

Die Nachhaltigkeit der Prachtausgabe

Materialität und Ressourcenökonomie bei Stefan George

Yashar Mohagheghi

1. Von der Formästhetik zur Publikationspolitik: Sprach- und Buchmaterialität bei George

Stefan Georges Lyrik gilt als Inbegriff der Formästhetik, die durch die Relativierung von Inhalten gegenüber der reinen Sprachform bestimmt ist. Dabei zeigt sich, dass Georges Formbegriff eng mit einer Vorstellung von Materialität verbunden ist. Demnach erscheint die Sprache als das Rohmaterial, mit dem der Dichter, verstanden als Handwerker und *artifex*, umzugehen hat. Literarisches Schreiben wird bei ihm daher dezidiert als Arbeit des konkreten Formens von Sprachmaterial begriffen. In Gedichten wie *Im Park* aus dem Erstzyklus *Hymnen* von 1890 knüpft George sichtlich an die etwa von den Parnassians vertretene Auffassung vom Dichten als *difficulté vaincue*, als hartnäckigem Formsieg über das widerständige Material, an.

Diese Verbindung von Form und Materialität liegt dem Formbegriff dabei schon allgemein zugrunde. Wenn die Form, so Thorsten Hahn und Nicolas Pethes, den »Bezug eines Werks auf seine – kontingente, in der jeweiligen Formgebung aber spezifisch selegierte – ›Gemachtheit‹ oder ›Faktur‹«¹ in den Blick rückt, so zeigt sich darin schon, dass »Formästhetik zugleich eine Ästhetik des Materiellen«² ist. Ein solcher »materialbewußter Formbegriff«³ liegt auch bei Stefan George zugrunde. Von einem Literaturbegriff als Formkunst ausgehend begreift er das Gedicht als »gebilde«.⁴ Dies ist es zunächst als sprachliches Formgebilde, sodann aber – konse-

1 Thorsten Hahn/Nicolas Pethes: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Formästhetiken und Formen der Literatur. Materialität – Ornament – Codierung*. Bielefeld: transcript 2020, 9–19, hier: 10.

2 Ebd., 12.

3 Ebd.

4 So schaut George 1898 in der Vorrede zur zweiten Ausgabe von *Hymnen Pilgerfahrten Algalal* auf seine Werkphase bis 1897 zurück und sagt über sich: »so blieb er bis in einzelheiten der rücksicht auf die lesende menge enthoben die damals besonders wenig willens oder fähig war ein dichtwerk als gebilde zu begrüßen und zu genießen.« (II, 5) (Alle Zitate aus Stefan George: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Stuttgart: Klett-Cotta 1982–2013 werden in Klammern unter Angabe von Band, Seitenzahl und ggf. Vers im Fließtext wiedergegeben.) Die *Blätter*

quenterweise – auch in seiner Formatierung auf der Seite und schließlich als Artefakt in Form des Buchobjekts und im Rahmen sozialer und körperlicher Praktiken.⁵ In allen drei Bereichen wird mit der Kultivierung des Äußerlichen eine emphatische Materialität vertreten.

Im Folgenden soll diese Materialität bei George zunächst an der sprachlichen Form des Gedichts aufgewiesen werden, die sich, wie danach zu zeigen ist, auch im Format niederschlägt. Speziell soll sich dabei zeigen, dass Georges Literaturkonzept eng mit Prozessen der Verschwendung und Verknappung in Verbindung steht. So operiert Georges sprachliche Formarbeit maßgeblich mit Verknappung (von Syntax und Lexik). Die Selektion von sprachlichem Material kann dabei als ›lexikalischer‹ Luxus begriffen werden und korrespondiert so mit den luxuriösen Welten und erlesenen Stoffen, die die Gedichte evozieren. Doch ist Georges Sprache dadurch im Ergebnis durch eine rustikale Kargheit geprägt, die in der nach-ästhetizistischen Werkphase des kulturpolitisch-messianischen George auch thematisch akut wird und deren leitende Materialmetaphorik die des Steinernen ist. Das Lapidare (von lat. *lapidus*) des Ausdrucks spiegelt den apodiktischen Anspruch an Gesetzeskraft, mit der die gnomisch-gedrängten Verse auftreten. George übersetzt dieses Lapidare in die Typographie der wie in Stein gemeißelten Schrift, die zeitüberdauernde Geltung zu beanspruchen scheint.

Die andere Seite von Georges Materialmetaphorik, die der ästhetizistischen Tradition entstammt, kultiviert hingegen mit den kostbaren Materialien ostentative Verschwendung. Die Prachtausgaben suchen in diesem Sinne Kostbarkeit und Exklusivität auf zweierlei Weise zu erreichen: erstens durch die Publikationspolitik, die eine Begrenzung von Auflagenhöhe und Abnehmerkreis bemüht, um sich (anders als die kulturpolitisch universalisierte Exklusivität des messianischen Kreises) auf eine kleine Geschmackselite zu beschränken; zweitens durch die kostbare Materialität und aufwendige Herstellung von Prachtausgaben, insbesondere

für die Kunst fordern daher, das »kunstwerk als gebilde (rhythmisch)« zu begreifen. (*Blätter für die Kunst* 4, 1/2 [1897], 3) Das Verständnis vom Gedichtkörper erfordert entsprechend psychophysische Rezeptionsweisen; demgegenüber erscheint das geläufige Abheben auf bloße ›Inhalte‹ als Abstraktion von der konstitutiven Materialität der Literatur, wie Robert Boehringer in *Das Leben von Gedichten* von 1932 hervorhebt. Das Gedicht sei demnach »einzuverleiben« und solle »geistig und körperlich umgestaltet« werden, damit die Wirkung »sich körperlich in dem veredelten antlitz des am großen gebildeten menschen« niederschlage. Abgelehnt wird demgegenüber ein »wählerisch[es]« »[H]erausgreifen« einzelner Inhalte, das mit der Missachtung der materiellen Dimension »das gebilde zum stoff erniedrigen« würde. Mithin fordert Boehringer, der Rezipient müsse das Gedicht »zum heile seiner seele eben so einnehmen wie die pillen der ärzte zum heile seines leibes, ganz und unzerkaut.« Robert Boehringer: *Das Leben von Gedichten*. Breslau: Ferdinand Hirt 1932, 4f.

5 Vgl. dazu etwa Wolfgang Braungart: *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Niemeyer 1997, 154–175.

derjenigen zum Zyklus *Der Teppich des Lebens* von 1899 – der ein Übergangswerk zwischen der ästhetizistischen und der kulturpolitischen Werkphase darstellt. Doch erweisen sich die Verknappungs- und Exklusivitätsstrategien des George-Kreises als intrikat: Sie sind nicht einfach auf die üblichen Marktmechanismen zu reduzieren, obgleich sie an diese anknüpfen. Vielmehr zeigen sich die Distinktionsstrategien verwickelt in eine Dialektik der gleichzeitigen Adaption und Suspension von Marktlogiken, wie zu zeigen ist. In diesem Sinne ist auch der inszenierte Luxus der Prachtausgaben nicht einfach jenen – von der ökonomischen Theorie der Zeit analysierten – Verschwendungspraktiken gehobener Besitzschichten zuzuschreiben. Die Kostbarkeit von Georges Prachtausgaben wird vielmehr durch ihren Singularitätswert definiert, der durch Handarbeit generiert wird.

So konvergieren aber die beiden (scheinbar gegenläufigen) Erscheinungsformen der Verknappung bei George: prunkvolle Exklusivität und rustikale Kargheit. In beiden Fällen verfolgt die Verknappung bzw. Rarefizierung eine Entbindung von Marktgesetzen und ökonomischer Repräsentation (bleibt dabei aber letztlich an ihre Logiken gebunden): im Falle hyperbolischer Verschwendung durch Überdehnung der Marktrelationen, im Falle rustikaler Kargheit durch den Verzicht auf das marktgängige Warenangebot und die Beschränkung auf in Handarbeit hergestellte nachhaltige Produkte. In Bezug auf die Gedichte fallen diese beiden Seiten als Form und Inhalt auseinander: Der verschwenderischen Evokation kostbarer Materialien in den Gedichten steht die lakonische Kargheit ihres sprachlichen Ausdrucks, in dem alles Überflüssige getilgt ist, gegenüber. In den Prachtausgaben verbinden sich diese beiden Aspekte von (scheinbar verschwenderischem) Prunk und rustikaler Nachhaltigkeit zum handwerklichen Ideal eines asketischen Luxus. Insgesamt wird bei George damit eine Exklusivität kultiviert, die sich von marktgängigen Wertlogiken (weitestgehend) zu lösen vorgibt (um sich damit aber paradoxerweise am Literaturmarkt zu behaupten), indem sie sich von der ›Verschwendung‹ sowohl der industriellen Massenproduktion als auch der wohlhabenden Repräsentationskultur absetzt – zugunsten eines handwerklichen Ideals nachhaltiger Güter von hoher Qualität.

2. Erlesenheit als Selektion und Prunk: Lapidare Sprachform und hyperbolische Materialphantasien

Bekanntlich ist Georges Formarbeit bestimmt durch Verdichtung, die alles überflüssige Sprachmaterial aussondert. Das gilt zunächst für die Syntax. Bereits in den Übertragungen von Baudelaires *Fleurs du Mal* beginnt George, Prägnanz auszubilden. Schon durch die Kürzung des Alexandriners auf einen fünfhebigen Jambus wird die Syntax komprimiert, die »nirgendwo eine blinde, ausgesparte,

nichtssagende Stelle« aufweist und »einen Grad der Ballung und der Härte«⁶ annimmt. Auch Ute Oelmann stellt über die »verknappende Syntax mit z.T. extrem harten Fügungen« fest, dass sich »keine sinnleichten/tonleichten Stellen, keine ›Löcher‹ im Text« finden und das »Textgewebe extrem verdichtet« wird.⁷ Jürgen Brokoff attestiert dieser »Ausscheidung aller Nebenassoziationen« die Qualität eines »Reinigungsprozess[es]«, durch den der »(vermeintliche) ›Wildwuchs‹ der Bedeutungen, der das nicht-poetische Wort kennzeichnet«,⁸ beschnitten wird zugunsten des reinen, klaren Wortes. Die »Reinigung der Sprache von leerem, überflüssigem Wortmaterial, etwa von Partikeln, Füll- und Flickwörtern« führt dazu, »dass das einzelne Wort bzw. die einzelne Silbe ein größeres Eigengewicht erhält.«⁹ Insgesamt nimmt die Sprache so eine kompakte Gedrungenheit an.

Auch die Wortwahl unterliegt der Selektion, die nur »erlesene« Wörter zulässt und gewissermaßen eine Art lexikalischen Luxus befördert.¹⁰ In Hinblick auf die Morphologie streicht George zudem generische Worтеlemente (wie Präfixe und Suffixe) und konzentriert das Wort auf den Stamm. Hieraus geht ein Teil der Neologismen und Archaismen hervor, die Georges Sprachstil ihre Eigentümlichkeit verleihen. Die Verfremdung des Wortmaterials, die die Singularität des Ausdrucks und die Abweichung von der Normalsprache zu maximieren sucht, soll als Selbstausweis von Form gelten.¹¹ Dieter Mettler erkennt darin ein kunstgewerbliches Ideal, das gegenüber industrialisierten Verfahrensweisen individuelle Herstellungsformen und Produkte (in Handarbeit) bemüht, wozu für William Morris etwa die eigene Herstellung von Druckmaterialien (Papier, Farben) gehört. George überträgt dies

6 Vgl. Hubert Arbogast: *Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache in den Frühwerken Stefan Georges. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*. Köln: Böhlau 1967, 63.

7 Ute Oelmann: Ein Wort – ein rosenes Gesicht. Überlegungen zum »neuen« Gedicht Stefan Georges. In: Claudia Monti u.a. (Hg.): *Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur/La parola del corpo – il corpo della parola. Tensioni semiotiche nella letteratura tedesca*. Bozen: Ed. Sturzflüge 1996, 101–109, hier: 105.

8 Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen: Wallstein 2010, 452.

9 Ebd., 485.

10 Vgl. Julia Genz: *Diskurse der Wertung. Banalität, Trivialität und Kitsch*. Paderborn: Fink 2011, 273f.

11 Dabei handelt es sich um ein konstitutives Verfahren der Literatur als Formkunst, wie Viktor Šklovskij es in *Die Kunst als Verfahren* darlegt. Demnach ist das »Verfahren der Kunst« ein »Verfahren der ›Verfremdung‹ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.« Viktor Šklovskij: *Die Kunst als Verfahren*. In: *Texte der russischen Formalisten*. Hg. von Jurij Striedter. Bd. 1. München: Fink 1969, 2–35, hier: 15.

auf das Sprachmaterial.¹² Zugleich ist darin eine Marktplatzierungsstrategie zu erkennen. Das unverbrauchte, von Archaismen, Neologismen und seltenen Ausdrücken geprägte Wortmaterial soll sich der gewöhnlichen Verkehrssprache, aber auch der marktgängigen Literatursprache entziehen. Durch die Ausbildung eines unterscheidungswirksamen Stils als Alleinstellungsmerkmal soll die Eigenmarke »George« geschaffen werden. Die Sprachselektion nimmt dabei ökonomische Valenz an, indem sie bewusst auf die Marktkorrelation von Knappheit und Wert rekurriert.

Das Ergebnis der Formverfahren ist eine kernig-gedrungene Sprachgestalt, die karg und lapidar wirkt und in gewisser Weise mit der Verschwendung kostbarer Materialien in Georges Gedichten kontrastiert. Im Unterschied zu den dort evozierten Edelmetallen und Edelsteinen wie Gold, Rubin, Topas usw. evoziert die Sprachgestalt vielmehr die Metaphorik des Steinernen. Dieser »Sprachgestus des Lapidaren«, der den Eindruck »in Stein gehauener Inschriften« weckt, wird in den späteren Ausgaben auch auf die Typographie übertragen.¹³ Oelmann konstatiert in Bezug auf den *Siebenten Ring*, dass die Gedichttexte »wie in Stein gemeißelt auf den Seiten, Schrifttafeln gleich, gedruckt« sind.¹⁴ Die typographische Gestalt und die damit evozierte Materialität stehen dabei in direkter Verbindung mit dem lapidaren Spruchcharakter des gedrungenen Verses. Sie sollen die Form des Buchs in Tafeln aufrufen und Geltungskraft suggerieren.¹⁵

Der sparsam und karg anmutenden Sprachgestalt, die von dem Willen nach Erlesenheit und Distinktion geprägt ist, steht in den Gedichten die verschwenderische Aufbietung von (kostbaren) Materialien entgegen. Davon legt etwa das Gedicht *Die Spange* aus dem Zyklus *Pilgerfahrten* von 1891 Zeugnis ab:

»Ich wollte sie aus kühlem eisen
Und wie ein glatter fester streif
Doch war im schacht auf allen gleisen
So kein metall zum gusse reif.

Nun aber soll sie also sein:
Wie eine grosse fremde dolde
Geformt aus feuerrotem golde
Und reichem blitzendem gestein.« (II, 54)

12 Vgl. Dieter Mettler: *Stefan Georges Publikationspolitik. Buchkonzeption und verlegerisches Engagement*. München: Saur 1979, 62.

13 Ebd., 67.

14 Ute Oelmann: »Das doch nicht äusserliche«. *Die Schrift- und Buchkunst Stefan Georges. Einführung und Katalog von Ute Oelmann*. Stuttgart: Verb. Dt. Antiquare 2009, 17.

15 Vgl. Mettler: *Stefan Georges Publikationspolitik*, 67f.

Das kurze Gedicht führt ein logisches Paradox vor: Es gebriecht ironischerweise am kostengünstig-herkömmlichen Werkmetall, nicht aber am kostbar-seltenen Edelmetall, mit dem wie als bloßem Behelf vorliebgenommen werden muss. Diese logische Inversion verkehrt mit der ökonomischen Gesetzmäßigkeit auch jegliche Realweltlichkeit: Mit der hyperbolischen Verschwendung der kostbaren Ressourcen ›rarefiziert‹ sich die Literatur als ein jeglicher Tausch- und Ressourcenökonomie und damit dem Realitätsprinzip überhaupt enthobener und erlesener Bereich. Das Gedicht ist damit zugleich ein poetologisches, indem der Gebrauchsgegenstand, die Spange, deren Nützlichkeit sich auch in der funktional-einfachen Klammerform spiegelt, ästhetisiert und zum Luxusgegenstand wird. Auch im Unterreich des Zyklus *Algabal* von 1892 folgt George der hyperbolischen Aufbietung von kostbaren Materialien, die seit Baudelaires *Rêve parisien* von 1860 zugleich als überbietende Nachahmung des modernen Fortschritts und seiner florierenden Materialwelten wie auch als dessen übersteigernde Negation durch eine sich selbst absolut setzende Phantasie artistischer Sprachbeherrschung auftritt.

Solche Formen anökonomischer Verschwendung erweisen sich in sozial-ökonomischen Mustern der Zeit verortet, die Thorstein Veblen in seiner *Theory of the Leisure Class* von 1899 unter dem Schlagwort *conspicuous waste* als soziale Distinktionspraxis der wohlhabenden Besitzklasse beschrieben hat. Die ästhetizistische Literatur greift diese ostentative Verschwendungspraxis auf. Verschwendung wird dabei nicht bloß in Literatur ›übersetzt‹ und sprachlich ›nachgeahmt‹, sondern metapoetisch reflektiert. Denn als Kunst hebt sich der Ästhetizismus von jener ökonomischen Logik ab, in die die sozialen Praktiken der Verschwendung eingebunden sind. An die Stelle sozial-ökonomischer Distinktion tritt eine ästhetische. Sie enthebt sich dem monetären Wertmaßstab und bemisst sich einzig an der Nicht-Generizität. Solche Distinktion kennt dialektische Absetzungsschleifen, die gerade auch das Einfache, Billige, Vulgäre zum eigentlichen ›Luxus‹ erklären können, sofern es sich vom (Markt-)Gängigen und dem ästhetisch Gewohnten absetzt.¹⁶ Generell handelt es sich um ein Distinktionsmuster, das grundsätzlich durch die industrielle Güterfungibilität im 19. Jahrhundert ermöglicht wird und insbesondere vor dem Hintergrund der nochmals verschärften Konsumkultur im 20. Jahrhundert virulent wird (Susan Sontag hat dieses Phänomen in ihrem Camp-Aufsatz beschrieben). An Georges Prachtausgaben zeigt sich, dass die bibliophile Kostbarkeit nicht bloß durch den ökonomischen Gegenwert, sondern vorrangig durch die ästhetische Eigentümlichkeit definiert wird, die die Bücher vor der Kommodifizierung zu wahren sucht und sie als ›ästhetischen Luxus‹ dem Markt für Luxuswaren gegenüberstellt. Im Folgenden soll dies an Georges Prachtausgaben, ihrer Publikationspolitik und Materialität, gezeigt werden.

16 Vgl. ebd., 59.

3. Exklusivität als Marktstrategie der Prachtausgaben

Die Prachtausgabe zu dem Zyklus *Der Teppich des Lebens* von 1899 stellt einen Höhepunkt in der Bibliophilie-Bewegung des 19. Jahrhunderts dar. Sie ist entstanden als eine gemeinsame Arbeit Georges mit dem Jugendstilkünstler Melchior Lechter und wurde als exklusive Auflage in geringer Zahl im Bondi-Verlag veröffentlicht (ihr folgte 1900 eine öffentliche Ausgabe nach). In ihrer Zusammenarbeit rekurrten George und Lechter auf ein vorindustrielles Ideal der Buchherstellung in der Zusammenarbeit von Handwerker, Schreiber und Maler.¹⁷ Lechter war Gestalter von Innenräumen, Möbeln, Gebrauchsobjekten, aber auch von Büchern.¹⁸ Die kunstgewerbliche Ambition Georges und Lechters in der Arbeit am Buch liegt mithin offen. George spricht in Hinblick auf den Zyklus vom »ersonnene[n] möbel«¹⁹ und Lechter führt die Anspielung auf den Artefaktcharakter fort, wenn er George über den Stand des Textes fragt: »WIE WEIT IST DER ›TEPPICH‹ GEWIRKT?«²⁰ Insbesondere Lechters Ausbildung als Glasmaler schlägt sich, dem Gegenstand nach, in der Gestaltung der Prachtausgabe nieder. Die Seiten zeigen jeweils zwei Kielbögen, in denen die Gedichte einzeln eingefügt sind. Die umgebende Ornamentik weckt im Bildkontext die Assoziation von Bleiglasfenstern. Figürliche Darstellung konvergiert mit Bildschmuck, der dasjenige Objekt hervorruft, das dem Zyklus seinen Titel gibt: den Teppich.

George und Lechter rekurrten in ihrem eigenen und gegenseitigen Künstlerverständnis auf den Künstler als Handwerker bzw. *artifex*, sprechen sich konsequenterweise als »Meister« an. Den Zyklus *Der Teppich des Lebens* haben sie mithin als eine paritätische Arbeit angesehen, in der die Gedichte und das Buchobjekt ebenbürtig sind, wie sich an der Seitengestaltung zeigt, in der Schrift und Bild als gleichrangige visuelle Elemente in eine hierarchielose Flächigkeit treten.²¹ Da das Format

17 Vgl. Cornelia Blasberg: Stefan Georges ›Jahr der See‹. Poetik zwischen Schrift und Bild. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 5 (1997), 217–249, hier: 228.

18 Vgl. Christine Haug/Wulf D. von Lucius: Verlagsbeziehungen und Publikationssteuerung. In: Achim Aurnhammer (Hg.): *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter 2016, 408–491, hier: 473.

19 Brief von George an Lechter, 7.1.1899. In: *Melchior Lechter und Stefan George. Briefe. Kritische Ausgabe*. Hg. von Günter Heintz. Stuttgart: Hauswedell 1991, 63.

20 Brief von Lechter an George, 27.6.1899. In: *Melchior Lechter und Stefan George. Briefe*, 76.

21 Nach Höpker-Herberg wirkt der Text mithin »nicht senkrecht, sondern wie über die Fläche des Blattes ausgebreitet.« (Elisabeth Höpker-Herberg: ›Der Teppich des Lebens‹. Die ›erste reinschrift des Vorspiels‹ und das ›handgeschriebene buch‹. Ein Bericht. In: *George-Jahrbuch* 4 (2003/2003), 195–218, hier: 198) Tatsächlich wollte George die Abfolge der Gedichte durch eine flächige Anordnung ersetzen, wie eine Handschrift bezeugt. Ein solcher »Text-Teppich« konnte aber im Druck nicht umgesetzt werden. Vgl. Ute Oelmann: Vom handgeschriebenen Buch zur Erstausgabe. Schrift- und Buchkunst Stefan Georges. In: *Castrum peregrini* 56 (2007), 276/277, 63–76, hier: 73. Man begnügte sich damit, vier Gedichte auf einer Doppelseite zu

als »[d]as doch nicht Äußerliche« wie die Literatur auch »guten Geschmack« fordert, den die Buchherstellung lange habe vermissen lassen, sieht sich der Autor auch in dieser Hinsicht zuständig: »Sogar für das Technische eines Buches ist der Verfasser mitverantwortlich, und man darf es ihm nicht als Eitelkeit vorwerfen, wenn er Druck und Papier der landläufigen Markterzeugnisse verschmäht und für sein Geschöpf eine standesgemäße Kleidung beansprucht.«²² Zum prachtvollen Seitenschmuck kommt das Design des Buchkörpers hinzu. Das Großquartformat (36,5 x 38 cm) soll die (Bedeutungs-)Schwere anzeigen. Der Massivholzdeckel ist mit moosgrünem Leinen überzogen, auf dem sich die sakrale Titelgestaltung in Nachtblau abhebt: Zwei siebenflammige Kandelaber flankieren den Titel und die Taube des Heiligen Geistes. Für die Buchseiten wurde kostbares, dickes, leicht grau grün getöntes Büttenpapier verwendet, dessen unbeschnittene Ränder die unverarbeitet-rohe Materialität betonen. Die materielle Faktur, die Georges Lyrik durch die »Körnigkeit« ihrer sprachlichen Rohelemente transparent macht, wird auch hier hervorgehoben.

Die Pracht der Buchausgabe soll Exklusivität herstellen. In diesem Sinne erwähnt das Kolophon die nummerierte Auflagenzahl von 300 und die Vernichtung der Platten nach dem Druck. Exklusivität stellt seit der Gründung der *Blätter für die Kunst* 1892 als Selbstverlag die zentrale Marktstrategie Georges dar. Geschickt schlägt George aus der fehlenden Breitenwirkung Kapital, indem er sie als Prinzip seiner Publikationspolitik vermarktet. Es ist gerade die behauptete Erhabenheit über den Markt und die Verachtung für ihn, die seinen Verlag konkurrenzfähig macht und ihm ein Marktsegment sichert. Dieser Strategie dienen auch die kleinen Auflagen, die eine künstliche Verknappung verfolgen. Dabei kommt es nicht bloß auf die geringe Auflage an, die allein noch keinen Seltenheitswert garantiert. Vielmehr musste zugleich eine gewisse Publizität geschaffen werden, die mit der niedrigen Auflagenzahl kollidierte und einen Nachfrageüberhang provozierte.²³ Die Abschottung ist also nur die vordergründige Seite einer öffentlichkeitswirksamen *Publicity*.

Während George die Zyklen zunächst als Privatausgabe mit maximaler Stückzahl von 500 lancierte, kommt seit seiner Verbindung mit dem Bondi-Verlag eine zusätzliche Publikationsform hinzu, indem er der Privatausgabe eine spätere öffentliche Ausgabe folgen ließ, die in etwa zehn kleineren Auflagen eine Stückzahl von etwa 30.000 wie beispielsweise beim *Jahr der Seele* erreichen konnte. Dabei wurden Kostbarkeitsmarker wie Individualisierung und hochpreisige Materialien

setzen. Die Wirkung der Fläche sollte damit immerhin durch die megalomane, »flächige und über das Einzelgedicht hinausgehende Gedichtbauweise« betont werden. Vgl. Stephan Kurz: *Der Teppich der Schrift. Typografie bei Stefan George*. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld 2007, 154.

22 Carl August Klein: *Die Sendung Stefan Georges. Erinnerungen*. Berlin: Die Rabenpresse 1935, 75f.

23 Vgl. Mettler: *Stefan Georges Publikationspolitik*, 38f.

in Form von maschinell hergestelltem Büttenpapier und der Georgeschrift reproduzierbar gemacht und damit ›gefälscht‹.²⁴ Sie erwecken den Anschein von Seltenheit, obwohl sie in Serie produziert sind. Als »Derivationsform der kostbaren privaten«²⁵ kann so selbst die öffentliche Ausgabe noch den Anschein des Exklusiven bewahren. Warenökonomisch handelt es sich bei den öffentlichen Ausgaben um die von Werner Sombart so genannte Surrogierung, also um scheinluxuriöse Waren, die als kostengünstigere und minderqualitative ›Replikate‹ der originären Luxusgüter für breitere Schichten verfügbar gemacht werden.²⁶ Georges Publikationspolitik greift also auch hier auf geläufige Marktinnovationen der Industrialisierung zurück.

Insgesamt ist damit schon vorgezeichnet, dass es gerade das aus der Massenproduktion entstandene Taschenbuch war, allen voran im Inselverlag, das um 1900 die Prachtwerke beerben und bibliophile Ausgaben breitenwirksam distribuieren wird.²⁷

4. Asketische Prachtausgaben und Handwerksqualität: Luxus als Nachhaltigkeit

Doch setzt sich Georges Publikationspraxis noch von den herkömmlichen Marktmechanismen ab, wie sich an den Prachtausgaben zeigt. Wie bei der Kunstgewerbe-Bewegung im Allgemeinen tritt auch bei George das Moment der individuellen Arbeit hervor. Die Wertbestimmung richtet sich nicht nach dem Marktpreis, sondern nach der handwerklichen Qualität. Um sich von der standardisierten Produktion abzusetzen, werden in den Privatausgaben und Handschriften daher bewusst Unvollkommenheiten und Grobheiten eingebaut, die die als ›Stik‹ interpretierte handwerkliche Individualität betonen sollen.²⁸ Dies kann auch bei der Materialwahl den Vorzug des Rustikal-Einfachen gegenüber dem Teuren und Erlesenen begründen. So setzt sich George gegen Lechters Forderung nach Luxusmaterialien zur Wehr, um sich der marktgängigen Kostbarkeit entgegenzustellen. Die Auswahl der Materialien soll sich vielmehr dezidiert von den Marktusancen unterscheiden. Diese Absetzung von der Logik des Luxusgütermarktes geht auch mit der Ablehnung der damit

24 Vgl. ebd., 51.

25 Vgl. ebd., 40.

26 Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus: historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 3/2: *Der Hergang der hochkapitalistischen Wirtschaft, die Gesamtwirtschaft*. München/Leipzig: Duncker & Humblot 1928, 623–627. Vgl. auch Dominik Schrage: *Die Verfügbarkeit der Dinge. eine historische Soziologie des Konsums*. Frankfurt a.M.: Campus 2009, 145.

27 Mettler, *Stefan Georges Publikationspolitik*, 52.

28 Vgl. ebd., 50f.

verbundenen sozio-ökonomischen Strukturen einher. Der Verachtung der Wohlstandsklasse gegenüber der ›Kulturlosigkeit‹ der Mittel- und Unterschichten setzt George seinerseits die Verachtung für die reiche Schicht als ›gehobenen Pöbel‹ entgegen.²⁹ Die sozial-ökonomische Dimension wird bei der Materialgestaltung des Buches explizit mitgedacht:

»Wir verwarren uns dagegen dass diese sammlung unsrer dichter eine bestehen-
de verdrängen soll. Hat ja die obere masse ihre geschmacklosen prachtausgaben
die untere masse ihre nicht schlechteren notausgaben. Einem kreis von künstlern
aber und schönheitliebenden sei nicht verwehrt seine anforderungen zu betonen
und seine verehrten meister-dichter in einer ausstattung zu lesen die dem gehobenen geschmack entspricht. Eine solche gibt es bisher nicht.«³⁰

In seiner absoluten Absetzungsgeste sucht George die herkömmliche sozial-ökonomische Ordnung von ›oben‹ und ›unten‹, ›teuer‹ und ›günstig‹ zu unterwandern und setzt ihr sozial eine Geschmackselite und ästhetisch das Nicht-Generische gegenüber (wobei er ihre Kategorien wie ›hoch‹ und ›niedrig‹, den ›gehobenen Geschmack‹, die ›Masse‹ usw. übernimmt und damit das grundsätzliche Schema dieser Ordnung unangetastet lässt). In diesem Sinne können sowohl teure als auch billige Materialien verwendet werden, sofern sie von der Massenproduktion noch nicht genutzt werden und daher ›unverbraucht‹ sind. Der Einbandstoff etwa kann von grauem Karton bis zu Seide mit Silberbeschlag reichen. In Hinblick auf das Material sind so nicht die Kosten des verwendeten Rohstoffs ausschlaggebend, sondern die Abweichung vom üblichen Gebrauch.³¹ Wichtiger als die Fabrikationsstoffe ist die Einzigartigkeit des Produkts. Dies steht ganz im Einklang mit dem Distinktionspostulat, das Georges letztlich marktkonformer Strategie der Marktfeindlichkeit eignet. Doch die Betonung auf die einzigartige Verfertigung, die ›Liebe zum Detail‹, ist auch mit einer Aufwertung des handwerklichen Moments und der Arbeit verbunden. Mettler spricht von einer »Phantasmagorie der ›eigenen Hand‹«, in der allein – und nicht im Material – der Wert des Artefakts begründet liege.³² Schon John Ruskin und William Morris sehen in ihrer Theorie des Kunsthandwerks den Wert des Artefakts vom Anteil der menschlichen Arbeit an der Produktion bestimmt. Bei Ruskin liest man: »For it is not the material, but the absence of human labour, which makes the thing worthless; and a piece of terra cotta, or plaster of Paris, which has been wrought by the human hand, is worth all the stone in Carrara, cut by machinery,« sodass die Artefakte »become precious [...] just in proportion to

29 Vgl. ebd., 56–58.

30 Stefan George/Karl Wolfskehl: *Deutsche Dichtung*. Zit. nach: *Der George-Kreis. Eine Auswahl aus seinen Schriften*. Hg. von Georg Peter Landmann, Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1965, 59.

31 Vgl. Mettler: *Stefan Georges Publikationspolitik*, 56–58.

32 Vgl. ebd., 49f.

the hand-work upon them, or to the clearness of their reception of the handwork of their mould.«³³

Diese Valorisierung ist zunächst vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Wertökonomiediskurses um Arbeit und Material, jedoch auch im Zusammenhang der Diskussion um die Entfremdung von Arbeitskraft und Produkt zu begreifen. In der Arbeit erkennt Morris eine ›moralische‹, also für die menschliche Selbstverwirklichung wesentliche Rolle. Doch sie ist vor allem in ästhetisch-handwerklicher Hinsicht unverzichtbar: Mit der Rückkehr zur Handarbeit sollten gegenüber der industriellen Massenfertigung minderwertiger Produkte qualitativ hochwertige Waren hergestellt werden. Morris greift, als Leitfigur der *Arts and Crafts*-Bewegung, auch bei der Buchherstellung auf vorindustrielle Techniken und Materialien zurück. So stellt er etwa mit einer Handpresse selbst Hadernpapier her, das er für seine Bücher gebraucht.

Angesichts der existierenden effizienteren Produktionstechniken lässt sich diese Herstellungsweise als eine bewusste Verausgabung der Humanressource ›Arbeit‹ betrachten. Doch unterscheidet sie sich von der gängigen gesellschaftlichen Ressourcenverschwendung. Denn erstens fungiert die Arbeit, wie gesagt, als Mittel der Selbstverwirklichung und zweitens besteht das Ergebnis dieser übermäßigen Arbeitsinvestition in der Herstellung hochwertiger Güter, hier: Bücher, mit einer langen Lebensdauer,³⁴ sodass der Aufwand zumindest dem Grundsatz nach gerechtfertigt erscheint. Morris äußert sich diesbezüglich deutlich und unterstreicht dabei den Nexus von Nachhaltigkeit und Ästhetik: »It was a matter of course that I should consider it necessary that the paper should be hand-made, both for the sake of durability and appearance«, sodass er das praktische Fazit ziehen kann: »It would be a very false economy to stint in the quality of the paper as to price: so I had only to think about the kind of hand-made paper.«³⁵ Dass Morris nur handgeschöpftes Papier verwendete und fast alle Werke auf feinstem Pergament druckte,³⁶ ist in diesem Sinne also nicht bloß durch präziös-ästhetizistische Luxusvorstellungen begründet, sondern durch das handwerkliche Ideal hochwertig-nachhaltiger Produkte, wie es auch in Georges Buchkunst zu erkennen ist.

Die obigen Ausführungen haben gezeigt, dass Nachhaltigkeit nicht erst in der Nachkriegsgegenwart ins Bewusstsein tritt, sondern der Industrialisierung gleichursprünglich ist. Die Kritik an Massenkonsum und Ressourcenverschwendung, die

33 John Ruskin: *The seven lamps of architecture*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz 1907, 85f.

34 Nachhaltigkeit fordert Morris auch vom Leser ein. So beschreibt er mit Entsetzen den nachlässigen Umgang mit Büchern, den er beobachtet und der einen frühzeitigen Verschleiß nach sich führt: so etwa das Knicken von Seiten, die Überdehnung des Deckels usw.

35 William Morris: *Collected Works*. Hg. von Mary May Morris. Bd. XV: *The roots of the mountains*. London: Longmans, Green & Company 1912, XVI.

36 Vgl. Friedrich Adolf Schmidt-Künsemüller: *William Morris und die neuere Buchkunst*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1955, 43.

sich um 1900 zum Ausdruck bringt, hat sich für den expansiven Gütermarkt der Gegenwart nur verstärkt. Vor diesem Hintergrund ist es wenig verwunderlich, dass sich auch in zeitgenössischen Diskussionen Positionen finden, die Luxus und Nachhaltigkeit nicht gegenüberstellen, sondern als Korrelate betrachten. Plädiert wird in diesem Sinne für eine ökologische Option des Luxus, die nicht mit Verschwendung gleichzusetzen ist, sondern in Form hochwertiger Produkte die Voraussetzung von Nachhaltigkeit darstellt. Langlebige ›Luxusgüter‹ werden – etwa vom Kunsttheoretiker und -praktiker Bazon Brock mit seinem Beispiel von goldenen Essstäbchen – als die ökonomisch effiziente und ökologisch nachhaltige Alternative zur Wegwerf- und Überflusgesellschaft propagiert.³⁷ Der Ruf nach einer stärker funktionalistischen Warenkultur zielt auf eine neue Verbindung von Luxus und Askese sowie auf die Rückkehr zu einem Konsumgüterverhalten mit lebenslangen oder intergenerationellen Zyklen.

Es ist dabei kein Zufall, dass Kunstpraktiker wie Brock – ähnlich wie George und Morris – Nachhaltigkeit mit Aspekten des Produktdesigns verbunden haben, das auch im Zusammenhang von lebensreformerischem *selffashioning* stehen kann. Für die Kunstgewerbebewegung ging es schließlich primär um eine ästhetische Veredelung der Güter des alltäglichen Gebrauchs. Für Morris zählte dazu auch das Buch. Die Verbindung von Ökologie und Ästhetik, von Nachhaltigkeit und Geschmack ist vor diesem Hintergrund historisch einschlägig. Die erhöhte Erschwinglichkeit von Waren im Zuge der Industrialisierung machte die Ausbildung von Geschmack in breiten Schichten erforderlich. Die Beurteilung von Produkten nach funktionalen wie ästhetischen Gesichtspunkten, die dabei gefordert war, lässt auch soziale (Arbeitsbedingungen, ›Fairness‹) und ökologische (Ressourcenverschwendung, Nachhaltigkeit) Aspekte in den Blick geraten. Diese Form der Konsumkritik, die sich zunächst noch vor allem als Produktkritik (über die Geschmackserziehung) versteht, stellt eine Verbraucherbewegung im Rahmen einer frühen Form der Globalisierung dar.³⁸ Auf die historische Parallele zwischen der Konsumkultur um 1900 und der Gegenwart mit ihren Schlagworten des ›green fashion‹ und ›ethical consumption‹ hat Gudrun M. König hingewiesen. Sie betont als verbindendes Moment eine Konsumorientierung, »in der Ästhetik und Ökonomie verknüpft und Produktions- wie Konsumprozesse der hochkapitalistischen Gesellschaft um 1900 als Aspekte der Geschmacksbildung, sozialen Verantwortung und Ethisierung zu

37 Bazon Brock: Asketen des Luxus. Gründung eines Konvents der goldenen Eßstäbchen in der Rathausgalerie München. © Bazon Brock, Cronenberg 07. <https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=1958§id=1327> (zuletzt abgerufen am 22.09.2022).

38 Gudrun M. König: Die Fabrikation der Sichtbarkeit. Konsum und Kultur um 1900. In: Heinz Drügh/Christian Metz/Björn Weyand (Hg.): *Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011, 158–174, hier: 158, 171, 174.

deuten sind.«³⁹ Diese von der Industrialisierung im 19. Jahrhundert geschaffene Problem- und Bewusstseinslage in Hinblick auf Warenkultur und Ökologie ist aktueller als jemals zuvor.

39 Ebd., 160.

