

Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – „Das grosse Licht“

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
an der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität
Heidelberg

vorgelegt im April 1997
bei Prof. Dr. Peter Anselm Riedl
Zweitkorrektor: Prof. Dr. Lothar Ledderose
von

Anne Krauter aus Basel

Für Katherine

Dank

Ich danke Herrn Prof. Dr. P. A. Riedl und Herrn Prof. L. Ledderose für ihre wissenschaftliche Begleitung, ihre Geduld und ihr Verständnis. Meiner Mutter und meiner Schwester danke ich für ihr herzliches Engagement. Mein Dank gilt darüber hinaus all jenen, die mir während einem langen Zeitraum auf ihre jeweils eigene Art unter die Arme gegriffen haben:

Rasso Auberger, Patricia Carl, Patricia Geisser, Reinhard Gfeller, Irene Grundel, Silvia Henke, Brigitte Hilmer, Helga Huber, Niklaus Meier, Thomas Kellein, Dieter Koepplin, Regine Munz, Hortensia v. Roda, Heidi Rohner, Cristina Spoerri und allen Mitarbeitern in den Bibliotheken und Archiven, die mir bei der Materialbeschaffung behilflich waren.

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG

1.1. Die Lichtbedeutung in Kunst- und Kulturgeschichte – eine Skizze	7
1.2. Anstrengungen für eine Kunstgeschichte des Lichts	10
1.3. Symbol und Metapher	13
1.1.4. Aufgabenstellung	16
1.4.1. Vorgehensweise und Methode	20

II. PAUL SCHEERBART

1. PAUL SCHEERBART ALS LICHTKÜNSTLER – EIN	23
---	-----------

FORSCHUNGSBERICHT

1.1. Ausgangslage und Problemstellung	25
1.2. Der Kristall als Vorbild	33
1.3. Thesen	34
1.3.1. Antinomie als Postulat	36
1.3.2. Scheerbarts „Kaleidoskopkunst“	37

2. PAUL SCHEERBART UND DIE ROMANTIK	40
--	-----------

2.1. Überlegungen zur Funktion von Symbol und Metapher in einer Kunst mit synkretistischen Bestrebungen	42
2.2. Der Stellenwert des Lichts in der Romantik und sein Einfluß auf Scheerbart	44
2.3. Das Licht in den Texten Scheerbarts	48
2.3.1. Fliegevisionen	49
2.3.2. Die Farbennacht	50
2.3.3. Helldunkel-Gegensatz und Künstlichkeit: Die Lichtmetapher im Verhältnis zur Höhlenmetapher	53
2.3.4. Fazit der bisherigen Beobachtungen	57

3. PAUL SCHEERBART UND CLEMENS BRENTANO	59
--	-----------

3.1. Brentanos Definition des romantischen Kunstwerks als „Perspectiv“ oder „Farbe des Glases“ im „Godwi“	60
3.2. Die Selbstreflexivität des Kunstwerks	68
3.3. Exkurs: Brentanos Kunstplädoyer auf der Grundlage von Friedrich Schlegels kunstphilosophischen Ideen („Der Dichter des Augenblicks“)	70
3.4. Ergebnisse aus dem Exkurs: Die Unangemessenheit der Darstellung eines Höheren - seine Problematisierung im Kunstwerk	74
3.5. Das Ephemere als Kunstideal	77

3.6. Die Gegenüberstellung von Scheerbart und Brentano	80
3.6.1. Der Einfluß Jakob Böhmes	81
3.7. Das Ephemere als Ausdruck von Skeptizismus und Melancholie	84
3.8. Der Wille zum Umgestalten: das Formprinzip der Arabeske	90
3.8.1. Die Bestimmung von Scheerbarts Kaleidoskopkunst als „Arabeske“	91
4. VOM ROMANTISCHEN KONSTRUKTIONSPRINZIP DER ARABESKE ZU SCHEERBARTS KALEIDOSKOPKUNST	93
4.1. Ursprung und Entwicklung der Arabeske als geistig vertieftes Formprinzip	93
4.2. Der Orient als Kulturvorbild	96
4.3. Das Wesen der Arabeske: „Gott zu konstruieren ist vielleicht nur arabesk und modern“	99
4.3.1. Die unendliche Fülle und der zu vereinigende Kontrast	99
4.3.2. Gotische Architektur und Arabeske	100
4.3.3. Verkehrte Setzungen	103
4.4. Scheerbarts Kaleidoskopkunst als ein Instrument für künstlerische „Erkenntnis“	108
4.4.1. Das Korrelat von Licht, Leben und Liebe	108
4.4.2. Der Weltgeist: das „große Licht“	111
4.4.3. Der Weltgeist als Metapher für das Unerreichbare	113
4.4.4. Das „große Licht“ als sinnliche Realität	116
5. SCHEERBARTS KUNSTIDEE UND DAS PROBLEM DES UNENDLICHEN	119
5.1. Über Friedrich Albert Langes Kaleidoskopgleichnis	119
5.2. Fazit der bisherigen Betrachtungen	123
5.3. George Berkeleys Theorie der Wahrnehmung	125
5.4. Scheerbarts Kaleidoskopkunst im Verhältnis zu Robert Delaunays Malerei	128
5.4.1. Licht als „Sprache“ und alleinige künstlerische Realität	128
5.4.2. Kontakte zwischen den Kunstzentren Paris und Berlin	132
5.4.3. Begeisterung für die Elektrizität: Technik und Kunst	135
5.5. Der Stellenwert der Elektrifizierung für Scheerbarts Werk	137
5.5.1. Elektrizität, Magnetismus, Induktion und Kraftfelder	137
5.5.2. Elektrisches Licht im Alltag	138
5.5.3. Die Apotheose der Elektrizität	140
5.5.4. Die Elektrizität und das Ideal der Gemeinschaft	143
5.6. Überleitung zur Analyse des Lichtdoms von Albert Speer	145

III. DER LICHTDOM VON ALBERT SPEER

1. DER LICHTDOM UND SEIN ARCHITEKT	148
1.1. Steile Karriere	150
1.2. Der Lichtdom als Alibi	153
1.3. Rezeption des Lichtdoms	155
2. DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE	158
2.1. Die Pariser Weltausstellung von 1937	158
2.2. Die Entstehung des Zeppelifelds auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände	165
2.3. Licht als Material: Speers Voraussetzungen als Lichtarchitekt	178
3. DER LICHTDOM ALS KUNSTGESTALT	189
3.1. Die lichttechnische Ausstattung des Zeppelifelds	189
3.2. Die Erscheinungsformen des Lichtdoms von 1936 bis 1938	195
3.3. Rolle und Funktionsweise der Flak-Scheinwerfer	200
3.4. Zu den fotografischen Dokumenten	204
4. BEDEUTUNG, WIRKUNG UND IMPLIKATIONEN	216
4.1. Zur instrumentellen Einbindung des Lichtdoms in die nationalsozialistische Propaganda	214
4.2. Der Programmverlauf bei den Appellen auf den Reichsparteitagen von 1933 - 1938	217
4.3. Die Stellung der Politischen Leiter im nationalsozialistischen Staat und ihre Rolle während der Reichsparteitage	221
4.4. Exkurs: Die Reden Hitlers unter dem Lichtdom. Stilistische Eigentümlichkeiten, äußerer Aufbau und Thematik	223
4.5. Die Stilisierung des Lichtdoms zum Nationalsymbol	231
4.6. Zusammenfassung	237

IV. SCHLUSS

1. VOM BEDEUTUNGSUMFANG DER LICHTMETAPHER	238
1.2. Symbol und Metapher - weiterführende Überlegungen	242
1.3. Die Lichtmetaphorik in der Kunst nach 1945 - Ausblick	244

V. ERGÄNZENDE MATERIALIEN

ANHANG 1: LESEPROBEN PAUL SCHEERBART

1.1. Schluß von „Liwûna und Kaidôh“ (1901)	248
1.2. Das Glas-Theater (1910)	252
1.3. Glasarchitektur: Kap. CXI: Die Glaskultur (1914)	253

ANHANG 2: DIE REDEN HITLERS	
2.1. Begriffshäufungen in den Reden Hitlers	254
2.2. Hitlers Reden an die Politischen Leiter -Zusammenstellung nach Themenkreisen	256
 <u>VI. ABBILDUNGSNACHWEIS</u>	 261
 <u>VII. LITERATURVERZEICHNIS</u>	 265
1. KONSULTIERTE ARCHIVE	281

I. EINLEITUNG

1.1. Die Lichtbedeutung in Kunst- und Kulturgeschichte - eine Skizze

Die Begegnung mit dem Licht gehört zu den grundlegenden menschlichen Erfahrungen. Zunächst erscheint es als die Helligkeit des Tages im Gegensatz zur Dunkelheit der Nacht. Dazu tritt das Wissen um die Energie der Sonne als lebensspendende Kraft. Ein Übermaß an Licht ist von zerstörender Wirkung. Dennoch könnten ohne die lebensnotwendige Gegenwart des Lichts weder Pflanzen noch Tiere und Menschen existieren. Dazu kommt die wundersame Beobachtung, daß alles Sichtbare im Licht erscheint, während es selbst unsichtbar bleibt. In nahezu allen Kulturen und Epochen schrieb man dem Licht daher auch ohne eine wissenschaftlich exakte Kenntnis von den Lebensprozessen und von optischen Vorgängen die Rolle einer Ursubstanz zu. Entsprechend brachte man das Licht grundsätzlich mit positiven Bedeutungsgehalten in Verbindung. Es diente als Synonym für die edelsten ethischen Begriffe, oder es wurde zum Sinnbild der Gotteserscheinung. Die Eigenschaften des natürlichen Lichts, die ungeheure Schnelligkeit und Gleichmäßigkeit seiner Ausbreitung sowie seine scheinbar immaterielle Beschaffenheit stoßen noch immer an die Grenzen einer sinnlichen und verstandesmäßigen Faßbarkeit. Bis heute konnten die Naturwissenschaften den physikalischen Charakter des Lichts nicht eindeutig festlegen. Unter bestimmten Bedingungen verhält es sich wie Materieteilchen, dann wieder wie elektromagnetische Wellen. So stellte Albert Einstein gegen Ende seines forschungsintensiven Lebens fest, dass ihn fünfzig Jahre Nachdenken einer Antwort auf die Frage „Was sind Lichtquanten?“ nicht nähergebracht hatten.¹ In diesem Sinn beschreibt der Quantenforscher Zajonc auch seine eigenen Erfahrungen mit dem Licht:

„Je tiefer ich theoretisch und experimentell in die Quantentheorie des Lichts eindrang, desto wunderbarer erschien mir sein Charakter.“²

¹ Zit. n. Arthur Zajonc: Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein. Reinbek bei Hamburg, 1994; hierfür o. S. (S. 9). Die Darlegungen Zajoncs stellen erklärtermaßen den Versuch dar, die seit der Aufklärung in wissenschaftliche und künstlerische bzw. religiöse Bereiche aufgespaltene Beschäftigung mit dem Licht wieder zusammenzuführen. Die Untersuchung des Quantenphysikers Zajonc liefert Informationen zum Licht als naturwissenschaftliches Phänomen, die Laien auf diesem Gebiet üblicherweise nicht zugänglich sind.

² Ebd., S. 18.

Erheblich älter noch als die Frage nach einem wissenschaftlichen Stellenwert des Lichts ist seine geistesgeschichtliche Bedeutung als Metapher in der Literatur und Philosophie. Die nahezu unbegrenzte, subtile Wandlungsmöglichkeit und Aussagefähigkeit der Lichtmetapher hielt Hans Blumenberg aus der Sicht des Philosophen in einem grundlegenden Aufsatz fest.³ Gesamthaft betonte er den modellhaften, metaphorisch verstandenen Charakter des Lichts für das Verhältnis von Einheit und Vielheit, von Absolutem und Bedingtem, von Ursprung und Abkunft.⁴

Während sich die Wissenschaft in der Auseinandersetzung mit dem Lichtphänomen um größte Präzision ihrer Ergebnisse bemühte, waren den Künstlern und ihren Auftraggebern die vielfältigen und irrationalen Eigenschaften des Lichts für die Darstellung im Kunstwerk stets willkommen. In der europäischen Kunstgeschichte hat sich das Licht - vor allem in Verbindung mit dem Christentum - zu einem der bedeutendsten Gestaltungsmittel entwickelt. Es spielte für alle Epochen und für alle Kunstgattungen eine entscheidende Rolle. Will man dabei Tendenzen aufzeigen, so kann man generalisierend festhalten, dass es nicht nur zur symbolischen Darstellung Gottes diente, sondern auch für den gottgewollten Führungsanspruch weltlicher Herrscher stand. Bereits Konstantin der Große definierte sich in Anlehnung an die römische Tradition als „Sol Salutis“. Damit wies er dem Repräsentationsanspruch einer viele Jahrhunderte währenden Herrschertradition den Weg. Auch ein absolutistischer „Roi Soleil“ agierte mit diesem Selbstverständnis.⁵

Einer solchen Tradition der Machtsymbolik sowie den umfangreichen christlichen Lichtspekulationen des Mittelalters setzte wiederum der aufgeklärte Rationalismus des 18. Jahrhunderts ausgerechnet die wesensmäßig irrationale Lichtmetapher entgegen. Die

³ Hans Blumenberg: „Das Licht als Metapher der Wahrheit.“ Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung. In: „Studium Generale“, 10. Jg., Heft 7 (1957), Berlin u. a., S. 432 - 447.

⁴ Ebd., S. 432 „Wahrheit ist Licht am Sein selbst, Sein als Licht, das bedeutet: Sein ist **Selbstdarbietung** des Seienden.“ [Hervorh. Blumenberg], ebd., S. 433. Er betont, dass sich die Geschichte der Metaphysik von ihren Anfängen an dieser Eigenschaften bedient habe. Auf diese Weise beabsichtigte man, auf letzte, gegenständlich nicht mehr fassbare Sachverhalte angemessen zu verweisen. Blumenberg gibt dafür einen eindrucksvollen Umriss vom Aussagepotential der Lichtmetapher. Vgl. Ebd., S. 432f. In diesem Umfang kann die Lichtmetapher die Wandlungen des Welt- und Selbstverständnisses indizieren. In bezug auf die Philosophie des Mittelalters gibt Blumenberg grundlegende Literaturhinweise. Für die Neuzeit, die zum Zeitpunkt der Entstehung von Blumenbergs Aufsatz noch keine vergleichbare Grundlagenforschung aufzuweisen hatte, stellt er einen umfassenden Stellenwert der Lichtmetapher in Frage, ebd. S. 433.

⁵ Das Schloss von Versailles analysiert Sedlmayr unter dem Stichwort „solare Syndrome (paradigmatisch)“ als eine Anhäufung von Lichtfaktoren. Hans Sedlmayr: Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen. In: „Studium Generale“. 13. Jg., Heft 6 (1960), Berlin u. a., S. 313 - 324; hierfür S. 319. Zur Lichtsymbolik in der Herrschertradition vgl. auch *ders.*: Zeichen der Sonne. In: Hans Sedlmayr: Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte Band II. Wien, München, 1960, S. 249 - 256. Zum „imperialen Lichtmythos“ Napoleons, der dort allerdings nicht ausdrücklich mit der Tradition eines Sol salutis in Verbindung gebracht wird, vgl. z. B. Werner Hofmann (Hrsg.): Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 15. September - 19. November 1989, Köln, 1989; hierfür S. 24 u. Kat. Nr. 497 u. Nr. 498.

Epoche brachte ihre höchsten geistigen und vernunftgeleiteten Ziele im bildlos reinen Licht eines „Être Suprême“ zur Anschauung. In der jeweiligen Landessprache drückte sich das Selbstverständnis der Epoche in den Begriffen „Aufklärung“, „The Age of Enlightenment“ und „Le Siècle éclairé“ aus oder einfach als „les Lumières“ und „Illuminismo“.⁶ Dahinter steht die seit der griechischen Antike nachweisbare Analogiesetzung von Licht und Erkenntnis.⁷

Bereits geraume Zeit bevor das Licht metaphorisch für die Epoche der Aufklärung stehen sollte, schrieb im 12. Jahrhundert der französische Abt Suger christlichen Kultgegenständen aus Gold, Silber und Edelsteinen eine über die ästhetische weit hinausgehende Wirkung auf das Gemüt der Gläubigen zu. Den Anblick von glänzendem Metall und farbigen, funkelnden Steinen beschrieb er als ein Levitationserlebnis. Die edlen Gegenstände hätten ihn als Gläubigen „auf anagogische Weise von dieser niedrigeren in jene höhere Welt versetzt.“⁸ Damit beschrieb er eine mittlerweile in der Wissenschaft unbestrittene Wirkung solcher Materialien und ihrer Farben auf die menschliche Psyche⁹ und begriff ihre Betrachtung als ein religiöses Erlebnis. Ausgehend von diesem Verständnis ließ Suger die Abteikirche von St. Denis, ein erstes Hauptwerk der gotischen Architektur, erbauen.

⁶ Vgl. dazu den Artikel „Licht“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Basel, Stuttgart, 1971ff, Band V, Sp. 282 - 289. Hofmann, 1989 (s. d. vorherg. Anm.), S. 24 - 28. Karin Elisabeth Becker: Licht - [L]umière[s] - Siècle des Lumières. Von der Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Aufklärung in Frankreich. Diss. Köln, 1994.

⁷ Dieter Bremer: Licht als universales Darstellungsmedium. In: „Archiv für Begriffsgeschichte“. Hrsg. v. Karlfried Gründer in Verb. mit Hans-Georg Gadamer u. Joachim Ritter. Band XVIII (1974), Bonn, S. 185 - 206, mit Bibliographie.

⁸ Zit. n. Erwin Panofsky: Abt Suger von St. Denis. In: Ders.: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst. Köln, 1978, S. 148 (3. Auflage). Vgl. dazu auch Sedlmayr, 1960, S. 320f.

⁹ Da es sich hierbei um eine elementare Erfahrung handelt, die in den Bereich der Sinnesphysiologie und experimentellen Psychologie fällt, widmen sich diese Forschungsbereiche den Fragen nach der Wirkung von Licht- und Farberscheinungen auf die menschlichen Sinne. Für unseren Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass die Farbenlehre Goethes auf den Vorstellungen von einer starken Einwirkung solcher Seherfahrungen auf den Menschen aufbaute und er damit einen Grundstein für die nachfolgende Forschung legte. Dies geschah, obwohl der wissenschaftliche Erkenntniswert der Farbenlehre lange Zeit angezweifelt wurde. Ihr Stellenwert in der Bildenden Kunst, der Kultur- und Geistesgeschichte muss hoch angesetzt werden. Vgl. z. B. Heinrich Frieling: Psychologie der Farben. In: „Studium Generale“, 13. Jg., Heft 7 (1960), Berlin u. a., S. 435 - 446; hierfür insbes. S. 437. Er verwies auf Goethes Idee von einer „sittlichen“ Farbeinwirkung auf den Menschen. Auch Wolfgang Schöne, mit dessen grundlegender Darstellungen zum Licht in der Malerei sich vorliegende Untersuchung noch beschäftigen wird, empfahl, in der Kunstgeschichte die Forschungsergebnisse der experimentellen Psychologie zu berücksichtigen. Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei. Berlin, 1954; hierfür S. 221 - 265, Dort finden sich auch Hinweise auf grundlegende Literatur, die Schöne referiert. Kurz und informativ, geradezu populärwissenschaftlich, referiert Zajonc über Goethe in: ders., 1994, insbes. S. 218 - 225. Zur Thematik vgl. ebenfalls Emil Staiger: Goethe und das Licht. Vier Vorträge zum Goethe-Jahr 1982, München, 1982.

I.1.2. Anstrengungen für eine Kunstgeschichte des Lichts

Nachdem Hans Sedlmayr den gotischen Bautypus im Jahr 1950 einer eingehenden Analyse unterzogen hatte¹⁰, forderte er aufgrund der dabei gewonnenen Ergebnisse eine allgemeine Kunstgeschichtsschreibung zum Thema Licht. Von der Frage nach den Bedeutungen des Lichts in der Kunst versprach er sich grundlegende, über das Zeitalter der Gotik und die Architektur hinausgehende Erkenntnisse über sämtliche Epochen und Kunstgattungen. Eine zusammenfassende Darstellung zur Lichtthematik auf allen Gebieten der Bildenden Kunst steht gemäß Sedlmayr indessen bis heute aus:

„Weil wir keine Definition der Kunst haben, in der das Verhältnis zum Licht konstitutiv ist, besitzen wir keine Kunstgeschichte sub specie lucis.“¹¹

Für die Erscheinungsformen des Lichts in der Kunstgeschichte ist man bis heute auf eine bruchstückhafte, eher zufällige Literatur angewiesen. Die Verwendung und Bedeutung des Lichts in der Kunst waren meist nur Gegenstand entlegener Einzeluntersuchungen. Entsprechend bestimmte der Architekturwissenschaftler Werner Oechslin rund fünfundzwanzig Jahre nach Sedlmayr den Status Quo und stellte fest, dass eine Geschichte des Lichts in Kunst und Architektur nach wie vor auf sich warten ließe.¹²

Im Bereich der Malerei indessen kommt Wolfgang Schöne dem Anspruch einer Kunstgeschichte zum Thema Licht am nächsten. Bereits im Jahr 1954 erschien seine Untersuchung „Über das Licht in der Malerei“.¹³ Sie gilt seither als Standardwerk. Seine Überlegungen fanden jedoch mit einer Betrachtung von Philipp Otto Runge's „Kleinem Morgen“ aus dem Jahr 1805 ihren Abschluss. Schöne unterschied zwischen einem „Eigenlicht“, das im Mittelalter dominierte, und einem „Beleuchtungslicht“, das in den Bildern der Neuzeit maßgebend sei. Für die Malerei des 19. Jahrhunderts, insbesondere für die lichtbewusste impressionistische wie für die abstrakte Malerei, verzeichnete er das Absinken eines sakral konnotierten Lichts. An seine Stelle seien das künstliche sowie das natürliche Licht getreten. Die Quelle eines sakralen, „indifferenten“ Leuchtlichts habe sich seit Runge zusehends „in der Unendlichkeit“ verloren. Auf die

¹⁰ Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale. Zürich, 1950.

¹¹ Sedlmayr, 1960, S. 313. Die systematischen Grundlagen für eine von ihm eingeklagte Kunstgeschichte des Lichts skizzierte und problematisierte Sedlmayr in diesem hierfür grundlegenden Aufsatz.

¹² Werner Oechslin in: „Daidalos“, 27. Jg. (15. März 1988), Heft zum Thema „Lichtarchitektur“, S. 21.

¹³ Schöne, 1954.

abstrakte Malerei wandte Schöne seine Begriffe schließlich nicht mehr an, da sie nach seinem Verständnis die Unterscheidung zwischen verschiedenen Lichtquellen ohnehin nicht thematisiere.¹⁴ Schöne sah aufgrund seiner Ergebnisse von einer Untersuchung der Moderne ab und negierte den Stellenwert des Lichts als eigenständiges Gestaltungsmittel in der ungegenständlichen Malerei.

Während der gut vier Jahrzehnte, die seit Schönes Darlegungen vergingen, hat die Auseinandersetzung mit dem Thema „Licht“ vor dem Hintergrund aktueller Kunstentwicklungen zunehmend an Aktualität gewonnen. Nie zuvor ließ sich eine so vielfältige Verwendung von „Lichtfaktoren“ nach Sedlmayrs Definition¹⁵ beobachten wie in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Eruierung der Möglichkeiten des Lichts als künstlerisches Gestaltungsmittel im 20. Jahrhundert wurde bereits in den zwanziger Jahren mit Projekten wie dem „Clavilux“ von Alexander László oder dem „Licht-Raum-Modulator von László Moholy-Nagy zukunftsweisend vorgenommen.¹⁶ Seit den sechziger Jahren genießt die Lichtthematik auf der Basis dieser Projekte große Beachtung. Ein zu diesem Zeitpunkt vielfach zu verzeichnender „Ausstieg aus dem Bild“¹⁷ ging unübersehbar einher mit der künstlerischen Erschließung eines neuartigen Spektrums der Lichtverwendung in den Kunstwerken. Der damit verbundene Verzicht auf eine Einteilung in traditionelle Kunstgattungen, die Einbeziehung „unkünstlerischer“ Lichtquellen - vor allem des elektrischen Lichts, des Neon- und des Tageslichts, aber auch des Feuers - sowie verschiedener Materialien wie Glas, Spiegel

¹⁴ Ebd., vgl. insbes. die Kapitel „Das Licht in der Malerei des 19. Jahrhunderts“ S. 188 - 196 u. „Zum Sinn des Bildlichts des 19. und 20. Jahrhunderts“, S. 215 - 219.

¹⁵ Sedlmayr unterschied zunächst zwischen einem „unbewussten“, „unbestimmten“ und einem „bewussten, gezielten Verhältnis“ der Kunstwerke zum Licht. Beim bewussten, gezielten Verhältnis zum Licht differenzierte er noch weiter zwischen einem „unbetonten“ und einem „betonten, gesteigerten Verhältnis“ zum Licht. Als „variable Faktoren“ für das Licht verzeichnete er insgesamt drei Punkte. Er nannte das Licht der natürlichen Lichtquellen (Sonne, Mond), dann das mit künstlerischen Mitteln modifizierte Licht der natürlichen Lichtquellen und schließlich das Licht künstlicher Lichtquellen. Die Kunstwerke selbst unterschied er nach weiteren sechs Kriterien: Materie, Form (vor allem Relief, Oberfläche etc.), Farbe, Lichtbedeutung (symbolisch), bildliche Darstellung von Licht, lichthafte Ordnung, vor allem durch Zahlenverhältnisse. Sedlmayr, 1960, S. 313 - 317.

¹⁶ Zu Alexander László und seiner „Farblichtmusik“ vgl. z. B. Sara *Selwood*: Farblichtmusik und abstrakter Film. In: Karin v. Maur (Hrsg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart vom 6. Juli - 22. September 1985. München, 1985, S. 414 - 421. William *Moritz*: Abstrakter Film und Farbmusik. In: Maurice Tuchman/Judi Freeman (Hrsg.): Das Geistige in der Kunst. Abstrakte Malerei 1890 - 1985. Stuttgart, 1988, S. 297 - 311. (Dt. Übersetzung des Ausstellungskataloges „The Spiritual in Art“. County Museum, Los Angeles, 1986). Zum „Licht-Raum-Modulator“ von László Moholy-Nagy, ebenfalls bezeichnet mit „Lichtrequisit“ vgl. Hannah *Weitemeyer*: Licht-Visionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy. Berlin, 1972. Mit einem chronologischen Abriss wollte wiederum der amerikanische Künstler und Kunstschriftsteller Frank Popper die Anknüpfungspunkte der Kinetischen Kunst an vorgängige Kunsterscheinungen seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts aufzeigen. Frank *Popper*: Die Kinetische Kunst. Licht und Bewegung, Umweltkunst und Aktion. Köln, 1975., S. 169 - 186.

¹⁷ Mit diesem Begriff fasste Laszlo Glozer Kunstentwicklungen seit der Zeit um 1960 zusammen, die sich über die traditionelle Malerei hinaus mit neuartigen Gestaltungsmitteln befassten. Er bezog ihn jedoch nicht explizit auf die Lichtthematik. Laszlo *Glozer*: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Köln, 1981, S. 234 - 283.

oder Metallfolie provozieren daher aus kunsthistorischer Sicht die Frage nach der Bedeutung des Lichts im Zeitalter der Moderne und Nachmoderne und nach den hierfür relevanten Traditionen.

Wie Schöne ging auch Sedlmayr bei seinen Überlegungen zur Bedeutung des Lichts in der Kunstgeschichte von einem betonten Interesse an der Lichtverwendung in der Vergangenheit aus. Für die Entwicklung der modernen Kunst seit dem 19. Jahrhundert stellte er indessen analog zu den Beobachtungen Schönes provokativ die Verfinsterung eines real wie metaphorisch verstandenen „inneren“ Lichts fest.¹⁸ Gleichwohl diente die von Sedlmayr in bezug auf die vorausgegangenen Epochen vorgeschlagene Systematik als Vorgabe und Argumentationsgrundlage für die vorliegende Untersuchung, die sich nun explizit der Zeitphase widmet, für die beide Autoren eine gesteigerte Lichtbedeutung nicht mehr ausmachen konnten. Eine Anknüpfung an beide Autoren findet somit diesbezüglich unter der Prämisse einer explizit formulierten Gegenposition zu Schöne und Sedlmayr statt; denn die vorliegende Untersuchung setzt im wesentlichen eine ungebrochene „Lichtsehnsucht“ bis in unsere Tage voraus. Damit soll einer pessimistischen Beurteilung der jüngeren und jüngsten Kunstentwicklungen wie sich das bei Schöne und Sedlmayr abzeichnete, entgegengewirkt werden. Gleichwohl verbindet sich mit meiner Untersuchung das Bestreben, dem „Licht“ als einem zentralen Phänomen der kunst- und geistesgeschichtlichen Tradition so unvoreingenommen wie möglich näher zu kommen.

Die hier angestellten Betrachtungen sind motiviert durch die grundlegende Annahme, dass sich das Lichtphänomen in der Kultur- und Geistesgeschichte vor allem durch die eigentümliche Vieldeutigkeit der ihm zugeschriebenen Eigenschaften auszeichnet sowie durch einen einzigartig weiten Wirkungsumfang. Letzterer lässt sich verkürzt beschreiben als ein Schillern zwischen den Erscheinungsformen von **Symbol** und **Metapher**. Indessen ist hier festzuhalten, dass in der Forschungsliteratur zum Thema Licht oft wenig Begriffsschärfe herrscht, und dass die Frage nach dem Symbol- oder Metaphercharakter der Lichtverwendung jeweils neu gestellt werden muss. Mit den in der Folge vorgenommenen Definitionen soll ein systematisches Bezugssystem aufgespannt werden. Mit seiner Hilfe lassen sich für die Lichtthematik charakteristische Bedingungen exemplarisch herausarbeiten. Die hierfür vorgenommenen Definitionen geben paradigmatisch Aufschluss über die Verwendung von Symbol und Metapher im bezeichneten Zeitraum, überwiegend der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dabei ist es dem geistes- und kulturgeschichtlichen Stellenwert des Lichts als einem „universalen Darstellungsmedium“¹⁹ zuzuschreiben, dass für die nachfolgende Begriffsbestimmung

¹⁸ Hans Sedlmayr: Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst. Salzburg, 1964; hierfür insbes. S. 9 - 17.

¹⁹ Vgl. den gleichlautenden Titel des Aufsatzes von Bremer, 1974.

von Symbol und Metapher disziplinenübergreifend die Bereiche Bildende Kunst, Philosophie, Religion und Literatur berücksichtigt werden müssen.

I.1.3. Symbol und Metapher

Das Symbol wird allgemein beschrieben als ein „Zeichen“, in dem eine gemeinte Sinnwirklichkeit notwendigerweise nicht vollumfänglich wiedergegeben wird.²⁰ Bereits im „Gastmahl“ lässt Plato den Tragödiendichter Aristophanes eine berühmt gewordene Geschichte über das Wesen der Liebe erzählen. Anhand dieses tiefsinnigen Gleichnisses für „Seelenfindung und Wahlverwandtschaft“ veranschaulicht der Philosoph Hans-Georg Gadamer wiederum die Funktion des Symbolischen im Kunstwerk als eine elementare Erfahrung in der Begegnung mit dem Schönen.²¹ In einem erkenntnismässig nicht fassbaren Bestandteil sieht dann wieder der Religionswissenschaftler Gustav Mensching²² den eigentlichen Repräsentationsgehalt des Symbols. Im Gegensatz zur Allegorie werde im Symbol ein der religiösen Sinnwirklichkeit stets eigener „Geheimnischarakter“ absichtsvoll nicht aufgehoben. Entsprechend vollziehe sich das Phänomen der religiösen Offenbarung grundsätzlich in Symbolen; denn gerade die numinose Wirklichkeit verschließe sich der rationalen Durchleuchtung.²³ Zuvor betonte Goethe einen unbewussten Anteil am Symbol²⁴, und sinngemäß spricht auch Gadamer

²⁰ Griech. „Zusammengeworfenes, in Teilen Zusammengehöriges, dann „Kennzeichen, Merkmal, Zeichen“. Allgemein repräsentiert das Symbol ein anderes, von ihm Unterschiedenes. Es verweist als sinnliches Zeichen auf eine sonst nicht fassbare Idee. Vgl. dazu das *Lexikon der Kunst*. Hrsg. v. Harald Olbrich. Leipzig, 1987ff, Band VII; Stichwort „Symbol“. Vgl. dazu ebenfalls Hans-Georg Gadamer's Ausführungen zur „tessera hospitalis“. Die „tessera hospitalis“ bedeutet die Erinnerungsscherbe oder das antike Passstück. Ein zwischen einem Gastgeber und seinem Gast aufgeteilter Teller lässt sich auch noch Jahre später als Beleg für das stattgefundene Zusammensein wieder zusammenfügen: „Es ist etwas, woran man einen Altbekannten erkennt.“ *Ders.: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart, 1977, S. 41f.

²¹ Aristophanes sagte, dass die Menschen ursprünglich Kugelwesen gewesen seien. Sie benahmen sich jedoch schlecht und die Götter schnitten sie entzwei. Nun sucht jede dieser Hälften einer vollen Lebens- und Seinskugel ihre Ergänzung. Nach diesem Gleichnis ist jeder Mensch gleichsam ein Bruchstück, und das ist die Liebe, „dass sich die Erwartung, etwas sei das zum Heilen ergänzende Bruchstück, in der Begegnung erfüllt“. Gadamer, 1977, S. 42.

²² Gustav Mensching: „Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte.“ In: „Studium Generale“, 10. Jg., Heft 7 (1957), Berlin u. a., S. 422 - 432.

²³ „Während das Symbol von verschiedenen Kräften im Menschen (Anschauung, Gefühl, Verstand) aufgenommen und vollzogen werden kann, wendet sich die Allegorie nur an den Verstand. Die Allegorie geht stets aus von bekannten Verhältnissen und Erscheinungen der irdischen Wirklichkeit, mit Hilfe derer ein Anderes nach bestimmten, dem Verstande zugänglichen Seiten bildlich anschaulich gemacht werden soll.“ Ebd., S. 423.

²⁴ Es „(...) spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“ Johann Wolfgang v. Goethe: *Maximen und Reflexionen*. Hrsg. v. Max Hecker, Schriften der

vom „Verwiesenwerden ins Unbestimmte“ als dem hauptsächlichen Charakteristikum der Symbolwirkung in der Bildenden Kunst.²⁵

Die Metapher enthält im Gegensatz zum Symbol, das willkürlich gesetzt sein kann, immer einen durch seine besondere Bildhaftigkeit charakterisierten, anschaulichen Bestandteil. Wenn Plato die Sonne in seinem Sonnengleichnis²⁶ in Analogie zum Guten setzt, dann tut er dies nicht zuletzt aufgrund der Erfahrung, dass die Sonne in der Welt Gutes bewirkt. Dem historisch weitgehend gleichbleibenden Verständnis vom Repräsentations- und Zeichencharakter des Symbols steht zudem ein im Lauf der Zeit partiell gewandeltes Verständnis von Funktion und Stellenwert der Metapher gegenüber.

Sie wurde zunächst seit M. F. Quintilian definiert als „abgekürzter Vergleich“.²⁷ Bei dieser Einschätzung der Metapher als Urform und Kurzform des Vergleichs ist es bis zur Neuzeit im wesentlichen geblieben.²⁸ Damit verbunden ist die Vorstellung von der Metapher als einem rhetorisch „attraktiven“ Element. Aufgrund der ihr wesensmäßig eingeschriebenen Unbestimmtheit schätzte man die Bedeutung der Metapher in einem seriösen Diskurs indessen eher gering.²⁹ Seit dem 18. Jahrhundert und insbesondere während der Romantik erfuhr die Metapher dann wieder eine starke Aufwertung als „archaische Ausdruckspotenz“. Daraus ergaben sich Fragen nach einem inhaltlichen „Überschuss“, der die Metapher gegenüber anderen sprachlichen Formen des Vergleichs auszeichnete.³⁰ Man gelangte auf diesem Weg zu einer zunehmend positiveren Einschätzung der Metapher und ihrer Funktion in der sprachlichen Verständigung als stilbildendes und sprachschöpferisches Mittel. Schließlich richtete die moderne Sprachforschung ihr Augenmerk auf die Frage nach der Unersetzbarkeit der Metapher. Mittlerweile ist sie zu der Auffassung gelangt, dass die Metapher sowie ein ihr eigener Bedeutungs-“Überschuss“ in allem Sprechen mehr oder weniger verblasst enthalten sei. Ihrer Funktion nach gilt sie als eine im wesentlichen schöpferische Sprachform, die durch keine andere ersetzbar ist. Mithin stellt sich die

Goethe-Gesellschaft, 21. Band, Weimar 1907, Nr. 279. Zit. n. August *Langen*: Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik. In: Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift von der Leyens. München, 1963, S. 447 - 485; hierfür S. 449.

²⁵ Gadamer, 1977, S. 41.

²⁶ Plato: Politeia 509B, resp. 507ff. Vgl. dazu den Artikel „Licht“ im Hist. Wörterb. d. Phil., 1971ff, Band V, Sp. 282.

²⁷ Vgl. dazu das Stichwort „Metapher“ in: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Hrsg. v. Jürgen Mittelstraß. Mannheim u. a., 1984ff, Band II, S. 867 - 870.

²⁸ Vgl. dazu den historischen Abriss bei Christian *Strub*: Kalkulierte Absurditäten. Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie. Diss., Freiburg, München, 1991; hierfür sehr ausführlich bes. die Kapitel „Ersetzung und Vergleich“, S. 287 - 329, und „Moderne Korrekturen am Vergleichsbegriff“, S. 358 - 369.

²⁹ Enzykl. Phil. u. Wissensch., 1984ff, Band II, S. 868.

³⁰ Zu einer Darstellung der verschiedenen Metaphertheorien im historischen Überblick vgl. Strub, 1991.

Frage, ob die Metapher tatsächlich als abgekürzter Vergleich zu sehen sei oder besser als eine „Interaktion“. Das Problem einer begrifflichen Erfassung des „metaphorischen Überschusses“ erfolgt dann auch in der sogenannten endeetischen Theorie. Wenn jemand beispielsweise äußert, die Sonne „lacht“, bedeutet diese Aussage danach nicht nur, dass die Sonne scheint, sondern sie enthält unausdrücklich ein „endeetisches Mehr“. Das besagt in diesem Fall, dass der Tatbestand „die Sonne scheint“ auch Freude macht.³¹ Der Philosoph Hans Blumenberg, von dem der weiter oben erwähnte, grundlegende Aufsatz mit Überlegungen zu einem Funktionswandel der Lichtmetapher stammt³², definierte darüber hinaus sogenannte „absolute“ Metaphern, zu denen auch das Licht gehört. Sie werden in dem Sinn gebraucht, dass sie auf Fragen antworten, die nach Blumenberg theoretisch weder zu stellen noch zu beantworten sind, weil sie erkenntnisunabhängig sind. Sie beziehen sich etwa auf die Welt als Kosmos oder auf Fragen nach der Wahrheit und lassen sich nach seiner Begriffsbestimmung sogar als „Ein-Wort-Mythen“ auffassen.³³ In der Philosophie, insbesondere als Metaphysik, spielen sie eine erhebliche Rolle.³⁴

Mit dem Begriff der Lichtsymbolik sollen in der vorliegenden Untersuchung demnach zusammenfassend die Tendenzen zur Vergegenwärtigung und Offenbarung abstrakter Gehalte bezeichnet werden, die nicht zwingend durch die Eigenschaften des Lichts veranschaulicht werden müssen. Die Metaphorik hingegen wird verwendet als eine dem Licht wesensmäßig verwandte Bedeutungsübertragung, die sich durch ihre Ähnlichkeit mit dem Licht nach Gestalt und Funktion sowie durch ihre besondere Bildhaftigkeit auszeichnet. Damit wäre eine Differenzierung sowie ein Zusammenhang von Metapher und Symbol grundsätzlich benannt. Aufgrund der bereits hervorgehobenen spezifischen Vielgestaltigkeit des Lichtphänomens lassen sich die Gegensätze indessen nicht immer zweifelsfrei herausarbeiten. Wenn es jedoch gelingt, Lichtmetapher und -symbolik in ihrer Funktionszuschreibung darzustellen, lassen sich daraus vermutlich wesentliche Erkenntnisse über die Seinsverfassung einer historischen Epoche sowie Hinweise auf einen sich wandelnden historischen Kontext ableiten.³⁵

³¹ Enzykl. Phil. u. Wissensch., 1984ff, Band II, S. 869.

³² Blumenberg, 1957.

³³ Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. In: „Archiv für Begriffsgeschichte“, 6. Jg. (1960), Bonn, S. 7 - 142. Zur absoluten Metapher s. insbes. die Seiten 11, 19, 23, 84, 84, 108, 130f. Er selbst befasste sich, wie bereits erwähnt, in seinem Aufsatz über das „Licht als Metapher der Wahrheit“ mit Überlegungen zur Systematisierung und Historisierung der Lichtmetapher. (Blumenberg, 1957).

³⁴ Für die vorliegende Untersuchung wird insbesondere die „Weltgeist“-Metapher von Bedeutung sein. Vgl. dazu die Kap. II.4.4.2. und II.4.4.3. sowie das Schlusskapitel der vorliegenden Untersuchung. Sie spielt auch bei Blumenberg als absolute Metapher eine Rolle, gelangt bei ihm jedoch nicht unmittelbar in Zusammenhang mit der Lichtmetapher. Nach seiner Definition der absoluten Metapher muss die Lichtmetapher indessen als eine solche angesehen werden, auch wenn Blumenberg sie nicht ausdrücklich so bezeichnet. Vgl. dazu Hist. Wörterb. d. Phil., 1971ff, Band V, Sp. 289; Artikel „Lichtmetaphysik“.

³⁵ Für die Kunstgeschichte sei der Begriff der Metapher zwar seit der Malerei von Paul Cézanne immer wieder verwendet worden, ein einheitlicher Gebrauch sowie ein damit feststehender Begriff habe sich

I.1.4. Aufgabenstellung

Das Thema „Licht in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ stellt unter systematischen Gesichtspunkten Neuland dar. Demgegenüber steht eine Fülle von Erscheinungsformen der Lichtthematik vom Expressionismus und während der Bauhaus-Zeit bis hin zu Zero und kinetischer Lichtkunst in den sechziger Jahren. Auf sie folgten monumentale Lichtprojekte etwa eines Dan Flavin oder eines James Turrell. Die erschöpfende Darstellung des Themas im Rahmen einer Dissertation dürfte unter diesen Voraussetzungen kaum möglich sein. Um gleichwohl Erscheinungsformen und Bedeutungen des Lichts für das 20. Jahrhundert im Sinn einer Grundlagenforschung auszumachen, wurden für die vorliegende Arbeit gezielt zwei Schwerpunkte aus der Kunst der ersten Jahrhunderthälfte ausgewählt.

Dabei handelt es sich um die Visionen zu einer Glasarchitektur in den Schriften des Literaten Paul Scheerbart (geb. 1863 in Königsberg - gest. 1914 in Berlin) und um den sogenannten „Lichtdom“ des nationalsozialistischen Architekten Albert Speer (geb. 1905 in Mannheim - gest. 1982 in London). Aufgrund ihrer jeweils spezifischen Qualitäten ließ sich mit ihren Werken ein Bedeutungsumfang der Lichtmetapher abstecken, wie er in der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert bis zur Jahrhundertmitte ablesbar wird. Die weitere Kunstentwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg macht deutlich, dass die hier gesetzten Fixpunkte in bezug auf die Problemstellung des eigentümlichen Wirkungsfelds der Lichtthematik grundsätzlich auch für die zweite Jahrhunderthälfte den Definitionsrahmen vorgeben können.

Zunächst richtet sich das Augenmerk auf die Schriften von Paul Scheerbart. Darin entwickelt er sukzessive Ideen zu einer erdumspannenden, farbig funkelnden Glasarchitektur. Der weitere Verlauf der Untersuchung wird ergeben, in welchem Maß er darin das früheste und umfassendste Lichtkonzept des 20. Jahrhunderts zur Darstellung brachte. Das schließt sowohl die Tiefe der darin beschriebenen Gedankengänge als auch die potentielle Verwendung neuester technischer Möglichkeiten ein. Scheerbarts schriftstellerisches Werk fasst religiöse, philosophische und naturwissenschaftliche Erkenntnisse sowie Inhalte der westlichen und orientalischen Geistesgeschichte zu einer neuartigen Synthese zusammen. Sie beruhen zum Teil auf sehr alten Traditionen und erweisen sich in seinem Werk dennoch als

indessen noch nicht etabliert; Lexikon der Kunst, 1987ff, Band IV; Stichwort „Metapher“. Dem Nachweis der These von einem verstärkten „metaphorischen“ Gebrauch des Lichts in der modernen Kunst dient die vorliegende Untersuchung.

explizit zukunftsorientiert. Der poetische Entwurf für ein Paradies auf Erden, das seine Glasarchitektur evozieren sollte, ist letztlich romantischen Kunstidealen verpflichtet. Die Betrachtung von Scheerbarts Werk unter dem Lichtaspekt wird nicht allein seine ureigenen Kunstziele beleuchten und zu einem vertieften Verständnis in bezug auf seine geistesgeschichtlichen und künstlerischen Vorbilder führen. Sie soll im übrigen seine postum breite, oftmals indirekte Einflussnahme und Aktualität unterstreichen. In der Sekundärliteratur wurde insbesondere sein Einfluss auf die Architektengeneration der zwanziger Jahre hervorgehoben.³⁶ Diese Beobachtung wird hier erneut ablesbar und macht eine auf die Verschmelzung von Kunst und Leben gerichtete, „zeitgenössische“ Disposition Scheerbarts in bislang unbekannter Schärfe deutlich.

Im zweiten Teil befasst sich die vorliegende Untersuchung mit dem sogenannten „Lichtdom“ und seinem Autor, Albert Speer. Mit dem Namen des nationalsozialistischen Architekten verbindet sich die bisher größte und massenwirksamste Lichtinstallation, bei der ausschließlich elektrisches Licht eingesetzt wurde. Sie wurde anlässlich der Reichsparteitage der Nationalsozialisten in Nürnberg realisiert und nach 1945 von Speer als eine avantgardistische Idee mit entmaterialisierenden Tendenzen vorgeführt. Ursprüngliches Ziel war es, mit dem Lichtdom die Teilnehmer am sogenannten „Appell der Politischen Leiter“ in eine gehobene Stimmung zu versetzen und sie als eine Gemeinschaft „im Licht“ gegen die Dunkelheit abzugrenzen.

Nicht allein die Summierung gewaltiger Scheinwerfer von großer Leuchtkraft, sondern auch seine rezeptionsgeschichtliche Sonderstellung machen den Lichtdom zu einem unverzichtbaren Objekt für die Untersuchung des „Bedeutungsumfangs“ des Lichtphänomens in der Kunst im bezeichneten Zeitraum. Denn seinem Urheber, Albert Speer, einst enger Vertrauter Hitlers, diente das ephemere Werk - gemäß der hiermit

³⁶ Den größten Einfluss übte er auf Bruno Taut und den Briefwechsel der sogenannten „Gläsernen Kette“ aus, die unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg visionäre Architekturentwürfe und Architekturideen austauschten. Als „Gläserne Kette“ bezeichneten einige Architekten eine Folge von Rundschreiben in Briefform. Sie dienten zur Klärung von architektonischen Ideen, die vom November 1919 bis zum Dezember 1920 entstanden und von Bruno Taut initiiert waren. Beteiligt waren unter Decknamen: Hans Scharoun (Hannes), Carl Krayl (Anfang), Paul Goesch (Tancred), Jakobus Göttel (Stellarius), Hans Hansen (Antschmitz), Wenzel August Hablik (W. H.), Wilhelm Brückmann (Berxbach), Hermann Finsterlin (Prometh), Wassili Luckhardt (Angkor), Walter Gropius (Maß), Bruno Taut (Glas) sowie Max Taut ohne Pseudonym. Adolf Behne und Johannes Itten lehnten die Mitarbeit ab. Auf Beiträge aus dem Kreis der „Gläsernen Kette“ stützte sich Bruno Taut wiederum bei der Redaktion der Zeitschrift „Frühlicht“. Sie erschien im Jahr 1920 als regelmäßige Beilage zum ersten Jahrgang der Zeitschrift „Stadtbaukunst alter und neuer Zeit“. 1921 bis 1922 kamen vier weitere, selbständige Hefte heraus. Darin sind mehrere Texte Scheerbarts enthalten. Vgl. dazu *„Die Gläserne Kette“*. Visionäre Architekten aus dem Kreis um Bruno Taut 1919 - 1920. Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich und in der Akademie der Künste, Berlin, 1963 und Iain Boyd *Whyte/Romana Schneider* (Hrsg.): *Die Briefe der gläsernen Kette*. Berlin, 1986. Bruno Taut: „Frühlicht“ 1920 - 1922. Hrsg. v. Ulrich Conrads. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens. Berlin u. a., 1963, (Bauwelt Fundamente, 8).

formulierten Ausgangsthese - nach dem Ende der nationalsozialistischen Ära zumindest tendenziell für eine Rehabilitierung seiner Person als genuin künstlerisch ambitionierter Architekt. Dieser Umstand macht den Lichtdom im Hinblick auf seine Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte, seine mögliche Ikonographie sowie im Hinblick auf die Bedeutung und Implikationen des Lichts, die man mit ihm verbindet und verband, zu einem lohnenden Untersuchungsgegenstand. Unter anderem lassen sich am Lichtdom religions- und massenpsychologische, aktualpolitische und ideologische Aspekte des nationalsozialistischen Regimes zu jener Zeit unmittelbar ablesen, ebenso wie eine weitgehend vorbehaltlose Bewunderung der Faszinationskraft des Lichts. Damit stellt sich auch die Frage, wie Speer selbst zu Zeiten des „Dritten Reichs“ zum Lichtdom stand, und wie sich seine Haltung änderte, als eine Indoktrination der Massen nicht mehr opportun war.

Die beiden Werke von derart entgegengesetzter Ausrichtung - eingedenk zweier so verschieden gelagerter Persönlichkeiten und Vorgehensweisen wie bei Scheerbart und Speer - werden hier gezielt aufeinanderbezogen. Das geschieht nicht mit dem Ziel, den evidenten Unterschieden zum Trotz möglichst viele Gemeinsamkeiten herauszudestillieren. Vielmehr richtet sich das Augenmerk gerade auf Scheerbart und Speer, weil sie unter dem Lichtaspekt so weit auseinanderliegende Absichten verfolgten. Es wird sich hier zeigen, wie mit dem Lichtdom vorwiegend die eindrucksvolle und traditionsreiche **Symbolkraft** des Lichts genutzt werden sollte. Sie leitet sich in erster Linie aus dem religiösen Kontext und aus der alten Herrschertraditionen her und wurde im Zusammenhang mit dem Lichtdom zur Veranschaulichung nationalsozialistischer Ideologie herangezogen. Scheerbart hingegen setzte in seinen Schriften verstärkt die Möglichkeiten des Lichts als **Metapher** ein für die Veranschaulichung von physischen und psychischen „Grenzerfahrungen“. Sie dienten ihm als Ausweis für die schöpferische Phantasie. Sunders Begeisterung für funkelnde, glänzende und glitzernde Kunstgegenstände wird hier gleichsam weitergebildet und psychologisch wie physiologisch ausgedeutet als auslösender Faktor für eine gesteigerte Sinnlichkeit. Auf diesem Weg wollten Scheerbarts Texte einer „neuen“ Romantik und einem „neuen“ Pietismus den Weg bereiten.³⁷ Der

³⁷ „Die rasenden Anstrengungen, die ich (...) gemacht habe, diese Zeit des Sozialismus, des Militarismus und der Technik zu meinem fabelhaften und sehr religiösen Leben in Beziehung zu bringen, füllen mein sogenanntes Menschenleben aus und brachten meine Bücher hervor, die das Schwervereinbare doch immer wieder vereinen wollen - die eine trockene und fürs massenhafte interessierte Zeit zu ‚neuer‘ Romantik und zu ‚neuem‘ Pietismus langsam hinziehen wollen.“ Paul Scheerbart: *Eine Autobiographie*. In: „Der Einzige“. 1. Jg. (1919), S. 319 - 320. Nochmals abgedr. In: Kurt Lubasch: Paul Scheerbart-Bibliographie. Mit einer Autobiographie des Dichters. Nach einer Privat-Bibliothek zusammengestellt von Kurt Lubasch und Alfred Richard Meyer. Privatdruck, Berlin 1930. Ern. abgedr. in: „Quarber Merkur“. Franz Rottensteiners unillustrierte Literaturzeitschrift. 7. Jg., Nr. 4, (Dez. 1969), Berlin, S. 47f; hierfür zit. n. „Quarber Merkur“, 1969, S. 48. Es wäre im einzelnen zu prüfen, inwieweit sich etwa die von Mähl für Novalis herausgearbeiteten pietistischen Grundlagen auf poetischem, ethisch-moralischem und religiösem Gebiet auf Scheerbart übertragen ließen. Vgl. dazu Hans-Joachim

Lichtmetapher schrieb Scheerbart damit einen hohen ethischen, moralischen, erkenntnistheoretischen und alles in allem religiösen Aussagewert zu. Mit ihrer Bildfähigkeit beabsichtigte er zumindest virtuell und im übertragenen Sinn die Synthese von Kunst und Leben, Weltwahrnehmung und Seinsbestimmung vorzunehmen. Einem solchen Streben soll hier unter dem Aspekt der Lichtmetapher bei Scheerbart nachgegangen und schließlich den Implikationen des Lichtdoms gegenübergestellt werden.

Die für das Lichtphänomen und seine Verwendung im geistesgeschichtlichen und künstlerischen Zusammenhang bezeichnende Ambivalenz zwischen Symbol und Metapher erinnert mithin an die für das Licht charakteristische Unschärfe, mit der die naturwissenschaftliche Forschung im Modell regelmäßig an die Grenzen ihrer Begrifflichkeit und Anschaulichkeit stößt. Wie bereits erwähnt, ist bis heute nicht geklärt, ob das Licht nun eher als Korpuskularteilchen, als elektromagnetische Wellen oder gar in Form von Quanten modellhaft zu begreifen sei. Aufgrund der spezifischen, mit Verstandesmitteln nicht zu klärenden Eigenschaften des Lichtphänomens ist für das hier skizzierte kunsthistorische Forschungsprojekt mit gleichfalls umfassenden Inhalten aus den Grenzbereichen der Wahrnehmung zu rechnen, für die das Licht ein Korrelat bilden soll. Symptomatisch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Lichtmetapher scheint indessen spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein tiefreichendes Misstrauen gegenüber ihrer Bedeutungsvielfalt zu sein. Es wird vorzugsweise in Publikationen der jüngeren und jüngsten Zeit ablesbar; Buchtitel wie „Licht, Schein und Wahn“ zeugen davon.³⁸ Einerseits versuchen sie die Wirkung des Lichts, insbesondere des elektrischen, auf die menschliche Wahrnehmung darzustellen, andererseits implizieren für sie die faszinierenden und beeindruckenden Qualitäten des Lichts die Manipulierbarkeit der menschlichen Gefühle, die durch elektrische und natürliche Lichtphänomene evoziert werden. Im Licht sehen sie letztlich eine unquantifizierbare, ja sogar verführerische Größe. Es wird daher im Rahmen der vorliegenden Untersuchung nach einer Erklärung auf die Frage gesucht, warum eine große Begeisterung für die Faszinationskraft der Lichtmetapher offenbar kaum mehr zu trennen ist von den grundsätzlichen Bedenken gegenüber ihrer ursprünglichen Tragfähigkeit als Verkörperung des Guten, Schönen und Wahren. Im letzteren Sinn schuf Plato mit seinem Höhlen- und Sonnengleichnis die Voraussetzungen für ein seit

Mähl: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk von Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen. Heidelberg, 1965, insbes. S. 232 - 245 u. S. 397 - 406. Diese Frage entfernt die Untersuchung indessen zu weit von der engeren Lichtthematik.

³⁸ Wolfgang Schivelbusch: Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert. Berlin, 1992. Ein weiterer Autor überschreibt ein Kapitel über nationalsozialistische Propagandamethoden mit „Lichteffekte: noch nie dagewesen“ - Kino und Lichtarchitektur im Dritten Reich.“ Dieter Bartetzko: Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus.: ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten. Reinbek bei Hamburg, 1985, S. 172.

der Antike virulentes Verständnis vom Licht als dem maßgeblichen Medium für die Erkenntnis, das wiederum in jüngster Zeit infragegestellt wird.

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten geistesgeschichtlichen und kunstwissenschaftlichen Ausgangslage sieht sich die vorliegende Untersuchung auf die Wirkungsgeschichte des Lichts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwiesen. Die Betrachtung schließt die Problematik der Verwendung von Licht für propagandistische Zwecke in einem totalitären System ein. Über die systematische Bestandsaufnahme der Lichtthematik hinaus soll geklärt werden, ob dem Architekten Albert Speer schließlich gelang, was dem nach eigener Einschätzung „unzeitgemäßen“ Literaten Paul Scheerbart offenbar versagt blieb. Gelang es Speer, eine große Zahl von Menschen in eine Atmosphäre zu versetzen, die sie für einen entscheidenden Augenblick aus der realen Welt zu entheben vermochte und in eine qualitativ andere überführte? Weiter stellt sich die Frage, ob Speer demnach eine künstlerische Vision zumindest partiell realisieren konnte, und so in bester Avantgarde-Tradition ein Werk schuf, das auf die Kunst nach 1945 voraus wies, wie er dies selbst für sich in Anspruch nahm. Folgerichtig wird die Untersuchung sich damit beschäftigen, ob Speers Selbsteinschätzung als früher Lichtkünstler berechtigt war. Antworten auf diese Fragen ergeben sich durch die kontrastive Betrachtung der jeweils gewonnenen Ergebnisse zu Scheerbart und Speer. Hieraus resultieren in der Summe die systematischen und historischen Zusammenhänge für die Lichtverwendung im bezeichneten Zeitraum.

I.1.4.1. Vorgehensweise und Methode

Vorderhand geht es hier darum, für Scheerbart wie für Speer den jeweiligen Werkzusammenhang zu rekonstruieren und so die weitverzweigten Hintergründe zu überschauen. Immer wieder werden dafür neue, scheinbar das Gebiet der Lichtthematik im engeren Sinne überschreitende Verbindungen geknüpft. Parallel zum traditionellen, in der Regel mit christlichen Gehalten konnotierten Entwicklungsgang und geprägt durch den wissenschaftlichen Fortschritt wurde und wird die Diskussion und Umsetzung des Lichts als Erklärungsmodell für die vielfältigen geistes- und kulturgeschichtlichen Entwicklungsgänge wiederholt herangezogen. Mit (hermeneutischen) Zirkelschlüssen muss daher gerechnet werden. Die hier formulierte These eines nicht nur ungebrochenen, sondern auch in seinem Bedeutungsgehalt aufgefächerten Weiterlebens der Lichtmetapher kann allerdings nur dann überzeugen, wenn der Bereich der Malerei, respektive der Kunstgeschichte, ausgeweitet wird und

die Fakten am Beispiel von so entgegengesetzten Persönlichkeiten wie Scheerbar und Speer ausdrücklich unter interdisziplinären Fragestellungen diskutiert werden. Bei Scheerbar handelt es sich um die Betrachtung von literarischen Texten. Für sie soll ein komplexer, geistesgeschichtlicher Zusammenhang benannt werden. Diesem aufgrund des herangezogenen Materials stärker kunstphilosophisch und theoretisch ausgerichteten Teil der Untersuchung wird bewusst die Analyse des Lichtdoms von Speer gegenübergestellt. In seinem Fall handelt es sich um ein im konkreten Sinn darstellendes Werk, das mit einem großem Materialaufwand realisiert wurde. Darum bedarf es hier der Beschreibung und Rekonstruktion seiner ursprünglichen Präsenz aufgrund der heute noch greifbaren Dokumente. Zur Darstellung gelangen vor allem bislang wenig berücksichtigte Materialien aus dem militärischen und politischen Bereich sowie lichttechnische Daten. Mit ihnen können sowohl die Bedeutung des Lichtdoms als auch die mit ihm verbundenen Implikationen geklärt werden.

Bewusst kommt hier unter kunstgeschichtlichem Blickwinkel die ikonographische Methode zur Anwendung, obwohl sie von Regine Prange in ihrer gedankenreichen Untersuchung zur Kristallsymbolik einer eingeschränkten Sichtweise bezichtigt, und die darauf fußende Methode der Ikonologie von ihr des Trugschlusses bezichtigt wurde.³⁹ Ein grundsätzlich rezeptionskritischer Ansatz, wie er gerade für den „Lichtdom“ von Speer relevant wird, lässt sich indessen nur legitimieren, wenn dabei den Einzelergebnissen der Untersuchung Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Untersuchung vertraut darauf, dass eine genaue Betrachtung des Materials vorzugsweise für die vielgestaltige Lichtthematik ertragreich sein kann. Bestandteil der hier gewählten Methode ist es, den komplexen Hintergrund Scheerbarts sowie die deutlich anschaulichere Werksituation des Lichtdoms zunächst erklärtermaßen nicht in Abhängigkeit voneinander zu betrachten. Erst zum Schluss wird die Gegenüberstellung der im einzelnen gewonnenen Ergebnisse vorgenommen. Die auf diesem Weg gewonnenen Informationen sollen mithin das systematische Material liefern für eine wenigstens in Ansätzen umrissene Funktionsbeschreibung der Lichtthematik, welche die Kunst des 20. Jahrhunderts kennzeichnet. Damit wird aufgezeigt, dass die Lichtthematik in ihrem **einzigartigen Bedeutungsumfang** bis heute wie seit je her an den Grundfragen des Seins rührt. Das schließt alle jene an die Tradition anknüpfenden und neuartigen Erscheinungsformen, Funktionen und Bedeutungszuweisungen der Lichtmetapher ein, die von den beiden hier näher zu betrachtenden Protagonisten unter extremen Standpunkten avisiert wurden. Die vorliegende Untersuchung eignet sich für dieses Vorhaben eine letztlich positivistische Verfahrensweise als Ausgangsbasis der nachfolgenden Betrachtungen an. Dies geschieht im vollen Bewusstsein, dass sie sich

³⁹ Regine Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol. Diss. Hildesheim, Zürich, New York, 1991. Vgl. insbes. das Kapitel über Erwin Panofsky, S. 32 - 38.

aufgrund der Forschungsergebnisse Pranges den Vorwurf des Anachronistischen zu gewärtigen hat.

II. PAUL SCHEERBART

1. PAUL SCHEERBART ALS LICHTKÜNSTLER – EIN FORSCHUNGSBERICHT

Eine Lichthetäre

*Wie ein Lichtstrahl war ich einst,
Zuckte hin und her
Durch die Weltenpracht
In dem Äthermeere.
Quintillionen Wettersterne
Hab' ich prickelnd angeblickt.
Oh, ich war geschickt -
Eine Lichthetäre.⁴⁰*

Paul Scheerbarts⁴¹ phantastische und humorige, in betont lapidarer Sprache abgefasste „astrale Noveletten“, „Harems-Romane“ und „Münchhausiaden“ spielen in einer gleichermaßen traumhaften wie farbenprächtigen Welt irgendwo im All, im alten Orient oder im damals noch fernen Australien. Die detailgenaue Schilderung der Handlungsorte mitsamt ihrem aufwendigen Inventar entwickelt sich nicht selten in Abhängigkeit von einer vielgestaltigen Glasarchitektur. Die gleichermaßen bildhaften wie abwechslungsreichen Beschreibungen des Dichters sind dabei charakterisiert durch alle denkbaren Manifestationen des Lichts. Sie werden vermittelt durch die glühende und funkelnde Transparenz des farbigen Glases als wäre es diejenige von Edelsteinen. Daneben eruiert Scheerbart weitere, in ihrer ästhetischen Erscheinung verwandte Lichtfaktoren. Sie konkretisieren sich zunächst an natürlichen Vorgängen wie der Lichtbrechung und -spiegelung im Wasser oder Sonnenauf- und untergängen.

⁴⁰ Paul Scheerbart: Katerpoesie. Paris, Leipzig, 1909, S. 44.

⁴¹ Auf eine Darstellung der Biographie Scheerbarts wird hier verzichtet, obwohl Scheerbart auf dem Gebiet der Bildenden Kunst keinen großen Bekanntheitsgrad genießt. Aus diesem Grund fällt hier dafür die Begründung des Interesses an Scheerbart als einem Lichtkünstler bewusst ausführlich aus. Der interdisziplinäre Definitionsrahmen der vorliegenden Untersuchung wird damit gleichfalls nachvollziehbar. Für Scheerbarts Biographie vgl. z. B. Hubert Bär: Natur und Gesellschaft bei Scheerbart, Diss. Heidelberg, 1977, S. 10 - 30. Ein aufschlussreiches Portrait Scheerbarts zeichnete Mechthild Rausch. Dabei nahm sie auch Korrekturen an einigen gängigen Vorstellungen von Person und Biographie des Dichters vor. Vgl. dazu das Nachwort der Herausgeberin in: Paul Scheerbart: 70 Trillionen Weltgrüsse. Eine Biographie in Briefen 1889 - 1915. Hrsg. v. Mechthild Rausch. Berlin o. J. [1991], (= Scheerbart, Briefwechsel, 1991), S. 612 - 636.

Scheerbart lag indessen wenig an der Vergegenwärtigung eines unberührten „Arkadien“. Vielmehr sind die natürlichen Lichtphänomene eingebunden in seine artifiziellen Glanzwelten. Vorzugsweise gelangen farbige und reich schillernde, glänzende oder funkelnde, das Licht effektiv brechende sowie reflektierende Materialien aus dem Bereich der Kunst und des Kunsthandwerks zur Darstellung. Im Sinn eines „horror vacui“ werden dafür Techniken und Materialien wie Mosaik, Majolika, Email und Perlmutter als die Bestandteile einer von ihm imaginierten Zukunftsarchitektur geschildert. Sie ergänzen das transparente Glas um zahlreiche weitere Manifestationen des Lichts.

Aufgrund dieser Sachlage geht die vorliegende Untersuchung davon aus, dass auf das Werk Scheerbarts in besonderem Maße die auf Sedlmayr zurückgehende Definition eines *Lichtkunstwerks*⁴² zutrifft. Dabei erachtet sie zunächst als nebensächlich, ob es sich im Einzelfall um schillernde und funkelnde Glaspaläste handelt oder um visionäre Seherfahrten in einem imaginären Weltenraum. Scheerbart versteht es nämlich, dem Leser den Lichtzauber ferner, ausschließlich in der Phantasie des Dichters angesiedelter Sternwelten als eine Weiterführung seiner vielgestaltigen Glashäuser auf Erden nahe zu bringen.⁴³ Auch die zahlreich bei Scheerbart beschriebenen Farben müssen in diesem Zusammenhang als „Lichtgegebenheiten“ aufgefasst werden.⁴⁴ Denn Scheerbart strebt keine eindimensionale Erhöhung der Lichtintensität an. Nicht „mehr Licht!“, sondern „mehr Farbenlicht!“ müsse es heißen, schreibt er.⁴⁵ Damit beabsichtigte er die Steigerung der Sensibilität sowie die Ausbildung „neuer Sinne“.⁴⁶ Scheerbarts von optischen Ereignissen getragene Schriften weisen überdies eine so gehäufte und variantenreiche Verwendung von „Lichtfaktoren“ im Sedlmayrschen Sinn auf, dass man für Scheerbart zweifelsfrei nicht nur ein „bewusstes, gezieltes“, sondern auch ein „betontes, gesteigertes“ Verhältnis zum Licht postulieren kann.⁴⁷ Dem Licht kommt demnach nicht nur die Funktion eines „Akzidents“ im Werk zu, sondern maßgeblich diejenige einer „Substanz“.⁴⁸ Scheerbart selbst konstatiert seine Affizierung durch die Lichtmetapher, indem er von seinen Glasbauten als einer „*Lichtarchitektur*“ schreibt.⁴⁹

⁴² Sedlmayr, 1960, S. 314.

⁴³ Vgl. z. B. Paul Scheerbart: Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman. In: Ders.: Das große Licht. Gesammelte Münchhausiaden. Frankfurt/M., 1987. (Phantastische Bibliothek, 194).

⁴⁴ Sedlmayr, 1960, S. 316.

⁴⁵ Paul Scheerbart: Glasarchitektur & Glashausbrieft. München, 1986, S. 114.

⁴⁶ Scheerbart setzte sich auch mit Erkenntnissen der zeitgenössischen Sinnesphysiologie und -psychologie auseinander. So forderte er beispielsweise auch in Anlehnung an die Thesen Gustav Theodor Fechners die Einrichtung eines Lehrstuhls für „Kosmopsychologie“. Paul Scheerbart: Das Ende des Individualismus. Eine kosmopsychologische Betrachtung. In: „Die Gesellschaft“. 11. Jg., Heft 2 (1895), S. 1093 - 1097; hierfür S. 1096. Erneut abgedr. in Paul Scheerbart: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Uli Kohnle in zehn Bänden. Band X.1, Linkenheim, 1986 - 1996, S. 250 - 258.

⁴⁷ Sedlmayr, 1960, S. 313.

⁴⁸ Ebd., S. 314.

⁴⁹ Scheerbart, Münchhausen und Clarissa, 1987, S. 20.

In einem anderen Zusammenhang bezeichnet er sich wiederum als Erfinder einer elektrischen Lichtsignalsprache.⁵⁰ Von ihr leitet sich die Existenzberechtigung seiner Glasarchitektur ab.⁵¹ Ein Roman, der im Jahr 1912 erschien, trug sogar den Titel „Das große Licht“.⁵² Ziel des ersten Hauptteils der vorliegenden Untersuchung zum Bedeutungsumfang der Lichtmetapher wird es daher sein, den Gehalt von Scheerbarts Lichtkunst zu benennen.

II.1.1. Ausgangslage und Problemstellung

Den Formen-, Farben-, und Gestaltenreichtum, mit dem Scheerbart seine Erzählungen und Gedichte ausstattete, würdigten bereits seine Zeitgenossen auch unabhängig von einer explizit benannten Lichtthematik. So kann es kaum verwundern, wenn der begnadete Fabulierer als ein „Fanatiker des Kolorits“⁵³ bezeichnet und sein „ausgeprägter Sinn für malerische Eindrücke“⁵⁴ hervorgehoben wurde. Doch im Gesamturteil über seine künstlerischen Fähigkeiten und den inhaltlichen Tiefgang seiner kapriziösen Geschichten blieben die Meinungen geteilt. Der Schriftsteller Walter Mehring beispielsweise knüpfte in seinem Urteil an den exzessiven Alkoholkonsum Scheerbarts an und qualifizierte ihn als einen „vom Bier aufgedunsenen Märchenfrosch“ und „versumpften Phantasten“.⁵⁵ Der Schriftsteller Arno Schmidt beispielsweise sowie der Begründer der Anthroposophie, Rudolf Steiner, der Scheerbart noch persönlich kannte, brachten ebenfalls wenig Verständnis für Scheerbarts Glanzwelten auf. Steiner bemängelte seine „bodenlose“, einen Boden überhaupt nicht suchende, „Seelen-

⁵⁰ Scheerbart auf einer Bildpostkarte an Richard Dehmel vom 15. Juli 1913: „Umstehenden Palazzo habe ich nicht erfunden [gemeint ist das Große Palmenhaus im Botanischen Garten Berlin, Anm. AK] - wohl aber ein „Einarmiges Signalalphabet für farbige Scheinwerfer und Zeigerflügel auf Farbenreif.“ Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 612, S. 455 u. S. 457.

⁵¹ „Das Geheimnisvolle ist natürlich die Überfülle von elektrischem Licht, die ganz allein die Glas-Architektur rechtfertigt.“ In einem Schreiben vom 9. Juli 1911 an Peter Scher. Zit. n. Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 568, S. 426. Ebenfalls abgedruckt in „Quarber Merkur“, 1969, S. 46.

⁵² Paul *Scheerbart*: Das große Licht. In: Scheerbart, 1987. In dieser Ausgabe erscheinen mit dem Roman „Münchhausen und Clarissa“. Ursprünglich gehörten die beiden Romane für Scheerbart nicht erklärtermaßen zusammen. In beiden spielt jedoch die von ihm wiederbelebte Märchenfigur des Baron von Münchhausen eine zentrale Rolle als Berichterstatter einer sagenhaften Glasarchitektur. Er fungiert dergestalt als eine Art Sprachrohr für Scheerbarts Kunstideen.

⁵³ Paul *Wiegler*: Verlästerte Dichter. In: „Das literarische Echo“. 4. Jg. (1901/02), Sp. 1095.

⁵⁴ „(...) es giebt in seinen Büchern zuweilen Stellen, bei denen man die Empfindung hat, vor Gemälden zu stehen oder in einem Salon zu sitzen, der aufs raffinierteste mit Sammet-, Atlas-, und Seidenstoffen in den herrlichsten Farben ausgestattet ist (...)“ Eugen *Reichel*: Aus dem Engeren. Literaturbilder aus deutschen Einzelgauen. Band VI, Die Ost- und Westpreußen. In: „Das literarische Echo“. 2. Jg. (1899/1900), Sp. 302.

⁵⁵ Walter *Mehring*: Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur. Icking, München, 1964, S. 144.

Phantastik“. Er sah in ihm lediglich den „ganz feinen“, nur eben im Grotesk-Phantastischen steckengebliebenen und geistig unvollendeten „Geistmenschen“.⁵⁶ Arno Schmidt wiederum sprach von ihm als einem „Projekteur mit beschränkter Haftung“ und meinte, Scheerbart könne von Glück sagen, dass er noch keinem begabten Tiefenpsychologen in die Hände gefallen sei.⁵⁷ Für Erich Mühsam verkörperte er wiederum den einzigen großen Humoristen der modernen deutschen Literatur.⁵⁸

Ungeachtet der widersprüchlichen Kritiken wurde Scheerbart bereits zu Lebzeiten von zahlreichen bedeutenden Persönlichkeiten geschätzt. Ihn verband eine jahrelange Freundschaft mit Richard Dehmel. Er korrespondierte mit Detlev von Liliencron und Alfred Kubin, der die Erstausgabe seines Romans „Lesabéndio“ illustrierte.⁵⁹ Scheerbart pflegte überdies Verbindungen zu den zahlreichen literarischen „Stammtischen“ in Berlin⁶⁰ sowie zu Künstlern des „Sturm“ um Herwarth Walden⁶¹ (Abb. 1).

⁵⁶ Rudolf Steiner: Mein Lebensgang. Dornach, 1925, S. 244f.

⁵⁷ Arno Schmidt: Seifenblasen und nordisches Gemähre. Eindrücke von einer neuen Scheerbartausgabe“. In: Karl Ferdinand Gutzkow, Heinrich Albert Oppermann u.a. (Hrsg.): Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in vier Bänden. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze. Band IV, 1988, S. 259ff.

⁵⁸ Erich Mühsam: Unpolitische Erinnerungen. In: Ausgewählte Werke, Band II, Berlin, 1978, S. 532.

⁵⁹ Paul Scheerbart: Lesabéndio. Ein Asteroïden-Roman. In: ders.: Dichterische Hauptwerke. Stuttgart 1962, S. 521 - 719. Die von Kubin illustrierte Erstausgabe erschien im Jahr 1913.

⁶⁰ Vgl. etwa das Nachwort von Else Harke in: Scheerbart, Dichterische Hauptwerke, 1962, S. 723 - 740; hierfür S. 730f.

⁶¹ Der Leiter der Sturm-Galerie und Herausgeber der gleichnamigen Zeitschrift, Walden, wurde in der Sekundärliteratur wiederholt zitiert mit der Aussage, Scheerbart sei der „erste Expressionist“ gewesen. Die entsprechende Passage aus seinem Nachruf für den Dichter lautet indessen wie folgt: „Neulich sagte mir jemand, Paul Scheerbart sei eigentlich der erste Expressionist gewesen. Sicher, denn das Leben machte auf ihn keinen Eindruck. Übrigens hat es noch früher einen Expressionisten gegeben, der hieß Heinrich von Kleist.“ Herwarth Walden: Paul Scheerbart. In: „Der Sturm“. 6. Jg. (1915), Berlin, S. 98. Zur vermittelnden Rolle Waldens für die Ideen Scheerbarts an die Berliner Kunstszene vgl. die Anmerkungen zu Brief Nr. 285 in Scheerbart, Briefwechsel, 1991, S. 528. Rausch vermutete, die Bezeichnung Expressionist sei zuerst im Paris der Jahrhundertwende aufgetaucht, und zwar in literarischen, nicht in bildkünstlerischen Kreisen. Scheerbart habe den Begriff Expressionist obendrein nicht im späteren Sinn als einen Stilbegriff auf sich bezogen, sondern die Vorstellung von „Phantast“ oder „Komiker“ damit verbunden. Vgl. dazu die Anmerkung zu Brief Nr. 154 in Scheerbart, Briefwechsel, 1991, S. 407f. Heinrich v. Kleist wird hier noch in Zusammenhang mit Scheerbarts Werk Erwähnung finden. Vgl. dazu auch S. 63 der vorliegenden Untersuchung. Die Wechselbeziehungen zwischen der Pariser und der Berliner Kunstszene um 1900 finden im Kap. II.5.4.2. der vorliegenden Untersuchung Beachtung.



„Die ‚Modernen‘ an ihrem Stammtisch in einem Cafe des Westens.“ V. l. n. r.: Anna Scheerbart, Samuel Lubinski, Salomo Friedländer, Paul Scheerbart, Else Lasker-Schüler, Herwarth Walden.

Scheerbart schrieb für Zeitschriften wie „Pan“ oder „Die Jugend“ und publizierte in den angesehenen Verlagen, etwa bei der Insel und bei Rowohlt. In den Jahren 1911 und 1914 versuchte Anselm Ruest, den Dichter für den Friedensnobelpreis vorzuschlagen.⁶² In den zwanziger Jahren lernte wiederum Walter Benjamin über seinen Freund Gershom Scholem das Werk Scheerbarts kennen. Er plante daraufhin eine umfangreiche Auseinandersetzung mit Scheerbarts Asteroiden-Roman „Lesabéndio“. Heute erhalten sind lediglich zwei kürzere Aufsätze, besser zu bezeichnen als Exposés für eine nicht realisierte Studie Benjamins.⁶³

Hinsichtlich der Lichtthematik lässt sich ebenfalls keine einheitliche Rezeption von Scheerbarts Werk ausmachen. So schätzten Zeitgenossen seine Ideen zu einer „Glasarchitektur“ wiederholt als schmückende Beigabe zu seinem übrigen literarischen Werk ein. Ein Kritiker äußerte sich beispielsweise negativ über den „Feuerwerks-Idealismus“ Scheerbarts. Die von ihm in seinen Erzählungen geschilderten, „kaleidoskopisch sich verschiebenden Diamantenbrände“ wertete der Kritiker lediglich als „die stilistischen Außenseiten“ seines Schaffens.⁶⁴ Oder man sprach seinen Werken den Kunstcharakter und ihm selbst sogar jegliches Stilgefühl ab:

⁶² Anselm Ruest: Offener Brief an die künftigen Verteiler des Nobelpreises in Stockholm. In: „Bücherei Maiandros“. 2. Buch (1912), Beiblatt S. 3 - 5. Erneut abgedruckt in: „Quarber Merkur“, 1969, S. 70f.

⁶³ Walter Benjamin: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: Ders., Schriften, Band I, Frankfurt/M., 1955., S. 407f. Ders.: Erfahrung und Armut. In: Ebd., Band II, S. 9f. Das Interesse Benjamins an Scheerbart wurde in der Sekundärliteratur viel beachtet. Am ausführlichsten geschah das bei Christoph Jeanjour: Sozialphänomenologie der Literatur. Untersuchungen am Beispiel und aus Anlass von Paul Scheerbarts literarischem Werk. Diss. Heidelberg, 1981.

⁶⁴ Wiegler, 1901/02, Sp. 1096.

„Irgend welche tiefere Bedeutung haben Scheerbarts Schriften (...) nicht; sie sind schillernde Seifenblasen, in denen sich (...) häufig das Licht der Sonne und ein hübsches Stückchen Welt spiegelt.“⁶⁵

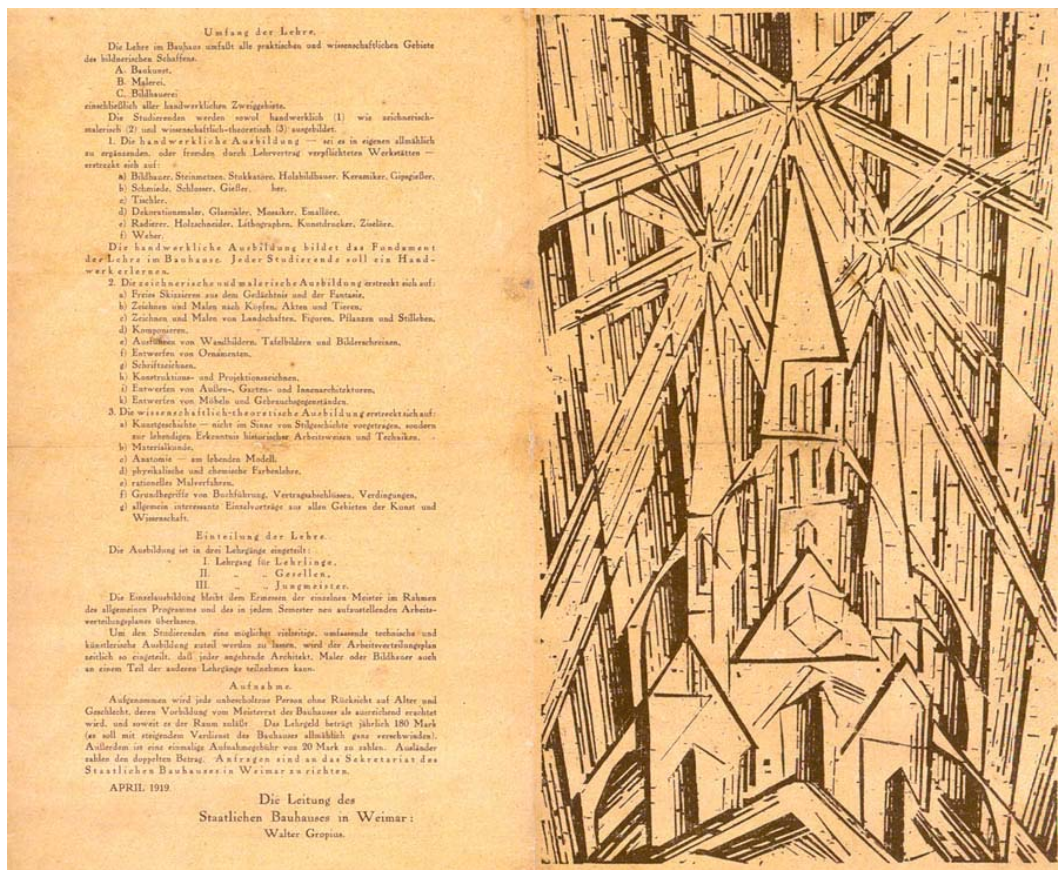
Demgegenüber berichtete Salomo Friedländer von Scheerbarts geradezu abenteuerlicher Vorliebe für das Glas „in allen Lichtern und Farben“. Er schloss daraus auf die innerste Beschaffenheit seiner Seele. In ihrer „großartigen, durchsichtigen Reinheit“ erkannte er ein sehnliches Bedürfnis nach „Lauterkeit, Klarheit, Durchschauung, Durchdringung“.⁶⁶ Mit seinen Ideen zu einer visionären Glasarchitektur übte Scheerbar auf den Architekten Bruno Taut einen großen Einfluss aus. Die beiden lernten sich durch die Vermittlung des Glaskunsthandwerkers Gottfried Heinersdorff im Sommer 1913 kennen.⁶⁷ Taut initiierte nach dem Ende des Ersten Weltkriegs den Briefwechsel der „Gläsernen Kette“ und gab die Zeitschrift „Frühlicht“ heraus.⁶⁸ Darin hob er wiederholt den Stellenwert Scheerbarts für seine eigenen Ideen zu einer Glasarchitektur hervor. In die Einflussosphäre dieser Initiativen Tauts gelangte auch Walter Gropius (Abb. 2).

⁶⁵ Reichel, 1899/1900, Sp. 302.

⁶⁶ Salomo *Friedländer* (Pseudonym: Mynona): Paul Scheerbar - ein Medaillon. In: „Die neue Kunst“. Band I, Heft 1 (1913/14), Reprint Nendeln/Liechtenstein, 1969, S. 205. Ein Nachdruck erfolgte in: Paul *Scheerbar*: Glasarchitektur, München, 1971, S. 14.

⁶⁷ Scheerbar, der in jungen Jahren als Kritiker über kunsthandwerkliche Erzeugnisse schrieb, kannte den Vater von Heinersdorff, der bereits eine Glasmalerei-Werkstatt besaß. Der Sohn war Teilhaber der Firma „Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff“. Er pflegte Kontakte mit Künstlern und Handwerkern aus dem Umkreis der Kunstgewerbebewegung und wurde im Sinn der Reformbestrebungen des Werkbunds aktiv, um der Glasmalerei als Kunsthandwerk neue Geltung zu verschaffen. An ihn wandte sich Scheerbar mit einem Schreiben vom 11. Juli 1913 mit der Anfrage, ob Heinersdorff nicht „Architekten oder Baulustige“ kenne, die ihm bei der Realisierung seiner Glasträume behilflich sein könnten: „Vielleicht wissen Sie, daß ich schon seit 20 Jahren sehr viel über die sogenannte Glasarchitektur schreibe; ich möchte doppelte Wände mit farbigem Glas - also die Wände der Architektur umwandeln. In den letzten drei Jahren ist sehr viel von mir darüber geschrieben worden, allerdings in Novellenform. Nur ich bemerke leider, daß die Sache nicht fördert. Kennen Sie nicht Architekten oder Baulustige, die mal derartiges bauen möchten - zur Einführung?“ Scheerbar, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 611, S. 455. Zuvor abgedruckt bei Gabriele *Struck*: Glas-Architektur. In: „Wände aus farbigem Glas“. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff. Katalog d. Ausstellung i. d. Berlinischen Galerie v. 8. Dezember 1989 - 21. Januar 1990, Berlin, 1989, S. 17 - 35; hierfür insbes. S. 22 - 25. Heinersdorff stellte daraufhin den Kontakt zu dem jungen Bruno Taut her. Dieser fand wiederum in Scheerbar einen väterlichen Freund. Die Ergebnisse ihrer Freundschaft manifestierten sich in Tauts „Glashaus“ auf der Werkbundausstellung in Köln des Jahres 1914 einerseits und in Scheerbarts Büchlein „Glasarchitektur“ aus dem gleichen Jahr andererseits; (Scheerbar, Glasarchitektur, 1986).

⁶⁸ Zur Klärung der Begriffe „Gläserne Kette“ und „Frühlicht“ s. Anm. 36 der vorliegenden Untersuchung.



2. Das Bauhaus-Manifest von Walter Gropius mit einem Holzschnitt von Lyonel Feininger, 1918.

Das bekannte Bauhaus-Manifest spiegelte die Gedankenwelt Scheerbarts wieder und zeigte sich beeinflusst von ihr, indem er als visionäres Ziel eine „Kathedrale der Zukunft“ imaginierte:

„Wollen, erdenken und 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 kommenden Glaubens.“⁶⁹

Die Rezeption von Scheerbarts Werk erfuhr um 1930 eine Unterbrechung. Dafür sind mehrere Gründe verantwortlich. Die Neue Sachlichkeit hatte für seine phantastischen Glaswelten nicht mehr viel übrig.⁷⁰ Die politische Situation war der Auseinandersetzung

⁶⁹ [Hervorh. Gropius], Walter Gropius: Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919. Zit. n. Ulrich *Conrads* (Hrsg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Berlin u. a., 1964, (Bauwelt Fundamente, 1), S. 47. Vgl. dazu auch die ähnlichlautenden Äußerungen Gropius' im Flugblatt zur „Ausstellung für unbekannte Architekten“, April 1919, in dem er „Maler und Bildhauer“ auffordert: „Durchbrecht also die Schranken zur Architektur und werdet Mitbauende, Mitringende um das letzte Ziel der Kunst: die schöpferische Konzeption der Zukunftskathedrale, die wieder alles in einer Gestalt sein wird, Architektur und Plastik und Malerei.“ Zit. n. ebd., S. 43.

⁷⁰ Soweit sich überblicken ließ, wurde seine Bedeutung für das zeitgenössische Bauen in einer Publikation aus dem Jahr 1929 zum letzten Mal vor dem Zweiten Weltkrieg hervorgehoben. Vgl. Konrad Werner *Schulze*: Glas in der Architektur der Gegenwart. Stuttgart, 1929, S. 9.

mit Scheerbarts Werk ebenso wenig zuträglich. Zum dritten muss die Nachlasssituation als ein weiterer Hinderungsgrund für die Rezeption von Scheerbarts Schriften gewertet werden.⁷¹ Nach 1945 wandte sich die Nachwelt den Glanzträumen Scheerbarts erneut zu, wenn auch zunächst nur zögerlich. Die zweigleisige Rezeption auf dem Gebiet der Literatur einerseits und im Bereich der Bildenden Kunst oder der Architektur andererseits wiederholte sich symptomatisch. Der Stellenwert eines „Verkannten“ blieb ihm gleichfalls erhalten. Im Jahr 1963 verwies Udo Kultermann in einem Aufsatz auf den kunsthistorischen Zusammenhang der Glasarchitektur und trug so zu einer positiven Festschreibung ihrer Bedeutung bei. Er betonte Scheerbarts entwicklungsgeschichtliche Sonderstellung, „die bisher auch noch nicht andeutungsweise erkannt oder gar angemessen bewertet worden“ sei.⁷² In seinem gleichfalls grundlegenden Aufsatz hob wiederum Wolfgang Pehnt Scheerbarts originellen Standpunkt innerhalb von zeitgenössischen Erscheinungsformen und Strömungen der Architektur hervor. Er versuchte sich damit dem Phänomen anzunähern, dass Scheerbart mit seinen kapriziösen Glashausideen für die unmittelbar nachfolgende Architektengeneration so überaus einflussreich werden konnte.⁷³

Spätestens hier stellt sich die Frage, ob Scheerbart tatsächlich eine Verwirklichung seiner literarisch-phantastischen, von einem visionären Geist getragenen Ideen zur Glasarchitektur in einem Ausmaß anstrebte, wie seine Nachwelt annahm. War demnach die Inanspruchnahme von Seiten der Architektur auch von ihm selbst intendiert oder nicht? Die vorliegende Untersuchung soll zeigen, dass Scheerbarts Glashausideen zunächst als eine Ideenarchitektur und als reine Poesie begriffen werden wollen. Daneben existiert aber für Scheerbart spätestens seit dem Jahr 1913 mit der gleichen

⁷¹ Zur Nachlasssituation vgl. z. B. Michael Matthias Schardt in seinem Nachwort zu Scheerbarts „Na Prost!“. Er macht den Nachlaßverwalter Hellmut Draws-Tychsen mit seinem restriktiven Verhalten für den geringen Bekanntheitsgrad der Schriften Scheerbarts verantwortlich. Ders.: Nachwort in: Paul Scheerbart: *Na Prost! Phantastischer Königsroman*. Hrsg. v. Michael Matthias Schardt. Siegen, 1987, S. 149 - 166. Ern. abgedruckt in und zitiert nach: Berni Lörwald/Michael M. Schardt (Hrsg.): *Über Paul Scheerbart. 100 Jahre Scheerbart-Rezeption in drei Bänden. Band I: Einführungen, Vorworte, Nachworte*. Paderborn, 1992, S. 166f.

⁷² Als Belege für die Einflusskraft auf die Architektur- und Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts, insbesondere der zwanziger Jahre, erwähnte er neben den Stimmen von Bruno Taut und César Klein die Ergebnisse einer Umfrage. Sie wurde in dem Aufruf „Ja!“ des „Arbeitsrats für Kunst“ in Berlin veröffentlicht und galt den Möglichkeiten einer Neugestaltung der Kunst in der Gesellschaft. Viele der befragten Künstler hätten sich dabei auf Scheerbart wie auf eine Autorität berufen und seine Verse und Aussprüche zitiert: „Und viele damals entstandenen Architekturentwürfe, Plastiken und Gemälde wirken wie Illustrationen zu den Visionen von Scheerbart.“ Als Beispiele nannte er neben Tauts kosmischen und alpinen Vorstellungen die Bilder von Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Lyonel Feiniger sowie die Plastiken von Rudolf Belling sowie die Architekturentwürfe von Wassilij und Hans Luckhardt, Hermann Finsterlin, Wenzel August Hablik, Mies van der Rohe. Udo Kultermann: *Paul Scheerbart und die Architektur im 20. Jahrhundert*. In: *Handbuch des Bauwesens. Deutscher Baukalender, vereinigt mit Bausstofflexikon*. 84. Jg. (1963), S. 46 - 63; hierfür S. 60f.

⁷³ Pehnt, 1971, zit. n. Lörwald/Schardt, 1992.

Berechtigung der erklärte Wille, diese Ideen konkret umzusetzen. Dies belegt seine entsprechende Anfrage in Fachkreisen:

Kennen Sie nicht Architekten oder Baulustige, die mal derartiges bauen möchten - zur Einführung?⁷⁴

Die Glasarchitektur versteht sich demnach als Poesie und konkreter Werkplan in einem. Darin zeigt sich zukunftsweisend ein „konzeptueller Charakter“ der Texte Scheerbarts.⁷⁵ Das Kennzeichen der Glasarchitektur besteht indessen darin, dass ihr bei allen Bestrebungen Scheerbarts, sie wirklich vor seinen Augen entstehen zu sehen, ein imaginärer Gehalt nicht abhanden kommt. Sie ist Weltverbesserungsgedanke und künstlerische Produktionsidee in einem. Darin besteht die Stärke, und zugleich die Schwäche der Glasarchitektur. Sobald sich die Frage nach ihrer Realisierbarkeit stellt, relativiert sich die an sich problematische Synthese aus poetischer Idee und konkreter Verwirklichungsabsicht mittels ironischer Brüche und dem sprichwörtlichen Humor Scheerbarts. Scheerbart verwahrt sich damit einerseits vor der naiven Hoffnung auf Realisierung der Utopie und zieht sich andererseits auf das Refugium seiner Phantasiewelt zurück. In ihr erscheint immer wieder neu alles möglich.⁷⁶

Der wiederholt in der kunstgeschichtlichen Sekundärliteratur sowie auf dem Sektor der Architektur vorgetragenen Hoffnung auf Realisierbarkeit der besten seiner Ideen⁷⁷ steht

⁷⁴ Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 611, S. 455. Zuvor abgedruckt von Gabriele Struck: Glas-Architektur. In: „Wände aus farbigem Glas“. Das Archiv der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner, Gottfried Heinersdorff. Katalog d. Ausstellung i. d. Berlinischen Galerie v. 8. Dezember 1989 - 21. Januar 1990, Berlin, 1989, S. 17 - 35; hierfür insbes. S. 22 - 25. Vgl. Anm. 67 der vorliegenden Untersuchung.

⁷⁵ Vgl. dazu Sol Lewitts „Sätze über konzeptuelle Kunst“ aus dem Jahr 1969, vorzugsweise die Sätze: „1. ‚Konzeptuelle Künstler sind eher Mystiker als Rationalisten. Sie gelangen sprunghaft zu Lösungen, die der Logik verschlossen sind. 9. (...) In den *Ideen* verwirklicht sich die *Konzeption*. 10. Ideen allein können Kunstwerke sein. Sie sind Teil einer Entwicklung, die irgendwann einmal ihre Form finden mag. Nicht alle Ideen müssen *physisch verwirklicht* werden. 12. Zu jedem Kunstwerk, das physisch verwirklicht wird, gibt es viele unausgeführte Variationen. 15. Da keine Form ihrer Natur nach einer anderen überlegen ist, kann der Künstler *jede gleichwertig* benutzen, von (geschriebenen oder gesprochenen) Wörtern bis hin zu physisch Vorhandenem. 27. Die Konzeption eines Kunstwerks kann *Gegenstand* oder *Herstellungsprozess* der Arbeit enthalten. 31. Wenn ein Künstler in einer Reihe von Arbeiten die gleiche Form, aber anderes Material benutzt, sollte man annehmen, daß die Konzeption des Künstlers das Material mit einschließt.“ [Hervorh. AK], zit. n. Glozer, 1981, S. 280f.

⁷⁶ Scheerbarts Urteil über sein utopisches Projekt, ein Perpetuum mobile zu erstellen, lässt sich auf eventuelle Vorbehalte im Fall einer Realisierung seiner Glasarchitektur übertragen: „Das sind natürlich nur Phantasien. Die reale Wirklichkeit ist immer ganz anders und zerstört gar viele Phantasiereiche. Und so muß ich zum Schluß ehrlich gestehen, daß ich eigentlich die praktische Verwertbarkeit dieses Perpetuums nicht sehr heftig herbeiwünsche. *Die Praxis wird viele meiner Phantasien zerstören. Das weiß ich ganz genau.*“ [Hervorh. AK], Paul Scheerbart: Das Perpetuum mobile. Die Geschichte einer Erfindung. Leipzig, 1910, S. 41.

⁷⁷ Vgl. dazu die Aufzählung der zukunftsweisenden Erfindungen Scheerbarts bei Pehnt: „Die Quote der richtigen Vorhersagen, die Scheerbarts Büchern zu entnehmen sind, liegt sicherlich höher als bei manchem berufsmäßigen Futurologen von heute. Scheerbart prophezeite Kartoffelschälmaschinen, transparente Kunststoffe, psychedelische Kompositionen einschließlich Licht und Duft, kinetische Kunst, Spülmaschinen, Kosmonautik in allen Formen. Der Architektur sagte er Terrassenbauten,

eine aus Sicht der Literaturwissenschaft wiederholt ausgesprochene Einschätzung von Scheerbart als ein die verschiedensten Einflüsse in phantastischer Synthese kolportierender Fabulierer gegenüber. Danach wäre sein Werk vor allem gekennzeichnet durch eine von Willkür geprägte Phantastik. Denn parallel zur Vorstellung, dass Scheerbart angeblich mit einem vagen künstlerischen Konzept arbeitete, herrschte geraume Zeit auch die Idee vor, dass er sich um der Bildfindung willen bei den zahlreichen Quellen unterschiedlicher Provenienz bediente. So notierte beispielsweise Christian Ruosch eine Reihe von geistesgeschichtlichen Vorbildern für Scheerbart. Er schrieb allzu pauschalierend, bei der phantastischen Kosmologie Scheerbarts handle es sich um ein „undurchsichtiges Konglomerat“ aus philosophischen und religiösen Systemen christlicher und orientalischer Herkunft. Grundsätzlich zeige sich indessen eine vorwiegend „gnostische Grundhaltung“.⁷⁸ Hubert von Gemmingen wertete eine derartige Kategorisierung schließlich zu Recht als Klischee, mit dem sich „alles und nichts“ sagen ließe. Er bemängelte überdies, dass zu selten nach den historischen und typologischen Implikationen einer geistesgeschichtlichen Einordnung gefragt werde. Er forderte zudem, dass diese gegebenenfalls zu differenzieren seien.⁷⁹ Seither versuchten nicht weniger als drei Abhandlungen, sich durch eine Erörterung des Kristallmotivs konkreteren Aufschluss über den Gehalt von Scheerbarts Werk zu verschaffen. Sie stehen damit dem hier gestellten Untersuchungsinteresse am nächsten.⁸⁰ Zwei davon argumentierten disziplinenübergreifend.⁸¹ Tatsächlich bietet sich das Bild des Kristalls für die Veranschaulichung von Scheerbarts Glasarchitektur zunächst an. Der Kristall zeigt in der materiellen Welt die größte Affinität zum Licht.⁸²

transportable Häuser, Hängebauten und pneumatische Konstruktionen voraus, die sich als Traglufthallen eingebürgert haben (...). Seine ‚Tempel aus Segel‘ lassen sich als Zeltdachkonstruktionen denken, wie der Architekturingenieur Frei Otto sie heute baut. Stützen, die nur aus Licht zu bestehen scheinen, verwirklichte der schwedische Architekt Hans Asplund 1930 auf einer Stockholmer Ausstellung. Türme, die Lichtsignale in einem programmierten Rhythmus ausstrahlen, entwirft der französische Plastiker Nicolas Schoeffer. Doppelte Wände aus farbigem Glas, wie sie Scheerbart immer wieder propagierte, hat Egon Eiermann um seine Berliner Gedächtniskirche von 1963 gelegt.“ Wolfgang Pehnt: Paul Scheerbart, ein Dichter der Architekten. In: Scheerbart, 1971, S. 141 - 161. Hier zit. n. Lörwald/Schardt, 1992, S. 68 - 83; S. 81.

⁷⁸ Christian Ruosch: Die phantastisch-surreale Welt im Werke Paul Scheerbarts. Diss. Frankfurt/M., Bern, 1970, S. 21. Diese Textstelle wird auch zitiert bei Beil, 1988, S. 334. Beil kritisierte die Schablonenhaftigkeit, mit der Ruosch seine historische Einordnung Scheerbarts vornahm.

⁷⁹ Hubertus v. Gemmingen: Paul Scheerbarts astrale Literatur. Diss. Frankfurt/M., Bern, 1976, S. 11.

⁸⁰ Zuerst bei Rosemarie Haag Bletter: Bruno Taut and Paul Scheerbart's Vision. Utopian Aspects of German Expressionist Architecture. Diss. Columbia University, 1973. Dann bei Ulrich Johannes Beil: Die Wiederkehr des Absoluten. Studien zur Symbolik des Kristallinen und Metallischen in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Diss. Frankfurt/M., Bern, 1988, S. 323 - 400. Zuletzt widmete sich Regine Prange dem Kristallsymbol bei Bruno Taut. Sie bezog in ihre Überlegungen teilweise auch Scheerbart ein. Prange, 1991.

⁸¹ Haag Bletter, 1973 und Prange, 1991.

⁸² Sedlmayr, 1960, S. 316. Scheerbart selbst gibt eher humoristisch über den Stellenwert des Kristalls Auskunft. Unter den Sprüchen, die er anlässlich der Errichtung des Glashauses durch Taut für die Kölner Werkbundausstellung im Jahr 1914 verfasst hat, bezieht er sich zweimal auf den Kristall. Es handelt sich um die Verse Nr. 9: „Größer als der Diamant/ Ist die doppelte Glashauswand.“ Und Nr. 10: „Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im Kristall.“ Zit. n. Scheerbart, Glasarchitektur, 1986, S. 129.

II.1.2. Der Kristall als Vorbild

In ihrer gründlichen Untersuchung verzeichnete Rosemarie Haag Bletter gleichfalls wie Ruosch vielfältige geistesgeschichtliche Quellen.⁸³ Da sie für die Glasarchitektur hervorhob, dass sie mit gleichem Recht auch als „Lichtarchitektur“ gelten könne, führte sie deren geistige Wurzeln auf das Kristallmotiv zurück. Dieses brachte sie wiederum mit mittelalterlichen Mystikgedanken in Verbindung. Aus dem damit umrissenen, geistesgeschichtlichen Horizont für die Schriften Scheerbarts lässt sich indessen nicht konkret erschließen, was Haag Bletter selbst als die entscheidende Charakteristik im Werk von Scheerbart bezeichnete: „Flux is its essence.“⁸⁴ Sie vermutete, die Flexibilität von Scheerbarts Architektur sei nicht in erster Linie vom technologischen Fortschritt inspiriert, sondern meinte vor allen Dingen eine „geistige Flexibilität“⁸⁵. Die Antinomie zwischen der Starrheit des Kristallmotivs und einer nicht näher zu benennenden, geheimnisvollen Kraft, die den Kristall zum Funkeln bringt, löste Haag Bletter in der idealistischen Vorstellung auf, die Lichtthematik zielte bei Scheerbart auf Erleuchtung.⁸⁶

In eine ähnliche Richtung ging auch die Argumentation von Johannes Ulrich Beil, indem er die Frage nach der Funktion des Kristallinen in enger Verbindung mit der Frage nach der Magie sah.⁸⁷ Er beschrieb das Kunstziel Scheerbarts als das Streben nach einer *Unio mystica* und analysierte dafür Ideen des Pietismus und des Sufismus.⁸⁸ Anhand des Kristallmotivs diagnostizierte er für Scheerbart gleichermaßen wie für Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und Alfred Mombert ein Spannungsfeld zwischen „Transzendenz und Erfahrung“.⁸⁹ Es sei aus dem Verlust eines für das *Fin* des

⁸³ Haag Bletter vermutete Einflüsse des Neuplatonismus, des Gnostizismus, Manichäismus und Mithraismus auf Scheerbart. Die neuplatonischen Elemente verstand sie als grundsätzlich über Kabbala, Alchemie sowie die Rosenkreuzer vermittelte Ideen. Meister Eckhardt und Jakob Böhme zählte sie ebenfalls zu den Vorbildern Scheerbarts. Haag Bletter, 1973, S. 160 - 162.

⁸⁴ Haag Bletter erwähnte in diesem Zusammenhang Scheerbarts Erfindung einer „transportablen“ Architektur, sowie Gedanken zu einer „fliegenden Stadt“. Schließlich verglich sie Scheerbart mit Wassily Kandinsky und zählte Ludwig Hirschfeld-Mack sowie Dan Flavin, Chryssa und Otto Piene als mögliche Einflussnehmer der Ideen Scheerbarts aus dem Bereich der Bildenden Kunst auf. Haag Bletter, 1973, S. 124 u. S. 150 - 160.

⁸⁵ „Scheerbart's mechanical and engineering conceptions are only on the surface of his thought, not central to it, and (...) they were only used as a means to a transcendental end.“ Ebd., S. 164. Diese Vorstellung formulierte sie sinngemäß nochmals in Rosemarie Haag Bletter: Paul Scheerbarts Architekturphantasien. In: Bruno Taut 1880 - 1938. Katalog zur Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste vom 29. Juni - 3. August 1980. Berlin, 1980, S. 86 - 93; hierfür S. 86.

⁸⁶ Haag Bletter, 1973, S. 163. Zu einer Kritik ihrer Methode, aufgezeigt an Bruno Taut vgl. Prange, 1991, S. 54 - 56.

⁸⁷ Beil, 1988, S. 324.

⁸⁸ Ebd., über Einflüsse des Pietismus, vgl. die Seiten 326 - 334, 350, 364, 367, 378. Einflüsse der orientalischen Mystik, des Sufismus, S. 335 - 340.

⁸⁹ Ebd. S. 469 u. S. 474.

Siècle nicht mehr existenten metaphysischen Prinzips entstanden. Indessen gelang es ihm nicht, schlüssig zu veranschaulichen, warum - bezogen auf Scheerbarts Texte und darin ablesbar gerade am Kristallmotiv ein „Absolutismus der Produktion“ zum zentralen Faktor werden sollte. Dieser zeichnet die fortgeschrittene kapitalistische Gesellschaft aus.⁹⁰ Im Gegensatz zu Haag Bletter, die bei Scheerbar Transzendenz- und Erleuchtungsideen realisiert sah, stellte nun Beil für ihn lediglich die Scheinhaftigkeit der Transzendenzerfahrung fest. Nach Beils Beobachtungen hat der Kristall bei den von ihm betrachteten Schriftstellern seine Symbolfunktion im traditionellen Sinn eingebüßt. Er schloss daraus auf die „Hinfälligkeit des Lebens“, auf die „Erinnerung an einen Traum“, der nie Wirklichkeit war.⁹¹

Ähnlich wie Beil konstatierte auch Regine Prange die Absolutsetzung der künstlerischen Form im Kristallsymbol für die Zeit um 1900 und sah darin einen wichtigen Faktor für die Herausbildung abstrakter Kunstwerke. Im Kristallsymbol sah sie den ungelösten Widerspruch zwischen expliziter Irrationalität des Expressionismus und funktionaler Sachlichkeit realisiert. Für Scheerbar wie für Taut, der Architekt, der wohl am meisten von den Ideen Scheerbarts zu einer Glasarchitektur profitierte, verzeichnete sie daher eine „innere Widersprüchlichkeit“. Für Scheerbar beobachtete sie analog dazu eine „doppelte Inanspruchnahme“ seiner Schriften durch eine „lautmalerische Edelsteinmetaphorik“ seiner frühen Werke einerseits und die Programmatik einer „technisch vollendeten Glasarchitektur“ in den späteren Werken andererseits.⁹²

II.1.3. Thesen

Die vorliegende Untersuchung vertritt die Auffassung, dass sich mit Scheerbarts Vorstellungen zu einer Glasarchitektur eine umfassende Kunstkonzeption mit kunstphilosophischen Implikationen verbindet. Indessen kann weder mit dem Kristallmotiv noch mit dem Verständnis von einer im wesentlichen nach Erleuchtung strebenden Kunst Scheerbarts Werk in seiner Komplexität adäquat erfasst werden. Der Kristall führt überdies als ein traditionsreiches Motiv in die Vergangenheit zurück, vorzugsweise in das Mittelalter. Seine Betrachtung mündet in den Widerspruch

⁹⁰ [Hervorh. Beil], ebd., S. 471.

⁹¹ Ebd., S. 471.

⁹² Ebd., S. 44.

zwischen der ihm eigenen Statik und der für Scheerbart charakteristischen „modernen“ Variabilität seiner Bilder. Das emphatisch von Scheerbart vorgeführte Material Glas macht die Abkehr vom Kristallmotiv gleichfalls offenkundig, auch wenn letzteres noch immer potentiell enthalten ist. Im Glas manifestiert sich für Scheerbart ein demokratisierendes Prinzip des Kristalls. Nicht der in der Natur vorgefundene, bezaubernde Edelstein, sondern der von Menschenhand geschaffene, in der Architektur zunehmend bedeutungsvoll gewordene und seit dem Kristallpalast für industrielle Zwecke genutzte Werkstoff wird auf seinen künstlerischen und spirituellen Gehalt befragt. Schließlich spricht als letztes Argument gegen eine Überbetonung des Kristallsymbols im Werk von Scheerbart die Tatsache, dass er selbst auf das Licht verwiesen hat, das durch die Transparenz von farbigem Glas vermittelt werden sollte. Dabei dachte er entscheidend an das elektrische Licht.⁹³ Die Abkehr vom Kristallsymbol mit seinen statischen Tendenzen und die Untersuchung des Stellenwerts des farbigen Glases sowie der bildschöpfenden Lichtmetapher an seiner Stelle lässt aufgrund dieser Ausgangslage auf adäquatere und aufschlussreichere Ergebnisse hoffen. Die Untersuchung der Lichtthematik in Scheerbarts Werk ermöglicht einen erweiterten Blick auf seine Stellung im zeitgenössischen Kontext. Dies geschieht unter Einbeziehung der zu diesem Zeitpunkt aktuellen künstlerischen, und literarischen Entwicklungen, der philosophischen Diskussion sowie des damaligen Stands der Wissenschaft. Ende des 19. Jahrhunderts zeigten sich beispielsweise Tendenzen zu einer „Vergeistigung“ der Kunst.⁹⁴ Die Philosophie setzte sich mit den Bedingungen des Materialismus auseinander. Der Orient als Ort der Imagination und Forschung erlangte entscheidende Geltung. Im Jahr 1905 entwickelte Einstein die Relativitätstheorie. Sie brachte eine Abkehr des absolut gesetzten Newtonschen „Containerraums“ mit sich.⁹⁵ Den vorläufigen Endpunkt einer kontinuierlichen Eliminierung des Materiebegriffs in den Naturwissenschaften durch die Vorstellung von „Kraftfeldern“ stellten die Erkenntnisse Einsteins dar. Auch im Alltag schlugen sich die wissenschaftlichen und technologischen Veränderungen sowie die Folgen der Elektrifizierung nieder.⁹⁶ Diese Faktoren prägten fortan die menschliche Wahrnehmung.

⁹³ Vgl. dazu Anm. 50 u. 51. Indessen ist es als ein Aspekt von Ironie und poetischem Spiel zu werten, dass Scheerbart an keiner Stelle den Versuch unternimmt, diese Lichtzeichensprache in ihren Konnotationen zu definieren. Wie so viele Fachbereiche der Glasarchitektur überlässt er ihre detaillierte Ausarbeitung den „Fachleuten“, während er selbst sich vorwiegend mit der poetischen Ausformulierung seiner Fragestellungen befasst. Scheerbarts Lichtsignalsprache findet weiter unten im Verhältnis zu Delaunays „langage lumineux“ Beachtung. Vgl. dazu Kap. II.5.4.1. der vorliegenden Untersuchung.

⁹⁴ Vgl. dazu den verdienstreichen Ausstellungskatalog von Tuchman/Freeman, 1988. Dort findet sich weiterführende Literatur. Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen, 1989, (Werkbund-Archiv, 18).

⁹⁵ Vgl. dazu das Vorwort von Albert Einstein in Max Jammer: Das Problem des Raumes. Darmstadt, 1964.

⁹⁶ Für derartige Aspekte im Verhältnis zu Scheerbarts Texten s. u. das Kap. II.5.5.4. der vorliegenden Untersuchung.

Alle die genannten Aspekte finden im Werk Scheerbarts einen Widerhall. Das Ausmaß der Reflexion auf die Situation seiner Zeit und seine engagiert formulierte Stellungnahme dazu sichern ihm seinen historischen Rang. Ihn gilt es hier anhand der Lichtthematik herauszuarbeiten. Vorab muss jedoch betont werden, dass Scheerbarts Werk bereits vor Beginn der vorliegenden Studie aufgrund der eingeschränkten Quellenlage als weitgehend erforscht galt. Das hier formulierte Forschungsinteresse sowie die damit verbundene veränderte Sichtweise führt indessen zu Ergebnissen, die eine erneute Betrachtung der Schriften Scheerbarts rechtfertigen.

II.1.3.1. Antinomie als Postulat

Der weiter oben bereits erwähnte, angeblich sich in Scheerbarts Texten wie bei anderen manifestierende, ungelöste Widerspruch zwischen expressionistischer Irrationalität und funktionaler Sachlichkeit wurde von Regine Prange bei Bruno Taut und Paul Klee generell als eine „Selbsttäuschung“ gewertet.⁹⁷ Im folgenden wird sich jedoch unter dem hier gewählten Blickwinkel zeigen, dass gerade die Antinomie und das Paradox als Kategorien für Scheerbarts Fragen an die Seinsbestimmung zu gelten haben. Seine Texte werden so zum Bindeglied zwischen Kunstideen des frühen 19. Jahrhunderts und modernen Kunstformen. Die von Prange geäußerte Kritik trifft bei einer veränderten Fragestellung auf Scheerbart nicht mehr zu. Die nachfolgende Analyse der Lichtideen Scheerbarts wird also zeigen, dass ihnen ausdrücklich ein ästhetisches Programm zugrunde liegt, das sich aus bewusst gesetzten Widersprüchen konstituiert. Ironie, Humor und Paradoxie werden hier nicht mehr als Ausdruck gestalterischer Willkür begriffen oder mit dem Begriff der „Mystik“ oder „Phantastik“ vermeintlich erklärt, sondern als elementare und gestalterische Kategorien dieses Kunstgedankens gesehen und in einen historischen Kontext gestellt. Scheerbart beabsichtigt auf diesem Weg die Veranschaulichung der Grenzen menschlicher Wahrnehmung; gerade hier entfaltet die Lichtmetapher ebenfalls ihren Wirkungsbereich.

⁹⁷ Regine Prange: Das Kristalline. In: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790 - 1990. Katalog zur der Ausstellung vom 4. Februar - 1. Mai 1995 im Haus der Kunst, München 1995. Stuttgart, 1995, S. 608 - 615; hierfür S. 609.

II.1.3.2. Scheerbarts „Kaleidoskopkunst“

Eine Antinomie per se bildet der märchenhaft-spielerische Charakter, der Scheerbarts Kunstprogramm und seine damit verbundenen, außerordentlich hoch angesetzten Ziele kennzeichnet. Wie bereits soeben thesenhaft formuliert, ist darin das bewusste Nebeneinanderstellen von Widersprüchen impliziert. Die kunsttheoretischen und geistesgeschichtlichen Bedingungen dafür sollen im folgenden eruiert werden. Der kunstphilosophische Ansatz Scheerbarts wird in der vorliegenden Untersuchung als „Kaleidoskopkunst“ bezeichnet. Diese Begrifflichkeit schließt ausdrücklich die parallel zu seiner Konzeption der Glasarchitektur als poetischen Entwurf und als Realisierungsgedanke entstandenen Zeichnungen Scheerbarts ein, ebenso wie seine (ironisch verstandenen) Überlegungen, sich als Bildhauer oder Maler zu betätigen, um auf diese Weise seine Kunstidee möglichst umfassend zu realisieren.⁹⁸

Das Kaleidoskop erhält seinen eigenen Reiz und erfährt eine Anwendung im Zusammenhang mit Scheerbarts Schriften zu einer Glasarchitektur, indem mit diesem Sehinstrument und Kinderspielzeug zunächst unscheinbare Glasstückchen durch Spiegelungen immer wieder in neuen Konstellationen zueinander gezeigt werden. Wie von Zauberhand werden sie in durchlichtete Ornamente verwandelt, die sich unablässig neu zueinander ordnen, wenn das Instrument gedreht wird. Der künstlerische Entstehungsprozess selbst gelangt in diesem Bild metaphorisch zur Darstellung. Scheerbart bedient sich wiederholt der Kaleidoskopmetapher für seine Kunstideen. In dem Roman „Münchhausen und Clarissa“ aus dem Jahr 1906 schildert der angeblich einhundertundachtzigjährige Romanheld, der Baron von Münchhausen, dem Berliner Bildungsbürgertum eine kaleidoskopische „Drehscheibenarchitektur“. Er hat sie angeblich auf der Weltausstellung in Melbourne gesehen. Sie bestand nach seinen Angaben zunächst aus dreißig „Riesentürmen“. Diese waren wiederum in drei Kreisen um einen mittleren Kolossalturm angeordnet. Er reckte sich nicht weniger als hundertfünfzig Stockwerke in die Höhe. Die anderen stufen sich treppenartig ab. Der

⁹⁸ Ablesbar z. B. in der folgenden Aussage: „Meine Zeichnerie erscheint mir [als?] eine etwas nachtwandlerische Kunst - ich gehe immer ruhig weiter und wundre mich, daß ich so gehen kann. Allerdings habe ich mich ja jahrelang sehr intensiv mit Kunstgewerbe u. Architektur beschäftigt u. über „Alles“ geschrieben - und so liegen mir neue Teppichmuster, Möbel, Stickereien (...) Stockgriffe, Juwelierarbeiten und alles Andre [vor?], was sonst noch zum Kunstgewerbe gehört - die Architektur bildet den Schlußstein - und Du kannst Dir denken, daß meine Hausbaugedanken durch meine Zeichnungen heftig alteriert worden sind (...) Andererseits fabelt mir meine Phantasie die pompösesten Sternweltgemälde vor - ach ja! Wenn das Können nur ein bisschen[!] weiter entwickelt wäre. Und andererseits schafft mir gerade das Sichherumdücken um das Nichtherauszubringende - neue - rasend viel neue Ornamentica, die vom eigentlichen Maler garnicht erreichbar! Hoh! Hoh! Hipp! Hipp! Welt! Wachs! Es lebe auch die Skulptur!“ Randbeschriftung: „Wenn ich blos[!] nicht noch anfänge - zu componiren[!]“. Schreiben vom 2. Juli 1903 an Franz Servaes. Zit. n. Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 272, S. 213. Zu seinen Zeichnungen s. u. S. 86.

Reihe nach bestanden sie „nur noch“ aus hundertzwanzig, achtzig und vierzig Stockwerken. Lange Brücken verbanden die Gebäude untereinander. Im Inneren befanden sich Salons, die „wie Fahrstühle“ auf und ab fuhren. Damit nicht genug, jeder Turm drehte sich zudem um sich selbst, behauptet der Baron Münchhausen von seinen Beobachtungen auf der Weltausstellung in Melbourne:

„Und wenn sie bei dieser immerhin langsam wirkenden Fahrt zum Fenster hinausblicken, (...) so sehen Sie draußen immerfort eine sich langsam verschiebende Architektur wie langsam sich bewegende Kaleidoskope,“⁹⁹

Das Glashaus Tauts auf der Werkbundausstellung von 1914 stellt zu Scheerbarts Lebzeiten den ersten und einzigen greifbaren Realisierungsversuch seiner Glasarchitektur dar. Es war im Untergeschoss bezeichnenderweise ausgestattet mit einem Kaleidoskop.¹⁰⁰ Seine Existenz muss zweifelsfrei der Ideenwelt und Initiative Scheerbarts zugeschrieben werden.

Aufgrund des umfassenden Anspruchs, den Scheerbart mit seiner kaleidoskophaften Kunst verband, wird schließlich auch zu klären sein, auf welche Weise sich die „literarische Metapher Glas“ (Haag Bletter) als „sozialer“ Faktor in Gestalt einer „Architektur, erfüllt mit geistiger Substanz“ konkretisieren sollte.¹⁰¹ Mit Rücksicht auf die eingangs der vorliegenden Untersuchung angenommene Prämisse, dass sich Symbol und Metapher in einem jeweils neu zu eruierenden Verhältnis als Funktionen der Lichtthematik manifestieren sollen, wird hier darzulegen sein, dass Scheerbarts Programmatik nicht in erster Linie als Konzeption einer symbolischen Kunst zu verstehen ist, wie Haag Bletter für die Glasarchitektur festhielt. Vielmehr wird mit ihr metaphorisch der künstlerische Prozess als Wahrnehmungs-, Erlebnis- und Erkenntnisvorgang in einem dargestellt. Scheerbarts Kaleidoskopgedanke zielt unter solchen Voraussetzungen auf einen *ephemer* Charakter der Kunstproduktion und zugleich - wie sich noch zeigen wird - auf eine „*Totalität*“ der Sinneserfahrungen.

⁹⁹ Scheerbart, Münchhausen und Clarissa, 1987, S. 17.

¹⁰⁰ Das Kaleidoskop war eine speziell für Tauts Glashaus auf der Kölner Werkbundausstellung von 1914 entwickelte Apparatur. Es befand sich in einer zweieinhalb Meter tiefen Nische im Kellergeschoß des Gebäudes. Man sprach deswegen auch vom „Kaleidoskopkeller“. Betrieben wurde es von einem Motor, durch dessen Antrieb in regelmäßiger Folge bewegliche Bilder auf eine mattierte, 1, 20 m breite Glasscheibe projiziert wurden und „Sternmuster von sagenhafter Schönheit“ entstanden. Das Bildmaterial für das Kaleidoskop wurde von Franz Mutzenbecher (Berlin), Adolf Hölzel (Stuttgart) und anderen, nicht mehr nachweisbaren Künstlern angefertigt. Jan Torsten *Ahlstrand*: Der ‚künstlerische Erklärer‘ im Glashaus. Gösta Adrian-Nilsson. In: Angelika Thiekötter u. a. (Hrsg.): *Kristallisationen, Splitterungen*. Bruno Tauts Glashaus. Katalog zur Ausstellung in Berlin (Martin-Gropius-Bau), Darmstadt (Mathildenhöhe) und Hagen (Karl Ernst Osthaus-Museum) im Jahr 1994. Basel, Berlin, Boston, 1993, S. 150 - 155; hierfür S. 153.

¹⁰¹ Haag Bletter, 1980, S. 88.

Die induktive Methode legt für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Studie zur Lichtthematik eine Befragung der Texte und Briefe von Scheerbart selbst nahe. Geht man seinen Angaben darin nach, so wird man in bezug auf seine künstlerischen Vorbilder in die Romantik verwiesen. Dort erfuhren die Idee der Selbstbezüglichkeit der Kunst sowie die Vorstellung von der Kunst als einer „zweiten Natur“ eine entscheidende Ausformulierung. Sie bedingten gleichfalls Scheerbarts Kaleidoskopkunst. Diese versinnbildlicht damit beispielhaft für die Moderne die Vorstellung vom überaus hohen Stellenwert, den man seit der Romantik bis weit in das 20. Jahrhundert hinein der Kunst zuwies und bis heute noch immer zuweist. Die Analyse der Lichtideen Scheerbarts steht paradigmatisch für die generelle Übereinkunft in der Einschätzung der Kunst als einer Wahrheitsmetapher. Sie zeichnet sich unter ähnlichen Bedingungen seit der Romantik ab. Aufgrund einem sich hierbei abzeichnenden einheitlichen Epochenzusammenhang darf die Frage gestellt werden, welches Weltverständnis an der Verwendung der Lichtmetapher in diesem Zusammenhang ablesbar wird. Man könnte daran gehen, einen solchen Stellenwert der Kunst mit der Vorstellung des „Gesamtkunstwerks“ begrifflich zu fassen.¹⁰² Die weiteren Betrachtungen werden indessen zeigen, dass Scheerbarts Kaleidoskopkunst adäquater beschrieben wird als eine Weiterführung von Friedrich Schlegels berühmten Postulat von einer „progressiven Universalpoesie“¹⁰³ und die hier beobachteten Phänomene damit zweifelsfrei weiter zurückreichen als bis zur Gesamtkunstwerkidee, die bekanntermaßen in der Begrifflichkeit Richard Wagners ihre Wurzeln hat. Um diese Zusammenhänge exemplarisch deutlich zu machen, widmet sich vorliegende Untersuchung zum Bedeutungsumfang der Lichtmetapher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunächst den romantischen Ursprüngen Scheerbarts.

¹⁰² Vgl. dazu Harald Szeemann (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*. Aarau, 1983.

¹⁰³ Vgl. dazu Friedrich Schlegels 116. Athenäums-Fragment: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie, und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.“ Ders. in: „Athenaeum“. Eine Zeitschrift von Wilhelm August Schlegel und Friedrich Wilhelm Schlegel, Band I, 2. Stück. Reprint, Dortmund, 1989, S. 220. Die „progressive Universalpoesie“ ging konzeptionell dem seit Mitte des 19. Jahrhunderts virulenten Gesamtkunstwerkgedanken voraus.

II.2. PAUL SCHEERBART UND DIE ROMANTIK

In einem „Autobiographie“ genannten, kaum zwei Seiten langen Text führt Scheerbart die Einflüsse auf, die sein Weltverständnis maßgeblich mitgeprägt haben. Seine Dichtkunst stellt er in erster Linie in den Einflussbereich der Romantik:

„Künstlerisch dürften meine Hautwurzeln in der romantischen Zeit stecken - besonders in Clemens Brentano.“¹⁰⁴

Bezüge Scheerbarts zur romantischen Strömung wurden wiederholt hergestellt.¹⁰⁵ Einflüsse der Romantik auf das Werk des Autors seien jedoch noch kaum untersucht worden, vermerkte der Literaturwissenschaftler Hans-Ulrich Speier sinngemäß. Er selbst setzte sich mit spekulativen Aspekten in Scheerbarts Werk auseinander.¹⁰⁶ Der Kunsthistoriker Matthias Schirren brachte seinerseits eine ironisch-kritische Haltung Scheerbarts mit dem Geist der Frühromantik in Verbindung, wie sie sich vorzugsweise bei Friedrich Schlegel manifestierte:

„Die Glasarchitektur (...) Scheerbarts kann auch als ein später Versuch zur Verwirklichung der Vision Schlegels von einer das Leben selbst in allen seinen Funktionen poetisierenden Kunst, seiner *progressiven Universalpoesie*, interpretiert werden.“¹⁰⁷

Eine detaillierte Untersuchung der romantischen Bezugnahmen Scheerbarts führte er allerdings nicht durch. Prange kritisierte in bezug auf die von ihr behandelten Künstler, Bruno Taut und Paul Klee, zu Recht, dass in der Sekundärliteratur über sie häufig nicht

¹⁰⁴ Scheerbart, Eine Autobiographie, 1919. Zit. n. „Quarber Merkur“, 1969, S. 47.

¹⁰⁵ Carl Mumm: Paul Scheerbart. Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl von Carl Mumm. Wiesbaden, 1955, S. 9. (Verschollene und Vergessene.) Ern. abgedr. in Lörwald/Schardt, 1992, S. 14. Harke in: Scheerbart, Dichterische Hauptwerke, 1962, S. 732. Ern. abgedr. in Lörwald/Schardt, 1992, S. 32. Nachwort von Paul Raabe in: Paul Scheerbart: Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman. 1964, S. 161 - 169; hierfür zit. n. Lörwald/Schardt, 1992, S. 55f. Alfred Liede: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Berlin, Band I, 1963, S. 75f. Karl Riha: Symbol, Kaleidoskop und veritables Jenseits. Zum Wiedererscheinen der Werke Paul Scheerbarts. In: „Sprache im technischen Zeitalter“ (1964), S. 905 - 909; hierfür S. 908. Hans-Michael Speier: „Lesabéndio“ (1913) von Paul Scheerbart. In: Winfried Freund/Hans Schumacher (Hrsg.): Spiegel im dunklen Wort. Analysen zur Prosa des frühen 20. Jahrhunderts, Band I. Bern, 1983, S. 97 - 130; hierfür S. 101 und zur französischen Romantik S. 102f. Haag Bletter, 1973, S. 123.

¹⁰⁶ Speier vermutete eine Verbindung Scheerbarts zu Brentano, Novalis und insbesondere zu E. T. A. Hoffmann. Letzterer habe wiederholt Brillen, Ferngläser und Augen in seinen Erzählungen thematisiert. Speier, 1983, S. 113.

¹⁰⁷ [Hervorh. Schirren], Matthias Schirren: Ironie und Bewegung. Die Sprüche Paul Scheerbarts. In: Thiekötter, 1993, S. 89 - 91; hierfür S. 90.

kunstimmanent geforscht und stattdessen oberflächlich geistesgeschichtliche Einordnungen vorgenommen worden seien.¹⁰⁸ Ausgehend von Scheerbarts Hinweis auf seine literarischen Quellen soll nun am Beispiel der Lichtmetapher, soweit das im Rahmen einer zwar interdisziplinär, trotz allem aber immer noch kunstwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit möglich ist, ein werkimmanenter Zugang zu Scheerbar gefunden werden. Für den hier ins Auge gefassten Zusammenhang mit der Lichtthematik erweist sich daher der Blick auf Schlegels Gedanken zu einer „progressiven Universalpoesie“ vor allem unter Einbeziehung von Brentanos Auffassungen als aufschlussreich. Meine Untersuchung widmet sich diesem Gegenstand in drei Etappen.

Zunächst dient die Beschäftigung mit den romantischen Vorbildern Scheerbarts der Darstellung der **Funktion** des Lichts in seinen Schriften.¹⁰⁹ In einem zweiten Schritt wird die Einflussnahme Brentanos auf sein Werk thematisiert. Er gibt das für Scheerbarts Kaleidoskopkunst unverzichtbare Verständnis vom **Ephemeren**¹¹⁰ als einem zukunftsweisenden Kunstideal vor. Drittens wird Schlegels Idee von einer Kunst der **romantischen Arabeske** als einem künstlerischem Konstruktionsprinzip mit transzendentelem Gehalt auf Scheerbarts Werk bezogen.¹¹¹ Scheerbarts Weiterführung der romantischen Formprinzips der Arabeske als einem „geistigen Postulat“ und einer „romantischen Form par Excellence“¹¹² wird anschließend in einen historische Zusammenhang zu setzen sein. In ihr konkretisieren sich die Frage nach dem Verhältnis zum Absoluten. Das hiermit in bezug auf die Lichtthematik beschriebene, arabeske, bei Scheerbar auch als kaleidoskopisch-ornamental zu bezeichnende, poetische Verfahren soll somit den Stellenwert der Lichtmetapher in der Kunst Scheerbarts veranschaulichen. Dies geschieht unter der Voraussetzung, dass Sprache und Bildende Kunst bis in die heutige Zeit wiederholt eine Besinnung auf gemeinsame Grundlagen erfahren haben und von Scheerbar eine Realisierung seiner Kunstideale auf mehreren Ebenen erwogen wurde.

¹⁰⁸ Prange, 1991, S. 2.

¹⁰⁹ Vgl. Kap. II.2.3. der vorliegenden Untersuchung.

¹¹⁰ Vgl. Kap. II.3.7. der vorliegenden Untersuchung.

¹¹¹ Vgl. Kap. II.3.8. der vorliegenden Untersuchung.

¹¹² Marie Joachimi: Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena, Leipzig, 1905, S. 231.

II.2.1. Überlegungen zur Funktion von Symbol und Metapher in einer Kunst mit synkretistischen Bestrebungen

Auf dem Gebiet der Bildenden Kunst verwies insbesondere Jörg Traeger in seiner materialreichen Studie über Philipp Otto Runge auf eine neuartige Affinität des romantischen Künstlers zu Symbolik, Allegorie und Hieroglyphik.¹¹³ Analog zu den Darlegungen Traegers für die Bildende Kunst der romantischen Strömung geht die Forschung auf dem Gebiet der Literatur ebenfalls immer weniger von der Absicht einer Darstellung des Allgemeinen im Besonderen aus.¹¹⁴ Damit verabschiedete man sich kontinuierlich von einem traditionellen Symbolverständnis. Stattdessen anerkennt die Forschung verstärkt eine für die Romantik charakteristische Suche nach „Zeichen“, mit denen ein gegebenes Allgemeines erfasst werden soll. Entsprechend rezipiert die Forschung den betont chifferartigen Gebrauch von Phänomenen wie Tages- und Jahreszeiten, Gebirge, Meer, Fluss, Tal, Auszug und Heimkehr, Kindheit und Entfremdung mittlerweile vorurteilslos in ihrer expliziten Formelhaftigkeit. Man sieht darin nun keinen Widerspruch mehr zu einem romantischen Subjektivismus. Vielmehr wird heute in der romantischen Formelhaftigkeit eine Sprachform der menschlichen Psyche gesehen. Sie sucht ihren Gegenstand in der Außenwelt zu fassen und verweist damit auf ihre innere Befindlichkeit zurück. Die Seele wird zum „Organ“, mit dem das Ich seine jeweilige Lage gegenüber einem eingestandenem oder uneingestandenem Absoluten fühlt. Das romantische Kunstwerk solle auf diesem Weg per definitionem seinen Gegenstand nicht alleine bezeichnen, „sondern seiner Bezeichnung selbst noch ein Kolorit“ geben.¹¹⁵ In Motiven wie „Blume“, „Kind“ oder „Paradies“, die auf den Zustand der Unschuld deuten, schwingt von daher der Glaube an den Gehalt der seelischen Zustände, mithin der eschatologische Horizont der Zeichen mit. Unter diesen

¹¹³ Jörg Traeger: Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München, 1975, S. 94. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Sonderband); insbes. S. 117f. Dort finden sich auch weiterführende Literaturhinweise. Aus Sicht der Kunstwissenschaft lieferte Traeger einen entscheidenden Beitrag zur Klärung der Funktion des romantischen Kunstwerks und seiner geistigen Hintergründe. Runge wird im Zusammenhang mit Scheerbart wiederholt Erwähnung finden. Dies zum einen, weil Schönes Studie zum Licht in der Malerei mit diesem Künstler schließt und danach nur noch das „Absinken des Sakrallichts“ in der Moderne verzeichnet, wogegen die vorliegende Untersuchung argumentiert. Andererseits, weil sich anhand von Runges Bildlichkeit romantische Kunstabsichten paradigmatisch aufzeigen lassen, die analog in der Literatur wiederkehren. Hierbei sind insbesondere die Einflüsse Jakob Böhmes auf die Kunst der Romantik zu erwähnen sowie die zentrale Stellung von Runges Farbenlehre hervorzuheben. Für die letztere vgl. vor allem: Heinz Matile: Die Farbenlehre Philipp Otto Runges und ihre geschichtliche Stellung. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre. Bern, 1973.

¹¹⁴ Die nachfolgenden Ausführungen folgen den Darlegungen von Hans Peter Neureuter: Das Spiegelmotiv bei Clemens Brentano. Studie zum romantischen Ich-Bewußtsein. Frankfurt/M., 1972. Vgl. dort insbes. das Kapitel „Zur romantischen Symbolik“, S. 14 - 16.

¹¹⁵ Clemens Brentano: Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria. In: Ders., Werke. Hrsg. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt, 1963, Band II, S. 260.

Voraussetzungen wird die romantische Symbolik nach Neureuter als eine Esoterik greifbar.¹¹⁶ Darauf deuten für die Forschung zunächst die Quellen hin, aus denen sie sich speist. Allerdings gehört dazu auch ein grundsätzliches Einvernehmen der Künstler über den Grundsinn vieler Motive, die im übrigen keineswegs immer auf Erlebtes zurückgehen, wie Neureuter betont, sondern sich vielmehr aus anderen Systemen einer umfassenden Daseinsdeutung herleiten. Als vorbildhaft wertet die Forschung die antike Mythologie, die christliche Symbolik und Dogmatik sowie die zeitgenössische Philosophie.¹¹⁷ Eine prinzipiell „deutende“ Haltung der romantischen Kunst bringt es schließlich mit sich, dass ihre Sprache absichtsvoll und kunstvoll „viel-bedeutend“ ist und Assoziationen geradezu heraufbeschwört.¹¹⁸ Durch die Darstellung von Scheerbarts Relation zur Romantik kann hier gezeigt werden, dass die Assoziations- und Kombinationsfreude bei Scheerbart nicht adäquat beschrieben ist, wenn man sie in einer „vagen“ Anbindung an mittelalterlich-mystisches Gedankengut sieht, wie das beispielsweise bei Haag Bletter geschehen ist.¹¹⁹ Im übrigen wird sich zeigen, dass die hier als Eigenschaften des romantischen Symbols beschriebenen Phänomene im Zusammenhang mit dem Licht zunehmend in eine metaphorische Sprache übergehen und vor dem Hintergrund eines sich schnell wandelnden neuzeitlichen Weltbilds Fragen nach unhintergehbaren Phänomenen wie Kosmos und Existenz aufwerfen.

Die verschiedenen Motivkreise, auf die hin die Romantik betrachtet wurde, könnten, so merkt Neureuter in seiner Brentano-Studie an, nie alleine stehen und müssten demzufolge als zentral eingeschätzt werden.¹²⁰ Einen solchen Stellenwert weist die vorliegende Untersuchung der Bedeutung der Lichtthematik für Scheerbart ebenfalls zu. Die Ergebnisse einer - wenn auch in bezug auf das Licht fragmentarischen - literatur- und kunstgeschichtlichen Romantikforschung liefern so immerhin Anhaltspunkte, mit denen der Gehalt der Lichtvorstellungen in Scheerbarts Werk rekonstruiert werden kann. Als kennzeichnend für die Lichtmetapher im Vergleich zu anderen Motivkreisen kann ihre große Variabilität gewertet werden. Sie wird zur Darstellung von Einzelheiten bis hin zu letztgültigen Aussageabsichten gleichermaßen in Anspruch genommen.¹²¹

¹¹⁶ Neureuter, 1972, S. 16.

¹¹⁷ Im Fall Brentanos geht die Forschung von zusätzlichen Quellen aus. Er schöpfte aus dem Gedankengut der jüdischen Kabbala, aus der barocken Pansophie und aus dem Volksaberglauben. Neureuter, 1972, S. 16. Brentano wird, wie bereits erwähnt, für die Analyse von Scheerbarts Stellung zur Romantik noch eine wichtige Rolle übernehmen. S. u. das Kap. II.3. der vorliegenden Untersuchung.

¹¹⁸ Neureuter, 1972, ebd.

¹¹⁹ Haag Bletter, 1980, S. 86.

¹²⁰ Neureuter, 1972, ebd.

¹²¹ Blumenberg, 1957, S. 432f und Bremer, 1974, S. 185. „Der Mensch weiß, daß Leben und Licht zusammengehören (...) Licht bedeutet ihm über die vordergründig faßbaren Lichtquellen hinaus ein Urphänomen, in dem er an den geheimnisvollen Grund der Dinge zu rühren glaubt (...)“ Joseph Ratzinger: Licht und Erleuchtung. Erwägungen zur Stellung und Entwicklung des Themas in der abendländischen Geistesgeschichte. In: „Studium Generale“. 13. Jg., 6. Heft (1960), S. 368 - 378; hierfür S. 368. Die etymologischen Wurzeln des „Schönen“ stellen nach Wilhelm Perpeet einen Zusammenhang her mit dem Gesichtssinn. („Schön“, althd. skōni, got. skauns, ist das germanische

Dieser denkbar weite Aktionsraum der Lichtmetapher, ihre große Flexibilität in der Anwendung sowie der Gehalt der in ihr enthaltenen traditionellen Bezüge hebt sie über die romantischen „Formeln“ entschieden heraus. Vor einem zwar von Scheerbart wiederholt erwähnten, heute jedoch nicht mehr rekonstruierbaren biographischen Hintergrund entfaltet so die Lichtmetapher ihr eigentümliches Kraftfeld innerhalb einer verzweigten kunst- und kulturgeschichtlichen Tradition. Mit all ihren denkbaren Manifestationen steht sie paradigmatisch für die Richtung der Aussageabsicht des Künstlers „vom Kleinsten zum Größten“. Sie erlaubt die Verbindungen der Motive untereinander sowie ein persönlich gefärbtes Bekenntnis des Autors. Denn die Frage nach der Wahrnehmung stellt auch die Frage nach der Existenz überhaupt. Mithin beleuchtet die Lichtmetapher wie im Fall von Scheerbart sein Selbstverständnis als Künstler. Schließlich ist sie wie kein anderes Motiv geeignet für die Veranschaulichung einer letzten Ursache, die hinter den Dingen aufscheint.

II.2.2. Der Stellenwert des Lichts in der Romantik und sein Einfluss auf Scheerbart

Die Erörterung des Stellenwerts von romantischen Lichtideen im Werk von Scheerbart geschieht zunächst durch die grundsätzliche Gegenüberstellung von „Lichtfaktoren“¹²² mit Lichtvorstellungen während der bezeichneten Epoche. Die aufschlussreiche und soweit einzige Studie zur Lichtthematik in der Romantik als einem interdisziplinärem Phänomen stellt diejenige von August Langen dar.¹²³ Bildende Kunst und Dichtung werden hier unter demselben Blickwinkel der Lichtfunktion betrachtet. Die dabei gewonnenen Ergebnisse erlauben es, Scheerbarts Bezüge zur Romantik unter eben diesem Blickwinkel aufzuzeigen. Dabei wird deutlich, dass seit der Romantik das Lichtkonzept im Verhältnis zur Kunst neu formuliert wurde und seither die geistesgeschichtliche Frage nach dem Licht in der Kunst nicht zuletzt von romantischen Kunstidealen her bestimmt ist. Voraussetzungen für die Neuformulierung der Lichtthematik um 1800 bilden die vorausgegangene Säkularisierung und ein damit freigewordenes geistiges Potential. Die Auseinandersetzung mit Idealen des

Verbaladjektiv von skau - ni, „schauenswert.“) Schön ist demnach, „falls man der Weisheit der Sprache etwas zutraut und dem unbefangenen Sprachgebrauch heuristischen Wert beimißt, was in augenbezogener luminaler Richtung liegt, strahlt, gleißt und glänzt, hell und rein, blank und sauber, klar und leuchtend ist.“ *Ders.*: Über das lebendig Schöne. In: „Studium Generale“. 13. Jg., 6. Heft (1960), S. 324 - 333; hierfür S. 324.

¹²² Sedlmayr, 1960, S. 312.

¹²³ Langen, 1963, S. 447 - 485.

Klassizismus, der Französischen Revolution sowie der Aufklärung führten zu zwiespältigen Ansichten. Der vermeintliche Fortschritt konnte als der Verlust eines kohärenten Weltbilds empfunden werden. In der Kunst- und Geistesgeschichte etablierten sich antirationale oder ganzheitlich orientierte Gegenbewegungen, der sowohl die romantische Strömung im allgemeinen als auch die Farbenlehre Runge im besonderen zuzurechnen ist. Eine zeitgleiche Entsprechung zu letzterer stellt die Farbenlehre Goethes dar. Parallel zu den Neuerungen ist eine Besinnung auf traditionelle Gehalte zu beobachten, etwa des Mittelalters und des Barock. Diese Besinnung auf überkommene Werte sollte indessen für einen Blick nach vorn nutzbar werden.

Vorzugsweise der Kunst wies man seither den Stellenwert als Religionsersatz zu. Die Vorliebe der Romantik für die Lichtthematik rühre zunächst von diesem im weitesten Sinn „religiösen Grundcharakter“ her, der sich in den Künsten zeige, vermutet der Literaturwissenschaftler Langen.¹²⁴ Er erlaube es, die synkretistischen Tendenzen in den Kunstäußerungen als Ausdruck religiöser Einheitsbestrebungen zu interpretieren. Lichtmetaphorik und Lichtsymbolik entsprächen daher kaum einer dichterischen Strömung so wesensmäßig und gehörten ihr innerlich so sehr an wie das in der Romantik der Fall sei.¹²⁵ Die Argumentation Langens zur Lichtsymbolik der Romantik fußt entsprechend dieser Annahme auf einer generellen „Lichtsehnsucht“ der Epoche. Das Lichtmotiv, so häufig man es auch in der Folgezeit bis zur Gegenwart in der Geschichte der deutschen Dichtung wiederfinde, könne an keiner Stelle so sehr zum „symbolischen Ausdruck weltanschaulicher Grundhaltung“ werden wie in der Romantik.¹²⁶

Ähnlichlautend wie Langen kommt auch der katholische Theologe Joseph Ratzinger zum Ergebnis, dass vorzugsweise gattungsübergreifende „Kontaktzonen“ den Aktionsraum für die symbolische oder metaphorische Vergegenwärtigung von geistigen Gehalten schaffen, wie das traditionell mit der Lichtmetapher geschieht. Er schreibt dies den spezifisch grenzüberschreitenden Eigenschaften des Lichts sowie seiner grundlegenden Bedeutung für die Darstellung religiöser Zusammenhänge zu.¹²⁷ Ratzinger denkt bei seinen Ausführungen allerdings weniger an die romantische Kunst als an die mittelalterliche Philosophie. Zwar kann und soll an dieser Stelle nicht eine

¹²⁴ „Bei einer dichterischen Bewegung, die wie die Romantik einen im weitesten Sinne religiösen Grundcharakter trägt, dürfen wir daher von vornherein erwarten, daß in ihrer Kunst die Lichtsymbolik eine hervorragende Rolle spielt.“ Ebd., S. 450.

¹²⁵ Ebd., S. 485.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ „Gerade wo Philosophie noch unmittelbar in Berührung mit Religion erwuchs, hat sie die religiöse Grundkategorie ‚Licht‘ auch als philosophische Grundkategorie übernommen und sich als ‚Lichtphilosophie‘ entfaltet.“ Ratzinger, 1960; hierfür S. 368.

Definition des spezifisch romantischen Religionsbegriffs vorgenommen oder die Konstellation von Kunst, Religion und Philosophie für diese Epoche aufgezeigt werden. Es erscheint dennoch gerechtfertigt, das von Ratzinger für die Lichtthematik beobachtete Phänomen der „Kontaktzonen“ in die Überlegungen einzubeziehen. Dies geschieht für die hier zu erörternde Problemstellung mit Blick auf die Bildende Kunst.

Wie die Romantik zeichnet sich auch das Werk von Scheerbart durch eine enge Verbindung zwischen Kunst, Religion und Philosophie aus. Vergleichbare Kontaktzonen wie für die Romantik kennzeichnen seine Werke von Anfang an. Aus den spärlichen biographischen Angaben lässt sich entnehmen, dass Scheerbart ursprünglich Theologie studieren und Missionar werden wollte.¹²⁸ Nach eingehenden philosophischen Studien wandte er sich seit 1884 endgültig der Kunst zu.¹²⁹ Seine zutiefst religiöse Natur sowie einen erkenntnistheoretischen, philosophischen Anspruch brachte er wiederholt in seinen literarischen Werken zum Ausdruck. Die Erörterung der von ihm selbst benannten, romantischen Vorbildfunktion verspricht daher nicht nur ein differenziertes Bild von den mit ihr verbundenen Lichtkonnotationen und -implikationen in seinem Werk. Sie lässt gleichfalls grundsätzlichen Aufschluss über den Stellenwert von romantischen Gedanken in seinem Werk erwarten.

Langen benennt in seiner Überblicksdarstellung mehrere Schwerpunkte der Lichtbedeutung um 1800. Sie treten sowohl in der Dichtung als auch in der Malerei auf und kehren in einem erstaunlichen Ausmaß bei Scheerbart wieder. Dabei handelt es sich erwartungsgemäß um Erscheinungsformen des Lichts als Ausdruck des Göttlichen in der Natur, wie es beispielsweise Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in seinem dualistischen Weltbild als Gegensatz zum Irdischen und zur Materie beschreibt.¹³⁰ Vergleichbare Vorstellungen finden sich bei den Gebrüdern Schlegel. Das Licht erhält dabei unter der Einwirkung des Mystikers Jakob Böhme eine spezifische Ausrichtung im Sinn einer ***kosmischen Kraft der Liebe***. Des weiteren zeigt Langen die grundsätzliche Bedeutung des Lichts für die Landschaftsmalerei bei Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge auf.¹³¹ Einen hohen Stellenwert schreibt Langen auch dem Rhythmus der ***Tages-*** und ***Nachtzeiten*** sowie dem geheimnisvollen ***Mondlicht*** für das spezifische, empfindungsbetonte Ausdrucksbedürfnis der Romantik in der Literatur zu.¹³² Er führt die Verschmelzung von Lichtgedanken mit dem imaginierten Blick aus einer durchlichteten Höhe an und sah ihn in Verbindung mit einem in der romantischen

¹²⁸ Der Hinweis findet sich bei Harke, in: Scheerbart, Dichterische Hauptwerke, 1962, S. 724.

¹²⁹ Harke zitiert Scheerbart nach einer „unveröffentlichten autobiographischen Skizze“ ohne vollständigen bibliographischen Nachweis: „Danach kam im Jahre 1884 der Übergang zur Kunst, die mit einer Leidenschaft für die Orientalistik die erste farbenfreudige Basis erhielt.“ Ebd.

¹³⁰ Langen, 1963, S. 454.

¹³¹ Langen, 1963, S. 456 - 460.

¹³² Ebd., S. 463 - 471.

Dichtung angestrebten *Seelenaufschwung*.¹³³ Als mindestens ebenso bedeutenden Themenkomplex schätzt er schließlich die Kombination von *Licht und Klang* ein. Langen vermutet dahinter eine generelle „Erlösungstendenz“ oder, bezogen auf den Gestaltungsvorgang, die nachhaltig beschworene Inspiration des Künstlers¹³⁴. Exemplarisch verwirklicht hat diese Gedanken nach Langens Darstellungen Clemens Brentano. Der Bedeutungskomplex von Licht und Klang steht überdies für die generelle Verschmelzungsabsicht von Sinneseindrücken und damit für die *Synästhesie*. Sie kann für die Vergegenwärtigung eines im Werk von Scheerbart imaginierten „Kunstparadieses“ zentral werden. Den Gedanken fand er gleichfalls vorgeprägt bei Clemens Brentano und dieser wiederum bei Novalis.¹³⁵

Die auffallend bildliche Sprache Scheerbarts soll aufgrund der hier angestellten Überlegungen mit der Absicht einer generellen Verweisfunktion auf religiöse und philosophische Gehalte gelesen werden. Sinngemäß hielt Scheerbart bereits in seinem Erstlingswerk programmatisch fest, dass die Sprache seiner Dichtung ein „Spiegel“ der Welt sei.¹³⁶ Mit ihr wolle er nach seinem Vermögen Himmel und Hölle annähern (gemeint ist mit letzterer die Welt).¹³⁷ Dafür entfaltete er eine Klang, Sprache und Lichterscheinungen verschmelzende Metaphorik. Ihre ureigene Zielsetzung auf ein imaginiertes „Reich der Herrlichkeit“ wurde von Scheerbart explizit benannt.¹³⁸ Damit schloss er nahtlos an einen von Langen im wesentlichen als romantisch beschriebenen Hang zur Symbolisierung und Metaphorisierung auf religiöser Grundlage an und führte dieses Verfahren zugleich weiter.

Langens Studie liefert indessen eine eher summarische Darstellung; ihre Grenzen findet sie in der Tatsache, dass sie lediglich als Aufsatz abgefasst ist. Überdies bezieht Langen seine Kenntnisse der romantischen Epoche vorzugsweise aus der Literaturwissenschaft. Künstlerische Aussageabsichten, wie sie etwa bei Philipp Otto Runge oder Caspar David Friedrich zu einer Formulierung der Lichtthematik führten, lassen sich unter solchen Voraussetzungen kaum erschöpfend darstellen, obwohl Langen sie im Zusammenhang mit der Lichtsymbolik thematisiert. Gleichwohl bietet der Essay

¹³³ Ebd., S. 460f.

¹³⁴ Ebd., S. 474 - 483.

¹³⁵ Zur Paradiesidee bei Novalis vgl. die auch für die allgemeine Thematik grundlegende Studie von Mähl, 1965.

¹³⁶ Paul Scheerbart: Das Paradies. Die Heimat der Kunst. In: Ders., Gesammelte Werke. Band V, 1988. (= Scheerbart, „Paradiesroman“, 1988); hierfür S. 65.

¹³⁷ „Hiermit tat ich alles, was durch meine schwache Kraft Himmel und Hölle zu nähern vermag.“ Ebd., S. 275. Scheerbart meint mit der Hölle vorzugsweise die Zeit, in der er selbst lebte. Er diagnostiziert mit seinem gesamten schriftstellerischen Werk den Opportunismus das materialistische Denken der wilhelminischen Epoche.

¹³⁸ „Himmelsgluth umströme/ Brennend, sinnvernichtend/ Meine Welt!/ Wunderschwingen hebet rauschend/ All mein Sehnen, meine Träume/ in das Reich der Herrlichkeit!/ Schaukelt mich in süßen Schlaf!/ Ewig selig will ich sein!“ Scheerbart, Paradiesroman, 1988, S. 27.

Materialien und Hinweise, die dazu beitragen, die romantischen Wurzeln Scheerbarts freizulegen.

II.2.3. Das Licht in den Texten Scheerbarts

Scheerbarts erstes Romanwerk, „Das Paradies. Die Heimat der Kunst“, gelangte im Jahr 1889 erstmals zur Veröffentlichung. Es fällt auf durch eine vielgestaltige Licht- und Farbenmetaphorik. Die Landschaftsschilderungen im „Paradiesroman“, knüpfen an Bilder eines Garten Eden an sowie an Vorstellungen vom goldenen Zeitalter. Der Titel des Romans macht solche Zusammenhänge bereits deutlich. Am auffälligsten treten dem Leser die Bestandteile eines *durchlichteten Paradieses* vor Augen. Die Thematik wird Scheerbarts Gedanken in seinen weiteren Schriften grundsätzlich auszeichnen. Im Paradiesroman sind die Seligen damit beschäftigt, ein Kunstreich zu Ehren des Kunstgottes auszubilden. In seinen späteren Schriften sollte wiederum ein Paradies auf Erden explizit durch die künstlerisch gestaltete Glasarchitektur evoziert werden:

„Die Herrlichkeit ist garnicht auszudenken. Und wir hätten dann auf der Erde überall Köstlicheres als die Gärten aus Tausend und einer Nacht. Wir hätten dann ein Paradies auf der Erde und brauchten nicht sehnsüchtig nach dem Paradiese im Himmel auszuschaun.“¹³⁹

Die Baukunst übernahm für dieses Kunstziel Scheerbarts eine führende Rolle.¹⁴⁰ Die Beschreibung von Sternwelten auf dem Weg von einem Ort zum anderen weist demgegenüber bereits im „Paradiesroman“ auf visionär gefärbte Erzählungen der nachfolgenden Jahre voraus, etwa auf den „Seelenroman“ mit dem Titel „Liwûna und Kaidôh“.¹⁴¹ Die Erkundungsreise der Teufel durch das Kunstparadies im Erstlingsroman

¹³⁹ Scheerbart, Glasarchitektur, 1986, Kapitel XVIII: „Die Schönheit der Erde, wenn die Glasarchitektur überall da ist“.

¹⁴⁰ Eine vergleichbar hohe Wertschätzung der Architektur als Rahmen für eine umfassende Kunstidee verbindet beispielsweise Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und Giovanni Segantini. In diesem Zusammenhang wäre freilich auch das Festspielhaus Richard Wagners in Bayreuth zu nennen. Scheerbart besaß von Segantini mehrere Öldrucke. Er tauschte sich mit dem Autor der Segantini-Monographie, dem Kunstkritiker Servaes, über den Künstler sowie über seine eigene zeichnerische Arbeit aus. Franz Servaes: Giovanni Segantini. Leben und Werk, Wien, 1901. Die Monographie erhielt er offenbar von Servaes als Geschenk. Vgl. dazu die Briefe Nr. 211, 226, 261, 265, 268, 269 in: Scheerbart, Briefwechsel, 1991.

¹⁴¹ Paul Scheerbart: Liwûna und Kaidôh. Ein Seelenroman. in: Ders., Gesammelte Werke, Band III, 1987.

fand ihren Höhepunkt in der Schau des mit Hilfe einer ausführlichen Licht- und Farbensymbolik geschilderten „Kunstgotts“.¹⁴²

Die Wechsel der Tageszeiten, Sonnenauf- und -untergänge begleiten die Reise der Teufel zum Kunstgott. Das Licht wird so zu einem ausgesprochen **handlungsstrukturierenden Motiv** durch das Kunstparadies. Die Schilderung der Sternwelten entspricht sinnbildlich dem dichterischen „Weg“, den der Teufel auf seiner Reise durch das Paradies zurücklegt. Die Lichtmotivik kulminiert in der Beschreibung der Gottesschau. Den kontrapunktischen Gegenpol dazu bildet eine beunruhigende Flammenmetaphorik, die den unfreiwillig zurückgekehrten Dichterteufel in der Hölle erwartet.¹⁴³ Bei Scheerbart spielt der Mondschein, der Mond als Gestirn und schließlich der gesamte Nachthimmel eine bedeutende Rolle. Den Mond verehrt Scheerbart in seinem „Paradiesroman“ in einer seit der Romantik vertrauten Form.¹⁴⁴ Ein neuartiges und gewandeltes Verständnis von den Gestirnen wird in den späteren Schriften Scheerbarts nachweisbar.¹⁴⁵

II.2.3.1. Fliegevisionen

Der Blick vom All aus auf die Welt, wie ihn Scheerbart wiederholt schilderte und der jüngere Freund und Architekt Bruno Taut imaginierte, setzt gleichwohl ein Erbgut der europäischen Dichtungs- und Geistesgeschichte fort.¹⁴⁶ Scheerbart bezieht aus seinen

¹⁴² Scheerbart, *Paradiesroman*, 1988, S. 125ff.

¹⁴³ Ebd., S. 269ff.

¹⁴⁴ „Sehnevoller Mondenschimmer!/ Liebes, trautes Nachtgeflimmer!/ Wonneseames, mildes Leuchten!“ Ebd., S. 15. Der Literaturwissenschaftler Hermann Pongs vermerkte, erst der Pietismus habe den Mond als Seelen- und „Gedankenfreund“ (Klopstock) zum Eigenleben gebracht. Hermann Pongs: Die Lichtsymbolik in der Dichtung seit der Renaissance. Teil I - III. In: „Studium Generale“. 13. Jg., 10. - 12. Heft (1960), Berlin u. a., S. 628 - 646, S. 682 - 706, S. 707 - 731; hierfür Teil I, 10. Heft, S. 635.

¹⁴⁵ Paul Scheerbart: Die große Revolution. Ein Mondroman. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Band II, 1986. Paul Scheerbart: Na Prost. Phantastischer Königsroman. In: Ders., *Gesammelte Werke*, Band II, 1986 und den Roman „Lesabéndio“, etwa in ders., *Dichter. Hauptwerke*, 1962.

¹⁴⁶ Der „Seelenaufschwung“ stellt ein weiteres zentrales Motiv in der Romantik dar. Er hat nach Langen seine Wurzel in Platos „Phädrus“ und in der mittelalterlichen Mystik. Mit dem Lichtelebnis der Romantik verbindet sich notwendig das Motiv des Aufschwungs zum Himmel, in die Heimat des göttlichen Lichts, sowie der Blick aus höchster Höhe in eine lichterfüllte Landschaft. Generell schildert Langen den Durchbruch zum Licht als ein vorromantisches und romantisches „Lieblingsthema“. Langen, 1963, S. 462f. Im Zusammenhang mit Fliegevorstellungen und dem Blick auf eine Landschaft sah Langen auch das traditionsreiche Gleichnis des zur Sonne strebenden Pindarischen Adlers verwirklicht, der in der Romantik zum Sinnbild der neuen Auffassung vom Künstler wurde. S. 459 - 461. Auch bei Scheerbart ist mit der Reise zum Kunstgott offenkundig der künstlerische Schaffensprozess gemeint. Der atemberaubende Adlerflug könnte wiederum sinnbildlich für eine „Gefährdung“ der künstlerischen Tätigkeit stehen. Scheerbarts kompromissloses Leben als brotloser Schriftsteller und Bohémien würde in einem solchen Fall den biographischen Hintergrund für ein solches Bild abgeben. Fliegevorstellungen kehren in Scheerbarts Werk in auffallender Weise und

Schilderungen von Reisen durch den Weltraum sowie von Luftschiff-Fahrten ein immer wiederkehrendes Bild. Es verdeutlicht einerseits die Befreiung von der materiegebundenen Schwerkraft und ermöglicht andererseits den Blick auf die Glasarchitektur von oben. Das Fliegen verbindet sich auf diese Weise mit dem Lichtelebnis und bildet ein Korrelat zu ihm. Die rasante Fahrt der Dichterteufel auf einem fliegenden Teppich durch das Paradies, der „Heimat der Kunst“, erweist sich rückblickend als Auftakt zu den späteren Flugvorstellungen Scheerbarts mit Zeppelinen und Raumschiffen. Die eindrucksvollste Flugvorstellung stellt wohl die visionäre Jagd Kaidôhs durch das Weltenall auf der Suche nach einer letztgültigen Erkenntnis über die Beschaffenheit der Welt dar. Sie steht mit kosmischen Lichtereignissen in Verbindung und setzt die Fahrt der Dichterteufel durch die Sternwelten im „Paradiesroman“ zum „Kunstgott“ auch inhaltlich fort. Die Schilderungen von vorbeirasenden Kometen und Milchstraßensystemen fungieren ebenfalls als ein die Handlung leitendes Motiv von einem farbenprächtigen Seherlebnis zum anderen. Sobald der Protagonist Kaidôh die Vergeblichkeit seines Bemühens erkennt, das *Unendliche* zu begreifen, verlässt ihn Liwûna, seine personifizierte Sehnsucht. Als Manifestation dieser Einsicht verbindet sich Kaidôh bzw. seine Seele mit einem phantastischen „Tortenstern“ und verwandelt sich in eine „Terrassenarchitektur“.¹⁴⁷ Die Vereinigung mit dem bizarren, humorig geschilderten Sternwesen sowie Kaidôhs eigene Metamorphose stehen für das Eingeständnis, dass die menschliche Wahrnehmung in ihrem Streben nach Erkenntnis gegenüber dem Unendlichen an undurchdringliche Grenzen der Wahrnehmung gestoßen ist.

II.2.3.2. Die Farbennacht

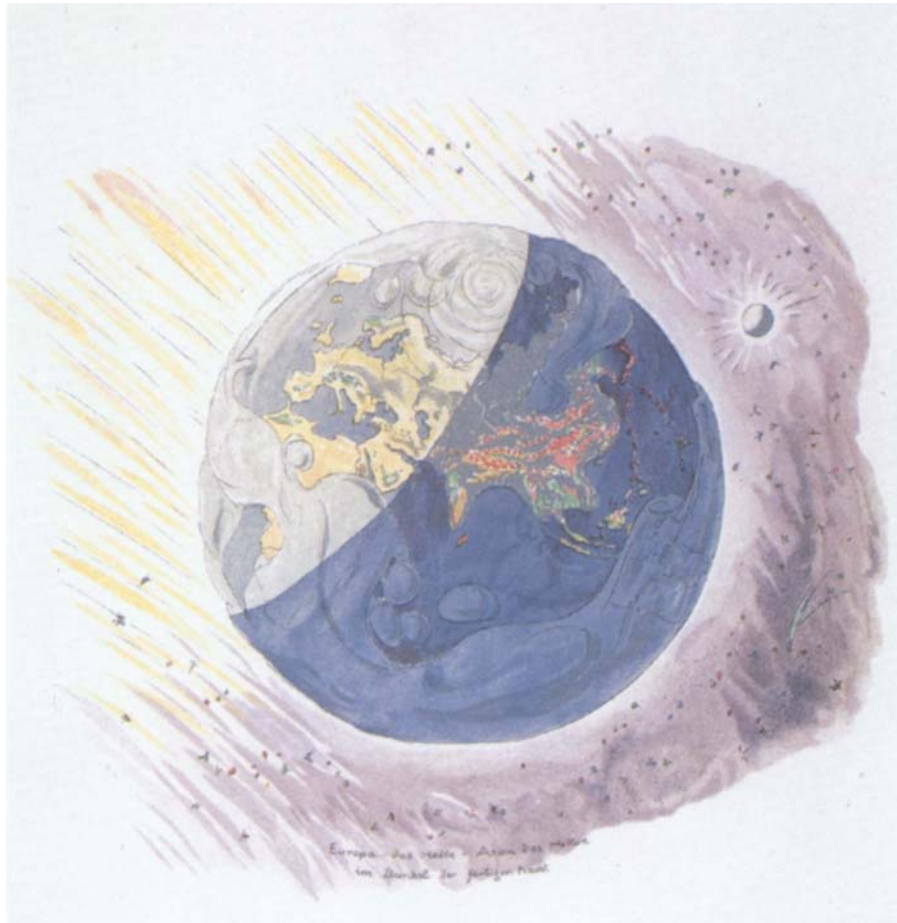
Die Nacht übernimmt in den Schriften Scheerbarts zunehmend die Funktion eines *Wirkraums*. Sie bildet den Hintergrund für seine Farbwelten, die sich nur vor dem dunklen Hintergrund eines Allhimmels effektivvoll abspielen können. Sei es, dass er von feuerwerksähnlichen Sternwundern berichtet, sei es, dass er sich den Laterneneffekt seiner doppelwandigen Glasarchitektur gegen den nächtlichen Himmel ausmalt.¹⁴⁸

wiederholt wieder. Sie sind dabei immer mit visuellen Ereignissen und daher mit dem Lichtelebnis verbunden. Vgl. z. B. Scheerbart, Liwûna und Kaidôh, 1983 und *Ders.*: Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman. München, 1986. In diesem späten Werk Scheerbarts erhalten die Fliegevorstellungen eine betont zeitgenössische Färbung. Sie reflektieren unverkennbar die zeitgenössische Technisierung.

¹⁴⁷ Scheerbart, Liwûna und Kaidôh, 1987; zum „Tortenstern“ s. S. 78f.

¹⁴⁸ „Daß die doppelten Wände nicht nur zur Temperaturerhaltung der Zimmer da sein sollen, sondern auch die Leuchtkörper aufzunehmen haben, das habe ich jetzt so oft gesagt, daß ich um Entschuldigung bitten muß. (...) Durch diese Beleuchtungsart wird das ganze Glashauss zur großen Laterne, die in stillen

Durch sie sollte die Nacht ausdrücklich nicht zum Tag werden, sondern sich zu einem mit Lichterspielen belebten, zauberhaft durchlichteten Schauplatz verwandeln. Nicht eine Überfülle von gleißendem Licht erhellt nach Scheerbarts Vorstellungen die Nacht. Vielmehr fordert er „**mehr Farbenlicht!**“.¹⁴⁹ Diesen Ruf setzt Bruno Taut in seiner „Auflösung der Städte“ ins Bild (Abb. 3).



3. Bruno Taut: „Europa das Helle – Asien das Hellere im Dunkel der farbigen Nacht.“ Alpine Architektur, 1919 (Blatt 25).

Seine direkte Abhängigkeit von den Vorstellungen Scheerbarts zeigt sich durch die Wiedergabe des Blicks auf die Erdkugel aus dem Weltall heraus. Die eine Hälfte wird von der gleißenden Sonne erleuchtet. Die andere liegt im geheimnisvollen Dunkel und zeigt die zahlreichen Farbenzentren der Glasarchitektur. So entsteht im Sinne Scheerbarts ein Gegensatz zwischen einer geheimnisvoll beleuchteten, orientalischen Seite und einer taghellen, in ein „rationales“, zerstörerisches Licht getauchten,

Sommer- und Winternächten glühen kann wie Leuchtkäfer und Glühwürmer.“ Scheerbart, Glasarchitektur, 1986. Das Kapitel XXXIII ist in der für Scheerbart kennzeichnenden humoristischen Weise überschrieben mit: „Die Beleuchtung zwischen den doppelten Wänden (die hängende im Zimmer natürlich nicht ausgeschlossen)“.

¹⁴⁹ „Es ist also nicht eine Erhöhung der Lichtintensität zu erstreben. Die ist heute schon viel zu stark und kann von uns gar nicht mehr ertragen werden. Gedämpftes Licht ist das Erstrebenswerte.“ Scheerbart, Glasarchitektur, 1986, Kapitel CVI.

okzidental Seite der Erde.¹⁵⁰ Scheerbarts misstrauische Haltung gegenüber einer „rationalen“ Lichtfülle, wie sie anschaulich bei Taut wiederkehrt, ist zu sehen als Reaktion auf den zeitgenössischen Stand der Elektrifizierung. Erstmals seitdem sich die künstliche Beleuchtung in der Kulturgeschichte systematisch überschauen lässt, zielte der technische Fortschritt um 1900 nicht auf eine noch größere Lichtstärke, sondern auf die Wirkung eines gedämpften, für die Augen angenehmen elektrischen Lichts, das den traditionellen Lichtquellen wie Gas- oder Kerzenlicht nahe kam.¹⁵¹

Der zeitgenössische Bezug Scheerbarts geschieht auf der Grundlage der geistesgeschichtlich relevanten Erkenntnis, nach der sich die Farben im Spannungsfeld zwischen Hell und Dunkel entfalten. Diese Vorstellung äußert Goethe in seiner Beschreibung der Farben als „Taten und Leiden“ des Lichts wie sie zuvor bereits die Gedankenwelt Jakob Böhmes prägte. In seiner berühmten Zinntellervision wurde Böhme die Gegenwart Gottes bezeichnenderweise bewusst als das Zusammengehören von Hell und Dunkel, durch das Leben erst entsteht. Goethe nahm diese Vorstellung auf. Zajonc beispielsweise schildert die Entdeckung Goethes, dass Farben auch unter naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten nur im Spannungsfeld von Helligkeit und Dunkel ihre Wirkung entfalten.¹⁵² Diese Einsicht lieferte Goethe die Grundlage für seine Argumente gegen Newton und bildete den Motor seiner Farbenlehre. Ohne dass sich eine konkrete Auseinandersetzung mit der Farbenlehre Goethes für Scheerbart nachweisen ließe, benennt dieser ausdrücklich die Funktion seiner Kunst, „zwischen Himmel und Hölle“ zu vermitteln. Dies geschieht, indem er ein metaphorisches Reich der Sinne beschreibt.¹⁵³ Neben den Farben als einer vom Licht abhängigen Erscheinung erfordert eine Untersuchung der Lichtmetapher eine nähere Betrachtung der Dunkelheit als einem Korrelat zum Licht. Insbesondere die Höhlenmetapher fungiert in der Geistesgeschichte als ein kontrastierendes Motiv zum Licht.

¹⁵⁰ Dahinter stehen bei Scheerbart wie bei Taut naturphilosophisch-romantische Auffassungen wie sie beispielsweise noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts bei Gustav Theodor Fechner zu finden sind. Gustav Theodor *Fechner*: Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht. Leipzig, 1879. Der Naturwissenschaftler und eigenwillige Denker war ein Schelling-Schüler und wurde von Scheerbart erwiesenermaßen rezipiert. Über die Bedeutung Fechners für Scheerbarts Werk s. z. B. das Nachwort von Mechthild Rausch in: Paul *Scheerbart*: Jenseitsgalerie. München, 1981, S. 155, 160f sowie das Nachwort derselben Autorin in Scheerbart, *Das graue Tuch*, 1986, S. 152 - 154. Indessen wird sich in der vorliegenden Untersuchung zeigen, dass eine zu starke Gewichtung Fechners als Vorbild für Scheerbart relativiert werden muss. Die auf anderen Wegen bereits an Scheerbart gelangten Vorstellungen, insbesondere der Romantik - aber auch solche des Pietismus und der orientalischen Mystik - wirkten schon vor Fechner auf seine Kunstideen. Er selbst äußerte sich über den Stellenwert Fechners für sein Werk folgendermaßen: „Fechner hab ich erst kennengelernt, als mir die Sterne als wirkli.[!] lebende Wesen schon ganz geläufig waren.“ In einem Schreiben vom 23. September 1906 an Alfred Kubin. In: Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 410, S. 324.

¹⁵¹ Wolfgang *Schivelbusch*: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München, Wien, 1983, S. 63.

¹⁵² Zajonc, 1994, S. 228f.

¹⁵³ Scheerbart, *Paradiesroman*, 1988, S. 275 u. S. 26.

II.2.3.3. Helldunkel-Gegensatz und Künstlichkeit: Die Lichtmetapher im Verhältnis zur Höhlenmetapher

Wegweisende Untersuchungen zur Höhlenmetapher verdankt die Forschung dem Philosophen Hans Blumenberg. Seine Ergebnisse seien hier in aller Kürze referiert. Sie schaffen die Grundlage für die weitere Argumentation im Zusammenhang mit künstlichen Lichtquellen. Es handelt sich um die Relation von Helligkeit und Dunkelheit und in der Konsequenz um die Interpretation des künstlichen Lichts als Ausdruck einer Zwanghaftigkeit des technischen Zeitalters. Mit der Höhlenmetapher analysiert Blumenberg vorgängig eine „künstliche“, sogar gewaltsame Unterwelt zur Sphäre natürlichen Lichts.¹⁵⁴ Die Höhle stelle nicht einfach die Gegenwelt des Lichts dar, so wie die Finsternis den natürlichen Gegensatz zur Helligkeit. Sie stünde für eine Region der Abschirmung und des Vergessens, der „Seinssurrogate und -derivate“, schreibt Blumenberg. So sind die bei Plato im Höhlengleichnis geschilderten Menschen gefesselt, um deutlich zu machen, dass der als Erkenntnisweg verstandene Ausgang aus der Höhle versperrt ist. Das Höhlengleichnis steht metaphorisch für einen die menschliche Seinsverfassung bestimmenden Bewusstseinszustand. Nur wenigen privilegierten Weisen ist es nach dem Verständnis Platos möglich, diese zwanghafte Situation in einem paideutischen Weg zu überwinden und die Höhle einer niederen Bewusstseinsebene zu verlassen. Im Gegensatz zu Plato schilderte Cicero die Höhle als einen glanz- und prachtvollen Ort. Ciceros Höhle wurde so in einem Gedankenexperiment als eine mit quasi städtischen Luxus ausgestattete Kultursphäre charakterisiert. Mit der künstlichen Helligkeit der Höhle ist nun kein Schrecken mehr verbunden. Die als überraschend vorgestellte Schau der naturgeschaffenen Welt außerhalb der Höhle sollte „schlagartig“ von der Existenz und dem Wirken der Götter überzeugen. Die künstliche Welt der Höhle hatte auf diese Weise konkurrenzfähig mit der Oberwelt zu sein und sollte nach Blumenberg zugleich eine „Gewöhnung“ an die Ansicht des Kosmos verhindern.¹⁵⁵ Im Mittelalter erfuhr die Höhlenmetapher gegenüber Plato und Cicero eine entscheidende Modifikation. Ihre Verwendung ging gleichwohl einher mit einer positiven Bewertung. Denn der paideutische Weg führte nun nicht mehr im Sinn Platos aus der Höhle heraus, sondern der nach Erkenntnis strebende Blick war ins Dunkel gerichtet. Dieses Bild imaginierte den Ausdruck dessen, dass nun alles von innen erwartet werden konnte. Die Höhlenmetapher konkretisierte sich an individualisierten Orten der Introspektion, Kämmerlein und Klausen, in denen die

¹⁵⁴ Blumenberg, 1957, S. 437. „Es geht bei Blumenberg nicht um quellengeschichtlich erweisbare Abhängigkeiten in der Verwendung der Höhlenmetaphorik, sondern um deren Eigenschaft, bestimmten (...) Aussagebedürfnissen zum Ausdruck zu verhelfen.“ Helmut Mayer: Lichtspiele in einer Dunkelwelt. In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ (13. Juli 1990), S. 12.

¹⁵⁵ Blumenberg, 1957, S. 437.

Wahrheit offen stand: „Intra in cubiculum mentis tuae, exclude omnia praeter Deum“ - so lautete eine neue Lebensformel, die Höhle und Gleichnis erschaffte. Sie stand für eine Weltsicht, aus der heraus man auf das Erscheinen des metaphorisch überhöhten Lichts im Inneren der Höhle warten konnte. Es implizierte den Glauben an Gnade. In dieser Form der Weltabschirmung des mittelalterlichen Gehäuses leuchtete zuerst die schöpferische Potenz des Menschen auf; durch die „Wtaskese“ entdeckte sich die „Weltmächtigkeit“.¹⁵⁶ Später verlagerte sich die Bedeutung der Höhle bei Michel de Montaigne zur Metapher für den „Innenraum des Selbstbesitzes“.¹⁵⁷ Die Höhle bezeichnete nun nach Blumenberg die „Faktizität des Subjekts“, die Eigenwelt, in der es sich immer schon vorfand. Das Heraustreten aus der Höhle war nun nicht mehr der paideutische Weg des einzelnen Weisen unter das volle Licht, wie ihn bereits Plato exemplifizierte. Vielmehr stand der Weg aus der Höhle mittlerweile für die Methode, die „Technik“ der Gewinnung einer „größeren gemeinsamen Welt“ für alle:

„Das Heraustreten aus der Höhle wird zur geschichtsphilosophischen Metapher, es bezeichnet die *neue Epoche* der Menschheit.“¹⁵⁸

Die weitere Entwicklung lässt sich ebenfalls mit der Höhlenmetapher veranschaulichen. Am Anfang des 19. Jahrhunderts verband sich die Höhle zunehmend mit Vorstellungen des Ausschlusses. Seit man mit Lampen Effekte erzielen konnte, durch welche die Wahrnehmung nicht mehr in ein selbstverständliches Licht einbezogen war, „illuminiert“ der Mensch mit der von ihm selbst geschaffenen Lichtquelle. Er traf damit seither „gewaltsame Entscheidungen“.¹⁵⁹ Blumenberg betonte, dass von diesem Zeitpunkt an „technische“ Charaktere in die Ideengeschichte der Lichtmetaphorik eindringen. Neben die seit der Antike bekannte Vorstellung vom Licht als einem ringsum herrschenden „Erkenntnis“-Medium trat diejenige des *gerichteten* und *dosierten* Strahls der „Beleuchtung“. Es handelte sich dabei um eine „weit herkommende Konsequenz“,

„dass der Name ‚Illumination‘ auf die rücksichtslose Akzentsetzung des künstlichen Lichts Anwendung findet, auf die technische Selektion und Erhöhung des als einzig sightwürdig unübersehbar zu machenden Menschenwerks.“¹⁶⁰

In aller Deutlichkeit ist hier hervorzuheben, dass in dieser vom technischen Fortschritt geprägten Entwicklung eine einschneidende, in ihren Auswirkungen nicht zu

¹⁵⁶ Ebd., S. 437f.

¹⁵⁷ Ebd., S. 437.

¹⁵⁸ [Hervorh. Blumenberg], ebd., S. 438.

¹⁵⁹ „In dieser Zwangsoptik dissoziiert der Zusammenhang von Sehen und Freiheit.“ Ebd., S. 446f.

¹⁶⁰ Ebd.

unterschätzende Veränderung der menschlichen Wahrnehmung ablesbar wird. Bereits in der Romantik, etwa bei Novalis in seinem „Heinrich von Ofterdingen“, stieg man als Reaktion auf die rationale Helligkeit der Aufklärung erneut in die Höhle, die an diejenige von Cicero erinnerte. Dort fand sich eine geheimnisvolle Kunstwelt.¹⁶¹ Analog zur Besinnung auf mittelalterliche Symbolik in der romantischen Kunst klang hier metaphorisch die Vorstellung vom „Gehäus“ als „Selbstbesitz“ an und wurde nicht ausschließlich religiös, sondern in einer entscheidenden Wendung künstlerisch-ästhetisch gewendet. Ein Niederschlag des künstlichen, gelenkten Lichts und seine Evaluierung als einer „gewaltsamen“ Technik ist hier indessen noch nicht nachweisbar. Rund hundert Jahre später fungiert die Höhle bei Scheerbart in seinem Roman „Das Paradies, die Heimat der Kunst“ zunächst noch als ein Ort geheimnisvoller Begegnungen mit der Kunst. Sie ist zu verstehen als Ausdruck einer artikulierten Romantik-Renaissance Scheerbarts. Auch in seinem „Mondroman“ aus dem Jahr 1902 klingen noch vergleichbare Motive an.¹⁶² Im Gegensatz zur individualisierten Vorstellung der Romantik hat sich bei Scheerbart indessen ein ganzes Künstlerkollektiv in der Kristallhöhle versammelt. Sie befindet sich auf dem Mond aus terrestrischer Sicht in einer großen Höhe. Gemeinsam beschließen dort die „Weltfreunde“ unter den Mondbewohnern die Abkehr von der Beobachtung der Erdbewohner und die Umgestaltung des Mondes zu einem riesenhaften Sehinstrument. Damit steht die farbige Kristallhöhle, die den Versammlungsort der Mondbewohner bildet, für eine Weiterführung der romantischen Kunsthöhle. Scheerbart kennt die zwanghafte Situation, durch die sich der fortschrittliche, zivilisierte Mensch - metaphorisch und real verstanden - einem unnatürlichen, rationalen Licht ausgesetzt sieht und distanziert sich davon. Denn durch die gemeinschaftlich vorgenommene Durchbohrung finden die Mondbewohner transparente, farbige Kristallhöhlen, die sich als Sehlinse für den Mond eignen. Der Mond in seiner Funktion als Fernrohr ermöglicht nun seinen Bewohnern den näheren Verkehr mit den Himmelskörpern. Der im Mondroman hiermit geschilderte Vorgang ist zu verstehen als Abkehr von einer rational determinierten Sicht und als eine Hinwendung zu wunderbaren, kosmischen Sehereignissen.

Seit der Jahrhundertwende, mithin der Zeit, in welcher der „Mondroman“ entstand, lässt sich bei Scheerbart die Vorstellung nachweisen, dass der Blick zum Weltall hin geöffnet werden müsse. Zugleich tritt als Hauptmerkmal seiner Konzeption der Glasarchitektur hervor, dass durch sie die metaphorische Höhle einer unmenschlichen „Backsteinkultur“ überwunden werden sollte.¹⁶³ Scheerbart will damit einen Prozess initiieren, der dem

¹⁶¹ Beil, 1988, S. 358f.

¹⁶² Scheerbart, Mondroman, 1986, S. 292 - 304.

¹⁶³ Deutlich ablesbar in den berühmten „Glashausversen“ etwa Vers Nr. 14: „Das Glas bringt uns die neue Zeit;/ Backsteinkultur tut uns nur leid.“ Die Verse waren konzipiert für das Glashaus Tauts, einige davon wurden tatsächlich angebracht. Scheerbart, Glasarchitektur, 1986, S. 129.

paideutischen Weg aus der als zwanghaft verstandenen Höhlensituation gleichkommt. Zusammenfassend sei hier festgehalten, dass das Bild der Höhle mit wunderbaren Lichtereignissen im Paradiesroman noch den Weg nach Innen und zu neuartigen Sinnesempfindungen darstellt, wie es noch kennzeichnend für die Romantik war. Im dreizehn Jahre später erschienenen „Mondroman“ schildert Scheerbart eine entscheidende, in ihren Konsequenzen nicht zu unterschätzende Richtungsänderung. Sie trägt gleichfalls der hohen Wertschätzung der menschlichen Kunsterzeugnisse Rechnung und reagiert neu auf die negativen Begleiterscheinungen der menschlichen Zivilisation. Die Kunst bekommt verstärkt den Stellenwert einer zweiten, besseren Natur zugewiesen. Dieser Standpunkt wird die Untersuchung im weiteren Verlauf wiederholt beschäftigen. Denn seit dem „Mondroman“ ist das Streben Scheerbarts in diesem Sinn erklärtermaßen extrovertiert. Die Glasarchitektur wird zum Ausdruck seiner Grundhaltung:

„Wir leben zumeist in geschlossenen Räumen. Diese bilden das Milieu aus dem unsere Kultur herauswächst. Unsre Kultur ist gewissermaßen ein Produkt unsrer Architektur. Wollen wir unsre Kultur auf ein höheres Niveau bringen, so sind wir wohl oder übel gezwungen, unsre Architektur umzuwandeln. Und dieses wird uns nur dann möglich sein, wenn wir den Räumen, in denen wir leben, das Geschlossene nehmen. Das aber können wir nur durch Einführung der Glasarchitektur, die das Sonnenlicht und das Licht des Mondes und der Sterne nicht nur durch ein paar Fenster in die Räume lässt - sondern gleich durch möglichst viele Wände, die ganz aus Glas sind - aus farbigen Gläsern. Das neue Milieu, das wir uns dadurch schaffen, muß uns eine neue Kultur bringen.“¹⁶⁴

Die „Backsteinkultur“ begreift Scheerbart somit metaphorisch als die zwanghafte Situation einer Höhle, in die Menschen eingeschlossen sind. Die Gründe für seine Abkehr von der ursprünglichen Introspektion und die Hinwendung zu einem Streben nach außen, zu einer extrovertierten Haltung, könnten in der rasanten Technologisierung der Lebenswelt zu suchen. Angesichts ihrer Dominanz muss die mittelalterliche und romantische Hoffnung auf Erlösung von innen heraus mittlerweile als unmöglich erscheinen. Sich nach außen richten käme dann einem Reagieren auf Zwang gleich und bedeutete ebenso die Flucht nach vorn in eine utopische Welt. Die Kunst und mit ihr die Lichtmetapher dienen in einer solchermaßen als zwanghaft diagnostizierten Welt, auf die Scheerbarts Texte reflektieren, nicht primär einem Eskapismus. Sie stehen im Idealfall für den Reflexionsvorgang selbst und für den Bewusstwerdungsprozess. In diesem Sinn schreibt Scheerbart über das „Milieu“ und seinen Einfluss auf die Entwicklung der Kultur und plädiert er für die Überwindung der

¹⁶⁴ Scheerbart, Glasarchitektur, 1986, Kapitel I.

„usuellen Illuminationseffekte“.¹⁶⁵ die aktuelle Lebenssituation gewinnt in der Metapher der Höhle Bedeutung. Sie steht wiederum in einem bestimmten, ausgezeichneten Verhältnis zum Licht als Metapher für Erkenntnis und Fortschritt und für eine differenzierte Auseinandersetzung mit diesen Inhalten.

II.2.3.4. Fazit der bisherigen Beobachtungen

Die Betrachtung der Lichtmotivik in den Texten Scheerbarts stützte sich zunächst auf die von Langen für die Romantik vorgegebenen Kategorien. Diese begegneten bei Scheerbart in erstaunlichem Maß wieder. Zusammenfassend ergeben sich für die Verwendung des Lichtmotivs bei Scheerbart grundsätzlich folgende Möglichkeiten: Lichterscheinungen stehen im Zusammenhang mit Tages- und Nachtzeiten; das Licht als handlungsstrukturierendes Motiv dient zur Veranschaulichung einer Entmaterialisierungstendenz ebenso wie zur Vergegenwärtigung einer Flug- und Schwebesehnsucht. Den bei Langen beschriebenen „Seelenaufschwung“ führt Scheerbart mit Lichterscheinungen signifikant weiter. Die Dunkelheit fungiert wiederum als Wirkraum. Er dient Scheerbart als Ausdruck der Sehnsucht nach dem Unendlichen und seiner Unfassbarkeit für die menschliche Wahrnehmung. Das Spektrum der Lichtideen in den Schriften Scheerbarts umfasst somit zahlreiche Gedanken zur Funktion des Lichts und begreift es in einem hierfür spezifischen Verständnis der Lichtkunst als „Organon“ für die menschliche Erkenntnis und Phantasie zugleich. Damit soll eine grundsätzliche Verwandtschaft Scheerbartscher Gedanken mit den Lichtvorstellungen der Romantik über seine eigenen Angaben hinaus als erwiesen gelten. Überdies wird unter Beiziehung der Höhlenmetapher deutlich, dass Scheerbart die Lichtmetapher, und daran ablesbar auch das romantische Gedankengut, in sehr origineller Weise zu einer eigenen Auffassung von den aktuellen Aufgaben und Möglichkeiten des Lichts weiterbildete und für die Diagnose seiner Zeit nutzbar machte. Damit zeigt er sich skeptisch gegenüber einer Fortschrittsgläubigkeit, die schon kurz darauf die nachfolgenden Avantgarde-Bewegungen auszeichnen sollte. Dieses Faktum wird vorliegende Untersuchung noch beschäftigen. Zuvor widmet sie sich noch eingehender den romantischen Wurzeln Scheerbarts.

¹⁶⁵ „„Illuminationsarchitektur“ wird die Glasarchitektur von ihren Gegnern, die natürlich nicht ausbleiben dürften, höhnisch genannt werden. Dieser Spott der Gegner ist aber als ungerecht zu bezeichnen, da es keinem Menschen einfallen wird, ein Glashaus zu illuminieren, wie heutzutage ein Backsteinhaus illuminiert wird; das Glashaus ist ja, wenn es innerlich erleuchtet wird, ein ganz selbständiger Illuminationskörper, der ja infolge der vielen Illuminationskörper nicht so grell wirken kann wie die primitiven Illuminationskörper der heutigen Zeit.“ Ebd., Kapitel XLVI.

Wie von Scheerbart selbst erwähnt, besteht über die bislang aufgezeigten Bezüge seiner Lichtideen zur Romantik hinaus eine konkrete Verbindung des Dichters zur Zeit um 1800. Sie ist zu sehen in seiner expliziten Anlehnung an das dichterische Vorbild Clemens Brentano. Scheerbarts Hinweis ist für die Untersuchung ganz konkret von Interesse, denn er weist den Weg zu einem Verständnis der Funktion sowie des Stellenwerts seiner Kunst als einer Lichtkunst. Über die romantischen Grundlagen der Lichtthematik bei Scheerbart hinaus ergeben sich so werkspezifische Gesichtspunkte sowie ein von romantischen Kunstzielen abhängiges - gleichsam intertextuell fassbares - künstlerisches Selbstverständnis Scheerbarts. Von Scheerbart auf dieser Grundlage vorgenommene, originelle Neuerungen heben sich von der romantischen Epoche ab und manifestieren sich in seiner hier mit dem Bild des Kaleidoskops charakterisierten Kunstidee.

II.3. PAUL SCHEERBART UND CLEMENS BRENTANO

In der autobiographischen Äußerung über seine dichterischen Hauptwurzeln verweist Scheerbart auf die Vorbildfunktion des Werks von Clemens Brentano.¹⁶⁶ Für eine sorgfältige Analyse der Lichtthematik ist dieser Hinweis besonders wertvoll. Eine Gegenüberstellung der beiden Künstlerpersönlichkeiten gibt weiteren Aufschluss über den Kern der Lichtideen Scheerbarts. Vor dem Hintergrund einer generellen Affinität Scheerbarts zur Romantik zeichnen sich seine Übernahmen sowie Weiterentwicklungen und damit schließlich auch die Besonderheiten seines „romantischen“ Lichtverständnisses unter neuartigen Gesichtspunkten konturiert ab.

Ebenso wie bei Scheerbart nimmt die Lichtmetapher im Werk von Clemens Brentano einen bedeutenden Stellenwert ein.¹⁶⁷ Am dezidiertesten bringt eine Darstellung der „Kategorie des Kindlichen“ die „Lichtfaktoren“ im Werk Brentanos mit einem bestimmten Gedankenkreis in Verbindung.¹⁶⁸ Der Literaturwissenschaftler Gerhard Schaub betonte einen starken Hang Brentanos zu allem Glänzenden, Schimmernden und Glitzernden. Neben einer „Glanzsucht“ machte er eine generelle Lust am „Bunten“ aus. Dieses Phänomen erklärte er sich mit einer kindlichen, um nicht zu sagen, kindischen Neigung Brentanos für alles Märchenhafte. Mit Baudelaire vermutete er daher eine „aspiration naïve vers le brillant“, bei Brentano. Sie habe Künstlern, Kindern und „Wilden“ gleichermaßen dazu gedient, ihren Ekel vor der Wirklichkeit („dégout pour le réel“) zu kompensieren.¹⁶⁹ Die Dichtung Brentanos wurde damit, wie die hier gewonnenen Untersuchungsergebnisse zeigen werden, allzu sehr auf die Gedankenwelt eines kindlichen Genies reduziert.

Demgegenüber wies Langen in seiner Überblicksdarstellung zur Lichtthematik in der Romantik dem Werk Brentanos einen paradigmatisch zu nennenden Stellenwert für die

¹⁶⁶ S. o. S. 37.

¹⁶⁷ Dies hat die wissenschaftliche Sekundärliteratur bislang nicht in vollem Umfang gewürdigt. Eine ansonsten ergiebige Untersuchung zur Paradiesidee im Werk von Brentano beispielsweise bei Wolfgang *Frühwald*: Das verlorene Paradies. Zur Deutung von Clemens Brentanos „Herzlicher Zueignung“ des Märchens „Gockel, Hinkel und Gackeleia“. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. Neue Folge, Berlin, Band III (1962), S. 113 - 192, brachte für die unmittelbare Lichtthematik nur einen geringen Ertrag. Für den weiteren Gang der vorliegenden Untersuchung wurde sie indessen zur Thematik der „romantischen Arabeske“ aufschlussreich. vgl. dazu die Kap. II.3.8 der vorliegenden Untersuchung. Neureuters Studie zum Motiv der „Spiegelung“ im Werk Brentanos gelangte ebenfalls zu beachtenswerten Ergebnissen und lieferte Erkenntnisse für die künstlerischen Einflüsse Brentanos auf Scheerbart sowie der romantischen Epoche im allgemeinen.

¹⁶⁸ Gerhard *Schaub*: Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano. Berlin, New York, 1973.

¹⁶⁹ Ebd., S. 141 u. S. 144.

Epoche zu. Das Lichtmotiv bildete bei ihm einen wesentlichen Bestandteil zur Realisierung von synästhetischen Wirkungen.¹⁷⁰ Indessen schöpfte Langen mit seinen Ausführungen zur Synästhesie das Lichtmotiv bei Brentano nicht voll aus. Denn bei der Gegenüberstellung von Scheerbart mit Brentano ergibt sich mittlerweile eine Vorstellung davon, welchen Stellenwert - über die Verschmelzungsabsicht der einzelnen Kunstgattungen miteinander hinaus - Brentano den „Lichtfaktoren“ sonst noch beimaß. Er wird fassbar im Kunstideal des „Ephemerer“ und nährte sich aus der Vorstellung von der Welt als einer Illusion. Eine entsprechende Untersuchung kann allerdings nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit sein. Für das hier verfolgte Interesse, nämlich den Lichtideen Scheerbarts näher zu kommen, ist daher die Beschränkung auf eine zentrale Textpassage in Brentanos Erstlingsroman „Godwi“ angezeigt. Sie bietet den denkbar besten Anknüpfungspunkt, um sich eine konkrete Vorstellung von den „dichterischen Hauptwurzeln“ Scheerbarts zu verschaffen.

II.3.1. Brentanos Definition des romantischen Kunstwerks als „Perspectiv“ oder „Farbe des Glases“ im „Godwi“

Brentanos einziger Roman, „Godwi oder das versteinerte Bild der Mutter“, entstand 1788 bis 1802. Der „formal vielschichtigste“ und „verworrenste“ aller romantischen Romane zählt zu einem der bedeutendsten und gleichzeitig rätselhaftesten Texte der Frühromantik.¹⁷¹ Die Forschung verweist auf die zahlreichen autobiographischen Elemente sowie auf Persönlichkeiten aus dem Bekanntenkreis Brentanos, die hier dichterische Gestalt erhielten.¹⁷² Überraschende Perspektivenwechsel und Illusionsbrechungen im „Godwi“ führen überdies eine Metaebene der Reflexion ein, mit deren Hilfe die Stilelemente des Werks selbst hinterfragt werden können. Damit erfüllt Brentano Friedrich Schlegels berühmte Forderung, eine adäquate „Kritik“ der Poesie könne nur Poesie, diejenige eines Romans nur wiederum ein Roman sein.¹⁷³

¹⁷⁰ Langen betrachtete die „Verschmelzung von Licht und Klang“ als eine „sehr bezeichnende Seite der romantischen Lichtsymbolik“. Den Begriff der Synästhesie erwähnte er indessen nicht ausdrücklich. Langen, 1963, S. 474 - 484.

¹⁷¹ *Kindlers Neues Literaturlexikon*. (= Kindler, 1988ff). Hrsg v. Walter Jens. München, 1988ff, Band III, S. 137 - 139; Artikel über Brentanos Roman „Godwi“.

¹⁷² Ebd. und Friedhelm Kemp in den Erläuterungen zum „Godwi“ in: Brentano, 1963, S. 1178f.

¹⁷³ Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: Ders., *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*. Hrsg. v. Hans Eichner. Paderborn u.a., 1985, S. 170f. Zur Begrifflichkeit der „Kritik“ in der Romantik vgl. Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M., 1973, S. 7 - 10.

Der Vergleich mit den Gestaltungsabsichten Scheerbarts soll hier unter der Voraussetzung ansetzen, dass im „Godwi“ trotz der späteren Distanzierung Brentanos von diesem Roman¹⁷⁴ bereits elementare Züge einer zukunftsweisenden Konzeption des Kunstwerks enthalten sind.¹⁷⁵ Er schafft damit die Voraussetzungen für den betont ephemeren Charakter von Scheerbarts Kaleidoskopkunst und liefert die Bildlichkeit für diese Kunstidee. Wie sich zeigen wird, bringen sowohl Scheerbar als auch Brentano ihre künstlerischen Ziele vorzugsweise mit Hilfe der Lichtmetapher zur Darstellung und stellt daher vergleichbare Bedingungen für ihre Anschauung bereit.

Eine Theaterraufführung mit Gesangseinlagen leitet die näher zu betrachtende Szene in Brentanos „Godwi“ ein.¹⁷⁶ Da sich die Zuschauer während der Vorführung im Inneren des Jägerhauses in einem festlichen Saal aufhalten, können sie das Geschehen nicht aus nächster Nähe, sondern lediglich indirekt und vermittelt durch einen großen Wandspiegel verfolgen. Der Saal im Jägerhaus besitzt grüne Glasscheiben, die Wände sind mit grünen Pflanzenornamenten bemalt. Gesamthaft fühlt man sich auch nicht zuletzt durch die farbigen Glasfenster wegen in eine märchenhaft-phantastische, gotisch anmutende Architektur versetzt. Im Anschluss an die Aufführung entwickelt sich zwischen den Zuschauern im Saal das hier näher zu betrachtende Gespräch. Es gipfelt in einer Definition des „Romantischen“. Ausgesprochen wird sie durch den Dichter Godwi, der dem Roman seinen Namen gibt. Er bezieht sich für seine Begriffsbestimmung auf das soeben über den Spiegel und durch die grünen Scheiben hindurch vermittelte Theatergeschehen. Thema der Aufführung war eine mythologische Liebesszene. Entsprechend kreist auch das Gespräch um die Liebe. Bezeichnenderweise löst indessen nicht allein der Gehalt des Gesehenen die Erörterung aus. Auf der Grundlage der beschriebenen visuellen Ereignisse veranstaltet Brentano eine grundlegende Diskussion zum Thema des Romantischen, das er in erster Linie durch eine spezifische *Sichtweise* auf einen Gegenstand gekennzeichnet sieht:

„Das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases.“¹⁷⁷

¹⁷⁴ Brentano selbst nannte später vor allem den zweiten Teil geringschätzig ein „krankes, verkrüppeltes Kind“. Kindler, 1988f, Band III, S. 138f.

¹⁷⁵ Paul Böckmann hält fest, dass im „Godwi“ zentrale Gedanken Brentanos enthalten sind, die sich als „Plan“ auf seine späteren Schriften und seine spätere Lyrik auswirken sollten. Paul Böckmann: Die romantische Poesie Brentanos und ihre Grundlagen bei Friedrich Schlegel und Tieck. In: „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main.“ (1934/35) Halle a. d. Saale, S. 56 - 176; hierfür S. 133.

¹⁷⁶ Sie schafft die Voraussetzungen für ein sich im Anschluss daran entwickelndes Gespräch unter den anwesenden Personen. In seinem Verlauf gelangen die Protagonisten zu einer Begriffsbestimmung des „Romantischen“. Die Aufführung findet in einer pittoresken Parklandschaft unter freiem Himmel statt. Brentano, 1963, S. 254 - 265.

¹⁷⁷ Ebd., S. 258f.

Für den hier zu betrachtenden Zusammenhang mit Scheerbart kann nicht genug hervorgehoben werden, dass Brentano ausgerechnet das Bild des „farbigen Glases“ zur Veranschaulichung seiner wichtigsten Vorstellungen zum romantischen Kunstwerk wählt. Das transparente Material dient ihm mithin als das Sinnbild seiner romantischen Weltsicht. Es wird in dieser Funktion in der „Jägerhausszene“ mehrfach angeführt und damit in seinem Stellenwert unterstrichen. Die dialogisch abgehaltenen Überlegungen der Protagonisten über das „Romantische“ werden indessen in ihrer Prägnanz noch verstärkt und ergänzt durch ein weiteres visuelles Ereignis. Es handelt sich um die ausführliche Schilderung von Lichterscheinungen an einem kunstvoll gestalteten, von der Abendsonne wundersam beleuchteten, grünen Glasbrunnen. Zudem finden sich im Gespräch wiederholt Bezugnahmen zur Musik.¹⁷⁸ Brentanos Romantikverständnis schließt dergestalt als Kategorie die subjektive Wahrnehmung ein. Sie äußert sich an dieser Stelle in dem Postulat für eine engagierte *Stimmungs-* und *Empfindungskunst*. Ihre spezifische Ausprägung erhält diese durch die Forderung, dass nicht das dargestellte Motiv an sich schon als romantisch zu bezeichnen sei. Ihren romantischen Charakter erhält sie, wie Brentano betont, vielmehr erst durch eine spezielle Sicht auf die Dinge.¹⁷⁹ Brentano beschreibt diesen Vorgang ebenfalls exemplarisch mit den Wirkungen des farbigen Glases.

Analog zu den Überlegungen Brentanos im „Godwi“ betont Scheerbart den subjektiven, stark von visuellen Ereignissen geprägten Charakter seines Kunstgedankens wiederholt anhand von farbig funkelnden, transparenten Glasbauten. Gemäß der zentralen Aussage Brentanos über das Wesen des Romantischen bemühen sich zahlreiche Texte Scheerbarts ebenfalls um ein Verständnis von der Glasarchitektur als einem „Instrument“ für eine besondere, von außergewöhnlichen Stimmungen und Erfahrungen geprägte Wahrnehmung. Ebenso wie Brentano mit seiner Definition des Romantischen als einem „Perspektiv“, verbindet Scheerbart mit der Glasarchitektur die Vorstellung, dass ihre kunstvoll ausgebildete Gestalt eine „Sicht“ sowie die Art und Weise der hierbei erfahrenen Wahrnehmungen und Empfindungen maßgeblich mitprägen soll. So malt er sich beispielsweise aus, wie die Bauten in ihrer Transparenz und Farbigkeit die Natur in einem „anderen Licht“ erscheinen lassen.¹⁸⁰ Denn schließlich soll nicht „mehr Licht“, sondern „mehr Farbenlicht“ mit Hilfe seiner Glasarchitektur anschaulich gemacht werden. Die am weitesten gedachte Konzeption seiner „Glasarchitektur“ entwickelt er nicht zuletzt im Buch mit dem gleichnamigen Titel aus dem Jahr 1914.

¹⁷⁸ „Von den deutschen Dichtern hat Clemens Brentano am meisten Musik im Leibe.“ Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Werke Nr. 374, Werke XII, Leipzig 1919, S. 179. Zit. n. Neureuter, 1972, S. 51.

¹⁷⁹ Böckmann hebt besonders den Aspekt der „Vermittlung“ im „Godwi“ und anderen Werken Brentanos hervor. Böckmann, 1934/1935, S. 136f, 141, 143, 146, 154, 158.

¹⁸⁰ Scheerbart, Glasarchitektur, 1986, Kapitel LVI.

Bereits in früheren Werken beschäftigt ihn die Vorstellung, ein spezifisches „Sehinstrument“ könnte eine neuartige Sicht auf die Dinge eröffnen. In seinem bereits im Zusammenhang mit der Höhlenmetapher ausführlicher betrachteten „Mondroman“ gestalten die Bewohner ihren Planeten zu einem gigantischen Fernrohr um.¹⁸¹ Sie durchbohren dafür den Mond in seiner Mittelachse, bis sie auf der erdabgewandten Seite auf die gleichfalls bereits erwähnten, farbigen „Lichtgrotten“ stoßen. Diese dienen fortan als Teile einer überdimensionalen Sehlinse. Die Mondbewohner wenden sich - unter den hier bereits erörterten Bedingungen - ab von der zu Beginn des „Mondromans“ geschilderten minutiösen Beobachtung der „Erdbewohner“. Indessen gestaltet sich der gesamte Mond durch die Maßnahme zu einem „Fernglas“ für die Erde. Denn die Umwandlung des Mondes bietet nun den Bewohnern des Nachbarplaneten gleichfalls Gelegenheit, sich von der gewohnten profanen Wahrnehmung des Irdischen abzuwenden und durch den Mond hindurch auf ungeahnte, farbige Sternwelten zu schauen. Die hiermit ausgesprochene Forderung an die Kunst, als eine „Vermittlung“ zu fungieren, formuliert Scheerbart wie vor ihm Brentano im „Godwi“ in poetischer Sprache. In diesem Sinn ist für den einen wie für den anderen bezeichnend, dass ein solchermaßen bestimmtes Kunstwerk durch den ihm eigentümlichen vermittelnden Charakter seinen Gegenstand nicht alleine bezeichnet, sondern „seiner Bezeichnung selbst“ noch ein Kolorit mitgibt.¹⁸² Man sieht sich in diesem Punkt an eine Äußerung Heinrich von Kleists erinnert, die seinerseits Immanuel Kants Überlegungen zum menschlichen Erkenntnisapparat kommentiert:

„Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände *sind* grün - und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hintut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört.“¹⁸³

In Kleists poetischer Konzeption können die Gläser allerdings grundsätzlich wieder abgesetzt werden. Die Untersuchungen Kants gelten indessen dem naturgegebenen, menschlichen Erkenntnisapparat, von dem der Mensch seine Wahrnehmung nicht trennen kann. Ein an Kleist gemahnender, die Kunst entschieden ins Zentrum des Wahrnehmungsinteresses rückender Standpunkt ermöglicht dann sowohl Brentano als auch Scheerbart gleichermaßen - und damit vorderhand losgelöst vom erkenntnistheoretischen Interesse Kants - primär die Kunst, und nicht die naturgegebene

¹⁸¹ Das Fernrohr erhielt im 17. und 18. Jahrhundert wie das Mikroskop metaphorische Bedeutung für die Reichweite des menschlichen Geistes. Blumenberg, 1960, S. 29.

¹⁸² Brentano, 1963, S. 260.

¹⁸³ [Hervorh. Strub], Schreiben Kleists an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge am 22. März 1801, zit. n. Strub, 1991, S. 489. Etwas verändert ebenfalls zit. im für die Thematik aufschlussreichen Artikel von Eckhard Nordhofen: Reden ist nicht alles. Neue Studien zur Aktualität Ernst Cassirers. In: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ (14. März 1989), S. L. 15.

menschliche Wahrnehmung, als eine „Mittlerin“ zu begreifen zwischen den geheimsten Sehnsüchten des Künstlers und dem durch seine Kunst Dargestellten. Für Brentano ist eine direkte Auseinandersetzung mit Kant nicht wahrscheinlich.¹⁸⁴ Bei Scheerbart finden sich dagegen Texte, in denen er die Philosophie des großen Denkers in origineller Weise poetisch kommentiert.¹⁸⁵ Indessen streben Brentano und Scheerbart gleichermaßen danach, insbesondere diejenigen Gehalte mit Hilfe ihrer Kunst zu thematisieren, die sich den Worten Brentanos zufolge sonst einer begrifflichen Fassbarkeit weitgehend entziehen:

„Alles, was zwischen unsrem Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem Seinigen mitgibt, ist romantisch.“¹⁸⁶

Noch bevor präzisiert werden kann, welche Inhalte im einzelnen bei Brentano und bei Scheerbart im „farbigen Glas“ jeweils konkret künstlerische Gestalt annehmen, lässt sich bereits hier festhalten, dass die Aufmerksamkeit von Brentano wie von Scheerbart jeweils nicht auf das dargestellte Motiv allein, sondern vielmehr und entscheidend auf das Kunstwerk selbst gerichtet ist; das heißt, auf den das Werk recht eigentlich konstituierenden, künstlerischen Vorgang. Beide Schriftsteller bedienen sich dabei des Bildes vom farbigen Glas, um den medialen Charakter ihrer Kunst begrifflich zu fassen. Transparenz, Leuchtkraft, Lichtreflexe und ähnliche Eigenschaften des Materials betonen einen grundsätzlich *selbstreflexiven* Gehalt ihrer Kunst. Folgerichtig schreibt Brentano in seiner Widmung des zweiten Teils des „Godwi“, er wolle sich selbst „schätzen“ „um des Schatzes willen“, der in dem Menschen und der Natur verborgen liege, aus dem er durch seine schriftstellerische Tätigkeit „glänzende Edelsteine“ zutage gefördert, sie „geschliffen“ und zu „künstlichen Geschmeiden“ seiner Liebe, seines Lebens, aller Liebe und allen Lebens gebildet habe.¹⁸⁷ Scheerbart sprach sinngemäß ein

¹⁸⁴ Wiederholt wurde auf Brentanos Desinteresse an philosophischer Systematik verwiesen. Als Grundlage dient eine Aussage von ihm selbst, wonach ihm „alle Tore der Abstraktion“ verschlossen geblieben seien. Brief an Runge vom 21. Januar 1810. Clemens Brentano, Philipp Otto Runge: Briefwechsel. Hrsg. v. Konrad Feilchenfeldt. Frankfurt/M., 1974, S. 19. Das Verhältnis Brentanos zur Philosophie schildert Neureuter. Sein Leben sei zu einem „Reagens“ auf den existentiellen Gehalt der Jenaer Geistigkeit geworden. Ders., 1972, S. 49ff.

¹⁸⁵ Die Auseinandersetzung Scheerbarts mit Kant findet unter neukantianisch erkenntnistheoretischen Aspekten und zu Fragen des Absoluten statt: „Ich habe mich auch immer daran gestoßen, wenn der alte Kant das Universum als Raum bezeichnet. Einfach ‚Raum‘! Natürlich - um dieses Ungeheuerliche, Unfaßliche zu degradieren! Das war nicht hübsch von dem großen Immanuel. Ich wunderte mich nur öfters, daß er für Universum nicht gleich ‚gute Stube‘ sagte - und für die ebenso unfaßbare Zeit ‚alte Kastenuhr‘.“ Paul Scheerbart: Das Universum und die menschliche Philosophie. In: „Die Gegenwart“, 40. Jg. (1911), Heft 19, S. 359f. Vgl. auch z.B. Ders.: Der neunte Jupitermond. In: „Die Gegenwart“, 40. Jg. (1911), Heft 22, S. 407f. Ders.: Kant - Raum - Zeit. In: Die Gegenwart, 40. Jg. (1911), Heft 30, S. 531f. Die Auseinandersetzung Scheerbarts mit Kant geschieht auf der Grundlage von Friedrich Albert Langes „Geschichte des Materialismus“. Vgl. dazu Kap. II.5.1. der vorliegenden Untersuchung.

¹⁸⁶ Brentano, 1963, S. 258.

¹⁸⁷ Ebd., S. 217.

vergleichbares Verständnis seiner schriftstellerischen Tätigkeit aus. Bereits in seinem Erstlingsroman steht zu lesen, die Fähigkeit zur Darstellung gelte ihm als „Prüfstein“ für die Fähigkeit zur Empfindung.¹⁸⁸ Entsprechend wolle er mit seiner Kunst die ganze Welt begreifen, durchdringen und wiedergeben. Das „lebende Weltwesen“ sei ihm dabei das größte Kunstwerk Gottes, die Sprache somit Kunstwerk von einem Kunstwerk.¹⁸⁹ An anderer Stelle wiederum vergleicht er das Kunstwerk mit einem Opal. Dabei hebt er hervor, dass man auf jeder Seite „ein neues Farbenplättchen“ sehen könne. Einem jeden von ihnen müsse man im Kunstwerk „selbständig einen Werth“ beimessen.¹⁹⁰ Das Ausmaß einer Reflexion auf die Kunst als gestalterischen Vorgang sowie den daraus resultierenden Umfang der selbstgesetzten Aufgabe der metaphorischen und realen Überwindung einer „Backsteinkultur“ kann man in den späteren Werken Scheerbarts vor allem in Anspielungen und mehr noch zwischen den Zeilen lesen. Obendrein kleidet er seine Aussagen gerne in Ironie:

„... ich muß hier ‚Glaspaläste‘ schreiben. Das ist keine Kleinigkeit. (...) - oh oh - jetzt fängt die große Architektur erst an. Wir aber gehen heute zunächst zu Papa Hoffmann und trinken auf Euer Wohl ...“¹⁹¹

Den hier humoristisch beschriebenen, zentralen Stellenwert seiner Kunst teilt Scheerbart mit Brentano auch deswegen, weil sie in beide durch einen ausgesprochen optischen Charakter ihrer Texte auf das für die menschliche Wahrnehmung größtmögliche Maß an Vergegenwärtigung abzielen. Dies geschieht letztlich in der Absicht, auf dem Wege der Kunst zur Darstellung höchster geistiger Gehalte zu gelangen. Bereits in seinem Paradiesroman formuliert Scheerbart ein entsprechendes Anliegen. Dieses Ziel wurde bereits ausdrücklich in der Epoche der Romantik verfolgt. Wie bereits oben gesagt, wolle er durch die schwache Kraft seiner Gedichte Himmel und Hölle sich annähern lassen, verkündet Scheerbarts „Dichterteufel“.¹⁹² Die Dichter des Paradieses bemühen sich gleichfalls um ein erklärtermaßen Höchstes, indem sie der Stimmung des

¹⁸⁸ Scheerbart, Paradiesroman, 1988, S. 138.

¹⁸⁹ Ebd., S. 180.

¹⁹⁰ Paul Scheerbart: Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos. In: Ders. Gesammelte Werke. Band I, 1986; hierfür S. 505.

¹⁹¹ Brief vom 4. November 1912 an Peter Scher. In: Scheerbart, Briefwechsel, 1991, S. 448, Brief Nr. 597. Daß die Glasarchitektur als Sinnbild für den künstlerischen Produktionsvorgang gelten kann, sah auch Speier: „Einen direkten Bezug zu poetologischen Überlegungen haben Glas und Kristall bei Scheerbart, wenn er den schöpferischen Produktionsprozeß als Bauen gläserner Paläste bezeichnet.“ Ders., 1983, S. 112f. Damit erklärt sich auch die Enttäuschung Scheerbarts, als seine „Glasarchitektur“ vom Verlag Georg Müller in München mit der Begründung abgelehnt wurde, in diesem Buch fände der Leser nicht Literatur, sondern „praktische Bauvorschläge“. Vgl. dazu das Schreiben vom 9. Januar 1914 an Richard Dehmel. In: Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 615, S. 458. In ihrem Nachwort zu Scheerbarts „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ vermutet Rausch, dass ihn die ablehnende Haltung des Verlegers zur Abfassung des „Damenromans“ motiviert haben könnte, denn darin sind die Ideen der knapp abgefassten „Glasarchitektur“ in Prosa breiter ausgeführt. Rausch in Scheerbart, Das graue Tuch, 1986, S. 149.

¹⁹² Scheerbart, Paradiesroman, 1988, S. 272. S. o. S. 57f.

Geheimnisvollen und Unergründlichen einen wunderbaren Ausdruck verleihen.¹⁹³ Damit verleiht Scheerbart Brentanos Forderung nach einer ausschließlich im Kunstwerk - und vermittelt durch dieses - fassbaren „Sichtweise“ seinem eigenen Gedankenkreis ein. Zugleich verspricht er sich vom künstlerischen Entstehungsvorgang einen implizierten Bewusstwerdungsprozess. Dergestalt kommt seiner Glasarchitektur mit ihrer Hervorhebung des Optischen die Doppelfunktion eines **Produktions-** und betont subjektiv geprägten **Erkenntnisinstruments** in einem zu.

Noch bevor Brentano seinen Standpunkt im „Godwi“ formuliert, weist bereits Novalis der Kunst einen vergleichbaren Eigenwert zu. Die Poesie beschreibt er als ein sich gleichsam selbst bildendes Wesen.¹⁹⁴ Überträgt man die Gedanken von Novalis auf die Textpassage im „Godwi“, so wird die mehrfach im Gespräch der Protagonisten wiederholte Vermittlungs- und Übersetzungsproblematik als eine Thematisierung des künstlerischen Gestaltungsprozesses an sich nachvollziehbar. Die Bedeutung der ausgeführten Gedanken will Brentano hiermit nicht nur unterstreichen und in weiteren Schritten seiner Definition des „Romantischen“ ausführen. Vielmehr vermag er sie auf diese Weise schlüssig in der Gestalt einer Lichterscheinung um die Dimension des **Unendlichen** zu erweitern. Denn eine solche unterbricht plötzlich das Gespräch im Jägerhaus. Unvermittelt strahlt die Abendsonne in den dunklen Saal und beleuchtet den eingangs erwähnten, gläsernen Brunnen. Brentano beschreibt, wie sich ein „milder grüner Schein“ ergießt und erneut den romantischen Kunstgedanken visualisiert:

„Sehen Sie, wie romantisch, ganz nach Ihrer Definition. Das grüne Glas ist das Medium der Sonne.“¹⁹⁵

Eine vergleichbare Lichtkonstellation schildert Scheerbart, wenn auch in diesem Fall die Farbeindrücke um Rot, Blau, Weiß und Violett ergänzt werden.¹⁹⁶ In „Das graue

¹⁹³ Ebd., S. 138.

¹⁹⁴ Novalis: Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn. Berlin, 1901, Band II, S. 331. Zit. n. Benjamin, 1973, S. 60 u. S. 114. Mit diesem Verständnis wirkt er wegweisend für Brentano und damit indirekt auch für Scheerbart. Denn das „Romantisieren“ steht bei Novalis für eine unablässige „qualitative Potenzierung“, wobei sich das „niedere Selbst“ mit einem „besseren Selbst“ identifiziert. So gestaltet sich nach seiner Auffassung eine „qualitative Potenzenreihe“ aus „Wechselerhöhung und Erniedrigung“. Ebd., S. 304f. Zit. n. Benjamin, 1973, S. 32f.

¹⁹⁵ Brentano, 1963, S. 262.

¹⁹⁶ Die Farbe grün ist bei Scheerbart die entscheidende Farbe, um auf eine zweite, künstliche Natur zu verweisen. Es ließen sich eine Reihe von Beispielen anführen. Exemplarisch sei hier sein „Frühlingsdom“ aus Smaragden genannt. Paul *Scheerbart*: Die Erlösung der Müden. Ein Mysterium. In: „Freie Bühne des modernen Lebens“. 4. Jg. (1893), Band II, S. 1334 - 1342; hierfür S. 1338. Der gleiche Gedanke wird noch einige Jahre später in dem Gedicht „Die alte Laube“ ablesbar: „Ich habe so viel vergessen./ Ich weiß nicht mehr,/ woher ich komme./ Ich saß in einer Laube/ Von großen grünen Smaragden;/ Sie schimmerten wie Glühwurmlicht./ Mehr aber weiß ich nicht./ Es war ganz hinten im Raume/ und fast wie in dem Traume,/ Der uns der allerliebste ist.“ Scheerbart, Katerpoesie, 1909, S. 51.

Tuch und zehn Prozent Weiß“ schreibt er von einem „Turmsalon“, der angeblich fünfundsiebzig Meter hoch ist. In ihm sitzen die beiden Hauptpersonen, der Architekt Edgar Krug und seine Frau Clara. Ihre Blicke sind nach oben zu der Kuppelspitze hin gerichtet. „Ja! Die Farbe!“ sinniert Edgar Krug, während die Abendsonne durch das Glas des Turms scheint und die Glasscheiben durch sie belebt „funkeln“ und „glühen“. Während Brentano die Dichter Godwi und Maria über das Glas als einem Medium für die Sonne reflektieren lässt, so verdeutlicht hier Miß[!] Clara in der für Scheerbart typischen, lapidaren Sprache den gleichfalls kosmisch verstandenen Zusammenhang der optischen Ereignisse: „Ja! die Sonne!“¹⁹⁷

Das ausdrücklich formulierte, eigentümliche Interesse von Scheerbart wie von Brentano an solchen Lichteffekten erweckt zunächst den Eindruck, es ziele auf die Vergegenwärtigung einer höheren, geistigen Entität. Auf ihre Existenz wird traditionell im Bild der Sonne und des lichtdurchstrahlten Glases verwiesen. Das Licht gilt Brentano wie Scheerbart jedoch nicht unhinterfragt als Metapher für das Göttliche. Wie Brentano die Kunst im Lauf seines Lebens als ein „verlorenes Paradies“ zunehmend als Illusion und „Glitter“ erwies, so kennzeichnen auch Scheerbarts Texte immer wieder tiefgehende Zweifel an der Vermittlungskraft seiner Kunst von Höherem. Unter solchen Voraussetzungen fügt sich Scheerbart mit dem Gehalt seiner Schriften in den von Brentano vorgegebenen Definitionsrahmen des Romantischen vollumfänglich ein und bildet ihn weiter aus.¹⁹⁸ Dies trifft gleichfalls zu auf den Aspekt der Selbstbezüglichkeit seiner Kunst.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Scheerbart, Das graue Tuch, 1986, S. 120.

¹⁹⁸ Vgl. dazu z. B. Scheerbarts „Zappelpappeljöhre“: „Mal ist mir Alles astral/Und mal so ganz egal./Ich kenne den längsten Strahl/Und auch das Jammerthal,/ Wo ich beinah nicht hingehöre./O du Zappelpappeljöhre!“ In: Scheerbart, Katerpoesie, 1909, S. 50. Zur melancholischen Konstitution von Brentano und Scheerbart als Grundlage des Skeptizismus in ihren Schriften vgl. Kap. II.3.7. der vorliegenden Untersuchung.

¹⁹⁹ Der Aspekt einer Selbstbezüglichkeit der Kunst als einer zentralen Idee der Romantik findet beispielsweise bei Prange lediglich beiläufig Erwähnung, da sie die Selbstreflexion im Kunstwerk in erster Linie als einen Nährboden für die „Selbsttäuschung“ von Künstlern und Kunstwissenschaftlern begreift. Demgegenüber unterstreicht die vorliegende Untersuchung ausdrücklich den Aspekt einer Selbstreflexivität als bewussten Faktor der Kunst seit der Romantik. Dieser Gedanke führt zu Bestrebungen, in der Kunst eine „zweite Natur“ zu vergegenwärtigen, und schließlich zur Frage, warum es seither gilt, Kunst und Leben synkretistisch zu verschmelzen. Bei Traeger finden diese Tendenzen der romantischen Kunst Erwähnung; er sieht sie indessen als getrennte Phänomene. Traeger, 1975, S. 110ff u. S. 114.

II.3.2. Die Selbstreflexivität des Kunstwerks

Das Interesse an der „Selbsterkenntnis einer Methode“ beschreibt Walter Benjamin als ein wesentliches Charakteristikum für die Erkenntnistheorie in der Frühromantik.²⁰⁰ Er führt aus, dass die Epoche gesamthaft die Reflexion auf einen Gegenstand noch weit höher einschätzte als die Suche nach der Erkenntnis des Gegenstands durch „Anschauung“. Das Medium der „Reflexion“, des „Erkennens“ und des „Wahrnehmens“ setzten die Romantiker dabei in eins. Benjamin folgert daraus für die Denker der Frühromantik, dass jede Erkenntnis eines Gegenstands simultan zu sehen sei mit dem Werden dieses Gegenstands selbst.²⁰¹ Er hält fest, dass solche erkenntnistheoretischen Überlegungen insbesondere im Denken von Friedrich Schlegel und Novalis zu beobachten seien und überdies bei beiden eine Anwendung auf die Kunsttheorie erfahren hätten. Das Verständnis von der Kunst als einem „absoluten Reflexionsmedium“ charakterisiert nach Benjamins Auffassung insbesondere die systematische Grundkonzeption der Athenäumszeit.²⁰² Just zu dieser Zeit finden auch die Kontakte Brentanos mit dem Kreis der Romantiker in Jena statt. Seine spätere Distanz zu dem Kreis entsteht nicht zuletzt aus seinem Zweifel an der durch Friedrich Schlegel und seinem Umkreis vorgenommenen Absolutsetzung von Kunst und Philosophie. Im nachfolgenden wird noch zu zeigen sein, dass Brentanos Standpunkt nicht ohne die Kenntnis der Ideen des Jenaer Kreises erklärt werden kann, obwohl er ihnen gegenüber schon bald eine distanzierte Position einnahm.²⁰³

Schlegels Vorstellungen zu einer medialen und reflexiven Natur des Absoluten äußern sich anhand seiner Verwendung der Lichtmetapher. Er betrachtet den Gedanken des „Ich“ als das „innere Licht aller Gedanken“. Letztere seien lediglich „gebrochene Farbenbilder“ dieses inneren Lichts. In jedem Gedanken sei das „Ich“ das „verborgene Licht“. Man denke jedoch immer nur sich oder das „Ich“. Freilich meint er damit nicht

²⁰⁰ Benjamin, 1973, S. 17. In seinen Berliner Vorlesungen beschreibt August Wilhelm Schlegel das Licht als ein „ewiges Selbsterkennen der Natur, die uns dadurch gleichsam schon in der Sinnenwelt den Wink zum Idealismus, zur Einsicht in ihre durchgängige Geistigkeit, giebt“. Er verweist zugleich auf „die göttliche Sprache der Sonnen und der übrigen Himmelskörper untereinander.“ August Wilhelm Schlegel: Berliner Vorlesungen, Band I, S. 191. Zit. n. Langen, 1963, S. 454.

²⁰¹ Benjamin, 1973, S. 55.

²⁰² Ebd., S. 32, S. 35, insbes. S. 39f.

²⁰³ Zum Jenaer Kreis gehörten neben den Schlegels auch ihre Lebensgefährtinnen. Zu ihren Gästen zählten sodann Ludwig und Amalie Tieck sowie Novalis und der Philosoph Friedrich Wilhelm von Schelling. Brentano dürfte in diesem Rahmen auch Johann Gottlieb Fichte begegnet sein. Das innerhalb kurzer Zeit abgekühlte Verhältnis Brentanos zum Jenaer Freundeskreis beruhte auf Gegenseitigkeit. Neureuter, 1972, S. 50, Anm. 85 sowie Hans Eichners Einleitung zum „Gespräch über die Poesie“. In: Schlegel, 1985, S. 63.

das „gemeine, abgeleitete Sich“, sondern eines von einer höheren Bedeutung.²⁰⁴ Eine Entsprechung findet er bei Novalis im Begriff der „Selbstdurchdringung“.²⁰⁵ In seiner Studie zum Begriff der Kunstkritik in der Frühromantik charakterisiert Benjamin Schlegel als philosophischen Geist, den es zum Künstlerischen drängt. Denn er führe im wesentlichen die Gedanken Fichtes auf einer neuen Ebene weiter. Im Fortgang von Schlegels Gedankengängen wird die Kunst zunehmend zum Mittelpunkt der Reflexion. Sie nimmt damit den Stellenwert ein, den zuvor Fichtes selbstgesetztes „Ich“ innehatte.²⁰⁶

Die nachfolgenden Ausführungen werden zeigen, dass Brentano, trotz einer späteren Distanzierung, sein spezifisches Kunstverständnis zunächst auf der Grundlage frühromantischer Ideen entwickelt. Die Abgrenzungsbestrebungen Brentanos gegenüber dem frühromantischen Kreis schaffen die Voraussetzungen für Brentanos Definition des Romantischen als einem „Perspectiv“ oder „der Farbe des Glases“. Denn mit der hier in Augenschein genommenen Textpassage des „Godwi“ beabsichtigt Brentano - trotz einer großen Verwandtschaft zu Schlegel in grundlegenden Aspekten - unzweifelhaft, die theoretischen Darlegungen Schlegels zu überwinden. Brentano formuliert hier neben seiner eigenen Definition des Romantischen nachdrücklich sein Selbstverständnis als eine poetische Existenz und ein damit verbundenes, dichterisches **Totalerlebnis**. Denn zu diesem Zeitpunkt war sein Wirken noch primär darauf ausgerichtet, Kunst und Leben in einer **Lebenstotalität**²⁰⁷ poetisch zu vereinen. Derartige Kunstziele sind kennzeichnend für die Epoche der Romantik und für ein seither gültiges, umfassendes Streben. Sie wurden zunächst theoretisch vorgezeichnet bei Schlegel und in Kunstwerke umgesetzt von Philipp Otto Runge. In beiden Fällen ist die Lichtthematik von essentieller Bedeutung. Bei Brentano erhält dieses Kunstideal indessen seine bereits erwähnte, zutiefst melancholische und verzweifelte Färbung. Es wird in diesem Punkt für Scheerbart ebenso vorbildhaft wie in dem umfassenden Anspruch an die Kunst als einem poetischen Totalerlebnis. Für den hier vorgeführten Zusammenhang mit der Lichtthematik erweist sich daher der Blick auf Schlegels theoretische Grundlegungen der Frühromantik - und wie diese Auffassungen bei Brentano ihre Konkretisierung erfuhren - als überaus aufschlussreich für die Kunstidee von Scheerbart. Da Schlegel

²⁰⁴ C. J. H. Windischmann: Supplemente zu Friedrich von Schlegels sämtlichen Werken. 4 Teile in 2 Bänden, Bonn, 1846, Band II, S. 58. Zit. n. Benjamin, 1973, S. 33.

²⁰⁵ Novalis, 1901, Band II, S. 58. Zit. n. Benjamin, 1973, ebd.

²⁰⁶ Ebd., S. 35.

²⁰⁷ Böckmann hebt ein die dichterische wie persönliche Konstitution Brentanos kennzeichnendes Spannungsverhältnis zwischen „Bewusstheit und Imagination“, „wahrer und abgeleiteter Existenz“ hervor. Ders., Die romantische Poesie Brentanos, S. 129 u. S. 131, aber auch die S. 119, 125, 127f, 136, 141. Später wurde derselbe Sachverhalt z. B. von Neureuter erneut beschrieben: „Brentano selber konnte sich ja in eine grundsätzliche Scheidung von Poesie und Leben nicht finden; so wie er auf der einen Seite seine Existenz poetisch nannte, war er sich auf der anderen bewusst, mit seiner Poesie seine Existenz auszusprechen.“ Neureuter, 1972, S. 11.

und Brentano in dieser Konstellation für die Kunstgeschichte nicht geläufig sind, bedarf es einer ausführlicheren Betrachtung der Inhalte. Es handelt sich dabei um die Ausbildung des künstlerischen Selbstverständnisses Brentanos vor der Folie der frühromantischen Kunstphilosophie sowie um die zukunftsweisende Konzeption der Vergänglichkeit von Kunst. Letztere lässt sich nach dem Verständnis Brentanos allenfalls für eine kurze Dauer in einem Idealzustand realisieren. Sie findet im ephemeren Charakter der Lichtmetaphorik ihren adäquaten Ausdruck.

Um für die Lichtthematik die relevanten Zusammenhänge zu eruieren, soll im folgenden in einem Exkurs die Auseinandersetzung Brentanos mit Schlegel skizziert werden. Als Vorlage dient Schlegels im Jahr 1798 erschienenes „Gespräch über die Poesie“. Es stellt Schlegels umfassendsten Versuch zu einer romantischen Kunsttheorie dar und zählt zu seinen wichtigsten Schriften. Neben den „Fragmenten“ und den „Hymnen an die Nacht“ von Novalis wird es erstmals publiziert in der berühmten, für Kunst und Philosophie der Frühromantik grundlegenden, „Athenäums-Zeitschrift“.²⁰⁸ In der Gegenüberstellung von Brentano mit Schlegel entfernt sich die Untersuchung dafür vorübergehend von der direkten Auseinandersetzung mit den Texten Scheerbarts. Die auf diesem Weg gewonnenen Ergebnisse können anschließend an den nachfolgenden längeren Exkurs auf Scheerbart und die engere Lichtthematik bezogen werden.

II.3.3. Exkurs: Brentanos Kunstplädoyer auf der Grundlage von Friedrich Schlegels kunstphilosophischen Ideen („Der Dichter des Augenblicks“)

Unmittelbar nach der Veröffentlichung von Friedrich Schlegels „Gespräch über die Poesie“ in der Athenäums-Zeitschrift im Jahr 1798 begann Brentano mit der Arbeit an seinem „verwilderten“ Roman „Godwi“.²⁰⁹ Er muss daher als die unmittelbare Auseinandersetzung mit den frühromantischen Auffassungen im allgemeinen sowie mit den in Brentanos Anwesenheit stattgefundenen Gesprächen im besonderen gelesen werden. Diese schlugen sich gleichfalls in Schlegels „Gespräch über die Poesie“ nieder. Obendrein leitet sich die Berechtigung für die hier vorgenommene Gegenüberstellung

²⁰⁸ Die Athenäums-Zeitschrift befand sich im Besitz von Brentano. Vgl. dazu den Katalog seiner 1819 versteigerten Bibliothek. Neureuter, 1972, S. 29f, Anm. 26.

²⁰⁹ Den ersten Teil des Romans verfasste er während eines Studienaufenthalts in Jena von 1798 bis 1800. Der zweite Teil wurde 1802 publiziert und dürfte erst nach der Abreise Brentanos und in räumlicher Distanz zu Jena entstanden sein.

aus dem Umstand ab, dass die Jägerhausszene im „Godwi“ eingerahmt wird von einer unverhüllten Satire auf den „jugendlichen philosophischen Anflug der letzten fünf Jahre“.²¹⁰ Damit ist zweifelsfrei der Jenaer Kreis gemeint.

Bereits in der Gesamtstruktur zeigt Brentanos Roman nach Form und Inhalt bewusste Anleihen an die von Schlegel im „Gespräch über die Poesie“ entwickelten Ideen. Darüber hinaus liefern sie ihm gerade für die Szene im „Jägerhaus“ den gedanklichen und formalen Hintergrund. Brentano greift zunächst unter rein äußerlichen Gesichtspunkten das von Schlegel für die Diskussion seiner Inhalte im „Gespräch“ praktizierte „Symphilosophieren“ der Protagonisten auf. Die Form des Symposiums, derer er sich im „Gespräch über die Poesie“ bedient, war Schlegel durch seine Platostudien geläufig.²¹¹ Den in Anlehnung an Platos „Gastmahl“ rein verbal konzipierten Disput Schlegels über die romantische Kunsttheorie münzt Brentano im „Godwi“ um in ein sinnorientiertes, mit optischen und akustischen Ereignissen durchsetztes Geschehen. Dabei geht er von der Schilderung der Theateraufführung und dem Lichtspiel am Glasbrunnen aus. Anhand von dieser zeigt Brentano jeweils neue Aspekte seines Standpunkts auf. Die Teilnehmer an der Gesprächsrunde stärken sich währenddessen mit Speisen und Wein. Das „Gastmahl“ Platos kehrt bei Brentano frei variiert wieder als die Schilderung einer deftigen Mahlzeit in märchenhaften Ambiente. Auf die leibliche Nahrung folgt der Kunstgenuss und seine Erörterung im Gespräch.²¹² Insgesamt fußt die Szene im Jägerhaus wiederum auf Schlegels Begriffsbestimmung des Romantischen. Sie erfährt bei Brentano eine eigenwillige Interpretation, an der sein künstlerisches Selbstverständnis ablesbar wird. Schlegels berühmte Definition lautet:

„Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen *sentimentalen* Stoff in einer *fantastischen* Form darstellt.“²¹³

²¹⁰ Brentano, 1963, S. 243 - 245 und S. 265 - 269. Der Dichter Maria bringt sie als eine Geschichte von irregeleiteten „Kreuzfahrern“ in zwei Teilen zur Kenntnis. Unterbrochen wird die Schilderung durch die Aufführung des besagten Theaterstücks sowie die Betrachtung des gläsernen Brunnens. Die beiden Textpassagen zusammen veranschaulichen Brentanos Definition des Romantischen als einem „Perspectiv“ oder der „Farbe des Glases“.

²¹¹ Eichner, 1985, S. 63.

²¹² Brentano, 1963, S. 252f. Das entspricht einer Gepflogenheit der Protagonisten Scheerbarts. Vor und nach der Erörterung von weltbewegenden Fragen wird grundsätzlich kräftig geschlemmt und getrunken.

²¹³ [Hervorh. AK], Schlegel in Eichner, 1985, S. 167 [A 370 = „Athenäum“, 1989, S. 370.]. Der Begriff „romantisch“ wurde um 1800 verstanden als Synonym zu „romanisch“ und „altfranzösisch“. Man bezog ihn auf die Literatur und Sprache des Mittelalters, bezeichnete ebenso das Abenteuerliche, Phantastische, Märchenhafte, Wunderbare und Exotische („Romantic Absurdities and Incredible Fictions“). Zudem diente er zur Bezeichnung einer „Liebesgeschichte“ oder wurde verwendet in der Bedeutung romanhaft, lyrisch, episch; dies bezogen auf die moderne, zeitgenössische Literatur. Eichner, 1985, S. 33 - 39.

Das „*Sentimentalische*“ ist nach Schlegel zu verstehen als etwas, womit das Gemüt angesprochen wird und wo das Gefühl vorherrscht. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen sei die Liebe, und demzufolge müsse der Geist der Liebe in der romantischen Poesie überall „unsichtbar sichtbar“ schweben.²¹⁴ In diesem Sinn kreist nicht allein die Jägerhausszene als eine Art „Mikrostruktur“ des Romans unablässig um Freundschaft und Liebe. Die vielgestaltigen Erscheinungsformen der Liebe im „Godwi“ erfüllen insgesamt den Stellenwert, den Schlegel dem Sentimentalischen als einer wesentlich „geistigen“ *Liebe* zuweist.²¹⁵

Im Bild des Glasbrunnens bringt Brentano das Sentimentalische im Sinne Schlegels mit assoziationsgeladenen Bildern zur Deckung. Das Glaskunstwerk des Brunnens vermag das Lichtspiel der untergehenden Sonne besonders tiefreichende magische Gefühle zu evozieren. Brentano schildert, wie der gläserne Brunnen durch die einfallenden Strahlen des „himmlischen Lichts“ in ein wundersames Gebilde verwandelt wird. Das wird dadurch möglich, dass das Kunstwerk mittels mehrerer Spiegel indirekt dem Sonnenlicht ausgesetzt ist. Die gläsernen Früchte fangen bei einem bestimmten Stand der Sonne an zu schimmern, als habe eine magische Kraft sie berührt.²¹⁶ In diesen Bildern Brentanos manifestieren sich Vorstellungen Schlegels aus dem „Gespräch über die Poesie“. Danach kann sich das Göttliche in der Sphäre der Natur ebenfalls nur indirekt mitteilen und äußern.²¹⁷ Ein „heiliger Hauch“, der hier Brentanos Brunnen zum Leben erweckt, ließe sich weder gewaltsam fassen noch mechanisch greifen, führt Schlegel aus. Er lässt sich lediglich von sterblicher Schönheit „freundlich locken“ und in sie verhüllen. Vorzugsweise die Musik und die „Zauberworte der Poesie“ würden von einer solchen geistigen Kraft durchdrungen und beseelt. In einem Augenblick der Begegnung trete dann eine neue Erscheinung vor Augen, lebendig und in „schöner Glorie“ von *Licht* und *Liebe*.²¹⁸ Die Begrifflichkeit vom Sentimentalischen steht demnach für Schlegel in unauflösbarem Zusammenhang mit Vorstellungen von der Unendlichkeit und damit vom Göttlichen. Alles Irdische sei dem wahren Dichter lediglich eine „Hieroglyphe“ oder Hindeutung auf die „Eine ewige Liebe“ Gottes. Sie

²¹⁴ Eichner, 1985, S. 167 [A 371].

²¹⁵ Vgl. dazu das Stichwort „Liebe“ in: Hist. Wörterbuch d. Philosophie, 1971ff, Band V, insbes. Sp. 314. Zu Lichtkonnotationen des Liebesbegriffs bei Schlegel sowie der Romantik im allgemeinen vgl. Langen, 1963, S. 45f u. S. 455f. Die Liebe als ein zentrales Thema von Scheerbarts Schriften die gleichfalls damit einhergehenden Korrelationen mit der Lichtmetapher werden noch behandelt im Kap. II.4.4.1. der vorliegenden Untersuchung.

²¹⁶ Brentano schildert bildkräftig, wie die sonnendurchstrahlten, gläsernen Früchte zu „schimmern“ begannen: „Dann glühte das ganze Becken in mildem grünen Feuer, und die schillernden Tropfen, die zwischen den Früchten hervordrangen, leuchteten und sammelten die verschiedenen Grade des Feuers in dem Boden des Beckens, das mit grünem Spiegel überzogen die immergleiche Menge des Wassers mit einer zurückstrahlenden Seele belebte, und in dieser brannte das Ganze noch einmal reflektiert. Wir standen alle erfreut vor dem großen Smaragde, der zu leben schien, und ich empfand in mir einen heftigen Eindruck, eine ganz wunderbare Sehnsucht.“ Brentano, 1963, S. 263.

²¹⁷ Eichner, 1985, S. 168 [A 372].

²¹⁸ [Hervorh. AK], ebd., S. 152 [A 361].

äußert sich nach Schlegel lediglich indirekt in der „heiligen Lebensfülle“ einer sich selbst bildenden Natur.²¹⁹

Der von tiefer geistiger Durchdringung geprägte Liebesbegriff Schlegels fügt sich grundsätzlich in die Gedankenwelt Brentanos ein. Gleichwohl betont Brentano die für ihn persönlich mit dem „Sentimentalischen“ verbundene, zutiefst existenzielle Ausrichtung der Liebesthematik in seinem Leben und seinem Werk. Die Liebe sei das „einzige Element“ das er habe, bekennt Brentano.²²⁰ Für die Szene im Jägerhaus benennt er daher neben den visuellen Ereignissen ein starkes, ungestilltes Gefühl der „Sehnsucht“ anlässlich seiner Beschreibung der Lichtreflexe am Brunnen.²²¹ Die grundlegende Verwandtschaft des Liebesbegriffs bei Schlegel und Brentano wurde indessen Jahre später erneut offenbar. Beide bekannten sich - allerdings nicht in Abhängigkeit voneinander - offiziell zum katholischen Glauben und damit zu einer mit christlichen Elementen konnotierten Liebesidee.²²² Der später vollzogene Gesinnungswandel von einer naturphilosophischen zu einer betont christlichen Grundhaltung ist in den Jahren um 1800 in der Terminologie des Sentimentalischen bei Schlegel, aber auch im Liebesbegriff von Brentano bereits im Keim angelegt.

Der zweite Teil von Schlegels Definition des Romantischen schreibt für die sentimentalischen Inhalte eine *phantastische* Struktur des Kunstwerks fest. Mit der Schilderung des Jägerhauses und der aufgrund der räumlichen Trennung zwischen Szene und Zuschauer bizarr anmutenden Theateraufführung sorgt Brentano für das wahrhaft phantastische Erscheinungsbild der geschilderten Ereignisse im Roman. Es kann hier nicht abschließend geklärt werden, ob Brentano mit der Konzipierung des Glasbrunnens vollumfänglich Schlegels Vorstellungen zum Begriff des „Phantastischen“ einlöst. Sicher festgehalten werden kann jedoch seine direkte Bezugnahme auf Schlegels Begrifflichkeit. Beim Brunnen handelt es sich erklärtermaßen um ein Werk im „phantastischen romantischen Stil“. Er stammt angeblich von einem Straßburger Künstler aus dem fünfzehnten Jahrhundert.²²³

²¹⁹ Schlegel, 1985, S. 168 [A 371]. Zur Hieroglyphe in der Romantik vgl. Langen, 1963, S. 447 - 450 u. Traeger, 1975, S. 117f. (Dort weitere Literaturhinweise). Hilmar Frank: Arabeske, Chiffre, Hieroglyphe. Zwischen unendlicher Deutung und Sinnverlust. In: Ernste Spiele, 1995, S. 601 - 607.

²²⁰ Brief Brentanos an Savigny, Juli 1800 in: Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano. Hrsg. v. W. Schellberg und F. Fuchs. Jena, 1939, S. 145. Zit. n. Neureuter, 1972, S. 30.

²²¹ Brentano, 1963, S. 263.

²²² Zum Unterschied des Liebesbegriffs bei Brentano und Schlegel vgl. Neureuter, 1972, S. 190.

²²³ Damit schließt sich Brentano an die Vorstellung Schlegels an, wonach das Romantische „jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen entsprungen“ sei, aus dem die „Sache“ und das „Wort“ Romantik selbst herkommen. Vgl. dazu Schlegel, 1985, S. 169 [A 372] Zum Begriff „romantisch“ und seinen Konnotationen vgl. die Ausführungen Eichners in seinem Vorwort in ebd., S. 33 - 39.

Nach Schlegel ist es dem Menschen ausschließlich mit Hilfe der schöpferischen Phantasie möglich, das Rätsel eines umfassenden, „geistigen“ Liebesbegriffs zu erfassen. Denn das Göttliche äußert sich in seiner Terminologie lediglich indirekt in der „heiligen Lebensfülle der Natur“. Eine dergestalt im Rätselhaften eingebundene, höhere Entität sei mithin die Quelle des Phantastischen in der Form aller poetischen Darstellung, schreibt Schlegel. Eine Theorie des Romans auf dieser Grundlage der Erkenntnis müsse laut einer Forderung Schlegels, die hier bereits aufgegriffen wurde, wiederum selbst ein Roman sein.²²⁴ Auch in diesem Sinn steht der „Godwi“ gesamthaft als der erste und einzige Roman Brentanos paradigmatisch für seine Auseinandersetzung mit frühromantischen philosophischen Gedanken. Anhand der bislang vorgenommenen Gegenüberstellung von Schlegel mit Brentano sei als Zwischenergebnis festgehalten, dass die Lichtmetapher entscheidend dazu dient, die *Unangemessenheit der Darstellung eines Höheren* zu problematisieren. Ein solches Verständnis erhält später für die Gedankenwelt Scheerbarts zentrale Bedeutung. In einem zweiten Schritt kann der *ephemere Charakter* der Dichtung Brentanos aus der hier im Vergleich mit Schlegel gesehenen Textpassage des „Godwi“ eruiert werden.

II.3.4. Ergebnisse aus dem Exkurs: Die Unangemessenheit der Darstellung eines Höheren - seine Problematisierung im Kunstwerk

Die Darstellung einer höheren geistigen Entität ist für Schlegel höchstens im Rätselhaften, Phantastischen ahnungsweise fassbar. Aus dieser Äußerung leitet er die Vorstellung von der im Kunstwerk zwar möglichen, schlussendlich jedoch immer im Unangemessenen verbleibenden Veranschaulichung dieses Höheren ab. Die Tatsache der Unangemessenheit der Darstellung eines Höheren solle sich im Kunstwerk in der „Konstruktion des Ganzen“ zeigen, bestimmt Schlegel. Eine „künstlich geordnete Verwirrung“ und eine „reizende Symmetrie von Widersprüchen“ sei nach dieser Theorie die Manifestation des „wunderbaren ewigen Wechsels“ von Enthusiasmus und Ironie. Er lebt nach den Darstellungen Schlegels sogar in den „kleinsten Gliedern des Ganzen“:

²²⁴ Schlegel, 1985, S. 171 [A 374].

„(...) alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode (...)“.²²⁵

Schlegel leitet daraus die Aufgabe für den zeitgenössischen Schriftsteller ab, eine „vernünftig denkende Vernunft“ systematisch mit poetischen Mitteln aufzuheben. Auf diesem Weg soll die „schöne Verwirrung“ der Phantasie schließlich die menschliche Natur in ein ursprüngliches Chaos zurückversetzen.²²⁶

Brentanos schriftstellerische Tätigkeit basiert gleichfalls auf diesen Ideen. Schlegels theoretische und philosophische Grundlegung der Poesie als einer „künstlich geordneten Verwirrung“ passt Brentano indessen seinen eigenen Vorstellungen an. Denn er meint ausdrücklich eine gattungsverschmelzende Kunst der optischen und akustischen Ereignisse und nicht die theoretische Begrifflichkeit Schlegels, wenn durch den sonnenlichtdurchstrahlten Glasbrunnen „Ton, Farbe und Form“ in eine „wunderliche Verwirrung“ gekommen sind. Die im Jägerhaus anwesenden Personen werden durch die sinnlichen Ereignisse angeblich in einen nicht näher in Worten definierten, dafür umso intensiveren Gemütszustand versetzt. Man sei sich überhaupt nicht im klaren darüber, was man angesichts des Lichtspiels am Brunnen fühlen solle, meint der Dichter Maria.²²⁷ Den hiermit thematisierten Nachhall des Göttlichen in der Realität beschreibt Schlegel als „Witz“. Den Stellenwert, den Schlegel hier dem „Witz“ in seinen Überlegungen zuweist, realisiert Brentano ebenfalls in seinem Sinn. Sein kunstvoll ausgestaltetes Bild vom sonnendurchglühten Brunnen gibt Brentano nämlich konsequent der Lächerlichkeit preis. Mit einem Hinweis auf die absichtsvolle Künstlichkeit der Anlage bindet er die bewunderte Erscheinung an die profane Konstruktion einer fehlerhaften Apparatur zurück.²²⁸

Aufgrund dieser Beobachtungen kann jetzt für Brentano ein Charakteristikum von zentraler Wichtigkeit festgehalten werden. Die von Schlegels Begrifflichkeit angeregten

²²⁵ Schlegel in Eichner, 1985, S. 152 [A 361].

²²⁶ Ebd., S. 153 [A 362]. Die Formulierung „vernünftig denkende Vernunft“ verweist auf Schlegels Kantrezeption. Zur „künstlich geordneten Verwirrung“ als einem künstlerischen Gestaltungsprinzip und geistigem Postulat in einem, wie es in der „Arabeske“ ablesbar wird, s. u. Kap. II.3.8. der vorliegenden Untersuchung.

²²⁷ „Es lebt nicht und ist nicht tot, und steht auf allen Punkten auf dem Übergange (...)“ Brentano, 1963, S. 263.

²²⁸ Der gläserne Schmetterling habe in Wirklichkeit die Funktion eines Wasserhahns gehabt, schreibt Brentano, und ein gläserner Lorbeerkranz verdeckte die Wasserleitung. Durch eine Fehlkonstruktion sei das Wasser über die Früchte geronnen. Besonders die gläserne Traube mußte so unglücklicherweise naß werden. Brentano, 1963, S. 252. In seiner Analyse der Jägerhausszene bezeichnet Neureuter den Brunnen als das Sinnbild einer seltsam unangemessenen, verzerrenden Vermittlung. Er schließt daraus auf ein für die romantische Epoche spezifisches, gebrochenes und mittelbares Verhältnis zu den Dingen. In der Jägerhausszene sieht er darum vorzugsweise den Ausdruck einer für Brentano „hypertrophierten Subjektivität“ verwirklicht. Neureuter, 1972, S. 163.

Bilder im „Godwi“ zeichnen sich, entgegen dem ersten Eindruck, weniger durch ihre große Nähe zu frühromantischen Ideen aus, als durch ihre frappierende Uminterpretation in *sinnliche Bilder*. Brentano ist also an unmittelbarer Anschaulichkeit und an der Evozierung von Empfindungen gelegen. Damit wendet er sich ab von den abstrakten Gedanken und Begriffen Schlegelscher Prägung; die überkommenen romantischen Metaphern versteht er wörtlich. Gleichwohl bedeutet sein Vorgehen nicht einfach die Rückübersetzung in die Wirklichkeit und damit die Zerstörung der Metaphern.²²⁹ Vielmehr erweitert er sie gezielt im Sinn einer frei interpretierenden „Kritik“ um seinen eigenen Standpunkt. Gemäß der Forderung Schlegels, eine Kritik der Poesie könne nur wiederum Poesie, eine Theorie des Romans nur wiederum ein Roman sein²³⁰, lanciert Brentano insbesondere diese Passage des „Godwi“ - ebenso wie die Gesamtaussage des Werks - als die kritische Auseinandersetzung mit der frühromantischen Philosophie aus der Sicht des schaffenden Künstlers. Bemerkenswerterweise geschieht dies auf der Grundlage von Überlegungen, die ausgerechnet der von ihm im Godwi mit Satire bedachte Jenaer Kreis erarbeitet hatte. Daher darf Brentanos Auseinandersetzung mit den Denkern der Epoche, insbesondere mit Schlegel, hier keineswegs nur als die vernichtende Polemik gesehen werden, als die sie von diesem selbst beabsichtigt war. Neureuter hebt zu Recht hervor, dass Brentano trotz aller Differenzen in die künstlerischen Gesamtbestrebungen seiner Epoche eingebunden ist und die Gedanken der Frühromantiker verinnerlicht hat.²³¹ Aus seiner skeptizistischen und polemischen Grundhaltung heraus entwickelt Brentano damit eine zukunftssträchtige künstlerische Konzeption.

²²⁹ Neureuter, 1972, S. 217.

²³⁰ Schlegels Formulierung „Poesie der Poesie“ beschreibt den selbstreflexiven Charakter des romantischen Kunstwerks im Sinn seiner berühmten Begriffsbestimmung der progressiven Universalpoesie.

²³¹ Neureuter, 1972, S. 51 u. S. 52. Ein Zusammenhang zwischen Schlegel und Brentano wurde allgemein in der Forschung beobachtet und in bezug auf letzteren als ein kompliziertes Wechselspiel von Anlehnung und Abgrenzung gewertet. Dazu grundlegend Böckmann, 1934/1935, und mit aktualisiertem Wissensstand Neureuter, 1972, S. 51f, S. 73 u. S. 161. Die pointierte Ausrichtung auf sein Selbstgefühl als schaffender Künstler sowie die daraus resultierenden Konsequenzen für seine Dichtung wurden allerdings, soweit sich die Sekundärliteratur überblicken ließ, bisher noch nicht auf die hier gezeigte, geradezu wörtlich verstandene Auseinandersetzung mit Gedankengängen aus Schlegels „Gespräch über die Poesie“ bezogen.

II.3.5. Das Ephemere als Kunstideal

Mit der Hintergrundinformation der Ereiferung des Künstlers Brentano gegen die theoretischen Spekulationen der frühromantischen Denker tritt also die „Jägerhausszene“ einschließlich der Schilderung des grünen Glasbrunnens als eine raffinierte und hintergründige Parodie auf theoretische Problemstellungen im allgemeinen hervor. Sie bringt konsequent Brentanos Desinteresse an einer historischen Systematik, an der Philosophie sowie an der Kultur der Griechen zum Ausdruck. Gleichwohl spielt die Erörterung der genannten Punkte im „Gespräch über die Poesie“ eine erhebliche Rolle. Ihnen setzt Brentano in der stimmungsvollen Schilderung des farbigen Glasbrunnens im Licht der untergehenden Sonne seine eigene Forderung nach dichterischer Vergegenwärtigung entgegen. Sie ist entscheidend gekennzeichnet durch den vorübergehenden Charakter der Lichtereignisse am Brunnen.

Seine schwerwiegende, ja geradezu beleidigende Kritik an den Frühromantikern bringt Brentano im „Godwi“ vor, indem er ihnen einen eklatanten Mangel an dichterischer Gestaltungskraft vorwirft. Aus diesem Grund disqualifiziert er die Überlegungen „des philosophischen Anflugs“ schlichtweg als inhaltslos und leer.²³² Es spricht wiederum für seine eigene, zutiefst „romantische“ Befindlichkeit sowie für das Maß an Verinnerlichung von frühromantischen Ideen, dass er zur Verdeutlichung seines Standpunkts ein höchst ironisches Bild entwirft. Ausgerechnet die in der Luft schwebende Seifenblase, jene allgemein bekannte Allegorie auf die Eitelkeit, soll für einen kurzen Moment vergegenwärtigen, wie ein Kunstwerk seine Vollendung erlangen kann und danach sogleich wieder verschwindet. Farbe, Form und Beschaffenheit der Seifenblase verkörpern nach Brentanos Verständnis einen Moment lang exemplarisch den geglückten Schritt von der künstlerischen Idee zu ihrer Gestaltwerdung in vollkommener Harmonie:

„Alle Farben der Umgebung in ihr schimmern, und sie selbst steht nun auf dem letzten Punkte ihrer Vollendung. Nun reißt sie sich von dem Strohhalme los, und schwebt durch die Luft. (...) Alles andere ist Ungestalt, entweder zu viel oder zu wenig.“²³³

²³² „Da ihr inneres Wollen und Treiben aber ganz gestaltlos und daher langweilig ist (...)“ Brentano, Godwi, 1963, S. 243.

²³³ Brentano, 1963, S. 259.

Hier offenbart sich der Kern des Kunstgedankens von Brentano. Er manifestiert sich in einem *Paradox*. Die höchsten künstlerischen Ziele sind, wie bereits am Bild des sonnendurchstrahlten Glasbrunnens vorgeführt, lediglich für eine kurze Dauer realisierbar. Bereits nach wenigen Augenblicken schon wird das reizvolle Gebilde, gemeinsam mit der damit verbundenen Kunsterfahrung, wieder der Vergänglichkeit preisgegeben. Im vollen Bewusstsein der Unmöglichkeit, Größen wie Vollkommenheit und Dauer überzeugend im Kunstwerk zur Darstellung zu bringen, schöpft Brentano hier das überaus modern anmutende Bild der Vergänglichkeit von Kunst. Brentano verleiht Schlegels theoretischen Überlegungen auf diese Weise tatsächlich überzeugend künstlerische Gestalt. Denn das Paradox, dass einem Gebilde seine eigene Zerstörung eingeschrieben sein soll, um zu einem Kunstwerk zu werden, kennzeichnet die philosophische Denkfigur der Ironie in wegbereitenden Darlegungen Schlegels.²³⁴ Indem der Künstler sich über seine eigene Liebe erhebt und das, was er in Wahrheit anbetet, vernichtet, wird ihm das zuteil, was Schlegel als den „*Sinn fürs Weltall*“ bezeichnet.²³⁵ Unter diesen Voraussetzungen gerät Schlegel die Ironie zu einer unabdingbaren, künstlerischen „Pflicht“.²³⁶

Brentano verinnerlicht das ironische Prinzip Schlegels und nutzt es sogleich für seinen parodistischen und polemischen Angriff auf den Urheber dieser Gedanken. Im vollen Bewusstsein der allegorischen Qualität des Seifenblasen-Bilds betont er damit die

²³⁴ Einzig durch die Aneignung einer zutiefst ambivalenten Haltung vermag der Künstler nach dieser Auffassung Werke zustande zu bringen, die der Dualität des Paradoxons Rechnung tragen. Der Künstler müsse persönlich uninteressiert und zugleich beteiligt sein, um seine Kunst zutiefst ernst zunehmen und sie dennoch als bloßes Spiel betrachten zu können. Er müsse dabei seinen innersten Regungen trauen und gleichwohl stets ein waches kritisches Bewusstsein an den Tag legen. Vgl. dazu William *Vaughan*: Landschaftsmalerei und die ‚Ironie der Natur‘. In: *Ernstes Spiel*, 1995, S. 563 - 569; hierfür S. 563. Über die Ironie als einer ästhetischen Kategorie schreibt Konrad Feilchenfeldt, sie potenziere einen Gedanken oder eine Aussage durch die in ihr enthaltene kontinuierliche Vergegenwärtigung des entsprechenden Gegenteils. Nach Strohschneider-Kohrs verweist die romantische Ironie als Kategorie auf eine kunsttheoretische Gestaltungsabsicht. Ingrid Strohschneider-Kohrs: *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, 1977, 2. Auflage (Hermaea, NF, Band 6), S. 7, Anm. 1. Zit. n. Konrad *Feilchenfeldt*: *Romantische Ironie*. In: *Ernstes Spiel*, 1995, S. 557 - 561; hierfür S. 559. In diesem Sinn äußert sich auch Stelzer, indem er die romantische Ironie als eine „Technik von Schaffen und Zerstören“ identifiziert und darin eine wichtige Vorreiterfunktion für moderne, vorzugsweise abstrakte Gestaltungsabsichten erkennt. Stelzer, 1964, S. 148. Das Charakteristikum des Fragmentarischen kennzeichnet wiederum als gattungstypologisches Merkmal das in der Romantik so beliebte literarische Fragment und steht in enger Verbindung mit der Ironie. Insbesondere Brentanos Lyrik kann vor diesem Hintergrund vorzugsweise in ihrem „fragmentarischen“ Charakter als ein Ensemble von Versatzstücken eines nicht zusammenzubringenden Ganzen gewertet werden. Ein Gedicht war nach seiner Überzeugung lediglich das „Bruchstück“ einer höheren Natureinheit und der Künstler der „prophetische Historiker jener Einheit.“ Das Fragment stellte für Schlegel wie für Novalis eine bevorzugte Form der Niederschrift ihrer Gedankenfülle dar. Es müsse gleich einem „kleinen Kunstwerke“ von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich vollendet sein wie ein Igel, vermerkte Schlegel dazu. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 1963ff, Band II, S. 197. Zit. nach Feilchenfeldt in: *Ernstes Spiel*, 1995, S. 559.

²³⁵ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Band II, München u. a., 1958ff., S. 131, zit. n. Eichner in: Schlegel, 1985, S. 51.

²³⁶ Ebd., Band XVI, S. 124, Nr. 483.

„richtige Begrenzung eines Gedachten“.²³⁷ In diesem Punkt stimmt er mit Überlegungen Schlegels in einem anderen Zusammenhang überein. Letzterer schreibt, ein Werk sei dann „gebildet“, wenn es sich als nach überall hin scharf begrenzt, jedoch innerhalb der Grenzen als „grenzenlos“ erweise. In diesem Zustand sei es sich selbst ganz treu, überall gleich und über sich selbst erhaben.²³⁸ Gleichwohl kann als symptomatisch für die Frage nach der poetischen Kraft Schlegels angesehen werden, dass sich die leidenschaftliche Polemik Brentanos am gleichen Punkt entzündet, an dem Walter Benjamin in seiner Dissertation ebenfalls eine Diskrepanz zwischen dem Anspruch der Kunsttheorie Schlegels und seiner Leistung verzeichnet. Das Denken Schlegels charakterisiert er als ein absolut begriffliches.²³⁹ Allerdings hält Benjamin Schlegel zugute, dass dieser gar nicht in erster Linie habe Dichter im Sinne eines Werkbildners sein wollen. Er strebte vielmehr im theoretischen Rahmen nach der Verabsolutierung des geschaffenen Werks. Benjamin seinerseits verwendet nun eine Lichtmetapher zur Formulierung der kunsttheoretischen Ziele Schlegels:

„Diese Blendung - das nüchterne Licht - macht die Vielheit der Werke verlöschen. Es ist die Idee.“²⁴⁰

Möglicherweise wurde Benjamins in Metaphorik gekleidete Bewertung der künstlerischen Leistungen Schlegels durch eine Äußerung von diesem selbst motiviert. Die Poesie im Sinn seiner progressiven Universalpoesie bezeichnet Schlegel als die „Sonne“, in der sich alle „Planeten“ der Kunst und Wissenschaft auflösen sollten.²⁴¹

Die Polemik Brentanos auf Schlegel lässt sich zusammenfassend wie folgt darstellen: In der Vorrangstellung des „Sentimentalen“ stimmt er wesentlich mit diesem überein, ebenso in der Forderung nach einer rätselhaften, phantastischen Form, in der die sentimental Inhalte zur Anschauung gelangen sollen. Der Aspekt des Momenthaften, obwohl im Kern bereits theoretisch vorgeprägt bei Schlegel, wird von Brentano herausgegriffen und zur Apotheose des Ephemeren potenziert. Sich selbst apostrophiert Brentano konsequenterweise als den „*Dichter des Augenblicks*“.²⁴² Obwohl er sich in

²³⁷ Brentano, 1963, S. 259.

²³⁸ Schlegel, Athenäums-Fragment Nr. 297. Zit. n. Benjamin, 1973, S. 70.

²³⁹ „Was insbesondere die intellektuelle Anschauung betrifft, so ist Schlegels Denkweise im Gegensatz zu derjenigen vieler Mystiker ausgezeichnet durch Indifferenz gegen Anschaulichkeit.“ Benjamin, 1973, S. 42.

²⁴⁰ Ebd., S. 113.

²⁴¹ Eichner äußerte sich zu einer „höchsten moralischen Idee“, die sich in diesen Bildern zeige, und erwähnt für diesen Zusammenhang auch Friedrich Schiller. An solchen und vergleichbaren Metaphern wie „Planeten“ und „Sonne“ ließen sich noch Aufklärungsgedanken ablesen, zugleich auch ihre Weiterführung im romantischen Sinn. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band XVIII, 1963ff, S. 569, Nr. 84. Zit. n. Eichner in: Schlegel, 1985, S. 66 u. Anm. 260.

²⁴² Das unsterbliche Leben. Unbekannte Briefe von Clemens Brentano. Hrsg. v. W. Schellberg u. F. Fuchs. Jena, 1939, S. 108 und Guido Görres: Die Märchen des Clemens Brentano. Zum Besten der

zahlreichen Punkten nicht vom Jenaer Kreis lösen kann oder will, spricht er gegenüber der frühromantischen Philosophie ein entschiedenes Plädoyer für eine Dichtkunst aus, in der vorzugsweise andere Kunstgattungen gegenwärtig sein sollen. Die von Schlegel intendierte Vereinigung von Kunst, Wissenschaft, Philosophie und Poesie im Sinn der „progressiven Universalpoesie“²⁴³ vollzieht Brentano nicht nach. Stattdessen strebt er die Verschmelzung von verschiedenen Sinneseindrücken zu einer synästhetischen Kunsterfahrung an. Überdies zeigt sich im „Godwi“, dass Brentano unter der phantastischen Form in erster Linie eine märchenhafte versteht.²⁴⁴ Sein Werk ist in der Folge darauf angelegt, sein Plädoyer für eine poetische Existenz zu realisieren. Mit einem neuartigen „poetischen Lebensglauben“ sowie der „Farbigkeit“ der Stimmungen lässt er schließlich den Jenaer Kreis hinter sich. Insofern gilt Brentano als die eindringlichste Verkörperung des romantischen Poeten.²⁴⁵ Seine spezifische Ausrichtung macht ihn zum „Bindeglied“ zwischen Frühromantik und Heidelberger Romantik.²⁴⁶ Thomas Mann empfand die Obsession Brentanos von Liebe, Kunst und Tod als zutiefst der Romantik zugehörig. Die literaturwissenschaftliche Forschung hielt diesem Standpunkt allerdings entgegen, dass Brentano das vollendete Kunstwerk als ein „synthetisches Produkt von äußerster Kalkulation“ und zugleich reinem Ausdruck darstelle.²⁴⁷ Brentano gehört damit zum Kreis jener Dichter, welche die literarische Moderne seit der letzten Jahrhundertwende zu prägen vermochten. In den Bereich dieser Einflussphäre wird nun neu auch Scheerbart treten.

II.3.6. Die Gegenüberstellung von Scheerbart und Brentano

Damit knüpft mein Exkurs wieder an seinem Ausgangspunkt an. Das Augenmerk der Untersuchung wendet sich erneut Paul Scheerbart zu. Die in der Zusammenschau mit Schlegel gewonnenen Ergebnisse erweitern nun das Verständnis der Kunstziele Brentanos und lassen sich auf ihre Relevanz für Scheerbart befragen. Die für Schlegels Definition des „Romantischen“ so entscheidenden Begriffe des „Phantastischen“ und „Sentimentalischen“ manifestieren sich bei Scheerbart wie bei Brentano als

Armen nach dem letzten Willen des Verfassers. Stuttgart und Tübingen, 1846/47, Band I, S. XXXIV. Beides zit. n. Schaub, 1973, S. 137.

²⁴³ Vgl. dazu Schlegels Athenäums-Fragment Nr. 116, auszugsweise zit. in Anm. 103 der vorliegenden Untersuchung.

²⁴⁴ Zum Stellenwert der Märchen bei Brentano vgl. beispielsweise die zusammenfassende Information von Hartwig Schulz im Nachwort zu: Clemens *Brentano*: Gedichte. Stuttgart, 1995, S. 233 - 248.

²⁴⁵ Böckmann, 1334/1935, S. 119.

²⁴⁶ Ebd., S. 113.

²⁴⁷ J. Fetzner zit. n. Kindler, 1988ff, Band III, S. 132, dort ohne Quellennachweis.

durchgängiges Strukturelement und geistiges Postulat zugleich. Der synästhetische Ansatz Brentanos seinerseits wird fruchtbar für Scheerbarts eigene Affinität zu einer gattungsübergreifenden „Empfindungskunst“ auf der Basis von Farb- und vor allem Lichteffekten.²⁴⁸ Neben den hier aufgezeigten Beziehungen Brentanos zu Schlegel und damit zur Philosophie der Frühromantik wirkten sich insbesondere der Einfluss von Ludwig Tieck und die Bildlichkeit von Novalis auf seine spezifische Ausrichtung aus. Für Scheerbart wie für Brentano impliziert die phantastische Form auf dieser Grundlage ein betont märchenhaftes, zauberhaftes Ambiente. Es zielt auf die *Wiedererlangung eines verlorengegangenen Paradieses*. Im Fall von Brentano wie von Scheerbart sind damit chiliastische Hoffnungen verknüpft. In Anlehnung an Novalis steht bei Brentano das Paradies als Synonym für die Innenwelt. Darin herrscht die Phantasie, die für ihn schon früh die eigentliche Realität des Seins umschließt.²⁴⁹ Entsprechend dieser Haltung Brentanos ist nach Novalis die Poesie „Darstellung des Gemüts - der innern Welt in ihrer Gesamtheit“.²⁵⁰

II.3.6.1. Der Einfluss Jakob Böhmes

Für die religiöse Ausrichtung des Paradiesgedankens kann die Bildlichkeit Jakob Böhmes als richtungsweisend gewertet werden.²⁵¹ Für Scheerbart sind diese künstlerischen Bezüge zentral, wenn auch die Vermittlung zu ihm möglicherweise nur indirekt stattfand. Insbesondere mit den Themenkomplexen „Licht“, „Blume“ und „Kind“ verweist Scheerbart im „Paradiesroman“ auf einen zeitlosen, märchenhaften Zustand. „Licht“ und „Blume“ kehren in späteren Werken wieder.²⁵² Die Motive

²⁴⁸ Bereits im „Paradiesroman“ wird der Dichterteufel von einem Eremiten namens „Lichtwalt“ in eine Höhle geführt. Dort sieht er Licht- und Farbenspiele. Er beschreibt, wie er angesichts der optischen Aufführung von starken Stimmungen gepackt wurde. Auf die Frage des Teufels, was man im Paradies als Kunst bezeichne, antwortet der Eremit, in der Kunst des Paradieses ginge es wesentlich um die „Darstellung erfaßter Empfindungen“. Kunst machen hieße demnach, „Empfindungen so voll auffassen“, dass man sie künstlerisch darstellen könne: „Darstellungsfähigkeit ist der Prüfstein für die Empfindungsfähigkeit“. Scheerbart betont in diesem Zusammenhang die Vorrangstellung von Augen und Ohren als den höchsten Sinnen. Die Engel im Paradies - allesamt Vertreter einer fortschrittlichen Kunstauffassung mühten sich wiederum „zum Höchsten“, indem sie diesen Stimmungen einen „wunderbaren Ausdruck“ verleihen wollten. Scheerbart, Paradiesroman, 1988, S. 137. u. S. 137f.

²⁴⁹ Frühwald, 1962, S. 148.

²⁵⁰ Novalis: Schriften. Krit. Neuausg. auf Grund des handschriftl. Nachlasses v. Ernst Heilborn, Band III, Berlin, 1901, S. 317. Zit. n. Frühwald, 1962, S. 150.

²⁵¹ Neureuter charakterisiert den Einfluss Böhmes auf Brentano vorwiegend als Quelle einer „poetischen Bildlichkeit“. S. 104 u. S. 131. Explizit wird Böhme in Schlegels Gespräch über die Poesie genannt. Schlegel, 1985, S. 159 [A 365].

²⁵² Glasblumen als Ausdruck einer „zweiten“, höheren Natur werden in der „Glasblumen-Novelle“ mit dem Titel „Flora Mohr“ gegen natürliche Pflanzen gestellt. Scheerbart, Münchhausen und Clarissa, 1987, S. 112 - 134. „Elektrische“ Blumen mit Lichtkonnotation beschreibt Scheerbart bereits im „Mondroman“, 1986, S. 282 u. S. 316f. Die Bewohner des Mondes sind dort als Ausdruck ihrer

„Licht“, „Blume“ und „Kind“ kennzeichnen auch die Schriften von Novalis und die Bilder von Philipp Otto Runge. Die Voraussetzungen für ihre Hieroglyphik schuf Jakob Böhme.²⁵³ Seine Schriften brachte Ludwig Tieck in den Kreis der Romantiker Anfang der 1790er Jahre ein. Um 1900 gelangten sie in einer weiteren Rezeptionswelle erneut in breite Künstlerkreise.²⁵⁴ Den durch Böhme vorgeprägten, kindlich heiteren Gemütszustand der Paradiesbewohner eignet sich nun auch der Dichterteufel im „Paradiesroman“ an. In einer seiner Reden an einen zweiten Teufel namens Dick, der mit ihm das Kunstparadies bereist, kommt diese Grundkonstitution zum Ausdruck. Das Bild evoziert Brentanos Bild der Seifenblase:

„Du willst die Welt durch Erkennen aller Zusammenhänge erfassen, (...) ich greife nur nach dem Farben- und Luftspiel, daher bin ich heiter, kindlich froh, ein altes Kind.“²⁵⁵

Das „Farben- und Lichtspiel“²⁵⁶ wird dem Dichterteufel vorzugsweise von zwei Eremitengestalten im Paradies, „Fernwalter“ und „Lichtwalt“, vorgeführt. Beide zeigen sie ihm Grotten mit phantastischen, optischen Vorführungen, anhand derer sie mit synästhetischen Mitteln eine visuelle, göttliche „*Ursprache*“ aus „*Urlauten*“ erläutern. Der Dichterteufel betont, dass er durch die Pracht, Schönheit und Leuchtkraft der Seherlebnisse in die verschiedensten Stimmungen versetzt worden sei.²⁵⁷

Vergleichbar dem Skeptizismus Brentanos gegenüber der Kunst als „Bruchstück“ eines Höheren (s. o.) markiert Scheerbart ebenfalls die Grenzen seines Bemühens. Da man die Welt mit seinen Sinnen nun einmal nicht vollumfänglich erfassen könne, bliebe jedes Kunstwerk zwangsläufig ein „Stückwerk“.²⁵⁸ Anknüpfungspunkte Scheerbarts an Brentano finden sich somit neben der Vorstellung von der *Unabgeschlossenheit* von Kunst und der *zeitlichen Begrenztheit* ihrer jeweiligen Erscheinungsform in der starken Hervorhebung des Optischen. Des weiteren einigt sie die erklärte Absicht, verschiedene

Weisheit kindlich heitere Gestalten; ebenso wie die Bewohner des Asteroïden „Pallas“ im Roman „Lesabéndio“. Scheerbart, Lesabéndio, 1962.

²⁵³ Zum Einfluss Böhmes auf die Umsetzung dieser Thematik bei Scheerbart vgl. die Untersuchung von Curt Grützmacher: Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre. Die Blume - Das Kind - Das Licht. München, 1964.

²⁵⁴ Harriet Watts: Arp, Kandinsky und das Vermächtnis Jakob Böhmes. In: Tuchman/Freeman, 1988, S. 239 - 255.

²⁵⁵ Scheerbart, Paradiesroman, 1988, S. 144.

²⁵⁶ Hierin sind die ersten Formulierungen einer Licht- und Zeichensprache mit elektrischen Signalen angelegt, als deren Erfinder Scheerbart sich später bezeichnen wird. Hier ist allerdings noch nichts über die Art der Lichtquelle ausgesagt (s. o. Anm. 50 der vorliegenden Untersuchung).

²⁵⁷ Scheerbart, Paradiesroman, 1988, S. 160 u. S. 179. Für eine zeitgenössischen Entsprechung zu Scheerbarts Vorstellung von „Urlauten“ als dem „Ursprung“ und „Ziel“ seines künstlerischen Strebens, der auch die von ihm erfundene Licht- und Farbensignalsprache gleichgesetzt werden kann, vgl. Kap. II.5.4.1. der vorliegenden Untersuchung, in dem diese Vorstellungen Scheerbarts mit Gedanken Delaunays zur Simultanität und zu Licht und Farben als „Sprache“ der Malerei kontrastiert werden.

²⁵⁸ Scheerbart, Die Erl. d. Müden, 1893, S. 1335.

Kunstgattungen miteinander zu verschmelzen. In der Unabdingbarkeit ihrer künstlerischen Ziele sowie in der Absicht, diese auszuweiten auf den komplexen Lebenszusammenhang, berühren sich Scheerbart und Brentano ebenfalls. Beide zeigen sie ein ausdrücklich formuliertes Streben, **Kunst und Leben** in Einklang zu bringen und das eine im anderen aufzulösen. So schreibt Brentano über die Künstler, ihr Leben sei nichts anderes als das fortgehende Bilden eines „Kunstwerks alles Schönen“. Dafür übernahmen sie gleichsam die Rolle von Zeichen oder Buchstaben und berührten sich wie „Akkorde“. Die Eigentümlichkeit eines jeden bleibe dabei unangetastet, schreibt Brentano; denn sonst entstehe wie beim Vermischen von Farben eine „gebrochene schmutzige Halbtinte“. In einem idealen Fall der Begegnung des Schönen wäre indessen das Leben zur Kunst geworden.²⁵⁹ Solche Vorstellungen klingen später bei Scheerbart - wenn auch auf das Kunstwerk bezogen und nicht auf die Person des Künstlers - im Bild vom Opal an. Danach soll ein Kunstwerk erscheinen wie ein Edelstein, bei dem „auf jeder Seite ein neues Farbenplättchen“ hervortritt, wobei Scheerbart einem jeden „selbständig einen Werth“ beimessen will.²⁶⁰ Analog zu der Vorstellung eines „sich selbst bildenden“ Kunstwerks dient Scheerbart die Glasarchitektur im ganzen als eine Metapher für diesen Vorgang. Beispielhaft wirkt erneut ein Bild des Mystikers Böhme. In „De Signatura Rerum“ bezieht er sich auf die pythagoräische Sphärenmusik, indem er schreibt:

„Ich soll sein Instrument und Saitenspiel seines ausgesprochenen Wortes und Halles seyn; und nicht alleine ich, sondern alle meine Mit-Glieder in dem herrlichen zugerichteten Instrument Gottes; wir sind alle Saiten in seinem Freudenspiel (...)“²⁶¹

Die Allegorie Böhmes baut auf dem Klang der Worte und auf der Musik als Ausdruck einer religiös-geistigen Gnadensphäre auf. Das „Freudenspiel“ jedoch impliziert die Konnotation von Licht. Die christliche Symbolik ist geprägt vom Miteinander von Sehen und Hören, Licht und Klang. Eine engagierte, bekennerrhafte „Stimmungskunst“, wie sie Brentano und Scheerbart postulieren, erscheint als Ausdruck einer Verschmelzungssehnsucht mit dem Geistigen. Sowohl für den einen als auch für den anderen Autor ist eine solche Kunst wesentlich getragen von dieser **Sehnsucht** nach dem Geistigen und der **Phantasie** als ihren „Grundkräften“.²⁶² Die Sehnsucht versteht Brentano als das eigentlich Paradiesische im Menschen, sie ist ihm der „feine Strahl aus Gottes Schimmer“.²⁶³ Über die engere Licht- und Kunstthematik hinaus wird hier die Seelenverwandtschaft zwischen Scheerbart und Brentano ablesbar in der

²⁵⁹ Brentano, 1963, S. 240f.

²⁶⁰ S. o. S. 65 der vorliegenden Untersuchung.

²⁶¹ Jakob Böhme: De Signatura Rerum, Cap. 12, 13., Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Peuckert, Band XIV, S. 169. Zit. n. Watts in Tuchman/Freeman, 1988, S. 253.

²⁶² Frühwald, 1962, Anm. 163.

²⁶³ Ebd., S. 159.

melancholischen Grundstimmung beider. Sie schafft die Voraussetzungen für das Reich der Phantasie als einer Gegenwelt zur profanen Wirklichkeit und sorgt zugleich für die elementaren Zweifel an der Realisierbarkeit einer dauerhaften Verschmelzung von Kunst und Leben. Einem solchen Skeptizismus erscheint die Welt ephemere und lediglich als Illusion.

II.3.7. Das Ephemere als Ausdruck von Skeptizismus und Melancholie

In einem berühmten Brief aus dem Jahr 1810 an Runge schreibt Brentano zehn Jahre nach Entstehung des „Godwi“, dass dem Künstler „das Leben der Kunst wahrlich verloren sei“. Er müsse sich daher umsehen in sich selbst, um das „*verlohrne Paradies*“ zu konstruieren.²⁶⁴ In einem der letzten Gedichte Brentanos, „Alhambra“ aus dem Jahr 1834, ist nach Neureuter wiederum die Voraussetzung endgültig als illusionär gefallen, es könne für ein im Fichteschen Sinn „weltsetzendes Ich“ und auf Grundlage dieser Idee eine Identität von innen und außen geben. Da der Dichter seine diesbezüglichen Hoffnungen enttäuscht sehe, ziehe sich die nunmehr wesenlos und illusionär gewordene Außenwelt ins Ich zurück wie der Hauch aus einer Seifenblase, schreibt Neureuter: „das Ich steht ganz allein“.²⁶⁵ Das damit einhergehende verzweifelte „Weltauslachen“ Brentanos führe letztendlich dazu, dass er „seine Schlösser“ im Lauf seines Lebens immer weniger auf die wandelbaren Herzen der Menschen baute, und dafür zunehmend auf die „geflügelten Schultern“ der Phantasie.²⁶⁶

Es wurde hier bereits hervorgehoben und begründet, dass sich Scheerbarts Kunstziele mittlerweile gegenüber der Romantik nach außen gewendet haben.²⁶⁷ Wie gezeigt werden konnte, richtet sich seine Kunst gegen die „usuelle“ Illumination seiner Zeit und letztendlich gegen die Bestrebungen des Materialismus.²⁶⁸ Er extrapoliert sein romantisches Erbe, wie es ihm über Brentano vermittelt wurde, zu einem scheinbar

²⁶⁴ Ebd., S. 153. Vgl. dazu den Brief Brentanos vom 21. Januar 1810 an Runge: „Ihr Bestreben ist mir daher so achtungswerth und rührend erschienen, da Sie gewissermaßen die Augen schließen, um in sich hinabzusteigen und zu sehen, wie sie zum Sehen gekommen; denn an solchem Bestreben sehe ich, daß das Leben der Kunst wahrlich verloren ist, indem der Künstler sich umsehen muß in sich selbst, um das verlorne Paradies aus seiner Nothwendigkeit zu construiren.“ Brentano, Briefwechsel, 1974, S. 21f. In diesem Zusammenhang schildert Brentano das Scheitern dieser Kunstabsicht. Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Frühwald zeigt in seiner Untersuchung auf, daß die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies den Dichter sein Leben lang begleitete. Ders., 1962, S. 148.

²⁶⁵ Neureuter, 1972, S. 203.

²⁶⁶ Frühwald, 1962, S. 170 u. 178.

²⁶⁷ S. o. S. 56 der vorliegenden Untersuchung.

²⁶⁸ Scheerbar, Glasarchitektur, 1986, Kapitel XLVI.

selbstvergessenen, entmaterialisierten Lichtzauber. Der zunächst noch nicht selbstverständliche Zusammenhang zwischen Vorstellungen von der Welt als einer reinen Sinnesrealität ohne weiterführende Gewissheiten sowie den extrovertierten Kunstbestrebungen Scheerbarts werden weiter unten noch zu erörtern sein. Soviel sei hier bereits gesagt, dass Scheerbart - in markanter Weiterführung der Ideen Brentanos - unter anderem eine erkenntnistheoretische Absicherung seiner Ideen vornimmt. Diese Erkenntnistheorie besagt verkürzt, dass die Außenwelt, auch die materielle, lediglich ein Produkt der menschlichen Sinne darstellt, und man darüber hinausgehend keine Erkenntnisgewissheit von dem hat, was außerhalb der menschlichen Wahrnehmung liegt.²⁶⁹ Dieser *Illusionismus* soll im weiteren noch auf seine Relevanz befragt werden, da er als Prämisse für Scheerbarts sämtliche Schriften gelesen werden muss:

„Wo du auch hinüberfliehst,
Niemals kommst du an das letzte Ziel!
Preise jede Welt und auch die Sterne.
Alles was du hier so siehst,
Ist ja nur ein feines Lichterspiel,
Eine große Wunderweltlaterne.“²⁷⁰

Scheerbarts autobiographische Äußerung, nach der seine dichterischen Hauptwurzeln bei Brentano zu suchen seien, lässt sich nun aufgrund der vorausgegangenen Beobachtungen bestätigen und weiterführend explizieren. Beide Dichter messen dem Reich der Phantasie einen denkbar hohen Stellenwert bei und verbinden damit religiöse Motive. Die Charakterisierung des Spätromantikers Brentano als einer „ästhetischen Existenz mit dem Willen zum Religiösen“²⁷¹ lässt sich problemlos unter umgekehrten Vorzeichen auf Scheerbart übertragen. Dieser verkörpert, nach seiner Lebensgeschichte zu urteilen, zunächst eine religiöse Existenz, die nach dem zwanzigsten Lebensjahr zunehmend einen Willen zum Ästhetischen formuliert.

Der Kunstbegriff Brentanos, wie er sich in der Szene im „Jägerhaus“ des Godwi zeigt, steht zugleich für die Interessenausrichtung und Mehrfachbegabung Brentanos. Darin zeigt sich eine weitere verwandtschaftliche Nähe zu Scheerbart. Über seine musikalischen Neigungen hinaus²⁷² zeigt Brentano besondere Fähigkeiten als „Augenmensch“. Wie später Scheerbart illustrierte auch Brentano einige seiner Bücher selbst mit grotesken Zeichnungen. Brentanos Illustration zu „Gockel, Hinkel und

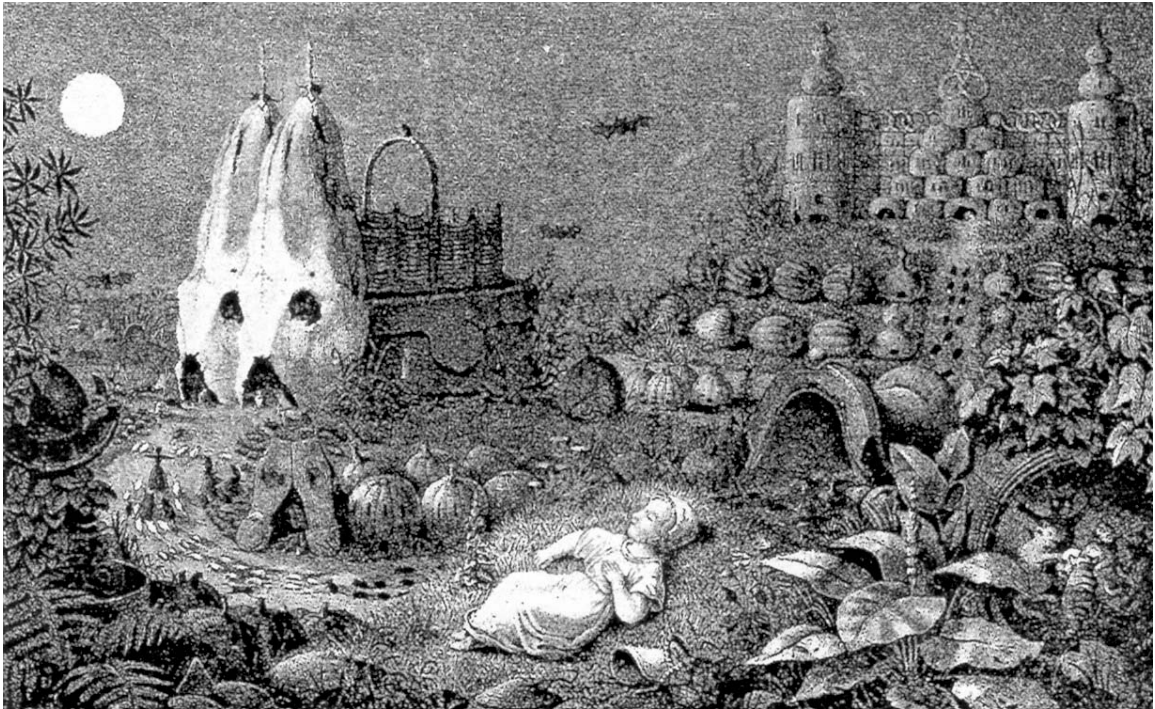
²⁶⁹ Diese Gedanken Scheerbarts gehen vornehmlich zurück auf den irischen Philosophen George Berkeley. Vgl. dazu das Kapitel II.5.3. der vorliegenden Untersuchung.

²⁷⁰ Scheerbart, Liwûna und Kaidôh, 1987, S. 108.

²⁷¹ Walter Rehm: Clemens Brentanos Romanfragment Der schiffbrüchige Galeerensklave vom Todten Meer, Berlin, 1949, S. 54. Zit. n. Frühwald, 1962, S. 157, Anm. 157.

²⁷² Neureuter, 1972, S. 51.

Gackleia“ (Abb. 4) zeigt zwar eine eindeutig bildhaftere Wirkung als die Vignette Scheerbarts mit frei im Raum schwebenden Fabelwesen (Abb. 5).

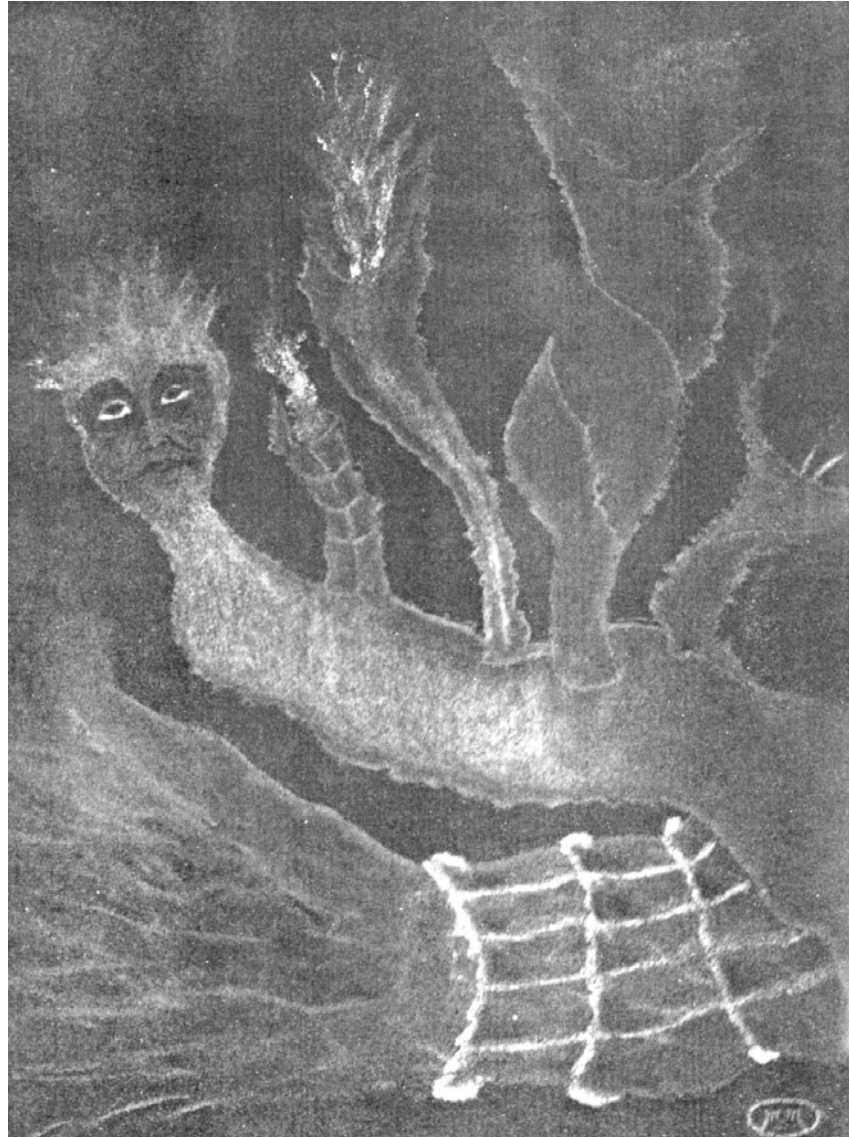


4. Clemens Brentano: „Gackleia im Mäusereich. Illustration zu Gockel, Hinkel und Gackleia“, Lithographie, vor 1838.



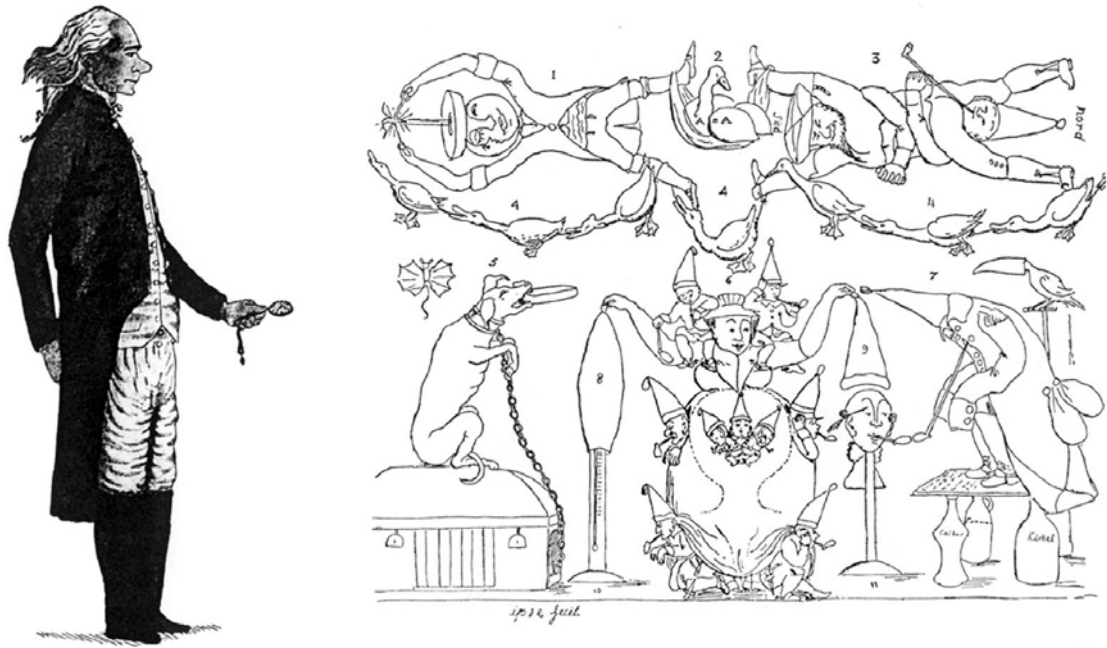
5. Paul Scheerbart: Illustration zu ders., Machtspäße (1904).

Doch auch Scheerbart vermag bildhafte Wirkungen zu erzeugen (Abb. 6). Mit einer vergleichbaren Gestaltungsweise wie Brentano in seiner Lithographie, einem miniaturhaften Tüpfelverfahren, gehen Nähe und Distanz, Mikrokosmos und Makrokosmos im Motiv eine Synthese ein.

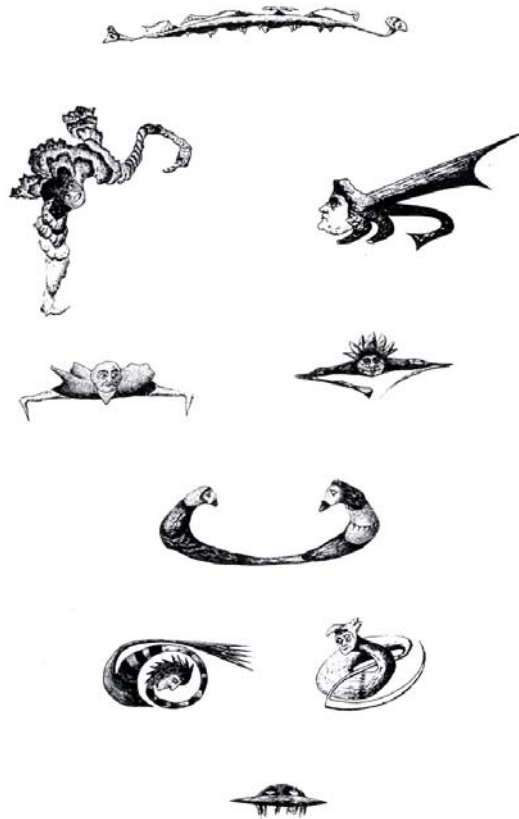


6. Paul Scheerbart: „Der Blitz“, o. Dat.

Vergleicht man wiederum Brentanos Illustration für die mit Joseph Görres zusammen verfasste Geschichte „Bogs, der Uhrmacher“ (Abb. 7) mit Federzeichnungen Scheerbarts (Abb. 8), so äußert sich in ihnen eine zeichnerische Zielsetzung, die zu der seinigen ein Pendant darstellt: in spielerischer, frei assoziierender Weise werden Motive miteinander verknüpft.



7. Clemens Brentano: „Bogs der Uhrmacher“, o. Dat. (1806?).



8. Paul Scheerbart: Illustrationen aus „Revolutionäre Theaterbibliothek“ (1904).

Die Gestaltungsweise steht in beiden Fällen in enger Verbindung mit den in der Literatur geäußerten Kunstideen. Beide formulieren auf diese Weise einen Willen zum „Umgestalten“.²⁷³ Aus dem Blickwinkel der Kunstentwicklungen seit der Klassischen Moderne gewinnen so insbesondere die (scheinbar) dilettantisch vorgetragenen Zeichnungen mit Skizzencharakter an Qualität. In ihnen gelangt nicht zuletzt ein humorvoller, tiefreichender Skeptizismus zur künstlerischen Form (Abb. 9).



9. Paul Scheerbart: „Jenseitsgalerie“, 1906.

²⁷³ In diesem Sinn illustriert beispielsweise der Roman „Münchhausen und Clarissa“ Scheerbarts poetische Idee, die ganze Erde durch eine Glasarchitektur umzugestalten. Scheerbart betonte in einem Schreiben an den Journalisten Eberhard Buchner, dass er seine Zeichnungen lediglich herstelle, um seine „Phantasie zu beflügeln“, und dass er ihnen keinen eigenständigen Wert beimesse. Die Forschung kam mittlerweile zu einem anderen Urteil. Vgl. dazu Stelzer, 1964, S. 106 - 116 sowie Rausch im Nachwort zu Scheerbart, Jenseitsgalerie, 1981, S. 155 - 161. Brentano formuliert seinerseits einen Willen zum Umgestalten: „Kein lieber Spielzeug hatt ich als ein Glas,/In dem mir Alles umgekehrt erschien./ Ich saß oft stundenlang vor ihm, mich freuend,/ Wie ich die Wolkenschäfchen an die Erde,/ Und meines Vaters Haus, den ernsten Lehrer/ Und all' mein Übel an den Himmel bannte./ Recht sorgsam wich ich aus, in jenen Höhen/ Den kleinen Zaubrer selbst verkehrt zu sehen./ Ich wollte damals alles *umgestalten*.“ [Hervorh. Frühwald], Clemens Brentanos Sämtliche Werke, unter Mitw. v. Heinz Amelung u. a. Hrsg. v. Carl Schüddekopf, München, Leipzig, 1909ff, Band V, S. 139f. Zit. n. Frühwald, 1962, S. 176. Als Ausdruck dieser Gestaltungsabsicht gelten wie bei Scheerbart ebenfalls die Zeichnungen.

II.3.8. Der Wille zum Umgestalten: das Formprinzip der Arabeske

Ausgehend von der romantischen Kunsttheorie ist das bei Scheerbart wie bei Brentano unter dem Aspekt des „Umgestaltens“ zu beobachtende Kombinationsverfahren nicht nach der heute geläufigen Diktion primär als „surreal“, „phantastisch“ oder „grotesk“, sondern aufgrund seiner spezifischen Ausrichtung als „*arabesk*“ zu bezeichnen. Es schließt unter den im folgenden noch zu benennenden kunstphilosophischen Bedingungen das Zusammenführen von ursächlich Unzusammengehörendem ein. In seiner materialreichen Untersuchung zum Formprinzip der Arabeske bei Friedrich Schlegel legte der Literaturwissenschaftler Karl Konrad Polheim dar, wie die Bezeichnung für eine orientalische Ornamentform durch Schlegel dem dekorativen und malerischen Bereich entlehnt und zukunftsweisend auf das Gebiet der Poesie und Philosophie übertragen wurde.²⁷⁴ Analog zur Denkfigur des Paradoxon auf dem Gebiet der Philosophie sorgte so die witzige, arabeske Form mit ihrem unablässigen Wechsel „von Enthusiasmus und Ironie“ für das Postulat einer „künstlich geordneten Verwirrung“ auf dem Gebiet der Künste.²⁷⁵ Schlegel schuf hiermit die Voraussetzungen für das Verständnis der Arabeske bei Brentano und bei Runge.²⁷⁶ Im arabesken Sinn bedeutet für Brentano „Dichten“ die hieroglyphisch-bildliche Darstellung künstlerischer Empfindung.²⁷⁷ Für die Dichtkunst hat sich der Begriff der Arabeske mittlerweile zur Beschreibung von Brentanos spezifischer Bildsprache durchgesetzt.²⁷⁸ Er soll hier als

²⁷⁴ Karl Konrad Polheim: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München, Paderborn, Wien, 1966.

²⁷⁵ Schlegel, 1985, S. 152f [A 361]. Zum Verhältnis von Ironie, Witz und Arabeske vgl. den Kommentar Eichners in ebd., S. 82 - 85 und Polheim, 1966, insbes. S. 29 - 32.

²⁷⁶ Polheim, 1966, S. 34, Anm. 8. Vgl. auch Brentanos berühmten Brief an Runge. Darin legt er seine künstlerische Auffassung dar. Gleichzeitig bittet er den Maler um die Illustration seiner „Romanzen vom Rosenkranz“ mit Arabesken. Brief vom 21. Januar 1810 an Runge. Feilchenfeldt, 1974, S. 9 - 28. In seinem Nachruf auf Runge führte Brentano gleichfalls den Begriff der Arabeske an, um den Verstorbenen und seine Kunst zu charakterisieren. Runge habe zuerst gezeigt, dass die Arabeske eine „Hieroglyphe“ sei. 69. Berliner Abendblatt vom 19. Dezember 1810. Zit. n. Polheim, 1966, S. 43, Anm. 8.

²⁷⁷ Frühwald, 1962, S. 133.

²⁷⁸ Erstmals bei Böckmann, 1933/34, S. 137. Zuvor wurde das arabeskenhafte Verfahren der Dichtung Brentanos mit dem Begriff „Witz“ beschrieben. Böckmanns Ergebnisse wurden zunächst in der Forschung nicht beachtet. Vgl. dazu Polheim, 1966, S. 16. Frühwald behandelt ausführlich die Arabeske bei Brentano. Ders., 1962, S. 129 - 141. Aufschlussreich ist auch seine Zusammenstellung der Negativurteile über Brentanos arabeskenhafte Dichtung. Sie erfassen erstaunlich genau ihren Charakter. Vgl. etwa die Kritik Rudolf Alexander Schröders an Brentanos „kränklichen Arabesken“, die sich gleichfalls auf Scheerbarts Dichtung anwenden ließe: „Der ganze Clemens lebt und atmet im Spiel der Arabesken, die nunmehr alle wie Randzeichnungen die verborgene Mitte eines inneren Gebets umrahmen: das Schillernde und Blendende der ironischen Witzigkeit, auf die die Romantiker als auf ihre eigene Haupt- und Staatserfindung pochten, (...) treibt seinen alten Fug und Unfug; die alte Verliebtheit in Wendung und Schall, die alte Sucht, eine ganze Welt aus dem bloßen Wort zu entwickeln, um sie durch das gleiche Wort wieder verschlingen zu lassen, die alte Widerstandslosigkeit gegen den bloßen Einfall und seine Neben- und Abwege, die alte Wundersucht und Rätselfreude (...), die Lust, das Ernste schelmisch, das Läppische ernsthaft aufzustutzen, sie alle sind der Welt seines

künstlerischer Formgedanke mit geistigem Gehalt auf Scheerbarts „Kaleidoskopkunst“ übertragen und diese unter solchen Voraussetzungen als eine Weiterführung romantischer Kunstideen exemplifiziert werden.

II.3.8.1. Die Bestimmung von Scheerbarts Kaleidoskopkunst als „Arabeske“

Es ist nicht abschließend zu entscheiden, ob sich Scheerbarth direkt mit Schlegel auseinander setzte. Seine kaleidoskopische Kunstidee, als deren Bestandteile die Zeichnungen ebenso wie die Glasarchitektur zu sehen sind, weist allerdings auffallende Übereinstimmungen mit Schlegels Arabesken-theorie auf. Sie werden so vordergründig, dass Schlegels Arabesken-theorie neben der Vorbildfunktion Brentanos als eine weitere theoretische Grundlage für Scheerbarts Kunst angesehen werden muss. Entsprechend wird sich im folgenden zeigen, dass der selbstreflexive Gehalt der hier in ihrer Doppeltätigkeit als „Produktions-“ und „Erkenntnisinstrument“ beschriebenen Kaleidoskopkunst Scheerbarts darauf ausgelegt ist, letztgültige Seinsfragen in einer solchen arabesken Form zu problematisieren. Sie lassen sich - wenn auch nicht ausschließlich - mit Hilfe der Lichtmetapher veranschaulichen. Deren großer Bedeutungsumfang sowie die damit verbundenen vielschichtigen Verweismöglichkeiten, aber auch ihr Zusammenhang mit Phänomenen der Wahrnehmung, räumen der Lichtmetapher im diesem Korrelat eine besondere Stellung ein. Grundlegend in Scheerbarts Werk ist die Vorstellung von einem „großen Licht“²⁷⁹. Es sollte durch seine Glasarchitektur hindurch sichtbar gemacht werden und impliziert, wie sich im folgenden noch zeigen wird, „Liebe“, „Leben“ und „Weltgeist“ als metaphorischen Konnotationen zum Licht.²⁸⁰

Eingangs der Betrachtung romantischer Lichtideen wurde die Bezeichnung „Kontaktzonen“ für den Wirkungsbereich der Lichtmetapher eingeführt. In dieser Terminologie sollte eine Positionierung im Bereich von „Grenzerfahrungen“ zumindest potentiell enthalten sein. Um in dem bisher aufgespannten Aktionsraum der Lichtmetapher zu weiterführenden Ergebnissen zu gelangen, wird Scheerbarts Kaleidoskopkunst im folgenden in ihrer Mittlerstellung zwischen kunsttheoretischen

Alters nicht fremder geworden, als die seiner Jugend.“ Rudolf Alexander Schröder: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Band II, Berlin, Frankfurt/M., 1952, S. 729. Zit. n. Frühwald, 1962, S. 129.

²⁷⁹ Vgl. den gleichnamigen Titel seines Romans aus dem Jahr 1912, der auch der vorliegenden Untersuchung den Namen gab. Scheerbarth, Das große Licht, 1987.

²⁸⁰ Vgl. dazu Kap. II.4.4.1. der vorliegenden Untersuchung.

Überlegungen der Romantik und den Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts vorgestellt werden. Denn seither werden, wie eingangs des Scheerbartteils bereits erwähnt, Fragen in einer vorher nicht da gewesenen Eindringlichkeit an das Kunstwerk gestellt, die Religion, Philosophie und Lebenswirklichkeit betreffen. Sie weisen dem Künstler zugleich eine herausragende Funktion bei der Formulierung dieser Fragen zu. In seiner zeitgenössisch orientierten „progressiven Universalpoesie“ sah Schlegel beispielhaft die Vereinigung von Kunst und moderner Wissenschaft vor. Entsprechend sollten auch bei Scheerbart aktuelle Wissenschaftszweige ihren Niederschlag in den Texten finden. Dabei handelt es sich um die aktuelle Materialismuskritik in der Philosophie, die Sinnesphysiologie, die philosophische Erkenntnistheorie sowie den Elektromagnetismus. Die Kunst in ihrer dergestalt „vermittelnden“ Funktion soll im folgenden auf ihre Gestaltungsprinzipien befragt werden. Gesamthaft ermöglicht die Betrachtung der Arabeske Auskunft über den Aussagegehalt dieser Kunst als „Produktions- und Erkenntnisinstrument“. Die von Scheerbart bereits in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts entworfene Kunst mit Licht- und Farbeffekten wird so unter erweiterten Gesichtspunkten in ihrer Stellung zu Avantgardeideen des 20. Jahrhunderts gesehen und auf ihre Relevanz befragt.

II.4. VOM ROMANTISCHEN KONSTRUKTIONSPRINZIP DER ARABESKE ZU SCHEERBARTS KALEIDOSKOPKUNST

4.1. Ursprung und Entwicklung der Arabeske als geistig vertieftes Formprinzip

Heute versteht man unter dem Begriff „Arabeske“²⁸¹ gemeinhin eine reine Ornamentform. Sie dient in der Kunst der Moderne zur Beschreibung von abstrakten oder abstrahierenden Kompositionsformen mit Tendenzen zur dekorativ-flächigen oder ornamentalen Gestaltung.²⁸² Der Orientalist Ernst Kühnel weist indessen darauf hin, dass man sowohl in östlichen Kulturen, aus denen sich der Begriff herleitet, als auch in Europa zunächst einen erheblich weiteren Begriff von der Arabeske hatte. Bis zur Stilanalyse Alois Riegls galt nahezu der gesamte Formenschatz des islamischen Orients als arabesk. Entsprechend erkannte man in geometrischen und vegetabilischen Motiven, in kalligraphischen Ziertexten sowie der Musik und Dichtkunst ein durchgehendes Gestaltungsprinzip. Erst Riegl nahm eine exakte Definition der Arabeske vor und schränkte den Begriff auf die Bildende Kunst des Islam sowie auf die naturferne Gabelblattranke ein.²⁸³ Damit wurde eine mittlerweile veränderte Rezeption der Arabeske, die seit 1820 in Europa zu beobachten ist, begrifflich gefasst.²⁸⁴ Demgegenüber beschreibt Kühnel die religiös und philosophisch geprägte Vorstellung einer „*Befreiung von der Vergänglichkeit aller irdischen Bindungen*“ als das vornehmste Ziel der arabesken Darstellung im Orient.²⁸⁵ Als Ausdruck dieses Inhalts gehe der „horror vacui“ der flächenfüllenden Arabeske einher mit der Geringschätzung der einzelnen Motive. Die Wahrnehmung des Betrachters hafte daher nicht „an wohlgefälligen Einzelheiten“, sondern sie erfreue sich am „*kaleidoskopartigen Vorüberführen*“ der Einzelmotive, am Zusammenklang im endlosen Rapport.²⁸⁶ Diese

²⁸¹ Das Material zum Thema „Arabeske“ ist so reich, dass die Inhalte hier nur skizzenhaft wiedergegeben werden können. Sie lohnen eine eigene Untersuchung.

²⁸² Vgl. etwa Henri Matisse und Ernst Wilhelm Nay.

²⁸³ Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, 1893. Vgl. dazu Ernst Kühnel: *Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments*. Graz, 1977 (2., verm. Auflage), S. 3.

²⁸⁴ Hilmar Frank: *Arabeske, Chiffre, Hieroglyphe. Zwischen unendlicher Deutung und Sinnverlust*. In: *Ernte Spiele*, 1995, S. 601 - 607. Frank kommt für seine Betrachtungen ohne eine Auseinandersetzung mit Schlegel aus. Er kommt zu dem Ergebnis, dass die Arabeske erst um 1917 mit Wentworth D’Arcy Thompsons „Über Wachstum und Form“ eine Fortsetzung erfahren habe. Darüber hinaus verweist er auf die Begründung der fraktalen Geometrie durch Benoit Mandelbrot im Jahr 1975 als Fortsetzung einer „Arabesken-tradition“.

²⁸⁵ Kühnel, 1977, S. 12.

²⁸⁶ Kühnel, 1977, S. 7. Kühnel beschreibt die Arabeske in einer Weise, die das Interesse Scheerbarts an der Kunst und Kultur des Orients unter dem Aspekt des Ephemereren sinnfällig macht: „Die Vorstellung, daß die Kunst nicht aus sich selber schafft, sondern das Wirken des göttlichen Schöpfers sich in allen

Gestaltungsabsicht kennzeichnet die Musik und die Literatur des Islam aus der gleichen Motivation heraus wie die Ornamentik. Indessen verfehle es das Verständnis der Arabeske völlig, wie Kühnel betont, wolle man ihr dabei eine symbolische Funktion zuweisen. Nach seinen Ausführungen widerspricht die hieratische Sublimierung der Naturform der weltanschaulichen Grundhaltung im Islam.²⁸⁷

Die romantische Kunst und Philosophie misst dem Arabeskenbegriff eine ähnlich umfassende Bedeutung bei wie ursprünglich der Orient. Insbesondere Friedrich Schlegel greift die ersten Darlegungen durch Goethe und Tieck auf und verbindet mit ihnen weitreichende philosophische und religiöse Konnotationen.²⁸⁸ Er versteht die Arabeske gesamthaft als ein geistig vertieftes Formprinzip, das schließlich entscheidend dazu beitragen sollte, die überkommenen ästhetischen Normen des Klassizismus zu überwinden. Schlegels diesbezügliche Überlegungen stehen am Anfang eines veränderten Kulturbegriffs im 19. Jahrhundert, der schließlich in das künstlerische Selbstverständnis des 20. Jahrhunderts mündete. Mit seiner Arabeskentheorie setzt Schlegel faktisch den klassizistischen Idealen von vollendeter Harmonie, Ausgewogenheit und Ruhe den Stellenwert einer vermeintlich „ursprünglichen“ Phantasie sowie die Absicht der Vergegenwärtigung des Unendlichen im Kunstwerk als einer primär dynamischen Größe entgegen. Die Arabeske bildet für Schlegel den Werkplan für ein zukunftsweisendes künstlerisches Gestaltungsprinzip im Sinn der progressiven Universalpoesie und definiert den Stellenwert des romantischen Kunstwerks gegenüber dem Göttlichen. Seine Vorstellungen sowie diejenigen der von

Vorgängen und Erscheinungen kundtut, daß diese immer nur *vorübergehende Bedeutung* haben und von vornherein zum Vergehen bestimmt sind, führt zu der Auffassung, daß es nicht Aufgabe des Künstlers sein kann, optisch wahrgenommene oder erlebte Wirklichkeit im Bilde festzuhalten, d. h. vergänglichen, irdischen Formen gleichsam entgegen den göttlichen Ratschluß Dauer geben zu wollen. Er muß im Gegenteil versuchen, sich von der Natur der Dinge zu entfernen, rein aus der Phantasie seine Eingebungen zu gewinnen. Gewiß wird er trotzdem von Natureindrücken ausgehen, aber wesentlich ist, daß er sie *bewußt umarbeitet zu unwirklichen Gebilden*.“ [Hervorh. AK], ebd., S. 4.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Zur Auseinandersetzung mit dem vor Schlegel existierenden Arabeskebegriff vgl. insbes. Polheim, 1966, S. 17 - 21. Goethe veröffentlichte 1789 im Teutschen Merkur einen Aufsatz mit dem Titel „Von Arabesken“, die er allerdings für die Malerei definiert: „Wir bezeichnen mit diesem Namen eine willkürliche und geschmackvolle malerische Zusammenstellung der mannigfaltigsten Gegenstände, um die inneren Wände eines Gebäudes zu zieren.“ Er fährt fort, dass „Fröhlichkeit“, „Leichtsinn“ und „Lust“ zum Schmuck zur Erfindung der Arabesken geführt hätten. Zit. n. Polheim, 1966, S. 18. Demgegenüber schreibt Tieck in einem ähnlichen Sinn wie später Schlegel und Brentano, das „Seltsamste“ solle „in einer verwirrenden, fast unverständlichen Verbindung“ ein „durchaus Unerhörtes ergeben“. Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. Stuttgart 1988, S. 315. Zit. n. Frank in: Ernste Spiele, 1995, S. 601. Die Aussagen Schlegels zur Arabeske sind auf zahlreiche Textstellen verteilt und klingen daher mitunter widersprüchlich. Einzig das „Gespräch über die Poesie“ stellt eine zusammenhängende Erörterung der Arabeskentheorie Schlegels dar. Polheim, 1966, S. 49. Für die nachfolgende Darstellung der Scheerbart betreffenden Gedanken zur Arabeske bleibt festzuhalten, dass Schlegels Äußerungen im hier gegebenen Rahmen lediglich für die hier skizzierten Fragestellungen und ohne Rücksicht auf eine Verhältnisbestimmung bei ihrem Urheber herausgegriffen werden. Die Komplexität der Gedanken Schlegels kann damit nicht dargestellt, allenfalls angedeutet werden. Für weitere Informationen zu Schlegels Arabeske wird auf die Analyse Polheims verwiesen.

ihm beeinflussten Romantiker kommen schließlich der ursprünglichen Bedeutung der Arabeske im Orient bedeutend näher als das moderne Verständnis einer rein dekorativen Ornamentform.²⁸⁹ Ähnlichlautend der „Loslösung von allen irdischen Bindungen“, als deren Ausdruck die Arabeske im Orient gemäß Kühnel zu gelten hat, hebt Schlegel an ihr die unablässige Verwandlung der Formelemente hervor.²⁹⁰ Die Arabeske beschreibt er aufgrund ihrer Eigenschaften als die „älteste und ursprünglichste Form“ der Phantasie und verweist zurück auf ihre ursprüngliche Herkunft:

„Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen.“²⁹¹

Im Zusammenhang mit Brentanos Polemik auf die Frühromantiker konnte bereits gezeigt werden, dass andere aus Schlegels Gedanken die poetischen Konsequenzen zogen. Seine Überlegungen zur Arabeske beeinflussten bei seinen Zeitgenossen insbesondere Runge und Brentano das Verständnis des Stellenwerts und der Funktion der romantischen Kunst.²⁹² Rund hundert Jahre später siedelt Scheerbart die geistige Heimat seiner Kunst ebenfalls im Orient an.²⁹³ Sein Blickwinkel auf den Orient als Kulturvorbild basiert dabei, wie sich zeigen wird, überwiegend auf romantischen kunstphilosophischen Voraussetzungen. Mit seiner Kaleidoskopkunst löst er - bewusst oder unbewusst - die Äußerung Schlegels im „Gespräch über die Poesie“ über den Orient als den Ursprung romantischer Kunstideale ein. Für Scheerbart geht es in Anlehnung an Brentano und Schlegel generell um die künstlerische Ausgestaltung von Fragen nach dem Unendlichen in einer hier zu explizierenden „arabesken“ Form. Denn die hier zur Charakterisierung von Scheerbarts Kunstzielen gewählte Terminologie „Kaleidoskopkunst“ fußt nicht nur auf Schlegels Gedanken zur Arabeske als künstlerischem Formprinzip, sondern auch auf der mit dieser Begrifflichkeit verbundenen Auflösung des festen Formzusammenhangs sowie einer phantastischen, orientalistisch-märchenhaften Konnotation.

²⁸⁹ Über ein Verhältnis der Arabeske im Sinn Schlegels zur modernen Malerei vgl. die Überlegungen bei Polheim, 1966, insbes. die S. 27f., 32ff., 36, 38, 49, 109.

²⁹⁰ Schlegel, 1985, S. 152 [A 361] und Kühnel, 1977, S. 12.

²⁹¹ Schlegel, 1985, S. 154, [A 362].

²⁹² Vgl. dazu Traeger, 1975, insbes. S. 114 - 116. Frühwald, 1962, S. 129 - 141.

²⁹³ „Hellenisch habe ich nie empfunden - wohl aber orientalistisch - der Orient war eben den Göttern und Ungeheuern näher als den ‚Menschen‘. Und mir gings ebenso.“ Scheerbart, Eine Autobiographie, 1919. Zit n. „Quarber Merkur“, 1969, S. 47. Wiederholt wurde erwähnt, dass er sich schon früh mit religionsgeschichtlichen und orientalischen Schriften befasst habe. Offenbar zeigte Scheerbart von Anfang an ein Interesse für orientalische Kulturen. Vgl. z. B. das Nachwort von Harke in Scheerbart, Dichterische Hauptwerke, 1962, S. 736.

II.4.2. Der Orient als Kulturvorbild

Die Vorstellung vom Bedeutungszusammenhang seiner Kunst mit orientalischen Kunstformen formuliert Scheerbart unmissverständlich in seiner Novelle „Der Architektenkongress“. Sie wurde unter anderem in der von Bruno Taut herausgegebenen Zeitschrift „Frühlicht“ veröffentlicht. Darin beschreibt Scheerbart den Ornamentschmuck der Alhambra in Granada, um seine Ideen zur Glasarchitektur zu charakterisieren:

„Und da war ein Saal, in dem das Ornament zumeist aus arabischer Schrift bestand. Sah man näher hin, so erkannte man plötzlich, was die Schrift sagte - überall stand: Allah allein der Sieger. Das sprachen siegreiche Araber aus. So wollen auch wir als siegreiche Architekten ornamental ausrufen: Das Grenzenlose, das Größte. (...) Das Grenzenlose ist aber der unendliche Weltraum. Von dem wollen wir nicht länger getrennt sein. (...) Wir wollen Wände haben, durch die die Sonne scheint am Tage - und nachts der große Mond mit den Sternen des unbegrenzten endlosen Weltraums.“²⁹⁴

An anderer Stelle schreibt er wiederum, mit seiner Poesie beabsichtige er die Umsetzung der Alhambra „ins Glasarchitektonische“.²⁹⁵ Sein Roman „Münchhausen und Clarissa“ handelt seinerseits von der „Überwindung“ des Symbols durch das Ornament. Der Baron Münchhausen schildert dieses Kunstideal als einen schöpferischen, umfassenden Gestaltungsvorgang, von dem er seinen Zuhörern im Verlauf von sieben Tagen in sieben Etappen berichtet.²⁹⁶ Bereits im Vorwort zu dem kleinen Büchlein „Machtspässe“ benennt Scheerbart den Stellenwert und Gehalt seiner Kunst.²⁹⁷ Er hebt darin die Bedeutung des alten Orient „im weitesten Sinne“ für die Gegenwart hervor. Man werde durch die Auseinandersetzung mit ihm allmählich davon überzeugt, dass „die Kunst des Welt- und Zeiterfassens“ nicht eine Kunst sei, die in „diesem Erdendasein“ zu einem Ende gelange, da doch alles, was eine Unendlichkeitsperspektive gewährt, mehr bieten könne als eine abschließende „Erkenntnisvision“:

²⁹⁴ Frühlicht, 1963, S. 95.

²⁹⁵ Brief an Peter Scher vom 4. November 1912. Zit. n. Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Nr. 597, S. 448.

²⁹⁶ Scheerbart, Münchhausen und Clarissa, 1987. Damit spielt Scheerbart zweifelsfrei auf den christlichen Welterschöpfungsmythos der Genesis an.

²⁹⁷ Die „Machtspässe“ erschienen im Jahr 1904, wurden jedoch bereits in den Jahren 1891 - 94 verfasst. Paul Scheerbart: Machtspässe. Arabische Novellen. Berlin, 1904.

„Die Varianten des scheinbar Unvollkommenen sind eben reicher und interessanter als die Varianten des scheinbar Vollkommenen (...) Aber - und das ist mir das Allerwichtigste! - die Beschäftigung mit dem Alten Orient ist wie keine andere geeignet, unser Leben wieder religiösen Materien und Motiven und Perspektiven zu nähern.“²⁹⁸

Trotz der eindeutigen Bezugnahme Scheerbarts auf den Orient und trotz der hier herausgearbeiteten Nähe seiner Ideen zu romantischen Kunstidealen findet sich in seinen Texten der Begriff „Arabeske“ nicht als gängige Bezeichnung.²⁹⁹ In seiner Besprechung des „Paradiesromans“ schreibt Otto Julius Bierbaum indessen von der Literatur Scheerbarts als einer „Kunst der komischen Arabeske auf ernstem Hintergrund“ und schildert den Eindruck des „Verrankten und Verrenkten“, den er bei der Lektüre gewonnen habe.³⁰⁰ Tatsächlich dient Scheerbart in einem Brief an Max Bruns das Bild von einer „Seidenweberei“ zur Veranschaulichung der Struktur seiner Literatur.³⁰¹ Vielfach wählte Scheerbart dagegen die Groteske als Gattungsbezeichnung für seine Stücke. Die Bezeichnung „Groteske“ sowie freie, den Begriff selbst wiederum umgestaltende, „groteske“ Variationen davon finden sich zahlreich in seinen Schriften. So nennt er seine kurzen Einsprengsel in die Romanhandlungen beispielsweise „mythische Burleske“, „telepathisches Capriccio“, „Rosette“ oder „europäischer Teppich“. Immer wieder wählte Scheerbart die Klassifizierung „Groteske“ für kürzere Prosastücke. Nach einer Äußerung Schlegels lassen sich Groteske und Arabeske gleichsetzen.³⁰²

Nach der Einschätzung von Mechthild Rausch sah Scheerbart im Orient die geistige Heimat, „das gelobte Land seiner ungehemmten Wunschvorstellungen“. Seine Phantastik sah sie im Sog einer „romantisches Gedankengut ausbeutenden Trivialkultur“ der Jahrhundertwende, die sich in das exotische Kostüm eines wirklichkeitsfremden bürgerlichen Eskapismus eingekleidet habe. Sie beobachtete vor

²⁹⁸ Ebd., 1904, S. 6f.

²⁹⁹ Stelzer brachte Scheerbarts Zeichnungen mit dem „manieristischen Arabeskenwesen“ E. T. A. Hoffmanns in Verbindung. Stelzer, 1964, S. 108. Scheerbart selbst schilderte, soweit sich das Material überblicken ließ, lediglich an einer Stelle „funkelnde Glut- und Farbenarabesken“. S. 260. Scheerbart befasste sich indessen bereits in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit dem Symbolgehalt älterer Ornamentmotive und kontrastierte diesen einem neuzeitlichen Streben nach „Originalität“. Nach seinem Verständnis ging sie mit einem Verlust an Bedeutungstiefe einher. Ders: Hat die Ornamentalkunst jemals nach Originalität gestrebt? In: „Das Atelier“. 1. Jg. (1891/92), Heft 28 vom 15. 12. 1891, S. 5f. Ern. abgedr. in: Scheerbart, Gesammelte Werke 1986 - 96, Band X.1, S. 95 - 105.

³⁰⁰ „Ich hatte bei diesem Buch überhaupt die Empfindung von etwas üppig Orientalischem, und an manchen Stellen erinnerte ich mich an meine ehemaligen Irrgänge in den schwebenden Gärten der persischen Poesie.“ Otto Julius Bierbaum: Der weise Clown. In: Die Zeit, Band XI (1897), S. 9f u. 24 - 26. Ern. abgedr. in: „Quarber Merkur“, 1969, S. 4 - 12; hierfür S. 9 u. 6.

³⁰¹ Schreiben vom 21. Oktober 1899 an Max Bruns. Zit. n. Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 118, S. 95.

³⁰² Polheim, 1966, S. 43.

dieser Folie eine „Verdinglichung“ der Objekte in Scheerbarts Texten und fühlte sich an „naive Malerei und exotisches Puppentheater“ erinnert.³⁰³ Ihrem Urteil stehen die positiveren Wertungen des Orientalismus im Werk von Scheerbart gegenüber. Zwar wollte auch Bierbaum in seiner wohlwollenden Besprechung des Paradiesromans keineswegs auf das Arabien Scheerbarts schwören. Dazu vermutete er ein allzu geringes Fachstudium und einen erheblichen Mangel an „druckgraphischen Unterlagen“. Anstelle einer abgesicherten Fachkenntnis würdigte er dafür „einen unerhörten Reichtum an Farben, Linienreizen und Stimmungen“ in Scheerbarts Roman und damit „ein Stück Wahrheit von überzeugender Gewalt“.³⁰⁴ Der Literaturwissenschaftler Karl Riha anerkannte ebenfalls Scheerbarts „Kunst der Arabeske“. Sie will nach seiner Auffassung nicht als „Marotte“ oder Resultat von Rausch und Droge begriffen sein. Vielmehr sei sie „bewusst und im Licht des Tages konstruiert“ und ziele auf die Veränderung im Bewusstsein des Lesers.³⁰⁵ Mit Pehnts Äußerung, der Exotismus im 20. Jahrhundert habe nicht weniger als den „neuen Menschen“ angestrebt, rückt Scheerbarts Werk in einen zeitgebundenen Kontext und weist gleichfalls voraus auf Künstler, die sich vorzugsweise in der zweiten Jahrhunderthälfte vom spirituellen Gehalt orientalistischer Gedanken anregen ließen.³⁰⁶ In diesem Sinn beabsichtigt Scheerbart durch seine Bezugnahme auf den Orient ebenfalls eine geistige Vertiefung seiner Ideen sowie moralische und ethische Wirkungen. Um den Umfang seiner Gedanken abzuschätzen, bedarf es allerdings über die Benennung eines vagen Arabeskenbegriffs hinaus der Kenntnis der romantischen Kunstideale und damit der Überlegungen Schlegels zum Formprinzip der romantischen Arabeske.

³⁰³ Rausch in Kindler, Band XIV, S. 874f.

³⁰⁴ Bierbaum in „Quarber Merkur“, 1969, S. 11.

³⁰⁵ Riha, 1964, S. 909.

³⁰⁶ „Nach dem Orientalismus des 19. Jahrhunderts, der aus der Exotik des Ostens unbekannte Genüsse und formale Fingerzeige gewonnen hatte, suchte der Orientalismus des 20. Jahrhunderts nicht weniger als die Wiedergeburt des inneren Menschen einzuleiten.“ Pehnt in Lörwald/Schardt, 1992, Band I, S. 79. Die Künstler, die sich mit östlicher Religion und Philosophie im 20. Jahrhundert unter dem bei Pehnt genannten Gesichtspunkt auseinander setzten, beispielsweise Yves Klein, John Cage, die Fluxus-Bewegung und viele andere interessierten sich indessen weniger für den Islam und seine Kunstformen als für die buddhistische Denkweise und Spiritualität, der bei Scheerbart ebenfalls bereits von Bedeutung gewesen sein dürfte.

II.4.3. Das Wesen der Arabeske: „Gott zu konstruieren ist vielleicht nur arabesk und modern“

4.3.1. Die unendliche Fülle und der zu vereinigende Kontrast

Die Kennzeichen der Arabeske hängen für Schlegel bereits in der Zeit um 1800 untrennbar mit dem Ziel zusammen, eine Beziehung zum Unendlichen und zum Universum oder zu Gott herzustellen.³⁰⁷ Unter dieser Voraussetzung ist auch **der zu vereinigende Kontrast** ein grundlegendes Merkmal der Arabeske in der Dichtkunst.³⁰⁸ Die an sich unmögliche Synthese der absoluten Gegensätze innerhalb einer Erscheinung ist nach der Auffassung Schlegels deswegen arabesk, weil sich darin die Ahnung auf jene letzte und höchste Erscheinung widerspiegelt, die ja schließlich ebenfalls eine solche Vereinigung des Unvereinbaren darstellt: **„die unendliche Fülle in der unendlichen Einheit“**.³⁰⁹ Als arabesk bezeichnet Schlegel jene durch die Dichtungskraft, bzw. die Einbildungskraft hervorgebrachte Form, in der sich die unendliche Fülle ahnungsvoll manifestiert.³¹⁰ Polheim betont damit die überragende Bedeutung der Vorstellung einer unendlichen Fülle im Denken Schlegels und legt dar, dass die Arabeskentheorie der Frühzeit Jahre später in Schlegels Gottesbegriff mündet. Die Vorstellung von der „unendlichen Fülle“ als dem Ausdruck einer Ahnung der Unendlichkeit wird parallel dazu aus dem kunstphilosophischen Kontext in den religiösen transferiert.³¹¹ Schlegel stellt seine Ideen in enge Verbindung zur künstlerischen Schöpfungskraft und zur Liebe als einer zentralen geistigen Größe.³¹² Scheerbarts zeitgenössisch klingende Vorstellung, dass eine scheinbar unvollkommene Kunst reicher und interessanter sei als das scheinbar Vollkommene, findet sich ebenfalls in Schlegels Formprinzip der Arabeske angelegt. Vermittelt und gefärbt durch Brentanos Melancholie und seinen Skeptizismus gelangen solche Gedanken zu

³⁰⁷ Eichner in Schlegel, 1985, S. 54.

³⁰⁸ Polheim, 1966, S. 112 - 117.

³⁰⁹ Polheim betonte für Schlegel die Zentralstellung des Gedankens von der „unendlichen Fülle in der unendlichen Einheit“ Schlegel hielt an ihm durch alle seine Perioden hindurch gleichmäßig, wenn auch mit wechselnder Terminologie, fest. Polheim, 1966, S. 59f u. S. 24.

³¹⁰ „Das Dichtungsvermögen, als in der nächsten Verbindung mit der geistigen Anschauung, steht also auch in der nächsten Beziehung auf den ahnenden Begriff der unendlichen Fülle, und worauf sollte sich auch wohl das Dichtungsvermögen als das produktive Bewusstsein näher beziehen, da dasjenige, was die schöpferische Kraft im Menschen erregen, und worauf sie gerichtet sein soll, nicht anders bezeichnet werden kann, als durch unendliche Fülle.“ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgeben von Ernst Behler. München, Paderborn, Wien 1958ff, Band XII, S. 377., Zit. n. Polheim, 1966, S. 57.

³¹¹ Polheim, 1966, S. 54, 58, 66f.

³¹² S. o. Kap. II.3.4. der vorliegenden Untersuchung.

Scheerbart. Bei ihm manifestieren sie sich erneut in einem umfassenden Kunstkonzept, wobei die Architektur einen zentralen Stellenwert einnimmt.

II.4.3.2. Gotische Architektur und Arabeske

Die Grotteske, identisch gesetzt mit der Arabeske, beschreibt Schlegel als „*Universalspiel*“.³¹³ In dieses Spiel eingebunden sind die Kunstgattungen Dichtung, Architektur und Malerei. Sie sollen sich gegenseitig beeinflussen als Metapher des einen für das andere.³¹⁴ Ähnlich wie wenig später Runge misst Schlegel der Architektur eine bedeutende Rolle bei und meint dabei insbesondere die gotische.³¹⁵ Er vergleicht „in Hinsicht der siderischen Unendlichkeit“ das Epos mit der Architektur und meint damit gleichfalls die gotische als eine Idealform:

„Die Architektur ist bestimmt darzustellen, die Gottheit in ihrer furchtbaren Unendlichkeit, in ihrem Abstände von der Menschheit (...) Die epische Poesie soll auch wie die Architektur die unendliche Fülle des göttlichen Lebens darstellen.“³¹⁶

Bezeichnenderweise sah er im Wesen der in diesen Jahren wiederentdeckten gotischen Baukunst eine „naturähnliche Fülle“ und „Unendlichkeit der inneren Gestaltung“ verwirklicht.³¹⁷ Darum habe sie einen so hohen Stellenwert, weil sie das Unendliche gleichsam unmittelbar darstellen und vergegenwärtigen könne und darin einer „bloßen Nachbildung der Naturfülle“ überlegen sei. Der Bezug zur Unendlichkeit schließt nach Schlegel indessen nicht alleine Anspielungen auf Ideen und Geheimnisse des Christentums ein. Vielmehr ist für die Betrachtung des Formprinzips der Arabeske im Verhältnis zur Architektur hervorzuheben, dass man im 19. Jahrhundert in der gotischen Kunst einen orientalischen Ursprung sehen wollte. Dies ist um so erstaunlicher, als sich zugleich die gotische Kunst als eine deutsche Nationalkunst etablierte.³¹⁸

³¹³ Vgl. dazu Polheim, 1966, S. 215.

³¹⁴ Vgl. dazu Ebd., S. 46 - 52.

³¹⁵ Ebd., S. 52 u. 61f.

³¹⁶ Friedrich Schlegel; Literary Notebooks 1797 - 1801. Ed. with an introduction and commentary by Hans Eichner, London 1957, S. 281f. Zit. n. Polheim, 1966, S. 62.

³¹⁷ Polheim, 1966, S. 52. Bei Eichendorff und Justinus Kerner wurden die Arabesken noch als ein Charakteristikum des finsternen Mittelalters gesehen. Ein solches Verständnis ging offenbar auf Tieck zurück. Er nannte an „jener gotischen wunderlichen Welt“ besonders ihre Arabesken, ihre lebendig gewordenen Schnörkel und Verzierungen, ihre verkörpert Träume und Blumenmetamorphosen in Tier- und Menschenfiguren. Ebd., S. 362 - 365.

³¹⁸ Feilchenfeldt verwies auf das Zeitinteresse, das insbesondere der Kölner Dom hervorrief. Er stand zugleich für eine generelle Rückbesinnung auf die Kunst des Mittelalters. Sulpiz Boisserée, Johann Baptist Bertram, Ferdinand Franz Wallraff, aber auch Brentano und Savigny kauften in diesen Jahren

Vor dem Hintergrund der Äußerungen Schlegels im Zusammenhang mit der Gotik bekommen auch Scheerbarts Gedanken im Kontext der zeitgleichen Gotikrezeption³¹⁹ ihre spezifische Ausrichtung. In ihrer Intention reichen sie deutlich über eine rein äußerliche Vereinnahmung von Gotik und Orient im Sinn des Historismus und Stilpluralismus hinaus. Stattdessen assimiliert er sowohl die orientalische Architektur der Alhambra als auch diejenige der gotischen Kathedralen für seine künstlerischen Ziele aufgrund ihrer Stellung zum Unendlichen in einem genuin romantischen Sinn. Er betont, dass die ganze Glasarchitektur von den gotischen Domen ausginge. Ohne diese wäre seine Glasarchitektur nicht denkbar; der gotische Dom sei ihr „Präludium“:

„Leicht scheint es, zu sagen, dass etwas ‚unbeschreiblich‘ ist. Von den Lichtnächten, die uns die Glasarchitektur bringen muss, bleibt uns aber nichts anderes übrig, als zu sagen, dass sie wahrhaft ‚unbeschreiblich‘ sind. Man denke an die Scheinwerfer auf allen Glastürmen und in allen Luftvehikeln, und man denke sich die Scheinwerfer in allen Makartfarben. Man denke die Bahnzüge alle ganz bunt. Und man füge die Fabriken hinzu, in denen auch des Nachts das Licht durch farbige Scheiben leuchtet. Und dann denke man an die großen Paläste und Dome aus Glas und an die Villen desgleichen - und auch an stadtartige Anlagen - auf dem festen Lande und im Wasser - hier oft in Bewegung - und immer wieder andres Wasser in immer wieder anderen Farben. (...) Und alles dieses hat man nicht nur heute zusammengedacht - das taten schon *die großen Baumeister der Gotik*; das wollen wir nicht vergessen.“³²⁰

mittelalterliche Kunstwerke aus säkularisiertem Kirchen- oder Klosterbesitz auf. Darüber hinaus erlangte der Kölner Dom, dessen endgültige Fertigstellung man anstrebte, für die politische Einigung Deutschlands Symbolstatus. Dies wurde von den Zeitgenossen mit Erstaunen vermerkt, zumal man den Ursprung der Gotik im Orient vermutete und sich der deutsche Patriotismus damit wenigstens teilweise als ein morgenländisches Erbe herausstellte. In einem Brief an Karl Reinhard, einem Freund der Brüder Boisserée, die bekanntlich eine allgemeine Wertschätzung der Gotik um 1800 besonders beeinflussten, nahm Goethe leicht spöttisch auf diesen Umstand Bezug: „Am wunderbarsten kommt mir dabei der deutsche Patriotismus vor, der diese offenbar sarazenische Pflanze als aus seinem Grund und Boden entsprungen gerne darstellen möchte.“ Brief von Goethe an Karl Reinhard aus dem Jahr 1807 in: Ders.: Briefwechsel in den Jahren 1807 - 1837. Hrsg. v. Otto Heuschele. Wiesbaden 1957, S. 50f u. S. 127. Zit. n. Feilchendfeldt, 1974, S. 113.

³¹⁹ Die Betonung in der Sekundärliteratur liegt regelmäßig auf dem nationalen Charakter, den man der Gotik seit der Romantik zuschrieb. Hier zeigt sich, dass das Phänomen der Gotikrezeption in Romantik und Expressionismus vielschichtiger zu sehen ist. Magdalena Bushart schrieb beispielsweise auch, erst Wilhelm Worringer habe das romantische Gotikbild in die Nähe primitiver und orientalischer Kunst gerückt. *Dies.*: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911 - 1925. Diss. München, 1990. Hierfür S. 34 - 41, insbes. S. 40. Die Auseinandersetzung mit Schlegels Arabeske zeigt indessen, dass er selbst bereits Zusammenhänge herstellte, die in eine ähnliche Richtung wiesen. Schlegel begriff die Arabeske als Ausdruck einer ursprünglichen, naiven Phantasie. In diesem Punkt griff er schließlich auch einem „Primitivismusbegriff“ vor. Dieser prägte seit Gauguin bis weit in das 20. Jahrhundert hinein die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen.

³²⁰ [Hervorh. AK], Scheerbar, Glasarchitektur, 1986, LXXXIV. Vgl. dazu auch Kap. LXVI in ebd.

In ihrer Studie zur Kristallsymbolik sieht Prange in Schlegels visionärer Schilderung der Gotik die im 20. Jahrhundert virulent gewordene Aufspaltung in Form und Ornament, „Kern“ und „Schale“ vorgeprägt.³²¹ Damit ist der Weg in die Neue Sachlichkeit für sie bereits hier vorgezeichnet. Eine Dominierung des Inhalts durch die Form, die sie bereits bei Schlegel erkennen will, erscheint Prange als Ausdruck eines inneren Widerspruchs. Diesen hätten die Künstler in der Folge von Schlegels Beschreibung der Gotik in der abstrakten Kunst nicht mehr lösen können. Der von Prange beobachtete Zwiespalt problematisiert das Verhältnis von Kunstwerk und theoretischen Schriften zahlreicher Künstler im Expressionismus und danach. Unter dem Aspekt der Arabeskenidee als künstlerischem Werkplan, den Schlegel unter anderem im gotischen Kirchenbau realisiert sieht, wird allerdings deutlich, dass sich jedenfalls Schlegel der Widersprüche offenbar bewusst ist. Er macht sie sogar zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Kunstphilosophie. Dies geschieht unter der Voraussetzung, dass er sich mit den Antagonisten Naturwirkung und ornamentale Konstruktion auf die dahinterstehende dritte Größe, das Absolute, bezieht. Der Hinweis realisiert sich im Paradox - ein Faktum, das Prange für ihre Überlegungen nicht berücksichtigt. Das Paradox besteht darin - wie hier bereits im Zusammenhang mit Brentanos Kunstverständnis aufgezeigt wurde, dass es der Erfahrung von Ambivalenz und Begrenzung der menschlichen Existenz Ausdruck gibt und damit einer weltbestimmenden Antinomie.³²²

³²¹ Sie bezieht sich dabei auf Beschreibungen Schlegels, denen zufolge er der älteren Auffassung von der Naturnähe der Gotik eine „kristallinische Komponente“ hinzufügt. Danach habe der Kölner Dom „mit allen seinen zahllosen Türmen und Türmchen aus der Ferne einem Walde nicht unähnlich“ gesehen. Aus der Nähe sei „das ganze Gewächse“ indessen „einer ungeheuren Kristallisation zu vergleichen“. Friedrich Schlegel: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich (1804/5). In: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst. Hrsg. von Hans Eichner (Kritische Schlegel-Ausgabe, Band IV). München, Paderborn, Wien 1959, S. 178f. Zit. n. Prange, 1991, S. 9.

³²² Zum Vorwurf der „Selbsttäuschung“ und zum Verhältnis von Theorie und künstlerischer Praxis sei hier ein Gedanke des Runge-Forschers Jörg Traeger angeführt. Er hob den für den hier aufgespannten Rahmen bedeutungsvollen Gedanken hervor, dass das romantische Kunstwerk immer sich selbst mit zum Gegenstand mache. Würde diese Tatsache nicht mitbedacht, bestünde die Gefahr für ein scheinbares Missverhältnis zwischen Kunstpraxis und theoretischem Anspruch. Traeger legte paradigmatisch anhand der romantischen Portraitalerei dar, dass das Kunstwerk als Spiegel des „Getrenntseins“ und der gleichzeitigen „Überwindung“ im Werk das Verhältnis des Künstlers zur Welt exemplifiziere. Traeger schreibt, dass sich erst in dieser ambivalenten Seinsweise des Getrenntseins und seiner Überwindung im Kunstwerk der Sinn des romantischen Kunstwerks vollende. Würde dieser Umstand nicht bedacht, liefe man weiterhin Gefahr, dem Missverständnis zu erliegen, dass das „schwer Zugängliche“ der Werke - bei Traeger bezogen auf Runge - ein Scheitern des Malers gegenüber dem Theoretiker vermuten ließe. Traeger, 1975, S. 94.

II.4.3.3. Verkehrte Setzungen

Für die Darstellung dieser weltbestimmenden Antinomie nennt Schlegel neben der unendlichen Fülle die „Mannigfaltigkeit“ und vor allem den „zu vereinigenden Kontrast“ als Kennzeichen für die Arabeske. Beide werden zur Darstellung gebracht durch bewusste **„verkehrte Setzungen“**.³²³ In der „unendlichen Fülle“ und der „verkehrten Setzung“ sieht Schlegel ein Indiz für „Universalität“. Man mag sich in diesem Punkt an Brentanos ironisches Bild der Seifenblase erinnert fühlen. Überdies sei hier nochmals betont, dass die Kennzeichen der Arabeske in diesen Punkten auf die Kunstproduktion des Dadaismus und des Surrealismus im 20. Jahrhundert vorausweisen. Diese Avantgardeströmungen basieren ausdrücklich auf dem Verständnis, dass die Kunst eine „höhere Wirklichkeit (...) bisher vernachlässigter Assoziationsformen“ freisetzen könne, wie es im „Surrealistischen Manifest“ Bretons von 1924 heißt.³²⁴ Ein vergleichbarer Standpunkt kennzeichnet bereits die Texte von Scheerbart, allerdings auf der hier herausgearbeiteten Grundlage romantischer Kunstideale. Der surrealistische Künstler und Theoretiker André Breton schreibt ohne die explizit deklarierte religiöse Bezugnahme, die sich bei Schlegel, Brentano und in ihrer Weiterführung bei Scheerbart nachweisen lässt. Er meint jedoch gleichfalls eine unaussprechliche „irrationale“ Größe hinter den Dingen, auf die mit den Mitteln der Kunst verwiesen werden soll. Sein Mittel dafür ist gleichwohl die „verkehrte Setzung“ im Kunstwerk: Nach seiner Auffassung ist der höchste Ehrgeiz der Poesie darin zu sehen, „zwei denkbar weit voneinander entfernte Objekte“ zu vergleichen (comparer) oder sie, „brüsk und frappierend“ aneinander zuhalten. Dieses Vorgehen müsse ganz auf das Ziel ausgerichtet sein, eine nicht genauer benannte „konkrete Einheit“ der beiden in Beziehung gesetzten Glieder zur Erscheinung zu bringen. Bezeichnenderweise verwendet er an dieser Stelle zur Veranschaulichung seiner künstlerischen Vorstellungen die Metaphorik eines belebenden „Funkens“:

„(...) zwei verschiedene Körper gelangen so, wenn man sie aneinander reibt, durch den Funken zur höchsten Einheit im Feuer (...) Diese Weise zu sehen, zu fühlen, lässt sich auch durch die äußerste Absonderlichkeit nicht stören, wie denn auch die ornamentale Architektur sich innig mit der Butter vermählt im tibetanischen Torma (...)“³²⁵

³²³ Polheim, 1966, S. 110 - 113.

³²⁴ André Breton, Surrealistisches Manifest. Zit. n.: Günther Metken (Hrsg): Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente. Stuttgart, 1976, S. 36.

³²⁵ André Breton: Die kommunizierenden Röhren, München 1973, S. 95. Zit. n. Strub, 1991, S. 472f. Gustav René Hocke brachte den Surrealismus als Ausdruck der Seinsverfassung des neuzeitlichen Menschen seit der Renaissance mit dem Manierismus in Verbindung. Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg, 1983. In der vorliegenden

Mit diesen Worten spricht Breton eine Kunstabsicht aus, die auch in der sprachanalytischen Metaphernforschung ihren Niederschlag gefunden hat. Entsprechenden Erkenntnissen zufolge überwindet eine moderne Verwendung der Metapher ihre traditionelle Analogiefunktion. Sie spricht nicht mehr einfach im Vergleich ein Zueinandergehören aus, sondern sie „zwingt das Auseinanderstrebende“ zusammen.³²⁶ Gerade durch das „Zusammenzwingen“ unzusammengehöriger, durch Metaphern miteinander verbundener Bereiche, soll der Eindruck des Besonderen, Gesteigerten entstehen. Nach einem anfänglichen „Schock“, der bei diesem Vorgehen provoziert wird, kommt der Metaphernrezipient nicht umhin, nach einem noch so geringfügigen Grund für dieses Zusammenzwingen, dem „*tertium comparationis*“ der Motive zu suchen. Die Sprachforschung unterscheidet dabei zwischen „ostensive ground“ und „operative ground“.³²⁷ Das metaphorisch für die Phantasie und die Kunstproduktion verstandene „außergewöhnliche ständige Überspringen“ (gréement) von Funken befähige den Geist, sich von der Welt und von sich selber eine deutlichere Vorstellung zu machen, führt Breton die Bedeutung und Funktion der auf diesem Weg gewonnenen unerschöpflichen Kombinationsmöglichkeiten aus.³²⁸

Schlegel glaubte diesbezüglich noch, in einem „Funken des Enthusiasmus“, der die dichterischen Werke zu Leben erweckte, auf die Existenz eines absoluten „tertium comparationis“ schließen zu können, in dem sich die Gegensätze vereinigen sollten. Bei Breton ist der Funke des Überspringens nur noch „innerweltlich“ entzündbar. In den Merkmalen „unendliche Fülle“ und „verkehrte Setzung“, die Schlegel für die Arabeske benennt, kündigt sich also bereits eine Kunstabsicht an, die mittlerweile als die Reflexion auf eine Grunderfahrung der Moderne verstanden wird. Diese besagt, dass die Welt nicht mehr ein Rätsel sei, das gelöst werden könne, „*sondern immer ein Rätsel bleibt*“.³²⁹ Man darf sich an dieser Stelle an Brentanos Verzweiflung sowie an die Ausführungen Blumenbergs im Zusammenhang mit der Höhlenmetapher erinnern. Bei Plato kam der Ausgang aus der Höhle noch jenseits jeder Kulturkritik dem Weg der Erkenntnis höherer Wahrheiten gleich.³³⁰ Später ist ein paideutischer Weg der

Untersuchung geht es jedoch darum, zu zeigen, dass zwischen Schlegel, Brentano und Scheerbart konkrete oder konkret nachweisbare Bezüge existieren und mehr als ein phänomenaler oder psychischer Gleichklang besteht. Es würde hier jedoch zu weit führen, Schlegels Arabeskentheorie trotz dieser offensichtlichen Analogie mit der Kunstproduktion von Dada und Surrealismus zu vergleichen. Die Frage nach den romantischen Grundlagen dieser Kunstrichtungen wird wiederum von Stelzer positiv beantwortet. Ders., 1964, S. 146 - 149.

³²⁶ Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1967, S. 151. Zit. n. Strub, 1991, S. 479, Anm. 19.

³²⁷ Vgl. Strub, S. 447f. u. S. 477.

³²⁸ Strub, 1991, 476.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Blumenberg, 1957, S. 437.

Erkenntnis aus der metaphorischen Höhle kontinuierlich verunmöglicht worden.³³¹ In diesem Sinn gilt, wie hier gezeigt wurde, für Scheerbart die „Backsteinarchitektur“ als Ausdruck einer Kultur, deren Wesensmerkmal sich in erster Linie in der (gewaltsamen) Begrenzung zeigt. Die in der Folge und insbesondere seit der Kopernikanischen Wende immer deutlicher gewordene Unmöglichkeit eines höheren Erkenntnisstands wird damit im Fall von Scheerbart ausdrücklich durch seine Vorstellung von der Welt als einem „Welträtsel“, einem reinen Lichterspiel und einer „Wunderweltlaterne“ scheinbar spielerisch thematisiert. Der seine Schriften kennzeichnende permanente Wechsel von Ernst und Humor bekommt vor dem erwähnten Hintergrund jedoch eine existentielle Ausrichtung. In einem Schreiben an Eberhard Buchner beispielsweise fragt sich Scheerbart, ob seine „Spaß und Ernst-Mischung“ nicht Folge seines „radikalen Skeptizismus“ sei.³³² Diesen teilt er eher mit Brentano als mit Schlegel. Scheerbart schreibt bei dieser Gelegenheit von der „umständlichen“ Verarbeitung dieses Skeptizismus in seinem „Nilpferdroman“ mit dem Titel „Immer muthig“. Das Vorgehen, das er Buchner dabei schildert, steht in nächster Verwandtschaft zum hier dargelegten Verständnis Schlegels von der Arabeske. Es weist zugleich voraus auf Bretons Überlegungen zur surrealistischen Dichtung. Scheerbart schreibt über den unablässig in seinen Texten produzierten Wechsel von Unsinn und Tiefsinn:

„...ich löse da überall die Realität von Allem los - und wenn man das konsequent in die Praxis überträgt (was garnicht so leicht ist!) so wird man das Lachen vom Ernste bald nicht mehr trennen können - und andererseits auch nicht den Ernst vom Lachen; (...) - und das wirkt immer wieder grandios - und das Grandiose macht immer wieder ernst, wenn man auch noch so heftig gelacht hat.“³³³

Der solchermaßen in Scheerbarts Vorstellungen eingeschriebene Gedanke des *Unvollendeten* und des „*unendlich Werdenden*“ gilt wiederum als das Kennzeichen der progressiven Universalpoesie. In seinem berühmten Athenäums-Fragment Nr. 116 veranschaulicht Schlegel diese Vorstellung und damit die Selbstreflexivität der Universalpoesie mit der Metapher einer endlosen Spiegelung³³⁴. Weitere, direkt mit der Kaleidoskopkunst Scheerbarts vergleichbare Äußerungen Schlegels, datieren von 1812.

³³¹ Blumenberg, 1957, S. 437f. Vgl. dazu Kap. II.2.3.3. der vorliegenden Untersuchung.

³³² Schreiben vom 23. August 1906 an Eberhard Buchner. Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 405, S. 318.

³³³ Ebd.

³³⁴ Nach dem Athenäums-Fragment Nr. 116 umfasst diese „alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre(re) Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang. (...) Nur sie [die progr. Universalpoesie, AK] kann (...) ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frey von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben (...)“ Zit. n. Athenäum, 1989, S. 220. Vgl. dazu Anm. 103 der vorliegenden Untersuchung.

Sie beziehen sich auf den Bedeutungsumfang der Arabeske. Immer wieder spielen in diesen Notizen mystisch verstandene Begriffe wie Wasser, Feuer oder Licht hinein. Diese Metaphern werden mit allen Künsten und Gattungen kombiniert und sollen so Schlegels Überlegungen zu Verhältnis und Rang der Künste untereinander beschreiben.³³⁵ Sie stehen daher in enger Beziehung zur Spiegelmetapher, mit der Schlegel seine Ideen zu einer progressiven Universalpoesie charakterisiert. Von der Karikatur und der Arabeske schreibt Schlegel an anderer Stelle als einer „bis zum Durchsichtigen gebildeten Albernheit“.³³⁶ Die Intention von Scheerbarts Texten darf nun unter ähnlichen Aspekten rezipiert werden. Will er doch ausgerechnet mit Hilfe des zerbrechlichen Glases eine dauerhafte Architektur auf Erden etablieren, die Imagination und Realität zugleich ist. Sie ist außerdem charakterisiert durch die paradoxe Kombination der Architektur mit der ephemeren, immateriellen Beschaffenheit des Lichts als *Lichtarchitektur*.³³⁷

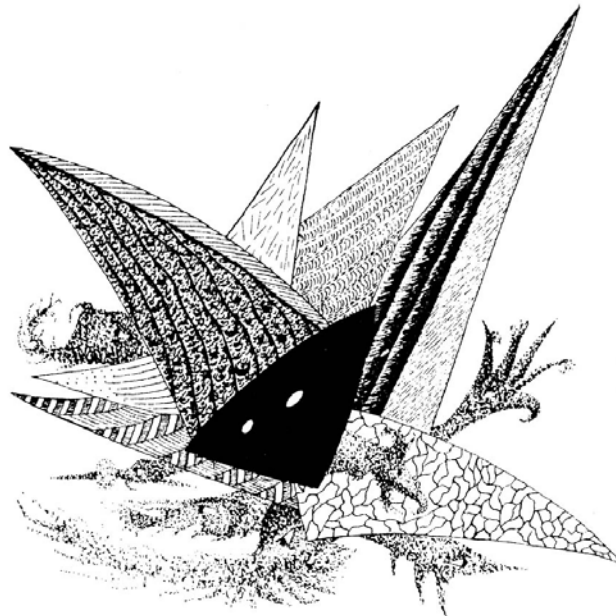
Die in der Gegenüberstellung mit Brentano vorgenommene Definition des Kunstwerks als einem Produktions- und Erkenntnisvorgang wies im vergangenen Kapitel den Weg zu der Frage nach dem Inhalt der Erkenntnis, die es auf diese Weise zu vermitteln galt. Dafür sowie für die weiterführenden Überlegungen sei daher nochmals an Schlegels

³³⁵ „Also ginge die Malerei durch Luft, Feuer, Erde von Licht - zum Abgrund alle Stufen durch. Die alte und älteste Malerei hatte allerdings diesen Umfang; das ist keinem Zweifel unterworfen. - Unaustilgbarer Hang zur Karikatur, zur Arabeske, der diesen Reichtum auch noch begründet.“ Notizheft XIII „Zur Poesie und Literatur 1812. 44v. (Stadtbibliothek Trier). Zit. n. Polheim, 1966, S. 29.

³³⁶ Diese Äußerung bezieht sich bei Schlegel auf die Verbindung von Malerei und Dichtung in Goethes „Meister“. Friedrich Schlegel, 1794 - 1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Hrg. v. J. Minor, zwei Bände, Wien, 1882, Band II, S. 175. Zit. n. Polheim, 1966, S. 30. Aufgrund der absichtsvollen Austauschbarkeit der einen Kunstgattung durch die andere - der Metapher - als ein Merkmal der Arabeske wird sie hier auf Scheerbarts Glasarchitektur bezogen.

³³⁷ In seinem Roman „Münchhausen und Clarissa“ schildert Scheerbart seine Idee von einer „Lichtarchitektur“ in diesem metaphorischen, zugleich karikierenden Sinn: „Die Kulissenarchitektur auf dem Weltausstellungssee zu Melbourne war von unbeschreiblicher Großartigkeit, aber diese wurde, als die Sterne am Himmel erschienen, durch eine Lichtarchitektur, die sich oben über uns in der Luft langsam entwickelte, einfach übertrumpft. Es scheint überhaupt in der ganzen Welt notwendig zu sein, daß selbst das Großartigste immer noch übertrumpft wird. Warum das so ist, weiß ich nicht - doch ich finde es sehr nett, daß wir auf diese Weise niemals an ein Ende gelangen - wir werden nie das Allergroßartigste erblicken - dazu ist die unendliche Welt allzu großartig. Doch entschuldigen sie meine Abschweifung! Sie werden sich von der Lichtarchitektur eine kleine Vorstellung bilden können, wenn ich Ihnen erzähle, daß die achtzehn Fesselballons durch unzählige Drähte untereinander und mit dem Erdboden verbunden waren - und daß diese Drähte elektrische Lichter trugen - und zwar so viele, daß die Zahl der im Teleskop sichtbaren Sterne dagegen nicht allzu groß erscheint. Und wie unzählige bunte Sterne flammten nun oben die elektrischen Drahtlichter auf. Und das gab schließlich eine Sternenkronen --- die unbeschreiblich ist. So was kann man nicht schildern. Das ist überwältigend. Stellen Sie sich noch vor, daß immer wieder andre elektrische Flammen aufleuchteten, daß die Flammen immer wieder andre Farben bekamen, daß dazu noch die farbigen Scheinwerfer aus den Gondeln wie riesige Kometen hineinfuchtelten - und daß sich die riesigen Ballons auch mit kleinen bunten Flammen bedeckten, die wie Brillantengeflechte die großen Kugeln umgarnten - und daß sich die riesigen Ballons auch mit kleinen bunten Flammen bedeckten, die wie Brillantengeflechte die großen Kugeln umgarnten - und daß sich diese ganze Sternenkronen in ständiger langsam rotierender Bewegung befand --- so haben sie ein Nachthimmelsbild, das Ihnen für einige Zeit den Schlaf rauben dürfte.“ Scheerbart, Münchhausen und Clarissa, 1987, S. 20f.

Definition des romantischen Kunstwerks erinnert. Sie schrieb den sentimentalischen Gehalt in einer phantastischen Form vor. Die bislang erfolgte Betrachtung der Arabeske als einem Formprinzip für das romantische Kunstwerk legte zugleich fest, dass mit dem „Phantastischen“ das „Sentimentalische“ mit seiner Tendenz zum Höheren zur Anschauung gelangen sollte. Polheim wies darauf hin, dass in diesem grundlegenden Gegensatzpaar des Romantischen, wie es sich gleichfalls in der Arabeske verkörpert, die menschlichen Grundpolaritäten von Herz und Kopf oder Gefühl und Verstand auf eine vielgestaltige Art und Weise zur Synthese gelangen sollten.³³⁸ Gesamthaft werden hier produktive, rezeptive und kommunikative Aspekte des Kunstwerks thematisiert. Sie sind wiederum essentiell für Scheerbart, der nicht nur als der Erfinder der künstlerischen Konzeption einer Glasarchitektur zu gelten hat, sondern auch nach seinem Verständnis eine elektrische Licht- und Farbensignalsprache als Ausdruck einer Stimmungs- und Empfindungskunst inauguriert hat.



10. Paul Scheerbart: Vignette in: Revolutionäre Theaterbibliothek. Berlin, 1904.

³³⁸ Polheim, 1966, S. 172.

II.4.4. Scheerbarts Kaleidoskopkunst als ein Instrument für künstlerische „Erkenntnis“

1. Das Korrelat von Licht, Leben und Liebe

Da der Roman, den Schlegel ausdrücklich als eine Arabeske beschrieben hat, nach seiner Auffassung in Wahrheit nichts anderes darstelle als die Liebe, bestünde der eigentliche Sinn der Arabesken darin, zu zeigen, dass ein anderes Leben „nichtige Täuschung“³³⁹ sei:

„Und wirklich ist auch die Liebe nicht bloß ein Gefühl, sondern eine Verbindung des Gefühls überhaupt mit der Fantasie, ein fantastisches Gefühl oder gefühlte Fantasie.“ „Liebe und Fantasie - die reinste Indifferenz, daher so äußerst philosophisch.“³⁴⁰

Wie Schlegel für die Dichtungs- oder Einbildungskraft exemplifiziert, so ermöglicht nach seiner Auffassung die Begegnung mit der Liebe gleichfalls sowohl die „Ahndung“ der unendlichen Fülle“, als auch die „Erinnerung“ der unendlichen Einheit.³⁴¹ In den Worten Schlegels hat die Liebe „ihren hohen auszeichnenden Charakter von einer Richtung zum Geistigen, Unendlichen und Göttlichen“. Eine solche Richtung könne indessen nicht in der Liebe als einem bloßen Gefühl liegen, weil eine Beziehung auf das Übersinnliche, Unendliche nicht ohne Denken, nicht ohne Teilnahme der dichterischen „Einbildungskraft“, des Verstandes und der Phantasie als „Vermögen, sich über das Endliche zu erheben“ denkbar sei. Die generelle Tendenz, Vorstellungen von allem Hohen und Geistigen mit den Erscheinungsformen von Licht in Verbindung zu bringen, äußert sich bei Schlegel, indem er beispielsweise in seinem Roman „Lucinde“ die Gleichsetzung der Begriffe „Licht“ und „Liebe“ vornimmt.³⁴² Diese Analogie klingt in den „Gesprächen über Poesie“ noch immer nach.³⁴³ Die Frau begreift Schlegel als die

³³⁹ Friedrich Schlegel: Literary Notebooks 1797 - 1801. Ed. with introduction and commentary by Hans Eichner, London 1957, Nr. 1996. Zit. n. Polheim, S. 166.

³⁴⁰ Kritische Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler. München u. a. 1958, Band XI, S. 65. Zit. n. Polheim, 1966, S. 170. und Friedrich Schlegel: Literary Notebooks 1797 - 1801, London 1957, Nr. 2143. Zit. n. Polheim, 1966, S. 170.

³⁴¹ Friedrich Schlegel: Philosophische Lehrjahre, Band X (Zur Philosophie. 1805. II.), S. 112. Zit. n. Polheim, 1966, S. 60.

³⁴² Den Nachweis führt Adolf Huber: Friedrich Schlegels „Romanze vom Licht“. In: Festschrift des Deutschen Akademischen Philologenvereins in Graz. Ausgegeben zur zwanzigsten Stiftungsfeier im Sommer-Semester 1896, S. 99 - 108.

³⁴³ Das „Gespräch über die Poesie“ entstand nicht zuletzt in der Absicht, seine Vorgehensweise in der kurz zuvor erschienenen und in der Folge heftig kritisierten „Romanze vom Licht“ mit dem Titel „Lucinde“ theoretisch nachzuvollziehen und diese damit zu erklären. Neureuter, 1972, S. 33.

„Mittlerin des Universums“. Der Literaturwissenschaftler Adolf Huber interpretiert „Lucinde“ als einen von „lux“ abgeleiteten, symbolischen Namen. „Liebe“ sei die Lucinde selbst, Licht bedeute ihr Name. Erde und Sonne vereinigten sich in ihrer Gestalt zum Typus des „vollkommenen Menschen“.³⁴⁴ Wie die bildliche Vergegenwärtigung der Vorstellung von der Frau als einer Lichtträgerin erscheint vor diesem Hintergrund Runges „Kleiner Morgen“ aus dem Jahr 1802.³⁴⁵

Bei Scheerbart stehen Frauennamen ebenfalls wiederholt in Verbindung mit Licht. Im Paradiesroman entzündete sich seine Erörterung der Liebesthematik an der Zuneigung zu „Blondchen“. Der hundertachtzigjährige Münchhausen geht wiederum mit der achtzehnjährigen „Clarissa“ eine - allerdings platonische - Liaison ein. In „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ heißt die Frau des Glasarchitekten Edgar Krug diesmal „Clara“.³⁴⁶ Bei Scheerbart finden sich indessen keine Belege für eine Stellung der Frau, die dieser bei Schlegel vergleichbar wäre. Die Liebesbeziehung zu einer Frau in den Mittelpunkt zu stellen war nicht die Sache des erklärten „Antierotikers“ Scheerbart. Das menschliche Sexualsystem bezeichnet er sogar humoristisch abwertend als „Schandbub“ des Menschen.³⁴⁷ Mechthild Rausch gab ein einfühlsames Bild von den biographischen Voraussetzungen für Scheerbarts „vergeistigten“ Liebesbegriff und von der Verzweiflung, die sich dahinter verborgen haben muss.³⁴⁸

Die von Schlegel in der Sehnsucht nach der geliebten Frau verkörperte Suche nach der „unendlichen Fülle“ sowie einer „unendlichen Einheit“ wird bei Scheerbart ausdrücklich in die Kunst verlegt. Diese verkörpert für ihn die unendliche Fülle, mit der der Künstler seiner Sehnsucht nach einer „unendlichen Einheit“ Ausdruck verleiht. Unter solchen Voraussetzungen müsse ein Kunstwerk sein wie ein Opal, bei dem „auf jeder Seite ein neues Farbenplättchen“ aufleuchtet, um dieser unendlichen Fülle Ausdruck zu verleihen. All diese „flimmernden bunten Geschichten“ sollten jedoch von einer „einfacheren Masse“ eingeschlossen sein, fordert Scheerbart. Entsprechend wolle er immer um einen „ganzen Knäuel“ von Kunstwerken einen „ideelichen Rahmen rumschließen“. Ein solcher Rahmen sollte seine Idee vom *Weltgeist* sein.³⁴⁹ Er ist konzipiert als Ausdruck eines geistigen Lebensprinzips und knüpft an

³⁴⁴ Huber, 1896, S. 108.

³⁴⁵ Vgl. Abb. 13 der vorliegenden Untersuchung. Zu einer Gegenüberstellung des „Kleinen Morgen“ mit Personifikationen der Elektrizität um 1900 s. u. das Kapitel II.5.5.3. der vorliegenden Untersuchung.

³⁴⁶ Scheerbart, Das graue Tuch, 1986.

³⁴⁷ Scheerbart, Ich liebe Dich! 1986, S. 526.

³⁴⁸ Mechthild Rausch in: Scheerbart, Briefwechsel, 1991, S. 624f.

³⁴⁹ Scheerbart merkt an, dass er vielleicht mit seinen Vorstellungen zu einer „Weltgeistliebe“ nicht mehr sagen könne, als das „was die alten Mönche, die Mystiker des europäischen Mittelalters“, gemeint hätten, nämlich dass „die Liebe zu Gott die einzige Liebe sei, der man sich rückhaltlos hingeben dürfe“. Er selbst sage dafür „Weltgeist“, damit sein Theismus moderner klinge. Scheerbart, Ich liebe Dich!, 1986, S. 505 u. ebd., S. 401f.

naturphilosophische Traditionen an, mit denen sich bereits die Romantik auseinander setzte. Sie wurden weitergeführt, indem sie explizit auf das Kunstwerk als einer „zweiten Natur“ übertragen wurden.³⁵⁰ Die für eine romantische Dichtkunst so bedeutsame Vorstellung der unendlichen Fülle sei besser „Ahndung des Himmels“ zu nennen, schreibt Schlegel. Diese „Ahndung“ könne in malerischen oder literarischen Formen oder in „idealen Gebilden“ zum Ausdruck kommen, sie könne aber auch in allgemeinen Formmöglichkeiten wirken, definiert er die zahlreichen Möglichkeiten der Manifestation einer unendlichen Fülle des arabesken Formprinzips.³⁵¹ Er vermutet von daher, dass „Gott zu konstruieren“ möglicherweise „nur arabesk und modern“ sei.³⁵²

Eng verbunden mit einem naturphilosophischen Zusammenhang, der Schlegels Vorstellungen zur „unendlichen Fülle“ auszeichnet, sind Gedanken Schellings vom Licht als der produktiven Kraft in der Natur. Auf die Relation zwischen Schlegel und Schelling soll hier in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Soviel sei jedoch gesagt, dass offenbar für beide Denker in ihrem idealistischen Bestreben eine theologische und naturphilosophische Tradition beispielgebend wirkte. Ihre mystischen Wurzeln werden vorzugsweise in der Person Jakob Böhmes fassbar. Die Gründe für die vielgestaltige Einflussnahme des barocken Mystikers auf die Romantik sind darin zu sehen, dass er in stark bildlicher Sprache die geistesgeschichtlichen Traditionen in einer grundlegend zu nennenden Weise poetisch zu verschmelzen vermochte. Insbesondere Schelling rezipierte Böhmes Theosophie „unter dem vereinheitlichenden Aspekt einer qualitativ-dynamischen Naturkonzeption.“³⁵³ Dem Einfluss Böhmes schreibt Huber die Häufigkeit der Verbindung **Licht und Leben** in der romantischen poetischen Terminologie zu. So verwies er insbesondere auf Schlegels „Gespräch über Poesie“. Darin kehrt die Beteuerungsformel „bei Licht und Leben“ mehrfach wieder.³⁵⁴ Die

³⁵⁰ Zur Vorstellung der Romantik vom Kunstwerk als einer „zweiten Natur“ vgl. Traeger, 1976/77, S. 110 - 112. Prange hat den seit der Romantik zu verzeichnenden, überaus hohen Stellenwert der Kunst sowie das damit einhergehende „Wettschaffen“ mit der Natur als Zirkelschluss kritisiert. Prange, 1991, S. 33. Dennoch sollte hier die Frage aufgeworfen werden, mit welchen Argumenten die Kunst einen solchen Stellenwert einnehmen sollte. Daraus ergaben sich schließlich inhaltliche und sowie die Gestaltung betreffende Vorgaben für die Kunst seither. Obwohl für Prange der Zirkelschluss der Kunstwissenschaft genau darin besteht, dass diese den Ansprüchen der Künstler an einen denkbar hohen Stellenwert der Kunst unkritisch gefolgt sei, vertritt die vorliegende Untersuchung die Auffassung, dass die Frage nach dem Kunstwerk in dieser Stellung auch Fragen nach der Seinsverfassung beantworten kann.

³⁵¹ Friedrich Schlegel: Philosophische Lehrjahre, Band IX (Zur Philosophie. 1805 I.), S. 166. Zit. n. Polheim, 1966, S. 58.

³⁵² Friedrich Schlegel: Philosophische Lehrjahre, Band V (Philosophische Fragmente. Zweite Epoche II. 1798 bis 1801.), S. 840. Zit. n. Polheim, 1966, S. 67.

³⁵³ Alfred Schmidt: Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung. München, 1984, S. 113.

³⁵⁴ Die Frage, wie sich die „absolute Tätigkeit“ empirisch, also im Endlichen darstelle, antwortet Schelling, das Unendliche lasse sich einzig „durch eine *Endlichkeit* darstellen, die „nie vollendet, d. h. *selbst unendlich* ist, (...) durch das *unendlich werdende*“. [Hervorh. Schelling], Schellings Werke. Hrsg. v. Manfred Schröter, Zweiter Hauptband, Schriften zur Naturphilosophie: 1799 - 1801, I. c., S. 15. Zit. n. Schmidt, 1984, S. 117. Im weiteren zu Permanenz und immanenter Produktivität der

allgegenwärtig zu beobachtende Produktivität der Natur, ihr Unbedingtes, sowie ein mit ihr verbundener, umfassender Organismusbegriff³⁵⁵ wurden, wie bereits erwähnt, von Schelling wie von Schlegel auf die Kunstproduktion übertragen. Nach Schellings „System der Philosophie“ verhält sich die Schwere als Armut, das Lichtwesen als Reichthum an Formen.³⁵⁶ Das Feste und Bleibende in der Natur verstand Schelling als Schranke für die immanente Produktivität.³⁵⁷ Die Bezeichnung des Lichts als ideales Prinzip durch Schelling musste schon sehr dazu verlocken, Analogien aus der geistigen Welt dafür zu suchen, vermutete Huber.³⁵⁸ Denn für Schelling ist alles Seiende lediglich ein „farbiger Abglanz des Unbedingten“. Er folgert daraus, dass es deswegen „keines höheren Lichtes“ bedürfe, weil so das Seiende überall durch sich selbst offenbar werde.³⁵⁹ Die hiermit formulierte elementare Verbindung aus Licht und Leben findet bei Scheerbart ihren Niederschlag. Darin wirkte der Liebesbegriff der Romantik, wie er sich bei Schlegel und Brentano unter dem Aspekt der geistigen Vertiefung artikulierte, bei Scheerbart nach. Schlegels Ausführungen zu einem geistig konnotierten Liebesbegriff und zur Arabeske als künstlerischem Werkplan stimmen bereits bis in den Wortlaut überein.³⁶⁰ Der „Geist der Liebe“ versteht sich in den Worten Schlegels als ein „unendliches Wesen“.³⁶¹ Diese „heilige Lebensfülle“ der Natur steht wiederum in enger Verbindung von Vorstellungen bei Schelling wie bei Schlegel vom „Weltgeist“ oder der „Weltseele“.

II.4.4.2. Der Weltgeist: das „große Licht“

In seiner naturphilosophischen Schrift „Von der Weltseele“ aus dem Jahr 1798 definiert Schelling das Licht im Gegensatz zur Schwere als ein geistiges, zeugendes Prinzip des Lebens.³⁶² In diesem Sinn ist Religiosität auch für Schlegel nicht nur ein „Gefühl des Unendlichen“, sondern er assoziiert auch Lichtmetaphern. So schreibt er von einer „neuen Kunstsonne“³⁶³ oder von der Religion als „Sonne“.³⁶⁴ Dahinter steht die

Natur, Ebd., 118f. Gerade an der Arabeske Schlegels, die dieser als ein „Naturprodukt“ beschrieb, wird der Zusammenhang zwischen den naturphilosophischen und kunsttheoretischen Überlegungen der Romantik deutlich sowie eine erstaunlich große Nähe der einzelnen Denker in vielen Punkten.

³⁵⁵ Schmidt, 1984, S. 115.

³⁵⁶ Huber, 1896, S. 103, Anm. 1.

³⁵⁷ Schmidt, 1984, 118f.

³⁵⁸ Huber, 1896, S. 103.

³⁵⁹ Schelling, 1965, S. 12. Zit. n. Schmidt, 1984, S. 116.

³⁶⁰ Polheim, 1966, S. 164f.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Schelling: Von der Weltseele, 1798. Zit. n. Huber, 1896, S. 101f; dort ohne genauere Quellenangabe.

³⁶³ Schlegel, 1985, S. 188.

³⁶⁴ Polheim, 1966, S. 90.

neuplatonische Vorstellung, dass die Weltseele selbst unsichtbar sei. Sie ist identisch gesetzt mit dem „Einen großen Licht“, das sich in zahlreichen abgeleiteten Manifestationen vermittelt. Bei Proklos besteht die alles durchdringende Weltseele aus einem Lichtstoff. In den orphischen Dichtungen steht der Äther für die Weltseele. Nach Giordano Bruno ist sie das „Wärmendbelebende“. Johann Gottfried Herder sieht in der Weltseele ein Sensorium des Allerschaffenden, und nach Kant bedeutet sie die Urmaterie. Sie ist die Voraussetzung für die einzelnen Stoffe, ermöglicht das Erfahrungsganze und bildet den Grund alles Zusammenhangs. Traditionell wird das Postulat von einem Weltgeist mit dem Licht in Verbindung gebracht. Vorzugsweise handelt es sich um eine hermetische Denktradition, die zahlreiche Manifestationen des Lichts als ein Agens des Weltgeists in der sinnlichen Welt begreift. Sie wurde durch Marsilio Ficino im 15. Jahrhundert in die Epoche der Renaissance und damit gesamthaft in die europäische Geistesgeschichte eingebracht.³⁶⁵ Für Schelling und die Romantiker verkörpert der Weltgeist das Poetische in der Natur.³⁶⁶ Sinngemäß findet sich bei Scheerbart die Vorstellung von einem Weltgeist. Zu beachten ist indessen bei Scheerbarts gegen den Materialismus gewendeten Ausführungen die betont umgangssprachliche Äußerungsweise. Er bedient sich ihrer gerne für bedeutungsvolle Inhalte. Sie lässt seine Diktion selbst aus heutiger Sicht modern erscheinen:

„Die Natur, der Weltgeist, bekommt was Blödsinniges, wenn man ihn sich so vorstellt, als wenn er stets nur die Fortpflanzung des Ebenerzeugten im Auge behält. Die Vorstellung von der ewigen Zeugerei hängt eng mit den unreligiösen, materialistischen Trivialtheorien [sic!] zusammen, die man doch nur als Witzblattcuriosa aufbewahren kann. Ich möchte mich für entwürdigt halten, wenn ich einen Nachkommen erzeugen sollte. Und daher kann ich mir den Allgeist nicht als Gott der Liebe denken. Der Gedanke ist mir einfach entsetzlich. Der Allgott ist ein Gott des *Lebens*.“³⁶⁷

³⁶⁵ Der Florentiner Gelehrte wurde von seinem Mäzen Cosimo de' Medici beauftragt, den zum großen Teil in Ägypten in griechischer Sprache verfassten „Corpus hermeticum“ zu übersetzen. Das Schriftenkompendium erschien 1471 und verschaffte der Hermetik Eingang in die „Synthese der hohen Magie“ der Renaissance. Sie umfasste bereits die Alchimie, die Astrologie und die Kabbala. Der Schöpfungsbericht im „Poimandres“ wies die Humanisten und Okkultisten der Renaissance auf den göttlichen Ursprung des Menschen, diesen „Magus im Besitz der Schöpferkraft“. Man hielt Hermes Trisgestimos, in dem man den Autor der Schriften sah, für eine historische Persönlichkeit, dessen Werke angeblich Plato, Christus und Moses vorwegnahmen. Im Jahr 1614 bewies der Schweizer protestantische Gelehrte Isaak Casaubon, dass die hermetischen Schriften erst in nachchristlicher Zeit entstanden sind. Im 19. Jahrhundert erfuhr die Hermetik eine erneute Rezeption in okkulten Kreisen. Vgl. dazu Robert Galbreath: Glossar spiritueller und verwandter Begriffe. In: Tuchman/Freeman, 1988, S. 367 - 391; hierfür S. 375.

³⁶⁶ Polheim, 1966, S. 144. Huber, 1896, S. 102f u. Anm. 2.

³⁶⁷ [Hervorh. AK], Scheerbart, Ich liebe Dich, 1986, S. 528f.

Mit seinem Diktum lehnt Scheerbart eine körperliche, weltliche Liebe ab und setzt an ihre Stelle die vergeistigte Liebe zu einem Weltgeist. Eine unendliche Fülle, die sich in Licht, Leben und Liebe manifestiert, sei nicht weniger als Ursprung und Ziel der schöpferischen Kraft im Menschen, schreibt bereits Schlegel.³⁶⁸ Für die weitere Argumentation muss an dieser Stelle betont werden, dass diese Aussage wiederum Scheerbarts Vorstellung entspricht, das „scheinbar Gestaltlose zu gestalten“ sei die Aufgabe der Kunst. Von „formloser Willkür“ dürfe dabei nicht gesprochen werden.³⁶⁹ Im Fall der Realisierung einer hiermit benannten „Zukunftsphantastik“ würde man stattdessen „so manchen Hexensabbat“ erleben, der mit seiner „tollen Spukgewalt“, mit seinen Farbenorgien und Lichteffekten, mit seinen Wundergestalten und allen überirdischen Reizen angeblich „Orient und Occident“ zu blenden wisse.³⁷⁰ Scheerbart betonte, dass er mit diesen Bildern beileibe nicht müßige Scherze treibe, sondern dass mit seinen Überlegungen eine tieferste künstlerische Grundstrebung verbunden sei.³⁷¹

II.4.4.3. Der Weltgeist als Metapher für das Unerreichbare

Wie in der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden konnte, sind in den Überlegungen Schlegels auf der Grundlage seiner Auseinandersetzung mit Fichte und Kant Gedanken implizit enthalten, die seither einem veränderten Weltverständnis Ausdruck geben und bei Scheerbart als der Kern seiner künstlerischen Aussage formuliert werden. Der Mensch nähert sich nicht notwendigerweise der „Klarheit“ des Gegebenen, sondern der von ihm selbst erzeugten Seinswirklichkeit: der Welt seiner Bilder und Gebilde, seiner Konjekturen und Projektionen und damit seiner Phantasie in einem neuen produktiven Sinn. Ihn hat weder die Antike gekannt noch vermochten ihn die Epochen vor der Romantik begrifflich zu fassen, sollten sie ihn auch bereits ansatzweise gekannt haben. Seit der Romantik manifestiert sich eine solche Weltsicht in ambivalenter Weise als gesteigerte Ich-Erfahrung und als Skeptizismus. Dahinter steht die seit Kant schmerzlich bewusst gewordene Erkenntnis, dass sich die Tore zur Metaphysik verschlossen haben, und die Hoffnung auf eine höhere Wahrheit nur noch wenig Nahrung findet. In diesem Sinn schreibt Blumenberg insbesondere von der Funktion der „Weltseele“ als einer „absoluten Metapher“, dass sie in eine „begreifend und begrifflich“ erfüllbare Lücke und Leerstelle einspringt:

³⁶⁸ Polheim, 1996, S. 28.

³⁶⁹ Paul *Scheerbart*: Die Phantastik in der Malerei. In: „Freie Bühne für modernes Leben“. 2. Jg., 1891, Band I, S. 286 - 290; hierfür S. 288.

³⁷⁰ Ebd., S. 289.

³⁷¹ Ebd., 290.

„Die Weltseele vollzieht die Kreisbewegung, weil sie liebend die Vernunft nachahmen muss und doch adäquat nicht kann; sie gibt ein „Bild“ anstelle eines Begriffs und des Nachvollzugs im Begreifen, sie bildet nach im wörtlichen Sinn, und ihr Nachbilden ist zugleich Metapher für das *Nachgebildete* und Metapher für das *Nichterreichen*.“³⁷²

Der Weltgeist manifestiert sich traditionell, wie bereits erwähnt, nicht zuletzt in Vorstellungen von Kraft und Licht. Die Fülle der Lichtereignisse als Analogon für „unendliche Fülle“ beschreibt die Eigenschaft der Metapher für das „Nachgebildete“ und das „Nichterreichen“ in hervorragender Weise. Ließe sich zeigen, dass es solche Übertragungen gibt, wie hier mit der Metapher der „Weltseele“ vorgeschlagen wird, Übertragungen, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen, dann müsse man hier von absoluten Metaphern sprechen, argumentiert Blumenberg. Die Feststellung und Analyse ihrer begrifflich nicht ablösbaren Aussagefunktion bilde in einem solchen Fall ein essentielles Stück der Begriffsgeschichte, setzt er seine Überlegungen zu einer „Metaphorologie“ fort. Der Aufweis absoluter Metaphern müsste überhaupt dazu veranlassen, das Verhältnis von Logos und Phantasie neu zu durchdenken, und zwar in dem Sinn, dass der Bereich der Phantasie nicht nur als Substrat für Transformationen ins Begriffliche zu gelten habe, sondern als eine *katalysatorische Sphäre*, an der sich zwar ständig die Begriffswelt bereichert, aber ohne diesen fundierenden Bestand dabei umzuwandeln und aufzuzehren.“³⁷³

Die Vorstellung vom Weltgeist als einer Metapher für „Nachahmen“ und „Nichterreichen“ entsteht bei Scheerbart vor dem Hintergrund der Verzweiflung. Die gescheiterte Hoffnung auf Erfüllung in eine letztgültigen Gewissheit kann sich lediglich im Ephemeren thematisieren. Vor diesem Hintergrund erhält auch die Lichtmetapher ihren besonderen Stellenwert. Die natürlichen Eigenschaften des Lichts, die Vielfalt der Verwendungsmöglichkeiten der Lichtmotivik im Text sowie ein jeweils implizierter Verweis auf höhere, geistige Entitäten sind hierfür als Ursachen für diesen besonderen Stellenwert des Lichts anzusehen. Aus seiner zutiefst als existentiell empfundenen melancholischen Situation heraus entsteht für Scheerbart, wie es bereits für Brentano der Fall war, die Notwendigkeit, eine lichtvolle Gegenwelt zu konstruieren. Allein die Sehnsucht bleibt für ihn schmerz- und furchterregend existent in der durch Verlust bedrohten Realität und evoziert die Vision von einer licht- und farbendurchglühten Glasarchitektur. Sie fungiert hier als eine *Verzweiflungsmetaphorik* und antwortet mittels einer in sich unabschließbaren Kunst auf die Frage nach dem unbegreiflichen

³⁷² [Hervorh. Blumenberg], ders., 1960, S. 130f.

³⁷³ Ebd., S. 9f.

Unendlichen. Der Motor seines „Willens zur Umgestaltung“ der vorgefundenen Realität ist die Phantasie, das Ziel dieses künstlerischen Reflexions- und Produktionsvorgangs ein illusionäres. Gesamthaft entstehen hier schließlich Synergien, die auf die Seinsverfassung eines ganzen Zeitalters schließen lassen. Diese kündigte sich bereits bei den Romantikern an. Schlegel gelingt es, daraus kunstphilosophische Begriffe abzuleiten. Brentano bezieht aus dieser Seinsverfassung seine poetische Bildkraft und seinen existentiellen Ernst. Scheerbart wiederum wendet die subjektive Auseinandersetzung mit diesen Fragen als eine explizit moralisch und ethisch gefärbte Diagnose nach außen. Sie soll im Sinne eines allgemeingültigen Bewusstwerdungsprozesses thematisiert werden. Blumenberg zeigt auf, in welchem Maß ein tief eingewurzelter neuzeitliches „Daseinsgefühl der Entzweiung“ zu beobachten sei. Im Zug seiner Untersuchungen zu einer „Metaphorologie“ hebt er hervor, dass es sich vorzugsweise in einer Metaphorik der „Bewältigung“ und „Überwältigung“ von Wahrheit niederschläge. Neben Kant und George Cuvier erwähnt er in diesem Zusammenhang Nietzsche mit einer Notiz aus den Jahren 1867/8:

„Grenzenlos wie früher das Vertrauen ist jetzt das Misstrauen und sittlich erscheint jetzt der Zweifel, wie es früher der Glaube war (...) Durch die Skepsis untergraben wir die Tradition, durch die Konsequenzen der Skepsis treiben wir die versteckte Wahrheit aus ihrer Höhle, und finden vielleicht, dass die Tradition Recht hatte, obwohl sie auf thönernen Füßen stand. Ein Hegelianer also würde etwa sagen, dass wir die Wahrheit durch die Negation der Negation zu ermitteln suchten.“³⁷⁴

Oder Skeptizismus ist, wie Walter Benjamin konstatiert, Anarchie.³⁷⁵ Von den möglichst zahlreichen Licht- und Farbeffekten erhofft sich Scheerbart unter diesen Voraussetzungen den Blick in den Kosmos, um vermittelt künstlerisch ausgestalteter „Raumphantasien“ auf das Unendliche zu verweisen. Dabei ist weniger ein unendlicher Fortgang der Phänomene intendiert als vielmehr ihr unendlicher Zusammenhang, der sich in der Metapher des Weltgeists manifestiert. Das damit verbundene Interesse, letztgültige Seinsfragen sowie die Unmöglichkeit ihrer Beantwortung anzusprechen, ist als die Übernahme einer moralischen Verantwortung angesichts der Aussichtslosigkeit dieses Unternehmens anzusehen.³⁷⁶ Unter solchen Voraussetzungen erhält die Phantasie zugleich den überragenden Stellenwert als einzig mögliche Realität.

³⁷⁴ Friedrich Nietzsche: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke., Band III, München, S. 341f. Zit. n. Blumenberg, 1960, S. 35.

³⁷⁵ Vgl. dazu Benjamin, 1973, S. 38.

³⁷⁶ Scheerbart formuliert dieses Anliegen, wenn sich der Baron von Münchhausen angeblich zur Lösung der „socialen Frage“ wiederholt nach Potsdam begibt. Scheerbart, Münchhausen und Clarissa, 1987, S. 33. Pehnt bemerkt dazu, dass Scheerbart sich nicht oder zu wenig konkret mit der Organisation der menschlichen Gesellschaft auseinandergesetzt habe, als dass er mit seinen Schriften eine Gegenwelt zur Gegenwart hätte konstruieren können oder wollen. Pehnt, zit. n. Lörwald/Schardt, 1992, Band I, S. 77.

II.4.4.4. Das „große Licht“ als sinnliche Realität

Eine Textpassage Schlegels im „Gespräch über die Poesie“ deckt sich sinngemäß mit Aussagen Scheerbarts zum Realitätscharakter eines „großen Lichts“. Erstaunlicherweise ist hier wie dort von einem „Realismus“ die Rede, der den Menschen dieses gleichermaßen real wie metaphorisch verstandene „große Licht“ im religiösen Kult der hellenistischen Mysterien nahe bringen sollte.³⁷⁷ Bei Scheerbart erfährt dieser Realismusgedanke seine humoristische Ausprägung, indem Münchhausen ein „bengalisches Feuer“ entzündet. Damit soll der Gehalt einer Rede von Gräfin Clarissa ins konkrete Bild umgesetzt werden.

In seiner Funktion als Verkünder Scheerbartscher Ideen empfängt der Baron Münchhausen zahlreiche Gäste in einem riesigen Glassaal. Er habe noch größere Ausmaße besessen als der Kölner Dom, schreibt Scheerbart.³⁷⁸ Die imposante Architektur gibt den Ort für Tagungen. Diese sind eine Art Frage- und Antwortspiel, das es Scheerbart erlaubt, seine eigenen weltanschaulichen Ansichten kundzutun. Diskutiert werden Fragen der Unendlichkeit, der Toleranz gegenüber anderen Religionen und anderes mehr. Schließlich kommt die Gräfin Clarissa zu dem Schluss, der mit „Provisorium“ bezeichnete Konferenzort habe sich zu einem wahren „Orakel“ ausgewachsen. Entsprechend wolle sie fortan als Pythia in Erscheinung treten und von Münchhausen soufflierte Texte vortragen. Ihr Vortrag über „den guten Kern“ der Mysterien im Altertum wird in der vorliegenden Untersuchung verstanden als ein Manifest für die kaleidoskopische Glas- und Lichtarchitektur bei Scheerbart und soll daher in seiner ganzen Länge angeführt werden:

„Die unverstandenen Mysterien, besonders die eleusinischen Mysterien im alten Hellas, wirkten vornehmlich durch ein großes Licht, das den ganzen Raum erfüllte. Und der Myste empfand die Wirkung dieses Lichtes so ungeheuerlich überwältigend, dass er auf die Kniee sank; wenn er auch anfänglich dem Zauber der Mysterien skeptisch gegenübergestanden hatte. Dieses große Licht ist der gute Kern der Mysterien. Ihn sollen wir auch heute noch fest halten und in unseren Glaspalästen wieder zur Wirkung bringen. Das große Licht macht den Menschen gut. Durch das große Licht werden große Gedanken im Menschen lebendig. Das große Licht beim Fronleichnamsfeste der katholischen Kirche stammt auch aus der Schatzkammer der alten Mysterien. Und der Weihnachtsbaum der gesamten Christenheit stammt ebenfalls daher. Darum baut Glaspaläste - damit Ihr das, was

³⁷⁷ Schlegel, 1985, S. 160 sowie Scheerbart, Münchhausen und Clarissa, S. 180f.

³⁷⁸ Ebd., S. 176.

früher nur auf großen Festen geboten wurde, auch öfters zu Hause haben könnt. Die Glasarchitektur ist ein Kind der alten Mysterien. Nicht mit Unrecht hat man im farbigen Glase einen geheimnisvollen mystischen Zauber vermutet. Schon die alten Kirchen des europäischen Mittelalters zeigten sehr viele Glasfenster. Die wollen wir wieder haben, damit unser ganzes Leben katedralhaft wird. Heute können wir durch den Eisenbau noch größere Glaswirkungen hervorbringen - als im europäischen Mittelalter. Das große Licht soll der Erlöser der Menschheit sein.³⁷⁹

In seiner charakteristischen, lapidaren Sprache spannt Scheerbart einen Bogen von den antiken Mysterienkulten über die Baukunst der Gotik zur Glasarchitektur und gibt zu erkennen, dass er hier eine Materie vor dem Leser ausbreitet, in der er sich hervorragend auskennt. Auf eine geradezu lässige Weise benennt er das „große Licht“ als den gemeinsamen Nenner der angeführten Phänomene und kulturhistorischen Tatsachen, denen schließlich seine Idee zu einer Glasarchitektur entwachsen ist. Da Münchhausen selbst in einem konkreten Sinn auch als das „große Licht“, oder gar als der Erlöser bezeichnet wurde, bezieht sich die Kategorie des großen Lichts unzweideutig auf die Kunst als Mittler zwischen „Himmel und Erde“ im Sinn der weiter oben vorgenommenen Definition als „zweite Natur“ sowie als „Produktionsvorgang und Erkenntnisinstrument“ des Unbegreiflichen in einem. Auf die Zuhörer macht die Rede der Gräfin Clarissa Eindruck. Angeblich bestellen sie direkt im Anschluss daran zahlreiche „Glasvillen“ und „Glaspaläste“. Ihre Worte werden währenddessen von „allen Scheinwerfern“ der Signalstationen „feierlich“ in Licht- und Farbensprache verbreitet.³⁸⁰

Weiterführend soll hier vermerkt werden, dass Scheerbarts Vorstellung von den Glashäusern als riesenhaften Farbkaleidoskopen, die ins Weltall hinausleuchten und begleitet sind von zahlreichen Lichteffekten, nicht alleine auf dem hier herausgearbeiteten Formprinzip der Arabeske basiert. In ihr manifestieren sich zudem philosophisch-erkenntnistheoretische Überlegungen. Denn Scheerbart glückte nicht nur, seine melancholische und verzweifelte Konstitution künstlerisch fruchtbar zu machen, sondern er stützte sie obendrein „wissenschaftlich“ durch die Philosophie ab. In diesem Zusammenhang sind insbesondere zwei Namen zu nennen. Für die künstlerische Formgebung seiner Vorstellungen von einem „Welträtsel“ bedient sich Scheerbart philosophischer Erkenntnisse von Friedrich Albert Lange. Für sein Verständnis vom Licht als einem „absoluten Illusionismus“, der sich nur begreifen lässt als einzig wirkliche Realität, stützt er sich wiederum auf die Ideen des irischen Philosophen und Bischofs George Berkeley. Scheerbarts Begriff der Erkenntnistheorie konstituiert sich

³⁷⁹ Ebd., S. 180f.

³⁸⁰ Ebd., S. 181.

damit neben ihrer romantischen kunstphilosophischen Grundlage aus Langes neukantianischen Überlegungen zum Materialismus ebenso wie aus der originellen Wahrnehmungstheorie Berkeleys. Letzterer vertrat die Auffassung, dass die gesamte materielle Erscheinungswelt ausschließlich als ein Produkt unserer Sinne Wirklichkeit erlangte. Die Auseinandersetzung mit den Gedanken von Lange und Berkeley liefert somit über das hier erläuterte Formprinzip der Arabeske hinaus eine ergänzende Erklärung für Scheerbarts Kunstideen. Seine Aussage, nach der die wahrgenommene Welt lediglich als „feines Lichterspiel“ oder als „Wunderweltlaterne“ zu gelten habe, soll daher vor diesem erweiterten theoretischen Hintergrund gesehen werden. Scheerbart stellt sich damit in einen zeitlichen Kontext um 1900, in dem Denker, Künstler und Wissenschaftler zu neuartigen Synthesen in der Wissenschafts- und Lebenswelt gelangen wollten.³⁸¹ Zunächst richtet sich die Aufmerksamkeit auf Friedrich Albert Lange und sein „Kaleidoskopgleichnis“. Mit ihm veranschaulicht er seinen Standpunkt von der Unmöglichkeit einer philosophischen Erkenntnis durch die Metaphysik.

³⁸¹ So z. B. Zajonc: „Um die Jahrhundertwende bildete Berlin ein faszinierendes Zentrum des geistigen Lebens. Während Max Planck an der Universität Berlin mit der Entwicklung der Quantentheorie beschäftigt war, trafen sich im alten Café des Westens namhafte Schriftsteller, Maler und Intellektuelle Abend für Abend, um über van Gogh, Nietzsche und Freud zu diskutieren.“ Das Leben in diesen Jahren wurde als kühner Kampf gegen die „Seelenlosigkeit“, „Leblosigkeit“, „Trägheit“ und „Gemeinheit“ der Spießerwelt empfunden; von allen Seiten griff man den Materialismus des 19. Jahrhunderts an.“ Ders., 1994, S. 291f.

II.5. SCHEERBARTS KUNSTIDEE UND DAS PROBLEM DES UNENDLICHEN

5.1. Über Friedrich Albert Langes Kaleidoskopgleichnis

Die philosophische Fragestellung nach dem Wesen und den Grenzen der menschlichen Verstandestätigkeit gab nach seiner eigenen Auskunft schon früh den gedanklichen Hintergrund für Scheerbarts literarische Produktion. In einem Schreiben an Alfred Kubin bekundete er, Friedrich Albert Langes „Geschichte des Materialismus“, ein Hauptwerk des Neukantianismus im ausgehenden 19. Jahrhundert, sei bereits sein „Hauptbuch“ gewesen, als er neunzehn Jahre alt war:

„Da hab ich auch die Erkenntnistheorie fest gefaßt u.[!] nie wieder losgelassen.“³⁸²

Im Werk Langes sah Scheerbart nicht nur die Zusammenschau von Philosophie, Religion und Kunst philosophisch begründet. Gesamthaft formulierte Lange die synergetische, auf ethische wie moralische Fragen gerichtete Konzeption einer „induktiven Materialismuskritik“. Sie setzte zu einem wesentlichen Anteil an bei Kant und erklärt das Verständnis, das wiederum Scheerbart Kant entgegenbrachte.

Als den großen Verdienst Kants hob Lange hervor, dass dieser die Sinnlichkeit zu einer dem Verstand gleichberechtigten Quelle der Erkenntnis erhoben habe.³⁸³ Gleichfalls würdigte Lange als die Leistung Kants, die Begriffe des menschlichen Verstandes als von den äußeren Gegenständen unabhängige Größen dargelegt zu haben. Kant habe herausgefunden, dass sich die Gegenstände unserer Erfahrung nach den Begriffen richten und nicht umgekehrt. Er leitete daraus ab, dass es nicht möglich sei, auf die Existenz der wahrgenommenen Gegenstände außerhalb der menschlichen Erfahrung zu schließen. Ihre Objektivität könne alleine für den Menschen als gültig angesehen werden und sei nicht zwingend vorgegeben für andere Wesen. Die mit den Sinnen wahrgenommenen Gegenstände seien folglich nicht absolut zu setzen. Das „Ding an

³⁸² Schreiben an Kubin vom 23. September 1906. Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Brief Nr. 410, S. 323. Friedrich Albert *Lange*: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart*. Iserlohn, 1882, 4. Auflage. Das einflussreiche Werk Langes wurde vom Neukantianismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts eingehend rezipiert. Hermann Cohen war Lange-Schüler und dieser wiederum Lehrer von Ernst Cassirer. Nietzsche leitete wiederum aus der Lektüre von Langes „Geschichte des Materialismus“ seinen Begriff der Kraft her. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte, sukzessive Ersetzung des Materiemodells in den Wissenschaften durch die Vorstellung von immateriellen Kraftzentren wurde von Nietzsche für seine philosophische Terminologie genutzt. Asendorf, 1989, S. 48f.

³⁸³ Lange, 1882, S. 386.

sich“ hinter den Erscheinungen bleibt für Kant außerhalb unserer Erfahrung unüberwindlich verborgen.³⁸⁴ Diese Annahme führte zu folgenreichen Konsequenzen. Zum einen musste demnach alle Wahrheit in der Erfahrung liegen. Das erforderte eine Analyse der Erfahrung selbst.³⁸⁵ Zum anderen stellte sich die Frage nach der Berechtigung einer jeglichen Metaphysik.³⁸⁶ Kant beantwortete dieses erkenntnistheoretische Problem mit dem Entwurf seiner Transzendentalästhetik, die er in der „Kritik der reinen Vernunft“ niederlegte.

Für die Diskussion des durch Kant so folgenreich formulierten Interesses am Erkenntnisvorgang selbst gab Lange in seiner „Geschichte des Materialismus“ ein Gleichnis, um die Unhintergebarkeit der Erkenntnisgrenzen zu veranschaulichen. Es soll hier genauer betrachtet werden, da es als Schlüsselstelle für die Lange-Rezeption Scheerbarts zu gelten hat. Das Gleichnis stellt zugleich die kritische Auseinandersetzung mit den Ideen Kants dar. Bezeichnend für die Argumentation ist der Umstand, dass sich Lange des *Kaleidoskops* als Bild bediente. Langes mit Hilfe des optischen Spielzeugs vorgenommene Erklärung stellt neben der Absicht der Auseinandersetzung mit Kant eine freie Variation von Platos berühmten „Höhlengleichnis“ dar. Durch die leicht erkennbare Umkehrung des Höhlengleichnisses erweckt Lange die Aufmerksamkeit für sein Kaleidoskopbild und lenkt die Deutung in die von ihm gewünschte Richtung. Denn Plato machte mit seinem Höhlengleichnis den menschlichen Erkenntnisvorgang mit Hilfe der Lichtmetapher anschaulich. Plato schildert diesen - wie bereits erwähnt - als die Paideia des philosophischen Menschen aus der Höhle, die metaphorisch den unreflektierten Daseinszustand veranschaulicht.³⁸⁷

Für sein Kaleidoskopgleichnis nimmt Lange zunächst einen Menschen an, der, analog zum Gleichnis Platos, in einem Raum eingeschlossen ist. Der Mensch bei Lange hat keine Möglichkeit, den Raum zu verlassen. Der Raum steht für die menschliche Wahrnehmung, von der sich der Mensch im Sinne Kants nicht loslösen kann. Der eingeschlossene Mensch ist über ein kleines, getrübbtes Fenster - gemeint sind bei Lange vielleicht die Sinnesorgane - mit der Realität der Außenwelt verbunden. Darüber hinaus befindet sich in dem Raum ein Kaleidoskop. Es ist fest in die Wand eingelassen und nach außen gegen das Tageslicht gerichtet. Der Mensch hält es für ein Fernrohr. Sein Interesse gilt nun weniger dem unscheinbaren Blick nach draußen durch das nahezu blinde Fenster. Seine ganze Aufmerksamkeit widmet der Eingeschlossene stattdessen dem festinstallierten, vermeintlich erkenntnisträchtigeren optischen Gerät. Er gibt sich

³⁸⁴ Ebd., S. 357.

³⁸⁵ Ebd., S. 364f.

³⁸⁶ Ebd., S. 366.

³⁸⁷ Vgl. dazu die Ausführungen Blumenbergs in ders., 1957, S. 437f. Sie fanden hier bereits Beachtung. Vgl. dazu Kap. II.2.3.3. der vorliegenden Untersuchung.

damit der Illusion hin, seine Vorstellung von einer wunderbaren Ferne unablässig zu vervollkommen. Dieser Mensch verkörpert nach Lange den Metaphysiker, der sich vom „Kaleidoskop seiner Ideenwelt“ täuschen lässt. Sobald der Mensch in dem abgeschlossenen Raum seinen Irrtum erkennt, so vermutet Lange, wäre das Kaleidoskop gleichwohl weiterhin der Gegenstand seines Interesses. Nun würde der Mensch jedoch nach dem Vorgang fragen, der diese wunderbaren Bilder in dem Instrument zustandebrächte, und nicht mehr nach der Funktionsweise und ihrer Bedeutung.³⁸⁸ Bei Kant, dessen Ideen Lange mit dem Kaleidoskopgleichnis zu diskutieren beabsichtigt, findet sich in der Begriffsschöpfung des „Transzendentalen“ noch die Hoffnung auf ein „Ding an sich“ hinter den Erscheinungen. Langes induktive Metaphysikkritik sieht in solchen Vorstellungen, vergleichbar der älteren Metaphysik, lediglich eine „Begriffsdichtung“ der Philosophie. Lange geht hier sogar so weit, die Metaphysik neben die Werke großer Poeten zu stellen. Das entscheidende Potential Kants sieht er indessen in den moralischen und ethischen Voraussetzungen seines Denkens. Ein darin impliziertes „Streben nach Vollkommenheit“ sollte allen andern Prinzipien der Sittlichkeit zugrunde liegen, und auf dem Gebiet des Erkennens als der „gestaltende Factor“ des Weltbildes angesehen werden, fordert Lange.³⁸⁹ Langes Metaphysikkritik, die sich in dem Gleichnis des Kaleidoskops manifestiert, sichert diesem als „Neukantianer“ seinen Rang innerhalb der Philosophiegeschichte des 19. Jahrhunderts.

Mit Blickrichtung auf Scheerbart ist hiermit der Nachweis erbracht, dass die von mir vorgeschlagene Bezeichnung „Kaleidoskopkunst“ für seine Kunstkonzeption berechtigt ist. Dies ist auch unter dem Aspekt der Fall, dass hiermit auf philosophischer wie auf kunstphilosophischer Grundlage die Grenzen der menschlichen Erkenntnis metaphorisch veranschaulicht werden sollen. Zugleich wird die hier vertretene These unterstrichen, dass Blumenbergs Definition der Weltseele als „absoluter Metapher“ zur Veranschaulichung der Nichterreichbarkeit einer letzten Erkenntnis auf Scheerbarts Weltgeistidee anzuwenden sei. Mit seinen Schilderungen von Lichtwundern, die eine kaleidoskopische Glasarchitektur erst möglich mache, geht es Scheerbart somit darum, die **Unanschaulichkeit des Unendlichen** mit allen ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln in diesem Sinn metaphorisch aufzuzeigen. Die künstlerische Phantasie und das Licht als gestaltende Faktoren fungieren dabei als maßgebende Kategorien.

³⁸⁸ Lange, 1882, S. 409. Lange spricht hier gleichnishaft jene erkenntnistheoretischen Thesen Kants an, die zuvor schon Kleist mit den grünen Gläsern poetisch formulierte. Für Schlegel standen solche Vorstellungen in Verbindung mit dem Postulat einer Selbstreflexivität der Kunst. Das ursprünglich philosophische Erkenntnisinteresse Kants manifestierte sich für ihn in der Frage nach dem Stellenwert eines Kunstwerks mit Erkenntnischarakter. Schlegel kam es schon in der Athenäumszeit in diesem Sinn darauf an, das Produzierende mit dem Produkt darzustellen. Zwölf Jahre später, im Jahr 1810, erwog Kleist, die Landschaft in Caspar David Friedrichs „Mönch am Meer“ mit ihrer „eigenen Kreide“ und mit ihrem „eigenen Wasser“ zu malen. Vgl. dazu Traeger, 1975, S. 114.

³⁸⁹ Lange, 1882, S. 823.

Im wiederholt angesprochenen „Mondroman“ Scheerbarts beispielsweise sitzen die Mondbewohner vor einem großen magischen Spiegel. Dabei sehen sie wie der Mensch in Langes Gleichnis im Kaleidoskop ständig wechselnde, wunderbare Lichtereignisse.³⁹⁰ Sie beobachten die Metamorphose einer anfänglichen „Kugelwolke“. Plötzlich schlagen Blitzlinien aus ihr heraus. Mit „einem Ruck“ verwandeln sie sich zu Säulen, die anschließend zu goldenen, aus endlosen Sonnen bestehenden Balken mutieren. Beim nächsten Ruck erscheinen sie als ein reifenloses Rad, dessen Sonnenspeichen indessen „ein rundes leeres Loch in der Mitte zurücklassen“, das bald „wolkenartig opalisiert“. Das ruckweise Gegeneinanderverschieben der geschauten Ereignisse suggeriert den Blick durch ein Kaleidoskop, obwohl es sich hier angeblich um einen Spiegel handelt, der mit Teleskopen in Verbindung steht. In *Münchhausen und Clarissa* schildert Scheerbart wenige Jahre später die eingangs bereits erwähnte Kaleidoskoparchitektur der Weltausstellung in Australien.³⁹¹ Sie wird beschrieben als eine Glasarchitektur aus permanent umeinander rotierenden, vielgeschossigen Glastürmen, durch die und von denen aus man unablässig neue Sehenswürdigkeiten am Himmel wahrnimmt. Das Kaleidoskop gilt für Scheerbart damit sowohl als Metapher für die produktive dynamische Kunstproduktion als auch zur poetischen Darstellung des hier herausgearbeiteten Erkenntnisgehalts. Dahinter steht eine Aussageabsicht Scheerbarts, die er bereits bei Lange vorgeprägt fand. Aufgrund von dessen Erörterungen zu Kant, die er nicht zuletzt mit dem Kaleidoskopgleichnis verdeutlichte, sieht Lange das Ziel aller Wissenschaft nun nicht mehr darin, das Wesen der Dinge zu begreifen. Sie solle vielmehr anschaulich machen, dass eben dieses für den menschlichen Verstand nicht begreiflich ist:

„So hat sich schliesslich als Aufgabe der Mathematik herausgestellt, nicht den Kreis zu quadrieren, sondern zu zeigen, dass er nicht zu quadrieren sei; der Mechanik, nicht ein *pereptuum mobile* herzustellen, sondern die Fruchtlosigkeit dieser Bemühungen darzuthun.“³⁹²

Diesem Zitat des Mathematikers Paul Du Bois-Reymond fügt Lange hinzu, in diesem Sinn bestünde die Aufgabe der Philosophie ebenfalls nicht darin, metaphysische Kenntnisse zu sammeln. Vielmehr bestünde ihre Aufgabe darin, zu zeigen, dass „wir über den Kreis der Erfahrung nicht hinaus können“.³⁹³ Statt die menschliche Erkenntnis zu erweitern, dienten die metaphysischen und vor allem die transzendentalen Ideen

³⁹⁰ Scheerbart, *Mondroman*, 1986, S. 334 - 338.

³⁹¹ Scheerbart, *Münchhausen und Clarissa*, 1987, S. 17. S. o. S.37f der vorliegenden Untersuchung.

³⁹² Ohne weitere Quellenangabe zit. bei Lange, 1882, S. 536f.

³⁹³ Ebd., S. 537. Für die Kunstformen des Dadaismus und des Surrealismus wurde bereits die analog zu den hier vorgestellten Gedankengängen zu verstehende Erkenntnis angeführt, dass die Welt ein Rätsel sei. S. o. S. 107.

dazu, die „Behauptungen des Materialismus“ aufzuheben und dadurch der Moralphilosophie Raum zu schaffen, schreibt Lange weiter.³⁹⁴ Scheerbart spricht unter vergleichbaren Voraussetzungen von der „Weltantiformel“ der Philosophie.³⁹⁵ Langes Bild des Perpetuum mobile erfährt bei Scheerbart ebenfalls Beachtung. In den Jahren 1906 bis 1909 versuchte er in rühriger Weise, ein Perpetuum mobile scheinbar zu realisieren. Sein absurdes Kunstkonzept ging so weit, dass er wiederholt Freunde und Bekannte um Geld anbettelte, um damit die Patentrechte für sein liebevoll als „Perpeh“ bezeichnetes Projekt zu erwerben.³⁹⁶ Langes Kritik an Kant schlägt sich bei Scheerbart charakteristischerweise wiederum humoristisch nieder in den Bezeichnungen „alter Schrank“ und „alte Kastenuhr“ für die bei Kant absolut gesetzten Größen des Raums und der Zeit.³⁹⁷

II.5.2. Fazit der bisherigen Betrachtungen

Die hier zunächst auf romantischer Grundlage erarbeitete Doppeltätigkeit von Scheerbarts Kaleidoskopkunst als Produktions- und Erkenntnisinstrument in einem erfährt damit eine zeitgenössische philosophische und erkenntnistheoretische Grundlegung. Das Kaleidoskop als Bild soll den optischen Implikationen eines „Erkenntnisinstruments“ für die Nichterkenntnis sowie als Verweis auf die menschliche Phantasie als einzig mögliche Realität gerecht werden. Das Kunstwerk nimmt in dieser Funktion einen überaus hohen Stellenwert in der Auseinandersetzung mit den Grenzen menschlicher Wahrnehmung ein. Scheerbarts Kaleidoskopkunst negiert in Anlehnung an Lange die Frage nach der Erkenntnis von einer über die Wahrnehmung

³⁹⁴ Ebd., S. 408. „Je freier die Function der Synthesis waltet, desto ästhetischer wird das Weltbild, desto ethischer die Rückwirkung desselben auf unser Thun und Treiben in der Welt.“ Ebd., S. 824.

³⁹⁵ Schreiben vom 23. August 1904 an Salomo Friedländer: „Ich glaube, die Philosophie geht ‚immer‘ darauf aus, eine Art ‚Weltformel‘ zu finden. Könnten wir nicht nach Art der Religionskriege - veritable Philosophenkriege arrangieren? Sie könnten dann die Formalisten, ich die Antiformalisten anführen. Das Anführen würde mir einen furchtbaren Spaß machen. Jedenfalls müßte die Sache sehr lustig werden. (...) 100 000 000 Weltformel- und Antiweltformel- und Weltantiformelgrüße (...). Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Nr. 325, S. 244.

³⁹⁶ Vgl. dazu den Briefwechsel Scheerbarts in der Zeit von Mai 1908 bis März 1909 in: Ders., Briefwechsel, 1991. Seine Überlegungen zu diesem utopischen Unternehmen publizierte er in Ders., Perpetuum mobile, 1910. Der Baron von Münchhausen fungiert in dem Roman „Das große Licht“ als das „Perpetuum mobile“ der „Schwarzen“. Gemeint ist damit, dass Münchhausen als Kunstbringer für das sprichwörtliche „große Licht“ in einer materialistischen Welt zu sorgen hat. Scheerbart, Das große Licht, 1987, S. 93.

³⁹⁷ Scheerbart, Das Universum und die menschliche Philosophie. In: „Die Gegenwart“, 40. Jg. (1911), Heft 19, S. 359f. Vgl. auch z.B. Ders.: Der neunte Jupitermond. In: „Die Gegenwart“, 40. Jg. (1911), Heft 22, S. 407f. Ders.: Kant - Raum -Zeit. In: Die Gegenwart, 40. Jg. (1911), Heft 30, S. 531f. S. o. Anm. 185 der vorliegenden Untersuchung.

hinausreichende Größe. Für die künstlerische Formulierung der Unmöglichkeit dieses abschließenden Wissens gelangt er zu einer berührenden und originellen Formulierung auf den herausgearbeiteten Grundlagen. Die Kaleidoskopkunst sollte durch ihre farbige Transparenz und die „unendliche Fülle“ einer Vielzahl von neuen Konstellationen die Vorstellung von einem unendlichen Weltgeist vermitteln. Er dient als Metapher für das Unanschauliche. Scheerbart versteht ihn als Ausdruck einer Hoffnung auf eine umfassende spirituelle Kraft, die „Weltgeistliebe“. Dies ist die Information, die eine „Licht- und Farbensignalsprache“ aussenden soll. In seinem „Seelenroman“ beschreibt er entsprechend dieser Idee das Dasein als einen „Brillanten“ mit unzähligen Ecken und Kanten. Alles, was lebt zeige sich in „bunten Strahlen“, die hinausleuchten in die tiefe Finsternis: „Es ist alles nur ein bunter Schein.“³⁹⁸ Der Vermittlung der Signalsprache habe die Glasarchitektur zu entsprechen. Denn Licht und Farbe lassen sich nach der Auffassung Scheerbarts am sinnvollsten durch Glasarrangements herstellen. Es sähe daher „sehr natürlich aus“, wenn die von ihm zu diesem Zweck eingeforderten Signalhäuser gleich ganz und gar aus Glas und Eisen hergestellt würden. Ihre Herstellung an möglichst vielen Punkten der Erde dachte sich Scheerbart als den in absehbarer Zukunft zu realisierenden Bestandteil seiner umfassenden Kunstidee.³⁹⁹

Die durch Scheerbart formulierte „letzte Erkenntnis“ von der Welt als einem reinen „Lichterspiel“ kam auf der Basis von Brentanos Bild der Seifenblase bereits zur Sprache. Im Paradiesroman spricht Scheerbart zum ersten Mal davon, dass „wir von der Welt nichts als Sinneseindrücke haben“.⁴⁰⁰ Die bereits zitierte Diktion von der Welt als einem „feinen Lichterspiel“ und einer „Wunderweltlaterne“ in seinem Seelenroman „Liwûna und Kaidôh“ darf nun ebenfalls unter erweiterten Voraussetzungen gelesen werden.⁴⁰¹ Als Grundlage hierfür sind die Gedanken des irischen Bischofs und Philosophen George Berkeley anzusehen. Seine Schriften erschienen im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in deutscher Sprache. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Ideen Berkeleys entwickelte Scheerbart die Vorstellung von einer Lichtsignalsprache. Auf ihn bezieht sich Scheerbart, bereits in seinem Erstlingswerk, dem Paradiesroman, und damit wie auf Lange seit den frühen neunziger Jahren.⁴⁰² Der im Zusammenhang mit Brentano als essentiell für das Werk Scheerbarts herausgearbeitete „*Illusionismus*“ erfährt hiermit seine erkenntnistheoretisch-philosophische Grundlegung. Desgleichen die zunächst paradoxe Auffassung, dass diesem Illusionismus der Stellenwert einer einzig gültigen Realität zugedacht ist.

³⁹⁸ Scheerbart, Liwûna und Kaidôh, 1987, S. 64f.

³⁹⁹ Scheerbart, Das große Licht, 1987, S. 174.

⁴⁰⁰ Scheerbart, Paradiesroman, 1988, S. 138.

⁴⁰¹ Scheerbart, Liwûna und Kaidôh, 1987, S. 108. S. o. S. 85 der vorliegenden Untersuchung.

⁴⁰² Scheerbart, Paradiesroman, 1988, S. 138 u. ders.: Die Phantastik in der Malerei, S. 286. Der Aufsatz wurde erneut abgedruckt in: Scheerbart, Gesammelte Werke, Band X.1, 1996, S. 58 - 68.

II.5.3. George Berkeleys Theorie der Wahrnehmung

Insbesondere Berkeleys „Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis“ haben Scheerbarts Verständnis von der Welt als einem „Lichterspiel“ geprägt.⁴⁰³ In dieser seiner Hauptschrift entwickelt Berkeley bereits im 18. Jahrhundert eine originelle Theorie der Wahrnehmung, die - wenn man so will - partiell auf Vorstellungen der modernen Phänomenologie vorausweist. Das Hauptgewicht liegt dabei auf der Vorstellung, dass selbst materielle Gegenstände einzig und allein im menschlichen Bewusstsein und das in Form von Sinneseindrücken existieren können: „*Existence is percipi or percipere*“. (Sein ist Wahrnehmen oder Wahrgenommenwerden.)⁴⁰⁴ Eine vom menschlichen Verstand wahrgenommene Außenwelt erweist sich nach dieser Prämisse lediglich als Bestandteil einer Innenwelt.⁴⁰⁵ Raum, Zeit und Bewegung versteht Berkeley in erklärter Opposition zu Newton als lediglich „nahegelegte“ Größen (only suggested).⁴⁰⁶ Die Unterscheidung zwischen wirklichen und wahrgenommenen Dingen entfällt für ihn; die Existenz von Materie außerhalb unserer Sinneswahrnehmungen lehnt er ab. Folglich negiert er auch die Berechtigung einer metaphysischen Außenwelt außerhalb unserer Erfahrung. Die reale Welt ist somit nicht alleine als Inhalt des Geistes anzusehen, sondern Berkeleys „konsequenter Sensualismus“ muss auch verstanden werden als erkenntnistheoretische Grundlegung für den allein gültigen Realitätscharakter der menschliche Wahrnehmung.⁴⁰⁷ Nach einer älteren, zur Zeit Scheerbarts noch relevanten Auffassung, stellt er sich mit dieser Theorie der vom Menschen „nur im Geist“ gedachten Ideen in die Nähe von Kants „Erscheinungswelt“.⁴⁰⁸ Letztere unterscheidet sich indessen von Berkeleys „Illusionismus“ maßgeblich in der Annahme, dass die sinnliche Welt aus apriorischen Formen gebildet werde.⁴⁰⁹ Für Berkeley existieren wiederum Materie und damit all die Mannigfaltigkeiten von Körpern, welche die sichtbare Welt ausmachen, nur so lange, wie sie von einem Verstand perzipiert werden. In jüngerer Zeit wurde Berkeleys Ineinsetzung von idea und ideatum als philosophischer Kurzschluss und

⁴⁰³ George Berkeley: „Prinzipien der menschlichen Erkenntnis. Hrsg. v. Alfred Klemmt. Meiner, Hamburg 1957.

⁴⁰⁴ Vgl. dazu Klemmt in Berkeley, 1957, S. XV - XVII.

⁴⁰⁵ Robert Reiningger: Locke, Berkeley, Hume. Geschichte der Philosophie in Einzeldarstellungen. Abteilung V. Die Philosophie der neueren Zeit II, Band XXII/XXIII, München, 1922, S. 120.

⁴⁰⁶ Berkeley, 1957, § 43.

⁴⁰⁷ Klemmt in Berkeley, 1957, S. XXXV.

⁴⁰⁸ Vgl. dazu das Vorwort Friedrich Überwegs in: George Berkeley: Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis. Leipzig, 1900, (3. Aufl. d. dt. Erstausgabe a. d. Jahr 1869), S. VI f. Vgl. entgegen dieser Meinung die Unterscheidung von Berkeleys „Phänomen“ von Kants „Erscheinungswelt“ in der Einleitung von Klemmt in: Berkeley, 1957, S. XXXIII.

⁴⁰⁹ Berkeley, 1957, § 35.

„Fundamentallirrtum“ gewertet.⁴¹⁰ Gleichwohl spricht sich Berkeley für die Gewissheit einer letzten Ursache jeglicher Existenz sowie der von den Lebewesen wahrgenommenen Erscheinungen aus.⁴¹¹ Denn der Gesamtcharakter des Berkeleyschen Systems ist religionsphilosophisch begründet; die Schau aller Dinge geschieht in Gott als der geistigen Potenz schlechthin: „nothing active but spirit.“⁴¹² Die neuplatonischen, naturphilosophischen Vorstellungen eines im „Weltgeist“ ursächlich wirksamen Prinzips gelangten hier bereits wie später in den Texten Schlegels und Schellings zur Anschauung. In seinem Buch „Siris“⁴¹³ zählt Berkeley dementsprechend eine Reihe von Licht- und Feuerideen auf, die im Verlauf der europäischen Geistesgeschichte in Konnotation mit dem Weltgeist diskutiert worden waren. Als Prinzip aller Tätigkeit nennt er den Weltgeist, „jene aktive, feurige, ätherische Lichtsubstanz, die das ganze Weltsystem durchdringt und belebt“.⁴¹⁴ Für Scheerbart bleibt hervorzuheben, dass er hier die erkenntnistheoretischen Grundlagen für seine Vorstellung von einer Licht- und Farbensignalsprache als „Ursprache“ fand. Die einzigen, eigentlichen und unmittelbaren Objekte des Sehens erkennt Berkeley im Licht und in den Farben.⁴¹⁵ Für seine Betrachtungen greift dieser nicht zuletzt auf die Erkenntnisse Newtons zurück, nach denen das Licht durch brechende oder reflektierende Körper in die Spektralfarben aufgeteilt wird. Im Anschluss an neuplatonisch-hermetisches Gedankengut erkennt Berkeley in den Licht- und Feuerphänomenen wiederum eine Tätigkeit des Äthers.⁴¹⁶ Daraus leitet er ab, dass alle sichtbaren Ideen die „*Sprache*“ seien,

„wodurch der herrschende Geist, von dem wir abhängig sind, uns belehrt, was für tastbare Ideen er uns einzuprägen im Begriff stehe, falls wir diese oder jene Bewegung in unserem Körper hervorrufen.“⁴¹⁷

Diese Vorstellung entwickelt Berkeley aufgrund der Prämisse, dass die Sinne für das menschliche Bewusstsein stärkere, „realere“ Eindrücke zu evozieren vermöchten als beispielsweise abstrakte Ideen und Begriffe.⁴¹⁸ Seine Ideen fußen auf einer kritischen Auseinandersetzung mit Gedanken zum philosophischen Materialismus und zum Absoluten. Auf der Grundlage einer erklärten Berkeley-Rezeption gelangen sie bei Scheerbart zu höchster Bedeutung. Berkeleys religiös determinierte Erkenntnistheorie

⁴¹⁰ Klemmt in Berkeley, 1957, S. XLV.

⁴¹¹ Berkeley, 1957, § 47.

⁴¹² Klemmt in Berkeley, 1957, S. XXVII.

⁴¹³ George Berkeley: Siris. Leipzig, 1913. S. 177f u. S. 259.

⁴¹⁴ Ebd., S. 177f.

⁴¹⁵ Ebd., § 54.

⁴¹⁶ Berkeley, 1913., S. 181. Zu den Äthertheorien im historische Überblick vgl. Zajonc, 1994, insbes. S. 146 - 151.

⁴¹⁷ Berkeley, 1957, § 44.

⁴¹⁸ Ebd., § 36.

synthetisiert er mit Langes Vorstellungen zur Metaphysik und zur Moralphilosophie ebenso wie mit romantischen kunstphilosophischen Vorstellungen.

Vor der Folie dieser konkret benennbaren Synthese stellt sich nun die Frage nach dem Verhältnis Scheerbarts zu parallelen zeitgenössischen Kunstentwicklungen. Denn in Frankreich erwiesen sich insbesondere der Dichter und Kunstkritiker Guillaume Apollinaire sowie der Maler Robert Delaunay als Protagonisten verwandter künstlerischer Vorstellungen im gleichen historischen Kontext. Apollinaire benannte das Licht als Metapher für den kreativen Prozess und wirkte damit auf Delaunay. Auf dem Gebiet der Bildenden Kunst gilt wiederum Robert Delaunay als derjenige Künstler, der - ohne eine nachweisbare Auseinandersetzung mit den Ideen Berkeleys - Vorstellungen vom Licht als der einzig wahren Realität sowie als einer universal gültigen Sprache entwickelte. Wie bei Berkeley idea und ideatum zusammenfallen, so gehen hier Bildmotiv und Darstellungsmittel eine untrennbare Verbindung ein und stehen damit am Anfang der später als „abstrakt“ bezeichneten Malerei..

II.5.4. Scheerbarts Kaleidoskopkunst im Verhältnis zu Robert Delaunays Malerei

1. Licht als „Sprache“ und alleinige künstlerische Realität

Die Bilder Delaunays erwiesen sich in Deutschland als außerordentlich einflussreich auf die zeitgenössische Malerei.⁴¹⁹ Nach dem gängigen Verständnis der Forschung eröffneten insbesondere die malerische Gestaltung sowie die „imaginative Räumlichkeit“ der Fensterbilder der zeitgenössischen Kunst völlig neue Dimensionen (Abb. 11).



Robert Delaunay: „Fenster zur Stadt - Les Fenêtres simultanées sur la ville.“ 1912, Öl auf Leinwand, Kunsthalle Hamburg.

Delaunay verbindet insbesondere mit der Werkgruppe der „Fenêtres“ nicht nur die Darstellung einer sukzessiven Motivfolge, sondern auch einer „simultanen Unergründlichkeit“ des Motivs. Der Kunstwissenschaftler Gustav Vriesen erwähnt insbesondere eine Gouache vom Juni 1912 als Beispiel für die Verschränkung von mehreren Fensterausblicken „zu einer in sich differenzierten, simultan gesehenen

⁴¹⁹ Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): „Delaunay und Deutschland“. Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie moderner Kunst vom 4. Oktober 1985 - 6. Januar 1986. Köln, 1985.

mehreren Fensterausblicken „zu einer in sich differenzierten, simultan gesehenen Gesamtheit“.⁴²⁰ Damit folgt er der Diktion Delaunays in seinen Künstlerschriften. Der zeitgenössische Dichter und Kritiker Guillaume Apollinaire apostrophiert Delaunays Malerei wiederum als „Orphismus“.⁴²¹ Delaunay selbst befand allerdings, der Dichter habe mit diesem Begriff den konstruktiven Sinn seiner Malerei nicht vollumfänglich erfasst, zumal Apollinaire sämtliche farbigen Äußerungen von Malern auf den Namen „Orphismus“ taufe, die ihm aus dem Kubismus heraus sein Interesse für Neuerungen innerhalb der Kunstszene anzeigten.⁴²² Apollinaires Bestreben, Delaunays Malerei als eine farbige Variation des Kubismus zu begreifen, verkennt gemäß Delaunay die für seine Malerei essentielle Idee von Licht und Farben als Grundelemente der Wirklichkeit. Er wählte seinerseits die Bezeichnung „Simultanität“ (simultané) zur Charakterisierung seiner Malerei. Den Ansatzpunkt einer „Destruktion“ der Gegenständlichkeit verlegte er in der Malerei immer mehr auf die Lichtbrechungen als Zeichen einer dynamischen Einwirkung des Lichts. Der Abbau der gegenständlichen

⁴²⁰ Vriesen in: Gustav Vriesen/Max Imdahl: Robert Delaunay - Licht und Farbe. Köln, 1967, S. 46.

⁴²¹ Ethymologisch geht „Orphismus“ zurück auf die mythische Gestalt des Orpheus. In der Literatur des 19. Jahrhunderts sah man in ihm die ideale Verkörperung des Dichters, dessen Gesang angeblich die Kraft zur Erleuchtung besaß. Damit verband sich, wie Virginia Spate hervorhob, die Sinngebung des Lebens überhaupt („giving meaning to the mystery of life“). Virginia Spate: Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910 - 1914. Oxford, 1979, S. 61. Dort finden sich Literaturangaben zum Orpheusmythos im 19. Jahrhundert. Friedrich Schlegel verweist im „Gespräch über die Poesie“ ebenfalls auf orphische Gesänge und macht damit seine Auseinandersetzung mit dem mythischen Dichter deutlich. Schlegel, 1985, S. 160 [A 366]. Es handelt sich hierbei um die bereits zitierte Stelle zu den Eleusinischen Mysterien, die den Gläubigen ein großes Licht anzünden sollten. S. o. S. 117 der vorliegenden Untersuchung. Als „Dichter des Lichts“, dessen Worte man als Offenbarungen vom Mysterium des Seins und der Schöpfung ansah, wurde Orpheus im 19. Jahrhundert häufig mit der Sonne identifiziert. Spate, 1979, S. 61f. In der Orphik galt der Demiurg sinngemäß als universales, ursprüngliches Weltprinzip. Artikel „Eros“ in: Enzykl. Philosophie u. Wissenschaftstheorie, 1984ff, Band I, S. 586. Bei Apollinaire wird Orpheus im Sinn des Mythos geschildert als der von weisen Frauen Entführte und Verführte, dessen Liebe den Tod überlebte. Er verkörpert damit den Dichter, durch dessen Kunst die chaotische Welt Sinn und Ordnung erhält. In dieser Tradition sieht Apollinaire im Licht die Metapher für den künstlerischen, kreativen Akt. Spate, 1979, S. 60. In „Le Bestiaire“, das Apollinaire um 1906 schrieb, wendete er ein Zitat von Hermes Trisgestimos auf Orpheus an und verdeutlichte so seine Auseinandersetzung mit den literarischen Quellen. Apollinaire setzt dabei die „Stimme des Lichts“ mit der Linie gleich als eine Metapher für die Fähigkeit des Künstlers, neue Formen zu kreieren. Spate, 1979, S. 64 u. S. 66. In einem für die Bildende Kunst um 1900 überaus einflussreichen Buch widmet wiederum der Autor Edouard Schuré den „großen Eingeweihten“ Hermes und Orpheus eigene Kapitel. Die Vision der Göttlichkeit beschreibt er als eine „Stimme des Lichts“, die die das All erfüllte. Edouard Schuré: Die großen Eingeweihten. Skizze einer Geheimlehre der Religionen. Max Altmann, Leipzig 1922 (3. dt. Auflage), S. 132. Die französische Erstauflage „Les Grands Initiés“ erfolgte 1889, die deutsche im Jahr 1907. Den Namen Orpheus leitete Schuré vom Phönizischen ab und deutete ihn als den „durch das Licht Heilenden“. Schuré 1922, S. 203. Schürés Darstellung der Eleusinischen Mysterien lässt sich mit Scheerbarts Schilderung der Orakelszene in „Münchhausen und Clarissa“ vergleichen. Eine Auseinandersetzung Scheerbarts mit Schuré ist zwar nicht ausgeschlossen, jedoch sicher nicht vor diesem Zeitpunkt anzunehmen. Die hohe Wertschätzung des Lichts bei Scheerbar speist sich vielmehr aus den hier bereits herausgearbeiteten Quellen. Das Buch Schürés war dafür Apollinaire bekannt, als er für die Malerei Delaunays den Begriff „Orphismus“ schöpfte. Vgl. dazu Geurt Imanse: Okkulte Literatur in Frankreich. In: Tuchman/Freeman, 1988, S. 355 - 360; hierfür insbes. S. 357f. Zur Vorstellung Apollinaires von der „Stimme des Lichts“ als in mystischen Texten gebräuchliche Metapher für „innere Erfahrungen“ vgl. Hajo Düchting: Robert Delaunays „Fenêtres“: peinture pure et simultanée. Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform. Diss. München, 1982, S. 52f.

⁴²² Vgl. ebd., 49f, Vriesen in Vriesen/Imdahl, 1967, S. 53f.

Motive und die Konstituierung einer neuen Bildform durch das Licht gelten ihm dabei als ein und derselbe Vorgang.⁴²³ Delaunay schreibt unter solchen Voraussetzungen, die Farbe sei die „Frucht“ des Lichts, die Basis der Malerei und daher zugleich ihre „Sprache“.⁴²⁴ Die Simultanität könne im Gegensatz zum literarischen Orphismus alleine durch die optische Wahrnehmung angemessen erkannt werden und zeige sich primär als Bewegung der Farben im Licht, wie Delaunay betont⁴²⁵:

„Der contraste simultané ist der Dynamismus der Farben und auch ihre Konstruktion (...) und er ist das stärkste Ausdrucksmittel für die Wirklichkeit. (...) dieses ist die einzige durch Malerei konstruierbare *Realität*.“⁴²⁶

Delaunays künstlerische Ziele waren auf eine Universalsprache der abstrakten Kunst gerichtet. Die Vorstellung von der Abstraktion als „Weltsprache“, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weite Kreise ziehen sollte, ist hier bereits nachweisbar.⁴²⁷

Die für Scheerbart eruierte Vorstellung vom Licht als einer „Ursprache“, Ausgangspunkt und Ziel seiner Konzeption einer Licht- und Farbensignalsprache, erfährt in den Gestaltungsfragen Delaunays eine ungefähr zeitgleiche Entsprechung. Vriesen betont den Einfluss der den „Fenêtres“ vorausgegangenen Serie der Eiffelturmbilder auf die zeitgenössische Dichtung. Damals wandte sich die Dichtkunst gleichfalls dem Rhythmischen, Dynamischen und dem Klang als eigenwertigen poetischen Elementen zu.⁴²⁸ Scheerbart verfasste jedoch schon vor der Entstehungszeit der Eiffelturmbilder die ersten Lautgedichte.⁴²⁹ Ähnlich wie Scheerbart in seinen von optischen Ereignissen getragenen Texten strebt Delaunay die Zusammenschau von Farbkontrasten an und stellt sie als Ausdruck einer Synthese von Kunst und Leben dar.⁴³⁰ Ungeachtet der Differenzen mit Apollinaire begibt er sich mit diesem Ziel - bewusst oder unbewusst, und allen Abgrenzungsbestrebungen gegenüber Apollinaire zum Trotz - nicht nur in die Einflussphäre hermetischen Gedankenguts, sondern auch romantischer Philosophie und Literatur.⁴³¹ Das zeigt sich beispielsweise auch in seinem

⁴²³ Vriesen in Vriesen/Imdahl, 1967, S. 35.

⁴²⁴ Zit. n. Vriesen in Vriesen/Imdahl, 1967, S. 42.

⁴²⁵ Vriesen in Vriesen/Imdahl, 1967, S. 53f, Düchting, 1982, S. 55f, S. 58f.

⁴²⁶ [Hervorh. AK], auszugsweise Neuübersetzung Vriesens nach Guillaume Apollinaire: *Realité, peinture pure*. Abgedruckt in Originalsprache bei Robert Delaunay: *Du Cubisme à l'Art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel*, Paris 1957, S. 154ff. Zit. n. Vriesen/Imdahl, 1967, S. 44.

⁴²⁷ Vgl. dazu das Kapitel „Abstraktion als Weltsprache“ in Glozer, 1981, S. 172 - 216, der jedoch die Wirksamkeit der Abstraktion in diesem Sinn bestreitet.

⁴²⁸ Vgl. dazu Vriesen in Vriesen/Imdahl, 1967, S. 53.

⁴²⁹ Vgl. dazu Haag Bletter, 1973, S. 107.

⁴³⁰ Peter-Klaus Schuster: *Delaunay und Deutschland*. In: Ders, 1985, S. 69 - 80; hierfür S. 79.

⁴³¹ Im Herbst 1907 verbrachte Delaunay seine Militärzeit in Laon und wurde dabei als Bibliothekar tätig. Seine Tätigkeit brachte ihn unter anderem mit der deutschen romantische Philosophie und Spinoza - den wiederum Schlegel rezipierte in Kontakt. Vriesen in Vriesen/Imdahl, 1967, S. 22.

Verständnis von der Austauschbarkeit der Kunstgattungen untereinander. Zumindest der Diktion nach positioniert er sich damit unweit der hier bereits weiter oben angeführten Äußerungen Schlegels. Wie dieser führt Delaunay zur Verdeutlichung seiner malerischen Ziele andere Kunstgattungen metaphorisch an und stellt dabei sein eigenes Metier ins Zentrum der Aufmerksamkeit:

„Ich habe eine *Architektur aus Farben* gewagt, in der Hoffnung, die Impulse, den Zustand einer *dynamischen Poesie* zu realisieren, und dabei ausschließlich in den malerischen Mitteln zu bleiben, bar jeder Literatur, jeder beschreibenden Anekdote (...)“⁴³²

Eine vergleichbare Systematik der Farbmotivik wie in der Malerei Delaunays gibt es in den Texten Scheerbarts nicht. Dennoch beschreibt er auffallend häufig Seherfahrungen und bedient sich dabei wiederholt der Beschreibung von Komplementärkontrasten.⁴³³ Bereits im Paradiesroman aus dem Jahr 1889 beschreibt er die Wirkung von Farben auf den Menschen. Analog der durch Berkeley geprägten Vorstellung von sinnlich wahrgenommener Realität als einer Summe von Sinnesempfindungen hebt Scheerbart besonders den optischen als den vornehmsten Sinn hervor. Aufgrund dieser Prämisse gelangen die Wirkung farbiger Gläser, ihre raumbildenden Kraft und lichtvolle Transparenz, die er von den gotischen Kirchenfenstern entlehnt, zu zentraler Stellung in seinen Texten. Ausdrücklich schildert er erstmals mit der kaleidoskopischen Glasarchitektur im Roman „Münchhausen und Clarissa“ aus dem Jahr 1906 die Vorstellung einer quasi „simultanen“ Wahrnehmung. Dabei kam der Bewegung die Rolle eines wesentlichen gestalterischen Elements zu.⁴³⁴ Wie Scheerbart sieht auch Delaunay in diesem Sinn seine zentrale Aufgabe darin, „das scheinbar Gestaltlose“ zu gestalten, um in der Diktion des ersteren zu bleiben.⁴³⁵

Der enge zeitliche Zusammenhang dieser Kunstabsichten sei hier hervorgehoben Trotz Bedenken, Werke der Literatur und der Malerei im Vergleich zu kontrastieren, sei hier und die Frage nach einer möglichen Einflussnahme der Simultanität Delaunays auf die Kaleidoskopkunst Scheerbarts explizit gestellt. Für dieses Erkenntnisinteresse lassen

⁴³² [Hervorh. AK], Delaunay, 1957, S. 98. Zit. n. Hans Joachim Albrecht: Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse. Köln, 1974, S. 20.

⁴³³ Die Idee der Simultaneität (im Unterschied zur „Simultanität“ Delaunays, vgl. dazu die Unterscheidung bei Düring) sei eine allgemeine Idee der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg gewesen, schreibt Imdahl. Danach habe es sich unter anderem im Dadaistischen Manifest bei der Vorstellung von Simultaneität um die Gleichzeitigkeit von Kontrasten gehandelt. Simultaneität sei zudem der Ausdruck für die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Ansichten eines Gegenstands. Max Imdahl: Zu Delaunays historischer Stellung. In: Vriesen/Imdahl, 1967, S. 71 - 87; hierfür S. 76.

⁴³⁴ S. o. S. 38 der vorliegenden Untersuchung. Erinnert sei hierfür auch an die Aussage Haag Bletters über Scheerbarts Kunst: „Flux is its essence“ auf S. 33 der vorliegenden Untersuchung.

⁴³⁵ Scheerbart, 1891, S. 288. Vgl. o. S. 113 der vorliegenden Untersuchung.

sich eine Reihe von Fakten anführen. Eine Begegnung Scheerbarts mit dem Werk Delaunays gilt danach als gesichert und die Begegnung Delaunays mit dem Werk Scheerbarts kann umgekehrt nicht mehr ausgeschlossen werden.

II.5.4.2. Kontakte zwischen den Kunstzentren Paris und Berlin

Vom 12. Januar bis 20. Februar 1913 fand die später berühmte Ausstellung mit Bildern Delaunays in Herwarth Waldens „Sturm“-Galerie statt. Apollinaire und Delaunay waren zur Ausstellungseröffnung in Berlin anwesend. Am 18. Januar hielt Apollinaire den Vortrag „La Peinture moderne“.⁴³⁶ Es ist wahrscheinlich, dass Scheerbart von diesen Veranstaltungen Kenntnis hatte. Seit 1906 befand er sich im regelmäßigen Briefwechsel mit Walden. Scheerbarts Konzeption der Glasarchitektur ist indessen bis in die neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Demgegenüber entstand Delaunays Fensterserie vorwiegend im Jahr 1912. Parallel dazu entwickelt Delaunay seine Gedanken zur Simultanität. Scheerbarts erstaunliche Überlegungen zur Farbe als dynamischen, gestalterischen Element datieren wie die Konzeption der Glasarchitektur zurück in die neunziger Jahre.⁴³⁷ Die Schilderung der Kaleidoskoparchitektur auf der

⁴³⁶ Guillaume Apollinaire: Die moderne Malerei. In: „Der Sturm“, 3. Jg., Nr. 148/9, (Februar 1913), S. 272. Die Ausstellungseröffnung am 20. September 1913 bei Walden habe den Charakter einer „Kundgebung“ gehabt: „Die Einsendungen Sonja Delaunays, vier Gemälde, der Transsibierien, farbige Bucheinbände, Lampenschirme, Kissen, eine Schatulle und die *Première affiche simultanée*, zeigen zum ersten Mal in Deutschland die Ausweitung des neuen Farbdenkens auf dingliche Elemente, den Anspruch der neuen Farbkonstruktionen, Malerei, Skulptur, Mode und Wohngestaltung simultan in sich einzubeziehen. „Der Simultaneismus der Farben schafft eine absolute Grundkonstruktion der künstlerischen Gestaltung für alle handwerklichen Bereiche.“ Etwa gleichzeitig entwickelt Scheerbarts sein Interesse an einem Architekten, der mit Glas bauen möchte. S. o. S. 28 bzw. Anm. 67 der vorliegenden Untersuchung. In seinem Roman „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ unterstützt die Künstlerin und Gattin „Miß Clara“ den Architekten Edgar Krug nachhaltig. Dies geschieht auch durch das Tragen spezieller Kleidung. Zwar ist damit keinesfalls die wahre Rolle von Sonja Delaunay beschrieben, doch ist die Koinzidenz erstaunlich.

⁴³⁷ In einem Artikel aus den Jahren 1894/5 schildert Scheerbart die Möglichkeit, durch Vertauschen der Farben neuartige Kompositionen zu schaffen: „Dieses Vertauschen der Farben ist natürlich eine sehr simple Art von Komposition. Doch selbst durch diese wird bereits eine ganz neue, andere Welt geschaffen, eine neue Stimmung erzeugt, die wohl geeignet sein könnte, ganz besonders differenzierte[!], neue Empfindungen im Beschauer zu erregen. Ich bringe hier durch eine einfache Komposition leicht eine Katharsis heraus, die ich durch realistische Wiedergabe nur nach gewaltigster Anstrengung erzeugen würde. Nun kann ich aber noch ganz anders komponieren. (...) Ich kann mit den Farben immer freier umgehen, kann die Lüfte mit prachtvollen Lichteffekten durchziehen, (...) - kann - ja was kann ich nicht Alles?“ Paul Scheerbart: Ästhetik der Phantastik. zit. n. Scheerbart, Ges. Werke, X.1., S. 172. Diesen Gedanken voraus gingen Überlegungen aus dem Jahr 1891 zur willkürlichen Setzung der Farben: „Selbstverständlich verzichtet der Maler durch eine bewußt unnatürliche Farbgebung auf lange Reihen assoziativer Vorstellungen, mit denen sich sonst so mühelos wirken läßt. (...) sonst hätten sie schon längst mit ernster Miene ein blaues Feld von rötlichen Bäumen umsäumt gemalt, die ihre schwankenden geröteten Gipfel in einem gelben Himmel wiegen.“ Ders.: Die Phantastik in der Malerei. In: „Freie Bühne.“ 2. Jg., Heft 1, (1891), S. 286 - 290; hierfür S. 289. Anregungen zu solch einer „kecken Farbenphantastik“ (Scheerbart) dürfte er von dem

Weltausstellung in Melbourne (1906) ist damit noch deutlich vor den Stadtbildern (1910 - 1912) sowie der Eiffelturmserie Delaunays (1909 - 1911) oder den Bildern von St. Séverin (1909/10) anzusetzen. Scheerbarts Vorstellung von einem zukunftsweisenden „skizzenhaften“ Charakter der Kunst, dem man Delaunays „Destruktion“ gegenüberstellen könnte, reichen gleichfalls zurück bis in diese Zeit.⁴³⁸ Delaunays Artikel „Das Licht“ erschien indessen nicht vor 1912 in der Zeitschrift „Der Sturm“.⁴³⁹ Kurz darauf, im Jahr 1914 bezog sich Bruno Taut im Zusammenhang mit seinem „Glashaus“ für die Werkbundausstellung in Köln 1914 auf Delaunay.⁴⁴⁰ Damit soll nun nicht vermutet werden, dass Taut als Mittler zwischen Scheerbart und Delaunay tätig wurde. Vielmehr ist aufgrund des oben bereits erwähnten Briefwechsels mit Heinersdorff⁴⁴¹ anzunehmen, dass Taut vermittelt über Scheerbart mit Delaunays Bildern und seinem Text über das Licht bekannt gemacht wurde. In dem Briefwechsel vom Juli 1913 wünschte Scheerbart die Bekanntschaft eines jungen „Glasarchitekten“. Der deutlich ältere Scheerbart hätte demnach den jüngeren Taut von seinen Verbindungen zu Berliner Künstlerkreisen profitieren und an seinem Erfahrungsschatz teilhaben lassen. Für Scheerbarts selbst wirkte sich diese Vermittlung zwischen Taut und Delaunay, respektive zwischen Taut und der Sturm-Galerie, ebenfalls positiv aus. Walden gab im Jahr 1914 die „Glasarchitektur“ Scheerbarts im Sturm-Verlag heraus, nachdem sie zuvor von mehreren Verlagen abgelehnt wurde.⁴⁴² Taut, der sich im Briefwechsel der Gläsernen Kette „Glas“ nannte, bezog seine Lichtgedanken von Scheerbart, wenn er von der Farbe als Leben sprach.⁴⁴³ Als eine Synthese aus Scheerbarts Plänen zu einer Glasarchitektur und der Darstellungsweise Delaunays zur Zeit der „Fenêtres“-Serie erweist sich indessen eine Illustration Tauts in seinem Buch „Auflösung der Städte“ aus dem Jahr 1920 (Abb. 12).

Kunstkritiker Julius Meier-Graefe erhalten haben. Meier-Graefe war ein großer Verehrer van Goghs. Vgl. dazu Scheerbart, Briefwechsel, 1991, Anm. zu Brief Nr. 154, S. 508.

⁴³⁸ „In der Skizzenkunst spiegelt sich die moderne Zeit. Die Zerfahrenheit unserer neuesten Kunstbestrebungen besteht hauptsächlich darin, daß das Leben unserer Tage mit seinen ringenden Bewegungen zur schnellfertigen Skizze drängt, daß das stilgemäß abgeschlossene, ruhereife Kunstwerk naturgemäß seltener wird und daß wir uns dessen nicht immer bewußt genug sind.“ Paul *Scheerbart*: Max Klinger als Ästhetiker. In: „Freie Bühne.“ 2. Jg., Heft 2 (1891), S. 1009 - 1012; hierfür S. 1011.

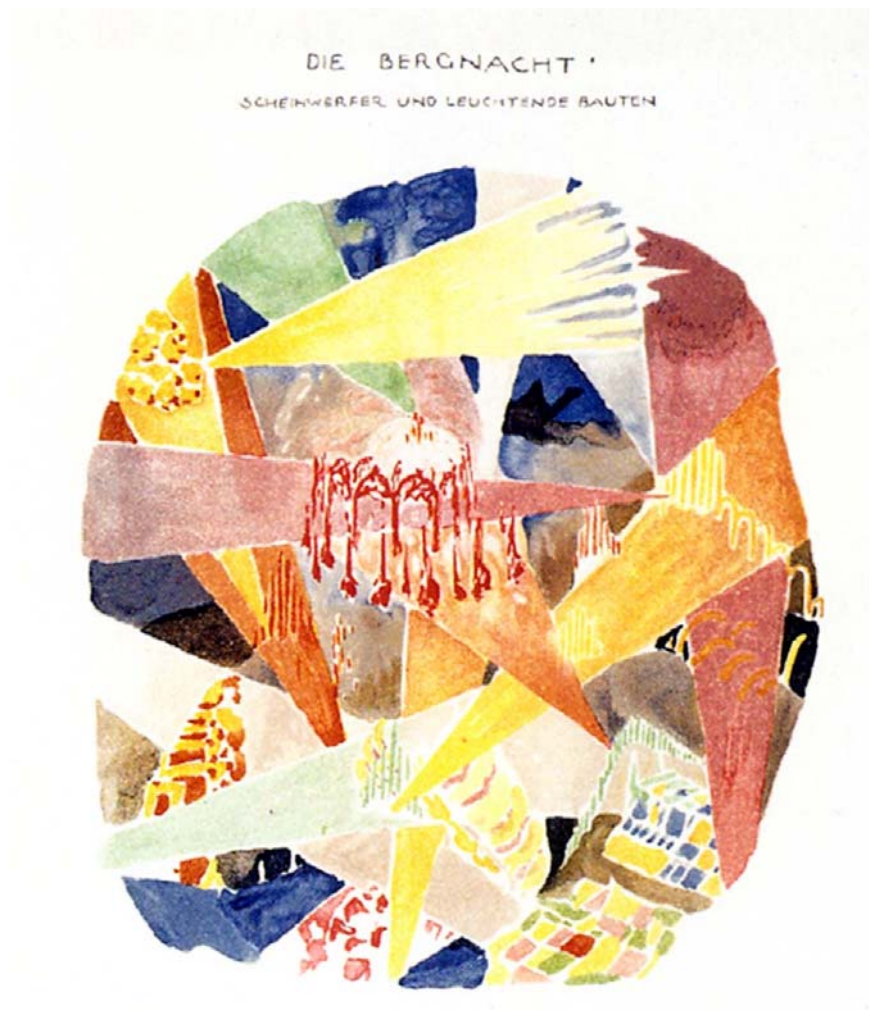
⁴³⁹ Robert *Delaunay*: Das Licht. In: „Der Sturm“, 3. Jg., Nr. 144 (1912), S. 225f.

⁴⁴⁰ Bruno *Taut*: Eine Notwendigkeit. In: „Der Sturm“, 5. Jg. (1914), S. 174f. Ebenfalls zit. bei Thiekötter, 1993, S. 45.

⁴⁴¹ S. o. Anm. 67 der vorliegenden Untersuchung.

⁴⁴² Vgl. dazu Scheerbart, Briefwechsel, Nr. 615, 617, 620.

⁴⁴³ Bruno *Taut*: Ex oriente lux. Aufruf an die Architekten. In: „Neue Blätter für Kunst und Dichtung“, 2. Jg. (1919), S. 15 - 17. Adolf *Behne*: Bruno Taut. In: Ebd., S. 13 - 15.



12. Bruno Taut: „Die Bergnacht. Scheinwerfer und leuchtende Bauten.“
Alpine Architektur, 1919 (Blatt 21).

Andere mögliche Berührungspunkte zwischen Delaunay und Scheerbart weisen zeitlich weiter zurück. Mechthild Rausch gab den Hinweis, dass um 1900 verschiedene Kontakte zwischen der Berliner und der Pariser Kunstszenen bestanden. Dort tauchte offenbar auch zum erstenmal der Begriff „Expressionist“ auf. Demnach wäre die Epochenbezeichnung in der literarischen Bohème anzusiedeln, bevor sie auf die Malerei übertragen wurde.⁴⁴⁴ Der Elsässer Henri Albert brachte Rausch zufolge dem Kreis um Dehmel zunächst den Dichter Przybyszewski nahe und anschließend Verlaine, Rimbaud und Laforgue. Die mit Scheerbart bekannten Dichter Dehmel und Blei hielten sich 1905 in Paris auf. Sie übersetzten unter anderem Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Rolland und Gide.⁴⁴⁵ Albert berichtete umgekehrt über die junge deutsche Literatur im „Mercure de France“, unter anderen auch über Scheerbart. Auguste Achaume publizierte im Februar 1902 ein Scheerbart-Portrait in „Les Semailles“. Ein weiterer Bekannter Scheerbarts,

⁴⁴⁴ S. o. Anm. 61 der vorliegenden Untersuchung.

⁴⁴⁵ Schuster, 1985, S. 25.

Servaes, hielt sich bereits 1900 gleich zweimal beruflich in Paris auf.⁴⁴⁶ Er beschäftigte sich mit Fragen der Synästhesie und simultanen Querverbindungen im Gehirn.⁴⁴⁷

Im Jahr 1906, als sich Scheerbarts Ideen zu einer beweglichen Glasarchitektur im Roman „Münchhausen und Clarissa“ ausdrücklich manifestierten, war Delaunay noch nicht mit den malerischen Problemen des Orphismus oder der Simultanität befasst. Seine Kenntnisnahme von den Texten Scheerbarts wäre indessen bereits damals theoretisch möglich gewesen. Als Mittler kommt der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe in Frage. Scheerbart war bereits längere Zeit mit ihm befreundet, als sich dieser in den Jahren 1906 und 1907 wiederholt im Haus Delaunays aufhielt.⁴⁴⁸ Umgekehrt kann als Beweis für die Auseinandersetzung Scheerbarts mit Ereignissen in Paris sein Schilderung einer utopischen Weltausstellungsarchitektur in „Münchhausen und Clarissa“ gelten. Dafür dürften Beschreibungen des Elektrizitätspalasts auf der Weltausstellung von 1900 in Paris einflussreich gewesen sein. Desgleichen scheint der Elektrizitätspalast für den sogenannten „Tortenstern“ in „Liwûna und Kaidôh“ vorbildhaft gewirkt zu haben.⁴⁴⁹ Scheerbart, der selbst nicht reiste, stützte sich dabei auf die Kritik Meier-Graefes. Dieser berichtete ausführlich von der Pariser Weltausstellung, mokierte sich jedoch über den spektakulären Elektrizitätspalast: „So mag ein größenwahnsinniger Bäcker träumen.“⁴⁵⁰ In der Zeit, als Scheerbart seinen „Tortenstern“ imaginierte, gewinnt in seinen Texten auch die Elektrizität an Bedeutung.

II.5.4.3. Begeisterung für die Elektrizität: Technik und Kunst

Delaunay seinerseits erhielt einen starken Impuls für seine Lichtmalerei vom elektrischen Licht, das damals das nächtliche Paris in ein Meer von Glühbirnen zu verwandeln begann. Seine offenbar positiven Erfahrungen in Berlin anlässlich seiner Ausstellung in der Sturm-Galerie schlug sich wiederum metaphorisch in dem Diktum nieder, Berlin sei ihm „lumineux“ erschienen.⁴⁵¹ Das Prädikat einer „ville de lumière“ kommt traditionell Paris zu. Im Zusammenhang mit den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts wurden hier früh ambitionierte Illuminationen vorgenommen, etwa auf

⁴⁴⁶ Rausch in Scheerbart, Briefwechsel, 1991, S. 507f.

⁴⁴⁷ Maurice Tuchman: Verborgene Bedeutungen in der Abstrakten Kunst. In: Tuchman/Freeman, 1988, S. 17 - 61; hierfür S. 34.

⁴⁴⁸ Vriesen in Vriesen/Imdahl, 1967, S. 24.

⁴⁴⁹ Scheerbart, Liwuna und Kaidôh, 1987, S. 78f.

⁴⁵⁰ Julius Meier-Graefe (Hrsg.): Die Weltausstellung in Paris. Berlin 1900. Zit. n. Schivelbusch, 1992, S. 14.

⁴⁵¹ Vriesen in Vriesen/Imdahl, 1967, S. 55.

dem Eiffelturm. Zuvor zeichnete die Stadt seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert das metaphorische Prädikat der Aufklärung aus. So konnte die Kunstszene in Paris zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter verschiedenen Gesichtspunkten an Traditionen anknüpfen und zugleich ein Bewusstsein von Avantgarde und Veränderung entwickeln. Im Kontext einer allgemeinen Fortschrittsbegeisterung zu Beginn des 20. Jahrhunderts gilt Delaunay daher der moderne Mensch als ein Wesen der „Elektrizität“, der „Aviation“, der „Geschwindigkeit“, der „Bewegung“. In seiner Malerei sieht er das entsprechende Symbol der Gesamtheit dieser menschlichen Aktivitäten verwirklicht. Dieser „neuen Macht“ des Menschen, welche die „Geheimnisse“ des Lebens und damit synonym des Lichts durchdringt, entspricht nach seinem Selbstverständnis die Universalität seiner Kunstwerke.⁴⁵² Die „Ingenieurmentalität“ Delaunays äußerte sich zunächst in der Serie der Eiffelturmbilder und später in Bildern wie „Hommage an Blériot“ aus dem Jahr 1914. Noch für die Weltausstellung von 1937 lieferte er für die Pavillons der Luftfahrt und der Eisenbahn Installationen, die diesem Fortschrittsgedanken huldigen. Entsprechend liebte er es, in seiner Malerei gegenständliche Motive aus dem modernen Leben wie Riesenrad, Propeller und Flugzeuge neben ungegenständliche, „reine“ Farbwerte zu setzen und damit ein modern verstandenes Gefühl von Bewegung (virtuell und real durch Farbwerte erzeugt) zu evozieren.⁴⁵³

„Die Idee der Bewegung hatte ich schon in mir - aber ich konnte sie noch nicht ausdrücken. Ich fühlte, dass die Farbe ein dynamisches Element ist, das eigene Gesetze hat, Höhen, Breiten, Beziehungen, Ergänzungen, Dissonanzen, Varietäten - eine ganze Menge ziemlich komplizierter Dinge, die noch nicht zum Ausdruck gekommen waren“⁴⁵⁴.

Eine Kritik an der unaufhaltsamen technischen Entwicklung findet sich bei Delaunay erst im Jahr 1938.⁴⁵⁵ Die Fortschrittsbegeisterung Scheerbarts ist indessen von Anfang an gebrochen. In diesem Punkt ist ein elementarer Gegensatz zu den künstlerischen Ambitionen Delaunays für Scheerbart zu verzeichnen.

Bei diesem gehen die Eruierung technischer Entwicklungen sowie die Ermahnung vor ihren möglichen Folgen eine spezifische, höchst eigenwillige Synthese ein. Seine Glasarchitektur spricht ausdrücklich nicht für die zunehmende Verstädterung im Sinn einer „Metropolis“-Vision. Sie impliziert vielmehr einen Dezentralisierungsgedanken,

⁴⁵² Vriesen/Imdahl, 1967, S. 28.

⁴⁵³ Vriesen/Imdahl, 1967, S. 47.

⁴⁵⁴ Vortrag vom 16. Februar 1939. Zit. n. Vriesen/Imdahl, 1967, S. 47. Zu Delaunays „Kult der modernen Großstadt“ vgl. Vriesen S. 29. u. S. 32.

⁴⁵⁵ Thomas W. Gaethgens: Delaunay und Berlin. In: Schuster, 1985, S. 264 - 284., S. 270.

der in der real gebauten Architektur erst Jahrzehnte später virulent wurde. Nicht allein zur Unmenschlichkeit der Großstädte sollte die Glasarchitektur als Ausdruck einer ethisch wie moralisch hochstehenden Gesellschaft ein Pendant abgeben. Vielmehr veranlasste ihn die fortschreitende Technologie zu geradezu prophetischen Überlegungen betreffend die Vermeidung eines mit „Luftfahrzeugen“ geführten Kriegs.⁴⁵⁶ In diesem Sinn verstanden als humoristisch initiierte Warnung vor überaus ernstem Hintergrund hebt Scheerbart seinen Stellenwert als Erfinder einer Licht- und Zeichensprache mit elektrischen Signalen hervor. Insbesondere die Hochschätzung der Sinnesorgane auf der Basis des neu entstehenden Wissenschaftszweigs der Sinnesphysiologie sowie die Vorstellung von neuartigen Verständigungsformen wie Telegraphie, Telefon etc. werden bei Scheerbart auf der hier vorgestellten Grundlage poetisch verarbeitet.

II.5.5. Der Stellenwert der Elektrifizierung für Scheerbarts Werk

1. Elektrizität, Magnetismus, Induktion und Kraftfelder

Für die Absicht, physisch wahrnehmbare und geistige Kräfte metaphorisch zu veranschaulichen, bedienen sich Scheerbart wie Delaunay der Elektrizität als Bild. Beide reflektierten damit auf jeweils eigene Weise naturwissenschaftliche, wirtschaftliche und technologische Entwicklungen. Ohne sich diese äußeren Lebensumständen entziehen zu können oder zu wollen, galt Scheerbarts wie Delaunays Interesse dem elektrischen Licht als Metapher für den künstlerischen, kreativen Prozess. Diesem wurde unter den hier herausgearbeiteten Bedingungen ein neuartiger Realitäts- und Wahrheitsgrad beigemessen. Aus naturwissenschaftlicher Sicht ist indessen zu bedenken, dass damit auf eher populäre Weise Erscheinungsformen aus dem Alltagsleben für künstlerische Intentionen assimiliert wurden, als dass hiermit der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erfüllt wäre. Tatsächlich waren Elektrizität, Magnetismus und Licht ursprünglich getrennte Forschungsgebiete. Sie wuchsen erst durch die Wellentheorie als dem gemeinsamen Erklärungsmodell im Lauf des 19. Jahrhunderts im Bewusstsein der Menschen zu Phänomenen einer gemeinsamen Ursache zusammen. Das Licht wurde nun nicht mehr, wie ursprünglich durch Newton

⁴⁵⁶ In teils verzweifelter, teils sarkastisch übertreibender Manier zeichnet er das Bild einer weltweiten gegenseitigen Abschreckungsstrategie, die nach dem Zweiten Weltkrieg tatsächlich Realität wurde. Paul *Scheerbart*: Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der europäischen Land-Heere, Festungen und Seeflotten. Eine Flugschrift. Berlin, 1909.

vorgegeben, als materiell angesehen. Der Begriff der materiellen Substanz diffundierte in der Folge kontinuierlich. An seine Stelle trat das Modell eines „Kraftfelds“:

„(...) warum die Existenz von Kraftträgern postulieren, wenn wir die Welt nur aufgrund verschiedener Kräfte erkennen?“⁴⁵⁷

Aufgrund dieser neuen Sicht auf die Realität der Dinge sei um 1900 ein neues Jahrhundert des Lichts angebrochen, vermerkte Zajonc aus naturwissenschaftlicher Sicht. Seine Implikationen seien noch immer nicht geklärt.⁴⁵⁸ Berkeleys Vorstellung, nach der die Grundlage von allem Kraft ist, ein „actus purus“ - und gleichzusetzen mit Leben und Licht - schien sich um 1900 selbst aus naturwissenschaftlicher Sicht zu bewahrheiten. Parallel dazu wurden die zunehmende Elektrifizierung sowie weitere technische Errungenschaften, etwa das Telefon und die Eisenbahn gleichfalls im Sinn von Kraftprozessen rezipiert. Tatsächlich verstand man zu Lebzeiten Scheerbarts das Licht der Elektrizität in Analogie zum Galvanismus im 19. Jahrhundert als ein „Lebenselexier“.⁴⁵⁹ Bezogen auf Scheerbart bleibt dabei hervorzuheben, dass das elektrische Licht im „Paradiesroman“ noch keine Rolle spielte, ebenso wenig in den im Anschluss daran entstandenen, orientalisch geprägten Romanen. Erst im „Mondroman“ aus dem Jahr 1902 gelangte elektrisches oder „quasi“-elektrisches Licht im größeren Umfang zu Bedeutung.

II.5.5.2. Elektrisches Licht im Alltag

In seiner Kulturgeschichte der künstlichen Beleuchtung schilderte Schivelbusch die Verbreitung der Elektrizität als einen wahren Siegeszug. Für das Jahrhundert von Hermann von Helmholtz seien Elektrizität, Energie und Leben Synonyme gewesen.⁴⁶⁰ Um 1900 wurde die Elektrizität wie in Scheerbarts „Mondroman“ optimistisch als eine Art geistiges Lebenskraft verstanden. Elektrizität galt als ein Mittel zur Wiederherstellung der körperlichen Energien. In der Landwirtschaft betrachtete man die Elektrizität als wachstumsfördernd. Mit dem Verfahren der „Elektrokultur“ sollten Früchte und Gemüse von „exquisitem Geschmack“ erzielt und angeblich die Ergiebigkeit der Agrarkulturen gesteigert werden. Die Medizin, die bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert von Elektrizität und Magnetismus fasziniert war, begann

⁴⁵⁷ Zajonc, 1994, S. 163.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 188.

⁴⁵⁹ Vgl. Schivelbusch, 1983, S. 73 - 76.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 74.

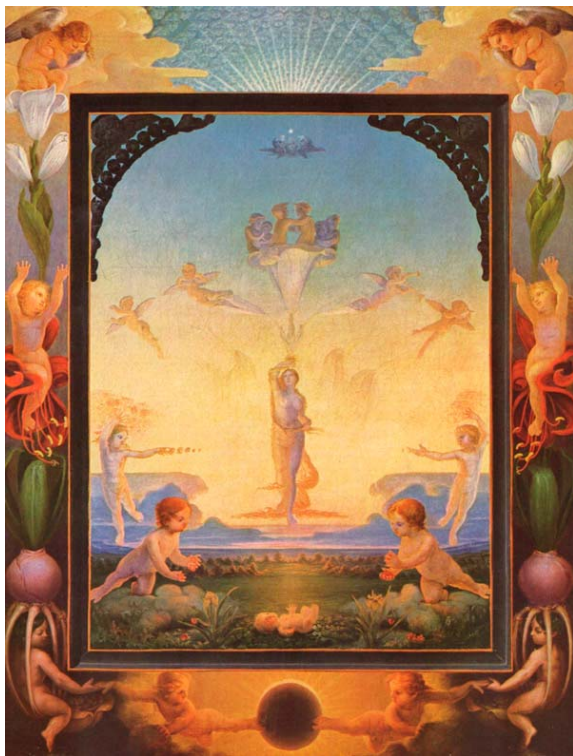
nun mit Hilfe der entwickelten Elektrotechnik den menschlichen Körper ähnlich zu behandeln wie die Elektrokultur den Boden. Vom kontinuierlichen galvanischen Strom bis zum Elektroschock reichte die Skala der Elektrotherapie.⁴⁶¹ Die Medizin, die Landwirtschaft und die Beleuchtung stellten indessen nicht die einzigen Anwendungsgebiete der Elektrizität dar. In den Jahren 1880 bis 1920 begann die Elektrizität kontinuierlich die moderne großstädtische Zivilisation zu durchdringen. Das Nahverkehrssystem, die Aufzüge, das Telefon, das Radio, das Kino, eine immer größere Anzahl von Alltagsgegenständen waren nun ohne Elektrizität undenkbar. Emphatisch wurde um 1900 die Auffassung vertreten, dass - falls es irgend etwas unter der Sonne gebe, das nicht mit Elektrizität funktioniere - einer näheren Beschäftigung nicht wert sei.⁴⁶² Den überaus hohen Stellenwert, den man bereitwillig der Elektrizität sowie den durch sie hervorgerufenen Phänomenen zugestand, veranschaulicht paradigmatisch nachfolgender Bildvergleich.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd., S. 76.

II.5.5.3. Die Apotheose der Elektrizität

In seiner Untersuchung der Geschichte der Elektrizität zeigt Schivelbusch die Abbildung einer Titelseite aus der Zeitschrift „La Lumière électrique“ aus dem Jahr 1886. Ein Vergleich dieser Abbildung mit Runges „Kleinem Morgen“ aus dem Jahr 1802 bietet sich an (Abb. 13 u. 14).



13. Philipp Otto Runge: „Der kleine Morgen“, 1808, Kunsthalle Hamburg.



14. Titelseite der Zeitschrift „La Lumière électrique“, 1886.

Der Vergleich macht deutlich, dass sich mit der Vorstellung von einer „Lichtbringerin“ ein tradierter Kontext verbindet. Er wird unter jeweils veränderten Bedingungen modifiziert; seine Bedeutung bleibt aber im wesentlichen konstant. Bereits Runge zeigte mit diesem Motiv einerseits ältere Vorstellungen in einem neuen Zusammenhang und prägte damit andererseits eine Darstellungsweise der „Lichtträgerin“, die im Anschluss daran erstaunlich stereotyp wiederkehrt.

Beide Darstellungen zeigen eine zentrale weibliche Figur als personifizierte Lichtbringerin. Die „elektrische“ Aurora, des Titelblatts ist wie bei Runge im Laufschrift und mit flatterndem Gewand dargestellt. Sie hält Stromkabel in den Händen und stellt damit die Verbindung zwischen dem Kraftwerk auf der rechten Seite und elektrischen Apparaten auf der linken her. Bei Runge trägt sie stattdessen die hoch über dem Kopf gehaltene Lichtlilie heran. Die tiefliegende Horizontlinie befindet sich in beiden Fällen unterhalb der Füße der Lichtträgerinnen. Im jeweils spezifischen

Bildzusammenhang ist die Gegenwart des Lichts zweifelsfrei an ihre Präsenz geknüpft. Sie vermitteln das Licht der hinter dem Horizont verborgenen, und daher unsichtbaren Lichtquelle. Der zu erwartende Aufgang der Sonne kündigt sich durch die indirekte Beleuchtung der gesamten Himmelszone an. Die übergroße Kugelgestalt, auf der die elektrische Aurora steht, wirkt wiederum, als sei sie von der kleinen Sonnenfinsternisdarstellung in Runge's „Morgen“ hochvergrößert und zu irdischer, materieller Form verfestigt. Zwei Kinder im Vordergrund der Zeitungssillustration entsprechen den zwei Engelsputti zur Linken und zur Rechten der Lichtträgerin im des Runge-Gemälde. Wie diese sind sie unbekleidet. Sie halten jeweils einen Telefonhörer in der Hand. Nach hinten werden sie von einem kleinblättrigem Gebüsch auf eine Weise hinterfangen, das es sogar die Assoziation mit Engelsflügeln nahe legt. Die Kinderputti stehen hier wie dort für eine „Ausbreitung“ oder Verteilung des Lichts in weiteren - von der zentralen Lichtgestalt bedingten - Emanationen. Zwischen den Kindern und damit an der Stelle des Säuglings im Runge-Bild befindet sich eine schildartig ausgebildete Ornamentform. Sie trägt die Aufschrift „Paris“ und verdeutlicht, dass diese Stadt an der Stelle des Kindes bei Runge zu Licht und Leben erweckt werden soll. Das Titelblatt der Zeitschrift wird wiederum von einem vegetabilen Ornamentband eingerahmt, das bis in Details kompositionelle Entsprechungen zur arabesken Umrandung des „Kleinen Morgen“ aufweist.

Die erstaunliche Übereinstimmung der beiden Darstellungen lässt sich jedoch nicht damit erklären, dass der Illustrator der „Lumière électrique“ Runge's Bild kannte. Zu dieser Zeit und weit in das 20. Jahrhundert hinein war der frühverstorbene romantische Maler nahezu vergessen. Vielmehr steht die Zeitschriftenillustration exemplarisch für eine ganze Anzahl von Personifikationen dieser Art. Sie verdeutlichen in dieser Apotheose der Elektrizität gesamthaft die ungeheuer hohe Wertschätzung des technischen Fortschritts. Mit Darstellungen wie dieser etablierte sich eine Bildformel, mit der man die fortschreitende Beleuchtung und Elektrifizierung der Städte begrüßte.⁴⁶³ Als gemeinsame Quelle solcher Bildvorstellungen von einer personifizierten, mariengleichen „Lichtträgerin“ sind schließlich auch die Äthervorstellungen anzusehen. Seit dem Jahr 1905 trat die Elektrizität kontinuierlich an die Stelle von Äthervorstellungen.⁴⁶⁴ Dieser Wechsel konnte sich geradezu bruchlos vollziehen, denn 1905 wurden die Äthertheorien fallengelassen. Gleichzeitig erobert die Elektrizität die Städte.⁴⁶⁵

Die mit der Elektrifizierung einhergehende, neuartige Bedienungsweise des Lichts kam dabei einem Wunder gleich. Gegenüber dem Gaslicht, das umständlich von Hand

⁴⁶³ In diesem Zusammenhang wäre beispielsweise auch die New Yorker Freiheitsstatue zu nennen.

⁴⁶⁴ Vgl. dazu Zajonc, S. 178.

⁴⁶⁵ vgl. Zajonc, 1994, S. 130, S. 180 u. S. 187. Schivelbusch, 1983 und Licht, Schein u. Wahn.

entzündet werden musste, genügte nun ein einziger Handgriff zum Schalter und das Licht leuchtete schlagartig, völlig geruchlos und gleichmäßig in seiner ganzen Helligkeit auf. Ebenso plötzlich verschwand es wieder. Diese Beobachtung dürfte einflussgebend gewirkt haben auf Scheerbarts Idee einer Lichtsignalsprache. In ihr manifestieren sich die Unmittelbarkeit des Lichts ebenso wie die Vorstellung, dass mit ihm, vergleichbar den Wegen des Stroms vom Kraftwerk, weite Distanzen zurückgelegt werden können.⁴⁶⁶ Die Angaben von Schivelbusch zum Phänomen des Ein- und Ausschaltens, das die Phantasie der Menschen anregte, unterstützen diese Vermutungen. So stellte man sich nicht nur die spontane Erleuchtung nur eines einzelnen Zimmers vor, sondern man übertrug den Vorgang auch auf das ganze Haus, das sich wie von Zauberhand erhellte:

„Es ist ihnen zu mühselig, einen Knopf zu drücken oder einen Drehschalter zu betätigen? Wohlan, Sie öffnen die Tür Ihres Vorzimmers, und das Licht geht ganz von alleine an. Sie betreten den Salon und die Lampen brennen. (...) Ebenso schaltet sich das Licht automatisch an, wenn Sie das Schlafzimmer und das Arbeitszimmer betreten. Durch das bloße Öffnen der Tür veranlassen Sie, dass das Licht in dem betreffenden Zimmer angeht.“⁴⁶⁷

Die Überlegungen Scheerbarts zu Lichtsignalen, die bei der Betätigung von automatischen Türen den Eintretenden einem freundlichen Empfang bereiten sollen⁴⁶⁸, erweist sich somit als eine konsequente, humoristisch gefärbte Weiterführung von Phänomenen, die ihn und seine Zeitgenossen beschäftigten. Scheerbarts Leistung bestand darin, in einer Zeit, als die industriellen Errungenschaften noch optimistisch gepriesen wurden, sehr hellsichtig die poetisch umsetzbaren Möglichkeiten der neuen Technik zu eruieren und auf diese Weise zugleich ihre Verwendungsmöglichkeiten zu hinterfragen. Er erwies sich darin nicht nur als kritischer Beobachter der Phänomene, sondern auch als zukunftsweisend auf dem Gebiet der Bildenden Kunst. Das betraf nicht alleine seine Pläne zur Glasarchitektur, sondern auch und insbesondere die Theaterideen, mit denen er den Plänen der Bauhaus-Künstler um rund zwanzig Jahre voraus war.⁴⁶⁹ Ein weiterer wichtiger Aspekt, den Scheerbart in diesem Zusammenhang in die Diskussion brachte, war getragen von Fragen um die politische und gesellschaftliche Situation. Zunächst schien es, als könnte die Elektrizität durch ihre

⁴⁶⁶ Schivelbusch, 1983, S. 70.

⁴⁶⁷ Henry de Parville: *L'Electricité et ses applications*, Paris, 1883 (2. Auflage), S. 355f. Zit. n. Schivelbusch, 1983, S. 70 u. S. 72.

⁴⁶⁸ Scheerbart, *Glasarchitektur*?

⁴⁶⁹ *Rev. Theaterbibliothek*. Vgl. Leseprobe 2 im Anhang 1. Veit Loers wies nach, dass Moholy-Nagy sich mit Scheerbart auseinander setzte. *Ders.*: Moholy Nagys „Raum der Gegenwart“ und die Utopie vom dynamisch-konstruktiven Lichtraum. In: László Moholy-Nagy. Ausstellung im Museum Friedericianum Kassel v. 21. April bis 16. Juni 1991. Stuttgart, 1991, S. 37 - 51.

besonderen Eigenschaften und die Konnotationen von Licht und Leben bedeutungsmäßig aufgeladen werden und als Metapher für den elementaren Wunsch nach einem euphorisch gelebten und erlebten Gemeinschaftsgefühl im naturwissenschaftlich geprägten Weltbild dienen (Abb. 15).



15. Bruno Taut: „Sternsystem. Die Kugeln! Die Kreise! Die Räder!“. Alpine Architektur, 1919 (Blatt 28).

II.5.5.4. Die Elektrizität und das Ideal der Gemeinschaft

Faraday verstand das Licht als elektromagnetische Störung. Licht, Elektrizität und Magnetismus gehen nach dieser Vorstellung eine enge Verbindung ein; sie bilden eine „Affektion derselben Substanz“. Der Substanzbegriff Faradays basierte indessen noch auf materiellen Modellen. Die Kraftlinien befinden sich nach dem Erklärungsversuch Faradays überall im Raum und gehen auch durch die Materie hindurch. Mit diesen der Elektrizität zugeschriebenen Eigenschaften erklärte er die elektrische Induktion, auf der die Stromherstellung in Kraftwerken basiert.⁴⁷⁰ Die elektrische Induktion, und damit die

⁴⁷⁰ Zajonc, 1994, S. 179.

Beobachtung, dass der Strom sogar Materie zu durchdringen und weite Distanzen zu überwinden vermag, stellt eines „der archetypischen Phänomene“ des Elektromagnetismus dar. Die praktische und theoretische Bedeutung ließe sich kaum in angemessene Worte fassen, schreibt Zajonc.⁴⁷¹ 1891 wurde die erste Überlandleitung für Starkstrom zwischen Lauffen am Neckar und Frankfurt am Main in Betrieb genommen. Zuvor hatten sich bereits eigenständige Kraftwerke entwickelt. In dieser Periode der Elektrifizierung veränderte sich laut Schivelbusch auch die ökonomische Struktur des Kapitalismus. Die Transformation des liberalen Konkurrenz- in den korporativen Monopolkapitalismus besiegelte danach ökonomisch, was die Elektrifizierung technisch vorweggenommen hatte - das Ende des individuellen Unternehmertums sowie der autarken Energieversorgung. Bekanntlich war die Elektroindustrie ein bedeutsamer Faktor bei dieser Veränderung. Eine Analogie zwischen elektrischem Strom und den wirtschaftlichen Verhältnissen drängte sich auf. Lenins berühmte Formel „Elektrifizierung + Sowjetmacht = Kommunismus“ stellte einen radikalisierten Nachhall dieser „elektrisch“ fundierten Geschichtsphilosophie dar.⁴⁷²

Im Zusammenhang mit Scheerbarts Glasarchitektur stellte sich gleichfalls die Frage nach dem Kollektiven. Die Backsteinarchitektur verkörperte für ihn ein „beschränktes“, opportunistisches Denken gegen das er mit seinen Schriften anzuschreiben versuchte. Seine Glasarchitektur sollte wiederum Ausdruck einer offenen und mobilen Gesellschaft und einer empfundenen Gemeinschaft sein. Mit seiner Idee von der Kommunikation durch Lichtzeichen imaginierte er einen nicht nur zwischenmenschlich, sondern auch kosmisch verstandenen „Zusammenklang“. Seine Reaktion auf die bestehende gesellschaftliche und soziale Situation proklamierte er als das „Ende des Individualismus“.⁴⁷³ Dahinter steht eine intensive Auseinandersetzung Scheerbarts mit Gedanken der östlichen Philosophien. Er bezieht damit im Rahmen der um 1900 zunehmend bekannt gewordenen Vorstellung von der Rückkehr der Seele ins Universum nach dem Tod eine eigene poetische Position. Sie wird von ihm in mehreren Romanen verarbeitet. Es wäre jedoch nicht Scheerbart, wenn ihm nicht auch hier die Synthese aus höchst geistigen Problemen und vergleichsweise profanen Phänomenen geglückt wäre. Vom „Zusammenklang mit einem Größeren“ gelangt er zur humorigen Schilderung und poetischen Weiterführung neuester technologischer Entwicklungen. In seinem „Münchhausenroman“ berichtet er von dem Verblüffungseffekt den der Baron auslöste, als eine Rede von diesem gleichzeitig an fünfzig Stellen über „Kinematograph“ und „Grammophon“ verbreitet wurde. Niemand bemerkte angeblich, dass es nicht der Baron persönlich war, sondern sein technisches Phantom. Er

⁴⁷¹ Zajonc, 1994, 161.

⁴⁷² Schivelbusch, 1983, S. 76 - 78.

⁴⁷³ Scheerbart, Ende des Individualismus, 1895.

verursachte so viel Verwirrung, dass er schließlich aus Deutschland ausgewiesen wurde. Daraufhin bestieg der Baron mit der Gräfin Clarissa seinen „Aeroplan“ und zog sich auf sein glasarchitektonisches „Provisorium“ zurück.⁴⁷⁴ Bei Taut schlug sich die Auseinandersetzung mit Scheerbart schließlich auch in Gedanken zur vereinigenden Kraft der Architektur nieder. Danach stiftet bereits die architektonische Form allein ein „Gemeinschaftsgefühl“, das in der „inhaltlich unbestimmten Zugehörigkeit des Einzelnen zur Masse“ besteht⁴⁷⁵

Gegenüber Scheerbart hat hier eine „Verfestigung“ und Ortung des „Zusammenklangthemas“ im architektonischen Rahmen stattgefunden. Scheerbarts freie Gedankenwelt, die problemlos zwischen Himmel und Erde zu vermitteln vermochte, ist hier nur noch zu ahnen. Taut schrieb diese Gedanken in den zwanziger Jahren nieder und versuchte, ihnen in Form von graphischen Darstellungen einen möglichst populären Ausdruck zu geben. Sie haben nicht alleine die konkrete Bauidee im Blickfeld, sind allerdings nicht immer frei von einer Art pathetischer Naivität im Glauben an die Umsetzung solch optimistischer Ziele.

II.5.6. Überleitung zur Analyse des Lichtdoms von Albert Speer

Damit gelangt die Darstellung der Lichtideen im Werk von Paul Scheerbart zu ihrem Abschluss. Zusammenfassend sei festgehalten, dass Scheerbarts Lichtgedanken um das Aufzeigen von Grenzen der Wahrnehmung bemüht waren und darin die Frage nach Existenz und Kosmos als unbeantwortbare Phänomene aufzeigen wollten. Folgerichtig sprach er vom „Welträtsel“ und einer „Weltantiformel“. Seine Glasarchitektur war als theoretisches Kunstkonzept und konkreter Realisierungsvorschlag in einem gedacht. Damit sollte die metaphorische „Höhlsituation“ des Menschen bewusst gemacht und positiv in ein Gemeinschafts- und Allempfinden umgewertet werden. Mit diesem Bestreben wandte er sich explizit gegen eine „usuelle Illumination“. Immer thematisierte Scheerbart jedoch seine Zweifel an der Realisierbarkeit solcher Ideen.

Im zweiten Hauptteil geht es nun um den Lichtdom von Albert Speer. Die Untersuchung wendet sich damit einem konkreten Lichtprojekt zu, das die Beleuchtungstechnik gezielt auf spezifische Wirkungsabsichten hin einsetzte. Für die hier gestellte Aufgabe, sich dem **Bedeutungsumfang** der Lichtmetapher zu nähern und

⁴⁷⁴ Scheerbart, Münchhausen und Clarissa, 1987, S. 184f.

⁴⁷⁵ Zit. n. Prange, 1991, S. 243.

ihr im Spannungsfeld zwischen Symbol und Metapher zu begegnen, wird die Lichtthematik im nun folgenden Teil der Untersuchung nochmals völlig neu angegangen und auf ihre Relevanz befragt. Dabei geht es nicht länger um die Erörterung eines umfassenden Kunstanspruchs, sondern primär um die Fakten für die Rekonstruktion eines Werks, seiner Vorgeschichte sowie um die Darstellung der damit verbundenen Implikationen. Der Wechsel von Scheerbart zum Lichtdom wird abrupt sein. Handelt es sich doch mit dem Lichtdom nicht nur um ein Lichtkunstwerk von enormen Dimensionen, sondern auch um eines, das in einem totalitären Kontext entwickelt wurde. Die Gelegenheit zur Realisierung bot sich dem jungen Architekten Albert Speer, der in den dreißiger und vierziger Jahren in den Diensten von Adolf Hitler stand. Die Untersuchung wird also fragen müssen, welche Absichten die nationalsozialistische Propaganda mit dem Lichtkunstwerk verfolgte. Damit ist keineswegs intendiert, die historisch chronologische Abfolge beider Hauptteile der vorliegenden Untersuchung für die inhaltliche Ebene zu übernehmen. Die Lichtideen der wilhelminischen Zeit schaffen nur bedingt die Voraussetzungen für die spezifische Lichtverwendung in der totalitären Gesellschaft des Dritten Reichs. Auch besteht kein Anlass, von einer primär logischen Entwicklung der Ereignisse auszugehen. Entscheidend für die Realisierung des Lichtdoms war, welche Mittel dafür zur Verfügung standen, und welche Absichten mit ihnen verfolgt wurden.

Dennoch existieren zumindest indirekt historische Bezüge zwischen Scheerbarts Kaleidoskopkunst und Speers Lichtdom. Sie sollen hier nicht übergangen werden. Im Jahr 1929, wenige Jahre bevor Speer seinen Lichtdom realisieren sollte, lehrte Taut an der Technischen Hochschule Charlottenburg. Zu dieser Zeit war Albert Speer als Assistent am Lehrstuhl Heinrich Tessenows an derselben Hochschule tätig. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass ihm die Gedanken und Einflüsse Tauts zumindest ansatzweise bekannt waren. 1932 siedelte Taut nach Moskau um. In dieser Zeit war auch Rudolf Wolters, der spätere Mitarbeiter, Freund und Vertraute von Speer in Russland mit Bauprojekten befasst. Ein Kontakt zu Taut in diesem Zusammenhang ist vorstellbar, zumal sich die beiden ohnehin schon aus Berlin gekannt haben dürften. Wolters war wie Speer Assistent bei Tessenow. Es ist anzunehmen, dass sich Wolters für Projekte interessierte, die sein älterer und populärer Kollege in dem fremden Land durchführte. Prange hob hervor, dass Taut zu besagter Zeit seine stark von Scheerbart inspirierten Gedanken zum Großen Bau „zu retten“ versuchte.⁴⁷⁶ Über Versammlungen in monumentalen Räumen schrieb Taut:

„...die Masse muß sich als organisches Wesen fühlen, d. h. trotz der ungeheueren Ausdehnung der notwendigen Räume muß jeder einzelne Teilnehmer der

⁴⁷⁶ Prange, 1991, S. 239.

Massenmeetings die gesamte Masse sehen und sich selbst auf diese Weise als ein notwendiges Glied der Gesamtheit mitempfinden können.⁴⁷⁷

Tauts Gedanken von der Funktion und Gestaltung der Architektur als Rahmen für eine große Menschenversammlung decken sich mit zeitgleichen Theaterkonzeptionen als „Gesamtorganismus“. Moholy-Nagys Experimente zu einer Lichtbühne sollten **„das allen Menschen Gemeinsame in Aktion bringen“**. Gropius verstand sein „Theater der Totalität“ in einem ähnlichen Sinn als ein umfassendes Erlebnis. All diese Projekte waren gekennzeichnet durch Fortschrittsoptimismus und die Vision von einer besseren Gesellschaft. Indessen bedurfte es eines gehörigen Zweckopportunismus, um diese Idee zu verkehren und mit der nationalsozialistischen Architektur und damit schließlich auch mit dem Lichtdom ein „Gefühl der Vernichtung des Individuums“⁴⁷⁸ zu erzielen, wie es nur rund zehn Jahre später geschah.

Während Scheerbart mit seinem Skeptizismus eindringlich die Folgen eines Technikmissbrauchs thematisierte, fragten Speer und sein Auftraggeber nach dem technisch Realisierbaren. Einer vorwiegend metaphorischen Verwendung des Lichts für die künstlerisch-produktive Gestaltung, die absichtsvoll begriffen wird als Metapher für das „Nachahmen“ und das „Nichterreichen“, stellt sich somit die Aufgabe entgegen, das Licht als „Material“ für konkrete Gestaltungsaufgaben zu einzusetzen. Die symbolische Tradition des Lichts wird dabei als absichtsvoll mitschwingende Kraft für konkrete Inhalte der Ideologie des Nationalsozialismus eingesetzt. Hitler seinerseits präsentierte sich metaphorisch und real verstanden als Lichtbringer. Auf die bisweilen kryptischen poetischen Ideen des „Unzeitgemäßen“ und weitgehend unbekannt gebliebenen Scheerbart folgt die Analyse eines selbst in seinem Nachleben populären und damit „erfolgreichen“ Werks. Die Tatsache, dass es sich aufgrund seines ephemeren Charakters lediglich in Reproduktionen erhalten hat, erwies sich dabei nicht nur als Handicap. Es ist auch der Beeindruckungsqualität des Lichts, der man sich kaum entziehen kann, zu verdanken, dass der Lichtdom sogar in dieser Form - gestützt von Angaben zu den gewaltigen Dimensionen des Werks - erstaunlich konstant die Imagination einer Transzendenz- und Levitationserfahrung provozierte. Dieses Faktum sowie die geschickte Präsentation dieser Dokumente durch Speer nach der nationalsozialistischen Ära sorgten dafür, dass der Lichtdom zum Inbegriff einer eindrucksvollen Lichtinszenierung stilisiert werden konnte.

⁴⁷⁷ Bruno Taut: Bemerkungen eines Durchreisenden zum Wettbewerb für das Haus der Sowjets in Moskau. In: „Moskauer Rundschau“ 1931, Nr. 45. Zit. n. Prange, 1991, S. 242f.

⁴⁷⁸ Gespräch Franco Borsis mit Speer. Franco Borsis: L'Ordre monumental, Paris, 1986, S. 34.