

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Scheerbart, Paul:

Paul Scheerbart und Bruno Taut : zur Geschichte einer Bekanntschaft ;
Scheerbarts Briefe der Jahre 1913 - 1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut
und Herwarth Walden / Leo Ikelaar (Hg.). - 1. Aufl. - Paderborn : Igel-Verl.
Wiss., 1996

(Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende ; Bd. 10) (Literatur- und Medienwis-
senschaft ; Bd. 44)

ISBN 3-89621-037-8

NE: Ikelaar, Leo (Hrsg.); Heinersdorff, Gottfried (Adressat); Taut, Bruno
(Adressat); Walden, Herwarth (Adressat); 1. GT; 2. GT

1. Auflage 1996

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © by

Igel Verlag

Querweg 67 - 33098 Paderborn

☎ 05251 - 72879

📠 05251 - 74398

Layout: Nora Stach

Umschlag: Das Glashaus von Bruno Taut
auf der Werkausstellung in Köln 1914

Herstellung: Janus Druck, Borcheln

ISBN 3-89621-037-8

Leo Ikelaar (Hg.)

**PAUL SCHEERBART UND BRUNO TAUT:
ZUR GESCHICHTE EINER BEKANNTSCHAFT**

Scheerbarts Briefe der Jahre 1913 - 1914
an
Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut
und Herwarth Walden



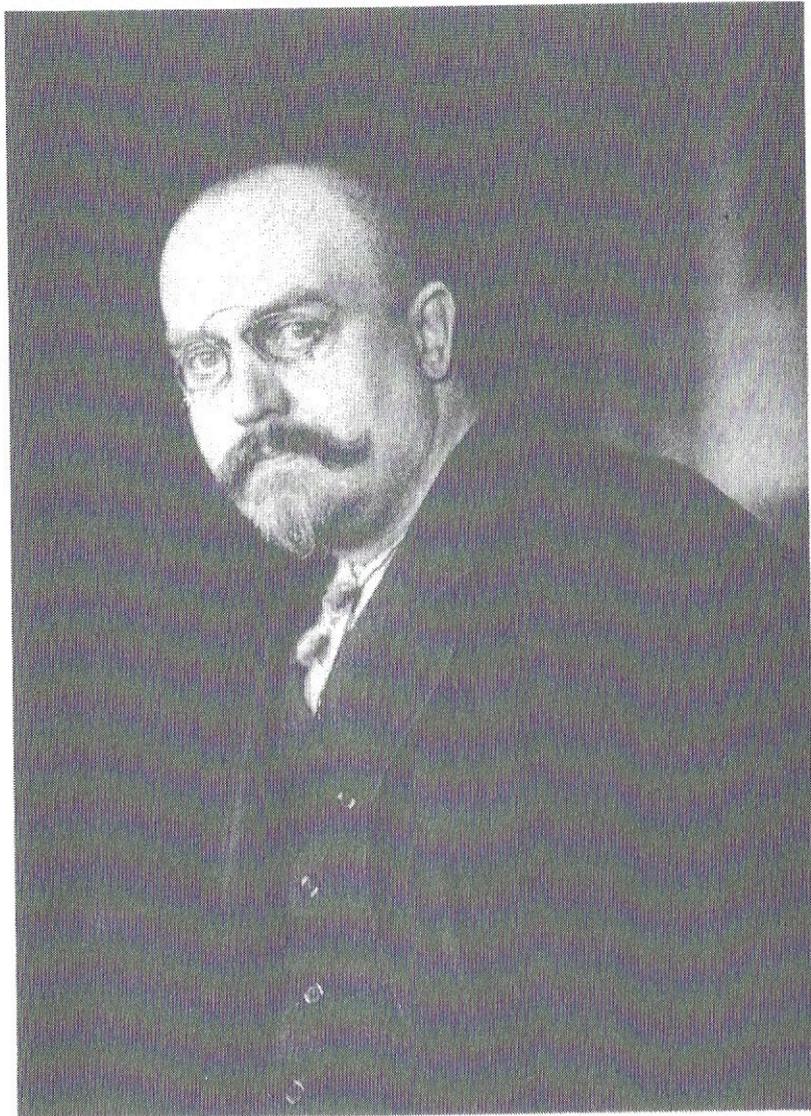
Igel Verlag *Wissenschaft*

Inhalt

1. Einleitung.....	8
1.1. Berlin um die Jahrhundertwende.....	9
1.2. Spiritualität und künstlerische Erneuerung	13
1.3. Der literarische Avantgardist Paul Scheerbart	18
1.4. Der Utopist Scheerbart.....	27
1.5. Scheerbart als Architekturvisionär	33
1.6. Herwarth Walden und der „Sturm“-Kreis.....	39
1.7. Die Begegnung zwischen Scheerbart und Taut	46
1.8. Die Werkbundaustellung in Köln im Mai 1914	50
1.9. Scheerbarts Buch „Glasarchitektur“	64
1.10. Scheerbarts Nachwirkung.....	69
2. Die Briefe.....	87
2.1. Die Korrespondenz zwischen Paul Scheerbart und Gottfried Heinersdorff.....	88
2.2. Die Briefe an den Architekten Bruno Taut, die sogenannten „Glashausbriefe“	97
2.3. Die Briefe an den Verleger Herwarth Walden.....	114
3. Anhang.....	136
3.1. Verzeichnis der Briefe	136
3.2. Bildnachweis.....	139
3.3. Notwendige Bemerkungen zum Stand der Scheerbart-Forschung.....	141
3.4. Danksagung.....	145
3.5. Bibliographie.....	146
3.6. Namen- und Sachregister.....	154

„Im Glashaus zu leben ist eine
revolutionäre Tugend par excellence.“

Walter Benjamin, Der Surrealismus (1929)



*1) Paul Scheerbart (1911)
Fotografie von Filip Kester*



*2) Bruno Taut, der „Glasarchitekt“ (vor 1914)
Fotografie von P. Petzold, Brandenburg / H.*

1. Einleitung

Am 30. Juli 1913 kam es zu einer ersten Begegnung zwischen dem Schriftsteller Paul Scheerbart (1863-1915) und dem Architekten Bruno Taut (1880-1938). Dieses Kennenlernen war äußerst folgenreich. Der Eindruck, den Scheerbarts Vorstellungen über eine Architektur der Zukunft und vor allem über Glasarchitektur bei Bruno Taut hinterließen, führte zu einer kurzen, mit Scheerbarts Tod abbrechenden Zusammenarbeit. Scheerbarts Ideen sollten aber nachhaltig das Werk Tauts und anderer junger Architekten aus Tauts Generation beeinflussen.

Die dreißig hier wiedergegebenen Briefe sind die erste integrale Veröffentlichung der noch vorhandenen Korrespondenz, mit der Scheerbart 1913 und 1914 für sein Anliegen, mit einer neuen Glasarchitektur die Menschheit zu bereichern, warb. Die Briefe sind in drei Gruppen gegliedert. Die Briefe Nr. 1-5 dokumentieren Vorgeschichte und Hintergründe des Treffens mit Taut am 30. Juli 1913, wobei dem Glasmaler Gottfried Heinersdorff (1883-1941) die entscheidende vermittelnde Rolle zukam. Der sich nach der ersten Begegnung entwickelnde Briefwechsel zwischen Scheerbart und Taut (Nr. 6-15) kreiste vor allem um den Bau des Prototyps eines Glashauses für die Werkbundausstellung in Köln. Die dritte Gruppe bilden Briefe, die Auskunft über Scheerbarts Verhandlungen mit dem Verleger Herwarth Walden (1878-1941) geben (Nr. 16-30), in dessen Verlag „Der Sturm“ 1914 sein Thesenbuch „Glasarchitektur“ erschien.

Die Aufnahmen in die Bibliographie (Kap. 3.5) wie auch die sonstigen bibliographischen Hinweise stützen sich fast ausschließlich auf Autopsie. Beim Recherchieren zeigte sich nämlich, daß nicht alle in der Scheerbart-Forschung als gesichert geltenden Verweise fehlerfrei sind und ungeprüft übernommen werden können. Diese Erfahrung war Anlaß, die Literaturangaben in dieser Studie - im Sinne einer Neuorientierung - teilweise ausführlicher als üblich zu halten.

1.1. Berlin um die Jahrhundertwende

Berlin, die Hauptstadt des Deutschen Reiches und die Stadt, in der Scheerbart den größten Teil seines Lebens verbrachte, entfaltete nach der Reichsgründung 1871 eine unvergleichliche Dynamik. Die Stadt wurde damals zu derjenigen Metropole Europas, die in fast jeder Beziehung enorme Zuwachsraten aufwies.¹

Im westeuropäischen Modernisierungsprozeß hatte Deutschland bis dahin einen eher untergeordneten Platz eingenommen. Nach dem Sieg über Frankreich und der damit errungenen europäischen Großmachtstellung begann das Reich, wirtschaftlich und politisch zu prosperieren. Der große Nachholbedarf der „verspäteten Nation“ führte zu hektischen Aktivitäten auf fast allen Gebieten. Im Gegensatz zu anderen Großmächten hatte Deutschland nie wirklich eine Metropole besessen. Jetzt aber erstrahlte Berlin im neuen Glanz als kaiserliches Machtzentrum, wohin sich alle Blicke richteten. Der Chronist der literarischen Moderne im damaligen Berlin, Adalbert von Hanstein, charakterisierte die Umbruchzeit nach 1871 wie folgt: „Von Sedan und Versailles kam der Stadt an der Spree der Adelsbrief, der sie in einen Rang setzte mit den glanzstrahlenden Kronenträgerinnen aus altehrwürdigem Geschlechte an der Seine und der Themse.“² Berlin erlebte eine Bevölkerungsexplosion. Während in der Stadt 1871 nur 826.000 Menschen lebten, hatte sich die Einwohnerzahl bereits 1912 auf über 3 Millionen vervierfacht. Dadurch traten alle positiven und negativen Folgen der Umwälzungen in der Wirtschaft, Politik und Gesellschaft Deutschlands hier besonders früh, scharf und kraß zutage.

Die Attraktivität des neuen weltstädtischen Flairs der Reichshauptstadt ist an der Zuwanderung zahlreicher Künstler, Schriftsteller, Theatermacher

1 Vgl. z.B. Werner Hegemann: Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt. Berlin: Kiepenheuer, 1930.

2 Adalbert von Hanstein: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. Leipzig: Verlag K. Voigtländer, 1905, S. 1f.

und Geisteswissenschaftler aus der Provinz abzulesen. Zu den Neuberlinern zählten Literaten wie die Brüder Julius und Heinrich Hart und Peter Hille aus Westfalen sowie Bruno Wille und Johannes Schlaf aus Sachsen. Aus dem Rheinland kamen der Schriftsteller Wilhelm Bölsche, aus Schlesien Gerhart Hauptmann, aus dem Osten Hermann Sudermann, Arno Holz und Paul Scheerbarth. Die Stadt wurde u.a. das Domizil für Max Reinhardt, Richard Strauß und Harry Graf Kessler, für Stefan George und dessen Verleger Georg Bondi und den Maler Melchior Lechter. Verlegerisch nahm sich vornehmlich der Berliner S. Fischer Verlag der deutschsprachigen Moderne an, auf die er um 1900 fast ein Monopol hatte.

Vor seinem endgültigen Umzug nach Berlin schrieb beispielsweise der Maler Lovis Corinth in einem Brief vom 27.1.1901 an seinen Freund, den Schriftsteller Joseph Ruederer, daß er als Künstler unmöglich weiter in München leben könne.³ Auch Stefan Zweig zog es aus Österreich in die Stadt. In seinen Erinnerungen „Die Welt von gestern“ beschreibt er, wie er anno 1901, zwanzig Jahre jung, aus Wien abreiste, um das im deutschen Sprachraum inzwischen deutlich literarisch dominierende Berlin persönlich zu erleben: „In Berlin aber, das sich rasch und in persönlicher Form gestalten wollte, suchte man das Neue [...]. Es war just in diesem Zeitpunkt des Übergangs von der bloßen Hauptstadt zur Weltstadt, daß ich in Berlin eintraf.“⁴ Zu den deutschsprachigen Zuwanderern gesellten sich zahlreiche ausländische Künstler und Intellektuelle. Von Berlin aus erlangten z.B. die Skandinavier August Strindberg, Hendrik Ibsen und Bjørnstjerne Bjørnson weltweite Bekanntheit und Ruhm.

Die Stadt entwickelte sich rasch zu einem lebendigen Kulturzentrum mit einer anregenden, kreativen Atmosphäre. Hanstein schrieb: „Berlin war das Mekka aller derer geworden, die den Geist der Zeit aus dem Vollen

3 B 27, S. 92. Dieser und alle weiteren ähnlichen Verweise beziehen sich auf das in die Bibliographie (Kap. 3.5, S. 146) aufgenommene Schrifttum. Die erste Zahl bezeichnet die betreffende Veröffentlichung, die zweite die entsprechende Seite.

4 Stefan Zweig: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Stockholm: Bermann-Fischer, 1944, S. 137.

erschöpfen wollten“.⁵ In einer Zeit bis dahin beispielloser Bevölkerungsbalancen, großer geographischer und sozialer Mobilität und turbulenter institutioneller Veränderungen erneuerten sich auch die Künste auf vielfältige Weise. Die Reichshauptstadt wurde zum Mittelpunkt einer breiten Skala neuer sozialer, technischer und künstlerischer Entwicklungen und Bewegungen. So fand im November 1895 die erste öffentliche Filmvorführung der Brüder Skladanowsky (noch vor Lumière in Paris) im Berliner Wintergarten statt und wurde 1901 im damaligen Vorort Steglitz der Auftakt zur Wandervogelbewegung gegeben. Die künstlerische Szene wurde von legendären Mäzenen wie Bruno Cassirer, Alfred Walter Heymel, Harry Graf Kessler und Karl Ernst Osthaus gefördert.

Als 1910 die Einsendungen einer Gruppe junger Maler zur „Berliner Sezession“ wegen mangelnden technischen Könnens abgewiesen wurden, nahmen diese unter der Leitung von Max Pechstein die Initiative zur Gründung der „Neuen Sezession“. Auch die meisten Mitglieder der in Dresden entstandenen Künstlergruppe „Die Brücke“ konnten sich dem Sog nicht entziehen und kamen nach Berlin. Gleiches galt für den Deutschen Werkbund, der seinen Sitz 1912 von Dresden nach Berlin verlegte. Rudolf Steiner (1861-1925), bis dahin Sekretär der deutschen Theosophischen Gesellschaft, gründete im Jahre 1913 in der Stadt die Anthroposophische Gesellschaft. Außerdem entstand in Berlin das Zentrum des jüdischen Verlagswesens.

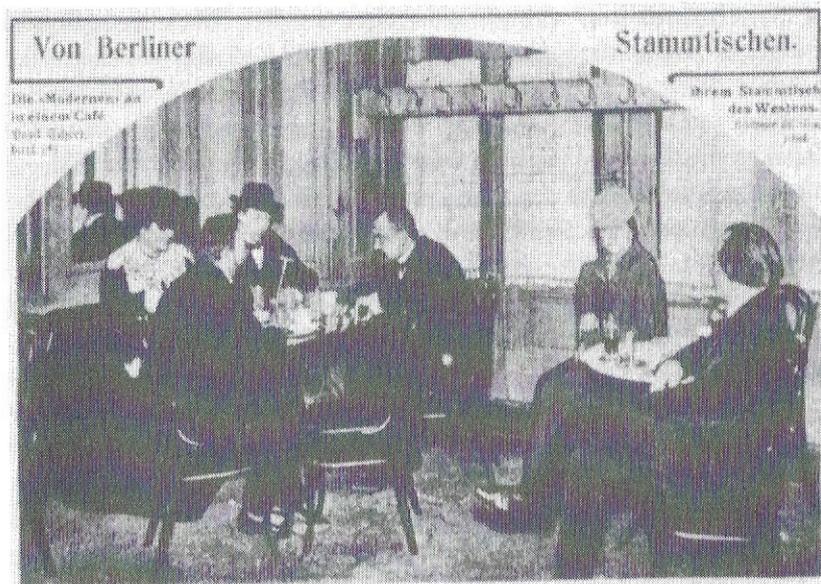
In Friedrichshagen, einem östlichen Vorort Berlins, siedelte sich 1890 der sogenannte Friedrichshagener Dichterkreis an. Diese nach anarcho-sozialistischen Vorstellungen gegründete Künstlerkolonie bildete einen Nährboden für viele Neuerungen auf künstlerisch-sozialem Gebiet. Hier entstand die Idee für den Theaterverein „Freie Bühne“, dem späteren Volksbühnenverein, und hier wurde die Zeitschrift „Freie Bühne für modernes Leben“ ins Leben gerufen.⁶ Hier lagen auch die Wurzeln für den Gedanken einer Gartenstadtgesellschaft, einer Bewegung, die den „Zug zu-

5 Hanstein: idem, S. 3.

6 Vorläufer der heute noch existierenden „Neuen Rundschau“.

rück aufs Land“ propagierte und in der Bruno Taut später als Stadtplaner eine wichtige Rolle spielen sollte.

Rückblickend auf seine Berliner Jahre schrieb, die Dynamik der Stadt charakterisierend, Stefan Zweig: „das Berlin von 1905 gleicht nicht mehr jenem, das ich 1901 gekannt, aus der Residenzstadt war eine Weltstadt geworden und war schon wieder großartig überholt von dem Berlin von 1910“.⁷



3) Scheerbart und Freunde im „Café des Westens“ (1905)
 V.l.n.r. Anna Scheerbart, Samuel Lublinski, Salomo Friedländer,
 Paul Scheerbart, Else Lasker-Schüler und Herwarth Walden

7 Zweig: idem, S. 225.

1.2. Spiritualität und künstlerische Erneuerung

Meist ist heute, hundert Jahre nach dem Aufkommen der künstlerischen Avantgarde, vergessen, daß bei ihrer Entstehung der Okkultismus eine große Rolle spielte.⁸ Dem auf breiter Front in die Gesellschaft eindringenden Materialismus und Positivismus versuchten sich nicht nur die Künste zu widersetzen. Die verbreitete Abkehr von dieser Entzauberung der Wirklichkeit berief sich - außer auf die Konfessionen - auf übernatürliche Phänomene, fand Ausdruck im Prosperieren der esoterischen „Wissenschaften“ und erreichte als Spiritismus, Theosophie, Telepathie, Hellseherei und Parapsychologie - Sparten, die hier unter dem Sammelbegriff „Okkultismus“ zusammengefaßt seien - eine breite Wirkung. Vor allem mit der 1875 in New York gegründeten „Theosophischen Gesellschaft“ (TG) bildete sich eine weltweite Plattform für religiöse Erneuerung. Der Erfolg der Bewegung läßt sich zum Teil auch auf die Unzufriedenheit über die in ihrer Entwicklung stagnierende Freimaurerei zurückführen. Die ersten theosophischen Logen entstanden denn auch in Freimaurertempeln. Ende 1888 wurde innerhalb der Theosophischen Gesellschaft die sogenannte esoterische Abteilung eingerichtet, die das eigene geweihte und göttliche „Geheimwissen“ vor „Entheiligung“ schützen sollte. Eine deutsche Sektion der Theosophischen Gesellschaft bildete sich 1897, offiziell wurde sie 1902 von Annie Besant in Berlin gegründet. Rudolf Steiner war deren erster Generalsekretär.

Namentlich bei Höhergebildeten, insbesondere unter Adligen und im Besitzbürgertum, bestand zu jener Zeit ein weitverbreitetes Interesse für

8 Dieser Aspekt stand erstmals im Mittelpunkt bei der 1987 von Maurice Tuchmann organisierten Ausstellung „The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985“ in New York (vgl. den gleichnamigen Katalog, erschienen bei Abbeville Press, New York 1986). 1995 wurde dieses Thema anlässlich der Ausstellung „Okkultismus und Avantgarde“ in Frankfurt am Main erneut aufgearbeitet und umfassend dokumentiert: B 29.

die verschiedensten Formen esoterischer „Wissenschaft“, innerhalb derer bereits um die Jahrhundertwende die Theosophie an die erste Stelle rückte. In ganz Deutschland entstand ein Netz von theosophischen Logen. In jeder Stadt von einiger Bedeutung gab es bald entsprechende Aktivitäten. Vor allem durch ihre Toleranz übte die theosophische Bewegung bald auch eine immer stärkere Anziehungskraft auf sozial niedriger gestellte Kreise aus.

Die von der Theosophischen Gesellschaft propagierte Richtung der Theosophie (griech.: Gotteswissen, Gottesweisheit) verstand sich nicht als neue Religion, sondern als Neubelebung uralter Lehren über die spirituellen „Tatsachen“, die im Altertum im Orient ihre ursprüngliche Heimat gehabt hatten. Eine der wichtigsten Aufgaben sei, die Einheit des Ursprungs aller Religionen nachzuweisen und damit einen universellen Glauben zu gründen. Keine Religion könne die jeder Religion immanenten Wahrheiten als ausschließlichen Besitz beanspruchen. Theosophisch gefärbt waren aus dieser Sicht die Lehren der Neoplatonisten, z.B. die hermetischen Schriften des Hermes Trismegistos. In der abendländischen Kultur der frühen Neuzeit galten als wichtige Vertreter dieser alten Tradition u.a. Paracelsus, Jakob Böhme, Jan van Ruusbroec und Emanuel Swedenborg. Die neueren Bestrebungen der Theosophischen Gesellschaft wandten sich insbesondere der Verbreitung östlicher, vor allem buddhistischer Ideen zu. Sie sind eine Synthese antiker und moderner religiöser Ideen des Morgen- und Abendlandes. Bei der in der neuen Theosophie im Mittelpunkt stehenden geistigen Evolution des Menschen ginge es um eine Befreiung aus allen materiellen Beschränkungen, die schließlich zur Reinkarnation des Menschen führen würde.

Aus diesen Gründen war ein Ziel der modernen theosophischen Bewegung, für unerklärlich gehaltene Gesetze der Natur, Wahrnehmungen, die die Reichweite der Sinnesorgane übersteigen würden, und verborgene Kräfte im Menschen (z.B. Telepathie und Hellsehen) zu erforschen und auf immaterielle Kräfte zurückzuführen. Sinnbild für solche Kräfte waren das Licht und die Lichtmetaphorik. Die großen physikalischen Entdeckungen im ausgehenden 19. Jahrhundert - die Entdeckung der elektrischen Beleuchtung (1879), der elektromagnetischen Wellen (1888), der Röntgen-

strahlen (1895), der drahtlosen Telegraphie (1895) und der Radioaktivität (1896) sowie die verbreitete Annahme, daß alle Materie radioaktiv sei - bestärkten die Bewegung in ihren Auffassungen über die Existenz höherer unsichtbarer Welten und über ein nur begrenztes menschliches Wahrnehmungsvermögen derselben. Die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse schienen zu bestätigen, daß der Äther voller unsichtbarer, unhörbarer und nichttastbarer Schwingungen, Strahlungen und Wellen sei. Es schien denkbar, daß auch die Allbeseelung, d.h., daß die Materie auch Geist sei, durch die Wissenschaft nachgewiesen und die Naturalisierung des Übernatürlichen sichtbar gemacht werden könnte. Zu dieser Zeit erschien eine Unzahl Veröffentlichungen, die die drahtlose Telegraphie mit Telepathie (der Übertragung von Vorstellungs- und Gedankeninhalten auf andere Personen ohne Nutzung der normalen Sinneswege) und die Hellsichtigkeit mit Röntgenstrahlen in Zusammenhang zu bringen versuchten.

Zu einer der wichtigsten Aufgaben machte es sich daher die Theosophie, verborgene, aber angeblich latent vorhandene geistige und psychische Kräfte im Menschen zu fördern. Weil im theosophischen Weltbild Intuition als eine besondere Begabung gilt, wurde dem Künstler und der künstlerischen Begabung eine herausgehobene Bedeutung zugesprochen. Annie Besant umschrieb den Künstler oft als einen Seher, als eine Art Priester, der wegen seiner besonderen Fähigkeiten der Menschheit zu einem höheren Schönheitsempfinden verhelfen könne. Nicht mehr handwerkliche Fertigkeiten und Stil, sondern künstlerische Visionen wären wichtig.

Es kann nicht überraschen, daß die theosophische Lehre gerade bei Künstlern schnell großen Anklang fand, denn der Durchbruch der maschinellen Technik und der Übergang zur Industrialisierung und zur kapitalistischen Gesellschaft hatte zu nachlassendem Interesse für die Kunst und das künstlerische Handwerk und somit zu einem Statusverlust des Künstlers geführt, der sich nun vielfach im sozialen Abseits wiederfand. Viele Künstler sahen für ihre Situation einen Ausweg im theosophischen Gedankengut und veränderten unter dessen Einfluß und wegen dessen Wertschätzung des Künstlers ihre Lebensführung und - unübersehbar - auch ihre Ästhetik. Die transzendenten Vorstellungen der Theosophie veranlaßten

Künstler zur Abwendung vom Realismus und zu einer abstrakteren Arbeitsweise.

Wir finden frühe Zeugnisse für den Beginn der abstrakten Malerei in Europa daher auch bei Künstlern, die Theosophen und zugleich Außenseiter der etablierten Kunstszene waren, zuerst bei dem führenden englischen Theosophen Charles W. Leadbeater und der schwedischen Malerin Hilma af Klint. Leadbeaters Beschäftigung mit dem esoterischen Symbolismus, mit der Durchsichtigkeit von Körpern und ihrer Verbindung mit kosmischen Energien, fand Niederschlag in seinem Buch „Man visible and invisible“ (Der sichtbare und unsichtbare Mensch. Leipzig 1908). Die dort 1902 abgebildeten Astralkörper sind der Vorgeschichte der abstrakten Malerei zuzurechnen. Schon 1907 entstanden die völlig abstrakten theosophischen Visionen der Hilma af Klint. Große Verbreitung fanden die 1905 erschienenen Studien von Annie Besant und Charles W. Leadbeater unter dem Titel „Thought-forms“ (Gedankenformen. Leipzig 1908) über die Charakterstruktur und die Bedeutung von Farben.

Vom Maler und Illustrator Fidus (d.i. Hugo Höppener) ist bekannt, daß er ein überzeugter Theosoph war, auch von dem Dichter, Maler und Architekten Hermann Finsterlin und dem Schriftsteller Christian Morgenstern. Der Schriftsteller und Philosoph Karl Wolfskehl wurde 1910 Mitglied der Gesellschaft. Ob dessen Freund Wassily Kandinsky, der die theosophische Lehre u.a. in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ würdigte⁹, Mitglied der TG war, ist nicht bekannt. Auf jeden Fall gehörte er zu den zahlreichen Sympathisanten. Der Bauhäusler Josef Itten dagegen soll von Alma Mahler in die esoterischen Wissenschaften eingeweiht worden sein. Unzweifelhaft wären die weltweiten Neuerungen in der Kunst um 1900, die z.B. auch zum italienischen Futurismus und zur russischen avantgardistischen Bewegung führten, ohne das Interesse für das Okkulte, das Unsichtbare und die Lichtmetaphorik sowie ohne ein Bedürfnis der Künstler,

9 Kandinsky nannte die theosophische Lehre „ein starkes Agens“, einen „Erlösungsklang“, der „zu manchem verzweifelten in Finsternis und Nacht gehüllten Herzen gelangen wird“, und „eine Hand, die zeigt und Hilfe bietet“. B 26, S. 43.

mediumistische Erfahrungen in ihre Arbeit eingehen zu lassen, in dieser Form undenkbar gewesen. Die Hinwendung zum „Geistigen in der Kunst“, der Übergang zur Abstraktion, zur Kunst der Moderne, hat einen Großteil ihrer Dynamik diesen Quellen zu verdanken.¹⁰

Da das Thema „Okkultismus und Avantgarde“ bis vor kurzem kaum Gegenstand der Forschung war und in nahezu allen kunstgeschichtlichen und literaturgeschichtlichen Studien unberücksichtigt blieb¹¹, ist kaum bekannt, welche Künstler auch selbst Mitglieder der TG waren und welche direkte Einwirkung die Gesellschaft, deren Hauptsitz Berlin war, auf die Kunst der Moderne hatte. Für die Niederlande hat z.B. die Kunstwissenschaftlerin Marty Bax in verschiedenen Veröffentlichungen¹² nachgewiesen, daß viele Künstler um die Jahrhundertwende Mitglieder der TG waren. Genauere Untersuchungen anhand der Mitgliedskarteien der TG könnten ein neues Licht auf die Beziehungen von Kunst und Theosophie werfen. Leider wurde ein erheblicher Teil des Materials zur deutschen und auch zur niederländischen TG, das hierzu Aufschluß geben könnte, von der Roten Armee 1945 in Deutschland bzw. in den von Deutschland besetzten Gebieten erbeutet und befindet sich im (noch immer) unzugänglichen „Zentrum für die Aufbewahrung historisch dokumentarischer Sammlungen“ in Moskau.¹³

10 Von Piet Mondrian ist z.B. bekannt, daß er sich schon 1899 für die Theosophie interessierte. 1909 trat er der TG bei.

11 Wegen des mystischen Charakters der Theosophie, ihrer Präention, über esoterische Kenntnisse zu verfügen und ihrer Ausbeutung für die nationalsozialistische Propaganda gilt die Beschäftigung mit der Ausstrahlungskraft der Theosophie heute oft noch als unzeitgemäß oder verdächtig. Trotz ihres Einflusses auf die Kunst um 1900 ist sie bis auf wenige Ausnahmen noch kein Gegenstand der Forschung geworden. Diesbezüglich ist die Ausstellung „Okkultismus und Avantgarde“ 1995 in Frankfurt a.M. als ein Durchbruch zu betrachten.

12 Ihre Studien resultieren demnächst in eine Dissertation über den Einfluß der Theosophie auf die niederländische Kunst 1880-1930.

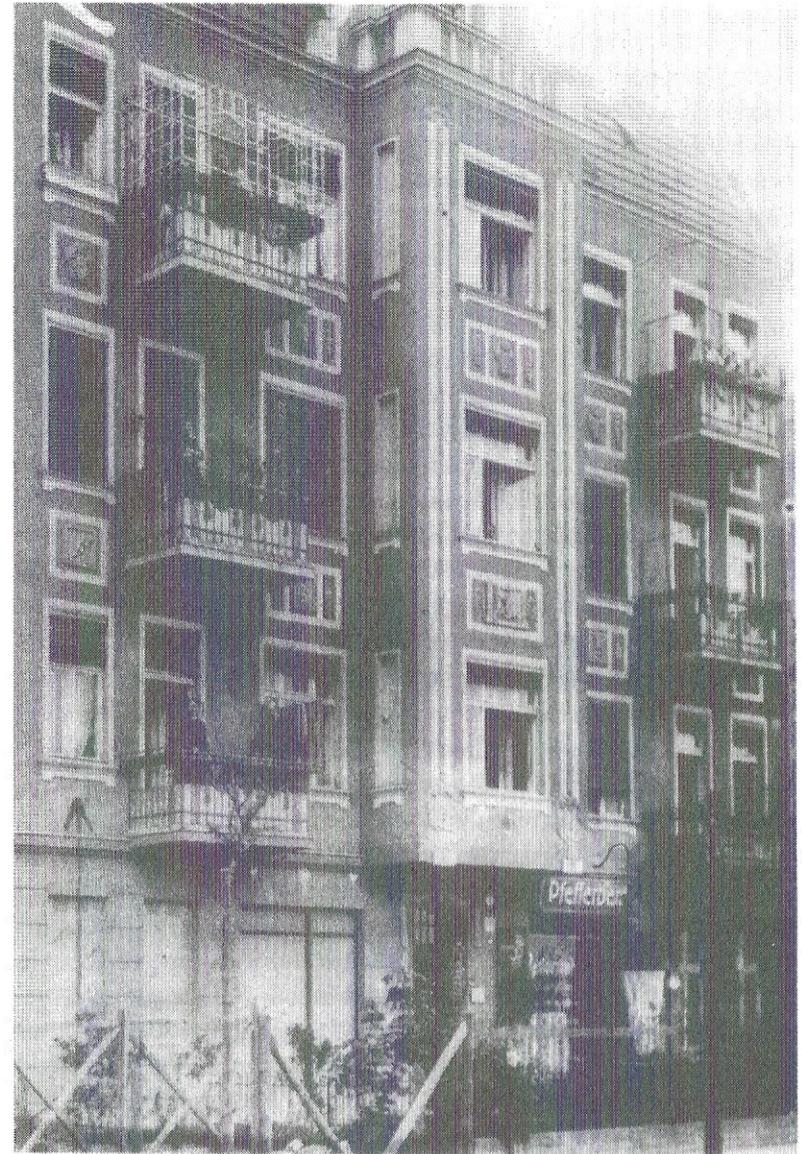
13 Dort aufbewahrt unter den Nummern 1176 (Niederlande), 1516 u. 1517 (Deutschland). Quellen: Die deutschen Bestände im Sonderarchiv in Moskau.

1.3. Der literarische Avantgardist Paul Scheerbart

Den überwiegenden Teil seines Schriftstellerlebens verbrachte Paul Scheerbart in Berlin, wo er sich 1887 endgültig häuslich eingerichtet hatte.

Scheerbart war am 8. Januar 1863 als jüngstes von elf Kindern in Danzig geboren worden. Im Alter von vier Jahren verlor er seine Mutter, mit zehn seinen Vater, der Zimmermann war. Seitdem wurde er von seiner Stiefmutter, einer schwärmerischen Pietistin, die seinen Sinn für das „Höhere“ zu fördern und zu vertiefen versuchte, erzogen. Unter ihrem Einfluß wollte Scheerbart anfangs Missionar werden und studierte Theologie. Von der Theologie fand er den Weg zur Philosophie, und durch die Philosophie gelangte er zur Kunst, speziell zur Dichtkunst. Hinzu gesellte sich ein starkes Interesse für Orientalistik und, durch die Schriften Carl du Prels (1839-1899) angeregt, für Kosmologie und die Stellung des Menschen im Kosmos. Seit 1884 war er hauptsächlich literarisch tätig. Bevor er sich ziemlich verarmt in Berlin niederließ, führte er ein unstetes Literatenleben u.a. in Leipzig, Halle, München und Wien. Mehrere seiner Werke hat er im übrigen selbst illustriert und mit Vignetten geschmückt.

In: Der Archivar, Mitteilungsblatt für das deutsche Archivwesen, Jg. 45 (1992), H. 3, Sp. 458-468. Und: George C. Browder: Captured German and Other Nations' Documents in the Osoby (Special) Archive, Moscow. In: Central European History 24 (1991), Nr. 4, S. 424-445. Die erwähnten Untersuchungen von Marty Bax zur niederländischen TG wurden anhand der Kopien der Mitgliedskartei am Hauptsitz der TG in Adyar (bei Madras in Indien) durchgeführt. Die Originale waren wegen der drohenden Besetzung schon vor 1940 vernichtet worden. Parallel hierzu wurde im Personenstandsregister verglichen, wer sich im Rahmen der am Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Dekonfessionalisierung als Abtrünniger und damit vermutlich als Theosoph registrieren ließ.



4) Wohnhaus Marschner Straße 15.
Auf dem Balkon in der ersten Etage das Ehepaar Anna und Paul Scheer-
bart. Der von Scheerbart gezeichnete Pfeil weist nach dem
„Schreibetischfenster“.
Postkarte an Richard Dehmel vom 26.6.1912

Scheerbarts asketische Abkehr von der Welt, seine phantasiereichen und mystifizierenden Vorstellungen, seine „Weltgeistliebe“, waren stark vom Pietismus seiner Stiefmutter beeinflusst. Hierdurch galt ihm literarisches Schöpfertum als etwas „Höheres“ im Menschen. Alle Kunst sei himmlischen Ursprungs, heißt es in seinem ersten Roman „Das Paradies. Die Heimat der Kunst“.¹⁴ Indem der Mensch in einem Kunstwerk aufgehe, bekämpfe er das Böse und vernichte jede Form und Art der Machtsucht der Hölle. Es sei somit die wichtigste Aufgabe des Menschen, die Weltschöpfung durch Kunstempfindung und künstlerische Produktivität zu vermehren. Trotz seiner Realitätsferne und Introvertiertheit war Scheerbart im persönlichen Umgang eine einnehmende und beeindruckende Erscheinung. Dies kann man wohl am besten der Beschreibung seiner Begegnung mit Hugo von Hofmannsthal in Berlin von Wilhelm Schäfer entnehmen: Scheerbart „sagte ihm natürlich keine Grobheiten; sei sanft und höhnisch! blieb auch jetzt seine Maxime, aber die durch den Kneifer funkeln den Augen bekamen ihre Genugtuung. Weil er gegen den zierlichen Hofmannsthal ein großer und schwerer Mann war, wurde dessen Hilflosigkeit vor diesem Fakir, der gleichsam zur Vernichtung des Wienertums überhaupt angesetzt hatte, auch äußerlich sichtbar“.¹⁵

Der Bohémien Scheerbart war zeitlebens arm und wohnte mit seiner Frau meist in düsteren Mietwohnungen. Über seine eigenartige Lebensweise und seine Gattin Anna Scheerbart-Sommer, die er „Bär“ nannte, wurde schon zu seinen Lebzeiten viel geschrieben.¹⁶ Oft begleitete ihn der „Bär“ zu Freunden und Bekannten, auch zu Bruno Taut und zu Herwarth Walden, was der vorliegende Briefwechsel bezeugt. Ungeachtet der äußerst bescheidenen Verhältnisse, mit denen sich das Ehepaar zufrieden geben mußte, lebten der Schriftsteller und die Gestalten seiner Bücher in Sphären, die der sozialen Wirklichkeit um ihn herum völlig abgewandt waren. Seine Romane spielen in Palästen, seine Protagonisten wandeln durch transparente gläserne Bauten, bewegen sich in Räumen, die aufs Kostbar-

14 Das Paradies (1889): B 35.

15 Wilhelm Schäfer: Verhehltes Leben. Leipzig: Privatdruck, 1936, S. 22f.

16 Über das Wohl und Wehe des Ehepaars: B 69; B 62, S. 13 u. 129f.

ste ausgestattet sind. Im Gegensatz zum eigenen, oft kargen Essen - laut Ernst Rowohlt, der einer seiner Verleger war, soll er sich von geschabtem Hering auf Brot ernährt haben - entwarf seine Phantasie die ausgesuchtesten Menüs und üppigsten Mahlzeiten. Er, der aus anhaltendem Geldmangel Berlin kaum verlassen konnte, reiste mit seinen Figuren nach China und Japan, Amerika und Australien, ja in den Weltraum. Als Kosmonauten führt der Weg seiner Helden in von der Erde weit entfernte Regionen. Von anderen Planeten aus nimmt er die Stupidität der irdischen Bewohner aufs Korn. Es scheint, als benötigte er ein Leben in Armut und Alkoholismus, um seine überbordende Phantasie in solche Höhen fliegen lassen zu können.

Die kreative Unruhe Berlins und die hier sichtbaren und spürbaren sozialen und kulturellen Umbrüche bildeten den Hintergrund für Scheerbarts schriftstellerische Entwicklung, für sein Denken und Schaffen. Sein erster Roman, „Das Paradies. Die Heimat der Kunst“, erschien 1889 zu einem Zeitpunkt, als die Literatur des deutschen Naturalismus in den Hauptwerken Gerhart Hauptmanns ihren Höhepunkt erreicht hatte. Das Buch war ein Credo für eine phantastische Literatur, womit er sich gegen den dominierenden Positivismus und Naturalismus richtete und sich in die zeitgenössische ästhetische Auseinandersetzung einmischte. Mit diesem Roman schlug er sich auf die gleiche Seite der literarisch-künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Naturalismus wie der Ästhetizismus. „Der Begriff von den Künsten ist hier erweitert; nicht mehr die Darstellung, sondern die Erfindung von darstellbaren Dingen wird zur Hauptsache“.¹⁷ Kennzeichnend für Scheerbarts Werk nun war aber, daß er sich nicht nur auf ästhetische Probleme beschränkte, sondern auch großes Interesse und Gespür für die naturwissenschaftlichen und technischen Entwicklungen seiner Zeit hatte. In seiner Prosa und in seinen essayistischen Schriften verband er das Literarisch-Phantastische mit utopischen Vorstellungen über die Möglichkeiten des technisch Machbaren. Zugleich gab er Anstöße für den Einzug des Abstrakten in die Kunst. 1891, im selben Jahr, in dem Arno Holz die Theorie des konsequenten Naturalismus formulierte, kämpfte er mit dem

17 Das Paradies (1889): B 61: Bd. 5, S. 249.

Artikel „Die Phantastik in der Malerei“¹⁸ für die Existenzberechtigung „abstrakter Gedankenketten“ und „die Loslösung von allen konventionellen Schranken“. Ein Jahr später gründete er gemeinsam mit Erich Mühsam und Otto Erich Hartleben den „Verlag deutscher Phantasten“, in dem hauptsächlich phantastisch-utopische Literatur herausgebracht werden sollte. Aber wie der Verlag scheiterte 1903 auch ein anderes für Scheerbart und Mühsam wichtiges Projekt, die Herausgabe einer Tageszeitung, genannt „Das Vaterland“.¹⁹ Die Freundschaft mit Mühsam währte bis an Scheerbarts Lebensende.

Von Scheerbarts Offenheit und Interesse für die neuesten Probleme und Strömungen in der Malerei zeugt vor allem sein bereits erwähnter Aufsatz über „Die Phantastik in der Malerei“. In ihm finden sich Formulierungen, die den Expressionismus vorausahnen lassen, z.B.: „Ein blaues Feld von rötlichen Bäumen umsäumt“. Er spricht dort von Bäumen, die „ihre schwankenden geröteten Gipfel in einem gelben Himmel wiegen“. Im selben Aufsatz finden wir auch Aussagen, die theosophischen Ursprungs sein könnten, z.B.: „Das scheinbar Gestaltlose zu gestalten, das ist die Aufgabe“. In den Erzählungen „Das harte Rot“ (1898)²⁰ und „Lachende Giraffen, ein Schattenspiel“ (1900)²¹ versuchte er, malerische Vorstellungen in Literatur zu übersetzen. In den abstrahierenden Beschreibungen dieser Texte werden die Grenzen zwischen Dichtung und Malerei diffus. Der Leser sieht sich sprachlich mit genau den Farben - den Primärfarben Rot, Schwarz und Gelb - konfrontiert, die später bevorzugt von den expressionistischen Malern verwendet wurden. In einer Art Synästhesie bemüht sich die Erzählung „Lachende Giraffen“, über die Beweglichkeit von schwarzen Strichen (schwarzen Giraffen) und gelben Punkten (Riesenwespen) eine optische Dimension zu gewinnen, was wie ein Vorgriff auf die kineti-

sche Kunst wirkt. Sehr merkwürdig sind auch Scheerbarts eigene Zeichnungen²², die manchmal schon an die Bestrebungen einer sich von der Gegenständlichkeit befreienden späteren Generation erinnern. Am 26. Mai 1903 schrieb er an Franz Servaes: „Von meinen Zeichnungen habe ich immer das Gefühl, als wärs ganz was Geheimnisvolles, was mir die Hand führt. Ein mystischer Zauber...“²³

Mit gutem Recht kann Scheerbart vor allem deshalb als Vorläufer der literarischen Avantgarde gelten, weil er bereits in den 90er Jahren scheinbar unsinnig stammelnde Sprachgebilde schuf, wie sie erst später durch den Dadaismus und Surrealismus bekannt wurden. 1897 veröffentlichte er ein Gedicht, das heute als das erste Lautgedicht im deutschen Sprachraum angesehen wird, rund 20 Jahre vor den Dadaisten.²⁴ Revolutionär war auch sein Plädoyer für eine „einfache Bühne“, das 1898 als offener Brief in der Zeitschrift „Die Gesellschaft“ erschien.²⁵ In dieser Schrift trat er für einfache und kurze Stücke in schlichter Ausstattung ein (z.B. „Drei einfache weiße oder einfache gefärbte Wände genügen als Coulissen vollauf“), die nicht länger als 5 bis 20 Minuten dauern sollten und die ohne größere Umstände und Kosten aufführbar wären. Zu diesem Zweck verfaßte er selbst einige Dutzend Texte, deren größter Teil 1904 unter dem Titel „Revolutionäre Theaterbibliothek“²⁶ erschien. Und schließlich hat er, so-

18 Die Phantastik in der Malerei (1891): B 36. Neufassung (1894): B 37.

19 In: Erich Mühsam: Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen. Leipzig: Volk und Buch Verlag, 1949, S. 76-80.

20 In: Die Gesellschaft 14 (1898), I: S. 121. Idem in: B 60, S. 64, und B 61: Bd. 1, S. 65.

21 In: Die Gesellschaft 16 (1900), I: S. 168f. Idem in: B 60, S. 115f.

22 B 61: Bd. 9, S. 99ff; s.a.: Jenseitskarikaturen: B 63.

23 B 64, S. 207.

24 B 62, S. 23.

25 Briefe an die Redaktion [Offener Brief mit dem Vorschlag zur Gründung einer „Einfachen Bühne“ von Paul Scheerbart-Hering]. In: Die Gesellschaft 14 (1898), II: S. 651. Idem in: B 61: Bd. 10.1, S. 282f.

26 B 61: Bd. 8, S. 53ff. Das 1900 entstandene burleske Ballett „Kometentanz“ bezeichnete der Bauhäusler Lothar Schreyer als einen Vorläufer des absoluten Kunstwerks und eine Vorform des abstrakten Theaters der Bauhausbühne von Oskar Schlemmer und László Moholy-Nagy. „So war ‘der Onkel der Expressionisten’ Paul Scheerbart einer der großen Initiatoren der Kunstwende, der nicht nur die Glasarchitektur - lang ehe es sie gab - in allen ihren Möglichkeiten verkündete und forderte, der auch das expressionistische Theater vorausgeschaut und die zauberhafteste Pantomime

weit bekannt, im Jahr 1900 als erster die Bezeichnung „Expressionismus“ im literarischen Kontext verwendet.²⁷



niedergeschrieben hat, die wir kennen. Sie heißt 'Kometentanz, astrale Pantomime in zwei Aufzügen' und erschien als Buch im Jahre 1903" (B 48). In: Lothar Schreyer: Expressionistisches Theater. Aus meinen Erinnerungen. Hamburg: J.P. Toth Verlag, 1948, S. 37f. In derselben Studie Schreyers wird auch Kandinskys Werk mit dem „Kometentanz“ von Scheerbart, „diesem großen Initiatoren der Kunstwende“, in Beziehung gebracht (S. 69f., S. 80f.).

27 B 62, S. 24f.



5) Illustrationen zu „Der Kaiser von Utopia“ (1904) von Paul Scheerbart

Obwohl von Scheerbart überliefert ist, daß er Vorlesungen von Rudolf Steiner besuchte, ist nichts von einer Mitgliedschaft in der Theosophischen Gesellschaft bekannt. Trotz seiner sich manchmal ein wenig spöttisch von der theosophischen Bewegung distanzierenden Bemerkungen²⁸ ist der Einfluß der Theosophie in seinen Werken nachweisbar. Schon die Titel seiner Bücher, in denen der „Weltgeist“ und der „Allgeist“ herrschen, lassen den Einfluß der Theosophie vermuten: astrale Novelletten, Kometentanz, das kosmische Theater, Mondroman, Asteroidenroman, Seelenroman, Sterngeschichte, das große Licht usw. Für seine unablässige Suche nach Transparenz und Lichtmetaphorik und für seine persönliche Lösung dieses Problems durch Glas und Glasarchitektur können leicht Parallelen im theosophischen Schrifttum gefunden werden. Auch sein Glaube an eine „astropsychologische“ Telepathie (den er mit Bruno Taut teilte) ist theosophischen Ursprungs.

Für verschiedene Romanfiguren (z.B. für Safur im Roman „Tarub, Bagdads berühmte Köchin“ und für den ehemaligen Kapitän Johannes Lorenz im See-Roman „Die Seeschlange“) bedeutet der Tod nicht Vernichtung, sondern Reinkarnation. Im „Seelenroman“ „Liwûna und Kaidôh“ heißt es: „Du brauchst keine Furcht vor dem Tode zu haben. Wer sich eins weiß mit dem Geiste des Alls, kann die Todesstunde nicht mehr fürchten, denn was sie auch bringen mag - sie bringt immer nur das, was der Geist, der Alles ist, will“.²⁹ Am 6. Oktober 1906 schrieb er an Alfred Kubin: „Die verschiedenen Mißhellichkeiten, die wir durchzumachen haben, sind doch eben notwendig. Wie sollen wir denn selbständige frei wie Götter schaffende Wesen werden, wenn wir nicht mal ‘leiden’ wollen. Sind die Schöpferwonnen nicht so groß, daß sie das bischen Leiden aufwiegen?“³⁰

Eine Stelle aus dem Roman „Die große Revolution“ stehe hier Modell für den Einfluß des Okkultismus auf Scheerbarts Schaffen. In diesem

„Mondroman“ wird der Mond als von „herrlichen Glasgefilden des Jenseits“³¹, von glasartigen und durchsichtigen Blumen bestanden beschrieben. „Nur ein paar Sekunden lebten die geisterhaften Blumen - aber sie liessen sich doch photographieren. In den Photographien konnte man erst die ganze Farbenpracht und die entzückende Aderzeichnung der Blattwandungen erkennen und geniessen“. Und weiter: „Verblüffend kams den Mondleuten nur vor, wenn die Blumen zuweilen durch ihren Körper gingen, ohne dass sie eine Gefühlsempfindung in ihren Leibern merkten. Zikáll erklärte, dass mans hier mit Erscheinungen zu tun hatte, die denen der Elektrizität verwandt seien, aber mit diesen nicht identifiziert werden dürften.“ Diese phantastische Szenerie läßt sich verstehen, wenn man weiß, daß man zu Scheerbarts Zeit der Auffassung war, die von der Wissenschaft entdeckten Schwingungen, Strahlen und Wellen könnten sich ungehemmt durch den menschlichen Körper bewegen. Daher versuchte man damals mit allerlei technischen Verfahren, z.B. mittels der sogenannten Geister- oder Transzendentalphotographie, das Unsichtbare, Übernatürliche und Jenseitige in die Reichweite der Realität zu rücken.

1.4. Der Utopist Scheerbart

Die Zeit um die Jahrhundertwende war bekanntlich in Naturwissenschaft und Technik durch eine wahre Entdeckungs- und Erfindungsflut gekennzeichnet. Scheerbarts Phantasie wurde von diesen gewaltigen Umwälzungen außerordentlich angeregt. Er war sich der Bedeutung dieser Ereignisse in seiner Umwelt ungewöhnlich bewußt, so daß sie in seinem Werk einen starken Niederschlag fanden, denn ihm war klar: „Wir stehen nicht am Ende einer Kulturperiode - sondern am Anfang einer solchen. Wir haben von der Technik und der Chemie noch ganz besondere Wunderdinge zu erwarten. Das wollen wir nicht vergessen“.³²

28 Z.B. in seinem Roman „Das große Licht“ (1912): „Die religiösen Fanatiker wollten einen Zusammenhang zwischen Religion und Glas entdecken.“ B 53. Idem in: B 61: Bd. 6, S. 490.

29 Liwûna und Kaidôh (1902): B 47. Idem in: B 61: Bd. 3, S. 68.

30 B 64, S. 326.

31 Die große Revolution (1902): B 46. Idem in: B 61: Bd. 2, S. 326f.

32 Glasarchitektur (1914): B 55. Idem in: B 61: Bd. 9, S. 536.

Heute verdankt Scheerbart seine Bekanntheit vor allem den zahlreichen futuristischen Entwürfen, die in seinen Schriften entfaltet werden und die oft schon wenige Jahre bzw. wenige Jahrzehnte später vom technischen Fortschritt ein- und überholt wurden. Neben seinen Theorien über eine künftige Glasarchitektur, über die weiter unten zu sprechen sein wird, war auch manche andere Scheerbart-Idee auf dem Gebiet der Architektur und Bautechnik ein Vorgriff auf die kommende Realität. Von gläsernen Wolkenkratzern sprach er schon, bevor Walter Gropius das erste seiner Hochhäuser realisierte. Ähnliches gilt auch für seine Vorstellungen über transportable Häuser³³, Hängebauten und pneumatische Konstruktionen (man denke an die heutigen Traglufthallen). Auch automatische Türen, verschiebbare Fenster³⁴ sowie schwebende und schwimmende Bauten sind bei ihm schon anzutreffen. In dem Aufsatz „Licht und Luft“³⁵ beschreibt er bereits 1898 die automatische Belüftung einer Wohnung über „Luftaccumulatoren“. Die darin vorgeschlagene Trennung von Luft- und Lichtzufuhr kann als Vorwegnahme des Grundgedankens heutiger Klimaanlage gelten. Und in der Schrift „Glasarchitektur“³⁶ kündigte Scheerbart gar das Ende der Glasfenster an.

In anderen technischen Bereichen haben sich im Laufe der Zeit z.B. Scheerbarts Vorstellungen von transparenten Kunststoffen³⁷, einer Kartoffelschälmaschine³⁸ und von Nahrungsmitteltabletten als realisierbar erwiesen. In seinem Roman „Das große Licht“ hat er 1912 eine Entwicklung

zum Fernsehen angedeutet.³⁹ In „Lesabéndio“ (1913)⁴⁰ beschrieb er eine Art Mikrofiche und gebrauchte wohl als erster das Wort „Raumfahrt“. 1914 empfahl er, Stahlmöbel herzustellen⁴¹, also ein Jahrzehnt bevor Marcel Breuer diese am Bauhaus tatsächlich baute. Seine Hellsichtigkeit ging sogar soweit, im 1901 veröffentlichten Roman „Rakkóx der Billionär“⁴² eine Inflation des Ausmaßes zu beschreiben, wie sie dann nach dem Ersten Weltkrieg tatsächlich eintrat.

Daß Scheerbart aber dennoch mehr Träumer als technischer Realist war, zeigt sich am abwegigsten Produkt seiner Phantasie, nämlich bei seinen wiederholten Versuchen, ein Perpetuum mobile zu bauen, das ihm zu großem Reichtum verhelfen sollte. Über seine immer wieder zum Mißlingen verdamnten, geldverschlingenden Konstruktionen schrieb er einen tagbuchartigen Bericht, der 1910 im Verlag von Ernst Rowohlt erschien.⁴³ Das Gewicht, das bei Scheerbart die Darstellungen einer zu seiner Zeit nicht oder noch nicht existierenden Welt haben, macht es verständlich, daß sich heute eben nicht ein literarischer, sondern ein auf Science Fiction orientierter Verlag - die Edition Phantasia in Linkenheim - die Gesamtausgabe von Scheerbarts Werken vorgenommen hat.⁴⁴

In der Scheerbart-Forschung, die in den letzten Jahrzehnten stark zugenommen hat, werden noch eine Reihe weiterer Beispiele für den technischen Avantgardismus und das vorausweisende Gespür des Dichters angeführt. So sei 1906 im Roman „Münchhausen und Clarissa“ eine Vorform der Pop art dargestellt worden⁴⁵, und so soll er die Kernspaltung vorausgeahnt haben.⁴⁶ Allerdings macht es sich die Scheerbart-Forschung manchmal zu leicht. Es wird unkontrolliert, losgelöst vom Kontext und sogar

-
- 33 Transportable Städte mit Häusern aus leichtem Baumaterial: B 61: Bd. 1, S. 177 u. 541.
 34 B 61: Bd. 4, S. 558: „Durch einen Knopfdruck ließen sich alle Fensterbildungen in die Wände schieben“.
 35 Licht und Luft (1898): B 42, S. 70: „Die Luft kann durch Extra-Vorrichtungen herbeigepumpt werden [...]. Man schafft die durchsichtigen Fenster mindestens zur Hälfte und ersetze das Öffnen der Fenster durch Luftaccumulatoren“.
 36 B 61: Bd. 9, S. 482 u. 491.
 37 B 61: Bd. 5, S. 509f.
 38 Die große Revolution (1902): B 46. Idem in: B 61: Bd. 4, S. 504.

-
- 39 B 61: Bd. 6, S. 502ff.
 40 Lesabéndio (1913): B 54. Idem in: B 61: Bd. 5, S. 292.
 41 B 61: Bd. 9, S. 474.
 42 Rakkóx der Billionär (1901): B 43. Idem in: B 61: Bd. 6, S. 57ff.
 43 Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung. Leipzig: Ernst Rowohlt, 1910 [mit einem Faltblatt mit 26 technischen Skizzen]: B 52.
 44 B 61.
 45 Münchhausen und Clarissa (1906): B 50.
 46 B 68, S. 49.

fehlerhaft zitiert, und Belegstellen werden nicht immer angegeben. Offensichtlich sind Philologen nicht ohne weiteres geneigt, sich auch mit der Literatur zur Geschichte der Technik, mit Erfindungen oder Patentanmeldungen zu beschäftigen.⁴⁷ Die vielen in der Sekundärliteratur angeführten Beispiele, die die visionäre Begabung des Dichters beweisen sollen, müßten einmal gründlich daraufhin geprüft werden, welche Ideen Scheerbarts eigentlich originell waren und welche er lediglich aus seinem Umfeld übernahm. Eine interdisziplinäre Forschung, die neben den literarischen Einflüssen auf Scheerbart auch die Geschichte der angewandten Naturwissenschaften und der Technik⁴⁸ einbezieht, könnte womöglich sogar noch weitere Beispiele für seine Weitsicht ans Licht bringen. Eine genauere Sicht auf Scheerbart und seine Zeit, die Natur- und Geisteswissenschaften einschließt, könnte aber auch zu der Erkenntnis führen, daß so manche Scheerbartsche Idee nicht Science Fiction, sondern abgeschrieben war.

Blättert man z.B. in den Jahrgängen 1910-1914 der Zeitschrift „Technische Monatshefte“, in der später Scheerbarts Aufsatz „Bruno Tauts Glaspalast“⁴⁹ erschien, stößt man auf Erfindungen und Patentanmeldun-

- 47 Zur Illustration sei nur ein kleines und in der Scheerbart-Forschung oft kolportiertes Beispiel angeführt. Scheerbart soll vorausahnend schon 1897 von einem 1. Klasse-Fahrschein gesprochen haben. Eine schriftliche Nachfrage bei der Gesellschaft für Eisenbahngeschichte in Dortmund ergab, daß schon 1895 eine 1. Klasse bestand.
- 48 Eine Fundgrube ist das in den Jahren 1896-1901 erschienene „Buch der Erfindungen“. Das zehnbändige Standardwerk erschien in etwa 160 Lieferungen und umfaßte insgesamt mehr als 7000 Seiten: Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrien. Gesamtdarstellung aller Gebiete der gewerblichen und industriellen Arbeit sowie von Weltverkehr und Weltwirtschaft. 9. durchaus neugestaltete Aufl., 10 Bde. Leipzig: Otto Spamer.
- Die frühesten Lieferungen datieren aus den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Eine Übersicht der vielen Ausgaben findet sich in: Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1700-1910. München: K.G. Saur, 1979-1987. Bd. 121, S. 165f. Eine wichtige Quelle ist auch: Das Patentblatt, hrsg. vom Deutschen Patentamt, Berlin, Jg. 1 (1877).
- 49 B 57.

gen, die ihm als Leitfaden für seine futuristischen Darstellungen gedient haben könnten. So hatte die Zeitschrift z.B. wenige Monate vor der Auslieferung seines Buches „Perpetuum mobile“ im September 1910 drei Aufsätze zum selben Thema publiziert.⁵⁰ Auch Scheerbarts bautechnische Vorstellungen zur Glasarchitektur lagen seinerzeit eigentlich in der Luft. Für die Außenwände der berühmten Glaspaläste war ursprünglich Gußeisen verwendet worden, das man vorher schon lange im Bereich der Innenarchitektur anwandte. Der Brand eines Lagerhauses in Berlin im Jahre 1887 bedeutete jedoch eine Zäsur in der raschen Entwicklung des Passagenbaus⁵¹ und der Glasarchitektur überhaupt. Die Verwendung unverkleideter Stahlträger in Innenräumen wurde aufgrund des bei Feuer gefährlich hohen Wärmedehnungskoeffizienten von Eisen verboten, und die baupolizeilichen Vorschriften wurden nun strenger gehandhabt. Seitdem probierte man andere Baumaterialien aus. Eisenbeton kristallisierte sich schließlich, wegen der viel günstigeren Wärmeausdehnung, als die wichtigste Alternative heraus. Falls Scheerbart diese neuen technischen Möglichkeiten zur Kenntnis genommen hat, wäre es nur ein kleiner Schritt gewesen, nunmehr die Verwendung von Eisenbetongerippen für die von ihm befürwortete Glasarchitektur vorzuschlagen. Desweiteren berichteten die „Technischen Monatshefte“ u.a. 1913 über die Anwendung von Heizteppichen im Wohnungsbau.⁵² Auch dieses Verfahren behandelt Scheerbart in seiner „Glasarchitektur“.⁵³ In manchen Schriften verweist er sogar selber auf von ihm genutztes technisches Schrifttum.⁵⁴

Bei allen in der Forschung angeführten Beispielen für Scheerbarts visionäre Begabung wäre außerdem noch nachzugehen, inwiefern der Autor von anderen Schriftstellern beeinflusst und inspiriert gewesen sein könnte.

- 50 März, April und Juli 1910. In einer Rezension im Dezemberheft (S. 336) wird Scheerbarts gleichnamiges Buch als „eine Satire“ behandelt.
- 51 Karl H. Wittek: Die Entwicklung des Stahlhochbaus von den Anfängen (1800) bis zum Dreigelenkbogen (1870). Düsseldorf: VDI-Verlag, 1964, S. 4.
- 52 Jg. 3 (1912), S. 91, bzw. Jg. 4 (1913), S. 125.
- 53 B 61: Bd. 9, u.a. S. 455.
- 54 Z.B. Anm. 191 (Glafey).

In den Jahren 1900 bis 1903 z.B., als vier seiner Bücher beim Verlag J.C.C. Bruns in Minden verlegt wurden, bereitete der gleiche Verlag die populär-utopischen Bücher des englischen Science-Fiktion-Autors Herbert Georg Wells in der Übersetzung von Felix Paul Greve vor, die dann dort ab 1904 erschienen. Ebenfalls bei Bruns wurde im Jahre 1906 der futuristische Roman „Cavete“ von Emil Sandt⁵⁵ herausgebracht. In diesem Zusammenhang muß natürlich auch auf die ähnliche Thematik der Raumfahrerromane von Jules Verne (1828-1905) und Kurd Lasswitz (1848-1910), „dem Vater der deutschen Science Fiction“, hingewiesen werden. Buchtitel von Verne wie „Die Seeschlange“ und „Schwimmende Stadt“ finden sich auch bei Scheerbart und könnten ihn angeregt haben. Von Lasswitz' Zukunftsroman „Auf zwei Planeten“ (1897) ist Scheerbart zweifelsohne begeistert gewesen. Auch drängt sich eine Parallele zwischen den 1888 zunächst als Feuilletons erschienenen „Kometenbriefen von Lucifer“ (Pseudonym von Paul Michaelis)⁵⁶ und Scheerbarts erstem Roman „Das Paradies. Die Heimat der Kunst“ (1889) auf.

Es ist recht wahrscheinlich, daß Scheerbart, der den jungen Verleger Max Bruns (1876-1945) schon seit September 1899 kannte, sich für die im Bruns-Verlag geplanten Ausgaben interessierte. Max Bruns hatte schon bald nach seinem Eintritt in den Familienbetrieb 1896 - analog zu Verlagshäusern wie S. Fischer, Georg Müller oder dem Insel Verlag - eine eigene Verlagskonzeption entwickelt, die wichtige Autoren der Weltliteratur einschloß. Aus der Verlagskorrespondenz der Firma Bruns geht hervor, daß sich Scheerbart und Max Bruns schon im Juli 1901 mit Baudelaire beschäftigten.⁵⁷ In dem von Bruns besorgten Vorwort einer Baudelaire-Gesamtausgabe wird Scheerbarts Literaturlauffassung sogar mit der Baudelaire verglichen.⁵⁸ Baudelaire's Gedichtzyklus „Die Blumen des Bösen“

55 Emil Sandt: Cavete. Eine Geschichte über deren Bizarreien man nicht ihre Drohungen vergessen soll. Minden: J.C.C. Bruns, 1906.

56 Lucifer (d.i.: Paul Michaelis): Kometenbriefe. Jena: Costenoble, o.J. [1888].

57 B 62, S. 96 u. 98.

58 Charles Baudelaire: Werke in deutscher Ausgabe von Max Bruns. Bd. 2: Die künstlerischen Paradiese. Minden: J.C.C. Bruns, 1901. Vorwort S. XXVIII: „Baudelaire ist der eminente Künstlergeist, dem es, wie heute unserm

(der mehrfach ins Deutsche übertragen wurde, u.a. durch Stefan George 1891), und darin wohl vor allem der Teil „Architektentraum“, hat unzweifelhaft für die Darstellung der Glasmalerei in Scheerbarts Roman „Die große Revolution“ (1902) Modell gestanden.⁵⁹ Ebenfalls bei Bruns erschienen in deutscher Übersetzung die aeronautisch- und geographisch-phantastischen Novellen von Edgar Allan Poe, z.B. „Hans Pfaals Mondfahrt“ (1902). Nicht bekannt ist, ob und inwiefern Scheerbart auch als literarischer Berater für Bruns aktiv gewesen ist und vielleicht die dort später auf deutsch erschienenen Werke schon vor deren Veröffentlichung gelesen hat. Das leider nicht leicht zugängliche Bruns-Archiv⁶⁰ könnte hierüber nähere Auskunft geben.

1.5. Scheerbart als Architekturvisionär

Im Laufe von Scheerbarts schriftstellerischer Arbeit rückten seine architektonischen Visionen und insbesondere seine Theorien über Glasarchitektur immer stärker in den Vordergrund.

Natürlich spielte schon lange vor Scheerbart Glas am Bau eine wichtige Rolle. Abgesehen von den imposanten Kathedralbauten der Gotik finden sich die ersten weitgehend in Glas aufgelösten Fassaden in den Orangerien des 18. Jahrhunderts. Die Lichtmetaphorik, die für die Diktion des 18. Jahrhunderts und vor allem für die Aufklärung charakteristisch gewesen war, hatte auch die Architektur erfaßt. Die realisierten gläsernen Orangerien und Wintergärten regten dann Architekten an, Glas auch in anderen Nutzbauten einzusetzen. Die prominenteste Anwendung fand Glas ab Ende des 18. Jahrhunderts in den Passagen und Galerien der Großstädte Europas. Die glasüberdachten Straßen glichen Palästen und

unbegriffenen Paul Scheerbart, fest verbürgt ist: Im ganzen All das Höchste ist die Kunst; das größte Kunstwerk ist aber das Paradies: das ewige Reich des allumfassenden, träumend schaffendes Geistes!“

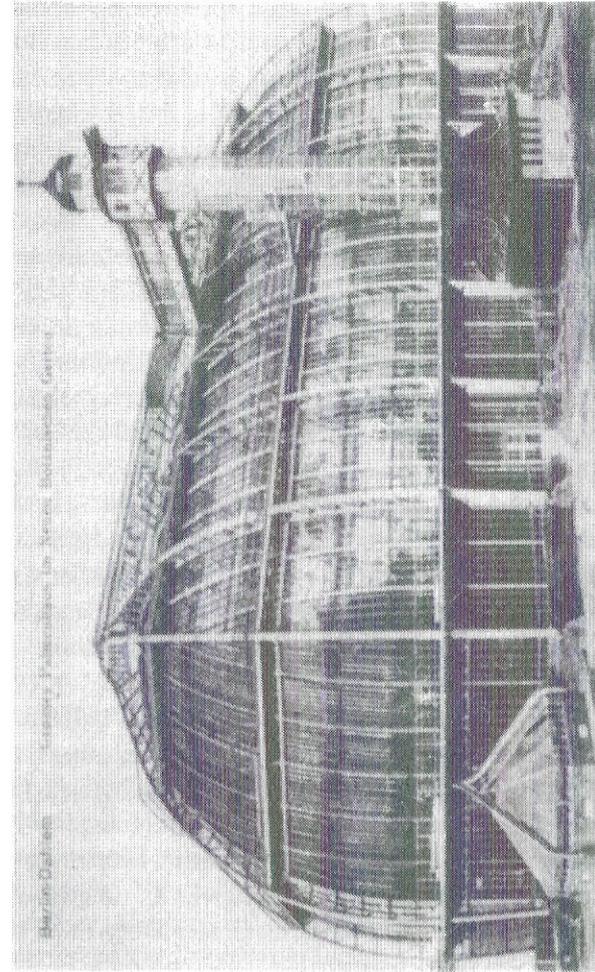
59 B 61: Bd. 2, S. 346.

60 Siehe hierzu: Kapitel 3.3 dieser Ausgabe.

waren Ausdruck des Selbstbewußtseins und der Emanzipation des Bürgertums während und nach der französischen Revolution. Die älteste Passage entstand um das Revolutionsjahr 1789 herum in Paris, die Galeries de Bois im Palais Royal. Dort situierte Honoré de Balzac später seine Roman-Trilogie „Illusions perdues“ (1837-1844).

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach dem Revolutionsjahr 1848, gewann in Europa Licht als Symbol für die Erhöhung des Lebensgefühls neuen, nachhaltigen Einfluß auf die Architektur. 1851 fand diese Entwicklung in dem berühmten Kristallpalast im Londoner Hydepark ihre Krönung, entworfen von dem gelernten Gärtner Joseph Paxton. In diesem Gebäude, das mit den gewaltigen Abmessungen von 607 Meter Länge, 133 Meter Breite und 36 Meter Höhe viermal größer als der Petersdom in Rom war, wurde die erste Weltausstellung untergebracht. Von da an wurden auch gläserne Überdachungen von Bahnhofsgebäuden sowie von Markt- und Fabrikhallen üblich. Das immer stärkere Bedürfnis nach guter Beleuchtung und damit auch nach Tageslicht förderte die Verbreitung der Glasarchitektur im Industrie- und Bürobau. Bis auf wenige Ausnahmen jedoch (z.B. Paxton) bestand bei den meisten Bauten nur das Dach aus Glas, während für die übrigen architektonischen Elemente weiterhin fast ausschließlich klassische Materialien wie Backstein und Ziegel benutzt wurden. Nebenher fand Glas als Baumaterial seit Ende des 19. Jahrhunderts auch in einem anderen kleinen Bausektor immer größere Verwendung, nämlich beim Bau der zahlreichen Lungenheilstätten, denn zur Bekämpfung der Tuberkulose wurden luftige und sonnige Zimmer empfohlen.

Paxtons international sehr bewunderter Glaspalast wurde vielerorts imitiert und verhalf der Glasarchitektur zum Durchbruch. Wichtige Glasbauten in Deutschland waren u.a. der 1854 in München errichtete Glaspalast, das Palmenhaus in Berlin-Schöneberg (1859, abgerissen 1908) und das 1907 in Berlin-Dahlem gebaute neue Palmenhaus. In vielen von Scheerbarts Briefen, und später in seinem Buch „Glasarchitektur“⁶¹, wird auf dieses Berliner Gewächshaus - übrigens unweit seiner Wohnung in der Marschner Straße - als auf ein noch weiterzuentwickelndes Beispiel für die



6) Palmenhaus in Berlin-Dahlem

61 B 61: Bd. 9, S. 452.

ihm vorschwebende Glasarchitektur verwiesen. Auch in anderen europäischen Ländern fand Paxtons Vorbild Nachahmung. In Amsterdam z.B. ergriff Samuel Sarphati gleich nach seinem Besuch der Weltausstellung in London die Initiative zum Bau eines Glaspalastes. 1864 wurde das „Paleis voor Volksvlijt“ eröffnet.

Für die Art und Weise, in der Scheerbart in seinen Romanen die Entwicklung der Architektur thematisiert, ist typisch, daß er eine heraufziehende „Glaskulturepoche“ prophezeit, die zugleich das Ende der Backsteinkultur herbeiführen würde. Scheerbart leitet seine Vorstellungen über diese Epoche theoretisch aus einem Zusammenhang her, der zwischen „Glück und Glas“ bestünde. Sein erster Artikel zu diesem Thema wurde unter dem Titel „Glasarchitektur“ bereits 1893 veröffentlicht.⁶² Hierin klagte er über den Mangel an Interesse unter Architekten für die Glasarchitektur: „Spricht man mit einem Architekten z.B. über das Glas als Baumaterial - so werden die lächerlichsten Vorurtheile hervorgekramt, man schwatzt über Hygiene und Porösität, über die Gefährlichkeit des Glanzes für Droschkenpferde und schwache Augen, über die theuren Preise und die guten Wärmeleiter - die Architekten pflegen bei einer Glasdiskussion sehr hochzuschätzende allgemeine Bildung herauszukehren - nur eins zeigen sie nicht das künstlerische Interesse - - - die meisten Architekten sind garnicht im Stande, die künstlerische Bedeutung eines neuen Baumaterials zu erfassen - und dieser Mangel an Künstlerverstand behindert die Entwicklung der modernen Architektur in der bedauerlichsten Weise“.

Bevor sein Thesenbuch „Glasarchitektur“ 1914 erschien, hatte Scheerbart seine Auffassungen schon in verschiedenen Romanen ausgebreitet. Er spricht darin nicht nur über eine Glasarchitektur für öffentliche Gebäude, sondern auch von einer gläsernen Wohnkultur, z.B. 1889 in „Das Paradies. Die Heimat der Kunst“ und 1897 in „Ich liebe Dich“. In letzterem Roman legt er der Hauptfigur, einem Dichter, Worte wie die folgenden in den Mund: „gerade das Glas, das glänzendste Baumaterial der Erde, sollte die erste Rolle in den Zukunftshäusern spielen“.⁶³ Während die Glasarchitek-

tur bis dahin nur in öffentlichen Bauten wie Passagen, Galerien und Bahnhofshallen Verwendung gefunden hatte und - wie Walter Benjamin in seinem „Passagenwerk“⁶⁴ darlegt - als kurzfristiger Aufenthaltsort den Menschen zum Flanieren diene, war Scheerbart der erste, der das gläserne Wohnhaus und damit die Glasarchitektur als universellen Baustil und Lebensstil forderte. Immer wieder beschreibt und plädiert er für leichte Konstruktionen aus Metall und Glas - „außen leicht und innen licht“- und wirft die Frage auf, warum dieser letzte Schritt zur Vervollkommnung der Architektur noch nicht vollzogen worden sei.

Scheerbart war für die antimaterialistischen und mystischen Weltvorstellungen, die in Reaktion auf Pragmatismus und Positivismus Ende des 19. Jahrhunderts aufkamen, sehr empfänglich. Er beschäftigte sich nicht nur mit der Theosophie, sondern auch mit den Lehren des Physikers und Naturphilosophen Gustav Theodor Fechner (1801-1887), in dessen Psychophysik die geistige wie die stoffliche Welt als beseelt aufgefaßt wurde⁶⁵, und mit den Schriften Carl du Prels. Du Prel war in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die dominierende Figur der deutschen Parapsychologie und der unbestrittene Mittelpunkt der deutschen okkultistischen Forschung. Beide vertraten den Standpunkt - bei Fechner psychophysikalisch, bei du Prel spiritualistisch begründet -, daß die Menschen nicht nur „Erdorgane“ seien, sondern, durch die Verbindung mit einer „Gemeinschaftsseele“, auch kosmische Wesen wären. Aus diesen okkultistischen Theorien entlehnte Scheerbart seine Grundthese über die Aufgabe einer künftigen Glasarchitektur: Das

64 Walter Benjamin: Das Passagenwerk (entstanden zwischen 1927 u. 1940, zuerst 1982 erschienen): B 9: Bd. 5.

65 Fechner vertrat in seinem Hauptwerk „Zend-Avesta“ im Geiste einer spekulativen Naturphilosophie das Prinzip des Panpsychismus (bei Scheerbart „Allgeist“ oder „Allseele“), vgl. Gustav Theodor Fechner: Zend-Avesta oder Über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung (1851). Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Kurd Lasswitz 1901 eine Neuauflage besorgte. Lasswitz, der sich wie Scheerbart viel mit Fechner beschäftigte, widmete seinem Favoriten 1896 eine Monographie.

62 B 38.

63 Ich liebe Dich! (1897): B 41. Idem in B 61: Bd. 1, S. 336.

Kosmische, das Gemeinschaftliche im Menschen müsse über eine Erhöhung seiner Sensibilität gestärkt werden, und genau dies sei durch die umfangreiche Verwendung des Glases in der Architektur erreichbar. In der theosophischen Lehre von der geistigen Evolution, der Befreiung vom Materiellen, galt als die am meisten immaterielle Substanz auf Erden das Licht. Für Scheerbart war das Glas das geeignete Ausdrucksmittel für diese Befreiung. Entsprechend preist er in „Ich liebe Dich“ die „Verwendung des Glases, da dieses glänzende und leicht herstellbare Material in intensivster Weise auf die menschlichen Nerven einwirkt“.⁶⁶ Die scheinbare Immaterialität des Glases könne, kombiniert mit einem äußerst schlanken Skelettbau, den Häusern, in denen die Menschen leben, das Geschlossene nehmen. Im späten, 1912 erschienenen Roman „Das große Licht“ schreibt er dem Glas als Bindeglied zwischen Erde und Kosmos mystische Bedeutung zu: „Das Licht macht den Menschen gut. Durch das große Licht werden große Gedanken im Menschen lebendig [...]. Schon die alten Kirchen des europäischen Mittelalters zeigten sehr viele Glasformen. Die wollen wir wieder haben, damit unser ganzes Leben katedralenhaft wird. Heute können wir durch den Eisenbau noch größere Glaswirkungen hervorbringen - als im europäischen Mittelalter. Das große Licht soll der Erlöser der Menschheit sein“.⁶⁷ Zwei Jahre später veröffentlichte er mit dem Roman „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ eine literarische Phantasie zum selben Thema. Der Titel bezieht sich auf die Kleidung der künftigen Gattin des Glasarchitekten Edgar Krug. Um die Wirkung seiner farbenreichen Glasbauten zu heben, verpflichtet sie sich, nur graue Kostüme zu tragen, wobei die weiße Farbe von Pelz, Spitze, Leinwand usw. nicht mehr als zehn Prozent betragen darf. Nach der Hochzeitsreise sitzt das Ehepaar in seinem fünfundsiebzig Meter hohen gläsernen Turmsalon und schaut verzückt zur Spitze hinauf: „Libellenflügel!“, sagte er leise, ‘Paradiesvögel, Leuchtkäfer, Lichtfische, Orchideen, Muscheln, Perlen, Brillanten usw. usw. - alles das zusammen ist das Herrlichste auf der Erdoberfläche - und

66 B 61: Bd. 1, S. 521.

67 B 61: Bd. 6, S. 497.

das finden wir alles in der Glasarchitektur wieder. Sie ist das Höchste - ein Kulturgipfel“.⁶⁸

1.6. Herwarth Walden und der „Sturm“-Kreis

Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts wurde zunehmend vom Gefühl einer kommenden Zeitenwende beherrscht, einer Stimmung, die im Jahre 1910 ihren Höhepunkt erreichte, als am 17./18. Mai das Wiedererscheinen des Halleyschen Kometen bevorstand. Viele Menschen befürchteten seinen Aufprall auf die Erde und verbanden damit Katastrophenerwartungen. Auch Scheerbart äußerte in einem diesbezüglichen Aufsatz: „Ich glaube, daß jedes Erscheinen des [Halleyschen] Kometen eine neue Zeit einleitet“.⁶⁹ Das Gefühl einer Zeitenwende hatte eine allgemeine geistige Mobilisierung zur Folge, was auch als Notwendigkeit einer Stilwende in der Kunst begriffen wurde, ein Gefühl, das nach dem Ausbleiben der Katastrophe anhält. Illustrativ für die allgemeine Unsicherheit war etwa, daß im September 1910 den katholischen Geistlichen der sogenannte „Antimodernisteneid“⁷⁰ abverlangt wurde, die Verpflichtung, die christliche Religion als Gegensatz zur Anpassung an den „Modernismus“ der Welt zu leben.

Zahlreiche Werke und Selbstzeugnisse besonders aus dem Jahre 1910 weisen auf Veränderungen in Gesellschaft und Kunst hin. Kandinsky etwa malte sein erstes abstraktes Aquarell⁷¹ und publizierte seinen Aufsatz „Inhalt und Form“, der die Grundgedanken seiner späteren kunsttheoreti-

68 Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß (1914): B 58. Idem in: B 61: Bd. 4, S. 461.

69 Der Halleysche Komet (1910). In: B 61: Bd. 7, S. 177.

70 Lexikon für Theologie und Kirche. 2. Aufl. Freiburg, 1986. Unter Lemma: Antimodernisteneid.

71 D.h., das erste als solches in der offiziellen Kunstgeschichte wahrgenommene Bild. Davor entstanden z.B. schon abstrakte Bilder in theosophischen Kreisen, wie die von C.W. Leadbeater und Hilma af Klint.

schen Schrift „Über das Geistige in der Kunst“⁷² enthielt. Während sich Kandinsky in diesem Jahr auch der Musik zuwandte, beschäftigte sich Arnold Schönberg gerade damals mit Malerei, die ihn so fesselte, daß er 1910 nichts komponierte und in Wien in einer einzigen Ausstellung 47 Bilder von ihm gezeigt werden konnten. Schönbergs Atonalität bildete sich ungefähr gleichzeitig mit Kandinskys Abstraktion in den Jahren 1909/1910 aus. Der Jugendstil verlor schnell seine anfängliche Überzeugungskraft und Brillanz, so daß ein als virtuoser Jugendstilkünstler bekannt gewordener Künstler wie Heinrich Vogeler am 19.12.1910 an Alfred Walter Heymel vom Insel Verlag schrieb: „Daß ich meinen persönlichsten Ausdruck noch nicht gefunden habe, weiß ich, daß ich maßlos ringe um den Ausdruck, weiß niemand als ich.“⁷³ Der Schriftsteller und Übersetzer Felix Paul Greve (1879-1948) täuschte in jenem Jahr sogar einen Selbstmord vor, weil ihm als gescheiterte Existenz keine andere Wahl bliebe, und seitdem galt er als verschollen.⁷⁴

Die kulturelle Aufbruchstimmung war am stärksten in der Metropole Berlin zu spüren und fand vor allem hier ein Ventil in vielfältiger schöpferischer Aktivität. Ins hektische Jahr 1910 fiel auch die Weigerung der Jury der Berliner Sezession, 27 Künstler an ihrer Jahresausstellung teilnehmen zu lassen. Deren Zusammenschluß zur „Neuen Sezession“ verhalf im gleichen Jahr noch dem Expressionismus in der bildenden Kunst zum Durchbruch.

72 B 26.

73 Zitiert nach: Bernd Küster: Das Barkenhoffbuch. Lilienthal: Worpsweder Verlag, 1989, S. 68f.

74 Greve verübte die Tat jedoch nur auf dem Papier und setzte sich in Wirklichkeit über Schweden nach Kanada ab, wo er unter dem Namen Frederick Philip Grove ein bekannter Autor wurde und erst 1948 tatsächlich starb. Siehe: D.O. Spettigue and A.W. Riley: Felix Paul Greve redivivus: Zum früheren Leben des kanadischen Schriftstellers Frederick Philip Grove. In: Seminar; a journal of germanic studies [...]. New York: Vol. 9 (1973; 2. June 1973), S. 148-155.



7) Herwarth Walden (1915)

Eine Besonderheit der Berliner Moderne war die enge Verbundenheit von Literaten und bildenden Künstlern im sogenannten „Sturm“-Kreis. Seinen Mittelpunkt bildete der Musiker, Theaterkritiker, Galerist und Verleger Herwarth Walden (1878-1941). Ihn und Scheerbart verband eine langjährige Bekanntschaft, die spätestens 1895 begonnen haben muß. Seit 1904 protegierte Walden zeitgenössische Künstler und Schriftsteller in seinem „Verein für Kunst“. Von der wichtigen fördernden Funktion des Vereins zeugt auch die Korrespondenz Scheerbarts⁷⁵, der sich bei Walden um die Vermittlung von Lesungen aus seinem Werk, um Aufführungen seiner Theaterstücke und um die Veröffentlichung von Manuskripten bemühte. Herwarth Waldens Gründung der Vereinigung „Der Sturm“ im selben Jahr 1910 war gewissermaßen die Geburtsstunde auch des literarischen Expressionismus. Die neue Vereinigung, die aus dem „Verein für Kunst“ hervorging, betrieb eine Kunstgalerie und die Herausgabe einer gleichnamigen Zeitschrift, die zum Podium und Brennpunkt der literarischen und künstlerischen Avantgarde wurde. Der Jugendfreund Alfred Döblin charakterisierte Walden wie folgt: „Ich kannte ihn seit meiner Schulzeit in Berlin. Er war schon früh ein Feind des Traditionalismus der bestehenden Malerei, der Abmalerei und der naturalistischen Literatur, die sich mit Gerhart Hauptmann totgelaufen hatte. Es ging um 1900 bis 1905 eine merkwürdig erregende Luft durch die geistige Welt. Es wurde vieles Überkommene abgelehnt und als leblos [...] erkannt, nicht nur die photographische Abklatschkunst, der späte Impressionismus, auch die klassizistische Kunst um Stefan George galt als aufgewärmt. Es war eine Bewegung breiter gesittiger Art, und es dauerte lange, bis ihr Ziel klar wurde und sie aussprechen konnte, worin sie positiv geistige und künstlerische Erneuerung sah. Personal lag es so, daß eine Anzahl, eine kleine Gruppe von Menschen, zusammentrat und sich um Walden gruppierte. Da war die Else Lasker-Schüler, die starke lyrische Dichterin, die bald Waldens Frau wurde, ein phantastisches Wesen, in ihrer Jugend orientalisches schön. Der Westfale, der katholische Peter Hille, der mit seinem Sack für Manuskripte herumwanderte.

75 Alle entsprechenden Briefe befinden sich im Sturm-Archiv der Bibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in Berlin.

Paul Scheerbart, der kosmische Dichter, er ist lange tot. Von der Gruppe angezogen und an ihrer Peripherie erschienen selbständige Figuren, wie Dehmel, Detlev von Liliencron, auch Frank Wedekind. Sie und Italiener und Franzosen trafen sich in dem damals sehr kosmopolitischen Berlin; man nahm Kenntnis von einander und entzündete sich aneinander. Was für eine Garnitur an Begabungen und von Kraft und Auftrieb trat da hervor, nur wenige Eintagstalente dabei, aber auffallend viel solide Könner, die ihre Spuren hinterließen.“⁷⁶

Es war nicht zuletzt Waldens Verdienst, daß Berlin sich vor dem Ersten Weltkrieg neben Paris zu einem Zentrum der europäischen modernen Kunst entwickelte. 1910 hatte er sich für die jungen Künstler der „Neuen Sezession“, die Abgewiesenen der Berliner Sezession, eingesetzt. Im April 1912 organisierte er die erste Futuristen-Ausstellung in Deutschland. Seine Rolle läßt sich mit der des gebürtigen Mannheimers und in Paris wohnhaften Daniel Henry Kahnweiler vergleichen. Walden hatte wie Kahnweiler ein Gespür für literarische und künstlerische Qualität, beide führten ungefähr zu gleicher Zeit eine wichtige Galerie für moderne Kunst, und beide waren Verleger. Kahnweiler war es, der den Kontakt zu Walden herstellte.⁷⁷ Waldens Verbundenheit mit Paris kam zwischen Mai und Juli 1914 darin zum Ausdruck, daß die Zeitschrift „Der Sturm“ in Paris erschien.

Im Juni 1913 bezog Walden eine Wohnung in der Berliner Potsdamer Straße 134a, unweit des Architektenbüros Hoffmann und Taut in der Linkstraße 20. Im gleichen Haus war auch die Galerie untergebracht, ebenso die Redaktion und der Verlag der Zeitschrift. Im September 1913 stellte Walden in seinem „Ersten Deutschen Herbstsalon“ der Öffentlichkeit zum ersten Mal Werke von Chagall, Rousseau, Miro, Kandinsky, Klee und Koschka vor. Die Gründung des Verlages „Der Sturm“ im Jahre 1914 er-

76 Rundfunkvortrag vom 3.10.1948. In: Alfred Döblin: Kritik der Zeit: Rundfunkbeiträge 1946-1952. Olten u. Freiburg/Br.: Walter-Verlag, 1992, S. 167f.

77 Pierre Assouline. L'homme de l'art; D.H. Kahnweiler (1884-1979). [Paris:] Editions Ballard, 1988, S. 112.

möglichte vielen Autoren des „Sturm“-Kreises Erstveröffentlichungen, so auch Scheerbart, dessen „Glasarchitektur“ hier erschien.

Bis zu einem gewissen Grade ist es vom Zufall bestimmt und wird daher immer rätselhaft bleiben, wann und wie sich wichtige Erneuerungen in den jeweiligen Gattungen und Erscheinungsformen der Künste durchsetzen und gegenseitig inspirieren, auch wenn sich keine direkten Wechselbeziehungen aufzeigen lassen. Man denke z.B. an die mit „Zeitgeist“ oder „Telepathie“ umschriebenen Ähnlichkeiten in den Bestrebungen verschiedener Künstler, wie die des holländischen Malers Piet Mondrian und des österreichischen Philosophen Ludwig Wittgenstein. Mondrians Betonung der geraden Linie und der reinen Fläche ist in vielem mit dem exakten Denken Wittgensteins zu vergleichen, man erinnere sich nur Wittgensteins architektonischer Entwürfe. Das gilt für die Rezeption von Literatur in der Musik ebenso wie für die der bildenden Kunst in der Literatur oder, wie im Fall von Scheerbart und Taut, für die Rezeption der Literatur in der Architektur.⁷⁸

Der Nachweis einer gegenseitigen Beeinflussung verschiedener Künste ist im allgemeinen sehr schwierig.⁷⁹ Jedoch läßt sich oft eine bestimmte zeitliche Staffelung des Auftretens künstlerischer Erneuerungsbewegungen in den einzelnen Kunstformen feststellen. Die später unter Expressionismus zusammengefaßten Kunstäußerungen traten um die Jahrhundertwende zuerst in der Malerei auf, etwa 1885. Dann fanden, global betrachtet, expressionistische Ausdrucksweisen als nächstes Eingang in die Literatur, dann in die Musik und zuletzt in die Architektur. In einem genau umge-

78 Zum Einfluß von Scheerbart auf Bruno Taut und über Taut auf Walter Gropius und die Bauhausgruppe bis in die heutige Architektur siehe: B 93, S. 78ff. Auch für die Periode des „Neuen Bauens“ 1918-1933 mit ihrem zentralen Thema „Licht und Glas“ sind Scheerbarts Gedanken grundlegend, siehe: B 25.

79 Erst in jüngerer Zeit sind, nicht zuletzt dank der Aktivitäten des Verlags W. Fink, zum Thema Intermediarität einige interessante Studien in der Reihe „Literatur und andere Künste“ erschienen. Auch beim Verlag Erich Schmidt läuft ein ähnliches Projekt.

kehrten Verhältnis zur Reihenfolge des Auftretens des Expressionismus ist jede dieser Kunstformen vom sozialen Kontext und den gattungsspezifischen Marktmechanismen abhängig. Die Architektur ist in ihrer Realisierung am stärksten an soziale, technische und wirtschaftliche Faktoren gebunden, an Auftraggeber, Bauzeiten und an den effizienten Gebrauch von Gebäuden. Aus diesen Gründen sind ihre Realisationen relativ langwierig. Musik ist wesentlich von der Aufführungspraxis, von Orchestern und Publikum abhängig, die Literatur von Verlegern und Leserschaft.⁸⁰ Die Bindung an die sozialen Verhältnisse hat sich im Ergebnis der Arbeitsteilung bei den einzelnen Künsten daher unterschiedlich ausgeprägt. Wegen dieser Differenzierung ist die gesellschaftliche Einbindung am stärksten in der Architektur, wogegen sich in der Malerei die größte Ungebundenheit erhalten hat, weil hier der Schaffensprozeß weitgehend ein individueller, oft spontaner Vorgang geblieben ist. Und was die Perzeption betrifft, kann die Malerei, wie Kandinsky sagt, „in einem Augenblick den ganzen Inhalt des Werkes dem Zuschauer bringen, wozu wieder die Musik (wegen der Ausdehnung der Zeit) nicht fähig ist“.⁸¹ Die Rezeption einer Zeichnung oder eines Gemälde wird vergleichsweise am wenigsten durch äußerliche (wirtschaftliche) Faktoren bestimmt, weil ein Kunstwerk einem Publikum ohne weitere (technische) Vermittlung präsentiert werden kann. Deshalb wohl hat sich in der Kulturgeschichte fast immer die Malerei als der früheste und stärkste Ausdruck des Zeitgefühls erwiesen.

80 In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts blieb die Entwicklung der Musik zum Beispiel weit hinter der der Literatur zurück, da die Musiker von den aristokratischen Brotgebern abhängig waren, wogegen der literarische Markt in viel stärkerem Maße eine Angelegenheit des Bildungsbürgertums war. Siehe: Norbert Elias: Mozart. Zur Soziologie eines Genies. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 3. Aufl., 1991, u.a. S. 41 u. 59. Und Thomas Mann merkte an: „die Musik, die immer von allen Künsten die letzte ist“. In: Deutschland und die Deutschen (1945). GW in 13 Bdn., Bd. 11, S. 1141.

81 B 26, S. 55.

1.7. Die Begegnung zwischen Scheerbart und Taut

Eine dynamische und wirtschaftlich potente Stadt wie das damalige Berlin zog natürlich auch junge, ambitionierte Architekten an. Hier war 1900-1901 der Belgier Henry van de Velde tätig gewesen, und hier arbeiteten Peter Behrens, Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe. 1910/11 verbrachte der 23jährige Franzose Charles-Edouard Jeanneret, der später unter dem Namen Le Corbusier berühmt wurde, fünf Monate als Chefzeichner im Atelier von Peter Behrens, wo er Gropius und Mies van der Rohe kennenlernte. Bruno Taut war das erste Mal 1903 in der Stadt, als er kurzzeitig ein Arbeitsverhältnis im Büro des erfolgreichen Architekten Bruno Möhring einging. Im Jahre 1910 ließ er sich hier, 28 Jahre alt und zwanzig Jahre nach Scheerbart, auf Dauer nieder.

Bruno Taut wurde am 4. Mai 1880 im ehemals preußischen Königsberg geboren. Sein Bruder Max, der ebenfalls ein bekannter Architekt werden sollte, war vier Jahre jünger. Nach Abschluß eines Studiums in der Heimatstadt hat er für verschiedene Architektenbüros in Hamburg, Wiesbaden und Stuttgart gearbeitet. In Berlin war Taut u.a. Mitglied des Choriner Kreises, einer Gruppe von jungen Schriftstellern, Künstlern und Architekten (u.a. des Büros Möhring), die in Chorin zusammenkamen. Die Ruine des aus dem 13. Jahrhundert stammenden Zisterzienserklosters, nordöstlich von Berlin, und die Umgebung des Ortes waren ein beliebtes Ziel für Ausflüge des Wandervogel. Zu Tauts Gefährten gehörten die Maler Max Beckmann und Franz Mutzenbecher und der Kunsthistoriker Adolf Behne, mit dem Taut lange befreundet war. In seinen Lebenserinnerungen typisiert Paul Bonatz seinen früheren Studienfreund als „das zarte Nervenbündel“.⁸² Wie Iain Boyd Whyte nachgewiesen hat⁸³, sind die Ursprünge der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts in den irrationalen Auffassungen der mystischen Bewegungen der Jahrhundertwende zu suchen. Laut Taut war dann auch die Rolle des Architekten in der Gesellschaft am besten als die eines Vermittlers zwischen Volk und Natur und im geistigen Sinne als eine

82 B 15, S. 148.

83 B 97.

Art Medium zu verstehen. Dabei sei die Architektur die Mutter aller Künste. „Bauen steht über jedem Künstlertum. Der große Bogen um alles, und aus allem wird sich wie von selbst die große Form gebären.“⁸⁴

Nach seiner Wohnsitznahme in Berlin wollte Bruno Taut sich eine selbständige Existenz aufbauen. Etwa ein Jahr nach seiner Übersiedlung eröffnete er zusammen mit Franz Hoffmann (1884-1951) in der Linkstraße Nr. 20 im zweiten Stock ein eigenes Büro. 1912 machte er sich zum ersten Mal einen Namen, als sein Entwurf für das „Monument des Eisens“, ein Pavillon der Stahlindustrie in Leipzig, einen Wettbewerb gewann. 1912 wurde er beratender Architekt der 1902 gegründeten deutschen Gartengestaltungsgesellschaft.

Während der junge Taut ein vielversprechender und schon erfolgreicher Architekt war, wurde Scheerbart zu seinen Lebzeiten als „der am wenigsten gelesene aller lebenden deutschen Autoren“ bezeichnet.⁸⁵ Mit seiner völlig der Wirklichkeit entrückten, in Utopien und Phantasien schwelgenden Prosa, die meist in einem bewußt vereinfachenden, umgangssprachlichen Ton gehalten war, bewegte er sich außerhalb aller damals geltenden literarischen Normen. Die Begegnung mit Taut 1913 bildete dann jedoch den Auftakt zu einer fruchtbaren Rezeption seiner Schriften in den Kreisen der frühexpressionistischen Architekten, vor allem bei denjenigen, die sich für Glasarchitektur interessierten. Für Bruno Taut war er der „einzige Architekturdichter“.

Über den genauen Tag, an dem sich Scheerbart und Taut zum ersten Mal trafen und von dem an frühestens von einem direkten Einfluß von Scheerbarts Ideen auf Taut die Rede sein kann, werden im Schrifttum wi-

84 B 92, S. 48: Rundbrief von Bruno Taut vom 28.1.1920.

85 B 18, S. 145. Dem stand ein großes Interesse für die Person Scheerbart gegenüber. Z.B. beschrieb ihn schon Otto Julius Bierbaum 1897 in seinem Schlüsselroman „Stilpe“: B 62, S. 13ff. Ein anderer zeitgenössischer Bericht erwähnt einen Scheerbart-Abend in Herwarths Waldens „Verein für Kunst“, an dem der Dichter selbst mitwirkte. Etwa 350 Personen hätten dieser „Performance“ beigewohnt. Herbert Asmodi: Paul Scheerbart im Verein für Kunst. In: Kampf. Zeitschrift für Gesunden Menschenverstand. Der neuen Folge Nr. 15 vom 26. Januar 1905, S. 427-429.

dersprüchliche Auskünfte gegeben. In der 1970 erschienenen Studie von Kurt Junghanns⁸⁶ über Bruno Taut, die die bisher vollständigste Übersicht über sein Lebenswerk bietet, wird die Begegnung ins Jahr 1912 und in Herwarth Waldens Kunstgalerie „Der Sturm“ verlegt. Whyte datierte 1981 die Begegnung noch früher. Taut und Scheerbart sollen sich bereits längst gekannt haben, als Scheerbart (sic!) im Jahre 1912 ein Treffen zwischen Taut und Walden arrangierte. In beiden Arbeiten fehlen aber Quellenangaben.

In Wirklichkeit fand das Treffen jedoch später statt, als Junghanns und Whyte annehmen, und zwar, wie aus dem vorliegenden Briefwechsel hervorgeht, am 30. Juli 1913. Zum Zeitpunkt, als sich beide kennenlernten, war Taut 33 und Scheerbart 50 Jahre alt. Nach ihrer ersten Begegnung Ende Juli 1913 begann ihre sogenannte Glashauskorrespondenz. Dafür, daß die Begegnung am 30. Juli tatsächlich ihre erste war, ist die zuverlässigste Quelle der Brief, den Scheerbart am 11. Juli 1913 an den Glasmaler Gottfried Heinersdorff schrieb.⁸⁷ Hierin äußerte er den Wunsch, unbedingt mit einem „Architekten oder Baulustigen“ in Kontakt zu kommen, der seinen ihm seit langem beschäftigenden Ideen zur Glasarchitektur Gestalt geben könnte. Zugleich kündigte er die Gründung einer „Gesellschaft für Glasarchitektur“ an.

Es war kein Zufall, daß sich Scheerbart mit diesem Anliegen an Heinersdorff wandte. Einerseits waren es Jahre des Aufbruchs, in denen die Literaten immer mehr meinten, sich auch in anderen künstlerischen und gesellschaftlichen Bereichen engagieren und ihre Gedanken verbreiten zu müssen, was sich vor allem aus der Intensität und Breitenwirkung ihrer Mitarbeit an Zeitschriften ablesen läßt.⁸⁸ Andererseits kann man dem Briefwechsel zwischen Scheerbart und Gottfried Heinersdorff entnehmen,

86 B 95.

87 Brief Nr. 1 des vorliegenden Bandes.

88 Vgl. Rüdiger Vombruch: Gelehrtenpolitik, Regierung und öffentliche Meinung im wilhelmischen Deutschland (1890-1914). Husum: Matthiesen Verlag, 1980, S. 55f. Den absoluten Höchststand an literarischen Zeitschriften gab es im Jahre 1913. Siehe auch: Fritz Schlawe: Literarische Zeitschriften 1910-1933. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1973, S. 4.

daß der Schriftsteller die ganze Familie Heinersdorff schon sehr lange kannte, Junior Gottfried bereits als Kind. Außerdem hatte Heinersdorff damals eine wichtige Position im Berliner kulturellen Leben inne. Seit 1908/09 war er u.a. Ausschußmitglied des Berliner Kunstgewerbevereins. Kraft dieser Funktion bemühte er sich ab 1909 intensiv, Kontakte zwischen erfolgreichen Künstlern und Kunsthandwerkern herzustellen. In den Jahren 1911 und 1912 war er nach Gründung der „Neuen Sezession“ der offizielle Verbindungsmann zwischen „Neuer Sezession“ und Kunstgewerbeverein. 1913 wurde er auch im Deutschen Werkbund aktiv, dessen Mitglied er seit 1908 war. Aus der etwa 1000 Ordner umfassenden Geschäftskorrespondenz der seit 1889 existierenden Berliner Firma Puhl & Wagner⁸⁹, mit der sich die Glasmalerei Heinersdorff am 1. April 1914 unter dem Namen „Vereinigte Werkstätten Puhl, Wagner & Heinersdorff“ zusammenschloß, ist ersichtlich, welche Verbindungen die Firma dank seiner Aktivitäten hatte. Im Gegensatz zu den neuen Mitinhabern Puhl & Wagner, die eine historisierende Verwendung mittelalterlicher Motive bevorzugten, war Heinersdorff bemüht, die Generation der expressionistischen Künstler aus dem Kreis um Herwarth Waldens „Sturm“ mit der Firma in Kontakt zu bringen.

Vermutlich hatten die Glasmosaiken und die damit zu erzielenden vielfältigen, farbenreichen Effekte, die seit 1890 in Berlin bei der Firma Puhl & Wagner Verwendung fanden⁹⁰, den Schriftsteller Scheerbart schon lange fasziniert. Bereits in seinem 1889 erschienenen Roman „Das Paradies“ schwärmte er für die von farbigem Glas ausgehenden Wirkungen: „... grün, blau, rot, oliv, braun, schwarz, gelb - alle Farben. Aus den runden und vieleckigen Fenstern strömte tausendfarbiges Licht...“⁹¹ Von seinem Roman „Tarub, Bagdads berühmte Köchin“ (1897) an bis zu seinem Tod 1915 bilden Beschreibungen von Mosaiken, die sich ja leicht mit Glaswänden

89 B 22. Das Archiv der Firma verfügt über etwa 10.000 Photos. Wegen des Personal Mangels dort war es leider nicht möglich, ein Bild von Heinersdorff herauszusuchen und für dieses Buch zur Verfügung zu stellen.

90 B 24.

91 B 61: Bd. 5, S. 116/7.

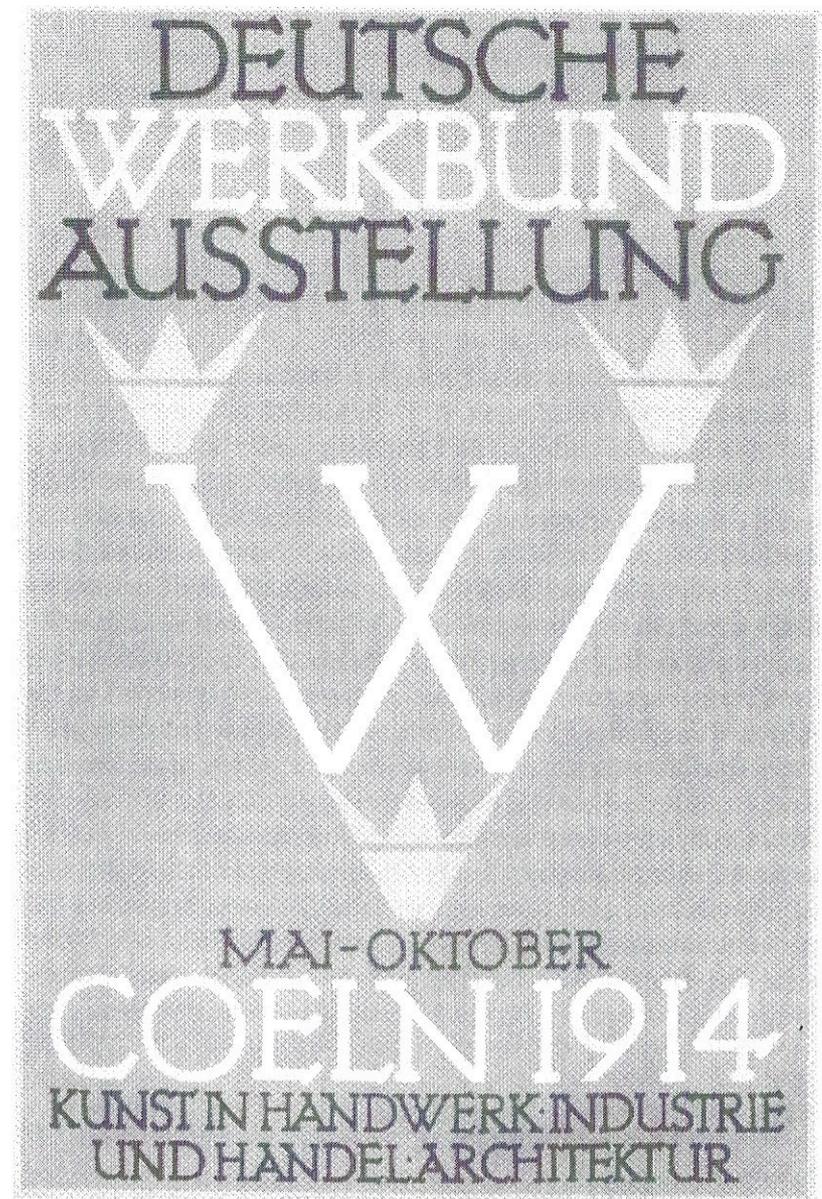
kombinieren lassen, einen festen Bestandteil seiner Vorstellungen über Glasarchitektur.

1.8. Die Werkbundausstellung in Köln im Mai 1914

Heinersdorff schrieb in seinem Brief vom 24. Juli 1913, mit dem er Scheerbart antwortete (Brief Nr. 3): „Der Zufall will, daß ein junger, sehr befähigter Architekt sich gerade mit dem Gedanken, ein Glashaus in Ihrem Sinn zu bauen trägt. Es handelt sich um ein Gebäude, das im nächsten Jahre auf der Cölnner Ausstellung entstehen soll“. Gemeint war die erste Ausstellung des Deutschen Werkbundes, die 1914 stattfinden sollte.

Die Pläne, Ziele und Gedanken Scheerbarts und Tauts über Glasbauten ergänzten sich offensichtlich in einem Maße, daß beide Partner wie elektrisiert gewesen sein müssen. Scheerbart schrieb und veröffentlichte unter Mitwirkung Tauts noch im Mai 1914 sein Thesenbuch „Glasarchitektur“, und Taut realisierte nahezu gleichzeitig auf der Werkbundausstellung in Köln das Glashaus für die Glasindustrie, womit ein Teil der Scheerbartschen Visionen einer künftigen Glasarchitektur erstmals gebaute Wirklichkeit wurden. Das Glashaus sollte Farbe, Form, Charakter und Wandlungsfähigkeit des Materials Glas verdeutlichen. Durch die Verwendung von farbigen Gläsern für Wände, Fußboden, Kuppel usw. entstand ein kaleidoskopartiger Raumeindruck. Die Ausstattung des Innern mit farbigem Glas und zahlreichen Prismen muß einen märchenhaften Anblick geboten haben. Für den Fries des Glashauses hatte Scheerbart auf Bitte von Taut seine Glashaustheorie auf sechzehn Kernsprüche gebracht, von denen sechs im Glashaus als Inschriften angebracht wurden, u.a.: „Ohne einen Glaspalast / Ist das Leben eine Last“, „Das bunte Glas / Zerstört den Haß“, „Das Licht will durch das ganze All / Und ist lebendig im Kristall“, und auf Wunsch der Baufirma, die das Stahlbetongerippe ausführte, „dichtete“ er: „Was wäre die Konstruktion / Ohne den Eisenbeton“.⁹²

⁹² Siehe Brief Nr. 8 des vorliegenden Bandes.



8) Plakat der Werkbundausstellung
Entwurf Fritz Hellmut Ehmcke

Am Glashaus hatte übrigens auch Gottfried Heinersdorff, der beim Zustandekommen der Begegnung von Scheerbart und Taut eine so wichtige Rolle spielte, einen Anteil. Die Innenausstattung war das erste gemeinsame Projekt der neuen, erst sechs Wochen vorher gegründeten Firma Puhl, Wagner & Heinersdorff. Im gleichen Jahr erschien auch Heinersdorffs Studie „Die Glasmalerei“ bei Bruno Cassirer.⁹³

In einem Artikel, den Scheerbart noch vor der Eröffnung der Ausstellung in den „Technischen Monatsheften“ publizierte, schrieb er: „Tauts Glashaus ist [...] als Programm gedacht. Es soll eine neue Architekturperiode ankündigen“.⁹⁴ Diese Rechtfertigung war wohl auch nötig, denn tatsächlich entsprach der Avantgardismus des Gebäudes keineswegs den Grundsätzen des Werkbundes, die sich vornehmlich auf eine verbesserte Qualität des Entwurfstandards der Erzeugnisse richteten. Der Deutsche Werkbund war eine Vereinigung von Künstlern, Industriellen und Handwerkern, die 1907 in München gegründet worden war, um die Qualität der gewerblichen Arbeit zu fördern. Gemäß den Leitvorstellungen des Werkbundes, die - wie die vieler ähnlicher Zusammenschlüsse in Europa - von der englischen „Arts and Craft Movement“ angeregt waren, sollten auf der Ausstellung Produkte gezeigt werden, die als eine Synthese von Kunst und Industrie, von Kunst und sozialer Lebensgestaltung gelten konnten.

Während der Vorbesprechungen zu der großen Kölner Ausstellung kam es zu scharfen Auseinandersetzungen zwischen der von Hermann Muthesius geführten konservativen Strömung im Werkbund und einer Gruppe von individuell-expressionistischen Künstlern. Muthesius, der eine bedeutende Rolle im Vorstand spielte, befürwortete die Entwicklung von Standardprodukten mit einem „einheitlichen Stilausdruck“. Die frei-expressiven Künstler, deren Wortführer Henry van de Velde war, setzten sich für das handwerkliche Schaffen und die persönliche schöpferische Haltung des Künstlers ein. An die Seite van de Veldes stellten sich u.a.

93 B 20.

94 B 57.

Bruno Taut, August Endell und der Mäzen Karl Ernst Osthaus.⁹⁵ Dem konservativen Standpunkt des Werkbundvorstands ist vielleicht zuzuschreiben, daß Tauts Glashaus auf dem Ausstellungsgelände eher abseits platziert wurde. Noch sechs Jahre später klagte Taut: „Zunächst sein Platz auf der Ausstellung! Die Ausstellungsleitung wollte sich dem Neuen, ‘Jüngsten’ in sozusagen liberaler Weise ‘durchaus nicht verschließen’. Aber es in die ernsthafte Ausstellung mitten hinein an eine prominente Stelle bringen, wie ich es als das gute Recht der Sache verlangte? Nein - es mußte sich auf kahlem Felde weit vor dem Tor der eigentlichen Ausstellung, der ‘Moritzburg’, durch das sich die ‘ernste’ Ausstellung gegen Entweihung abschloß, etablieren, in unmittelbarer Nachbarschaft des Vergnügungsparkes.“⁹⁶

Taut muß sich angesprochen gefühlt haben, wenn Scheerbart eine „Glaskulturepoche“ in der Architektur heraufziehen sah, mit der das Ende der Backsteinkultur herbeigeführt werden würde. Während die Glasarchitektur um die Jahrhundertwende sich nur auf öffentliche und Gewerbebauten richtete, hatten Scheerbart ja schon in seinem ersten Roman „Das Paradies. Die Heimat der Kunst“ (1889) Wohnglashäuser in totaler Glasbauweise vorgeschwebt, mit Spiegel- und Glaswänden, Glasdecken und gläsernen Fußböden. Für ihn verbanden sich mit dem Bauen immer ganzheitliche Vorstellungen, die das Wohnen und das Leben in seiner Totalität einbezogen. Seine Losung „Glück und Glas“ zeigt, daß er der Überzeugung war, bestimmte architektonische Formen könnten bestimmte Gefühle in uns hervorrufen und die Befindlichkeit beeinflussen. Erst durch das Glas könne der Mensch „euphorisch“ werden. Neben Scheerbarts Phantasien von lichtdurchflossenen, farbigen Glasbauten dürften Taut auch die gläsernen Städte mit Türmen aus Glas, die der Schriftsteller in seinem

95 Karl Ernst Osthaus (1874-1921) war es auch zu danken, daß die frei-expressiven Künstler wie Taut, Gropius und van de Velde an der Werkbundaussstellung mitarbeiten konnten. Osthaus war Tauts schützende Hand. Viele seiner Bitten um finanzielle Unterstützung wurden positiv beantwortet.

96 B 83, S. 9.

„Seelenroman“ „Liwûna und Kaidôh“ (1902) beschreibt⁹⁷, fasziniert haben. Scheerbarts sprachliche Bilder erinnern an Gebäude, wie sie einige Jahre danach Mies van der Rohe entworfen und gebaut hat. Auch finden sich bei ihm Vorschläge zur Dezentralisation der Großstädte, die Bruno Taut später ebenfalls übernahm.⁹⁸

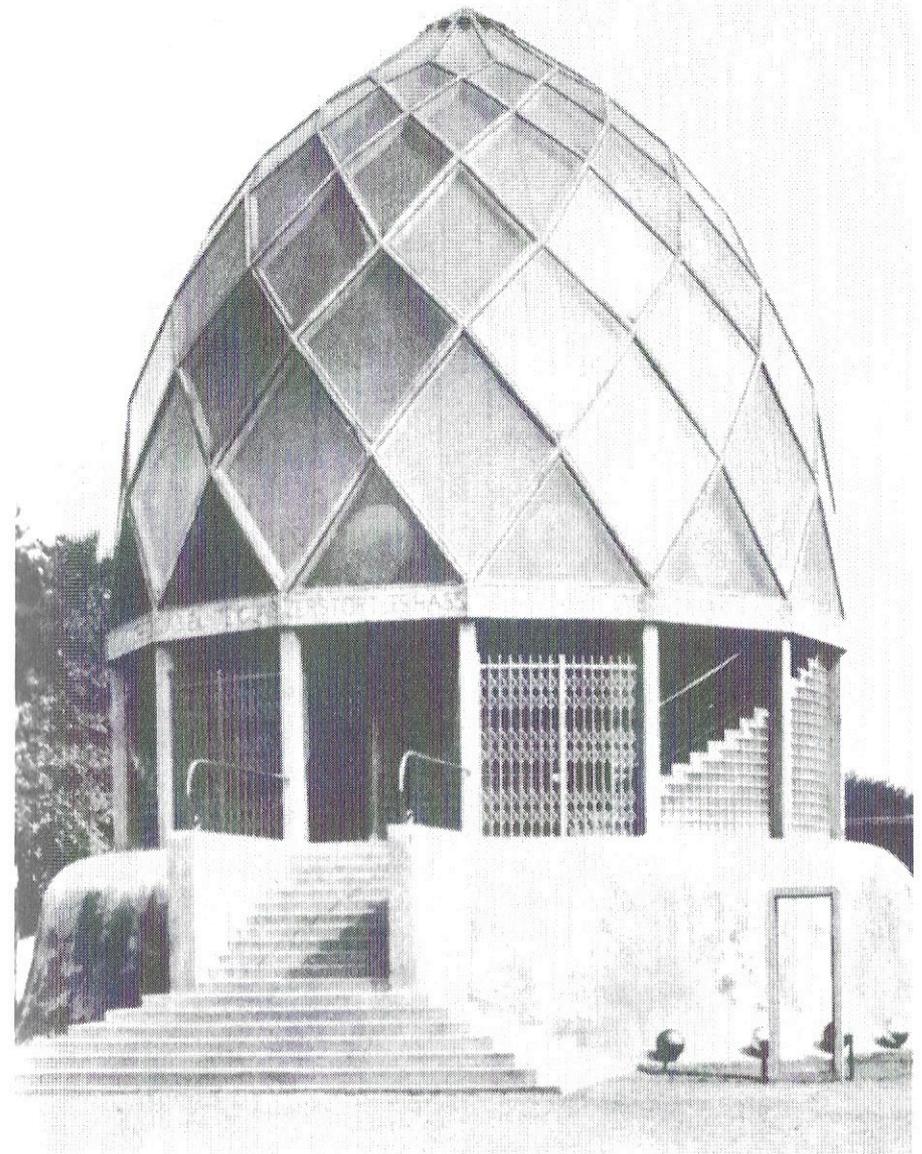
Unter Einfluß Tauts vermochte Scheerbart seinerseits die bis dahin nur überwiegend in seinen Romanen verlebendigten Auffassungen nun in der theoretischen Schrift „Glasarchitektur“ zu konkretisieren. Das Buch wurde zehn Tage nach Eröffnung der Werkbundaussstellung, am 25. Mai 1914, ausgeliefert. Es war Bruno Taut gewidmet, der an der Ausarbeitung des Manuskripts beteiligt war. Im Zuge ihrer Zusammenarbeit beschäftigte sich Scheerbart ganz offensichtlich stärker auch mit technischen Aspekten. Dennoch stand ihm weiterhin eine transparente, nahezu schwerelose Architektur vor Augen. Die vom starren Historismus geprägten Massivbauten sollten durch immer leichter werdende Bauweisen abgelöst werden. Die körperlose Durchsichtigkeit des Glases würde die Architektur entmaterialisieren können.

Im offiziellen Ausstellungskatalog⁹⁹ wurde das Glashaus wie folgt umschrieben: „Das Glashaus ist vom Architekten Bruno Taut dem Dichter Paul Scheerbart als dem Anreger der Glasarchitektur gewidmet. Es soll die architektonischen Möglichkeiten veranschaulichen, die in diesem Material - bisher wenig oder gar nicht ausgenutzt - schlummern, und so mithelfen, neue Wege für die Entwicklung der Architektur zu eröffnen. Das konstruktive Gerippe ist Eisenbeton, Glastafeln, Kristallprismen, Smalten, kurz alle möglichen Spielarten des Glases werden in ihrer baulichen Verwendung gezeigt und finden ihren Höhepunkt in einer transparent beleuchteten Kaskade mit einem wechselnden, auf eine größere Fläche projizierten Kaleidoskop“.

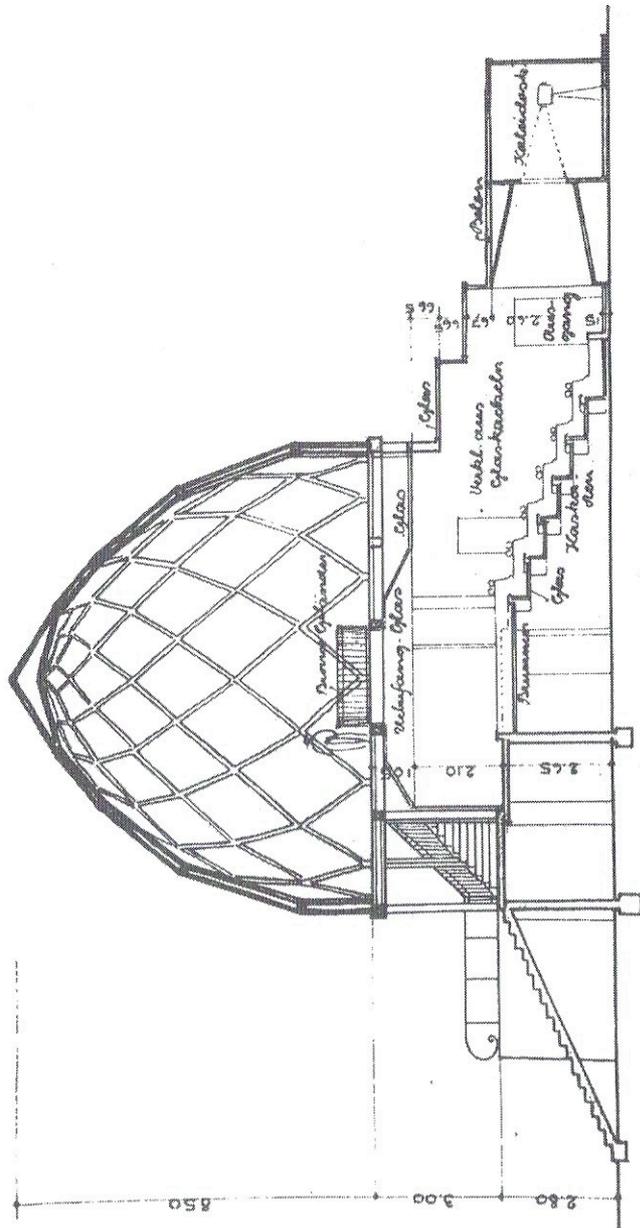
97 Liwûna und Kaidôh (1902): B 47.

98 B 80.

99 B 106, S. 242.



9) Glashaus: Außenansicht mit Außentreppen links und rechts vom Eingang



10) Längenschnitt. Detail aus Abb. 16

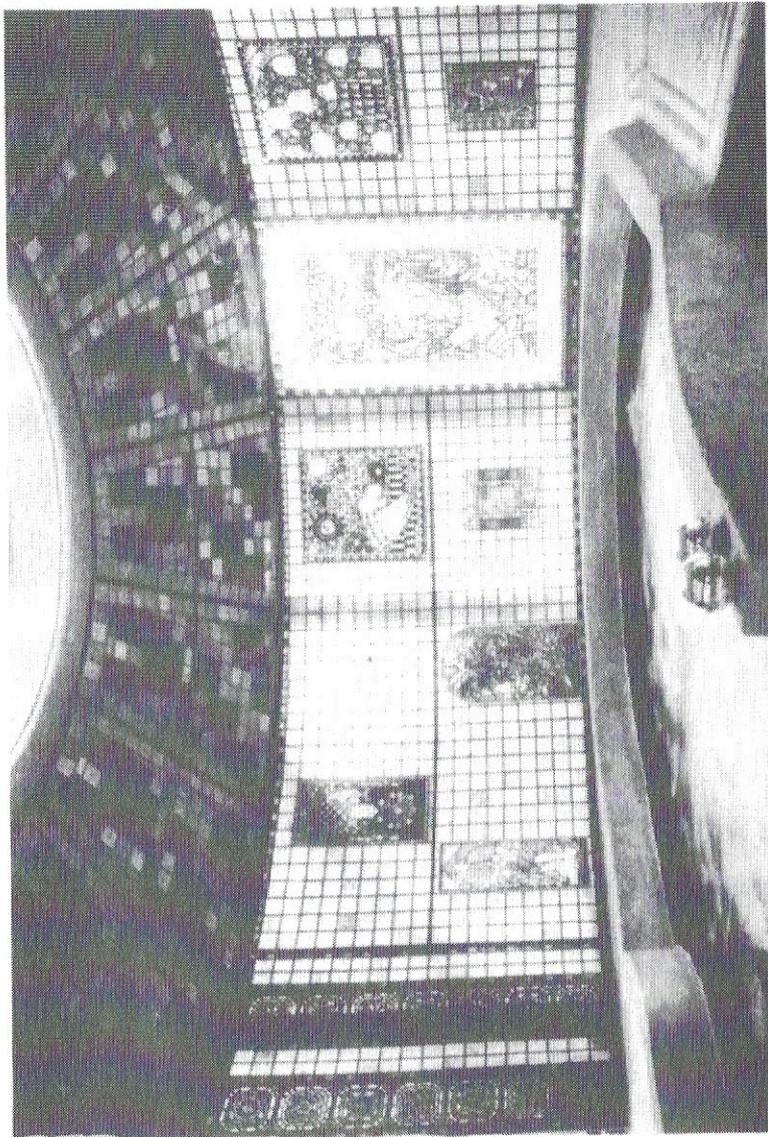
Längen-schnitt



11) „Glassaal“ im Obergeschoß: Kuppelraum



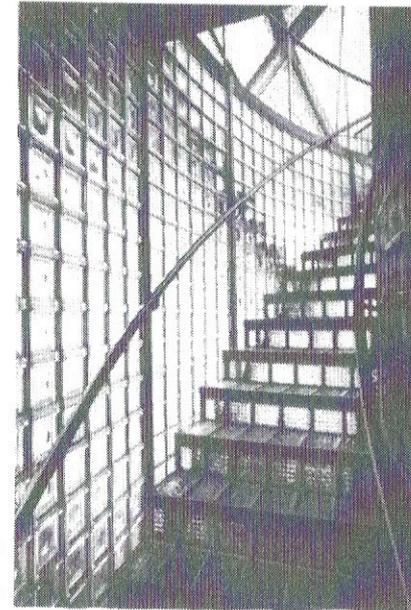
12) „Glassaal“ im Obergeschoß: Fußboden



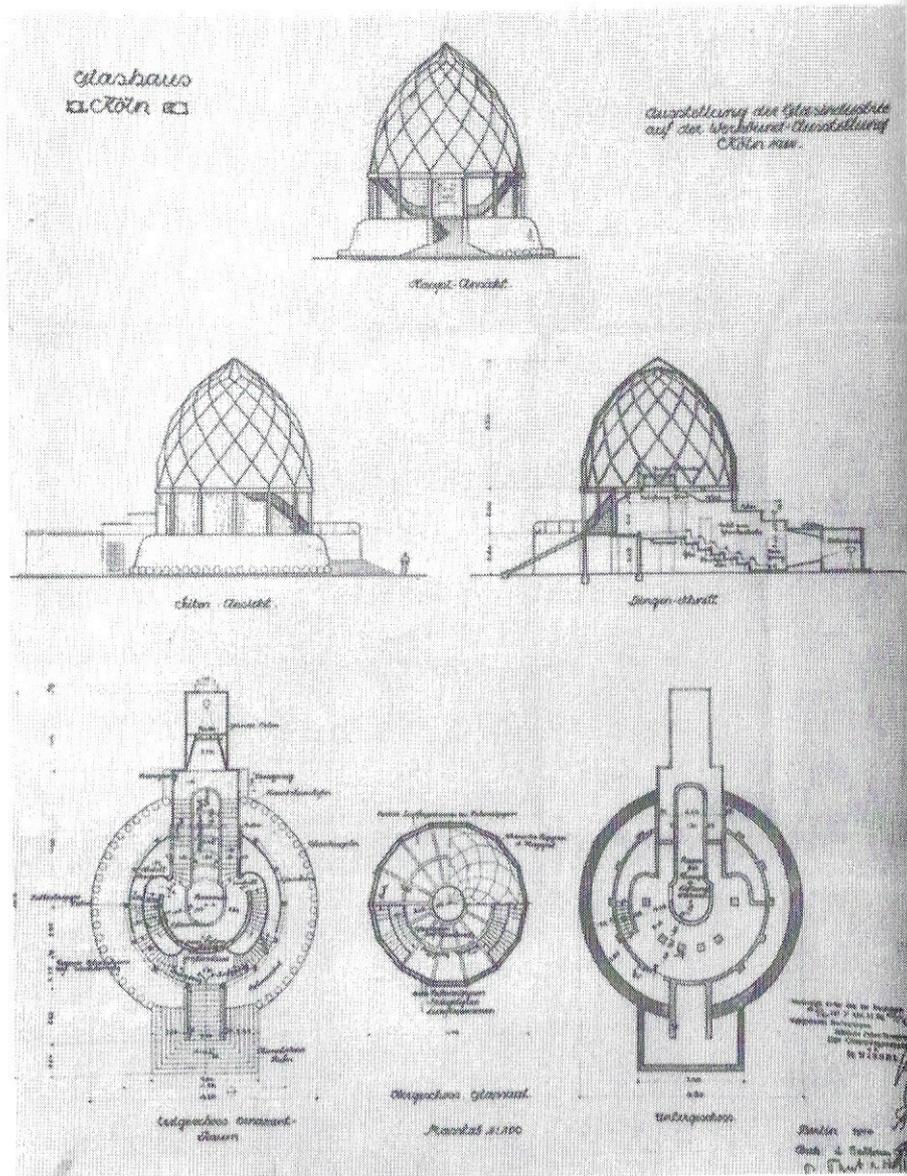
13) „Ornamentraum“ im Erdgeschoß: „Wasser gehört eigentlich der Spiegelung wegen zur Glasarchitektur, beide sind beinahe nicht voneinander zu trennen“. B 61: Bd. 9, S. 499.



14) „Ornamentraum“ mit Kaskadenfall im Erdgeschoß



15) Obergeschoß: Innentreppe abwärtsführend zum „Ornamentraum“



16) Glashaus: Werkzeichnungen. Aufriß, Grundriß, Schnitt

Das Glashaus wurde, trotz vieler Hindernisse und Enttäuschungen beim Bau, rechtzeitig fertig. Zeitgenössischen Berichten zufolge versetzte es den Besucher schon beim Betreten in Begeisterung.¹⁰⁰ Man wurde über zwei kreisförmig geführte Treppenläufe links und rechts des Eingangs (Abb. 9) gleich in den sogenannten „Glassaal“ im Obergeschoß geführt. Nach diesem Aufstieg zum Licht des farbigen „Kuppelraums“ (Abb. 11), der einen Durchmesser von etwa zehn Metern hatte und mehr als sieben Meter hoch war, stand man auf einem Glasfußboden. Das diffus einströmende Tageslicht vermischte sich mit dem Kunstlicht, das von einer zentral im Kuppelstern angebrachten Ampel und von sieben diese umgebenden Lampen ausging. Eine kreisförmige Öffnung im Fußboden (Abb. 12) gab den Blick auf einen Brunnen im Erdgeschoß frei, in den sogenannten „Ornamentraum“ (Abb. 13). Im Brunnen unten mit seinem fünfstufigen Kaskadenfall (Abb. 14) spiegelte sich abermals das vielfarbige Kuppellicht.

In den „Ornamentraum“ gelangte der Besucher über zwei abwärtsführende gläserne Innentreppen (Abb. 15). Schließlich führten zwei aus Kunststein gebaute Treppenläufe rechts und links der Kaskade abwärts zum abgedunkelten „Kaleidoskopraum“. Hier wurden in endloser Folge wechselnde Bilder auf eine mattierte Glasscheibe projiziert. Unter dem Eindruck dieser als überwältigend empfundenen Symbiose aus Glas, Wasser und farbigem Licht wurde der Besucher über zwei seitliche Ausgänge links und rechts vom „Kaleidoskopraum“ über einen hinteren Anbau wieder entlassen (Abb. 16). Im Bauprojekt zur Werkbundausstellung schrieb Taut unter der Überschrift „Glashaus“: „Es liegt in der Tat in der Aussicht auf eine Glasarchitektur die begründete Hoffnung, daß damit das Auge und das Gefühl des Menschen mehr für subtilere Reize gewonnen wird. Wir brauchen in dem heutigen Bauen dringend die Befreiung von der traurig

100 Adolf Behne sprach von der „hinreißende[n] Schönheit“ des Glashauses, es sei ein „unvergeßliches Erlebnis“ gewesen, in: Adolf Behne: Die Kölner Werkbund-Ausstellung. In: Die Gegenwart 86 (1914), 2, Nr. 32, S. 505. Idem in: B 8, S. 34. Und Felix Linke urteilte: „der Anblick, der sich einem aufzut, ist überwältigend schön“, und „eine unbeschreibliche Märchenstimmung“, in: Felix Linke: Die neue Architektur. In: Sozialistische Monatshefte 1914, 2, H. 18, S. 1133-39.

machenden unentwegten Klischee-Monumentalität. Das Fließende, das künstlerisch Leichte kann sie allein bringen“.¹⁰¹

Die Beziehung zwischen Bruno Taut und Paul Scheerbart ist ein Musterbeispiel dafür, wie sich verschiedene Sparten und Gattungen künstlerischer Gestaltung beeinflussen können. Beide sahen die Ursachen für eine solche Kongruenz der Ideen aber, dem zeitgenössischen geisteswissenschaftlichen Kontext verhaftet, nicht in sozialen Faktoren begründet, sondern leiteten sie von einer Art Zeitgeist her. Schon 1895 äußerte Scheerbart in seinem Aufsatz „Das Ende des Individualismus“: „Ich hatte doch zu oft bemerkt, daß original von mir ausgeheckte, scheinbar ganz aparte Ideen zur selben Zeit bereits an einem andern Punkte der Erde in einem andren Menschenkopf spukten.“¹⁰² Er erklärte sich die Veränderungen und Wechselbeziehungen in der Kunst, sich hierin an die okkultistischen Denker Fechner und du Prel anlehnd, als Folge unbewußter telepathischer Wirkungen. 1909 merkte er hinsichtlich des Malers Wilhelm von Kaulbach und des Komponisten Richard Wagner, in deren Werk er Gleichzeitigkeiten spürte, an: „Und so entstehen Zeitströmungen - Zeitgedanken - Zeitvorstellungsreihen. Und denen können sich die geistig beweglicheren Menschen gar nicht entziehen.“¹⁰³ Er glaubte, die Gedanken und Ideen der Menschheit befänden sich im Kosmos solange in freier Bewegung, bis sie in einem Menschen seßhaft würden: „Wir müssen soviel denken, weil wir Gedanken der Erde sind.“¹⁰⁴ Die Gleichheit und Ähnlichkeit von Empfindungen bei Personen, zwischen denen kein persönlicher Kontakt nachweisbar ist, nannte er „Kosmopsychologie“.

Entsprechend hatten weder Scheerbart noch Taut das Bedürfnis, einen Ausschließlichkeitsanspruch auf die eigenen Gedanken zu erheben. In „Glasarchitektur“¹⁰⁵ äußerte Scheerbart hinsichtlich verwandter Vorstel-

101 B 76, S. 272.

102 B 39, S. 1095.

103 B 51, S. 802ff. Idem in: B 56, S. 37.

104 Ich liebe Dich (1897): B 61: Bd. I, S. 545f.

105 B 61: Bd. 9, S. 477.

lungen die Ansicht: „Ideen müssen, wenn sie wirksam sein wollen eigentlich ‘in der Luft liegen’; es müssen die Ideen in sehr vielen gleichen Köpfen immer zu gleicher Zeit erscheinen und auch in der krausesten Verzerrung“. Ähnlich sah es Taut. Er hielt z.B. ein Künstlertum nicht für ein persönliches Verdienst, sondern für „nichts anderes als das Aufleuchten eines stets unerklärlich bleibenden geistigen Stromes“.¹⁰⁶

Der direkte Kontakt zwischen dem Architekten und dem Schriftsteller währte bis zu Scheerbarts plötzlichem Tod 1915 und dauerte mithin nur gut zwei Jahre, aber jedenfalls lange genug, um Scheerbarts Ideen fruchtbar werden zu lassen. Vor allem bis etwa 1921 stand und arbeitete Taut nachhaltig unter dem Eindruck von Scheerbarts Auffassungen. Über Taut strahlten sie auf die Bauhausbewegung und die weitere Entwicklung der Architektur aus, zum Beispiel auf das „Neue Bauen“.¹⁰⁷ Wenn auch später in abgeschwächter Form, beeinflussten Scheerbarts Gedanken Tauts Werk bis zu seinem Lebensende im türkischen Exil 1938. Taut setzte sogar Scheerbart mit einem sogenannten Architekturschauspiel für symphonische Musik ein literarisches Denkmal. Das Stück, das er 1920 veröffentlichte, trug den Titel „Der Weltbaumeister“, und sein Untertitel lautete „Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet“¹⁰⁸ - es war seine Ehrenbezeugung für den fünf Jahre vorher verstorbenen Schriftsteller.

106 B 83, S. 9.

107 Die Architektur des „Neuen Bauens“, die sich u.a. durch imposante Glasfassaden kennzeichnete, wurde während des CIAM-Kongresses (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) 1928 in Château de la Serraz in der Schweiz offiziell mit diesem Namen bedacht. Neben den Merkmalen Licht, Luft und Raum waren Losungen für das 'Neue Bauen' auch: Hygiene und Gesundheit. Es war das erste Mal, daß das Wohlbefinden bei der Nutzung eines Gebäudes einen bedeutenden Platz im Denken des Architekten erhielt. Obwohl der Zutritt von Licht in dieser streng kubistischen und ornamentfreien Architektur Vorrang hatte, spielte - im Gegensatz zu Scheerbarts und Tauts Theorien - die Verwendung von Farben nur eine untergeordnete Rolle.

108 B 81: Der Weltbaumeister. In Tauts Licht- und Farbenschauspiel, das insgesamt aus 28 Bildern bzw. Szenen besteht, werden abstrakte farbenreiche

1.9. Scheerbarts Buch „Glasarchitektur“

Scheerbart bot sein Thesenbuch „Glasarchitektur“ zunächst dem belletristischen Verlag Georg Müller an. Der lehnte es mit der Begründung ab, es handle sich bei diesem Werk nicht um Literatur, sondern um ein Buch, das im wesentlichen „praktische Bauvorschläge“ enthalte.¹⁰⁹ Allerdings war Müller bereit, Scheerbarts „Architekturroman“, „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“, zu veröffentlichen¹¹⁰, ein Buch, das sich zu Teilen als literarische Phantasie über Architektur charakterisieren läßt. Nach diesem Mißerfolg bot Scheerbart die Schrift Herwarth Walden an, der bald bereit war, sie im Verlag „Der Sturm“ herauszubringen. Die Verhandlungen dürften durch die Walden und Scheerbart mindestens schon seit 1895 verbindende Bekanntschaft erleichtert worden sein. Nützlich war hierbei gewiß auch, daß ein von Emil Weinert hergestelltes Modell des Glashauses im Maßstab 1:15 auf einer Kunstaussstellung des „Sturm“ gezeigt wurde.¹¹¹

Gleich am Anfang stößt man in Scheerbarts „Glasarchitektur“ auf seine Überzeugung: „Wollen wir die Kultur auf ein höheres Niveau bringen, so sind wir wohl oder übel gezwungen, unsere Glasarchitektur umzuwandeln.“¹¹² Scheerbart glaubte, daß durch die Empfindungen und Gefühle, die die ihm vorschwebende Glasarchitektur auslösen würde, der Mensch glücklich gemacht werden könnte, ein Gedanke, der auch heute noch als sogenannte Lichttherapie in der biologischen Psychiatrie (Bloßstellung des Körpers an viel Licht) lebendig ist. Unter dem Eindruck des malerischen

Bilder allmählich in musikalische Figuren transformiert. Die Architektur wird ätherisch, gegenstandslos: „nur Farbenlicht - strahlend gelb sonst nichts: kein Boden, keine Decke, keine Wände“, heißt es zum ersten Bild. Die Apotheose dieser Synästhesie der Künste („gelbstrahlendes Klingen“) bildet „das leuchtende Kristallhaus“.

109 B 64, S. 458.

110 Der Roman erschien ebenfalls 1914.

111 Abb. Nr. 20, s. Anm. 202.

112 B 61: Bd. 9, S. 453. Alle Zitate aus „Glasarchitektur“ beziehen sich auf diese Ausgabe.

Expressionismus setzte Scheerbart, ganz im Geiste seiner Zeit, vor allem auf ein vielfarbiges und farblich intensives Licht.

Das zunehmende Interesse für die Anwendung von Farben zeigte sich damals nicht nur in den expressiven Malweisen der bildenden Kunst oder in den Gestaltungsweisen des Kunsthandwerks (wie z.B. den Mosaiken der Firma Puhl & Wagner), sondern war, unter dem Einfluß von namhaften Propagandisten wie dem amerikanischen Glaskünstler Louis Comfort Tiffany (1848-1933), dem Nobelpreisträger für Chemie Wilhelm Ostwald (1853-1932) und nicht zuletzt von Rudolf Steiner, in vielen Bereichen des täglichen Lebens spürbar. Für Scheerbart galten als große Vorbilder einer zukünftigen Glasarchitektur die gotischen Dome mit ihren farbigen Glasfenstern: „Der gotische Dom ist ihr Präludium“ (S. 505 u. 532). Ein aktuelles Beispiel dafür waren ihm die Arbeiten Tiffanys, der nach der Ausstellung seiner Farbglasfenster 1890 in Paris die Aufmerksamkeit fast ganz Europas auf sich gezogen hatte (S. 470). Großen Einfluß auf avantgardistische Künstlerkreise gewann nach der Jahrhundertwende die Farbenlehre Ostwalds. Auf sein Betreiben hin führte der Deutsche Werkbund 1912 sogar einen „Tag der Farbe“ ein. Ostwalds wissenschaftliche Einteilung der Farben und deren Darstellung als Farbtonleiter, Farborgel und Farbnormenatlas führte in Deutschland und auch in den Niederlanden (Stijl-Gruppe) zu lebhaften Diskussionen über Ratio versus Intuition.

Zweifelsohne aber hat die Farbenlehre des inzwischen zum Anthroposophen gewandelten Rudolf Steiner Scheerbart beeinflußt. In den Jahren, in denen Steiner in Berlin seßhaft war (1897-1914), verkehrten Scheerbart und Steiner in den gleichen Kreisen. Unter anderem besuchten beide die Zusammenkünfte der „Freien Literarischen Gesellschaft“, die sich seit 1890 als die revolutionäre Gegenspielerin der 1888 gegründeten „Literarischen Gesellschaft“ verstand. Nachweislich hatten beide bereits Ende 1897, als Steiner sich gerade in Berlin niedergelassen hatte, Kontakt miteinander.¹¹³ Obwohl Steiner seine Auffassungen über die „Lebekraft“, über die geistige Entität der Farben und über farbige Glasfenster erst nach

113 Christoph Lindenberg: Rudolf Steiner. Eine Chronik 1861-1925. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1988, S. 152.

Scheerbarts Tod endgültig schriftlich festgelegt hat, beschäftigte er sich mit diesem Themenkreis, angeregt durch die Farbenlehre des Freimaurers Goethe, dessen naturwissenschaftliche Schriften er herausgab, schon in seiner Berliner Zeit. In einer Vorlesung am 7.6.1914 über Glasfenster und Farbwirkungen vertrat Steiner z.B. folgende Ansichten: „Jetzt aber will ich noch aufmerksam machen darauf, wie herbeigeführt werden soll durch unsere Glasfenster die Verbindung des Äußeren mit dem Innern. Unsere Glasfenster werden jedes einfarbig sein. Und an den verschiedenen Stellen werden die Glasfenster verschiedene Farben haben. Darin drückt sich aus das geistig musikalische Gegliedertsein des Zusammenhanges des Äußeren mit dem Innern. Und innerhalb des Glasfensters selber, da es einfarbig ist, wird es nur geben die Gliederung in den dichteren und dünneren Flächen, das heißt Flächen werden wir vor uns haben, wo uns die Materie dichter, materieller entgegentritt, und Flächen, wo uns die Materie dünner, substantiell in dünneren Verhältnissen entgegentritt. Das Licht wird stärker einfallen durch die verdünnten Stellen der Glasfenster; es wird schwächer einfallen, wird dunklere Farben geben durch die dickeren Stellen der Glasfenster. Geist und Materie in ihrem Zusammenhange, sie werden empfunden werden können in dem, was die Glasfenster ausdrücken“.¹¹⁴

Unter dem Eindruck all dieser sich mit Farbe und Licht auseinandersetzenden Bestrebungen, die im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts virulent waren und auf die Architektur ausstrahlten, träumte Scheerbart von glänzenden, mystischen, großartigen Glaswänden, die das Innere von Gebäuden mit einem gedämpften farbigen Leuchten erfüllen würden. Weil der Mensch dem ungebrochenen hellen Licht einen Teil seiner Nervosität zu verdanken habe, müsse das Tageslicht durch farbiges Glas gedämpft werden (S. 516 u. 522). Wie für Scheerbart war auch für Taut die Farbgebung des Glases kein additives Attribut eines Baus, sondern wurde von der Planung am Zeichentisch an als integraler Bestandteil der Architektur mitberücksichtigt. Unter dem Einfluß Tauts setzte sich Scheerbart in seiner

114 Rudolf Steiner: Vortrag vom 17. Juli 1914: „Das Haus der Sprache. Zur Einweihung des Künstlerateliers“. In: Wege zu einem neuen Baustil [...]. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1957, S. 39.

Programmschrift „Glasarchitektur“ stärker mit konkreten technischen Lösungen für seine Vorstellungen auseinander. So befürwortete er den Einsatz von Eisenbeton und betonte die Notwendigkeit von doppelten Glaswänden für eine gute Temperaturbeherrschung (S. 454). Er lehnte zudem eine „senkrechte Architektur“ ab (S. 486) und plädierte statt dessen für eine Architektur der schrägen und gekrümmten Flächen, die phantasiereicher und wirkungsvoller sei, als die übliche Frontarchitektur der Bausteinhäuser.¹¹⁵ Konstruktiv notwendige Elemente sollten so viel wie möglich den Blicken entzogen und alle freien Flächen mit Glas ausgefüllt werden.

Sowohl von Scheerbarts euphorischen Konzeptionen als auch von seinen praktikablen technischen Vorschlägen gingen wichtige Anstöße für die weitere Entwicklung der Glasarchitektur aus. Sie fanden namentlich Eingang in die Kunstauffassungen am Bauhaus. Tauts Jugendfreund Adolf Behne, einer der maßgeblichen Kulturpolitiker und Kunst- bzw. Architekturkritiker der zwanziger Jahre, bezeichnete 1920 in der Einleitung zu seiner Schrift „Ruf zum Bauen“, die der Ende 1918 gegründete Arbeitsrat für Kunst herausgab¹¹⁶, Scheerbarts „Glasarchitektur“ als „unser Grundbuch“. Bekanntlich aber haben Scheerbarts Wunschvorstellungen nicht den Siegeszug des rechten Winkels und den Bau der scharfprofilierten, farblosen und undurchlässigen Glas- und Betonkuben, die unsere Städte heute beherrschen, aufhalten können.

Scheerbarts Gedanken über eine Revolution der Architektur war Megalomanie nicht fremd, denn von einer solchen Revolution erhoffte er sich weltumspannende und weltverändernde Auswirkungen: „Es ist zu hoffen, daß die Glasarchitektur unsere Erdoberfläche tatsächlich ‘umwandelt’“ (S. 529). Er stellte sich die großen Gebirge der Welt als mit Glasbauten

115 Obwohl Steiner in seiner Autobiographie „Mein Lebensgang“ dem 1915 gestorbenen Scheerbart mehrere Seiten widmete (GA: Bd. 28, S. 348f.) und dessen „wüste Phantastik“ hervorhob, ist über eine gegenseitige Beeinflussung ihrer Auffassungen zur Form- und Farbgebung in der Architektur (z.B. bezüglich Steiners Vorliebe für runde Formen) nichts genaues bekannt.

116 Ruf zum Bauen: Bilder: mit Texten von Adolf Behne, Hans Scharoun und Hans Hansen. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1920. Buchpublikation des Arbeitsrats für Kunst, Bd. 2.

bestanden vor. Kombiniert mit einer allgemeinen Beleuchtung der Berge könnte so erreicht werden, daß die Welt auch in der Nacht einen märchenhaften Anblick böte. Solche Visionen brachten Taut dazu, Scheerbart in dem von ihm verfaßten Licht- und Farbenschauspiel mit dem Prädikat „Der Weltbaumeister“ zu ehren.¹¹⁷ Scheerbart setzte an den Schluß seines Buches „Glasarchitektur“ dann auch den wie ein Glaubensbekenntnis klingenden Satz: „Wir stehen nicht am Ende einer Kulturperiode, sondern am Anfang einer solchen“ (S. 536).

Als das Buch 1914, am Vorabend des Ersten Weltkrieges, herauskam, verwies Scheerbarts utopische Hoffnung, „ein Mensch, der täglich Glasherlichkeiten sieht, kann keine ruchlosen Hände mehr haben“ (S. 510), auf eine künftige bessere Welt. Taut hat diesen Gedanken aufgenommen und noch stärker betont, indem er die Meinung vertrat, die Architektur sei die höchste aller Künste, nur sie könne die Welt verbessern. Fünf Jahre später, als 1919 eine ganze Reihe europäischer Staaten von Revolutionen erschüttert wurde, die drohten, den ganzen Kontinent zu erfassen, behauptete Taut sogar, durch die Architektur könne die Weltrevolution verhindert werden¹¹⁸, wenn sich nur die Menschheit von der „einfache[n] Durchsichtigkeit der Glasarchitektur als geistige Bewegung“ führen lasse. Die Vorstellung einer solchen leichten, nahezu schwerelosen Architektur, in der Materie auch Geist sei, war, wie sich an Tauts Formulierungen ablesen läßt, der Theosophie entlehnt: „Wir kennen keine Trennung von Materie und Geist, sondern halten die Materie selbst für geistig schöpferisch und ebenso den Geist für unsere menschliche Sinneswelt gebunden im Stoff, in dem er allein in die Erscheinung treten kann. Und gerade die Bauerei ist für uns Menschen die selbstverständlichste geistige Form der Betätigung, weil in

117 B 81.

118 Die gleichen Gedanken bewegten Le Corbusier, der seine Überzeugung 1923 in der Losung „Architecture ou révolution. On peut éviter la révolution“ zusammenfaßte und in Frankreich verbreitete. Vgl.: Le Corbusier: Architecture ou révolution. In: Vers une architecture. Paris: G. Crès, 1923. Hier zitiert nach der ergänzten Ausgabe: Paris, Editions Vincent, Fréal & Cie, 1958. S. 243. In der Übersetzung: 1922. Ausblick auf eine Architektur. Braunschweig: Vieweg 1963 (4. Aufl. 1982), S. 215.

für uns Menschen die selbstverständlichste geistige Form der Betätigung, weil ihr die geistige Stofflichkeit und stoffliche Geistigkeit am deutlichsten auftritt.“¹¹⁹ Beim Baustoff Glas sei es „besonders die eine merkwürdige Eigenschaft, daß es zwar Materie, aber eine solche ist, die alle sonstigen Eigenschaften der Materie aufhebt, fest und doch wie Luft, Wasser, Feuer und Eis, gleichsam eine immaterielle Materie?“ Sogar im Falle weltweiter Rohstoffarmut könne überall Glas erzeugt werden, da der Rohstoff Erde jederzeit verfügbar und in Glas transformierbar sei.

An die Theosophie bzw. Anthroposophie angelehnt ist ebenfalls Tauts Sakralisierung der Architektur und des Architekten. Seiner Meinung nach komme „der Beruf des Baumeisters sehr nahe an den des Priesters heran. Wer dies am Tiefsten erkennt, der wird es verstehen, wenn ich sage, daß die zum Architekten Berufenen noch seltener sind als die zum echten Priester Berufenen, um so viel, wie es schwerer ist, ein Gewand für die Seele zu bauen als die Seelen zu pflegen. Das Erste erfordert als Vorstufe die Erkenntnis des Zweiten und darüber hinaus die Erkenntnis des die Individuen Verbindenden, dessen, was sich in sie teilt, dividiert“.¹²⁰ Vor allem dem Glasarchitekten und seinen Bauten werden religiöse Dimensionen zugesprochen, denn „jeder feierliche Bau wird das Glas mehr und mehr verwenden müssen, und der sakrale wird es ganz zu seinem Gewand haben, ein Gewand, das nicht gebrannter Ton, nicht Stein, sondern geschmolzene Erde ist“.¹²¹

1.10. Scheerbarts Nachwirkung

Für die Werkbundaustellung bedeutete der Ausbruch des Ersten Weltkrieges im August 1914, drei Monate nach ihrer Eröffnung, ein plötzliches Ende. Das gesamte Kölner Gelände wurde unmittelbar einer militärischen Nutzung zugeführt und zum Sperrgebiet deklariert. In den Ausstellungshal-

119 B 82, S. 122.

120 B 83, S. 12.

121 Idem.

len, die kurz zuvor noch die hochwertigsten Erzeugnisse deutscher Kunst und deutschen Kunstgewerbes beherbergt hatten, richtete man Aufnahmestellen für verwundete Soldaten von den Fronten ein. Als man sich zu dem endgültigen Abriß (1922) der einst viel beachteten Werkbundbauten entschloß, wurde alles noch Wiederverwertbare zum Verkauf bzw. zur Versteigerung angeboten, wobei das Glashaus von Bruno Taut als „Auktionsstand“ diente.

Am 15.10.1915 starb Scheerbart in Berlin. Sein Buch „Glasarchitektur“ blieb die letzte Veröffentlichung, die er noch miterlebte. Bei seiner Beisetzung am Dienstag, dem 13. Oktober, auf dem Parkfriedhof in Lichterfelde-West, hielt Herwarth Walden die Grabrede, in der er ihn „den ersten Expressionisten“ nannte.¹²²

Vor allem wegen der Kriegereignisse sind wohl bis 1918 keine nennenswerten Arbeiten entstanden bzw. veröffentlicht worden, die die Theorien über Glasarchitektur weiterentwickelt oder fortgesetzt hätten. Allerdings arbeitete Bruno Taut in den Jahren 1916-1918 an drei wichtigen Studien dazu, der „Stadtkrone“, der „Alpinen Architektur“ und der „Auflösung der Städte“, die alle erst in der Nachkriegszeit erscheinen konnten.

Den Sammelband „Die Stadtkrone“¹²³ hatte er schon 1916 konzipiert. 1917 stellte er die erste Fassung fertig. Das Buch war „den Friedfertigen“ gewidmet und kann somit auch als ein Antikriegsmanifest bewertet werden. Es erschien 1919 im Verlag Eugen Diederichs. Taut hatte in den Band auch zwei von Scheerbarts grandiosen Phantasien aufgenommen, „Das neue Leben. Architektonische Apokalypse“ und „Der tote Palast. Ein Architektentraum“.¹²⁴ In dem Buch entwirft Taut eine ideale, aus Glas und Eisen zu bauende Stadt. Als wesentliches Merkmal lag ihr eine sozial offene Gesellschaftsstruktur zugrunde. Als geistiger Mittelpunkt war im Zentrum seiner Idealstadt ein Kristallhaus vorgesehen, wie es

122 Herwarth Walden: Paul Scheerbart. In: Der Sturm, Dez. 1915, S. 98.

123 B 78.

124 Aus Scheerbarts Roman „Immer mutig!“ (1902): B 45. Idem in: B 61: Bd. 1, S. 69 u. 90.

Scheerbart in seinen Romanen beschrieben hatte. Neu gegenüber der reichen Tradition utopischer Architekturentwürfe war bei Taut die überragende Anwendung von Glas als Baumaterial, womit eine prismatische Zerlegung des Lichts erreicht werden sollte: „Vom Licht der Sonne durchströmt thront das Kristallhaus wie ein glitzernder Diamant über allem, der als Zeichen der höchsten Heiterkeit, des reinsten Seelenfriedens in der Sonne funkelt.“¹²⁵ Mittels der kristallinen Bauten sollte das „kosmische Licht“ gesammelt, gebrochen und vervielfältigt werden, das auf diese Weise die ganze Stadt in einen mystischen Zauber tauchen würde, getreu Scheerbarts Spruch: „Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im Kristall“.¹²⁶ Ein solcher der Theosophie nahestehender Tempelbau, der keiner bestimmten Religion gewidmet war, war ein gebräuchlicher Topos in den zu dieser Zeit an Zahl erheblich zunehmenden utopischen Texten und in den damaligen Architekturutopien. Ein Kristallhaus als geistiges Zentrum finden wir in der Literatur u.a. bei Kasimir Edschmid, Paul Fechter, Alfred Soergel und bei dem Niederländer Frederik van Eeden. Sakralen Kristallbauten begegnen wir u.a. in den Entwürfen der deutschen Architekten Erich Mendelsohn und Hermann Finsterlin, des Amerikaners Hendrik Christian Andersen und der Niederländer Hendrik Berlage und Hendrik Wijdeveld. In einem Gespräch mit dem Maler und Graphiker Lyonel Feininger über die Symbolik des Kristalls verwendete beispielsweise der Bauhäusler Lothar Schreyer dichterische Überhöhungen wie „Sinnbildwelt“, „Seelenlandschaft“, „Brücke in die Übernatur“, „Gefäß des Göttlichen“ und „das gläserne Meer, über das wir dahinschweben“.¹²⁷

125 B 78, S. 69.

126 Siehe Kap. 2.2, Brief Nr. 8: Spruch Nr. 10.

127 B 103, S. 140. Idem in: B 31, S. 37.

Ähnliche Vorstellungen zu einer Glasarchitektur aus riesigen Kristallbauten wie in Deutschland waren auch im nachrevolutionären Rußland lebendig. Die Revolution würde sich eigentlich nicht in der Politik, sondern als Geistesrevolution in der Architektur und im besonderen als Glasarchitektur vollziehen, womit man sich an Scheerbarts Verbindung von „Glück und Glas“ erinnert fühlt.¹²⁸

In der Beschreibung zu Le Corbusiers aus dem Jahre 1925 stammenden „Plan Voisin“, einem städtebaulichen Entwurf für drei Millionen Menschen (genannt nach dem Industriellen, der die Arbeit finanzierte), stößt man gleichfalls auf Tauts Ideen einer kristallinen Architektur¹²⁹: „Durch das Geäst der Bäume, durch die schönen Arabesken des Laubwerks, sehen Sie in großen Abständen voneinander riesige Kristallmassen aufragen - höher als irgendein Gebäude der Welt. Kristall, das im azurnen Blau schillert und unter dem grauen Winterhimmel leuchtet - Kristall, das schwerelos in der Luft zu schweben scheint, das am Abend funkelt und glitzert“.¹³⁰

128 Die große Utopie. Russische Avantgarde 1915-1932 (Ausstellung vom 1. März bis zum 10. Mai 1992 in der Schirn kunsthalle Frankfurt. Katalog Hrsg. v. Bettina-Martine Wolter u.a.). Frankfurt a.M., 1992. Idem: Amsterdam: Stedelijk Museum, 1992: De Grote Utopie. Russische Avantgarde 1915-1932 (Catal. Nr. 767).

129 Le Corbusier: Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme. Paris: G. Grès, 1930, S. 197.

130 Hier in deutscher Übersetzung übernommen aus: Le Corbusier: 1929. Feststellungen zu Architektur und Städtebau [...]. Berlin usw.: Ullstein, 1964, S. 184.

Schon 1916 hatte Le Corbusier, der 1914 auch die Werkbundausstellung in Köln besuchte, in der Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds (Schweiz) gemäß Scheerbarts Beschreibung (B 61: Bd. 9, S. 455) doppelte Glaswände verwendet mit dazwischenliegenden Heizkörpern.



17) Lyonel Feininger: Titelholzschnitt „Kathedrale der Zukunft“ für das „Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar“, April 1919

Auch in Tauts beiden anderen, noch während des Krieges verfaßten Schriften, „Die Alpine Architektur“ und „Die Auflösung der Städte“, gingen Scheerbarts Phantasien über die architektonische Neugestaltung der Erde ein. Das Buch „Die Alpine Architektur“¹³¹ entstand 1917, „Die Auflösung der Städte“¹³² im Sommer 1918. Durch Vermittlung von Karl Ernst Osthaus, dem Gründer des Folkwang-Museums in Hagen und Förderer vieler junger Künstler, erschienen beide 1920 im Folkwang-Verlag. Im Bildband „Die Alpine Architektur“ beschreibt Taut die Entwicklung des Glasbaus vom einzelnen Glashaus bis zur Bebauung ganzer Berge und damit zum gläsernen Gesamtkunstwerk. Erst durch Ergänzung der Bergspitzen mit Glaskonstruktionen, die er sich als Bauten mit Betonnetzkuppeln vorstellte, würden die vorhandenen Naturformen vollendet werden. Hier folgt Taut sehr eng Darstellungen Scheerbarts, z.B. in „Rakkóx der Billionär“ (1900): „Wie wär’s nun, wenn Sie, Herr Rakkóx, geneigt sein möchten, [...] versuchsweise mal einen ganzen Felsen von oben bis unten in ein architektonisches Kunstwerk zu verwandeln? Das wäre was wahrhaft Großes und würde die kommenden Geschlechter anspornen, im Laufe der nächsten Jahrtausende die gesamte Oberfläche des ganzen Erdballs in ein großes, kompaktes, architektonisches Kunstwerk umzuwandeln“.¹³³ Das Ziel und Ergebnis eines solchen „Erdrindenbaus“ sei die „Auflösung der Städte“ gemäß Scheerbarts Losung: „Die Glasarchitektur wird erst kommen, wenn die Großstadt in unserem Sinne aufgelöst ist“.¹³⁴ Mit der Dezentralisation der Großstädte hatte sich Scheerbar u.a. schon in seinem Roman „Ich liebe Dich“ (1897) befaßt. Vor allem vom traurigen Anblick Berlins, „der größten Mietskasernenstadt der Welt“, gingen wohl die größten Anstöße für sozial engagierte Architekten wie Bruno Taut aus, solche Gedanken wenigstens erst einmal in eine gezeichnete Welt umzusetzen.

131 B 79.

132 B 80.

133 B 61: Bd. 6, S. 70.

134 Glasarchitektur: B 61: Bd. 9, S. 529.

Neben den drei genannten Studien Tauts war in den ersten Nachkriegsjahren die Schrift „Die Wiederkehr der Kunst“ (1919) von Adolf Behne (1885-1948)¹³⁵ einflußreich, der gleichfalls im „Sturm“-Kreis aktiv war. Laut Behne, einem der Verfechter einer modernen Architektur und Kunst, konnte die notwendige Erneuerung des Lebens nur über ein intensiviertes Kunsterleben, durch die „Wiederkehr der Kunst“, erreicht werden. Wenn Behne auf die zeitliche Staffelung der Erneuerungsbewegungen in den verschiedenen Kunstgattungen zu sprechen kommt, hebt er wie Taut das dichterische Werk Scheerbarts hervor: „Gewiß ist [...] zutreffend, daß die Malerei relativ früh von der Bewegung ergriffen wurde, aus dem Grunde, daß die Malerei zu den beweglichsten, flüssigsten und wandlungsfähigsten Ausdrucksformen der Kunst gehört, wodurch sie vor der Plastik und namentlich vor der Architektur, wenn man will, einen Vorteil besitzt. Aber dieses alles ändert nichts an der Tatsache, daß der Beginn der neuen Bewegung an ganz anderer Stelle erfolgte, nicht in der Malerei, sondern in der Dichtung, und zwar durch Paul Scheerbar. Scheerbar steht deshalb an wichtiger Stelle, weil von seinem frühesten Werk, dem 1889, im Triumphjahre des Naturalismus, erschienenen ‘Paradies’ an, in seinen Dichtungen die erste, reinste und klarste, die universalste und bisher lückenloseste Aussprache unseres Willens vorliegt“ (S. 39). Und etwas weiter: „Scheerbar [ist] der wahrhaftige Schutzheilige der echten Architektur“ (S. 43). Und Behne war begeistert von den Möglichkeiten der Glasarchitektur, die für ihn das revolutionäre Element darstellten: „Sie bringt uns so viel wertvolles Neues, daß der Europäer, wenn er es aufnehmen will, sich völlig wird verwandeln müssen. Die Glasarchitektur bringt die europäische Geistesrevolution, sie macht aus einem beschränkten, eitlen Gewohnheitstier einen wachen, hellen feinen und zarten Menschen. [...] Kein Material überwindet so sehr die Materie wie das Glas. Das Glas ist ein völlig neues, reines Material, in welchem die Materie ein- und umgeschmolzen ist. Von allen Stoffen, die wir haben, wirkt es am elementarsten. Es spiegelt den Himmel und die Sonne, es ist wie lichtiges Wasser und es hat einen Reichtum der Möglichkeiten an Farbe, Form, Charakter, der wirklich nicht zu er-

135 B 7.

schöpfen ist und der keinen Menschen gleichgültig lassen kann. Alle anderen Stoffe wirken neben dem Glase abgeleitet und wie Reste, wirklich wie Menschenprodukte. Das Glas wirkt außermenschlich, als mehr denn menschlich“ (S. 66f.).

Während zur Zeit der Kriegseignisse die Entwicklung der künstlerischen Moderne in Deutschland stagnierte, formierte sich in den Niederlanden 1917 die Bewegung „De Stijl“, deren wichtigste Vertreter der Architekt J.J.P. Oud, der Maler und Architekt Theo van Doesburg sowie die Maler Piet Mondrian und Bart van der Leek waren. Die Kunstauffassungen der Stijl-Gruppe, die in der gleichnamigen Zeitschrift¹³⁶ programmatisch vorgetragen wurden, waren durch die Beschränkung der bildenden Ausdrucksmittel auf die gerade Linie und den rechten Winkel gekennzeichnet. Obwohl die Stijl-Bewegung wichtigen Einfluß auf die Kunstauffassungen in Deutschland hatte, orientierten sich deren Mitglieder ihrerseits sehr stark an den neuesten deutschen Entwicklungen in Malerei und Architektur. Im Dezember 1920 hatte Adolf Behne ein Treffen des maßgeblichen Stijl-Propagandisten van Doesburg mit Walter Gropius und weiteren Vertretern des Bauhauses im Hause Bruno Tauts arrangiert. Bald darauf besuchte van Doesburg zum ersten Mal das Weimarer Bauhaus und wohnte und arbeitete ab 1921 für knapp zwei Jahre dort.

In einem Schreiben vom 18.5.1921 an Adolf Behne würdigte J.J.P. Oud (der zwischen 1920 und 1930 auch ausführlich mit Taut korrespondierte) zwar die Bedeutung, die Scheerbarts Theorien für ihn hätten, relativierte sie aber zugleich auch: „Die Dichtung Scheerbarts habe ich mit Vergnügen und Interesse gelesen. Ragt aber die reelle Bedeutung, die Taut ihr zuerkannt hat, nicht über ihre eigentliche Bedeutung empor? Mir scheint es eine ironisierende dichterische Phantasie, welche bisweilen den Nagel sehr richtig auf den Kopf trifft, aber nur figürlich betrachtet werden muß, mag es dann sein, daß in der Tat auch sehr praktische Anregungen vorhanden

136 De Stijl; maandblad voor nieuwe kunst, wetenschap en cultuur. Delft etc. 1917-1932 (Reprint, Amsterdam/Den Haag, 1968; 2 Bde.). Die wichtigsten Aufsätze hieraus erschienen auch in: Hans L.C. Jaffé: Mondrian und De Stijl. Köln: Verlag M. Dumont Schauberg, 1967.

sind“.¹³⁷ Auch Theo van Doesburg war mit seinen Auffassungen von Licht und Farbe denen Scheerbarts nahe: „Die Gestaltung des Raumes ist ohne Licht undenkbar. Licht und Raum ergänzen sich. Für die Architektur ist das Licht ein Gestaltungselement, und zwar das wichtigste. Der organische Zusammenhang von Raum und Material ist nur vermittels des Lichtes möglich. Damit ist aber die Architektur noch nicht vollendet. Höchste Vollendung der Architektur ist nur dann möglich, wenn auch das Licht Gestalt bekommt. Die architektonische Gestaltung ist ohne Farbe undenkbar. Farbe und Licht ergänzen sich. Ohne Farbe ist die Architektur ausdruckslos, blind.“¹³⁸ Van Doesburg erwies 1923 wie folgt Scheerbarts Auffassung vom „Ende der Fenster“ aus dem Buch „Glasarchitektur“¹³⁹ seine Referenz: „Die neue Architektur kennt keinen einzigen passiven Moment. Sie hat das Loch [in der Mauer] überwunden. Das Fenster besitzt als Offenheit im Gegensatz zur Geschlossenheit der Wandfläche eine aktive Bedeutung.“¹⁴⁰

Neben Scheerbarts Einfluß auf Architekten, muß hier auch seine Wirkung auf die Philosophen Walter Benjamin und Ernst Bloch erwähnt wer-

137 Brief von J.J.P. Oud (Rotterdam, den 18.5.1921) an Adolf Behne. Hierin dankt er Taut für die Zusendung von Scheerbarts Buch „Glasarchitektur“, das er über Erich Mendelsohn erhalten habe.

Für die Zusendung einer Kopie dieses Briefes möchte ich Herrn Ulrich Conrads/Berlin recht herzlich danken, in dessen Privatsammlung sich ein großer Teil des Briefnachlasses von Behne befindet. Eine Kopie des nirgends vollständig abgedruckten Briefes befindet sich jetzt im Archiv des Niederländischen Architektur-Institutes in Rotterdam. Im Frühjahr 1996 sollte diese bedeutende Sammlung zum Verkauf angeboten werden.

138 Theo van Doesburg: Farben in Raum und Zeit. In: De Stijl, Jg. 8 (1928), Nr. 87-89, S. 26-36 (Reprint: S. 621-626). Hier zitiert nach Jaffé (s. Anm. 136), S. 37.

139 B 61: Bd. 9, S. 491.

140 Theo van Doesburg: Tot een beeldende architectuur. In: De Stijl, Jg. 6 (1923-1925), hier: 6 (1924), S. 78-83 (Reprint S. 387-390). Hier zitiert nach Jaffé, S. 190: Auf dem Wege zu einer gestaltenden Architektur.

den. Gershom Scholem¹⁴¹, ein großer Verehrer und Sammler der Schriften Scheerbarts, hatte 1917 seinen Freund Benjamin für deren Lektüre begeistert. Benjamin setzte sich seit 1918 immer wieder mit Scheerbarts Werk auseinander. Seine Ansichten zu Scheerbar sind in verschiedenen Texten wiederzufinden. Nach seinem Aufenthalt in Sowjetrußland 1926-1927, als er noch an die Entwicklung der Menschheit zu einer klassenlosen Gesellschaft glaubte, schrieb er in seinem Aufsatz über den Surrealismus: „Im Glashaus zu leben ist eine revolutionäre Tugend par excellence. Auch das ist ein Rausch, ist ein moralischer Exhibitionismus, den wir sehr nötig haben“.¹⁴²

Benjamin hat, viel stärker als Taut, mit Scheerbarts Vorstellungen die Möglichkeit einer Revolution durch die Architektur verbunden. Wegen der Durchsichtigkeit und Offenheit des Glases meinte er, in der Semiotik der Architektur des „Neuen Bauens“, in den Entwürfen von Adolf Loos, Erich Mendelsohn und Le Corbusier, Ansätze zu Behausungen mit Raumvorstellungen zu erkennen, die einer transparenten und klassenlosen Gesellschaft gemäß wären. Anders als Scheerbar und Taut faßte Benjamin die Beziehung der neuen Architektur zu allem Hergebrachten als destruktiv auf. Weil sie auf den menschlichen Geist eine reinigende Wirkung habe, ermögliche sie die Entfaltung neuer revolutionärer Ideen. Die neue Architektur nämlich mache den versteckt lebenden Menschen, den „Etui-Menschen“, sichtbar. „Der destruktive Charakter ist der Feind des Etui-Menschen. Der Etui-Mensch sucht seine Bequemlichkeit, und das Gehäuse ist ihr Inbegriff. Das innere Gehäuse ist die mit Samt ausgeschlagene Spur, die er in die Welt gedrückt hat. Der destruktive Charakter verwischt sogar die Spuren der Zerstörung.“¹⁴³ Und weiter führte er aus: „Das Glas ist überhaupt der Feind des Geheimnisses. Es ist auch der Feind des Besitzes. Der große Dichter André Gide hat einmal gesagt: Jedes Ding, das ich besitzen will, wird mir undurchsichtig. Träumen Leute wie Scheerbar etwa

141 Gershom Scholem: Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975, S. 52.

142 B 9: Bd. 2/1, S. 298.

143 B 9: Bd. 4/1, S. 397f.

darum von Glasbauten, weil sie Bekenner einer neuen Armut sind?“¹⁴⁴ Beleg für den revolutionären Charakter der Architektur ist ihm Loos, der in seiner Schrift „Ornament und Verbrechen“ (1908) einen Angriff auf die bürgerliche Wohnkultur gestartet und auf deren Destruktion hingesteuert hatte. Loos habe festgestellt: „Wenn die menschliche Arbeit nur aus der Zerstörung besteht, dann ist es wirklich menschliche, natürliche edle Arbeit.“¹⁴⁵ Später finden Scheerbarts Gedanken in Benjamins „Passagen-Werk“ eine Apotheose. Im ersten der beiden Exposés zum „Passagen-Werk“¹⁴⁶ bezieht er sich ausdrücklich auf Scheerbarts „Glasarchitektur“, und in „Erfahrung und Armut“ (1933)¹⁴⁷ weist Benjamin auf Scheerbarts verschiebbare bewegliche Glashäuser hin¹⁴⁸, die Adolf Loos und Le Corbusier inzwischen ausführten.

Auch Bloch geht in seinem in den Jahren 1938-1947 entstandenen Hauptwerk „Das Prinzip Hoffnung“¹⁴⁹ beziehungsreich auf Scheerbarts Utopiebegriff ein. Im Kapitel „Grundrisse zu einer besseren Welt“ werden u.a. die Utopien innerhalb der Architektur der Welt behandelt. Mit Begeisterung spricht er (S. 861) über die Eigenschaften von Glas als Baumaterial: „Glas [...], geschliffene Leere in Luft und Licht, neukosmisch aus Nichts. Bruno Taut, ein Jünger Scheerbarts, hat so ein ‘Haus des Himmels’ skizziert (vgl. ‘Die Stadtkrone’, 1919), der Grundriß besteht aus sieben Dreiecken, die Wände, die Decke, der Boden sind aus Glas, die Beleuchtung macht das Haus zum farbigen Stern. Eben in Nachfolge des ‘Pankosmikers’ Paul Scheerbar, der zuerst Glasarchitektur universalisiert hatte, sollte letztthin die ganze Erde zum Kristall umgebaut werden.“

Das Jahr 1919, in dem die ersten beiden der drei während des Krieges entstandenen Studien Bruno Tauts erschienen, wird heute überwiegend

144 B 9: Bd. 2/1, S. 217.

145 B 9: Bd. 2/1, S. 366.

146 B 9: Bd. 5, S. 45f.

147 B 9: Bd. 2/1, S. 217.

148 B 61: Bd. 9, S. 487.

149 Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung in fünf Teilen. Suhrkamp 1959, Kap. 38, S. 819, insbes. 858f.

als Zäsur in der Geschichte der modernen Architektur angesehen, als das Jahr ihres internationalen Durchbruchs. Wie 1789, als die ersten glasüberdachten Passagen gebaut wurden, und wie in den Jahren nach 1848, als die Glaspaläste entstanden, veränderte sich ab 1919 erneut die Glasarchitektur - wie die Architektur überhaupt - tiefgreifend. Symptom dafür war, daß in den architekturtheoretischen Schriften und Aufrufen jener Jahre nun zunehmend das inchoative Wort „Bauen“ statt des statischen kunsthistorischen Begriffs „Architektur“ verwendet wurde. Mit dem Untergang des Kaiserreiches hatte der Historismus in der Architekturtheorie seine Bedeutung für Deutschland verloren. Durch Krieg, Niederlage und Revolution kam es zu einer „Umwertung aller Werte“. In seinem Aufsatz „Glasbau“¹⁵⁰ aus dem Jahre 1920 verglich Taut die Situation mit der nach dem Dreißigjährigen Kriege, „die ähnlich verkommen war wie die heutige und doch eine herrliche Architekturblüte hervorbrachte“.

Parallel zur Bildung der revolutionären Arbeiter- und Soldatenräte war im November 1918 in Berlin auf Initiative von Bruno Taut eine intellektuelle Variante eines solchen Rates entstanden, der „Arbeitsrat für Kunst“. Zum Ziel stellte man sich den „Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst“ und als Aufgabe: „Gemeinsame Ausarbeitung eines umfassenden utopischen Bauprojekts, das im gleichen Maße architektonische, plastische und malerische Entwürfe umfaßt.“¹⁵¹ Daß im Arbeitsrat unter den Künsten der Baukunst der Vorrang eingeräumt wurde, kann kaum erstaunen, kannte der Arbeitsrat doch nur einen einzigen Ausschuß, nämlich den für Architektur, dessen Vorsitzender Taut war. Einen Monat nach Gründung erschien als erste Flugschrift des Arbeitsrats ihr Architekturprogramm, der „Aufruf zum farbigen Bauen“.¹⁵² Das Programm war von zweiundsechzig Architekten und Wissenschaftlern unterzeichnet. Im April 1919 eröffnete der Arbeitsrat im Graphischen Kabinett J.B. Neumann am Kurfürstendamm 232 die „Ausstellung für unbekannte Ar-

150 B 82, S. 122f.

151 Zitiert nach: B 91 [nicht paginiert].

152 B 77.

chitekten“, an der sich auch Nicht-Architekten beteiligen konnten. Auf ihr war u.a. der Maler und Illustrator Fidus mit „Tempelräumen“ vertreten. Nicht wenige der in der Ausstellung präsentierten Entwürfe basierten auf Scheerbarts Ideen. Vor allem an die Glasarchitektur knüpfte man höchste gesellschaftsverändernde Erwartungen.

Das in diesem Zusammenhang vielleicht folgenreichste Ereignis des Jahres 1919 war im Frühling die Gründung des Bauhauses in Weimar durch Walter Gropius. Gropius hatte sich, wie Lothar Schreyer in seinen „Erinnerungen an Sturm und Bauhaus“¹⁵³ beschreibt, alle künstlerischen Mitarbeiter - außer Gerhard Marcks - aus Waldens „Sturm“-Kreis in Berlin geholt. Während die Sturm-Galerie bis dahin zwar die wichtigste Begegnungsstätte der künstlerischen Avantgarde war, aber nicht mehr, wollte Gropius die einzelnen Künstler aus dieser salonähnlichen Situation herausholen und in einer Werkstatt tätig zusammenbringen, ganz im Geiste der Anfangszeile des Bauhausmanifests vom April 1919¹⁵⁴: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau.“ Unter Gropius' Leitsätzen erkennt man leicht Ideen wieder, die so oder ähnlich bereits Scheerbart formuliert hatte. Mit großem Interesse scheint Gropius dessen Werke gelesen zu haben.¹⁵⁵ Aber Grundgedanken des späteren Bauhausprogramms hatten auch schon in Tauts Aufsatz „Eine Notwendigkeit“ gestanden, der 1914 im „Sturm“ veröffentlicht worden war.¹⁵⁶ Zu den Grundsätzen der architektonischen Konzepte der Bauhausbewegung gehörte, wie im Bauhausmanifest¹⁵⁷ festgehalten, eine „Gemeinsame Planung umfangreicher utopischer Bauentwürfe“, und aus ihnen war das von Scheerbart und Taut propagierte Kristalline als Kunstsymbol nicht wegzudenken, was sich z.B. im von

153 B 103, S. 124f.

154 Walter Gropius: Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. Weimar: Staatliches Bauhaus, April 1919. Abgedruckt in: B 6: S. 38-41.

155 Marcel Franciscono: Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar - The ideals and the artistic theories of its founding years. Urbana, 1971, S. 124, dort Anm. 93.

156 S. Anm. 189.

157 S. Anm. 154.

Gropius formulierten Aufruf zeigt: „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“. Das Pathos und die Aufbruchsstimmung am Weimarer Bauhaus waren auch von den verschiedenen irrationalen Strömungen der Zeit geprägt, neben der Theosophie u.a. vom Neobuddhismus. Der Bauhäusler Josef Itten führte z.B. die persisch-amerikanische Geheimlehre Mazdaznan ein. Die Virulenz dieser Strömungen bildete einen der Nährböden für die dort vorherrschenden Kunstauffassungen. Der Breslauer Stadtbaurat Max Berg soll das Weimarer Bauhaus mit einer „Alchemistenküche“ verglichen haben.¹⁵⁸

Bruno Taut versuchte, aus dem schöpferischen Rausch heraus, von dem er im Arbeitsrat für Kunst ergriffen war, im November 1919 einen kleinen, erlesenen Kreis von Architekten und Freunden zu geheimen „Rundbriefen“ zu bewegen, damit man sich wechselseitig die überall gärenden neuen Gedanken mitteilen könne. Die Briefe wurden unter Pseudonymen versandt, was einstweilen verhindern sollte, daß die Ideen der an kosmische und transzendente Kräfte glaubenden Teilnehmer „verständnislosen Blicken“ ausgesetzt würden. Unter selbstgewählten Decknamen waren Mitglieder des Kreises neben Bruno Taut u.a. dessen Bruder Max, Hans Scharoun, Hermann Finsterlin und Walter Gropius, der sich aber nicht an der Korrespondenz beteiligte. Der bis Dezember 1920 anhaltende Briefwechsel wurde später unter dem Namen „Gläserne Kette“ bekannt.¹⁵⁹ Die Briefe standen voller hochgespannter Architekturvorstellungen und waren reich mit Zeichnungen und Entwürfen illustriert, u.a. von drehbaren Kristallhäusern und gläsernen Kultbauten. Bruno Taut trug den Decknamen „Glas“. Seine Rundschreiben beschloß er regelmäßig mit „Glasgrüßen“. Als Organ der mit der „Gläsernen Kette“ verbundenen Architekten und Künstler diente

158 B 103, S. 45.

159 Die Briefe erschienen zum ersten Mal 1963 und in erweiterter Fassung 1986: B 91 bzw. B 92.

die von Bruno Taut redigierte avantgardistische Zeitschriftenbeilage „Frühlicht“.¹⁶⁰ Als in der Galerie von J.B. Neumann, wo im April 1919 die „Ausstellung für unbekannte Architekten“ stattgefunden hatte, am 3. Mai 1920 unter den Auspizien des Arbeitsrats die Ausstellung „Neues Bauen“¹⁶¹ eröffnet wurde - ein Präludium zu einer Architektur von Licht, Luft und Raum -, stammten die ausgestellten Zeichnungen beinahe ausschließlich von Teilnehmern an der „Gläsernen Kette“. Im Sommer 1920 weigerte sich die Schriftleitung der Zeitschrift „Stadtbaukunst alter und neuer Zeit“, einen Aufsatz Tauts anzunehmen, weil dieser zu revolutionär und in einer Art geschrieben sei, „die geeignet erschien, die Scham zu verletzen“. Daraufhin trat Taut aus der Redaktion aus und zugleich wurde das Erscheinen von deren Beilage „Frühlicht“ eingestellt.

Taut hatte sich zwar zwischen 1914 und 1920 zu einem der maßgeblichsten Architekturtheoretiker in Deutschland entwickelt, mußte sich jedoch nun langsam eingestehen, daß er vor lauter Ideen kaum noch Aufträge bekam. Auf einer Vorstandssitzung des Werkbundes am 30. Juli 1919 hatte Taut noch entrüstet ausgerufen, „Geldverdienen ist immer eine schmutzige Angelegenheit. Die Dinge entstehen in sich, was später mit ihnen geschieht, soll ändern überlassen bleiben.“¹⁶² Statt sich konkreten Bauaufgaben zuzuwenden, war er aber fast ausschließlich mit Artikeln, Manifesten, Zeichnungen und Briefen an die Öffentlichkeit getreten. Bereits am 14. November 1919 hatte er sich in einem Brief an Karl Ernst Osthaus, in dessen Folkwang-Verlag „Die Alpine Architektur“ und „Die Auflösung der Städte“ erscheinen sollten, beschwert: „Der Architekt“, d.h. der Bestimmende in Kunstdingen, der Diktator der Lebensformen sein sollte, der wird boykottiert. Mein Schreibtisch hier im Büro bleibt leer,

160 B 84: Dieses Heft enthielt den Erstabdruck der zehn sogenannten „Glashausbriefe“ von Scheerbar an Taut, die Briefe Nr. 6-15 dieser Ausgabe.

161 Der Titel dieser Ausstellung darf nicht mit dem später üblichen Begriff „Neues Bauen“ verwechselt werden, der 1928 als Bezeichnung der neuen funktionalistischen Bauauffassung offiziell eingeführt wurde. S. Anm. 107.

162 Protokolle und Berichte der Vorstandssitzungen: „Vorstand, 30. Juli 1919“, S. 16.

tagtäglich das selbe Nichts - mein Bruder beschäftigt 3 Herren, alle klagen, daß sie vor Arbeit umkommen, und ich schwebe in der Luft als 'imaginärer Architekt'.¹⁶³ Schließlich stellte er am 15. April 1920, wenige Wochen vor der Eröffnung der Ausstellung „Neues Bauen“, in einem der Rundschreiben der „Gläsernen Kette“¹⁶⁴ fest, daß die Zeit der Phantasien vorüber sei und daß er nun vor allem praktisch tätig sein wollte: „Jetzt bin ich fertig mit Anschauungsarbeiten, ich möchte fast hoffen, für immer. Die Dinge, die harten, sollen mich jetzt stoßen.“¹⁶⁵

Tauts Wunsch, wieder praktisch tätig sein zu können, ging ein Jahr später in Erfüllung. Im Mai 1921 wurde er als Stadtbaurat nach Magdeburg berufen, was er bis 1924 blieb. Obwohl er nun Bauaufgaben lösen mußte, die, bei den knappen Mitteln der Krisenjahre, sich nicht mit den Theorien über die menscheitsbeglückende Wirkung des Glases vereinen ließen, strahlten Scheerbarts Ideen bis zu seinem Lebensende auf sein Werk aus. Trotz seines Umdenkens blieb das Gefühl bleibender Verbundenheit mit Scheerbar ungebrochen, mit dem er eine Art telepathischer Gemeinsamkeit empfand. Dazu bekannte er sich u.a. 1920 in einem Aufsatz mit den Sätzen: „Mein Glashausprojekt für Köln führte mich ja mit dem Dichter Paul Scheerbar zusammen, der schon lange vorher in seinen großen Werken immer und immer wieder die Befreiung des Bauens vom Hergebrachten und deshalb nicht mehr Entwicklungsfähigen gepredigt und mich als seinen Verehrer auf mittelbarem Wege zu dem Plan eines Glashauses geführt hat. Und es war weiterhin eine schöne Parallele, daß er gleichzeitig die programmatische 'Glasarchitektur' schrieb, während ich das Glashaus baute, beides schließlich in die Öffentlichkeit kommend und beides gegenseitig einander gewidmet. - Es soll hiermit gesagt werden, daß ich keinerlei persönliches Verdienst in Anspruch nehmen kann, sondern daß das, was als Tat eines Einzelnen auftaucht, nichts anderes als das Aufleuchten eines stets unerklärlich bleibenden geistigen Stromes ist, zu dessen Instrument

163 Brief an Karl Ernst Osthaus vom 14.11.1919. B 98, S. 103.

164 B 92, S. 87.

165 Zitiert nach: B 97, S. 168.

der einzelne erwähnt wurde.¹⁶⁶ Beinahe drei Jahrzehnte nach der Veröffentlichung von Scheerbarts „Licht und Luft“¹⁶⁷ zitiert Taut in seinem Grundlagenwerk „Die neue Wohnung“¹⁶⁸ Scheerbarts Empfehlung für die Belüftung von Innenräumen über Luftakkumulatoren. Auch Tauts spätere Schriften „Ein Wohnhaus“ (1927) und „Die neue Baukunst in Europa und Amerika“ (1929) halten die Erinnerungen an Scheerbar wach. Trotz seiner zeitraubenden Leidenschaft für theoretische, gedankliche Entwürfe baute Taut, der umstrittenste Architekt des „Neuen Bauens“, nach seiner Rückkehr nach Berlin zwischen 1925 und 1932 etwa zehntausend Wohnungen. Taut wurde 1931 Professor für Wohnungsbau und Siedlungswesen an der Technischen Hochschule Berlin und Mitglied der Preußischen Akademie der Künste. 1932 wurde er nach Moskau berufen, wo er als Mitglied der „Gesellschaft für Freunde des neuen Rußlands“ arbeitete.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten setzte bekanntlich allen erneuernden und avantgardistischen Bestrebungen in Kunst und Baukunst ein abruptes Ende. Auch die drei Menschen, an die sich Scheerbar 1913 zunächst brieflich mit der Bitte gewandt hatte, ihm beim Bemühen um die Förderung der Glasarchitektur zu helfen, mußten aufgrund der restriktiven Kunstpolitik und des auswuchernden Antisemitismus ins Exil fliehen, wo schließlich alle drei starben. Bruno Taut, der im April 1933 aus Moskau über Deutschland in die Schweiz wollte, suchte auf dem Weg dorthin noch Paul Bonatz in Stuttgart auf, bei dem er seine aus Rußland stammenden und ihn belastenden Papiere zurückließ.¹⁶⁹ 1933 emigrierte er nach Japan, und 1936 wurde er an die Kunstakademie in Istanbul berufen, wo er am 24. Dezember 1938 im Alter von 58 Jahren starb. Herwarth Walden hatte Deutschland bereits im Juni 1932 endgültig hinter sich gelassen und war nach Moskau gegangen. Zwischen 1937 und 1939 sind von ihm Beiträge in der Zeitschrift „Moskau“ publiziert worden. Danach verstummte seine

166 B 83, S. 9.

167 B 42.

168 Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. Mit 65 Abbildungen. Leipzig 1924: Verlag Klinkhardt & Biermann (5. Aufl. 1925).

169 B 15, S. 146ff.

Stimme. Walden soll am 13. Mai 1941 von der russischen Staatspolizei verhaftet worden sein. Seitdem gilt er als verschollen. Als Sterbedatum wird der 31. Oktober 1941 angegeben. Er wäre dann 63 Jahre alt gewesen. Gottfried Heinersdorff wurde vom Naziregime zum sogenannten „Halbjuden“ erklärt und bereits im Juli 1933 gezwungen, aus den Werkstätten Puhl & Wagner auszuschneiden. 1937 emigrierte er nach Frankreich, wo er 1939 verhaftet, interniert und als Zwangsarbeiter eingesetzt wurde. Anschließend arbeitete er als Hauslehrer in der Nähe von Bergerac, wo er wie Taut erst 58 Jahre alt - am 25. Oktober 1941 starb.

Keine der Berliner Wohnungen und Wirkungsstätten Scheerbarts, Tauts, Waldens oder Heinersdorffs blieben vom Krieg verschont. An Paul Scheerbart erinnert eine Gedenktafel am Neubau in der Marschner Straße.