenschaftliche Praxis?

Andreas Rötzer: Vielleicht bestehen Geisteswissenschaften nur in der Praxis. Wenn man sich zum Beispiel fragt, was macht eigentlich der Geisteswissenschaftler noch oder was für ein Output hat er in Zeiten von KI überhaupt? Vielleicht braucht er gar kein Buch als Output, sondern die Praxis ist das Ziel. Die Beschäftigung ist unabhängig vom Produkt schon das, worum es geht. Geisteswissenschaft ist auch Lesen und Schreiben als Form der guten Lebensführung. Darauf sollten die Geisteswissenschaftler stolz sein, anstatt immer auf den Output zu schielen. Das wäre meine Idee

von Geisteswissenschaft. Und insofern ist das, was wir tun oder was ich als Verleger tue, auch Geisteswissenschaft. Ich praktiziere Wissensvermittlung.

Niki Rhyner: Ich danke dir ganz herzlich, Andreas, dass du uns von deiner Tätigkeit als Verleger erzählt hast.

Andreas Rötzer: Vielen Dank.

***

Andreas Rötzer studierte Philosophie in Passau, Paris und München, promovierte und arbeitete seit 1999 zunächst als Buchhalter für Matthes & Seitz, bevor er 2004 den Verlag, der 1977 in München gegründet wurde, übernahm und nach Berlin umzog. Seitdem entwickelt sich in Berlin in teilweiser Fortsetzung der Münchner Tradition ein umfangreiches geisteswissenschaftliches Programm zu den Themen Natur, Anthropologie, Religion und Philosophie, aber auch ein großes, vielfach preisgekröntes literarisches Programm mit deutschen und internationalen Autorinnen und Autoren. Der Verlag wurde mehrfach ausgezeichnet, u. a. mit dem Kurt-Wolff-Preis, dem Karl-Heinz-Zillmer-Verlegerpreis und dem Deutschen Verlagspreis. Seit 2020 ist die traditionsreiche Friedenauer Presse Teil des Verlags und seit 2022 bietet der Imprintverlag Rohstoff neuer deutscher Literatur eine Bühne. Online: matthes-seitz-berlin.de.

EINE KURZE GESCHICHTE DES AUFBAUS VON ZONE BOOKS

MEIGHAN GALE

Als ich Ende der 1980er-Jahre bei Zone Books anfing, war unser Verlagsprogramm von einem Schwerpunkt auf Übersetzungen französischer Philosophie des 20. Jahrhunderts geprägt. Den Grundpfeiler von Zone bildeten Bataille, Deleuze, Bergson und Clastres. Wir veröffentlichten darüber hinaus interdisziplinäre, reich bebilderte Essaybände über die Stadt und den Körper, die Zone-Reihen – *The Contemporary City*, *Fragments for a History of the Human Body* und *Incorporations*. Beide Ausrichtungen haben sich im Laufe der Jahrzehnte verschoben und gewandelt, sie wurden zwar nicht aufgegeben, sind aber nicht mehr unsere zentralen Projekte.

Übersetzungen waren für Zone schon immer wichtig, aber auch sehr heikel. Intern diskutierten wir häufig darüber, inwieweit wir die Arbeit eines Übersetzers oder einer Übersetzerin redigieren sollten. Einige unserer renommierteren frühen Übersetzer*innen, wie beispielsweise Paul Auster und Lydia Davis, bestanden darauf, den ursprünglichen Formulierungen der französischen Sprache treu zu bleiben. Unser redaktioneller Prozess hingegen war von Anfang an darauf ausgerichtet, ein breiteres Publikum zu erreichen, weshalb wir Übersetzungen so bearbeiteten, dass sie sich im Englischen flüssig lesen, und wir umständliche Konstruktionen und überflüssige Worthülsen vermieden. Nach Jahren langwieriger Überarbeitungsrunden bei Übersetzungen haben wir uns schrittweise vom Schwerpunkt auf Übersetzungsprojekte (mit ihren zusätzlichen Kosten und ihrer Subjektivität) entfernt. Für den Großteil des Programms konzentriert sich Zone nun auf englischsprachige Literatur. Viele unserer Autor*innen sind zwar keine englischen Muttersprachler*innen, schreiben Englisch aber auf hohem Niveau.

Dennoch veröffentlichen wir weiterhin Übersetzungsprojekte, wenn die Verlagsleitung der Ansicht ist, dass das Buch wichtig ist und einen signifikanten Beitrag zu aktuellen Debatten auf dem jeweiligen Forschungsgebiet leistet. In jüngster Zeit hat der Einsatz von maschinellen Übersetzungsprogrammen eine interne Debatte über unser Verhältnis zu KI und Übersetzungen sowie über die Stimme des Textes und des Übersetzers oder der Übersetzerin

ausgelöst. Die Lektüre von Lawrence Venutis jüngstem Essay »The Human Translator Versus the Machine« in *Critical Inquiry* hat meine unmittelbare und totale Angst vor dem Einsatz von Maschinen für Übersetzungen zerstreut. Venuti erklärt, dass maschinelle Übersetzungen die Dominanz des Englischen verringern und gleichzeitig dazu beitragen werden, dass alle Arten von Übersetzungen schneller und kostengünstiger erfolgen. Menschliche Übersetzer*innen werden zu Lektor*innen der maschinellen Ergebnisse.

Wir haben uns auch von unseren kollaborativen, designintensiven Sammelbänden verabschiedet. Obwohl diese interdisziplinären Projekte redaktionell beeindruckend und gestalterisch umwerfend waren, haben wir erkannt, dass Essay-Sammlungen in der Regel nicht rezensiert werden und sich nur schleppend verkaufen. Unsere letzte Essay-Sammlung, *Near Futures Online*, wurde 2016 als kostenlose Online-Sammlung für unser Publikum veröffentlicht. Wir hatten geplant, diese Online-Reihe regelmäßig zu produzieren, mussten jedoch feststellen, dass wir nicht über ausreichend Erfahrung bei der Suchmaschinenoptimierung verfügten, um die Sichtbarkeit der Website zu erhöhen. Im Jahr 2025 startete Michel Feher, einer unserer Gründungsredakteure, die zweisprachige Website *Diagrammes*, die diese Open-Access-Inhalte mit filmischen Interviews und Dossiers fortsetzt, um den aktuellen Zustand unserer Gesellschaft zu analysieren.

Near Futures Online erschien zeitgleich mit einer neuen Zone-Reihe namens *Near Futures*, herausgegeben von Michel Feher und Wendy Brown, die sich der Bestandsaufnahme neoliberaler Reformen sowie dem weltweiten Rechtsruck widmete. Viele Titel dieser Reihe fanden breite Beachtung und wurden mit Preisen ausgezeichnet, darunter *Hayek's Bastards* von Quinn Slobodian, das 2026 den National Book Critics Circle Award for Criticism erhielt.

Die Tatsache, dass Bruce Mau, der ursprüngliche Buchgestalter von Zone, einer unserer Gründungsmitglieder war, unterstreicht, welche Bedeutung Design und Produktion seit den Anfängen von Zone haben. Obwohl Bruce Mau inzwischen nicht

mehr im Verlag tätig ist, bleiben wir seinem ursprünglichen Konzept für das Umschlag- und Innenlayout treu. Der Umschlag ist als filmische Hülle konzipiert, und Perpetua bleibt unsere wichtigste Schriftart. Seit 2002 wird das Design bei Zone von Julie Fry verantwortet, die zuvor Mitglied des Bruce Mau Design Studios war. Wenn es darum geht, Designentscheidungen zu treffen und die Entwürfe für Umschlag und Einband fertigzustellen, arbeiten wir als Kollektiv.

Wir sind ein kleiner Verlag mit einer Vollzeitmitarbeiterin, einer Teilzeitmitarbeiterin und einem dreiköpfigen Herausgeber*innenteam. Die Herausgeber*innen, die die Titel akquirieren, arbeiten remote von Paris, Berkeley und Manhattan aus, und wir beschäftigen Freiberufler*innen in den Vereinigten Staaten, Kanada und Europa. Wir haben festgestellt, dass maximal drei neue Hardcover- und zwei Taschenbuch-Titel pro Halbjahr zu unserer derzeitigen Organisationsstruktur passen. Da wir den Großteil unseres Backlist-Bestands lieferbar halten, laufen in einem Jahr viele weitere Produktionsprojekte. Außerdem erreichen uns fast täglich Manuskriptvorschläge, weshalb wir sehr selektiv vorgehen müssen. Die drei Lektor*innen müssen bei jedem neuen Projekt, das wir annehmen, gemeinsam zustimmen. Oft werden sie von ehemaligen Autor*innen, Studierenden und Kontakten aus ihrer akademischen Tätigkeit für neue Buchprojekte angesprochen.

Unsere Organisationsstruktur ähnelt einer Familie – meist funktionierend, manchmal dysfunktional. Da die meisten von uns schon seit vielen Jahrzehnten im Verlag beschäftigt sind, haben wir eine Art Kurzform entwickelt, um Entscheidungen über unser Programm, unser Design sowie den Backlist-Bestand zu treffen und darüber, auf welchem Wege wir so viele Bücher wie möglich lieferbar halten können. Unser Backlist-Bestand spiegelt die Geschichte des Buchmachens wider. Einige der Dateien für unsere älteren Titel waren bis vor kurzem auf Film archiviert, andere in QuarkXPress-Dateien und wieder andere in älteren InDesign-Formaten, bevor schließlich OpenType-Schriftarten erforderlich wurden. Wir stehen oft vor komplexen Problemen, wenn wir entscheiden müssen, wie wir eine digitale Datei aus unserem

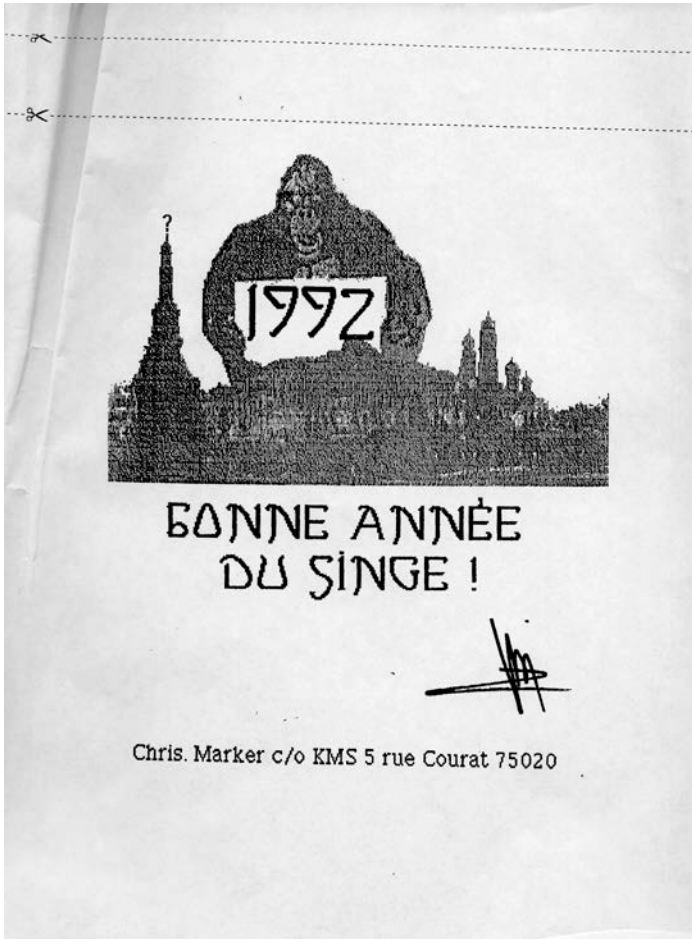
Backlist-Bestand neu erstellen können. Wir müssen die Anzahl der jährlich verkauften Exemplare gegen die Kosten für den Wiedererwerb der Bilddateien und Reproduktionsrechte sowie das Scannen und/oder das Neusetzen des Innentextes abwägen. Druckereien gehen in Konkurs oder werden von größeren Konzernen übernommen, und unter diesen Umständen gehen durchaus auch einmal Dateien für ältere Bücher verloren.

Unser Wechsel von MIT Press zu Princeton University Press (PUP) als Partner für Vertrieb, Marketing und Öffentlichkeitsarbeit kam zustande, als die MIT Press für Marketing und Vertrieb zu Penguin Random House (PRH) wechselte. Nach Jahrzehnten der Zusammenarbeit mit dem MIT-Verlag kamen wir zu dem Schluss, dass das Programm von Zone zwar absolut wichtig, aber mengenmäßig zu bescheiden (vier bis sechs Bücher pro Jahr) und von den Verkaufszahlen zu gering war, als dass es gut zu PRH gepasst hätte – unsere Titel wären dort Gefahr gelaufen, unterzugehen. Wir waren begeistert, einen Universitätsverlag zu finden, mit dem unser Verlagsprogramm dank unseres gemeinsamen Engagements für wissenschaftliche Texte und den menschlichen Dialog von gegenseitiger Befruchtung und Vernetzung profitieren konnte. Schon vor Beginn unserer Zusammenarbeit war Christie Henry, Präsidentin von PUP, eine besondere Liebhaberin unserer Titel zur Wissenschaftsgeschichte. Durch die Zusammenarbeit mit PUP hat sich unsere redaktionelle Mission nicht verändert, sondern wurde gefördert und gestärkt.

Da wir ein gemeinnütziger Verlag sind und uns aus Verkäufen, Zuschüssen und Spenden finanzieren, konnten wir unserer Mission treu bleiben, schöne, bahnbrechende Bücher in den Geistes- und Sozialwissenschaften zu produzieren und gleichzeitig unser Backlist-Sortiment vorrätig zu halten. Die drei Herausgeber*innen sind bestrebt, sowohl grundlegende Texte als auch die innovativsten Arbeiten zeitgenössischer Historiker*innen und Theoretiker*innen aus den Bereichen Kunstgeschichte, Sound Studies, Vergleichende Literaturwissenschaft, Politikwissenschaft, Wirtschaftsgeschichte und Wissenschaftsgeschichte zu veröffentlichen. Aufgrund der geringen Zahl von Mitarbeitenden

im Verlag übernehmen wir alle zahlreiche unterschiedliche Aufgaben und können unseren Autor*innen direkte und individuelle Aufmerksamkeit schenken und Feedback geben. Ich zum Beispiel kümmere mich um den Satz und gebe alle Korrekturen und Aktualisierungen der Autor*innen direkt ein. Im Zeitalter von Apps und Automatisierung bietet die Zusammenarbeit mit Zone einen individualisierten Dialog. Auch unser Gespür für Design und dessen Bedeutung im Verlag sind es, die potenzielle Autor*innen zu Zone ziehen. Wir treffen Designentscheidungen auf Grundlage von Ästhetik und dem Inhalt des jeweiligen Buches, nicht aufgrund von Marketingplänen und potenziellen Verkaufszahlen.

Einer meiner unvergesslichsten Kontakte zu einem Autor war der zu Chris Marker in den 1990er-Jahren, als wir ihn wegen der Produktion einer Buchversion seines Films *La Jetée* (*Am Rande des Rollfelds*) aus dem Jahr 1964 ansprachen. Nachdem wir monatelang Faxe hin und her geschickt hatten, besuchte ich ihn am 29. Januar 1992 in seinem Heimstudio im zwanzigsten Arrondissement in Paris. Wir tranken Tee und spielten mit seinen Katzen. Er vertraute mir mehrere Kisten mit den Original-Standbildern aus *La Jetée* an, die ich nach New York mitnahm, um sie einzuscannen und mit der Arbeit an der Buchversion seines Films zu beginnen. Während der Produktion des Buches kommunizierten wir per Fax. Chris schickte regelmäßig Nachrichten zum Layout des Buches, teilte uns Neuigkeiten und Reisedaten mit und wünschte uns ein frohes neues Jahr als Faxbotschaft.



1 Faxnachricht von Chris Marker an das Zone-Büro, 1992.

***

Meighan Gale schloss 1988 ihr Studium der Bildenden Künste und der französischen Literatur mit einem Bachelor ab und kam dann zufällig zu Zone Books. Sie arbeitete in Teilzeit im Verlag, während sie 1991 ihren Master of Fine Arts abschloss. Den Wandel der Branche und der Technologie vollzog sie am Arbeitsplatz nach: Es fing an mit Telefonaten über verschiedene Zeitzonen hinweg, getippten und per Post verschickten Briefen; setzte sich mit Besuchen in der Bibliothek auf der Suche nach Zitaten und Übersetzungen sowie dem Auftragen von Korrekturen auf Filmfolien fort und reicht heute bis hin zum Versenden von E-Mails, dem Satz mit InDesign sowie der schnellen und effektiven, digitalen Recherche von Anfragen und dem Auffinden von Bilddateien.

*Seit seiner Gründung im Jahr 1985 hat sich Zone Books zum Ziel gesetzt, sowohl grundlegende Texte als auch die innovativsten Werke zeitgenössischer Theoretiker*innen aus den Geistes- und Sozialwissenschaften zu veröffentlichen. Das aktuelle Zone-Team besteht aus Jonathan Crary, Michel Feher, Julie Fry, Meighan Gale, Ramona Naddaff und Kyra Simone. Online: zonebooks.org*

Aus dem Englischen übersetzt von Jörn Pinnow.

ZEITVER-
SCHWENDUNG

NILS GÜTTLER

»Dann bist Du also Verleger!«, unterbrach mich eine Kollegin, als ich ihr vor einiger Zeit bei einem Kaffee von intercom berichtete. Was genau ich ihr antwortete, weiß ich nicht mehr. Aber ich erinnere mich noch gut an das Unbehagen, das die Formulierung in mir auslöste. Der Satz »Ich bin Verleger« geht mir nicht leicht über die Lippen und das, obwohl wir intercom inzwischen vor rund acht Jahren gegründet haben – als Verlag. Wir, das sind drei Wissenschaftshistoriker*innen (Niki Rhyner, Max Stadler und ich), eine Literaturwissenschaftlerin (Ines Barner), drei Grafiker*innen (Loraine Olalia, Reinhard Schmidt, Nadine Wüthrich), Programmierer sowie im Laufe der Jahre studentische Hilfskräfte und mehrere Kolleg*innen im erweiterten Kreis. Seit der Verlagsgründung bin ich bei intercom Teil der Geschäftsleitung und Redaktion. De facto bin ich also seit 2018 Verleger.

Aber es fühlt sich nicht so an. Zuallererst bin ich nämlich Wissenschaftler. Dieser Satz schreibt sich ganz leicht. Gerne auch: Historiker oder Forscher, wenn's sein muss Denker, Wissensarbeiter, Intellektueller oder Gelehrter. Aber Verleger? Da kommen andere Bilder in den Sinn. Ich denke an Typen, die mit Zigarette und Kaffee vor Manuskriptstapeln sitzen, irgendwo in einer Villa im Frankfurter Westend, in einer Altbauwohnung in Berlin-Kreuzberg oder in einer Büroetage in Hamburg; links und rechts davon vielleicht noch Lektor*innen und ein paar unbezahlte Praktikant*innen, die seit langem nicht mehr an der frischen Luft waren.

Verleger sind diejenigen, die künftigen Autor*innen beim Mittagessen ihre neuesten Manuskripte entlocken; die Buchhändler*innen, Vertreter*innen, Journalist*innen, Kritiker*innen und Influencer*innen persönlich kennen; die Reden bei einer Buchpräsentation vor einem kulturinteressierten Publikum halten und die richtigen Worte finden; die ein intuitives Gespür dafür haben, wohin sich die Kultur- und Diskursmaschine in den nächsten Jahren drehen wird; die sich für die Themen und den Ton von Büchern interessieren, nicht primär für inhaltliche Details; die wissen, was Buchhaltung bedeutet; und die – am allerwichtigsten – den Buchmarkt kennen. Seitdem wir intercom machen, gehört

manches davon auch zu meinem geisteswissenschaftlichen Alltag. Aber das Gesamtbild sieht doch anders aus.

Für meine verlegerischen Identifikationsprobleme gibt es, würde ich behaupten, gute historisch-soziologische Gründe. Grenzgänger*innen zwischen dem Verlagswesen und den Wissenschaften hat es immer gegeben, gerade in den buch- und textaffinen Geisteswissenschaften. So viele waren es aber auch wieder nicht, denn irgendwann muss(te) man sich entscheiden, auf welcher Seite man steht. Im Gutenbergzeitalter machte es durchaus Sinn, die Wissenschaft und das Publizieren funktional zu trennen – allein schon aus arbeitsökonomischen Gründen. Warum sollten sich Wissenschaftler*innen, die schon genug damit zu tun hatten, ihre prekäre *scientific persona* zu stabilisieren, neben den Inhalten auch noch um Typografie und Gestaltung, Druckereien, Presse und den Vertrieb ihrer Texte kümmern? Verlage besetzten genau diese Schnittstelle, mal mehr in Richtung der Wissenschaft geneigt, mal mehr zum Markt.

In dem Verständnis, dass das Publizieren für uns Wissenschaftler*innen dann aufhört, wenn wir eine Word-Datei verschicken, damit sie als gedrucktes Buch oder als formatierter Aufsatz zurückkommt, bin ich akademisch sozialisiert worden. Verlage machen und organisieren demnach den ganzen Bereich dazwischen und danach. Wenn ich mich bei meinen Kolleg*innen heute umhöre, würde ich behaupten, daran hat sich wenig geändert. Die meisten interessieren sich erstaunlich wenig für das Publizieren als geisteswissenschaftliche Praxis. Und das, obwohl es heute infolge der weiten Durchdringung unseres Arbeitsalltags mit digitalen Technologien einfacher – und angesichts der massiven Krise des akademischen Publikationswesens auch gebotener – denn je ist, als Wissenschaftler*innen das Publizieren selbst in die Hand zu nehmen und mitzugestalten.

Anfangs ging es uns gar nicht so viel anders. Noch wenige Monate, bevor wir intercom im März 2018 gründeten, hätte vermutlich jede*r von uns guten Gewissens behaupten können: Niemand hat die Absicht, einen Verlag zu gründen. Ich jedenfalls wollte nie Verleger werden. Was uns aber schon interessierte, war die

Geschichte und Gegenwart des Publizierens in den Wissenschaften und das Experimentieren mit neuen Formaten – irgendwo zwischen neuen interessanten Online-Publikationen und dem guten alten Buch. Über einen Fonds für Lehrprojekte hatten wir Gelder akquiriert. Zusammen mit Studierenden der ETH Zürich und der Zürcher Hochschule für Gestaltung entwarfen wir den Prototyp für eine »zeitgemäße« Publikation. Dass daraus Æther entstand, eine Reihe für Projektseminare, die inzwischen zehn Bände umfasst – zwei zusätzliche sind in der Produktion –, war genauso wenig absehbar wie die folgende Verlagsgründung. Den Verlag gründeten wir überhaupt nur, weil wir die erste Nummer in der Reihe – einen Band über den Zürcher Flughafen – vertreiben wollten. Dafür braucht man zum Beispiel ein Konto, eine Kasse und bestenfalls eine ISBN-Nummer. Da das »Selbermachen« von Beginn an eines unserer leitenden Mottos war und zu dem Projektseminar passte, schien es naheliegend, den Verlag gleich mitzugründen.

Zürich spielte bei alldem eine zentrale Rolle. Einer der vielen Vorteile der Schweiz: Auch im Wissenschaftsbetrieb liegt links und rechts des Weges gerne mal etwas Spielgeld herum, kleine Töpfe, über die man eine Hilfskraftstelle, einen Lehrauftrag oder einen Druckkostenzuschuss finanzieren kann. Zum Glück hatten wir mit Michael Hagner, an dessen Professur viele von uns arbeiteten, auch noch einen buchaffinen Mäzen. Hinzu kam das Schweizerische Vereinsrecht. Mit einem Verein kann man in der Schweiz so ziemlich alles machen – vom Kleingarten bis zur FIFA. Die juristische Form war also schnell gefunden: intercom ist ein nicht gewinnorientierter Verein, eingetragen im Zürcher Handelsregister.

Seitdem bin ich also (auch) Verleger und agiere mit intercom im Grenzbereich von Wissenschaft und (im Sterben sich hyperkommerzialisierendem) Verlagswesen. Inzwischen bezeichnen wir uns, im Sinne der gleichnamigen, immer noch recht überschaubaren Bewegung, als *scholar-led publisher*. Das ist ein Sammelbegriff für Verlage, die von Wissenschaftler*innen geleitet werden. Das Verlegerische im engeren Sinne – die Buchakquise, die Buchhaltung, der Besuch von Messen, der Vertrieb, die Auseinandersetzung mit Vereins- und Urheberrechten, die Steuer, und

und und – hat sich eher durch die Hintertür eingeschlichen, aber meine geisteswissenschaftliche Praxis nachhaltig verändert. Aber wie genau?

Mir kommen drei Punkte in den Sinn. Die ersten beiden haben mit unserer gefühlsmarxistischen Überzeugung zu tun, dass es einen bedeutenden Unterschied macht, ob man als Wissenschaftler*in die Produktionsmittel, in und mit denen man denkt und publiziert, selbst besitzt oder wie im Falle von intercom: kollektiv besitzt. Wenn man Nietzsches Diktum »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken« auf die Publikationsinfrastrukturen erweitert, zeigt sich, erstens, ihre epistemische Dimension. Die praktische Arbeit an Infrastrukturen erlaubt es, ziemlich frei mit ihnen zu operieren und zu experimentieren. Bei intercom haben wir von Beginn an mit Zwischenformaten gearbeitet, die einerseits Buch und Web miteinander verschalten – über gemeinsame Content-Management-Systeme, andererseits verschiedene akademische Genres mischen. Bei cache sind das etwa der Sammelband, der Kollektivessay, die Quellensammlung und (als nicht akademisches Format) die Collage.

Eine Erfahrung ist, dass sich diese experimentellen Formate in klassischere Formate – die Monographie, den Aufsatz usw. – überführen lassen, mit einigem Reibungsverlust, aber auch mit viel Gewinn. Der »Gegenwissen«-Band beispielsweise, die erste Nummer von cache, war anfangs eigentlich ein Testballon, um zu herauszufinden, was passiert, wenn zwölf Historiker*innen ihre Arbeitsspeicher (caches) zum Thema »Wissenschaft und soziale Bewegungen« miteinander verschalten. Neben der Publikation hat das Gegenwissen-Thema inzwischen viele Spuren in unseren je individuellen Qualifikationsarbeiten, Aufsätzen und Essays hinterlassen, aber auch in neuen Forschungsprojekten und nicht zuletzt im breiteren Diskurs. »Experimentalsysteme« im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers – und das ist cache im Bereich des Publizierens – sind klassischerweise dafür zuständig, kreativ zu sein und Neues zu produzieren. Experimentelle Freiheit macht Publikationsformate spielerisch, ohne bloße Spielerei zu sein.

Die systemische Dimension ist der zweite, eher ernüchternde Fakt in puncto Produktionsmittel, der uns immer mehr beschäftigt. Wir haben »Publizieren« von Beginn als sozialen Prozess verstanden und alle unsere Reihen als soziale Formate konzipiert. Das heißt, die Æther-Reihe ist nicht nur ein Output-Kanal für die Ergebnisse von Projektseminaren, sondern auch – und zuallererst – ein Lehrformat. Zu Æther gehört eine Toolbox mit Ideen und Übungen, wie man als Gruppe ein Thema entwickelt, wie man für ein breiteres Publikum schreibt und wie man sich gegenseitig Feedback gibt. cache ist ebenfalls ein Tool – für Forschungsgruppen, die es möglichst früh nutzen sollen, um ihrem gemeinsamen Denkprozess eine Form zu geben. Bei Mono liegt der Schwerpunkt eher auf den internen Prozessen zwischen Autor*innen und Redaktion.

Uns ist im Laufe des intercom-Projektes überhaupt erst klar geworden, wie stark der Möglichkeitsraum für diese sozialen Formate gerade überall schrumpft, weil sich – mit Robert Darnton gesprochen – der publizistische »Kommunikationskreis« *(communication circuit)* stark verändert. Dazu gehören neben Autor*innen, Verleger*innen und Lektor*innen die Druckereien und Papierlieferanten, der Verkauf, Vertrieb, die Bibliotheken, aber auch die Leserinnen und Leser. Inzwischen müsste man die Internet- und Serviceprovider, die Metadaten-Managementsysteme und vieles mehr hinzuzählen. Das, was bei Darnton zur weiteren Umwelt des Kommunikationskreises gehört, die »politischen und rechtlichen Sanktionen«, beeinflusst unsere Arbeit zunehmend – mit großen Rückwirkungen auf die sozialen Formate. Bei cache haben wir beispielsweise ein Riesenproblem mit der enormen Kommerzialisierung von Bildrechten, die den medialen Möglichkeitsraum für historische Text-Bild-Collage massiv einschränkt. Bei Æther stellt sich immer wieder die Frage, wer es sich innerakademisch leisten kann, ihre oder seine Postdoc-Phase – in der sich die Herausgeber*innen meistens befinden – mit einer Studierendenpublikation zu verbringen. Es kommen also Fragen nach akademischen Meriten ins Spiel.

Der dritte Punkt betrifft schließlich meinen persönlichen Rollenkonflikt Wissenschaftler vs. Verleger. Beides gleichzeitig

zu sein, führt im Alltag permanent zu Problemen. Manche davon sind amüsant und entstehen im redaktionellen Bereich, wenn man etwa einer Kollegin oder einem Kollegen Feedback zu einem Manuskript gibt. In welcher Rolle spreche ich gerade? Manchmal weiß ich das selbst nicht so genau. Problematisch wird es auf der systemischen Ebene. Der Wissenschaftsbetrieb hat kein strukturelles Verständnis für die Scholar-led-Idee und ist bei allem, was Zwischenformate angeht, enorm unflexibel. Bei unseren bislang gescheiterten Versuchen, die für intercom dringend benötigte Redaktions- und Produktionsstelle einzuwerben – die Arbeit ist uns schon lange über den Kopf gewachsen –, stoßen wir regelmäßig bei den entsprechenden Stellen auf ganz viel Sympathie und auf noch mehr Schulterzucken. Die Forschungsförderer sehen sich nicht in der Pflicht, weil ein Verlag ihrer Ansicht nach zur Infrastruktur gehört und nicht zur Forschung. Für letztere sind wir aber zu sehr Forscher*innen und zu wenig Infrastruktur. Ob unser Versuch erfolgreich ist, uns deshalb neu zu branden – nicht als Verlag, sondern als »Publishing Lab« –, wird die Zukunft zeigen.

Wenn ich auf die bisherigen Jahre zurückblicke, erscheint mir die Idee, das Publizieren als Wissenschaftler*in selbst zu machen, systemisch betrachtet als eine enorme Zeitverschwendung. Rein karrieretechnisch kann ich nur jedem und jeder davon abraten. Die eh schon knappe Zeit ist sicher besser in ein Manuskript für einen renommierten Verlag, eine Serie von Peer-Review-Artikeln oder in die Mitarbeit in einem Editorial Board eines großen Journals investiert, das durch Springer, Elsevier & Co. eine internationale Reichweite und eine völlig andere Sichtbarkeit hat als ein Projekt wie intercom.

Wir verschwenden außerdem immer mehr (Forschungs-) Zeit damit, gerne auch nach Büroschluss, um den Effekten der rasant fortschreitenden Bürokratisierung des akademischen Publikationssektors zu begegnen. Die Bürokratisierung selbst ist ein Produkt des paradoxen Wechselspiels von Digitalisierung, Kommerzialisierung und Demokratisierung des akademischen Informationssektors und äußert sich in Open-Access-Lizenzen, Metadaten-Management, internationalen Urheberrechten, Viren-

attacken etc. pp. Also viele Dinge, die einen als Kleinverlag überfordern und bei denen einem, oder mir zumindest, recht schnell langweilig wird.

Allerdings wissen wir spätestens seit Paul Feyerabend, dass die Zeitverschwendung, *wasting time*, die Geisteswissenschaften nun einmal auszeichnet. Dabei entstehen die besten Ideen. Zeitverschwendung ist wissenschaftspolitisch betrachtet sicherlich nicht das strategisch klügste Argument für eine ohnehin kriselnde Geisteswissenschaft. Aber ich denke, am Ende des Tages ist es realistisch. Nicht zuletzt, weil im gegenwärtigen Publikationssystem ja nicht nur viel Zeit verschwendet wird, etwa für das völlig aus den Fugen geratene Review-System, sondern auch Unmengen an Geld, das direkt in die vollen Taschen der Verlagskonzerne und ihrer Aktionäre fließt.

Ich jedenfalls möchte nicht in einem Geisteswissenschaftsbetrieb arbeiten, in dem *keine* Zeit mehr verschwendet wird, um nachzudenken, mit Texten zu experimentieren und neue Formate auszuprobieren, weil alle zu *busy* sind, um ihre Peer-Review-Artikel, Gutachten, Forschungsanträge und Rechenschaftsberichte zu schreiben. Ich möchte auch in keinem Geisteswissenschaftsbetrieb arbeiten, in dem die Produzent*innen des Wissens komplett von ihren publizistischen Produktionsmitteln entfremdet sind. Wir sind auf dem besten Weg dahin.

Wenn das so kommen sollte, ok. Aber ich glaube, dann werde ich Verleger.

***

Nils Güttler ist Assoziierter Professor für Wissenschaftsgeschichte am Institut für Geschichte der Universität Wien. Seine Forschungen bewegen sich an der Schnittstelle von Wissenschafts- und Umweltgeschichte, mit Schwerpunkten auf der Geschichte von Medien, Infrastrukturen, Populärwissenschaften und sozialen Bewegungen. Seine letzten beiden Bücher: Nach der Natur: Umwelt und Geschichte des Frankfurter

Flughafens *(Wallstein 2023) und* Umweltwissenschaften zur Einführung *(Junius 2026). Er ist Mitgründer des Zürcher intercom Verlages, der neue Publikationsformate für die Geistes- und Kulturwissenschaften entwickelt und sich für Alternativen im gegenwärtigen akademischen Publikationswesen einsetzt. Online: intercomverlag.ch.*

ÜBER BÜCHER, ERDBAUTEN UND ZEITLICHE VERSCHIEBUNGEN

VERÓNICA STEDILE LUNA

Unter den Romanfiguren des argentinischen Schriftstellers César Aira gehört der Verleger, der in *La vida nueva* (*Das neue Leben*) eine zentrale Rolle einnimmt, zu meinen Lieblingen. Wer im Verlagswesen gearbeitet hat, kann sich kaum ein mitfühlendes, zugleich aber auch etwas unbehagliches Schmunzeln verkneifen, wenn man über ihn liest – zumal, wenn die eigene Arbeit davon geprägt ist, dass Leidenschaft, Begeisterung, Geschäftssinn und die Fähigkeit, Termine und Budgets einzuhalten, sich deutlich ungleich verteilen. Als Fabel untersucht der Roman eines der unlösbaren mathematischen Rätsel, mit denen uns der Autor oft herausfordert: Die mikroskopisch kleinen Gründe für Änderungen und Verzögerungen bei der Veröffentlichung eines Buches erzeugen eine Art Paradox. Der Verleger in *La vida nueva* erklärt seinem Autor, sein Werk werde in drei Monaten erhältlich sein; der unerfahrene Verfasser ruft ihn sechs Monate später zurück, um sich zu erkundigen, und der Verleger antwortet, es habe ein Problem mit der Mehrdeutigkeit bestimmter Wörter gegeben, verursacht durch die Ähnlichkeit zwischen »e« und »o« in den Lettern. Er teilt dem jungen Autor mit, er solle sich in einem Monat wieder melden, doch der Autor tut dies erst ein Jahr später, und die Szene wiederholt sich mit ähnlichen Unverhältnismäßigkeiten: Ein neues Missgeschick ist aufgetreten – diesmal hat Staub auf den Offsetplatten den Prozess verlangsamt –, doch das Buch werde in zehn Tagen gedruckt. Der Autor ruft nach zwei Jahren ein weiteres Mal an, und mit neuen Gründen teilt ihm der Verleger mit, das Buch werde in einer Woche in den Buchhandlungen sein; der Autor meldet sich nach vier Jahren erneut; und so weiter. Während sich die Verzögerung im Veröffentlichungsprozess zu verkürzen scheint (auch wenn sie sich in Wirklichkeit weiter hinzieht), dehnt sich das Intervall der Wartezeit des Autors zwischen einer Verschiebung und der nächsten exponentiell aus.

Was der Roman mit ironischer, fast schon künstlich anmutender Präzision einfängt, ist die leicht gestörte Logik zwischen Zeit als Ergebnis einer Kalkulation einerseits und Kalkulation als Vorgang im Verlagsprozess andererseits. Er fängt auch die ebenso seltsame Logik ein, nach der die redaktionelle Arbeit

des Herausgebens nicht einfach trotz, sondern gerade auf den Plateaus stattfindet, die durch diese zeitlichen Versetzungen entstehen. Zwischen einer Verschiebung und der nächsten, während der Verleger immer weniger Abstand bis zur Ziellinie verspricht, kommt es zu immer mehr Rückschlägen: Probleme mit dem Zustand der Druckfilme, dem Karton für die Einbände und den Papierlieferungen aus dem Ausland, mit Stromausfällen in der Druckerei, der Lieferroute des Lastenmotorrads und so weiter. Am Ende ist das Buch, das davon erzählt, *La vida nueva*, das einzig mögliche, das aus den vielschichtigen, unmöglichen Zeiten hervorgehen kann, aus denen es besteht.

Wir Verleger*innen fragen uns unablässig, inwieweit solche mikroskopischen Aspekte des Prozesses – die in den Makro- und Mikrostufen des Verlagswesens, also Lektorat, Gestaltung, Korrekturlesen und so weiter, nie wirklich zur Geltung kommen – zur *Herausgabe* im umfassendsten Sinne des Wortes beitragen: *Transformation*, *Auswahl*, *Umschreiben*; das Herausgeben als eine Art Übergang von einem Zustand in einen anderen. Inwiefern ist die »Zeit des Herausgebens« selbst auch ein *Herausgeber*?

Die Logik des Absurden, der Dissonanz und des Paradoxons zirkuliert in dem unerschöpflichen, nicht zusammenfallenden Raum zwischen Prozess und Ziel. Wir können diesen Raum daher nutzen und drei Formen des Paradoxons in der alltäglichen Praxis des Verlagswesens vorschlagen, je nachdem, was zählt, was gezählt und nachgezählt wird: den Bereich des Papiers; die Natur des Lektorats als sowohl Akt der Fürsorge als auch Akt des Besitzes oder des Inbesitznehmens; und die Gesprächszeiten, die das Werk formen und verunsichern.

Es gibt einen winzigen Bereich des Verlagswesens, der keine gedruckten Spuren hinterlässt, aber dennoch vollständig von den Modalitäten und der Materialität des Druckprozesses selbst abhängt. Im heutigen Argentinien, dem Umfeld, in dem EME-Madriguera seit zehn Jahren tätig ist, lassen sich die unmöglichen Kalkulationen des Verlags nicht verstehen, ohne die Kalkulationen des Papiers (seine Knappheit, seinen Preis) zu berücksichtigen. Laut eines Berichts der Cámara Argentina del Libro aus dem

Jahr 2023 vollzieht sich im Verlagssektor ein bemerkenswerter »Transfer von Ressourcen von allen Akteuren der Kette hin zu den Papierfabriken«. Diese Fabriken gehören zu den am stärksten konzentrierten Wirtschaftssektoren des Landes und verfügen über ein Quasi-Monopol auf dem nationalen Markt, wobei Papier in Buchqualität, etwa das Papier *bookcel*, sogar fast ausschließlich von Cellulosa Argentina und Ledesma hergestellt wird, die somit den Marktpreis bestimmen. Ledesma wurde 1908 als Zuckerfabrik gegründet und gehört einer der reichsten und mächtigsten Familien Argentiniens. Ihr ehemaliger CEO, Carlos Blaquier, wurde der direkten Zusammenarbeit mit der letzten zivil-militärischen Diktatur Argentiniens (1976–1983) beschuldigt.

Während Papier normalerweise höchstens 30 Prozent der Kosten eines Buches ausmacht, verdoppelte sich dieser Anteil im Oktober 2023 auf über 56 Prozent. Er blieb im Laufe des Jahres 2024 auf einem ähnlichen Niveau, ohne dass seitdem Anzeichen für einen Rückgang zu erkennen wären. Fast umgehend drängt sich die Frage auf: Inwieweit und auf welche Weise verändert sich ein Buch, wenn sich sein Wert im Laufe der Produktion so dramatisch verschiebt? Was bedeutet es für die Herausforderungen des Schreibens, den Zeitwert als volatilen Rohstoff zu absorbieren, der der Inflation und monopolisierten Papierpreisen unterliegt – wo doch das Schreiben selbst bereits ein Wagnis ohne Garantien ist, eine Konfrontation mit den unkalkulierbaren Zufälligkeiten der Zeit?

Die unmittelbare Folge des enormen Anstiegs der Papierpreise war die »Primarisierung« der Buchproduktion, da der Rohstoff nun den größten Anteil am Wert eines Buches ausmacht. Die Möglichkeiten für Wachstum durch Wertschöpfung schwinden entsprechend, während die Primärinvestition den größten Aufwand und fast die gesamte Rentabilität der Buchproduktion beansprucht. Die Verkaufspreise (P.V.P., Precio de Venta al Público) können nicht proportional zu den Produktionskosten steigen, ohne das Buch wettbewerbsunfähig zu machen. Die Lücke zwischen steigenden Kosten und sinkender Rentabilität wird von allen anderen Akteur*innen aufgefangen: Lektor*innen, Designer*innen,

Korrektor*innen, Illustrator*innen, Drucker*innen, Übersetzer*innen – und Autor*innen, die weiterhin 10 Prozent Tantiemen auf einen Verkaufspreis erhalten, der vor dem Hintergrund sinkender Verkaufszahlen nur teilweise angepasst wird.

Kehren wir zu *La vida nueva* zurück, wo die Veröffentlichung eines Buches auch exakt das ist, was um die Kalkulationen und die Zeit herum geschieht, in der sich ein Buch wandelt. Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, dass wir bei diesem paradoxen Auseinanderfallen von Prozess und Ergebnis auf die unmöglichen Kostenanpassungen stoßen, die sich im Laufe der Zeit vollziehen. An dieser Diskrepanz müssen wir auch den Rückgang der durchschnittlichen Auflagen pro Titel ablesen, der, so die Cámara Argentina del Libro im Jahr 2026, in den letzten zwei Jahren etwa 34 Prozent betragen hat.

Das zweite Paradoxon, das die Fehlausrichtung zwischen Prozess und Objekt erneut verdeutlichen mag, betrifft die affektive Dimension der redaktionellen Arbeit. Das Lektorat ist zweifellos ein Akt der Fürsorge, der Zuneigung, der Freundschaft. Als Methode der Transformation kann diese Praxis auf Kooperationen und Formen der Weltgestaltung beruhen, die in weniger sichtbaren Ebenen des Verlegens wirken. Gleichzeitig hat es eine weniger wohlwollende, etwas gespenstischere oder phantasmatischere Kehrseite: das Lektorat als Wille, im Schreiben eines Anderen zu erscheinen. Roland Barthes untersuchte, wie Schreiben und Sprechen Übungen sind und die Bedingungen hinterfragen können, unter denen sich der Diskurs vom Wunsch ablösen ließe, jemanden »fassen« zu wollen. Er fragte, wie man sprechen kann, ohne das Gegenüber in der Sprache einzufangen. Das Lektorat stellt diese Frage auf paradigmatische Weise: Wie kann man mit dem Schreiben von jemand Anderem in Kontakt treten, ohne es zu verfremden, und wie kann man dieses Schreiben widerhallen lassen, sich von der Kraft der Begegnung mit ihm durchdringen lassen und gleichzeitig der Nähe widerstehen, die uns dazu einlädt, ihm etwas wegzunehmen?

Die Energie eines Anderen, einer Anderen zu lenken, Worte mit Pfeilen über die Seite zu bewegen, bedeutet, etwas beim

Gegenüber zu bewirken, eine Spur zu hinterlassen. Als Leiterin eines Kleinverlags mit nicht mehr als vierzig veröffentlichten Titeln, von denen jeder mit der Präzision ausgewählt wurde, die aus Begeisterung und Bewunderung entsteht, hat mich diese Spannung zwischen dem »Sich kümmern um« und dem »Etwas von dem Schreiben eine*r Anderen wegnehmen« stets begleitet. Aus einem Lektoratsprozess aufzutauchen bedeutet, die Formulierung der Sätze von jemand Anderem, den Rhythmus einer bestimmten syntaktischen Geste und die Farben einer imaginären Landschaft mitzunehmen, die sich auf die Straßen projizieren, durch die wir gehen.

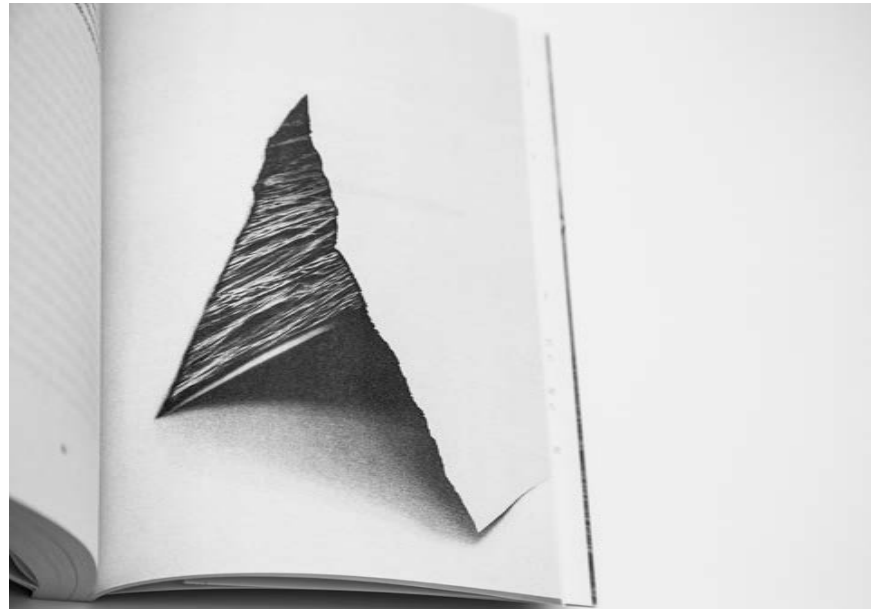
Das dritte Paradoxon betrifft die zeitliche Diskrepanz im Gespräch und hängt mit den zeitlichen Abläufen des Entstehungsprozesses eines Buches zusammen, die von sich ständig ändernden Prioritäten, Dringlichkeiten und Erfordernissen geprägt sind. Wir entscheiden uns für die Veröffentlichung eines Buches, weil wir in einem Universum von Gesprächen leben, die uns wichtig sind, doch der redaktionelle Zeitablauf versetzt das Buch in einen anderen Horizont von Schwerpunkten und Bestrebungen.

Achával, der Verleger in *La vida nueva*, entgegnet dem Autor, als seit dem Versprechen der Veröffentlichung sieben Jahre vergangen sind: *Ihr Buch ist frischer denn je!* Jenseits des Witzes und der bewusst absurden Geschichte tragen Verleger*innen diese Sorge ständig mit sich: Wie lässt sich die Vitalität eines Buches jenseits von Dringlichkeiten, jenseits von Agenden und jenseits der Grenzen der redaktionellen Zeit bewahren? In diesem Sinne prägen die Elemente des Verlagswesens, die unbedeutend erscheinen, letztlich nicht nur den Prozess selbst, sondern auch das, was von diesem Prozess in dem Objekt überlebt, das wir später als Buch erleben.

Die Zeit ist ein Akteur: Sie fordert uns auf, jenseits der Transparenz von »Themen« zu denken, zu denen wir eigentlich Stellung beziehen sollen. In dieser Hinsicht stehen kleine und mittelgroße Verlage vor der Herausforderung der Zeit und zugleich vor dem Geschenk ihrer Paradoxien. Man könnte sagen: Themen vergehen, Formen bleiben. Ohne das Interesse an der Einmischung in die

zeitgenössische Diskussion aufzugeben, ohne den Wunsch zu ignorieren, in der Debattenarena und an der Tagesaktualität mitzuwirken – was schließlich die Faszination des Verlegens ausmacht – und angesichts der mikroskopischen und unaufhörlichen Abweichungen des redaktionellen Prozesses, entscheiden wir uns für genau jenes Buch, von dem wir uns vorstellen, dass es der Erfordernis nach hoher Sichtbarkeit und dem, was Boris Groys in Bezug auf die Kunst als »starke Bilder des Fortschritts« bezeichnet, standhalten kann. Wir wählen Bücher aus, die uns selbst zehn Jahre später – nur durch einen vorübergehenden Stromausfall in der Druckerei von dem Publikum getrennt, der es daran hinderte, in die Buchhandlungen zu gelangen – noch immer eine Erfahrung der Welt bieten können, die das Erkennen von Paradoxien beinhaltet, von den subtilen Bewegungen eines Gedankens, der nicht vollständig von der lautesten Sprache der Gegenwart beherrscht wird.

Diese lange Form der Zeit im Verlagswesen bezeichnen wir als *Madriguera*, als Erdbau, der unserer Essayreihe den Namen verlieh. Ein »Bau«, wie Maurice Blanchot in Bezug auf Franz Kafkas gleichnamige Erzählung feststellte, ist auch die Möglichkeit – und der Schrecken –, sich von der Außenwelt eingeschlossen zu finden: in einem scheinbaren Zufluchtsort der Entblößung und in der Entblößung eines Zufluchtsorts zu leben. In diesem Risiko wird eine Art des Herausgebens, des Publizierens möglich, die die Diskrepanz zwischen Prozess und Objekt nicht auslöscht, sondern diese Diskrepanz stattdessen zu einer ihrer Triebkräfte macht.



1 Die gesamte Madriguera-Sammlung basiert auf einem einzigen Bild: einer Fotografie des Horizonts am Río de la Plata. In Bezug auf die Themen und literarischen Verfahren der einzelnen Werke entwickelt Barbeito, ausgehend von eben diesem Bild, unterschiedliche visuelle Verfahren und rhetorische Operationen.

***

Die Verlegerin und Wissenschaftlerin Verónica Stedile Luna arbeitet an der Schnittstelle von Avantgarde-Literatur, Literaturtheorie und Verlagswesen. 2024-26 war sie Postdoktorandin am ICI Berlin. Sie lehrt an der Nationalen Universität von La Plata (UNLP). Verónica leitet die Forschungsgruppe »Vital Forms: Relationships Between Writing, Affect, and Publishing« in La Plata und organisiert Workshops, zuletzt »The Page as a Sign« in Berlin. Ihr Verlag EME-Madriguera konzentriert sich auf zeitgenössische Essays, die sich mit den Übergängen zwischen Kunst, Literatur, Performance und Sachliteratur auseinandersetzen. Online: emeeditorial.com.ar.

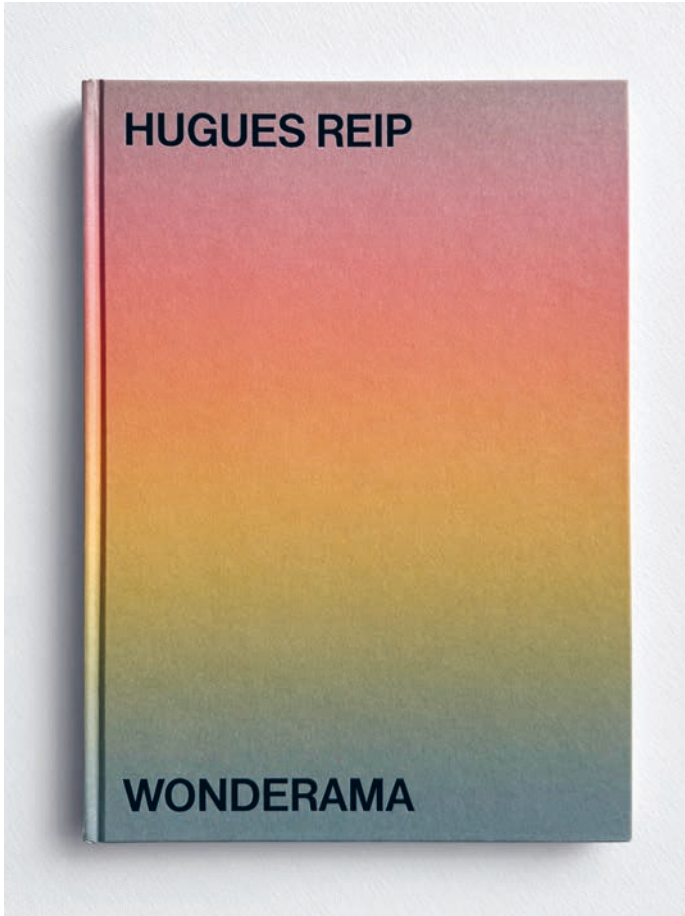
Aus dem Englischen übersetzt von Jörn Pinnow.

MUT ZUM VERLEGEN

VÉRONIQUE YERSIN

Der Verlag Éditions Macula wurde 1980 in Paris gegründet. Das Verlagsprogramm ist zugleich präzise und eklektisch, anspruchsvoll und originell. Ich habe den Verlag 2010 mit einem neuen Team übernommen, das aus Yan Le Borgne (Redakteur und zuständig für ikonografische Recherchen) und Sophie Yersin Legrand (zuständig für das Lektorat und Übersetzerin aus dem Englischen ins Französische) besteht. Wir arbeiten mit dem Genfer Grafikdesignbüro Schaffter Sahli zusammen, das für unsere Bücher ein auf den ersten Blick erkennbares grafisches Erscheinungsbild entworfen hat, insbesondere mit der ›schwarzen Reihe‹ und ihren im Siebdruckverfahren hergestellten Einbänden. Wir achten sehr darauf, qualitativ hochwertige Bücher zu produzieren, sowohl inhaltlich als auch formal – sie sind fadengebunden und wir legen großen Wert auf die Druckqualität der Abbildungen sowie auf die des Papiers und des Drucks im Allgemeinen. Das erfordert Leidenschaft und Mut, und dieser Einsatz wird durch die öffentliche und private Unterstützung ermöglicht, die wir erhalten.

Im Durchschnitt veröffentlichen wir zehn Bücher pro Jahr, und jedes einzelne ist ein gemeinsames Abenteuer: Austausch mit dem Autor oder der Autorin, Korrekturlesen, gegebenenfalls Übersetzung, Bildrecherche, Layout, Vertrieb, Vermarktung, Presse, Messen und Veranstaltungen in Buchhandlungen. Der Einband von *Wonderama* kann als konkretes Beispiel dienen, um die Art des Austauschs zu veranschaulichen, den wir mit unseren Autor*innen führen – in diesem Fall zum Thema Gestaltung. Hugues Reip wünschte sich für sein Künstlerbuch einen Einband aus schwarzem Papier mit einem regenbogenfarbenen Schriftzug für den Titel, was uns zu sehr nach »Achtzigerjahre« aussah. Unsere Grafiker*innen schlugen vor, das Konzept umzukehren, indem sie die Druckerei baten, einen Irisdruck anzufertigen – ein Verfahren, das aufgrund der damit verbundenen Risiken selten zum Einsatz kommt und bei dem die Farben direkt auf die Druckwalzen aufgetragen werden, sodass sich die Farbmischung zufällig ergibt (Abb. 1). So ist jeder Einband ein Unikat.



1 Das Cover von *Wonderama*, hergestellt im Irisdruckverfahren.

Obgleich der Schwerpunkt von Éditions Macula auf der Bildanthropologie liegt, zeigen die in den letzten 46 Jahren erschienenen Publikationen, dass wir uns für eine Aufhebung von Grenzen und eine Durchlässigkeit zwischen Forschungsfeldern einsetzen. Es finden sich somit nebeneinander Texte zur Kunstgeschichte, zur Philosophie, Romane, Poesie, Texte über Tanz, zum Verlagswesen oder auch zur Geschichte der Ernährung. Selbst eine Liste aller abgedeckten Bereiche würde nicht zwangsläufig zu einem besseren Verständnis der Struktur unseres Verlagsprogramms führen. Denn es ist das Team, zusammengesetzt aus heterogenen Altersgruppen und Herkunftsorten sowie vielseitigen Stärken, Interessen und Engagements, das das Programm von gestern bis heute inhaltlich gestaltet – von Kuriositätenkabinetten bis zu den Pawnee, von Künstlerbiografien bis zu Museumsarchiven, von Autor*innen des 17. Jahrhunderts bis zu unseren Zeitgenoss*innen.

All dies ist größtenteils ein Erbe des ersten Teams von Éditions Macula. Dieser Hinterlassenschaft haben wir neue Vorschläge hinzugefügt und sie um verschiedene Schreibstile ergänzt. Die Besonderheit unseres Verlags besteht darin, jede Reihe einer eigenen Herausgeberin oder einem eigenen Herausgeber anzuvertrauen, die jeweils Vorschläge für Veröffentlichungen von Autor*innen aus ihren Netzwerken einbringen, was unsere Projekte bereichert und uns die Möglichkeit gibt, ständig neue Denkweisen zu entdecken. Die jeweils Verantwortlichen bringen ihre Forschungsgebiete, ihr Wissen und ihre Kontakte mit, was es uns ermöglicht, an der Spitze der Forschung und des Denkens in den Geisteswissenschaften zu bleiben. Die Zeitschrift *Transbordeur*, deren zehnjähriges Jubiläum wir in diesem Jahr mit einer Sonderausgabe feiern, ist ein Symbol für den Wunsch der Éditions Macula, im Zentrum eines recht spezifischen Forschungsbereichs zu stehen: der Material- und Sozialgeschichte der Fotografie. Die beiden Herausgeber der Zeitschrift, Olivier Lugon und Christian Joschke, haben ein Redaktionskomitee aus führenden Forscher*innen des Fachgebiets zusammengestellt, und die Zeitschrift veröffentlicht sowohl Artikel von bereits etablierten

Autor*innen, aus dem akademischen Umfeld oder darüber hinaus, als auch von zahlreichen »Nachwuchswissenschaftler*innen«, die den Reichtum und die Dynamik der aktuellen Forschung auf diesem Gebiet verdeutlichen. Ein Teil dieser Forscher*innen ist französischsprachig, doch viele von ihnen stammen aus dem englisch- oder deutschsprachigen Raum, was der Zeitschrift zwar eine größere Vielfalt verleiht, aber auch die Übersetzung der Artikel erforderlich macht. Das kann eine echte Herausforderung darstellen: Manchmal muss für ein Wissensgebiet, die sich gerade erst herausbildet, ein völlig neues Vokabular entwickelt werden, was einen Austausch zwischen den Autor*innen und den Übersetzer*innen erfordert, um die richtigen Formulierungen zu finden. Dies war insbesondere bei einer Ausgabe der Zeitschrift zum Thema künstliche Intelligenz der Fall, für das es noch keinen französischen Wortschatz gibt.

Die Entscheidung zur Veröffentlichung eines Buches ist ein Akt des Glaubens: im Grunde unerklärlich, zwangsläufig geheimnisvoll und manchmal vom Zufall geprägt. Was die redaktionelle Entscheidung lenkt, ist vor allem eine Sehnsucht, eine für alles offene Neugier. Die Qualität der vom Autor oder der Autorin geleisteten Recherche und ihres/seines Denkens sind Grundvoraussetzungen, doch was letztendlich darüber entscheidet, dass ein Text ausgewählt wird, ist die Freude, die ich beim Lesen empfinde, wenn ich mitunter sogar mein Herz an ein Manuskript verliere. Selbst in den Geisteswissenschaften gibt es »Pageturner«, die sofort als Selbstverständlichkeit erscheinen. Das garantiert allerdings keineswegs einen Publikumserfolg, der seinerseits ebenfalls ein wenig geheimnisvoll ist. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Beruf der Verlegerin Neugier, Geduld, aber auch und nicht zuletzt Leidenschaft erfordert. Denn man braucht von all dem ein wenig, um das entstehende Werk immer wieder neu zu überarbeiten: es lesen, erneut lesen, sich mit dem Autor oder der Autorin austauschen, von vorne beginnen, noch einmal überarbeiten und schließlich das Buch loslassen, es dem Publikum anbieten. Das bedeutet jedes Mal, ein Risiko einzugehen.

Trotz seiner geringen Größe gelingt es unserem Team, umfangreiche Projekte mit bescheideneren Veröffentlichungen abzuwechseln. Das André-Bazin-Projekt zum Beispiel hat uns mehr als fünf Jahre in Anspruch genommen und ein Ungleichgewicht geschaffen, das sowohl finanziell als auch logistisch schwer auszugleichen war. Zwar schien uns das Projekt anfangs durchaus überschaubar, doch im Laufe der Zeit bewegten wir uns eher in Richtung einer Gesamtausgabe von Bazins Schriften, nachdem uns Hervé Joubert-Laurencin, der Forscher hinter diesem Buch, schließlich mehr als 2'700 auf Mikrofilm gespeicherte Filmkritiken übermittelte, die er in einer Bibliothek wiedergefunden hatte. Es war das in Filmkreisen erwachte große Interesse daran, das uns veranlasste, dieses fast schon wahnwitzige Vorhaben zu Ende zu bringen. Die Herausforderung war immens, und wir erweiterten das Team vorübergehend um die Filmexperten Pierre Eugène, Gaspard Nectoux und Baptiste Pinteaux. Die größte Schwierigkeit bestand darin, dass wir praktisch kein digitales Material hatten; mit anderen Worten: Wir mussten die Unmenge an Material zunächst sortieren und transkribieren, dann Korrektur lesen, kohärent strukturieren und anschließend layouten. Letztendlich haben wir mehr als 14'500'000 Zeichen in zwei Bänden in einem Schuber herausgegeben. Allein die Frage der Indizes hat uns fast ein Jahr lang in Anspruch genommen. Gleich zu Beginn des Korrekturlesens richteten wir ein Referenzsystem ein, das es ermöglichte, Filmtitel, Eigennamen, Institutionen, Festivals, Radio- und Fernsehprogramme, Werke sowie Titel von Zeitungen und Publikationen zu erfassen. Die fünf Indizes und die Konkordanztabelle mit den Original-Filmtiteln und den entsprechenden französischen Titeln erstrecken sich über 152 Seiten und bieten über den Umweg des Kinos eine Chronik der 1940er und 1950er Jahre.

Die Éditions Macula haben neben der erwähnten Zeitschrift *Transbordeur* mehrere Publikationen im Programm, die der Fotografie einen besonderen Stellenwert einräumen. Das ursprüngliche Verlagsteam hatte bereist 1989 eine von André Rouillé herausgegebene Anthologie mit Texten zur Fotografie

veröffentlicht, und unter meiner Leitung baute der Verlag den Bereich der Fotografie in seinem Programm weiter aus. Dies geschah fast wie von selbst, da wir von talentierten Forscher*innen umgeben waren, die innovative Projekte mit großer Konsequenz vorantrieben, wie beispielsweise der Fotografiehistoriker Olivier Lugon. Mittlerweile sind wir für diesen Schwerpunkt bekannt, und heute haben wir die Gelegenheit, an einem weiteren großen Projekt zu arbeiten, das im Herbst 2026 erscheinen wird und sich mit Hippolyte Bayard (1801–1887) befasst, einem der Väter und Pioniere der Fotografie. Mit Unterstützung von Éléonore Challine und Paul-Louis Roubert werden wir die Gesamtheit der rund 900 Fotografien von Bayard veröffentlichen, die im Bestand der Société française de photographie aufbewahrt werden. In dieser Sammlung befinden sich die allerersten fotografischen Abzüge auf Papier, die jemals in Frankreich angefertigt wurden, die ersten Porträts, die ersten Aufnahmen von Paris, die ersten fotografischen Inszenierungen, darunter das berühmte *Selbstporträt als Ertrunkener*, sowie eines der Inkunabeln der Fotografiegeschichte: sein Versuchsalbum, ein Tagebuch seiner fotografischen Forschungen und ein einzigartiges Zeugnis der Entstehung des Verfahrens zu Beginn der 1840er Jahre. Die meisten dieser Bilder sind extrem lichtempfindlich, daher wäre es undenkbar, sie aus den Depots zu holen oder in einer Ausstellung zu präsentieren. Eine spannende redaktionelle Herausforderung für unser Verlagsteam, das daraus eine Art Museum aus Papier erschuf und Buchlösungen mit entsprechender Architektur erfinden musste.

Trotz der damit verbundenen hohen Kosten veröffentlichen wir zahlreiche Übersetzungen. Die Tatsache, dass ein Großteil des Verlagsteams mehrsprachig ist, wirkt sich bestimmt darauf aus, dass wir fremdsprachigen Texten so große Aufmerksamkeit widmen und dass wir der Bereitstellung dieser Texte für die französische Öffentlichkeit viel Bedeutung beimessen. Das Thema Übersetzung ist für uns von entscheidender Bedeutung, denn auch wenn es natürlich möglich ist, den Inhalt eines Textes oder einer These zu erfassen, ohne zweisprachig zu sein, halten wir es dennoch für notwendig, die Texte für das französische Publikum

zu übersetzen, um deren gesamte Tiefe und Feinheiten zu erfassen. Viele Übersetzungen stammen aus dem Deutschen; zuletzt haben wir *Das Foto schaute mich an* von Katja Petrowskaja und *Fliegen: Ein Porträt* von Peter Geimer übersetzen lassen, für das wir ein etwas anderes äußeres Erscheinungsbild als das der deutschen Ausgabe gewählt haben.

Vor fünf Jahren haben die Éditions Macula im Dorf Mangiennes (Departement Meuse) eine Niederlassung eröffnet, wo wir ehrenamtlich literarische Veranstaltungen, etwa das Festival »Version Mangiennes«, organisieren. Wir laden Autor*innen aus den unterschiedlichsten Bereichen ein, die hauptsächlich in unabhängigen Verlagen veröffentlicht werden. Sich Zeit für den Austausch und die Begegnung mit dem Publikum zu nehmen, ist ein notwendiger Luxus, der unsere Arbeitsweise widerspiegelt und es uns ermöglicht, unser Verlagsprogramm bekannt zu machen. Diese Literaturtreffen erweitern und bereichern zudem unsere redaktionellen Entscheidungen. Sowohl bei der Backlist als auch bei den »Version Mangiennes« genannten Veranstaltungen geht es uns darum, eine Form zu finden, um Inhalte einem möglichst großen Publikum zugänglich zu machen.

Nach vielen Jahren, in denen wir Bücher herausgegeben, die Backlist neu zusammengestellt und frische Texte entdeckt haben, entsteht auf der Landkarte endlich ein »Macula-Land«. Um ein wenig von all dem zurückzugeben, was uns geschenkt und zur Verfügung gestellt wurde, veröffentlichen wir Bücher *Pour la suite du monde,* um den Titel des wunderschönen Films von Pierre Perrault zu zitieren, »für die Zukunft der Welt«.

***

*Nach dem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Genf arbeitete Véronique Yersin zehn Jahre lang für das »Cabinet des estampes« (das Kupferstichkabinett) des Musée d'art et d'histoire der Stadt Genf und war eine der Leiter*innen des Genfer zeitgenössischen Kunstraums Forde (2008–2009), bevor sie 2010 die Éditions Macula übernahm.*

Seit 2023 organisiert Véronique Yersin die Veranstaltungsreihe »Version Mangiennes« im Departement Meuse.

*Der 1980 gegründete Verlag Éditions Macula ist auf Forschung im Bereich Kunstgeschichte spezialisiert und veröffentlicht sowohl Klassiker der Disziplin als auch Arbeiten zeitgenössischer Forscher*innen aus Frankreich und weiteren Ländern. Seit 2010 erweitert der Verlag sein Programm um Literatur, Fotografie, Kunstbücher und Film. Online: editionsmacula.com.*

Aus dem Französischen übersetzt von Jörn Pinnow.

ERST CUTE, DANN ETABLIERT

DAVID BERGÉ

Da ich mir meiner Liebe zu einem jungen Mann dort noch nicht ganz bewusst war, redete ich mir ein, dass Athen (in der Vor-documenta-Zeit) genau die Stadt sei, in der ich fortan leben müsste. Das Licht, der Marmor, der überall in den umliegenden Bergen gewonnen wird, die Möglichkeiten, spontan inspirierende Menschen zu treffen, die erschwingliche Miete in einer schönen Straße auf einem Hügel mitten in der Stadt – all das bildete mein phänomenologisches Künstleratelier, in dem ich mir meine Projekte ausdenken und sie vorbereiten konnte.

Aufgrund des partizipativen und zeitbasierten Charakters meiner Arbeit erschien es mir zu aufwendig, meine Werke in Athener Institutionen zu präsentieren. Das Ateliermodell funktionierte so lange gut, bis mich der erste Lockdown dazu zwang, meinem Wunsch nachzugeben, in Athen nicht nur zu träumen, sondern auch zu produzieren und meine Arbeiten zu zeigen. Ich wollte mit verkörpertem, situativem und materiellem Schreiben experimentieren – nicht an städtischen Wänden oder in Museen, sondern auf gedruckten und unter die Menschen gebrachten Buchseiten.

Manche halten mich für einen besonders gut organisierten Künstler. Ich begann, eine Reihe kompakter, unlaminierter Bücher mit funktionalem Design zu entwerfen, die aus einem zentralen Thema hervorgehen sollten – ein Schreibexperiment und ein Ort der Wissensvermittlung, die sich beide aus dem Archipel der Ägäis ergaben. Ein Ort, an dem ich mich mit Gleichgesinnten treffen konnte, um Feldforschung zu betreiben, zu schreiben, zu gestalten, zu drucken und zu verbreiten. Andere würden dies wohl als situiertes Publizieren oder als einen Kleinverlag bezeichnen.

Materiales Schreiben oder *Material Writing* bedeutet in diesem Zusammenhang in erster Linie, den Mythos der griechischen Inseln zu dekolonialisieren und zu ent-exotisieren. Dieser Mythos stellt die griechischen Inseln als Sanatorium für den industrialisierten Geist dar, in dem dieser seinen eigenen Ballast loswerden kann und dabei die menschlichen und natürlichen Ressourcen des lokalen Ökosystems aufbraucht. Im Gegensatz dazu sollten meine veröffentlichten Seiten und unlaminierten Taschenbücher von der Idee ausgehen, dass Inseln unter Wasser miteinander und mit dem

Festland verbunden sind, physisch und phänomenologisch (*Mediterranean Icebergs*, 2025); nicht nur durch tektonische Platten und nicht menschliche Akteure, sondern auch durch Datenkabel und Pipelines für fossile Brennstoffe. Es sollten keine Bücher eines einzelnen Autoren oder einer einzelnen Autorin werden, sondern ein Atelier, in dem etwa fünf bis sieben Personen – aus verschiedenen Disziplinen wie Kunst, Architektur, Geografie, aber auch Anthropologie und Medizin – gemeinsam ein Buch gestalten, gestützt auf Wissen, das aus gelebten Erfahrungen auf Inseln stammt. Wie viel Platz hatten die Bergleute von 1916, um im Bergwerk auf der Insel Serifos Erz abzubauen? Ein Enkel dieser Grubenarbeiter, unser Geo-Guide, brachte uns dorthin. Wir nahmen mit unseren eigenen Körpern Maß. Für andere Bücher würden uns diese gelebten oder verkörperten Erfahrungen dazu bringen, Rituale des Alltags und des Kampfes, Archäologien von Stimmungen und Emotionen, menschliche Geografien und kritische Geschichte zu untersuchen. Keine Bücher als Kunstwerke, sondern eine Gruppe von Künstler*innen, die auf einer Insel etwas herausfindet und sich bemüht, darüber zu schreiben, materiell zu schreiben, Orte so zu beschreiben, dass das Publikum sie fast berühren oder mit dem Autor oder der Autorin dorthin gehen kann. Ein Verlag, der sich hauptsächlich auf die Gegenwart und die Geschichte des 20. Jahrhunderts konzentriert – etwas, das in internationalen Diskursen über Griechenland oft übersehen wird.

Die Fläche einer Buchseite bei kykläda.press beträgt 10,2 x 16,2 cm. Als wir anfingen, gab es noch nicht viele Bücher in diesem Format. Diese Seitengröße zwingt uns dazu, das Layout effizient und den Text direkt und kompakt zu halten; es bleibt kaum Platz für Andeutungen dessen, was später im Text passieren wird, und Einführungen beschränken sich strikt auf die Buchrückseite. Auf 96 Seiten zählt jedes Wort, ebenso wie das Einfühlungsvermögen und die kreative Interpretation des Publikums. Und die unlaminierten Einbände machen Leseumgebung und Leseerlebnis – Wasser, Wind, Strand, Schweiß – zu einem Teil des Buches.

Nachdem ich die Hälfte meiner von der Stadt Brüssel gezahlten Covid-19-Entschädigung in die erste inhaltliche Produktion,

eine bescheidene Auflage und ein starkes Designraster von Roland Brauchli investiert hatte, waren wir innerhalb von drei Monaten ausverkauft. Wenig später, während einer unserer ersten Forschungsreisen, traf ich das Team bei einer hitzigen Diskussion in den Ruinen eines Heilungstempels an, verwirrt durch den Konflikt zwischen der Erfahrung eines kollektiven Experiments und den Realitäten und Kosten der Branche, die diese Kollektivität einem Publikum zugänglich macht. Nicht jede und jeder ist in der Lage oder bereit, gleichzeitig an der Inhaltserstellung und der, wie Peter Schmidt es nennt, »dunklen Seite« des Verlagswesens teilzunehmen (drucken, versenden, lagern, vertreiben, bewerben). Wenn ich wollte, dass dieses Projekt ein Ökosystem aus Denken, Buchproduktion und Leserschaft wurde – in dem einerseits die Mitwirkenden vergütet werden und andererseits Exkursionen und Druckkosten aus dem Buchvertrieb und -verkauf bestritten werden können –, war ich gezwungen, mich sowohl um die dunkle Seite zu kümmern als auch um die kollektive Inhaltsproduktion, was bedeutete, einige finanzielle Risiken einzugehen, die sich kollektiv nicht unbedingt rechtfertigen ließen.

KYKLÀDA.PRESS

Im Dezember 2020 erschienen vier Bücher, die den Ton für die kommende Reihe setzen sollten: *Public Health in Crisis*, eine kurze Geschichte von Epidemien und Pandemien, und über die Rolle von Inseln als vorübergehende Quarantänestationen; *The Architect Is Absent*, das den kolonialen Blick Nord- und Mitteleuropas auf den Süden und die Inselkultur am Beispiel eines Ferienhauses auf der Insel Amorgos beleuchtet und aufzeigt, welche Rolle nicht nur Landschaft und Klima, sondern auch die Militärdiktatur, Hygiene und Nationenbildung bei der Entstehung der traditionellen Architektur spielten; *The Sleeping Hermaphrodite*, das sich mit Geschlecht und Identität anhand von hermaphroditischen Statuen und Pflanzen auseinandersetzt; und schließlich *Free Love Paid Love* über den Ausdruck von Zuneigung und den Konsum von Liebe

auf der antiken, modernen und zeitgenössischen Insel Mykonos, dem Zentrum eines Kreises (κύκλος) von Inseln – den Kykladen, daher kykläda.press.

2021. Vier Titel im Umlauf. Aufgrund seines erschwinglichen Verkaufspreises wurde kykläda.press von den üblichen Verdächtigen im Kunstbuchvertrieb abgelehnt, die mit uns nicht genug Gewinn machen konnten. Einer von ihnen hatte die Dreistigkeit, mir zu sagen: »kykläda.press hat das Potenzial, zu viele Titel zu produzieren, was den Vertrieb übermäßig komplex macht.« Ich weigerte mich, die Bücher in einem verkaufsfördernden Schuber zu bündeln oder dem Abonnementmodell nachzugeben, bei dem das Publikum automatisch neue Ausgaben der Reihe erhalten würde. Leser*innen interessieren sich vielleicht für einen bestimmten Aspekt einer Verlagspraxis, nicht unbedingt für deren gesamtes Programm. Ich wollte keinen weiteren exklusiven Mitgliederclub gründen. Franz König, der unsere Bücher bereits in seinen rund vierzig Läden verkaufte, ermutigte mich bei einem Espresso in Köln, ohne Vertrieb weiterzumachen, aber die Arbeitsabläufe in vier Punkten zu vereinfachen: »Lagerung, Versand und Rechnungsstellung an einen Versanddienstleister auslagern, der im Zentrum und nicht an der Peripherie Europas angesiedelt ist«, »mit Mindestbestellmengen arbeiten«, »die Beziehungen zu den Buchhandlungen, in denen sich deine Bücher gut verkaufen, gut pflegen; davon gibt es vielleicht zwanzig in Europa« und schließlich: »Lass dich nicht auf Leute ein, die nach Kommissionsware fragen; deine Bücher sind spezifisch und erscheinen als Serie – sie verkaufen sich entweder irgendwo oder eben nicht.«

Da ich nun nicht mehr ständig zur Post gehen musste, war ich stolz auf die Nachhaltigkeit dieses Modells, nur einmal im Jahr zu drucken (Neuauflagen und Nachdrucke) und die neue Produktion aus den Verkäufen zu finanzieren. Das Modell ermöglichte es mir, Ideen relativ schnell in Bücher umzusetzen, ohne die Last, auf die Zustimmung von Förderinstitutionen warten zu müssen. Auf diese Weise konnte unser Verlag schnell auf den Wandel der Zeit reagieren. Im Jahr 2021 nahmen wir *Architectures of Healing: Cure through Sleep, Touch, and Travel* in den Katalog auf: Inspiriert von antiken

Heilungstempeln, in denen Sterbliche angeblich in ihren Träumen Heilung fanden, stellt das Buch vor, wie solche Heilungszentren – oder Vorläufer von Krankenhäusern – als Orte der körperlichen und geistigen Genesung im Zuge von Covid-19 aussehen könnten. In *(Forced) Movement* (ebenfalls 2021) ging es um die Diskrepanz zwischen denen, die sich durch Investitionen in Athener Immobilien ein Goldenes Visum leisten können, und denen, die ohne solche Mittel über die Ägäis immigrieren. Es wäre zynisch, eine Buchreihe über die Ägäis zu erstellen, ohne das Thema Migration anzusprechen.

Das Projekt, ein »Covid-Baby«, nahm im zweiten Jahr eine neue Form an, als ich, inspiriert von Hélio Oiticia und Lygia Clark, *The Conscious Effort Fort* schuf – eine Umgebung, in der sich das Publikum versammeln konnte, um gemeinsam zu lesen und zu schreiben oder sich in der Gegenwart der anderen auszuruhen und zu schlafen. Ich stellte Bücher und Schreibmaterialien auf einladenden Flächen bereit, weigerte mich jedoch, das Ganze als Workshop zu bezeichnen, und vertraute stattdessen auf das kreative Potenzial des Publikums, das die Installation nutzte. Ein sicherer Raum wurde geschaffen, in dem Menschen wieder beginnen konnten, die Nähe zueinander zu erkunden, gerade im Jahr 2021, als die politischen Regelungen dies allmählich wieder zuließen. Nach der Präsentation der Arbeit in Nordeuropa, wo sie finanziert wurde, scheiterten Versuche, sie auf den Inseln zu zeigen – wo wir eigentlich für neue Bücher recherchieren wollten. Die dortigen saisonalen Betriebe legen den Schwerpunkt auf Musik und Getränke als Formen des gesellschaftlichen Miteinanders. Die sich erholende Tourismusbranche hatte wenig Geduld für einen Künstler, der eine andere Art des Zusammenkommens vorschlug.

Dies war der Anlass, uns mit der Freizeitindustrie und den veränderten Formen der Vorstellungskraft in diesem Zusammenhang zu befassen (*Islands after Tourism*, 2023) sowie mit den offensichtlichen und doch verborgenen Maschinerien, die die Strände des Mittelmeers betreiben (*The Beach Machine*, 2022). Wir untersuchten den protoindustriellen Bergbau, um historische und zeitgenössische Folgen von Rohstoffgewinnung und Landpolitik

aufzudecken (*Bodies of Extraction*, 2022), sowie Klagepraktiken auf dem Land und im heutigen städtischen Athen (*Urban Lament*, 2023).

Als Reaktion auf eine enorme Anzahl von Anfragen, die öffentlichen Programme von Buchhandlungen und Kunstzentren mit Veranstaltungen oder sogenannten Buchvorstellungen zu bereichern, kam ich zu dem Schluss, dass es sich hier um ein Publikum handelt, das auf der Suche nach Live-Unterhaltung rund um die Ideen in Büchern zusammenkommt, obwohl es in den meisten Fällen das Buch noch gar nicht gelesen hat. Ich schuf *Machine Paralysis – A Fake Book Launch* und verband dabei Fragmente der Recherche aus drei verschiedenen Büchern. Das Ergebnis waren irreführende und fiktive Informationen, die das Thema des Buches hervorheben sollten, und es mündete in einem dreißigminütigen Performance-Format – nur um schlussendlich zu verkünden, dass die Buchvorstellung gefälscht, das Buch (eines der drei) jedoch echt sei und »ihr es alle hier kaufen könnt«.

DAS ENDE: ERST CUTER NEWCOMER, DANN ESTABLISHMENT

Ein Verlagsprojekt, das sich mit Randgebieten im globalen politischen Kontext befasst, verkaufte rund 60 Prozent seines Bestands außerhalb Griechenlands. Vor Ort wurde es eher als kleiner Verlag wahrgenommen denn als das künstlerische Schreibexperiment, das ich mir vorgestellt hatte. Da das Verlagsprojekt in der Athener Verlagsszene, in der rund 98 Prozent der Veröffentlichungen auf Griechisch erscheinen, auf Englisch druckte, war es kaum mit anderen Verlagen in Athen zu vergleichen, was es als selbsternannten Außenseiter positionierte. Gleichzeitig gewann es nach und nach mehr Ausstellungsfläche in Kunstbuchhandlungen und Kunsträumen, sowohl vor Ort als auch international. Leser*innen, die von der Reihe begeistert waren, kehrten zurück, um andere Bücher zu entdecken. Die Tatsache, dass Athen nach Covid und nach der documenta zu einem Magneten für westliche Künstler*innen

und Remote-Arbeiter*innen wurde, trug offensichtlich zum Verkaufserfolg bei. Obwohl das Projekt vor Ort schwer einzuordnen und zu steuern war, waren zum Zeitpunkt der Finalisierung dieses Artikels im September 2026 bei dreizehn erschienenen Titeln 20'000 Buchexemplare verkauft.

Da wir mit einem Lager- und Versanddienstleister statt mit einem Vertrieb arbeiteten, entsprachen die Produktionskosten für zwei neue Titel pro Jahr in etwa den Einnahmen aus dem Verkauf. Im Jahr 2024, mit zehn Büchern im Katalog, hatte ich dann das Gefühl, wir könnten es uns leisten, uns etwas mehr Zeit für die Produktion der Inhalte zu nehmen – achtzehn statt zwölf Monate. Gleichzeitig bestand angesichts der Völkermorde in Gaza und im Sudan dringender Bedarf an einem dritten Titel. Also beschloss ich, mir von einem Vorstandsmitglied unseres Verlagsprojekts einen Kredit auszahlen zu lassen, um die anstehenden Produktionskosten zu decken, in der Annahme, dass dieser Titel die Ausgaben ausgleichen würde. Aufgrund der Inflation war neben dem Kredit eine zusätzliche Summe erforderlich, um die drei Bücher zu realisieren. Stiftungen wollten nicht helfen: »Eure Bücher sind überall, ihr braucht kein Geld!« 72 Leser*innen nahmen den Erfolg von kyklàda nicht als selbstverständlich hin und spendeten, um unser Finanzziel zu erreichen. Sie retteten damit das Projekt vor dem Bankrott.

Diese Unabhängigkeit und der schnelle Erfolg führten zu einer Veränderung der Größenordnung. kyklàda wuchs über seine Niedlichkeit hinaus und etablierte sich; heute hat das Verlagsprojekt die Vorteile eines Newcomers oder das Privileg des Vorläufigen verloren. Mehr Aufmerksamkeit bringt leider auch mehr Druck von der industriellen oder dunklen Seite des Verlagswesens mit sich, was den Verlag an die Grenzen dessen treibt, was ein Künstleratelier bewältigen kann, und es für Institutionen oder Privatpersonen zu chaotisch und unattraktiv oder einfach zu spät werden lässt, einzusteigen und ihn finanziell zu unterstützen. Die letzten beiden der fünfzehn Titel von kyklàda.press werden 2027 publiziert und komplettieren den Katalog.

***

David Bergé ist Künstler und leitet die experimentelle Verlagsplattform PHOTOGRAPHIC EXPANDED PUBLISHING ATHENS, unter deren Dach derzeit die Imprints kykláda.press und Time Based Editions angesiedelt sind. Online: photographicexpanded.be.

Aus dem Englischen übersetzt von Jörn Pinnow.

ANHANG

BILDNACHWEISE

EINE KURZE GESCHICHTE DES AUFBAUS VON ZONE BOOKS

1 Chris Marker, *Faxnachricht an das Zone-Büro*, 1992.

ÜBER BÜCHER, ERDBAUTEN UND ZEITLICHE VERSCHIEBUNGEN

1 I Acevedo, *Algo se mueve. El ensayo después de Walsh, EME Editorial*, Reihe »Madriguera«, 2021. Künstlerin und Fotografin: Leticia Barbeito.

MUT ZUM VERLEGEN

1 Hugues Reip: *Wonderama*, Paris: Éditions Macula (2022).

DANK

Unser größter Dank gilt Anke te Heesen und Viktoria Tkaczyk, Sprecherinnen und Masterminds der DFG-Kollegforschungsgruppe *Applied Humanities*. Ohne sie hätte es keine *Working Group on Publishing* gegeben, zu der wir uns seit Frühjahr 2025 zusammengefunden und über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des akademischen Publizierens gelesen, diskutiert und fantasiert haben. Danke an Martin Bauer, der die Arbeitsgruppe mitbegründet und uns zum Festhalten des Diskutierten animiert hat. Im Rahmen der Arbeitsgruppe haben uns eine ganze Reihe von Forscher*innen und Praktiker*innen von ihrer Arbeit berichtet. Wir danken Dilek Arslanlar, Fernanda Beigel, Meta Cramer, Annette Gilbert, Michael Hagner, Ina Heumann, Katharina Knorr, Cori Antonia Mackrodt, Christian Mathieu, Morten Paul, Rabea Rittgerodt-Burke und Magdalena Schrefel.

Die gesamte Applied-Humanities-Gruppe – Anke, Alejandra, Fynn, Justin, Kate, Kristina, Laura, Lindiwe, Lisa, Meda, Viktoria – sowie Fellows und Gäste haben mit uns erste Texte diskutiert. Ein großer Dank geht an Fynn Steiner für Recherchen und Unterstützung, Kate Sturge, die ihr immenses editorisches Wissen mit uns teilt, und Kristina Westphal, die den Maschinenraum am Laufen hält.

Humanities in Action hat seine Form in der Kollaboration mit dem intercom Verlag gefunden: Unseren herzlichen Dank an Ines Barner, Nils Güttler, Reinhard Schmidt, Niklaus Schneider, Max Stadler, Christina Tuggener und Nadine Wüthrich. Der letzte Dank geht an die Übersetzer*innen und an alle Beiträger*innen in diesem Band für den kurzen, aber intensiven Austausch und ihre Texte, die uns allesamt im besten Sinne überrascht haben.

MONO

Mono ist die Taschenbuchreihe im intercom Verlag. Mono bietet eine Plattform für Autor*innen, die sich auf pointierte und überraschende Art mit der Geschichte und Gegenwart von Wissenschaft und Technik, Umwelt und Arbeit, Alltag, politischer Ökonomie und dem Publizieren auseinandersetzen.

Entstanden ist Mono als Kooperation mit dem gta Verlag. Zusammen haben wir die Infrastruktur für ein hybrides Publikationsformat entwickelt, das Website (open access) und gedrucktes Buch konsequent zusammen denkt – technisch und gestalterisch.

Konzept
Moritz Gleich, Niki Rhyner, Max Stadler

Redaktion
Ines Barner, Nils Güttler, Niki Rhyner, Max Stadler

Gestaltung
Reinhard Schmidt, Nadine Wüthrich

Entwicklung
Urs Hofer

www.intercomverlag.ch
info@intercomverlag.ch

IMPRESSUM

Mono 04
Niki Rhyner, Alrun Schmidtke, Hg.
Publishing/Verlegen: Humanities in Action 1

Lektorat, Übersetzung, Korrektorat
Kate Sturge, Jörn Pinnow, Miranda Richmond Mouillot

Redaktionelle Unterstützung
Fynn Steiner

Druck
TBS, La Buona Stampa SA, Schweiz

Bindung
Bubu AG, Schweiz

Editorial Board *Humanities in Action*
Anke te Heesen, Alejandra Osorio Tarazona, Niki Rhyner, Alrun Schmidtke, Kate Sturge, Viktoria Tkaczyk

Humanities in Action ist eine Buchserie der Kollegforschungsgruppe »Angewandte Geisteswissenschaften: Genealogie und Politik« an der Humboldt-Universität zu Berlin, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), Projektnummer 509851987.

Open access
intercom-mono.com/04
DOI: 10.68423/HUFV3638
DOI: 10.5281/zenodo.22690678
CC-BY-NC-SA

Erste Auflage
Printed in Switzerland
ISBN (Print): 978-3-907380-12-3
ISBN (OA): 978-3-907380-13-0
ISSN (Print): 2813-0111
ISSN (OA): 813-012X
© Texte: die Autor*innen
© 2026 intercom Verlag, Zürich

»Verlegen heißt, Menschen, Gedanken und Materialien zusammenzubringen – es ist politisch.« Das vorliegende Buch dreht sich um das Verlegen als Praxis, um die Menschen, die heute Bücher machen, und ihr Verhältnis zu den Geisteswissenschaften. Mit Beiträgen von Andreas Rötzer (Matthes & Seitz Berlin), David Bergé (kyklàda.press, Athen), Meighan Gale (Zone Books, New York), Nils Güttler (intercom Verlag, Zürich), Verónica Stedile Luna (EME-Madriguera, La Plata) und Véronique Yersin (Éditions Macula, Paris/Mangiennes).

VERLEGEN

HUMANITIES IN ACTION 1

NIKI RHYNER, ALRUN SCHMIDTKE, Hg.

ISBN 978-3-907380-12-3