

PROTZENARCHITEKTUR

Über die fantastischen Architekturen in „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ von Paul Scheerbart und seine Auswirkungen auf expressionistische Architekturentwürfe

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung
des akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs

unter der Leitung von

Ao. Univ. Prof. Dipl.-Ing. Dr. techn. Sigrid Hauser
E 253, Institut für Architektur und Entwerfen

eingereicht an der

Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung

von

Sonja Birgit Sauer

Matrikelnummer 9926276
Rembrandtstraße 3/11
1020 Wien

Wien, 16. Oktober 2007

Kurzfassung

Der Autor Paul Scheerbart veröffentlichte 1901 den Text „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“, in dem er den Umbau eines Felsmassivs thematisiert. Diese Arbeit analysiert, neben der Bedeutung eines Umbaus einer Berglandschaft an sich, die darin vorkommenden Motive der Höhle, des Glases, der Terrassen und der Unterwasserbauten. Es werden dabei sowohl Innenräume als auch Außenarchitektur berücksichtigt. Besonderes Gewicht ist auf den Umgang Scheerbarts mit Technik gelegt.

Nachdem das einzige verwirklichte Architekturprojekt, bei dem Scheerbart mitgewirkt hatte, der Musterpavillon der Glasindustrie auf der Kölner Werkbundaustellung 1914, vorgestellt worden ist, werden die Motive des „Rakkóx“-Romans in ausgewählten Werken der architektonischen Avantgarde nachgewiesen. Dazu werden zuerst einzelne Blätter aus der „Alpinen Architektur“ und dem „Weltbaumeister“ Bruno Tauts detailliert besprochen und die Analogien zum Roman anhand von Textpassagen aufgezeigt. Nach derselben Methode werden Werke Wenzel Habliks aufbereitet, eines aus einer frühen Schaffenszeit, einige Blätter des Zyklus „Schaffende Kräfte“ und das Werk „Der Weg des Genius“.

Den Schluss des Kapitels bildet ein Abschnitt über die „Gläserne Kette“. Hier werden ebenfalls beispielhaft Zeichnungen verschiedener Mitglieder des Briefzirkels in Bezug zum Text Scheerbarts betrachtet, um den Einfluss des Romans nachzuvollziehen. Schließlich wird eine Beeinflussung weiterer Kreise angedacht, indem ähnliche Ideen und Motive in Abbildungen aufgezeigt werden, die vordergründig nicht mit Scheerbart in Verbindung stehen.

Ausblickend sind Entwürfe von Frank Lloyd Wright und Bruce Goff kurz vorgestellt, die zu den expressionistischen Architekturvisionen passen. Denn bei diesen Projekten, obwohl sie erst um 1950 entstanden sind, tauchen Scheerbarts Ideen wieder auf.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	4
1 Einleitung	5
1.1 Thema	5
1.2 Paul Scheerbart	8
2 Die Architektur in „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ von Paul Scheerbart	11
2.1 Exkurs: Inhalt „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“	13
2.2 Die Motive im Roman „Rakkóx der Billionär“	15
2.2.1 Höhle	17
2.2.2 Fels- und Gebirgsbauten	19
2.2.3 Glas und Kristall	22
2.2.4 Terrassen	24
2.2.5 Unterwasserbauten	25
2.3 Umgang mit Technik	26
2.4 Einflüsse und Motivation Scheerbarts	31
2.4.1 Märchen, Fantastische Erzählung und Science-Fiction	32
2.4.2 Natur-Mystizismus	34
2.4.3 Kosmische Architektur	36
3 Scheerbarts Architektur realisiert: Die Werkbundausstellung	39
3.1 Die Freundschaft zwischen Paul Scheerbart und Bruno Taut	40
3.2 Das Glashaus in Köln 1914	41
4 Aufscheinen Scheerbarts Ideen in expressionistischen Architekten-Visionen	46
4.1 Bruno Taut	47
4.1.1 „Alpine Architektur“	48
4.1.2 „Der Weltbaumeister“	57
4.2 Wenzel Hablik	60
4.2.1 Kristallbauten und „Schaffende Kräfte“	62
4.2.2 Technische Visionen	68

4.3	Die „Gläserne Kette“	70
4.4	Zeitgleiche Werke ohne nachgewiesene Verbindung zu Scheerbart . .	75
5	Wiederauftauchen der Motive um 1950	78
5.1	Frank Lloyd Wright	79
5.2	Bruce Goff	81
6	Nachwort	83
	Literaturverzeichnisse	85
	Abbildungen	93

Abbildungsverzeichnis

1	Paul Scheerbart (1911)	93
2	Joseph Paxton: „Crystal Palace“ (1851)	94
3	Karte der Anden, Südamerika	95
4	Konstruktionszeichnung „Perpeh“	96
5	Zeichnung von Paul Scheerbart aus „Jenseitsgalerie“ (1907)	97
6	Außenansicht des Pavillons von Bruno Taut auf der Werkbundausstel- lung in Köln (1914)	98
7	Glastreppe im Ausstellungspavillon	99
8	Bauplan des Ausstellungspavillons vom Büro Taut & Hoffmann	100
9	Bruno Taut: „Im Kristallhause“ aus „Alpine Architektur“ (Blatt 4, 1920)	101
10	Bruno Taut: „Groteske Gegend“ aus „Alpine Architektur“ (Blatt 8, 1920)	102
11	Bruno Taut: „Der Felsendom“ aus „Alpine Architektur“ (Blatt 11, 1920)	103
12	Bruno Taut: „Die Andenkette ein leuchtendes Band von Kratern, Berg- domen u. Talbauten Saum des grossen Meeres“ aus „Alpine Architek- tur“ (Blatt 23, 1920)	104
13	Bruno Taut: aus „Weltbaumeister“ (Blatt 25, 1920)	105
14	Wenzel Hablik: „Kristallschloß“ (1903)	106
15	Wenzel Hablik: aus „Schaffende Kräfte“, Blatt 15 bis 20 (1909)	107
16	Wenzel Hablik: „Der Weg des Genius“ (1918)	108
17	Wenzel Hablik: „Glas-Eisenhaus im Meere kann bei Sturm tauchen – technische Insel“ aus „Cyklus Architektur“ (Teil 2 „Utopie“, Blatt 18, 1925)	109
18	Max Taut: Titelzeichnung für „Frühlicht“, Nr. 12, 1920 (16.05.1920)	110
19	Hermann Finsterlin: „Königssee“ (1922)	111
20	Paul Gösch: „Kristallstadt: Gemeinschaft Terrassenbogen“	112
21	Wassili Luckhardt: „Kino, Formphantasie“ (1920)	113
22	Hermann Billing: „Architektur-Skizze“ (1903) aus „Architektur-Skizzen“, Stuttgart, o. J. (1904)	114
23	Elfriede/Friedl Döll: „Kubistischer Raum“ (um 1923)	115
24	Erich Kettelhut: „Metropolis II. Fassung. Morgendämmerung“ (1925)	116
25	Frank Lloyd Wright: Projekt für ein Sportklubhaus in den Hollywood- Hügeln, Kalifornien (1947), Querschnitt	117
26	Frank Lloyd Wright: Projekt für die Synagoge Beth Shalom in Elkins Park, Pennsylvanien (1956), Westansicht	118
27	Bruce Goff: „Crystal Chapel“, Projekt für eine Kapelle der Universität Oklahoma in Norman, Oklahoma (1950), Modell	119
28	Bruce Goff: „Crystal Chapel“, Projekt für eine Kapelle der Universität Oklahoma in Norman, Oklahoma (1950), Modell	120

1 Einleitung

Die architekturtheoretischen Schriften des italienischen Futurismus und die dazu gehörenden Zeichnungen des Architekten Antonio Sant’Elias stießen mich vor einigen Jahren zum ersten Mal auf die ungebauten Entwürfe der deutschen Architekturavantgarde. Bruno Taut als herausragende Figur und besonders die Verbindung der „Gläsernen Kette“ fesselten daraufhin meine Aufmerksamkeit, da ihre Mitglieder in ungewohnter Weise Architektur entwarfen: sie schrieben sich Briefe über Architektur.

Bei der Suche nach den Anstiftern zu derart ungewöhnlichen Ideen, die nie zur Ausführung gedacht waren, gelangte mir schließlich ein Buch Paul Scheerbarts in die Hände. In seinen Romanen begegneten mir die Bilder der „Gläsernen Kette“ wieder. Obwohl mir zuvor nie das bereichernde Zusammenwirken von Literatur und Architektur bewusst war, leuchtete mir die Verbindung der beiden nur scheinbar fremden Gebiete sofort ein, und ich begann in den Büchern, die ich las, die Architektur zu entdecken.

Das Architekturmuseum der Technische Universität München zeigte 2006/2007 die Ausstellung „Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur“ (Ner07). Obwohl ich die Ausstellung als ungemein bereichernd empfand, war dem mir sehr vertrauten Paar Paul Scheerbart und Bruno Taut leider nur eine kleine Schautafel gewidmet, die mir inhaltlich nicht neu war. Doch dies gab mir den Anstoß, mehr über Scheerbart und Taut herausfinden zu wollen. Mit der vorliegenden Arbeit habe ich versucht dies zu verwirklichen, doch meine Neugier ist nur gewachsen.

1.1 Thema

In den letzten etwa 10 Jahren die Anzahl an Publikationen über Paul Scheerbart deutlich gestiegen. Die Veröffentlichungen stellen Scheerbart in Bezug zur frühen Science-Fiction (Inn96), befassen sich mit seinen literarischen Bezügen und Kontexten (Mau02) oder durchleuchten den naturwissenschaftlichen Hintergrund (Ege04), um nur einige Beispiele zu nennen. All diese Arbeiten beziehen sich auf das Gesamt-

werk, ohne auf einzelne Veröffentlichungen des Dichters einzugehen. Einzig Khoder Popiol interpretierte das Werk „Tarub, Bagdads berühmte Köchin“ (Pop88) detailliert, sowie es auch die jeweiligen Nachworte zu den Romanen tun, falls diese einzeln herausgegeben wurden.

Obwohl unbestritten ist, dass Scheerbart besonders oft Architektur in den Mittelpunkt seiner Romane stellt, und auch sein Wirken auf den Architekten Bruno Taut bekannt ist, sind die architektonischen Motive der einzelnen Romane in der Sekundärliteratur selten thematisiert. Herauszuheben ist hier die schon 1983 geschriebene Dissertation von Karl-Heinz Knupp „Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts – Ein Beitrag zum Verhältnis von literarischer Fiktion und Architektur“ (Knu83). Knupp arbeitet die einzelnen Motive ab, indem er sie einerseits in den Texten Scheerbarts aufzeigt und andererseits einen Kontext zur Literaturgeschichte herstellt. Er bleibt dabei stets auf der literarischen Seite, ohne das Wirken der Visionen auf Architekten zu berücksichtigen. Andere Veröffentlichungen stellen den Bezug zwischen Paul Scheerbart und dem Architekten Bruno Taut her, im Besonderen sind dies Ralph Musielski im 2003 erschienenen Buch „Baugespräche – Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der Gläsernen Kette“ (Mus03) und Roland Innerhofer mit dem Artikel „Literarische und architektonische Phantasie. Paul Scheerbart und Bruno Taut“ (Inn00).

Über „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ (Sch62, S. 227-247) ist mir nur die kurz gehaltene Veröffentlichung „Rakkóx der Billionär“ von Roland Innerhofer bekannt, die im Beiblatt „Album“ der Tageszeitung „Der Standard“ und im Buch „Literatur um 1900 – Texte der Jahrhundertwende neu gelesen“ (Inn01) erschienen ist.¹ Der Roman beschreibt keine Glasarchitektur, die für Scheerbarts Spätwerk typisch ist und auf die meist Bezug genommen wird, wenn von Scheerbarts Architekturvisionen die Rede ist. Wegen der thematisierten Bergarchitektur und Wiederaufscheinen dieser in Zeichnungen anderer Künstler ist der Roman in meinen Augen einer gesonderten Betrachtung würdig.

¹„Album“ vom 25. März 2000 als Beilage der österreichischen Tageszeitung „Der Standard“

In der folgenden Arbeit möchte ich explizit auf „Rakkóx der Billionär“ eingehen, um die fiktive Architektur, die ein Hauptakteur des Romans ist, anhand von Textpassagen zu verdeutlichen. Weiters möchte ich aufzeigen, auf welche Art die im Roman gefundenen Architektur motive in den gezeichneten Visionen des architektonischen Expressionismus wiederauftauchen. Dadurch zeigt sich der Einfluss dieses Textes auf die Avantgarde der Architektur.

Es wurde nur ein einziger und dazu kurzer Roman des Schriftstellers ausgewählt, um im Detail arbeiten zu können. Gewiss hatten auch andere Texte großen Einfluss auf die Architekten, doch die Berücksichtigung aller in Frage kommender Literatur hätte sicherlich den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.

Meine Vorgehensweise beleuchtet als erstes den Roman selbst. Nach einem Überblick über den Inhalt stelle ich die im Roman erkannten Architektur motive vor. Als eigenen Punkt möchte ich Scheerbarts Verständnis der Technik erläutern, und wie er mit ihr umgeht. Denn für die Architektur, reale wie fiktive, ist der Stand der Technik ein wesentlicher Faktor des Entwurfs. Der Beginn des 20. Jahrhunderts brachte viele technische Neuerungen, so dass sich der Fortschritt besonders auch in der Baukunst niedergeschlagen hat. Zum allgemein besseren Verständnis werde ich darauf die Ideen in Scheerbarts Hintergrund aufzeigen.

Die architektonischen Ideen des Dichters wurden in einem einzigen ausgeführten Bauwerk umgesetzt. Deshalb sei dieses in einem zweiten Teil vorgestellt. Der Architekt kann sich anhand des Pavillons der Glasbauindustrie auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914, erbaut vom Architekten Bruno Taut, ein Bild davon machen, wie die Visionen realisiert werden könnten.

Im Weiteren gehe ich auf Zeichnungen und Veröffentlichungen einiger Architekten und architektonisch denkender Künstler ein. Ich habe jeweils einige Werke als Beispiele ausgewählt, bei denen die Verbindung zu den im Roman festgestellten Motiven offensichtlich ist. Die Künstler haben in der Regel einen direkten oder indirekten Bezug zu Paul Scheerbart. Details der Bilder wurden dabei mit dem Roman verglichen, die Übereinstimmungen und Gegensätzlichkeiten so deutlich gemacht.

Wenn der Umbau eines Felsmassivs im Mittelpunkt steht, denkt niemand an Literatur als erstes. Umgestaltung einer Landschaft und bauliche Maßnahmen derart, wie sie hier aufscheinen, lassen zuerst an Architektur denken. Deshalb glaube ich, dass man dieses Thema von seiner architektonischen Seite betrachten sollte, obwohl die Vision zuerst in Literatur auftaucht. In sich ist es ein sehr architektonisches Thema, das sich auf dem Umweg der Literatur wieder der Architekten bemächtigt. Wenn die üblichen bildlichen Mittel zur Architekturdarstellung, wie zum Beispiel Skizze, Grundriss oder Schnitt, möglichst wenig Raum für Fantasie lassen, so entbehrt das geschriebene Wort die bildliche Darstellung meist ganz. Den in Bildern und Räumen denkenden Menschen ist dadurch eine große Freiheit gegeben und die an den Anfang gestellte Idee kann sich so individuell weiterentwickeln, wie eine Architekturskizze als Ausgangspunkt es möglicherweise nicht erlaubt hätte.

1.2 Paul Scheerbart

Der Autor Paul Scheerbart wurde am 8. Januar 1863 als jüngstes von 11 Kindern in Danzig geboren. Seine Mutter verstarb, als Scheerbart erst 4 Jahre alt war, so dass der spätere Autor bei seinem Vater, dem Zimmermann Karl Eduard Scheerbart, aufwuchs. 1869 als Paul Scheerbarts älteste Schwester bereits eine Ehe eingegangen war, heiratete der Vater nochmals. Die Stiefmutter war eine stark pietistische Frau, die die volle Erziehung ihres Stiefsohnes übernahm, als dieser 10 Jahre alt war, da ihr Mann und Paul Scheerbarts Vater 1871 starb.

Die Stiefmutter förderte Scheerbarts Talente und legte Wert auf seine Bildung. Er war wohl schon in jungen Jahren mit einer *märchenhaft-bizarren Phantasie* (Har62, S. 724) ausgestattet, doch entstand in ihm unter dem Einfluss seiner Stiefmutter der Wunsch Missionar zu werden. Er studierte Theologie, begeisterte sich dann ab 1882 auch für Philosophie, besonders die orientalische. Scheerbart selbst schreibt in einem Brief, dass 1884 *der Übergang zur Kunst*² erfolgte. Neben seinem ausgeprägten Interesse für Orientalistik und Dichtkunst las Scheerbart Kant und Schopenhauer und

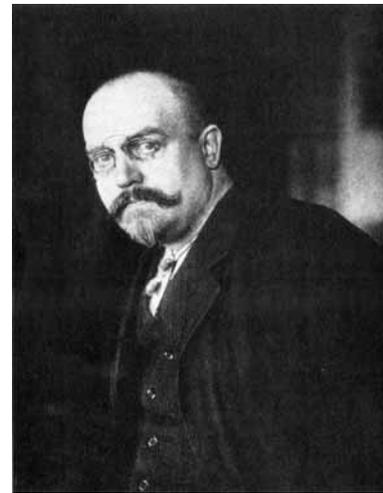
²nach (Har62, S. 724) ein Brief Scheerbarts vom 11. Juli 1901 an Bruno Pompecki.

wurde schließlich durch Carl du Prels Werke zum Studium der Kosmologie angeregt.

Nachdem Paul Scheerbart seit 1884 hauptsächlich literarisch tätig ist, zieht er von Danzig nach Wien, Leipzig, Halle und München, bis er sich schließlich 1887 dauerhaft in Berlin niederlässt. Der Autor illustriert seine Arbeiten zum Teil selbst und gibt sogar Zeichnungsmappen heraus.³ Dennoch lebt er in finanziell eher bedrängten Verhältnissen, so dass er zwischen 1882 und 1915 insgesamt 15mal umzieht, da er die Miete nicht bezahlen kann. Des weiteren scheint Scheerbart sich auch nicht für Geld zu interessieren und sich deshalb nicht darum zu kümmern.

Seine Schriften verkaufen sich nicht besonders gut. Seine Geschichten werden in Zeitschriften veröffentlicht, wofür sich ihre Kürze gut eignet, und für seine Bücher wechselt Scheerbart sehr oft den Verleger. Sie erscheinen beispielsweise bei F.C.C. Bruns, Insel, Rowohlt und Schuster & Loeffler.

Als der Fantast 37 Jahre alt war, heiratet er 1900 die Postbeamtenwitwe Anna Sommer, die bereits über 45 war. Das Paar bleibt kinderlos. Die Verbindung bringt ein irdisches Gegen-



Paul Scheerbart 1903

gewicht zu den Fantasmen des Autors. Anna organisiert den Alltag und hält die Finanzen teilweise durch Entwürfe von Tapetenmustern und Papieren für Bucheinbände beisammen. Sie kümmert sich um alles Wirtschaftliche in Scheerbarts Leben. Er selbst verwendete gewöhnlich das Geld, das ihm zur Verfügung stand, um eines seiner Projekte zu verwirklichen, oder gab es für Bier aus.⁴

Obwohl der Bekanntenkreis Scheerbarts dank seines Lebens in der Berliner Boheme sehr weit war, sind nur einige Freunde bekannt. Er pflegte Umgang mit Edvard Munch, Ola Hansson, Knut Hamsun, Stanislaw Przybyszewski und Arno Holz beispielsweise, die ihn als spaßigen Gesellen ansahen. Zu seinen engeren Freunden gehörten Alfred Kubin, der für ihn das Buch „Lesabéndio. Ein Asteroïden-Roman“

³Z.B. „Jenseitsgalerie“ von 1907 (Sch85)

⁴Vergleiche „Perpeh“ im Kapitel 2.3 Umgang mit Technik, S. 26

illustrierte, der Sturm-Verleger Herwarth Walden und Richard Dehmel. Auch Walter Benjamin war mit Scheerbart bekannt. Er erwähnt Scheerbart in seinen Werken und gesteht dem Werk „Lesabéndio“ zu, *überall erfüllt vom Geiste der Empfängnis und der Idee* (Ben98, S. 228) zu sein:

[...] *so ist es doch dieser Humor, der umso sicherer die Region der Kunst übersteigt, und das Werk zu einem geistigen Zeugnis macht.* (Ben98, S. 230)

Paul Scheerbart nannte seine Gemahlin den „protten Bär“ und wurde selbst „Paulemann“ genannt. Sie zweifelte nie an seiner Gabe. Das Ehepaar hatte sich *ehrlich lieb* (Har62, S. 729). Im Jahr 1915 verstarb der Autor Paul Scheerbart am 15. Oktober in Berlin an einem Schlaganfall.

Scheerbart führte das Pseudonym Bruno Küfer. Seine insgesamt 32 teils mehrbändigen Werke erfreuten sich zu Lebzeiten wie auch später keines großen Publikums. Er geriet in Vergessenheit und wurde erst 1955 in der Reihe „Verschollene und Vergessene“ wieder aufgelegt.⁵

⁵Daten nach (Ike96, S. 18 ff), (Inn01, S. 179 f), (Why81, S. 58) und (Har62, S. 723 ff)

2 Die Architektur in „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ von Paul Scheerbart

„Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ gehört zu Scheerbarts mittlerer Schaffensperiode. Er veröffentlichte architektonische Fantasien bereits ab den späten 1880er Jahren. Sein erstes Buch 1889 war „Das Paradies, die Heimat der Kunst“. Von den bekannteren Romanen Scheerbarts wurde „Tarub, Bagdads berühmte Köchin. Ein arabischer Kultur-Roman“ (1897) früher veröffentlicht als der „Rakkóx“-Roman wie auch „Ich liebe Dich! Ein Eisenbahn-Roman mit 66 Intermezzos“ (1897). Unmittelbar nach „Rakkóx“ folgten „Die Seeschlange. Ein See-Roman“ (1901) und „Die große Revolution. Ein Mondroman“ (1902). Scheerbart schuf ein umfangreiches Œuvre von 32 Werken, darunter neben Romanen auch Gedichte und Bühnenwerke. Sein bekanntester Roman ist wohl der 1914 erschienene „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman“, der sich detailliert mit Glasarchitektur auseinandersetzt. Dieselben Gedanken sind in der Schrift „Glasarchitektur“ (1914) zusammengefasst.

Der Inselverlag Leipzig brachte „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ 1901 heraus, eine zweite Ausgabe erschien erst 1955 im Franz Steiner Verlag Wiesbaden. Zusammengefasst mit anderen Scheerbart-Romanen als „Dichterische Hauptwerke“ findet man den „Protzenroman“ 1962 bei Goverts Broschuren in der Reihe „Neue Bibliothek der Weltliteratur“ mit einem Nachwort von Else Harke. Gemeinsam mit dem Roman „Die wilde Jagd. Ein Entwicklungsroman in acht anderen Geschichten“ (1901) wurde das Werk 1976 nochmals herausgegeben. Die beiden Romane waren schon 1901 zusammen publiziert und mit Buchschmuck von Henri Jossot und Illustrationen von Felix Valloton versehen worden. Darauf kommt die Ausgabe von 1976 zurück und wird durch ein Nachwort von Franz Rottensteiner ergänzt. Der Kritiker Ernst Osterkamp kommentiert die Ausgabe des Inselverlags wenig schmeichelhaft:

Wenn gleichwohl kürzlich in einer Taschenbuchreihe, in der Werke nicht selten als Beigabe des Buchschmucks erscheinen, Texte von Scheerbart herauskamen, so doch nur, weil ihnen das Glück widerfuhr, von Felix Valloton illustriert worden zu sein, nicht aber, um einem neuerwachten [sic!] Interesse an Scheerbart nachzukommen. Auch dürfte diese Ausgabe

ihm kaum neue Leser gewinnen: Während der kurze ‚Rakkóx‘-Roman als Produkt einer skurrilen Phantasie noch auf Wohlwollen hoffen darf, so ist doch ‚Die wilde Jagd‘ als einer der am wenigsten zugänglichen Texte Scheerbarts wohl zuletzt dazu angetan, weiteres Interesse an seinem Werk hervorzurufen. (Ost96, S. 237)

Der Inselverlag edierte den Roman 1992 erneut.⁶ Ein bisher letztes Mal wurde „Rakkóx“ 1991 im Octopus Verlag in Radebeul verlegt.

Paul Scheerbart hatte einen kleinen Leserkreis und auch wenige Kritiker. So sind in der Zusammenstellung der Buchrezensionen Scheerbarts (Kal98) nur zwei Einträge zum „Rakkóx“-Roman zu finden: Eine Beilage des „Literarisches Centralblatt für Deutschland“ (1901) mit dem Titel „Historische und andere Romane“ von Hermann Anders Krüger (Krü98) und Carl Busses „Literatenkunst“ (1901/1902) aus „Der Türmer“ (Bus98). Beide Rezensionen fallen überwiegend negativ aus. Sie machen sich nicht nur über das äußere Erscheinen des Werkes lustig, sondern verweigern sich auch seinem Inhalt. Krüger nennt das Werk eine *ausgelassenen Bierulk* (Krü98, S. 95), Busse spricht Scheerbart jedes dichterische Talent außer Fantasie ab. *Es ist eine Zirkuskunst, die da geboten wird. [...] Auch seine [Scheerbarts] Kunst ist hohle Literatenkunst wie jede, die nicht im Herzen wurzelt* (Bus98, S. 97).

Doch Scheerbart konnte auch einen ihm gesonnenen Kreis von Bewunderern um sich scharen. Walter Benjamin erwähnt ihn in seinem Aufsatz „Erfahrung und Armut“ neben Paul Klee und Adolf Loos.⁷ Und durch seine Freundschaft zu Bruno Taut, den man glühenden Verehrer Scheerbarts nennen darf, wurden die Ideen des Dichters gewürdigt.

⁶Hier widersprechen sich die Angaben. In „Über Paul Scheerbart III“ ist eine Ausgabe von 1992 angedeutet (Kal98, S. 95), bei Recherche dieser Ausgabe wurde jedoch nur ein Hinweis mit der Jahreszahl 1982 gefunden.

⁷*Ein so verschachtelter Künstler wie der Maler Paul Klee und ein so programmatischer wie Loos – beide stoßen vom hergebrachten, feierlichen, edlen, mit allen Opfern der Vergangenheit geschmückten Menschenbilde ab, um sich dem nackten Zeitgenossen zuzuwenden, der schreiend wie ein Neugeborenes in den schmutzigen Windeln dieser Epoche liegt. Niemand hat ihn froher und lachender begrüßt als Paul Scheerbart. (Ben61, S. 315)*

2.1 Exkurs: Inhalt „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“

„Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ handelt von einem architektonischen Großprojekt des Bauherrn Rakkóx, das die Ermordung des Billionärs und einen Weltkrieg zur Folge hat.

Rakkóx lebt in vielen Großstädten Asiens und Europas. Er ist ein durch seine Finanzkraft sehr mächtiger Mann, der viel Geld in den Umlauf bringt, und ist dabei stets an einer Vergrößerung seiner Machtmittel interessiert. Im nach ihm benannten Roman wird seine Neigung unterstrichen, neue Techniken zu realisieren. Besonders vom militärischen Bereich verspricht sich Rakkóx den Erhalt und die Vergrößerung seiner persönlichen Macht. Deshalb unterhält er eine *Erfindungsabteilung, in der zweihundert abgefeymte Genies beschäftigt* (Sch62, S. 229) sind.

Der Aufforderung neues Militär zu entwickeln folgend, schlagen die Genies Rakkóx vor, Tiere als Kämpfer einzusetzen, da der Mensch zu schwächlich sei und Automaten zu teuer. Doch der Billionär fasst den Vorschlag als einen Witz über seine Person auf. Seine Neigung zu Unterwassergefechten stiftet ihn jedoch dazu an, sich die Causa näher ausführen zu lassen. Er telegraphiert mit der Bitte um einen ernsthaften Artikel zu den *Endzielen der submaritimen Kriegstechnik* (Sch62, S. 231). Die daraufhin vom Obergenie Schultze VII. verfasste Schrift über submarine Nationen und die Vorteile der Unterwasser-Staaten, die laut dem Erfinder architektonisch kein Problem darstellten, kann Rakkóx aber wieder nicht ernst nehmen. Dennoch bestellt er sofort *zehntausend submarine Torpedoboote* (Sch62, S. 234).

Während sich der Billionär nun in einem seiner Prunkräume, dem Perlmutterzimmer, ausruht, stellt sich bei ihm ein junger Erfinder namens Kasimir Stummel vor. Sie sprechen über die Erfindungen, welche Rakkóx am höchsten schätzt, und schließlich unterbreitet Stummel einen Vorschlag, wie die Macht des Billionärs veranschaulicht werden könnte: Analog zu den Prunkbauten der Fürsten der Vergangenheit, könnte Rakkóx mit einem Kolossalbau von noch nie dagewesener Größe glänzen. Stummel will Teile des südamerikanischen Anden-Gebirges als Basis für den Bau verwenden.

Wie wärs nun, wenn Sie, Herr Rakkóx, geneigt sein möchten, nicht

bloß einzelne Parteen [sic!] eines Felsens – sondern versuchsweise mal einen ganzen Felsen von oben bis unten in ein architektonisches Kunstwerk zu verwandeln? (Sch62, S. 236)

Der Auftrag wird erteilt, die gesamte Erfindungsabteilung mit 200 Genies wird jedoch entlassen.

Die erzürnten Genies, allen voran das ehemalige Obergenie Schultze, der daraufhin beschließt Rakkóx zu vernichten,⁸ versammeln sich und stimmen zu, zusammen nach China auszuwandern. Dort wollen sie den chinesischen Kaiser gegen Rakkóx aufstacheln, um ihre Entlassung zu rächen.

An der Westküste Südamerikas geht währenddessen der Bau voran. Rakkóx wird stetig berühmter, er wird beinahe vergöttert. Doch nach etwa einem Jahr schwindet seine Popularität, da China gegen seine Baupläne auftritt. Der Billionär trifft sich mit seinem Baumeister Stummel.

Da vermehrt chinesische Kriegsschiffe vor der Küste des Felsenbaus gesichtet wurden, veranlasst auch Rakkóx seine Torpedoboote anzurücken. Stummel meint, dass die Offiziere der rakkóxschen Einheiten schlechter wären als die der chinesischen, da sie für keine Nation kämpften. Er schlägt vor das nationale Element der chinesischen Armee dadurch zu zerschlagen, indem man sie zu einer internationalen Einheit verwässere. Somit gehörten beide Heere keiner eindeutigen Nation mehr an und wären sich hierin gleich. Um das zu erreichen, möchte Stummel Europäer nach China übersiedeln und Chinesen nach Europa. Um ihr Vorhaben zu tarnen, möchte er gleichzeitig auch Afrikaner und Inder wechselseitig übersiedeln, Indianer und Bewohner Skandinaviens ebenso.

Rakkóx stimmt den Plänen seines Architekten zu. Es entspinnt sich ein weiteres Gespräch und Stummel spricht sehr ausführlich und lang über die Palastgebirge, mit denen er sich persönlich sehr verbunden fühlt. Er informiert Rakkóx, was bisher getan wurde, und malt seine Fantasien von riesigen Höhlen aus. Die Wände der Säle würden voller Wohnungen sein, riesige Granithallen mit 200m hohen Wänden würde

⁸ *Und darum muß [sic!] Rakkóx – es läßt [sic!] sich leider nicht ändern – zerrissen werden – wie die Taube vom Habicht zerrissen wird.* (Sch62, S. 239)

es geben. Er spricht bis zum nächsten Morgen von Emailfarben und Palasthöhlen.

Der Krieg schreitet ohne Schlachten voran, besteht vielmehr in gegenseitigem Belauern und Bestechungsversuchen. Schultze als Oberbefehlshaber der chinesischen Armeen durchschaut Stummels Plan der „Rassenvermischung“. Doch da er auch erkennt, dass Stummel mehr an den Palastbauten hängt, als er seinem Auftraggeber loyal ist, versucht er den Architekten mit dem Argument zu ködern, dass die Paläste im Besitz der „Vereinigten Staaten des Erdballs“ (Sch62, S. 244 f) an Wert gewannen.

Der Billionär wird von diesem Übergabevorschlag informiert und lehnt ihn natürlich brüsk ab, worauf Stummel eigenmächtig internationale Unterhandlungen beginnt. Die Wut gegen Rakkóx den Billionär steigt auf allen Seiten, besonders da Schultze Stummel immer näher zu sich zieht. Schließlich erklärt Stummel die Paläste ohne Rücksprache mit Rakkóx zu internationalem Eigentum.

Sofort erklärt der Billionär die Proklamation Stummels für gegenstandslos und macht sich nach Südamerika auf, welches er jedoch nie erreichen wird. Denn Schultze fängt Rakkóx mit Hilfe der Genies und Chinesen ab und nimmt ihn gefangen. Die ihn bewachenden Indianer töten den Billionär und schneiden ihn in Stücke.

Nach der Ermordung wird Schultze überall als Erlöser gefeiert. *Schultze VII. aber merkt plötzlich, daß [sic!] er – zum – Götzen – der – Dummheit – geworden ist – und – – – verachtet sich. – So stürzt Schultze VII. von seiner Höhe* (Sch62, S. 247). Auch Stummel ergeht es nicht besser. Da der Krieg nun auf der ganzen Welt andauert, bleibt den Nationen kein Geld für Stummels Gebirgspaläste. Sie werden als Bergwerk missbraucht und verwüstet.

So endet der Protzenroman „Rakkóx der Billionär“ ohne Gewinner. Alle Hauptpersonen verlieren und auch die im Mittelpunkt stehende Architektur der Gebirgspaläste verfällt.

2.2 Die Motive im Roman „Rakkóx der Billionär“

Im Folgenden sollen die architektonischen Hauptmotive in Scheerbarts Roman „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ (1901) untersucht werden. Literarische und

andere Motive wurden dabei nur soweit berücksichtigt, wie sie für die Architektur von Bedeutung sind. Der in dieser Diplomarbeit gesuchte Zugang ist architektonischer Natur und kann deshalb dem Roman nicht im Ganzen gerecht werden.

Der Autor beschreibt sowohl Inneneinrichtungen als auch Außenarchitektur. Die Inneneinrichtungen gewichten die Materialien stärker, wobei davon ausgegangen werden kann, dass mit dem Interieur auch das Wesen des Protagonisten beschrieben wird und so eine enge Verbindung zwischen Architektur und Rakkóx' Charakter besteht. Andererseits kommen in der Innenraumgestaltung viele von Scheerbarts Ideen zu einer neuen Architektur zum Vorschein, wenn er den Einsatz der Materialien, Lichtwirkungen, die Stimmungen und Möbel neu ordnet.

Die beschriebene Felsarchitektur vernetzt Innen und Außen durch ihre übergroß dimensionierten Hallen und Oberlichter. Den äußeren Gesamteindruck der Architektur, die in diesem Roman sicherlich die Hauptattraktion ist, schildert Scheerbart in nur einer Passage des Romans (Sch62, S. 242 ff). Ohne auf Maße oder genaue Größenangaben einzugehen, beschreibt er seine Fiktionen in subjektiven Eindrücken, indem er persönliche Kommentare einbaut wie ein um Zustimmung suchendes *nicht wahr?* (Sch62, S. 243) oder das darauf folgende *Man muß [sic!] lächeln, [...]* (Sch62, S. 243). Monika-Elisabeth Maul fasst in ihrer 1995 erschienenen Diplomarbeit zusammen:

Für ihn [Scheerbart] ist vor allem der Eindruck, den ein architektonisches Gebilde macht, wichtig und nicht seine maßstabgetreue Wiedergabe. Das subjektive Architektur Erlebnis wird der objektiven nüchternen Betrachtungsweise vorgezogen. Die Gefühle und Assoziationen, die bei den Menschen von gewissen Bauten hervorgerufen werden, stellt Scheerbart in den Vordergrund. (Mau95, S. 65)

Versuche, Scheerbarts Stil im Gesamten einzuordnen, reichen von der Spätromantik über den Futurismus (Spr95), den Jugendstil (Ost96, S. 250) bis hin zum Expressionismus.⁹ Seine architektonischen Visionen gelten als der dichterische Auftakt zur expressionistischen Architekturvision.¹⁰

⁹Vergleiche: „Versuche, Scheerbarts Stil und Kunstrichtung zu bestimmen“ (Pop88, S. 227 f) und (Peh92, S. 73 f)

¹⁰*Der Autor [...] ist als größter Phantast der deutschen Literatur, als genialer Außenseiter der*

2.2.1 Höhle

Im Roman „Rakkóx der Billionär“ nimmt der Billionär sein Frühstück im sogenannten „Höllensaal“ ein. Es handelt sich dabei um einen Nachbau einer Höhle aus Tropfstein, die von kleineren Nebengrotten umschlossen wird. Zusätzlich oder im Gegensatz dazu wurde der Saal mit Symmetrien gegliedert.¹¹

Das Material Tropfstein prägt durch seine Form- und rote Farbgebung den Namen des Saales. Um den Farbeffekt und die unheimliche Stimmung zu verstärken, wird in Scheerbarts Roman auch elektrisches Licht eingesetzt, das grüne und rote Farbreflexe entstehen lässt. Die Lichtkegel fallen im Besonderen auf Rakkóx' Frühstückstisch, beleuchten andererseits aber auch die Seitengrotten, die mit goldenen Urnen geschmückt sind. Die Farbgebung des Raumes setzt sich aus roter Architektur zusammen, schwarzen Blumen, die die Urnen füllen, einem weißen Tischtuch und den farbigen Lichtern. Hauptbeleuchtung ist eine Smaragdampel über dem Tisch. Die Art des Edelsteins verrät, dass es sich um grünes Licht handelt passend zu den im Tropfstein versteckten Spots, gleichzeitig verbindet der Smaragd den Unterwelt-Charakter der Höhle mit dem funkelnden Licht.¹²

Im bereits 1960 erschienenen Buch „Phantastische Architektur“ sehen Ulrich Conrads und Hans G. Sperlich in der unübersichtlichen Struktur der Höhle allgemein nicht nur die Gegenseite zum farbigen Hellen. Sie machen ihren Charakter *in der Unschärfe ihrer Grenzen, in der Unfaßbarkeit [sic!] des Volumens, das sich einer Beschreibung entzieht, in der Gestaltlosigkeit und in der Dominanz des Bizarren und Zufälligen* (Con60, S. 13) aus.¹³ Wenn auch die Symmetrie des „Höllensaals“ diese Beschreibung abmildert, so trifft sie doch durch das natürliche Steinmaterial und die aufgelösten Raumgrenzen zu. Den Ursprung des Höhlenmotivs sieht Knupp in

Jahrhundertwende und als Vorläufer des Expressionismus längst in die Literaturgeschichte eingegangen. (Raa92, S. 54)

¹¹Der Höllensaal ist mit feuerrotem Tropfstein erbaut, die Wände sind zu symmetrischen verteilten Grottennischen ausgebildet. Der ganze Saal ist, obgleich die Formen des Tropfsteins so blieben, wie sie waren, mit fanatischer Symmetrie gearbeitet. (Sch62, S. 231)

¹²In seinem Werk „Glasarchitektur“ von 1914 (Sch14) beschreibt Scheerbart explizit die Möglichkeit Licht durch Farben *gespensterhaft* (Sch14, S. 65) wirken zu lassen.

¹³Siehe auch (Knu83, S.113)

seiner 1983 erschienenen Dissertation „Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts“ in der politischen Situation der Bismarck-Zeit, die den Wunsch nach Verstecken und Unsicherheitsgefühle begünstigte.¹⁴

Im „Rakkóx“-Roman fällt auf, dass die „Hölle“ zugleich Frühstückszimmer ist. Dadurch lässt sich auf eine besondere Verbindung zwischen der Persönlichkeit des Billionärs und dem Raum schließen, denn er wählt die Höhle, um in ihr den Tag zu starten. Außerdem ist dieser Saal die erste beschriebene Architektur im Roman. Tropfsteinhöhlen und Grotten entstehen über einen für den einzelnen Menschen unüberschaubar langen Zeitraum und entziehen sich dem Einfluss des Menschen.¹⁵ Die enge Verbindung zwischen dem Höhlenzimmer und dem Billionär zeigt seine übermäßige Macht. Denn Rakkóx' Macht – analog zur Tropfsteinhöhle – spielt außerhalb der menschlichen Liga, da sie unermesslich groß und ihre Dimension nicht menschlich greifbar ist.

Wenn in diesem „Höllensaal“ der Eindruck entsteht, man befände sich tatsächlich im Erdinneren, so taucht das Höhlenmotiv später im Roman in anderer Gestalt als scheinbar grenzenloser Raum mit Oberlichtern wieder auf.

Die Säle, die im Innern der Rakkóx-Felsen entstehen, werden beispiellose Dimensionen erhalten. Wir machen das Dimensionale modern. [...] Am Kasimir-Felsen lasse ich den ganzen Gipfel abschneiden, sodaß [sic!] in allen Sälen Oberlicht sein kann. Ich denke mir die Wände der Säle zumeist ganz mit Wohnungen angefüllt – die hinter Vorbauten, Säulenhallen und Balkons [sic!] jede beliebige Ausdehnung haben können. Gewaltig werden die Granitsäule wirken. Zweihundert Meter hohe Wände – ganz spiegel-glatt! (Sch62, S. 243)

Hier möchte Kasimir Stummel weniger den geschlossenen Charakter verstärken als vielmehr den Raum nach Außen öffnen, indem er das Innere „herausoperiert“. Die

¹⁴Knupp belegt seine These mit anderen Werken Scheerbarts, in denen das Höhlenmotiv auftritt. Er beleuchtet das Motiv auch hinsichtlich seines Wiederauftauchens bei anderen Architekturfürwürfen des Expressionismus. (Knu83, S. 113 ff)

¹⁵Christian Holl und Luc Merx im Artikel „Die Höhle als Bild und Vorstellung“ über die zeitliche Ebene: *Zwischen Entstehen und Verschwinden markiert diese Gebäudegruppe der Ruinen, Höhlen, Rocaillen und Grotten einen in beide Richtungen weisenden Prozess, der gerade deswegen sichtbar wird, weil er sich hier in der Regel langsamer, also in anderen Zeitmassstäben [sic!] vollzieht, dafür aber eine andere Grössendimension [sic!] und Unerbittlichkeit zeigt.* (Hol05, S. 10)

Dimensionen, von denen er hier spricht, machen es unmöglich, sich im geschützten Bereich einer Höhle geborgen zu fühlen.¹⁶ Es entsteht keine Negativarchitektur durch Aushöhlen eines Volumens, sondern die Baumaßnahmen hinterlassen ein Felsskelett, das Innenräume ähnlich riesigen Kathedralen umschließt.¹⁷

Mit den überdimensionalen Hallen im Berginnern versucht Stummel explizit Kirchenräume zu übertreffen. So lässt er sich stolz bestätigen: *Sämtliche Kirchenbauten fallen vor diesen Gebirgspalästen untern Tisch, nicht wahr?* (Sch62, S. 243). Hier wird dem Leser ein Bild vermittelt, in welcher Größenordnung er sich die neben- und untereinander liegenden Säle vorzustellen hat. Außerdem baut er eine enge Verbindung zwischen den riesigen Höhlen seiner Felsarchitektur und den sakralen Innenräumen auf.

Möglicherweise klingt in derartigen Ansätzen Scheerbarts bereits an, dass die Gotikbegeisterung, die schon in der Romantik eingesetzt hatte, im Expressionismus einen Höhepunkt erreichen wird. Als frühe Glasarchitektur entspricht die gotische Kathedrale besonders durch die bunten Fenster in vielen Bereichen Scheerbarts Architekturvorstellungen. In der „Glasarchitektur“ mutmaßt der Autor, dass nur die technischen Errungenschaften zu dieser gefehlt hätten.¹⁸

2.2.2 Fels- und Gebirgsbauten

Vielleicht kommt einmal die Zeit, wo der Mensch die Macht hat, nicht nur Schlösser und Gärten zu bauen, wie in Versailles, sondern mit den Bergen zu spielen, wie das Kind mit dem Sand. Kunstwerke zu schaffen, hoch wie das Himalaja, geschaffen von der Phantasie, wie ein Kästchen vom Juwelier, durchbrochen gleich Spitzen, den Stein verwendet wie Metall, Wald und Wiesen wie Juwelen, die Gletscher wie Perlen und das Wasser wie Kristall. (Koh09, S. 3 f)

¹⁶Er [der Begriff der Höhle] steht meist als sprachliches und räumliches Bild für schützende Geborgenheit und den Rückzugsraum, den Architektur bieten kann. (Hol05, S. 10)

¹⁷Der Begriff der Skelettarchitektur erscheint laut Karl-Heinz Knupp erstmals in Scheerbarts Roman „Münchhausen und Clarissa“ von 1906 (Sch62, S. 379-487). Der im Folgenden gängig gewordene Begriff wurde also sehr wahrscheinlich von Paul Scheerbart geprägt. Erste Architekten-Entwürfe entstanden bei dem Scheerbarts Ideen nahe stehenden Max Taut. (Knu83, S. 121 ff)

¹⁸*Damals, als die gotischen Dome und Burgen entstanden, hatte man auch eine Glasarchitektur gewollt. Sie kam nur nicht ganz zur Ausführung, weil man noch nicht das unerläßliche [sic!] Eisenmaterial zur Verfügung hatte. Dieses erst gestattet, den ganzen Glastraum zu realisieren.* (Sch14, S. 30)

Der Architekt Otto Kohtz beschreibt in seinen „Gedanken über Architektur“ 1909 eine solche Vorstellung, wie sie Paul Scheerbart gehabt haben muss, als er den Roman „Rakkóx“ geschrieben hat. Scheerbarts Billionär befindet sich bereits in dieser Zeit und hat die entsprechende Macht.

Wenn ihm von seinem fiktiven Architekten Stummel der Bau der *Palastgebirge* (Sch62, S. 242) angetragen wird, stimmt Rakkóx sogleich nicht einem bestimmten architektonischen Bau mit einer bestimmten Funktion sondern einem Architektur-Kunstwerk zu.¹⁹ Scherzhaft wird sogar die weitere Umarbeitung der restlichen Welt in ein noch größeres Kunstwerk angesprochen, womit der Architekt seinem Bauherrn durchaus imponieren kann.²⁰

Obwohl Stummel in den Wänden Wohnungen plant und auch von Baderäumlichkeiten in den unteren Geschossen spricht, haben die Gebirgspaläste keinen den Bau rechtfertigenden Nutzen: Sie bleiben Selbstzweck. Die hohen Summen, die er sich vom Verkauf oder der Vermietung der Wohnungen verspricht, entstehen offensichtlich nur durch des Architekten Kunstwerk selbst, so dass die Menschen in die Felsen umsiedeln, um Teil des Kunstwerks zu werden. Es gibt keine Veranlassung für den Bau außer der Darstellung der rakkóxschen Macht. Diese Sinnlosigkeit zeigt sich in ihrem Untergang. Stummel provoziert einen Weltkrieg, um sein Kunstwerk zu retten. Doch seine Überzeugung sein Werk gewänne an Wert, wenn es sämtlichen Nationen gehöre, erweist sich als falsch. Während sich alles um den Krieg dreht, ist für *derartige [sinnlose] Baukünste kein Geld übrig* (Sch62, S. 247).

Scheerbart zeigt besonders mit seinem monumentalen Gebirgsumbau, dass die Zeit für Architektur zum Selbstzweck zu dem Zeitpunkt, an dem sein Roman entsteht, nicht passend ist. Jedoch scheint dieser Traum bei den Architekten seiner Zeit immer wieder auf. So begeistert sich der Architekt Otto Kohtz im schon angeführten

¹⁹[...] *sondern versuchsweise mal einen ganzen Felsen von oben bis unten in ein architektonisches Kunstwerk zu verwandeln?* (Sch62, S. 236)

²⁰Im Roman „Die Große Revolution. Ein Mondroman“ (Sch85) von 1902 spinnt Scheerbart diesen Gedanken weiter und gestaltet die Hälfte des Mondes zu einem Kunstwerk um, worin die *Megalomanie* (Mus03, S. 41) der scheerbartschen Naturbauten seinen ersten Höhepunkt erreicht. Im Roman „Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman“ spielen ebenfalls künstlerisch umgestaltete Felsen eine Rolle. (Knu83, S. 147)

Werk:

Es ist sehr gut möglich, daß [sic!] spätere Geschlechter so weit Stoff und Technik beherrschen, daß [sic!] sie ein Bauwerk oder eine Landschaft ohne allen Zweck nur zum Anschauen oder aus Lust zum Schaffen gestalten lassen, ähnlich etwa wie heute manche Tonwerke entstehen. Kann jetzt schon der Musiker durch Töne, so könnte dann der Architekt durch Form und Farbe Tausende zu Jubel und Lust oder zur Trauer stimmen. (Koh09, S. 3)

Schon Scheerbart hat den Vergleich mit der Musik herangezogen, als er Stummel von der Notwendigkeit der Wirkung durch *große Rhythmen* (Sch62, S. 243) sprechen lässt. Diese sind zum Teil wohl durch die einzelnen Gesteinsbrocken und Gebirgszüge existent, weiters werden sie künstlich durch Baumaßnahmen erzeugt. Dabei gleichen sich die künstlichen und natürlichen Formationen in ihrer Formensprache einander an, bis sie verschmelzen.²¹ In Scheerbarts Felsarchitekturen ist ein gesamtheitlicher Anspruch des Kunstwerkes zu erkennen.²²

Nicht auf den ersten Blick mit der Felsarchitektur zusammenzubringen ist das „Perlmuttzimmer“.²³ Seine weiße Farbgebung, der Glanz des Perlmutts und die Glaskuppel, die ähnlich einem Gipfel über dem Raum thront, wecken jedoch den Gedanken an einen Gletscher. Da der komplette Fußboden mit Eisbärfellen ausgelegt ist, assoziiert man einen kühlen Raumeindruck. Die Wände sind uneben und aus schimmerndem Perlmutt gestaltet, wobei jedem Perlmuttstück ein hellblauer Saphir aufgesetzt ist.²⁴ Die Reflexe des Edelsteins geben dem Raum sicherlich die bläuliche Farbnote von Eis. Rakkóx' Wohnraum – hier zum Ausruhen verwendet – hat also bereits seine Affinität zur Bergwelt und dem architektonischen Kunstwerk, das

²¹Wie Marianne Streisand in ihrer Veröffentlichung „Kosmologie, Technikfaszination und ‚Moderne‘“ 2002 schreibt, verrät der Roman „Lesabéndio. Ein Asteroïden-Roman“ von 1913 (Sch62, S. 521-719), dass Scheerbart den Kristall als höchste Form der Kunst *Rhythmik in Flächen und Räume hinein[zu]bringen* (Sch62, S. 644) ansah. Mehr zur Verbindung Kunst und Rhythmik wohl auch bei Wassily Kandinsky im 1911/12 erschienenen Buch „Über das Geistige in der Kunst“. (Str02, S. 358)

²²„Ich bin sehr glücklich ...“, sagt Stummel, der Architekt, und es entsteht vor unseren Augen wieder das Gesamt-Ambiente, dieser Totalanspruch des Jugendstils [...] (Knu83, S. 146). Vergleiche dazu auch (Peh98, S. 10 f)

²³Vergleiche Abschnitt 2.2.1 Höhle, S. 17

²⁴An den welligen Wänden, die aus zehntausend Perlmuttbuckeln bestehen, glitzerts; mitten auf jedem Buckel sitzt ein kleiner hellblauer Saphir. (Sch62, S. 234)

Stummel bald beginnen wird für ihn zu bauen. Weiters zeigt die Gletscherhöhle, dass sich Rakkóx ganz oben an der Spitze des gesellschaftlichen Berges befindet.

2.2.3 Glas und Kristall

Von der Höhle aus beginnend stehen Fels und Kristall in unmittelbarer logischer Folge: Die Höhle innerhalb des Felsens bzw. Gebirges; das Gebirge, das Kristalle und Edelsteine hervorbringt. Diese Reihe wird nun noch durch das Material Glas erweitert, in dem der Kristall seine Fortsetzung findet.²⁵ Denn sowohl von der Farbgestaltung als auch von seinen transluzenten bis transparenten Eigenschaften ist Glas durchaus dem natürlichen Kristall ähnlich. Allein auf Grund seiner Reproduzierbarkeit ist Glas freilich von weitaus geringerem Wert als Kristall. Doch da für die ungebraute Architektur Scheerbarts der materielle Wert keine Rolle spielt, verwendet der Autor Glas und Kristall parallel, er nimmt Glas auch anstelle von Kristall, ahmt durch den Schliff die Form des Kristalles nach, dass die Lichtreflexe blitzen.

In der Schilderung der Innenräume im „Rakkóx“-Roman beschreibt Scheerbart die Farbe der Fenster durch einen Edelstein, als ob das Fenster komplett aus dem Schmuckstein fabriziert wäre: Er schreibt über den „Empfangssaal“ als *nur erleuchtet von Fenstern aus Rubinglas, die unregelmäßig in verschiedenen Formaten an den Seiten und an der gewölbten Decke verteilt sind* (Sch62, S. 235). Im bereits erwähnten „Perlmutterzimmer“ lässt eine Kuppel aus buntem Glas Licht in den Raum eindringen und setzt je nach Tageszeit wandernde Farbpunkte in den Raum. Scheerbart lässt das Interieur ständig sein Aussehen verändern, da die reflektierenden Oberflächen – zum Teil mit lichtbrechenden Kristallen verstärkt – im sich ständig ändernden Licht stetig neue Raumeindrücke hervorrufen müssen. Das natürliche Licht verwandelt so den Raum in ein großes Kaleidoskop.²⁶ Als Kaleidoskope sind auch die Säulen des

²⁵Zum Motiv des Kristalls vergleiche (Peh98, S. 30) und besonders (Pra91, S. 9 ff)

²⁶Später hat Scheerbart das natürliche Element der wandernden Sonne auch durch sich drehende mehrschichtige Glaskuppeln ersetzt: In „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman“ erzielt die Romanfigur Edgar Krug *komplizierte Farbeffekte* (Sch86, S. 87) auf diese Weise.

²⁷*Dünne Glassäulen, die die zartesten Farbewürfel in sich haben – beim Vorbeigehen kaleidoskopartig wirkend.* (Sch62, S. 235)

„Empfangssaals“ ausgeführt.²⁷

Obwohl Paul Scheerbart in seinem Werk „Rakkóx der Billionär“ noch keine der Glasbauten beschreibt, die seine letzten Werke dominieren werden, erkennt man schon jetzt eine besondere Beziehung zu der Lichtwirkung, die sich mit Hilfe von geschliffenen und bunten Gläsern bzw. Kristallen erzielen lässt.²⁸ In Rakkóx' Wohnräumen *leuchten, glühen, blitzen, strahlen, gleißen* (Mau02, S. 147) die Kristalle und zeigen so die Herrlichkeit des Billionärs.²⁹ Doch nicht nur bei der Innenausstattung betont er den Glanz, sogar die Wände von Stummels Felsarchitektur sind *ganz spiegelglatt* (Sch62, S. 243), damit sich das Licht besser reflektiert.³⁰

Sicherlich rührte die Begeisterung für Kristallines und Gläsernes aus den technischen Errungenschaften der Zeit um 1900. Joseph Paxton erbaute 1851 den weltberühmten „Crystal Palace“, der Jugendstil favorisierte Farben und schimmernde Materialien wie Gold oder Perlmutter in kostbaren Handwerksarbeiten, da das Kunstgewerbe damals auf einem Höhepunkt.³¹ Tiffany-Glas beispielsweise rühmt Scheerbart in „Glasarchitektur“ selbst als Förderer der Glasindustrie.³² Aus diesen Einflüssen entwickelt Scheer-



„Crystal Palace“

bart ein sehr eigenes emotionales Architekturkonzept, das im „Rakkóx“-Protzen-

²⁸Sein letzter Roman „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman“ (Sch86) beispielsweise enthält großteils Beschreibungen monumentaler Glasarchitektur.

²⁹Im „Höllensaal“ z.B. die Smaragdampel, im „Empfangssaal“ Emailwände *glitzernd wie spielende Fische im Sonnenschein* (Sch62, S. 235) neben smaragdbesetzten Korallen und Achattischen, im „Perlmutterzimmer“ die Saphire auf den Perlmutterwänden.

³⁰Christian Ruosch in seiner Dissertation „Die phantastisch-surreale Welt im Werke Paul Scheerbarts“ (1970): *Es ist nicht ausgeschlossen, dass SCHEERBART, der leidenschaftliche Verehrer östlicher Religionen, Kenntnisse hatte über die buddhistische Höhlenbaukunst in Indien, In den Barabar-Hügeln bei Pataliputra (Patna, Bihar) wurden Höhlen als Wohnstätten für die Mönche in quarzigen Gneis geschlagen und erhielten spiegelglatte Politur (3. Jh. vor Chr.).* (Ruo70, S. 127)

³¹Vergleiche (Mau95, S. 99)

³²*Der berühmte Amerikaner Tiffany, der das sogenannte Tiffany-Glas einführte, hat dadurch die Glasindustrie sehr gefördert; er führte die Farbenwolken in das Glas.* (Sch14, S. 33)

roman zwar schon angedeutet ist, sich aber der Felsarchitektur unterordnet. Buntes Glas als Material für die ganze Architektur, evtl. sogar in doppelten, von innen beleuchteten Glaswänden ausgeführt, kommt noch nicht vor.

Scheerbart verwendet Glas und seine *äußerste Steigerung* (Fre01, S. 179) den Kristall dann als *Lichtträger* (Fre01, S. 179), wie er in seinen Glashaussprüchen für den Pavillon zur Kölner Werkbundausststellung 1914 verdeutlicht: *Das Licht will durch das ganze All und ist lebendig im Kristall* (Ike96, S. 103). Der Autor tritt nicht für durchsichtige Scheiben ein, sondern möchte durch gefärbte Glasscheiben und ihre Lichtwirkung die Menschen beeinflussen. Wie in Tauts Glaspavillon verwirklicht, entsteht so eine vom Künstler gezielt herbeigeführte Stimmung. Für Ausblick und andere Sichtverbindungen nach außen empfiehlt Scheerbart, sich in eine *Extra-Veranda mit ‚durchsichtigen‘ Glasscheiben* (Sch14, S. 47) zu begeben.³³

2.2.4 Terrassen

Wenn man einen Felsen aushöhlt, besteht die Notwendigkeit das dadurch gewonnene Material abzutransportieren oder weiterzuverarbeiten. Kasimir Stummel benutzt den Gesteinsschutt, um Terrassenformationen zu gestalten.



Überblick über die Anden

(Sch62, S. 242), wodurch sich Terrassenbauten und Berge kaum mehr unterscheiden lassen dürften.

Obwohl der Autor nur ganz nebenbei erwähnt, dass diese Terrassenbauten am Strand ausgeführt wurden, lassen die Eigenschaft „reich gegliedert“ (Sch62, S. 242) und ein Blick auf die Karte der Anden mutmaßen, von welchen Dimensionen die Rede ist. Im selben Atemzug bringt Stummel *Berge in eine rechteckige architektonische Form*

³³Vergleiche Kapitel 3 Scheerbarts Architektur realisiert: Die Werkbundausstellung, S. 39

Karl-Heinz Knupp erwähnt, dass schon in Scheerbarts „Na Prost! Phantastischer Königsroman“ von 1898 (Schb) Abtreppungen an Bauten auftauchen.³⁴ In diesem Roman sind nicht die Berge selbst zu Palästen umgebaut, sondern am Fuß der Berge stehen Paläste aus weißem Milchglas, die sich hin zum Meer erstrecken. Im „Rakkóx“-Roman können wir uns die Situation der Terrassenbauten ähnlich vorstellen, außer dass er hier Stein als Material benutzt. Dazu vergrößert er den Maßstab der Bauten, indem er die Berge in die Architektur einschließt und so das Ensemble ins Riesenhafte erweitert. Dies vorankündigend hat die Romanfigur Stummel davon gesprochen *Kolossalwerke mit architektonischem Charakter zu schaffen* (Sch62, S. 236).

Angeregt zur Vision abgestufter Gebäude wurde Scheerbart sicherlich vom Hochhausbau des späten 19. Jahrhunderts.³⁵ Im 20. Jahrhundert schließlich entstanden einige Entwürfe von Terrassenhäusern.³⁶

2.2.5 Unterwasserbauten

Eine untergeordnete Rolle spielen im „Rakkóx“-Roman die Unterwasserbauten, die der Erfinder Schultze am Anfang erwähnt. Nachdem Schultze die neuen Kriegstechniken und im Besonderen die U-Boot-Technik preist, entwirft er Visionen von einer alternativen Parallelwelt, in der nicht nur alle erdenklichen Staatsformen möglich seien, sondern in denen er auch einen neuen Städtebau vorstellt: Unter riesigen Kuppeln vor den Wassermassen geschützt entstehen Städte auf dem Meeresgrund, in denen Architektur im herkömmlichen Sinne unnötig, da die komplette Luftkuppel entsprechend temperiert sei. Die Situation soll ermöglichen, dass Probleme wie Zugluft aber auch krankheitserregende Ungeziefer wegfallen. Durch das Zusammenleben

³⁴Die Paläste glänzen, denn sie sind aus weißem Milchglase gebaut; sie haben nur glatte Flächen an den Wänden und viele scharfe rechtwinklige [sic!] Kanten – aber nur rechtwinklige Kanten – nicht andre [sic!]. Glatt und regelmäßig wie das Durcheinander von vielen großen Treppenstufen liegen die Paläste da [...]. (Schb) nach (Knu83, S. 132 f)

³⁵Die „Chicago-School“ setzte um 1885 erste Maßstäbe für Bauten mit Stahlrahmen-Konstruktionen.

³⁶Z.B. Otto Kohtz: Entwurf für das Reichsbehördenhaus in Berlin (1920) oder Max Berg: Entwurf für Geschäftshäuser in Breslau (1920), nach (Knu83, S. 132 ff)

ohne separate Wohnunterkünfte fallen außerdem keine Mietkosten an.³⁷

Scheerbart beschreibt eine bessere Welt, wie er es in späteren Werken immer wieder tut.³⁸ Seine utopischen Weltentwürfe spielen dann oft im Weltraum.

Der Dichter selbst war Anhänger des dezentralen Wohnens. Sein Ideal bestand in der Auflösung der Städte, wobei ihm *nicht die Gartenvorstadt, die Garten- oder Satellitenstadt* (Knu83, S. 82) vorschwebte, *sondern er beabsichtigte, der durch die industrielle Revolution entstandenen Trennung von Stadt und Land entgegenzuwirken* (Knu83, S. 82). Die Idee der *gleichmäßigen Aufteilung der Menschen über die Erdoberfläche* (Inn00, S. 135), die auch der Architekt Bruno Taut später übernehmen sollte, könnte utopisch die Meere als Lebensraum miteinbeziehen. In einer derartigen Situation würde ermöglicht, ein anderes als das geschichtlich gewachsene politische System einzuführen – wie auch der fiktive Erfinder Schultze vorschlägt. Scheerbarts Kritik an den politischen Verhältnissen seiner Zeit ist hier Rechnung getragen.

2.3 Umgang mit Technik

Der Autor Scheerbart ging eines seiner Projekte mit sehr viel Eifer an: Er erfindet ein Perpetuum mobile, dem er den Namen „Perpeh“ (Sche97) gibt, und versucht es auch zu bauen. Die Gesetze der Energieerhaltung waren zwar längst bekannt und so das Scheitern der Maschine bewiesen, doch Scheerbart fand Gefallen an dem aussichtslosen Unterfangen. Mechthild Rausch beschreibt seinen Arbeitseinsatz in „Kindlers Neuem Literaturlexikon“:

Zwei Jahre lang verbrachte er einen beträchtlichen Teil seiner Zeit in einer zum „Laboratorium“ ernannten Waschküche – entwerfend, bastelnd an seiner Supermaschine. Wie sehr das Perpetuum seine Vorstellungen beherrschte, zeigen Briefe aus dieser Zeit: Mehr als einmal verkündet er das Gelingen [...]. (Rau98, S. 872)

Bei diesem Projekt zeigt sich nicht nur Scheerbarts spezieller Humor, sondern die Konstruktionszeichnung für „Perpeh“, die er dem Werk beigegeben hat, stehen

³⁷ *Bedenke, daß [sic!] sämtliche submaritimen Länder Normaltemperaturen empfangen können, daß [sic!] dort also ‚Zugluft‘ und ‚Hausbau‘ unbekannt bleiben werden. Die Wohnungsmiete wird zur Chimäre. Hausbesitzer und Schnupfen gibts nicht mehr.* (Sch62, S. 233)

³⁸ Beispielsweise „Lesabéndio. Ein Asteroïden-Roman“

auch für eine durchaus konkrete Herangehensweise an technische Problemstellungen.³⁹ Trotzdem wurde nie eine technische Frage von ihm gelöst, er wäre laut Peter Sprengels Veröffentlichung „Künstliche Welten und Fluten des Lebens oder: Futurismus in Berlin. Paul Scheerbart und Alfred Döblin“ (1995) *ohne jede fachliche Vorbildung* [im technischen Bereich], *selbst ohne handwerkliches Geschick* (Spr95, S. 77).⁴⁰ Die Technik half Scheerbart seine Visionen umzusetzen, genauso wie „Perpeh“ ermöglichen sollte *die Erde in ein Kunstwerk, in ein – nach heutiger Terminologie – gigantisches Environment [sic!] künstlicher Formen* (Rau98, S. 872 f) umzugestalten. Zwischen Fantasie und Technik entstand eine Wechselwirkung: Einerseits ließen die neuen Techniken und Erfindungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts *Sehnsuchtpotentiale* (Inn00, S. 138) entstehen, die sich in den Fantasien und Träumen der Avantgarde spiegelten.⁴¹ Andererseits sehen diese auch viele Innovationen voraus, obwohl mancher Autor – wie Scheerbart – es nicht auf tatsächliche Zukunftsvorhersagen angelegt hat.⁴² Wenn auch einige von Scheerbarts Vorstellungen wahr geworden sind,⁴³ kann doch davon ausgegangen werden, dass es sich bei den in Erfüllung gegangenen Proklamationen nur um *literarische Erfindungen, d.h. bloße Wortschöpfungen* (Rot92, S. 89) handelt. Genauso wie das Perpetuum mobile müssen alle Einfälle Scheerbarts als Dichtung gesehen werden; *und was sich verwirklicht hat, ist ein Zufallstreffer* (Rot92, S. 90), glaubt Franz Rottensteiner in der Veröffentlichung „Paul Scheerbart – ein kosmischer Homo Ludens“.

³⁹Rausch nennt Scheerbart *einen kuriosen Vorläufer Dadas* (Rau98, S. 872).

⁴⁰Scheerbart selbst in „Das Perpetuum Mobile“ (1910): *Das Technische an der Sache interessierte mich auch noch gar nicht, da ich mich niemals in meinem Leben viel mit technischen Fragen abgequält hatte, und die Mechanik interessierte mich nie.* (Sche97, S. 27)

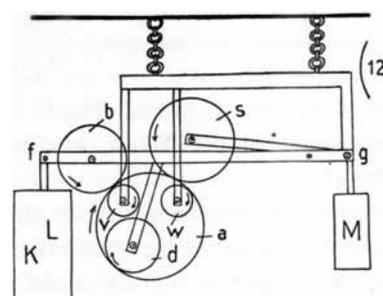
⁴¹Roland Innerhofer im Artikel „Literarische und architektonische Phantasie“ weiter: *Die Ambivalenz der Technik beruht darauf, dass sie die Hoffnungen und Wünsche, die sie hervorbringt und die sie als Antriebskraft benötigt, im gleichen Zuge durch ihre Verwirklichung zerstört.* (Inn00, S. 138)

⁴²Karl Riha schreibt Paul Scheerbart in seiner Veröffentlichung „Enthemmung der Bilder und Enthemmung der Sprache“ (1980) jede *Fortschrittsgläubigkeit* (Rih80, S. 269) ab.

⁴³Es sei hier als Beispiel die doppelte Glasfassade erwähnt. Scheerbart beschreibt sie in „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ (Sch86) ausführlich. 1963 wurde sie an der Berliner Gedächtniskirche verwirklicht. Vergleiche (Peh92, S. 81)

Im Roman „Rakkóx der Billionär“ unterhält der Billionär 200 Angestellte, die der *Erfindungsabteilung* (Sch62, S. 229) angehören. Da Rakkóx – wie Scheerbart selbst – offensichtlich davon ausgeht, Erfinden sei für sich schon eine Tätigkeit, wird nicht näher zwischen den verschiedenen Fachgebieten unterschieden. So kommt es, dass auf Grund der Großartigkeit ihres Schaffens alle Erfinder *Genies* und manche sogar *Obergenies* (Sch62, S. 237) sind. Die Figur Kasimir Stummel kann die gesamte Abteilung ersetzen, obwohl er die Tätigkeit eines Architekten ausübt. Hier kann man die Weite des Begriffs „Erfinden“ in Scheerbarts Sinn erfassen.

Im Werk Scheerbarts erscheinen Gegebenheiten als alltäglich, die aber in der Entstehungszeit des Romans um 1900 nicht der Normalität entsprachen, sondern neuste Technik darstellten. So *schieben sich die grünen und roten Lichtkegel über- und untereinander* (Sch62, S. 231), obwohl die elektrische Glühlampe sich erst ab 1880 durchzusetzen begann.⁴⁴ Die Realisierung von bunten und beweglichen Lichtspots ist um 1900 eine Zukunftsvision.



„Perpeh“

In ähnlicher Weise setzt Scheerbart elektrische Bahnen in den Palastgebirgen ein. Schon um 1880 fahren in der Nähe von Berlin die ersten rein elektrisch betriebenen Straßenbahnen.⁴⁵ Er baut auf dem momentanen Stand der Technik auf und spekuliert den schon absehbaren Fortschritt in seinem Roman. Bei heutiger Lektüre des Textes fallen derartige Stellen nur durch ihre übertriebene Beschreibung auf: Scheerbart betont *eleganteste elektrische Bahnen* (Sch62, S. 243) und *elektrische Flammen* (Sch62, S. 231), wobei die Elektrizität einige Jahre später eine Selbstver-

⁴⁴Glühlampe: *Der nach Amerika ausgewanderte dt. Uhrmacher H. GOEBEL erfand 1854 die erste praktisch brauchbare G. [...] In Dtl. nahm die 1883 gegr. ‚Dt. Edison-Gesellschaft für angewandte Electricität‘ (später AEG) die Lampenfertigung auf der Grundlage der Edison-Patente auf, während W. SIEMENS 1882 mit der Herstellung von G. nach dem Vorbild SWANS begonnen hatte.* (Bro93, Bd. 8 FRU-GOS, S. 612)

⁴⁵Siemens entwickelte eine kleine elektrisch betriebene Lokomotive, die er 1879 auf der Berliner Gewerbeausstellung vorführte. *Die erste elektrische S[traßenbahn] der Welt, gebaut von SIEMENS konnte 1881 in Lichterfelde (heute zu Berlin) in Betrieb genommen werden.* (Bro93, Bd. 21 SR-TEO, S. 299)

ständigkeit gewesen ist.

In den Kriegsvisionen des Erfinders Schultze zeigt sich, dass der Autor gut über die Kriegstechnik seiner Zeit informiert ist. Er setzt Unterwasser-Boote und Torpedos ein, die in Wirklichkeit gerade auf den Markt gekommen sind, und sieht ihre nahende Entwicklung voraus.⁴⁶ Scheerbart träumt in futuristischer Manier von Automaten-soldaten, obwohl er sie schon in der niedergeschriebenen Imagination als zu teuer einstufen kann.⁴⁷

Die selbst Tiere mit einbeziehenden Kriegsfantasien fallen im vorliegenden Roman besonders auf. Zu Beginn des Werkes fantasiert das Obergenie von Neuerungen in der Kriegsführung, das große Finale des Romans ist ein Krieg der Nationen und Völker gegeneinander um Rakkóx' Erbe. Einige Jahre später veröffentlicht Scheerbart mit der Flugschrift „Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der europäischen Landheere, Festungen und Seefloten“ von 1909 (Scha) ebenfalls Gedanken über mögliche Kriege.⁴⁸ Dabei glaubt Scheerbart *den Krieg nur mit Hilfe der Militaristen bzw. des technischen Fortschritts aus der Welt schaffen zu können* (Spr95, S. 76). Scheerbart selbst war laut Peter Sprengels Veröffentlichung „Künstliche Welten und Fluten des Lebens oder: Futurismus in Berlin. Paul Scheerbart und Alfred Döblin“ *entschiedenster Kriegsgegner* (Spr95, S. 76).

Nicht nur um Kriege abzuschaffen, benutzt Paul Scheerbart den technischen Fortschritt: Er plant *Konstruktionen der Realität nach den Gegebenheiten der neuen Technik und nach den Maßgaben der neuen Kunst* (Str02, S. 357). So gelingt es durch Erfindungen wie das eingangs erwähnte „Perpeh“ die Erdoberfläche neu zu gestalten und dem idealen Rhythmus des Kristalles näher zu kommen. Scheerbart schreibt in „Das Perpetuum mobile“:

⁴⁶Unterseeboot: *Die Konstruktion militärisch brauchbarer U. gelang [...] erst gegen Ende des 19. Jh., nachdem erste Verbrennungsmotoren für die Überwasserfahrt zu Verfügung standen.* (Bro93, Bd. 22 TEP-UR, S. 679); Torpedo: *Bis zum Ersten Weltkrieg blieb das T.-Boot wichtigstes Trägermittel für T., seitdem ist es das U-Boot.* (Bro93, Bd. 22 TEP-UR, S. 261)

⁴⁷Vergleiche Abschnitt 2.4.1 Märchen, Fantastische Erzählung und Science-Fiction, S. 32

⁴⁸Im Übrigen handelt er in dieser Flugschrift die im „Rakkóx“-Roman noch eingesetzten U-Boote in einem eigenen Kapitel „Die gänzlich nutzlosen Unterseeboote“ ab: *Man kann [...] den Bau von Unterseebooten gleichfalls unterlassen. Als Kriegsinstrumente gehören sie zum alten Eisen.* (Scha)

Wenn man Maschinen hat, die nur durch Gewichtsaufgabe perpetuierlich funktionieren [wie Perpeh], so kann man Terrainveränderungen im allergrößten Stile vornehmen – dann ist man wirklich so weit, die allergrößten Gebirge nach rhythmischen Verhältnissen zu gliedern – zu vertiefen und zu erhöhen – so wie man will. (Sche97, S. 29)

Diese künstlich umgestalteten Gebirge zeichnen sich durch Hallenarchitektur aus, die mit der Skelettbauweise und den Glaspalästen populär wurde.⁴⁹ Scheerbart verweist im Text selbst auf die neuen technischen Errungenschaften, die diese Bauweise ermöglichen.⁵⁰ Im frühen 20. Jahrhundert entwickelten sich auch neue Konzepte für Maschinen- und Fabrikhallen und erreichten in Gropius' Bauhausfabriken einen Höhepunkt. Moderne Motoren und Maschinerien revolutionierten ebenfalls den Bergbau, wodurch wesentlich größere und sicherere Stollenarchitektur möglich war.

Auch die Baumaterialien sind in „Rakkóx der Billionär“ fortschrittlich. Neben dem Glas als Material der Zukunft an sich, fällt die Verwendung von *durchsichtigem Email! – rot – grün – blau – glitzernd wie spielende Fische im Sonnenschein* (Sch62, S. 235) auf.⁵¹ Da bis heute noch kein vollständig durchsichtiges Email bekannt ist, ist möglich, dass Scheerbart von Fensteremail spricht. Dieses ist in gewissem Grad transluzent und ähnelt so in seiner Wirkung farbigen Glasfenstern. Andererseits ist Scheerbart auch zuzutrauen, dass er hier ein völlig neuartiges Material erdacht hat, wie es bis heute nicht realisiert ist. Auf diesen zweiten Fall deutet die Eigenschaft *durchsichtig* (Sch62, S. 235) hin, welche ja auf das bekannte Fensteremail nicht zutrifft. Karl-Heinz Knupp sieht das Material in seiner Dissertation 1983 als *eine Art von Kunststoff* (Knu83, S. 145) an, der *vielfältige Farbgebungen zulässt* [sic!] (Knu83, S. 145).

Die Technik erfuhr um 1900 außergewöhnlich viele Innovationen: um nur einige Beispiele zu nennen, wurden der Dieselmotor, das Kino, der Gleitflug oder das Telefon entwickelt.⁵² Der einzelne Bürger empfand diese Neuerungen als Erleichterung

⁴⁹Siehe Abbildung 2, S. 94

⁵⁰*Die neuen Maschinen arbeiten so sicher, daß [sic!] Einstürze nicht zu befürchten sind.* (Sch62, S. 243)

⁵¹Vergleiche Abschnitt 2.2.3 Glas und Kristall, S. 22

⁵²Dieselmotor: *Patent 1892* (Bro93, Bd. 5 COT-DR, S. 484); Kino: *Die ersten öffentl. F[ilm]-Vorführungen fanden 1895 in Berlin (M. und E. SKLADANOWSKY) und Paris [...], 1896 in New*

und Verbesserung des Alltags. So entstand eine allgemeine Technikbegeisterung und -popularisierung, wobei der Glaube an die Verbesserung der Verhältnisse und die technische Beherrschbarkeit der Welt grundlegend war.⁵³

Dies führte zu einer Konkurrenz von Technik und Kunst. Es wurde gefordert, dass die Naturwissenschaften *den Kult der künstlerischen Schönheit abzulösen haben* (Ege04, S. 60).⁵⁴ Technikkritiker fürchteten die Kunst könne verdrängt werden oder die Technik schlicht falsch eingesetzt. Auch Scheerbart stellt die bisherige Anwendung der Technik in Frage, wenn er vollkommen neue Möglichkeiten der Nutzung vorschlägt. Deutlich zeigt sich Scheerbarts Weg, die technischen Mittel zum künstlerischen Zweck einzusetzen, beim Umbau der „Rakkóxfelsen“.⁵⁵ Roland Innerhofer schreibt 2000 im „Architektur & Bauforum“:

Die natürlichen Vorgaben der Erdoberfläche werden dabei nicht einfach hingenommen. Das Verhältnis von Natur und Technik wird nicht als Opposition, sondern als Koalition verstanden. Die Natur ist unfertig, sie verlangt nach ihrer ästhetischen Vervollkommnung durch technische Mittel, die Technik bringt erst die verborgenen Möglichkeiten der Natur zum Vorschein, entfaltet und verwirklicht sie. (Inn00, S. 133)

2.4 Einflüsse und Motivation Scheerbarts

Um Scheerbarts Fantasmen näher zu kommen, ist es nötig die Hintergründe und Einflüsse, die auf den Autor wirkten, zu erläutern. Als erstes stellt sich die Frage nach

York [...] statt. (Bro93, Bd. 7 EX-FRT, S. 286); Gleitflug: *Unter den Pionieren des Gleitfluges [...] ragte O. LILIENTHAL heraus, dessen system. Versuchsflüge (1891-96) die Grundlage für den erfolgreichen Segelflug legten.* (Bro93, Bd. 7 EX-FRT, S. 420); Telefon: *Die Fernsprechtechnik setzte nach der Erfindung des elektromagn. Telefons durch G. BELL (1876) sowie des Kohlemikrophons durch T. A. EDISON (1877) und D. E. HUGHES (1878) mit großem Aufschwung ein* (Bro93, Bd. 7 EX-FRT, S. 219)

⁵³Aus den Arbeiterbildungsvereinen entstand im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Volkshochschulwesen, dem eine bedeutende aufklärende Wirkung zuzuschreiben ist. In Wien beispielsweise wurde 1887 der Wiener Volksbildungsverein *zunächst als Zweigverein des Niederösterreichischen Volksbildungsvereines* (Brü59, S. 21) gegründet. *1890/91 werden zum erstenmal [sic!] zwei Gruppen [...] Abendkurse aufs [sic!] Programm gesetzt, eine juristisch-historische und eine naturwissenschaftliche* (Brü59, S. 31). Parallel dazu entstand das öffentliche Bibliothekswesen.

⁵⁴Nach Ege Müzeyyen: „Das Phantastische im Spannungsfeld von Literatur und Naturwissenschaften im 20. Jahrhundert“ (2004) vertritt diese Meinung Joseph Popper in seiner Veröffentlichung „Die technischen Fortschritte nach ihrer ästhetischen und kulturellen Bedeutung“ von 1901 (Pop01).

⁵⁵Vergleiche Abschnitt 2.4.3 Kosmische Architektur, S. 36

der Fantastik generell, warum Scheerbart derart großen Gefallen an ihr gefunden hat und wie er sich und seinen Roman „Rakkóx der Billionär“ einordnet. Scheerbarts Weltbild der Allbeseelung der Dinge, Pflanzen und auch Sterne ist grundlegend für das Verständnis seiner Architekturentwürfe. Daraus folgt das Verhältnis zwischen Natur und künstlich erschaffener Architektur: Scheerbart benutzt die Kunst und den Menschen, um die Natur zu verfeinern und den Planeten Erde in seiner Entwicklung voranzutreiben. Es resultiert die künstlich geschaffene Welt im Einklang mit der Natur.

2.4.1 Märchen, Fantastische Erzählung und Science-Fiction

Die fantastischen Architekturen in Scheerbarts Text erinnern an die Fantasien in der Science-Fiction Literatur. Dieses Genre hat seine Anfänge in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und seine Grenzen hin zur Fantastik sind um 1900 wohl nicht eindeutig zu ziehen. Roland Innerhofer erwähnt im Aufsatz „Unreine‘ Ursprünge“ (1999) nochmals das Spiel zwischen Kunst und Technik,⁵⁶ wenn er *das Prinzip wissenschaftlicher Aufklärung nicht bloß als Gegenspieler einer archaischen Traumwelt, sondern als deren notwendiges Komplement* (Inn99, S. 229) ansieht. Er spricht dabei nicht von Scheerbarts Romanen sondern von Alfred Kubin. Nichts desto trotz trifft Innerhofers Aussage auch auf Scheerbart zu.

Passend zum „Rakkóx“-Roman definiert Khoder Popiol 1988 in seiner Dissertation „Kunst und Genialität“ die fantastische Erzählung:⁵⁷ Anstelle des glücklichen Ausgangs, den der Leser eines Märchens erwartet, stirbt die Titelfigur. *Nach diesem unheilvollen Ende ist die Welt wieder in der alten Ordnung hergestellt. Alles geht seinen gewohnten Gang* (Pop88, S. 205). Nach Rakkóx Tod zerfällt die Welt zwar in Krieg, doch dieser installiert eine neue Ordnung, die nicht weiter angezweifelt wird. Dennoch ordnet Popiol „Rakkóx der Billionär“ den utopischen Romanen zu.⁵⁸

⁵⁶Vergleiche Kapitel 2.3 Umgang mit Technik, S. 26

⁵⁷Popiol stützt sich auf Eva Wolffs Buch „Utopie und Humor“ (Wol82) und Rein A. Zondergelds „Lexikon der phantastischen Literatur“ (Zon98).

⁵⁸Eine Genrezuweisung im germanistischen Sinn ist hier nicht Gegenstand der Arbeit. Weiterführendes bei (Pop88) und (Inn96)

Die gesellschaftlich-politische Situation beeinflusst die Literatur. So entstehen in Umbruchzeiten häufig utopisch-visionäre Texte und Fantasien, in denen der Autor zum Teil vor der Realität in eine Alternativwelt flüchtet.

Khoder Popiol umschreibt die Situation Scheerbarts:

Bei Scheerbart ist diese Flucht vor der Wirklichkeit ebenso festzustellen. Weder schien er mit den politischen und sozialen Verhältnissen in seinem Lande einverstanden gewesen zu sein, noch konnte er sich mit seiner eigenen schlechten Situation abfinden. Er war keine ausgesprochene Kämpfernatur und im Sinne der Naturalisten wollte er nicht schreiben. Die Misere darzustellen lag ihm nicht. Er hat seinen Abscheu gegen den gesteigerten Militarismus oder seine Ideen für bessere Völkerverständigung sowie das Leben und den Umgang der Menschen miteinander immer in ein phantastisches Gewebe eingebettet. Seine phantastischen Geschichten gaben ihm einen Freiraum, wo es sich leben und überleben ließ. (Pop88, S. 206)

Scheerbart war in seiner Zeit nicht der einzige Fantast. Wo jedoch sein stark ausgeprägtes Interesse an Architektur herrührt, ist dennoch unklar. Es ist weder für die Science-Fiction noch für Märchen oder fantastische Romanerzählungen bezeichnend. Vielleicht lässt sich die Intensivierung des Architekturgedankens aus der Freundschaft Scheerbarts mit dem Architekten Bruno Taut ableiten.

In den frühen Romanen tauchen viele Themen der Science-Fiction auf: Im „Prozenroman“ um Rakkóx fallen beispielsweise *der Automat [...] als Soldat* (Sch62, S. 229) auf, der laut Innerhofer *in den technischen Zukunftsromanen um die Jahrhundertwende neben der künstlichen Frau als zweite Art von Automaten imaginiert* (Inn99, S. 236) wird. In anderen Werken entwirft Scheerbart Parallelwelten auf anderen Planeten.⁵⁹ In den letzten Büchern des Autors ist die Architektur am stärksten präsent.⁶⁰

Je mehr der Text jedoch vom befreundeten Architekten beeinflusst wird, desto mehr beschäftigt sich Scheerbart auch mit der Verwirklichung seiner Vorstellungen, so dass er zunehmend weg vom Erzählenden ins Programmatische rückt.

⁵⁹Z.B. „Die Große Revolution. Ein Mondroman“

⁶⁰„Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman“ und „Glasarchitektur“

2.4.2 Natur-Mystizismus

Wenn Scheerbart immer wieder auf die Idee zurückkommt, die Welt oder einen Planeten als Gesamtes umzugestalten, so muss dahinter eine Auffassung der Welt und ihrer Bewohner stehen, die den Planeten über den einzelnen Menschen stellt. Und tatsächlich steht der Autor *der Idee der Allbeseelung (Panpsychismus)* (Ege04, S. 34) Gustav Theodor Fechners sehr nahe.

Zur Jahrhundertwende mit all dem technischen Fortschritt und dem sich abzeichnenden politischen Umbruch scheint die Welt entzaubert, da es den Anschein hat, beinahe alle Dinge könnten naturwissenschaftlich beherrscht werden. Friedrich Nietzsches Schaffen fällt in diese Zeit und auch Sigmund Freud publiziert die „Traumdeutung“ um 1900. Viele Schriften über das Verhältnis des Menschen zu sich selbst und zu seiner Umwelt werden veröffentlicht. Es muss ein neuer Zugang zur Mystik und Religiosität gefunden werden, wobei auch Ästhetik und Kunst behandelt werden. *Parallel zu den Immaterialisierungstendenzen in Naturwissenschaft und Technik werden in der abstrakten Kunst die Grenzen zwischen einer materiellen und ‚geistig-spirituellen‘ Welt zunehmend aufgelöst* (Ege04, S. 34). Fachübergreifende Schriften werden veröffentlicht, die zum Teil auf einem populärwissenschaftlichen Basiswissen aufbauen und neue Ansätze und Weltbilder etablieren.⁶¹

In dieser *Renaissance der mystischen Religiosität* (Ege04, S. 33) erwachte das Interesse am Autor Gustav Theodor Fechner (1801-1887) erneut, der um 1850 wirkte.⁶² In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts entdeckte der Science-Fiction-Schriftsteller Kurd Laßwitz den Autor wieder und regte Neuauflagen an. Die bekanntesten Titel von Gustav Theodor Fechner sind „Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen“ von 1848 (Fec08) und „Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits vom Standpunkt der Naturbetrachtung“ von 1851 (Fec01).

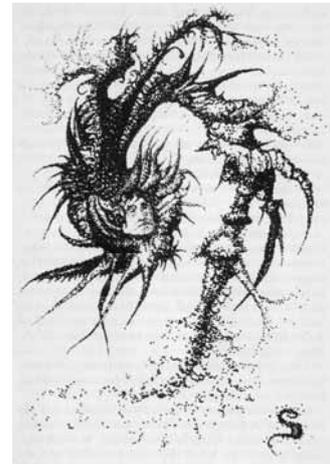
Paul Scheerbart kannte die Schriften Fechners wohl über den „Friedrichshagener Kreis“, der sich aus Berliner Naturalisten zusammensetzte und zu dem Scheerbart *in*

⁶¹Detaillierter in (Ege04, S. 32 ff)

⁶²Übersicht über sein Leben und Schaffen bei (Lei07)

enger Verbindung (Sch04, S. 15) stand, oder aber durch die Publikationen von Kurd Laßwitz selbst.

Der Physiker und Philosoph Fechner lehrte, *dass alle Teile des Universums in unterschiedlichem Maß beseelt und darüber hinaus in einer Gemeinschaftsseele miteinander verbunden seien* (Rau86, S. 153). Nicht der Mensch führe diese Hierarchie an sondern der Himmelskörper, der in Fechners Augen ebenso ein Wesen darstellt, wie es der Mensch tut. Der Mensch ist Teil seines Sterns, der Erde, und hätte demzufolge die Weiterentwicklung der Erde zu unterstützen.



Zeichnung Scheerbarts aus der „Jenseitsgalerie“

Mechthild Rausch vertritt im Nachwort zu Scheerbarts Roman „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ (Sch86) die Meinung, Fechner hätte so eine *naturwissenschaftlich fundierte Metaphysik* (Rau86, S. 153) entwickelt und ein neue Auffassung des Naturbegriffs gefördert:

Indem er dem Kosmos und seinen Teilen Bewußtsein [sic!] zuschrieb, stellte er den zerstörten Mythos der heiligen Natur wieder her – und zwar in einer zeitgemäßen, das aktuelle Wissen berücksichtigenden Form. Damit eröffnete er gerade sensibleren, vom wissenschaftlichen Fortschritt verstörten Köpfen ein neues, positives Naturverständnis. (Rau86, S. 153)

Um zu verdeutlichen, wie sehr Scheerbart den Schriften Fechners zustimmte, sei sein Werk „Jenseitsgalerie“ von 1907 (Sch85) betrachtet. In zehn Zeichnungen hält Scheerbart die Ergebnisse von mikroskopischen Untersuchungen der fotografischen Platten von Sternwarten fest. Scheerbart zeigt darauf die Himmelsteile jenseits des Neptun, die sich *in einer merkwürdigen Helligkeit* (Sch85, S. 131) zeigen:

Allerdings – von jenem Jenseits, das hinter der Neptunsbahn in unserem [sic!] Sonnensystem da ist, geben die zehn vorliegenden Zeichnungen nur einen winzig kleinen Teil; es sind gerade nur die Gestalten herausgegriffen, die eine Gesichtsform besitzen, die der menschlichen ähnlich ist. Eine solche Gesichtsform ist aber das Anormale jenseits der Neptunsbahn; die meisten der dort lebenden kosmischen Gestalten haben eine solche Gesichtsform nicht. (Sch85, S. 131)

An dieser Veröffentlichung Scheerbarts und auch seinem Asteroiden-Roman „Le-sabéndio“ (Sch62) ist die Nähe zu Fechner offensichtlich. Ähnlich dem „Perpetuum mobile“ gibt Scheerbar etwaige Probleme in seinen Überlegungen nicht zu, sondern überspielt sie humorvoll: Die „Jenseitsgalerie“ schließt er mit dem Gedanken, dass *die wissenschaftliche Welt mit der Publikation dieser neuesten Entdeckungen zögert* (Sch85, S. 133) – was er nachvollziehen kann. *Der Künstler aber hat es glücklicherweise nicht nötig, zögernd zurückzubleiben – wenn auch Einzelheiten späterhin einer kleinen Korrektur bedürfen sollten* (Sch85, S. 133).

Die Entwicklung der Erde zum Kunstwerk, wie der Schriftsteller sie in „Rakkóx der Billionär“ beschreibt, muss also als Weiterentwicklung des Planeten mit Hilfe des untergeordneten Menschen betrachtet werden. Fechner spricht in „Das Büchlein vom Leben nach dem Tode“ in religiöser Manier von Diesseits und Jenseits. Die Aufgabe des Menschen sei außerdem, als Teil seines Planeten *an dessen Lichtverkehr mit den anderen himmlischen Wesen bewussten Anteil* (Sch04, S. 18) zu gewinnen.⁶³

Scheerbar setzt diese Gedanken durch Glasarchitekturen um. Gläserne Häuser erzeugen weiterentwickelte Menschen. Mit Kristall und Glas überzogene Planeten kommunizieren im Lichtermeer des Alls.

2.4.3 Kosmische Architektur

Eine Architektur im Größenmaßstab eines Gebirges setzt sich aus vielen Einzelarchitekturen und -motiven zusammen. Bei den „Rakkóx-Felsen“ verschmelzen die Säle im Inneren des Felsens mit den Plateaus, Terrassen und Balkonen. Was aus dem Felsen ausgehöhlt wird, lässt die Architektenfigur Stummel als Terrasse vor dem Gebirge wieder aufschütten. Er trägt ganze Gipfel ab, um so die Beleuchtung der innen liegenden Räumlichkeiten zu garantieren, und wandelt sämtliche natürliche Formen der Felsen nach seinem Belieben ab. *Die Natur ist tausendfach übertrumpft*. (Sch62, S. 243), sagt Stummel und eröffnet den Wettstreit mit dieser.

Der fiktive Architekt versucht explizit, *die daseiende [sic!] Natur derart zu be-*

⁶³Detaillierter bei (Sch04) und natürlich Fechner selbst (Fec11)

nutzen, daß [sic!] es schließlich so aussieht, als hätte man die ursprünglich daseiende Natur ebenfalls mitgeschaffen (Sch62, S. 236). Er will also eine Einheit aus der vorhandenen Natur und der dazukommenden Architektur schaffen, wobei die Architektur keinen Kontrast zur Landschaft bilden soll.⁶⁴ Scheerbart schwebt *die Auslöschung der Differenz zwischen natürlichen und architektonischen Formen* (Inn01, S. 184) vor. Roland Innerhofer spricht auch von einer *Natursehnsucht* (Inn00, S. 132) Scheerbarts, die den Fantasten nicht gegen das Natürliche arbeiten lässt, sondern Imitationen anregt.

Mit dem Umbau der Erdoberfläche zeigt Scheerbart die seiner Ansicht nach kosmischen Formen auf, die in den Bergen stecken: Kristalle. Durch die künstliche Bearbeitung der Berge werden diese natürlichen Formen verstärkt. Innerhofer sagt im „Architektur & Bauforum“:

Die kosmische Architektur soll die Urformen der Natur erst klar zur Geltung bringen und damit die Natur vervollkommen. Natur und Architektur verschmelzen so als reziproke Prozesse zu einer vollkommenen Einheit: zur kosmischen Architektur. (Inn00, S. 133)

Stummel arbeitet also daran, die Natur zu komplettieren und zu verfeinern. Er schwingt sich dadurch über die gestalterischen Fähigkeiten der Natur auf und stellt den Anspruch, in der Verwirklichung der kosmischen Aufgabe besser zu sein. Falls der Mensch die Aufgabe hat, als mehr oder weniger unbedeutende Einheit des gesamten Planeten, diesem bei seinem Fortschritt beizustehen, so tut er es durch die Verfeinerung seiner Oberfläche im kosmischen Sinn.⁶⁵

Naturvorbilder waren im Jugendstil sehr beliebt. Scheerbart imponiert dadurch, dass er die künstlich geschaffene Architektur als Vollendung der existenten Natur betrachtet und nicht die Natur als Vorbild jener. Er betont stets, wie wichtige das Dauerhafte sei, dessen er sich durch die Eigenschaften des Glases sicher glaubt.⁶⁶

⁶⁴*Die Stilisierung größerer Felsparteen [sic!] hat anerkanntermaßen für den Architekten einen höheren Wert als das Aufführen usueller Wandgebäude, die zu den Terrainverhältnissen einen Kontrast bilden sollen.* (Sch62, S. 236)

⁶⁵Vergleiche Abschnitt 2.4.2 Natur-Mystizismus, S. 34

⁶⁶„Ich möchte das Bleibende schaffen!“ (Sch62, S. 242)

Scheerbart vertieft diese Sicht, wenn er die Farbigkeit des Glases und der Beleuchtung betont. In der „Glasarchitektur“ (Sch14) schwärmt der Autor 1914 davon, *der Natur einen andern [sic!] Ton [zu] geben* (Sch14, S. 68), wodurch er sie ebenso verändern würde. Sogar die Pflanzen würden als Folge des farbigen Lichtes beeinflusst.⁶⁷ Zu diesem Zeitpunkt steht Scheerbart jedoch schon auf dem Standpunkt, die Glasarchitektur an sich würde diese komplette Änderung der Erde bewirken, nicht Gebirgsmbauten.

Frühe Glasarchitekten verwendeten das Material, um die Landschaft mit der Architektur verschmelzen zu lassen. Ein Fenster, das wie ein Bild an der Wand wirkt, durch Fenster aufgelöste Raumecken oder gänzlich fehlende Wände.⁶⁸ Bei Scheerbart dagegen entsteht eine vom Künstler als *Weltenschöpfer* (Str02, S. 363) konstruierte Kunstwelt, in der die unberührte Natur nicht mehr existiert. Die Natur in ihrer Gesamtheit ist vorkonstruiert und ins Gesamtkonzept eingeplant, ähnlich wie der Garten zur Rokokozeit, den Scheerbart selbst als Beispiel anführt.⁶⁹

⁶⁷*Dann aber wird man die Pflanzen versuchsweise dem farbigen Licht aussetzen. Und da könnten die Wissenschaftler ‚vielleicht‘ Überraschungen erleben. Die Versuche dürfen nur nicht in Eile ausgeführt werden.* (Sch14, S. 113)

⁶⁸Z.B. Ludwig Mies van der Rohe: Farnsworth-House (1948-1951, Plano, Illinois, USA) oder Frank Lloyd Wright: Samuel Freeman Residence (1923, Los Angeles, Kalifornien, USA)

⁶⁹*[...] Jedenfalls beherrschte der Architekt den Garten. Er sollte es heute auch tun. [...]* (Sch14, S. 36)

3 Scheerbarts Architektur realisiert: Die Werkbundaussstellung

Die architektonischen Ideen von Paul Scheerbart fanden zu seinen Lebzeiten nur einmal den Weg in gebaute Architektur: Der Autor nahm großen Einfluss auf den Ausstellungspavillon der Glasbauindustrie auf der Kölner Werkbundaussstellung 1914.

Das Gebäude des Architekten Bruno Taut sollte einen Vorgeschmack auf die zukünftige Glasarchitektur sein. Es beinhaltete verschiedenste Glasarten und setzte das Material in allen nur erdenklichen Weisen für Böden, Wände und Farbspiele im Bau ein.



Ansicht des Glashauses

1907 wurde der Werkbund in München gegründet, *um die Qualität der gewerblichen Arbeit zu fördern* (Ike96, S. 52). Er legte großen Wert auf die Kunst und ihre Verquickung mit Industrie und auch individueller Lebensgestaltung. Der Pavillon von Scheerbart und Taut entsprach jedoch nicht den Vorstellungen des Werkbundes, da er nicht der einge-

geschlagenen Linie des Bundes folgte, die stilistisch einheitliche Standardprodukte verfolgte. Als Tauts Modell von Köln nach Berlin zurückgesendet wurde, war der Sockel des beschädigten Modells mit einer herablassenden Bemerkung versehen.⁷⁰

Aus diesem Konflikt folgte, dass der Pavillon nicht zentral auf der Ausstellung aufgestellt wurde, sondern am Rand des Geländes eine Sonderstellung einnahm. Dennoch wurde er zu einer der Hauptattraktionen. Außerdem fielen der Theaterbau von Hery van der Velde und die Fabrik von Walter Gropius der Kritik auf.

Paul Scheerbart steuerte maßgebliche Ideen zu dem Glashaus bei. Der Bau hatte Modellcharakter, da Scheerbart und Taut letztendlich Wohnbauten im Sinn hatten und nicht *temporäre Ausstellungsbauten* (Mus03, S. 83). Scheerbart versuchte zeit-

⁷⁰Nach Leo Ikelaars Information schrieb Bruno Taut in der Zeitschrift „Qualität“ 1920, dass *Gruß aus Köln an den Berliner Luftkutscher* (Ike96, S. 98) geschrieben stand.

gleich zur Ausstellung sein Buch „Glasarchitektur“ (Sch14) zu veröffentlichen, das Bruno Taut gewidmet war, wie der Glasbau des Architekten dem Schriftsteller.

Bei Tauts Ausstellungspavillon handelt es sich um das einzige Glashaus, das nach Scheerbarts Vorstellungen errichtet wurde. Obwohl es große Wellen bei den Kritikern schlug, wurde das Gebäude bald wieder abgerissen. *Fertiggestellt wurde es erst mehrere Wochen nach der Eröffnung der Ausstellung, einen Monat vor Kriegsausbruch und erzwungenem Ausstellungsschluß* [sic!] (Peh98, S. 106).

3.1 Die Freundschaft zwischen Paul Scheerbart und Bruno Taut

Die Freundschaft zwischen Paul Scheerbart und dem Architekten Bruno Taut entwickelt sich über den befreundeten Glasmaler Gottfried Heinersdorff, der auch bei der Inneneinrichtung des Glashauses beteiligt war. Ihr erstes Zusammentreffen fand vermutlich am 30. Juli 1913 statt, möglich ist aber auch, dass die beiden sich schon 1912 im Kreis um Herwarth Walden und dessen Galerie „Der Sturm“ getroffen haben. Taut und Scheerbart teilten die Begeisterung für das Material Glas. So begannen sie das gemeinsame Projekt des Glashauses für die Werkbundaustellung. Taut fungierte als Architekt, Scheerbart rein als Ideengeber.

Bruno Taut (1880-1938) lässt sich 1910 in Berlin nieder und eröffnet 1911 ein eigenes Architekturbüro mit Franz Hoffmann (1884-1951). Schnell etabliert sich Taut als erfolgreicher Architekt. Die Zusammenarbeit mit Scheerbart beginnt mit den Vorbereitungen zur Kölner Ausstellung. Zwischen Dezember 1913 und März 1914 stehen die beiden in regem Briefkontakt. Scheerbart richtet insgesamt 10 *Glashausbrieife* (Ike96, S. 97) an Taut. Ihre Zusammenarbeit wird durch Scheerbarts Tod 1915 beendet.

Der Dichter fantastischer Architekturen hat großen Einfluss auf den Architekten Bruno Taut, was seine Auseinandersetzung mit Scheerbarts Themen beweist.⁷¹ Über Taut gelangen Scheerbarts Ideen zu einer Vielzahl an Architekten und Künstlern und

⁷¹Vergleiche Abschnitt 4.1.1 Alpine Architektur, S. 48

prägen so den architektonischen Expressionismus nachhaltig.⁷²

3.2 Das Glashaus in Köln 1914

Wolfgang Pehnt ordnet in „Die Architektur des Expressionismus“ den Kölner Pavillon in den Typ Ausstellungsgebäude ein:

Zentralisierende Grundrisse mit ihren sakralen Assoziationen an Baptisterien, Sakramentskapellen, Heiligen Gräbern und Mausoleen gehörten bei solchen Pavillons zur Konvention. [...] Auch das Kölner Glashaus stand in dieser Tradition (Peh98, S. 103).

Taut hatte schon ein Jahr zuvor einen Ausstellungspavillon gebaut, der Beachtung gefunden hatte: Den Pavillon des Deutschen Stahlwerksverbands, genannt „Monument des Eisens“, auf der Leipziger Baufachausstellung.

Neu war in Köln aber die sehr komplexe Konstruktion. Pehnt weiter: *Im Kölner Glashaus war [...] die Identität von Form und Konstruktion, ein zentrales Dogma der nachexpressionistischen Architektur, bereits verwirklicht (Peh98, S. 103).* Paul Scheerbart sieht in Tauts Pavillon natürlich den Beginn einer neuen Periode, die sich ganz dem Glas und Licht widmet. Obwohl Taut die Architekturgeschichte durchaus beeinflusst, geht er mit dem Scheerbart-Bau in eine sehr eigene Richtung und entfernt sich von anderen Architekten seiner Zeit.⁷³ Roland Innerhofer formuliert es in „Literarische und architektonische Phantasie“:

Mit seinem Glashaus distanziert sich Taut von den rationalistischen Leitvorstellungen der Moderne, für deren kompromisslose Durchführung etwa die Architektur Le Corbusiers als beispielhaft gelten kann. (Inn00, S. 137)

Das Gebäude hat das Aussehen einer einzigen Kuppel, die sich ähnlich einer Ananas über einem Betonsockel erhebt. Die einladende Eingangstreppe zieht die Besucher in den Innenraum.

⁷²Vergleiche Abschnitt 4.3 Die Gläserne Kette, S. 70

⁷³Walter Gropius beispielsweise setzt auch auf das Material Glas, das er jedoch in vollkommen anderer Weise verbaut. Er spielt nicht mit der Farbe, sondern bringt durch möglichst große, plane Scheiben das Licht gleichmäßig und beinahe ungefiltert in die Gebäude. Seine Glasarchitektur war durch ein Fabrikgebäude ebenfalls auf der Werkbundausstellung in Köln vertreten.

Die Kuppel bildet einen Kristall nach. nach Scheerbarts Vorgaben besteht sie aus einer doppelten Glaswand. Die äußere Schicht ist aus Spiegelglas, die innere aus bunten Glasfeldern.⁷⁴ Es gab keine Sichtverbindung zwischen draußen und drinnen, denn die innere Verglasung *verwehrte den Durchblick nach draußen und verwandelte das einströmende Tageslicht in milde, gestreute, schattenlose Transparenz* (Thi93, S. 26). Auffallend war, dass die Glasfelder auch statische Aufgaben hatten: Sie steiften die Kuppel aus und waren so Teil der Konstruktion.

Scheerbarts „Glasarchitektur“ folgend, gab diese Kuppel tagsüber dem Innenraum Licht, nachts aber leuchtete sie nach außen, als wäre der ganze Pavillon eine einzige große Fackel.



Treppe zum Kaskadenraum

Der Innenraum bestand aus zwei übereinander liegenden Räumen, die den ganzen Bau ausfüllten. Ein zentraler Luftraum verbindet die Säle und lässt eine Sichtverbindung vom Kuppelraum auf das unten liegende Wasserbecken sowie andersrum von unten in die Kuppel zu. Der Besucher wird zuerst durch eine der beiden schmalen Stiegen, die sich außen an den Zylinder legen, in die Kuppel geleitet. Außer durch das von außen gedämpft eindringende Licht wurde der Saal durch milchgläserne Lichtkugeln und eine zentrale farbige Lichtampel erhellt.⁷⁵

In den unteren Raum führen zwei Stiegen, die vollkommen aus Glas sind und den Treppen in Scheerbarts Roman „Seeschlange“ (Sch62, S. 249-354) entsprechen. Mit dem Abstieg in den unteren Saal wechselte auch der Charakter des Bauwerks. Die milde, märchenhafte Stimmung wich einer stärkeren Farbgebung, rot dominierend, mit vielen Ornamenten. Außerdem war dieser Saal nicht mehr zentral gerichtet, sondern axial, da eine Wasserkaskade vom Becken weg führte, das unter dem Luftraum zur Kuppel hin platziert war. Dieses Wasserbecken war mit bunten Glaskugeln und

⁷⁴[...] *so ist die doppelte Glaswand für die ganze Glasarchitektur Bedingung. [...] Sowohl die äußeren wie die inneren Wände können farbig ornamentiert sein. Wenn dabei zu viel Licht durch die Farbe verschluckt wird, so ist die Außenwand auch ganz hell zu lassen* (Sch14, S. 14)

⁷⁵Vergleiche in Scheerbarts Roman „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“: *Die kolossalen Wände bestanden ganz aus farbigem Glas – mit farbigem Ornament, so daß [sic!] das Tageslicht sehr gedämpft in den Innenraum hineinströmte.* (Sch86, S. 7)

-scherben belebt, so dass es in allen Farben funkelte. Der Raumeindruck wurde immer wieder mit einem Pantheon verglichen.⁷⁶

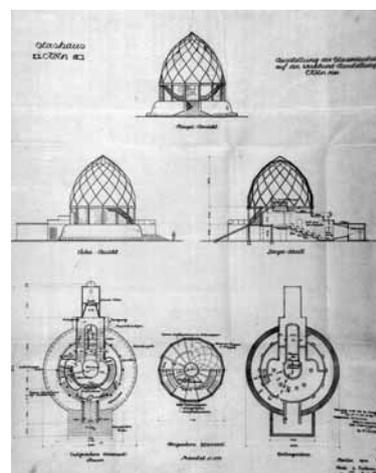
Die Bewegung des Wassers führte über sieben Stufen auf eine niedrigere Plattform. In der Verlängerung dieser Achse befand sich ein Kaleidoskop. Es war eine Projektion auf eine milchige Fläche, die sich durch einen Motor betrieben ständig änderte. Der Besucher verließ den Pavillon hier ebenerdig.

Leider ist nicht viel über die Farben des Gläser überliefert, wenn auch der Eindruck, den sie machten, bewundert wurde. Nach Angelika Thiekkötter war die Kuppel in Hellgelb gehalten, mit

Ausnahme einzelner, stärker farbiger Plättchen (Spe94, S. 138). Im unteren Kuppelteil wurde auch Blau verwendet. *Die blau-grünen Anteile des Lichtspektrums ordnete Taut [...] dem kosmischen Raum zu – seine Rotanteile charakterisieren die erdgebundene Sphäre* (Spe94, S. 139). Die Kachelwände des Ornamentraums waren vielleicht in diesen Rottönen gehalten.

Der Besucher wurde wie im Kino durch die Raumfolge hindurchgeleitet. Der Raumeindruck war ständig lebendig und bewegt, da nicht nur durch das Licht eine sich immer ändernde Stimmung entstand. Die spiralartige Konstruktion der Kuppel hinterließ den *Eindruck einer Drehung des Raumes* (Inn00, S. 137), das Wasser im zweiten Saal war fortwährend in Bewegung. Und der Besucher folgt beim Aufstieg in die Kuppel der Kreisbewegung des runden Grundrisses genauso wie beim Abstieg in den Kaskadenraum. Ralph Musielski betont in „Baugespräche“ (2003) die Analogie zum Kosmos: *Der Mensch kreist als Trabant perpetuierlich um das Größere und Höhere in Erwartung seiner Auflösung* (Mus03, S. 93).

Für die Außenfassade dachte sich Scheerbart das Material Glas verherrlichende Sprüche aus. Es entstanden folgende Denksprüche, die er Bruno Taut in seinem Brief



Bauplan

⁷⁶Die runde Aussparung im Boden des Kuppelraums erschien nun, einem kleinen Pantheon ähnlich, als das zum Kuppelstern aufgeschlagene Auge einer flachen Gewölbeschüssel, die golden und purpurrot leuchtend den kleinen Ornamentraum überfing. (Thi93, S. 27)

vom 10. Februar 1914 zukommen ließ:

Die 14 Glashaussprüche:

1. *Glück ohne Glas –
Wie dumm ist das!*
2. *Backstein vergeht,
Glasfarbe besteht.*
3. *Das bunte Glas
Zerstört den Haß [sic!].*
4. *Farbenglück nur
In der Glaskultur.*
5. *Ohne einen Glaspalast
Ist das Leben eine Last.*
6. *Im Glashaus brennt es nimmermehr;
Man braucht da keine Feuerwehr.*
7. *Das Ungeziefer ist nicht fein;
Ins Glashaus kommt es niemals rein.*
8. *Brennbare Materialia
Sind wirkliche Skandalia.*
9. *Größer als der Diamant
Ist die doppelte Glashauswand.*
10. *Das Licht will durch das ganze All
Und ist lebendig im Kristall.*
11. *Das Prisma ist doch groß;
Drum ist das Glas famos.*
12. *Wer die Farbe flieht,
Nichts vom Weltall sieht.*
13. *Das Glas bringt alles Helle,
Verbau es auf der Stelle.*
14. *Das Glas bringt uns die neue Zeit;
Backsteinkultur tut uns nur leid. (Ike96, S. 103)*

Zwei weitere Sprüche kamen in späteren Briefen hinzu:

15. *Preise nicht mehr den Luftballon;
Preise doch mal den Eisenbeton. (Brief Nr. 12)*
16. *Was wäre die Konstruktion
ohne den Eisenbeton? (Brief Nr. 14) (Ike96, S. 103 f)*

Aus diesen 16 Sprüchen wurden letztendlich 6 herausgesucht, die den Kölner Ausstellungspavillon schmückten: Nr. 3, 5, 10 und 16 waren am Stützring zu finden, Nr. 13 und 14 über den beiden Ausgängen. Außerdem wurde eine Plakette angebracht, die das Gebäude *P.S.* (Ike96, S. 100) widmete.

Der Bau fand großen Beifall, obwohl die Ausstellung ansonsten wohl zwiespältig aufgenommen wurde. Adolf Behne beispielsweise lobt ihn in der „Umschau“ 18/1914 ausdrücklich. Er äußert über den Kuppelraum:

Das ist ein Raum, wie er nirgends sonst existiert: in dieser Reinheit und Leichtigkeit und in dieser herrlichen Einheit des Lichtes. Dieser Saal wirkt strahlend und leuchtend wie ein Juwel und doch voller Milde und Weite. (Beh94, S. 28)

In diesem Artikel geht Behne auch auf die technischen Neuerungen ein, die Glasarchitektur verwirklicht. Er erwähnt doppelte Glasfassaden und künstliche Kühlung, wobei er sogleich in scheerbartsche Schwärmereien verfällt.

Viele Kritiken gleichen sich in der Betrachtungsweise des Pavillons: *Mehr als die Räume selbst wird ihr Erlebnis geschildert; nicht die sinnlichen Sensationen, die sie boten, sondern die psychischen Reflexe, die sie hinterließen, stehen dabei im Vordergrund* (Thi93, S. 43). Diese Herangehensweise passt gut zu Scheerbarts Literatur, wenn auch die Analogie des Emotionalen wohl nicht beabsichtigt war.⁷⁷

⁷⁷Das von Angelika Thiekötter 1993 herausgegebene Buch „Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Tauts Glashaus“ (Thi93) bietet einen umfassenden Überblick über den Ausstellungspavillon auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.

4 Aufscheinen Scheerbarts Ideen in expressionistischen Architekten-Visionen

In „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ breitet Paul Scheerbart Visionen von einer umgebauten Welt aus. Derlei utopische Vorstellungen finden sich nicht nur bei Scheerbart sondern auch beispielsweise bei Friedrich Nietzsche.⁷⁸

Angeregt durch die Literatur der Jahrhundertwende taucht die umgestaltete Welt und im Besonderen Umbauten von Gebirgslandschaften und Felsmassiven auch in den Werken der Architekten auf. So entwarf der mit Scheerbart befreundete Architekt Bruno Taut die Trilogie „Utopische Architektur“, der Maler Wenzel Hablik zeichnete neben dem veröffentlichten Zyklus „Schaffende Kräfte“ viele weitere Zeichnungen, die sich mit Scheerbarts Architekturmotiven auseinander setzen. Durch Zeitschriften und Künstlerverbindungen trugen sich die Anregungen weiter, wie beispielsweise durch Taut und Hablik, aber wohl auch durch die Schriften Scheerbarts selbst, der Künstlerkreis der „Gläsernen Kette“ beeinflusst wurde.

Wolfgang Pehnt geht auf die umgestalteten Landschaften in seinem Buch „Architekturzeichnungen des Expressionismus“ (1985) ein:

Paul Scheerbarts literarische Phantasien, die eine Bibel des expressionistischen Architekten darstellten, und die gezeichneten Utopien Wenzel August Habliks und Bruno Tauts erstreckten sich bis zu terrestrischen, ja kosmischen Umgestaltungsvisionen. (Peh85, S. 9)

Dabei gesteht er dem angestrebten Gesamtkunstwerk zu, dass es *die Überformung der Natur* (Peh85, S. 9) beinhaltet. Die Architekten sahen sich als die führenden Künstler ihrer Zeit, die Architektur als *Mutter der Künste* (Peh85, S. 6), weshalb sie andere künstlerische und allgemeine Bereiche in ihre Kompetenzen mit einschlossen. Bruno Taut entwarf mit dem „Weltbaumeister“ als Beispiel ein „Architektur-Schauspiel für symphonische Musik“, Wenzel Hablik widmete sich den Entwürfen

⁷⁸ Außer bei Scheerbart, der einen seiner Helden [... die Anden umbauen ließ, lassen sich ähnliche Gedanken auch bei anderen Autoren – unter ihnen Nietzsche als dem prominentesten [...] – nachweisen. (Peh98, S. 112)

von technischen Flugmaschinen und die „Gläserne Kette“ unterhielt ein gemeinsames Filmprojekt.⁷⁹

Die Künstler waren *mit Bewusstsein ‚imaginäre Architekten‘*,⁸⁰ die kaum über mögliche Verwirklichungen nachdachten. Die expressionistische Architektur, die zu einem Großteil aus Entwürfen und Skizzen besteht, fließt durch diesen allumfassenden Anspruch besonders auch in die Malerei und den Film ein.

4.1 Bruno Taut

Nachdem Tauts erstes architekturtheoretisches Werk „Die Stadtkrone“ (Tau02) 1919 gut angekommen war, führte er seine theoretischen Arbeiten weiter.

Zwischen den Jahren 1917 und 1920 sind drei Werke Bruno Tauts entstanden, die aus Zeichnungen bestehen. Zusammengefasst unter dem Titel „Utopische Architektur“ wurden sie im Folkwang Verlag, Hagen, herausgegeben. Alle drei Werke wurden 1920 veröffentlicht. Das erste der Trilogie ist die „Alpine Architektur“ aus 30 Aquarellen (Tau04). Die zweite Mappe heißt „Der Weltbaumeister“ und setzt sich aus 28 Kohlezeichnungen zusammen (Tau99). „Auflösung der Städte“ als drittes finales Werk der „Utopischen Architektur“ zeigt *31 Tuschezeichnungen, die ab März 1920 angefertigt wurden* (Spe99, S. 1). Alfred Speidel skizziert den Inhalt der „Auflösung der Städte“ prägnant:

[...] so war „Die Auflösung der Städte“ die künstlerische Bearbeitung der Zerstreung der Metropolen in eine „weite Landbesiedelung“ mit neuen Arbeitsformen und Verkehrsmitteln, wie sie in der „idealistischen Literatur“ und bei den Anarchisten dargestellt wurde, im Sinne einer „Umstellung der sozialen und kulturellen Daseinsformen“, die auch für Tauts Visionen der Alpenen Architektur Voraussetzung gewesen wären. (Spe99, S. 1)

Vermutlich fanden alle drei Werke eher schlechten Absatz, obwohl die „Alpine Architektur“ in Kritikerkreisen positiv rezensiert wurde.⁸¹

⁷⁹Besonders Bruno Taut und Hermann Finsterlin brachten sich hierbei ein. Vergleiche (Döh88, S. 54 f)

⁸⁰So Bruno Taut alias „Glas“ in dem Brief der „Gläsernen Kette“ vom 24. November 1919, zitiert nach (Why86, S. 18)

⁸¹In der „Frankfurter Zeitung“ beispielsweise besprach Walter Müller-Wulckow die Arbeit. *Mit*

In diesen Zeichnungen des Architekten sind all jene Gedanken zu finden, die er von seinen Vorbildern und Beeinflussern übernommen und neu geordnet hat. Taut hat kreativ an einer neuen Architekturidee gearbeitet, so dass seine Trilogie „Utopische Architektur“ zu den Grundlagen der expressionistischen Architektur gezählt werden muss. Der Dichter Paul Scheerbart hatte bedeutenden Einfluss auf den Architekten, der ihn nicht nur immer wieder in Vorworten erwähnt, sondern ihm den „Weltbaumeister“ sogar komplett widmet.

4.1.1 „Alpine Architektur“

Bruno Taut konzipierte die Zeichnungen der „Alpinen Architektur“ schon 1917, wie der Architekt selbst im ungedruckten Vorwort schreibt, und fertigte die Zeichnungen 1918 an. Als die Mappe dann erst 1920 erschien, war es ein aufwendiger Prachtband, der sich nur an eine bourgeoise Käuferschicht wandte. Laut Iain Boyd Whyte veröffentlichte Taut deshalb in den „Sozialistischen Monatsheften“ im August 1919 vorab eine *erschwinglichere Version* (Why81, S. 122) namens „Rede des Bundeskanzlers von Europa am 24. April 1993 vor dem Europäischen Parlament“ [sic!].

Im Vorwort ist ersichtlich, dass er ursprünglich nicht als Autor aufscheinen wollte, sondern das Buch anonym oder pseudonym gedacht war. Er sah in den Bergumbauten eine friedensstiftende Tat, da sie ein Gemeinschaftsprojekt wären. Im Vorwort geht Taut weiter auf den gerade beendeten Weltkrieg ein:

Eins hat Europa jedenfalls in dem Kriege bewiesen; zu welchen Leistungen an Nervenkraft und Energie es fähig ist. Und wenn es gelingt, diese Kräfte in eine andere, schönere Bahn zu leiten, dann wird die Erde wirklich eine „gute Wohnung“ sein.

[...]

Über aller Politik liegt aber der Wert dieses Werkes in sich selbst, reinigend und lösend in den grundlegenden Fragen der Architektur und damit der Form gewordenen Kultur selbst zu sein. (Tau04, S. 118)

Außerdem hätte er sich bereits die Baukosten für einen Bergumbau errechnet und gerade dieser hohe Betrag würde den Wert eines solchen Vorhabens aufzeigen,

Pathos attestierte er den Visionen Bruno Tauts die befreiende Kraft der „Phantastik, Loslösung vom Alltäglichen, Allzualltäglichen“ (Sta03, S. 20 f).

wie Taut ebenfalls im Vorwort schreibt. Er schließt mit einem Hinweis auf Paul Scheerbart, dem eigentlichen Anstifter dieser Arbeit.⁸²

Matthias Schirren nennt in seinem umfassenden Kommentar zur „Alpinen Architektur“-Ausgabe Scheerbart als Lieferanten von *Sujet und Moral* (Sch04, S. 15). Gustav Theodor Fechner bot Taut *die ästhetische und weltanschauliche Klammer zu seiner Dramatisierung der Natur* (Sch04, S. 15).⁸³ Weiters nennt er John Ruskins „Modern Painters“ als Einfluss und Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.

Die Arbeit „Alpine Architektur“ setzt sich aus 5 Teilen zusammen: Das „Kristallhaus“ eröffnet die Sammlung mit 4 Blättern, „Architektur der Berge“ folgt mit 7 Blättern, anschließend „Der Alpenbau“ in 10 Blättern als das Herzstück der „Alpinen Architektur“. Es folgen noch „Erdrindenbau“ mit 4 Blättern und 5 Blätter „Sternbau“. Das komplette Werk steht dem Autor Paul Scheerbart nahe. In den hinteren Kapiteln ist ein deutlichen Bezug zu dessen Roman „Lesabéndio“ zu sehen. Verschiedene Blätter erinnern an jeweils unterschiedliche Werke aus der Vielzahl der scheerbartschen Romane.⁸⁴ Die Thematik des Umbaus der Erdoberfläche, wie sie Taut im besprochenen Werk behandelt, scheint in „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ als zentrales Element auf. Im folgenden wurden einige Zeichnungen Tauts ausgewählt, um an ihnen den Einfluss des Dichters aufzuzeigen.

„Im Kristallhause“ (Blatt 4) Das Kristallhaus stellte für Taut, den Anhänger romantischer Musik, das Adagio aus Bruckners *großer Symphonie* (Sch04, S. 39) dar, wie er in einem Brief an seine Frau schrieb.⁸⁵ Seine Innenraumdarstellung spiegelt

⁸²Und bei dieser Arbeit sei er [Taut] ja gar nicht der Architekt – der Architekt sei unser Dichter Paul Scheerbart, und auch dieser sei es schliesslich [sic!] nicht. (Tau04, S. 118)

⁸³Vergleiche Abschnitt 2.4.2 Natur-Mystizismus, S. 34

⁸⁴So spielt die Benennung des 4. Kapitels „Erdrindenbau“ auf den Roman „Die Seeschlange. Ein See-Roman“ an. Die „Ratak- und Ralik-Inselgruppen der Südsee“ (Blatt 22) könnten dem Namen nach aus „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman“ stammen, da Scheerbart in diesem Roman *Kurian-Murian-Inseln* (Sch86, S. 66) erwähnt. „Ratak“ und „Ralik“ sind allerdings nicht dem Damenroman entnommen.

⁸⁵Geschrieben am 11. März 1918, laut Matthias Schirren. Taut beschreibt näher, an welche der Brucknersymphonien er denkt, nämlich *die mit dem Schlusschoral* (Sch04, S. 39). Es könnte sich demnach um die 5. Symphonie in B-Dur handeln.

die Bewegung der Musik wieder, die dennoch einem klaren Konzept folgt.

Das Bild schneidet einen Saal. An seinem Boden ist ein zentrales Wasserbecken in Rokoko-Form zu sehen. Nischen reihen sich an den Wänden, teils gefüllt mit angedeuteten Ornamenten, an- und übereinander. Sie beschreiben runde Halbbögen, stehen gleichmäßig versetzt zueinander. Etwa auf halber Höhe des Saales werden diese Wandnischen von einer glatteren Fläche abgelöst, deren Gestaltung durch einzelne Striche nur schemenhaft zu erkennen ist. Die Formen sind geometrisch, ein deutliches Dreieck ist zu erkennen, auch viereckige Formen. Nach oben schließt



„Im Kristallhause“

der Raum mit einer Kuppeldecke, die durch wiederum halbrunde Formen an mittelalterliche Kirchen denken lässt. Säulen ziehen sich von der Decke bis auf den Boden hinab. Zentral in der Decke sitzt ein Kristallgebilde. Auf dem Boden in der zentralen Wandnische, die wohl ein Eingang zum Saal ist, sind drei Menschen erkennbar. Erst durch sie sind die Größenverhältnisse des Raumes abschätzbar.

Die Dimension des Raumes ist fantastisch. Wenn die Grundfläche auch nur etwa die Größe eines Tennisfeldes hat, so liegt die Höhe wohl bei dem 20fachen der Menschengröße. Auch Scheerbart spricht in seinem Roman „Rakkóx der Billionär“ von *beispiellosen Dimensionen* (Sch62, S. 243) und *zweihundert Meter hohen Wänden – ganz spiegelglatt* (Sch62, S. 243). Demnach könnten die ungenau gezeichneten Formen an den oberen Wandstücken also Spiegelungen sein, die Taut durch die Schemenhaftigkeit als solche zu erkennen gibt. Die Reflexe zeugen von einer Glasfläche, wie uns die seitliche Anmerkung Tauts verrät.⁸⁶ Der Architekt stellt sich das Kristallhaus

⁸⁶ *Baumaterial ist nur Glas. – Zwischen der Glashaut des Raumes und der äusseren [sic!] Glashaut des Hauses ist ein grosser [sic!] Zwischenraum zur Wärmung und zum Luftausgleich. Beide Häute entsprechen einander nicht. Das ist garnicht [sic!] nötig. Auch am Körper erkennt man nicht von aussen [sic!] die Eingeweide, Obere ‚Wände‘ sind ausgebaucht, darunter Galerie für Musik und Zugang zum Turm und zu den Aussichtsbalkons [sic!]. Alle Nützlichkeitsanlagen im Sockelgeschoss*

mit einer doppelten Glaswand vor.⁸⁷

Analog zum Roman ist Tauts Saal mit einem Oberlicht ausgestattet. Der fiktive Architekt Stummel im Roman trägt *den ganzen Gipfel* (Sch62, S. 243) ab, *so daß [sic!] in allen Sälen Oberlicht sein kann* (Sch62, S. 243). Bei Taut kann, da es sich um kein farbiges Bild handelt, nicht geklärt werden, ob der Deckenkristall tatsächlich ein Oberlicht ist, wie im rakkóxschen „Perlmuttzimmer“, oder ob es sich vielleicht um einen kristallinen Beleuchtungskörper handelt, wie ihn uns Scheerbart im „Höllensaal“ beschreibt.⁸⁸

Weiters vom „Höllensaal“ übernommen ist die Symmetrie des Raumes und die Wandgrotten: *die Wände sind zu symmetrischen verteilten Grottennischen ausgebildet.* (Sch62, S. 231), schreibt der Dichter. Und genauso sortiert und angeordnet finden wir die Nischen bei Taut. Im Saal des Romans markiert ein Frühstückstisch die Mitte des Raumes, was der Architekt in seiner Zeichnung entsprechend der größeren Dimension des Saales umgestaltet. Er hat zwar ein zentrales Element, doch es handelt sich um das Wasserbecken. Scheerbart fand ebenfalls großen Gefallen an solchen Wasserbecken und er hat sie selbst in die größeren Säle eingeplant: *In den tieferen Schichten sind riesige Baderäume unterzubringen – mit Springbrunnen, Kaskaden, Teichen und Gondeln* (Sch62, S. 243).

Das zu dieser Zeit beliebte Motiv der gotischen Kathedrale wurde sowohl bei Scheerbart als auch bei Taut aufgegriffen. Scheerbart betont, dass seine Architektur großartiger sei als die der Kirchen.⁸⁹ Taut erinnert durch das Rippengewölbe an den Sakralbau. Einerseits betont er damit die religiösen Ansprüche, die er an sein Werk stellt, andererseits gestaltet er dadurch den Raumeindruck. Wie bei den Säulen der Gotik erkennt man auch an seinen gebündelten Säulen die Gliederung der Decke. Dennoch scheinen sie viel zu dünn, um die Decke stützen zu können. Scheerbart

u. Unterbau der Terrassen: Unterkunft- und Erfrischungsräume, Fliegerschuppen, Heizung u.s.w. Das Nützliche soll nur funktionieren und möglichst wenig in die Erscheinung treten – (Tau04, S. 41), geschrieben rechts auf der Darstellung

⁸⁷Vergleiche Kapitel 3 Scheerbarts Architektur realisiert: Die Werkbundaustellung, S. 39

⁸⁸[...] *über dem eine riesige tausendkantige Smaragdampel brennt.* (Sch62, S. 231)

⁸⁹*Sämtliche Kirchenbauten fallen vor diesen Gebirgspalästen untern Tisch, nicht wahr?* (Sch62, S. 243)

beschreibt ebensolche dünnen Säulen im „Empfangssaal“, zusätzlich sind die des Autors aus effektvollem Glas: *Dünne Glassäulen, die die zartesten Farbenwürfel in sich haben – beim Vorbeigehen kaleidoskopartig wirkend* (Sch62, S. 235).

Die Analogien zwischen dem gezeichneten Interieur des „Kristallhauses“ und dem beschriebenen im Roman sind offensichtlich. Dass der Architekt bei diesem Blatt an Scheerbart gedacht hat, zeigt auch das Zitat, mit dem er das Blatt versehen hat.⁹⁰ Es stammt aus „Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman“ (Sch62, S. 379-487) und handelt von der sakralen Stimmung des Raumes, die wieder auf die Gotik deutet. Taut weist den Saal durch das Zitat als Tempel aus. Auch ist von Musik die Rede. Matthias Schirren vermutet im Raum eine Musikempore, wie sie im Roman „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ auftauchen und hier bei Tauts Zeichnung im Text erwähnt sind. Eindeutig erkennbar ist sie nicht. Allerdings sind auch die Balkone und Terrassen, die Taut zitiert, nicht in seiner Zeichnung. Sie kommen nicht nur in „Münchhausen und Clarissa“ vor sondern auch in „Rakkóx der Billionär“.⁹¹

Der wesentlichste Unterschied zwischen Scheerbarts Beschreibungen der Felsenarchitektur und der Zeichnung Tauts ist die Lage des Saales. Die überdimensionalen Säle Scheerbarts liegen innerhalb des Felsens. Die Wohnräume des Billionärs dagegen stehen vermutlich – wie Tauts Kristallhaus – als Baukörper von außen erkennbar über der Erde.

„Groteske Gegend“ (Blatt 8) Das Blatt 8 mit der Aufschrift „Groteske Gegend mit bearbeiteten Bergspitzen“ stammt aus dem zweiten Teil des Zyklus „Architektur der Berge“. Obwohl es laut Schirren *Tauts Auseinandersetzung mit dem Kubis-*

⁹⁰Auf der Darstellung links: *Gesprochen darf in den Tempeln nicht werden, hineinkommen kann man immer – auch in der Nacht. Aber etwas, das unserem Gottesdienste entspräche giebt [sic!] es hier nicht – sie wirken allein durch ihre erhabene Architektur und durch die grosse [sic!] Stille, die nur von Zeit zu Zeit von feiner Orchester- und Orgelmusik unterbrochen wird. Ein paar grossartige [sic!] kosmische Gemälde und Skulpturen sind zuweilen zu sehen – aber das Sichtbarzumachende wird immer seltener gezeigt, da es nicht in Einklang mit den überwältigenden Gefühlen der Weltverehrung zu bringen ist, wenn zu oft auf Einzelnes und Bestimmtes hingewiesen wird.* (Tau04, S. 41)

⁹¹*Ich denke mir die Wände der Säle zumeist ganz mit Wohnungen angefüllt – die hinter Vorbauten, Säulenhallen und Balkons [sic!] jede beliebige Ausdehnung haben können.* (Sch62, S. 243); [...] *die dabei herausgebrachten Stein- und Kalkmassen habe ich draußen am Meeresstrande zu reich gegliederten Terrassenbauten verwandt.* (Sch62, S. 242)

mus (Sch04, S. 59) spiegelt, ist die Perspektivlosigkeit kaum erkennbar. Kubistisch wirken die zu Kristallformen behauenen Bergmassive, doch die Gipfel sind räumlich zu erkennen.

Das Blatt zeigt vier skulptural umgestaltete Berggipfel und einen zu einem Kristall geglätteten Hintergrund. Die Gipfel zeigen zum Teil symmetrisch angeordnete Ornamente, zwei entsprechen jedoch keiner Symmetrie. Auffällig ist der Kontrast zwischen Hell und Dunkel auf der Zeichnung, wobei Dunkel nicht nur Schatten darstellt, sondern auch tieferliegende Schluchten des Gebirges andeutet. Der Gipfel in der rechten oberen Bildhälfte fällt senkrecht ab in dieselbe Tiefe, aus der der Gipfel vorne links heraus wächst. Die steile Felswand ist mit einem kubistischen Ornament geschmückt.



„Groteske Gegend“

Scheerbarts Roman erzählt vom Umbau nur eines Bergmassives, er erwähnt jedoch schon die Möglichkeit *die gesamte Oberfläche des ganzen Erdballs in ein großes kompaktes architektonisches Kunstwerk umzuwandeln* (Sch62, S. 237). Taut gestaltet in seiner Zeichnung nicht den Planeten, aber zumindest eine ganze Berggruppe mit mehreren Gipfeln. Er zeigt dadurch Möglichkeiten auf, wie man sich so einen Umbau vorstellen könnte. Scheerbarts Romanarchitekt Stummel schlägt vor, die Berge mit großformatigen Ornamentskulpturen zu schmücken, genauso wie

Taut es in seiner Zeichnung tut.⁹² Die bereits erwähnten Schluchten in Tauts Zeichnung und die darum laufenden Flächen zeigen eine mutwillige Durchlöcherung des Massivs. Möglicherweise weist Tauts Spiel mit den verschiedenen Ebenen darauf hin, dass sich architektonisch gestaltete Plätze auch innerhalb des Gebirges befinden.

⁹² *Es lassen sich auch im ägyptischen Geschmack große stilisierte Skulpturen herausarbeiten.* (Sch62, S. 243)

Allgemein zeigt das Blatt die Verfeinerung der Natur im Sinne Scheerbarts bzw. Fechners.⁹³ Über die verwendeten Materialien kann man aus Tauts Zeichnung keine Rückschlüsse ziehen.

„**Der Felsendom**“ (Blatt 11) Ebenfalls aus dem zweiten Teil der „Alpinen Architektur“ stammt das Blatt 11 „Der Felsendom“. Von einem Nachthimmel beleuchtet tut sich dem Betrachter ein Gebirgstal auf. Taut schreibt selbst links in der Zeichnung:

In der Taltiefe zwischen kristallischkantig bearbeiteten Bergen ... Man sieht von oben durch das Gewölbe aus durchsichtigem Glase in den Raum mit seinen gewölbetragenden Säulen. Die Seitenschiffe des Domes liegen in dem ausgehauenen Felsen und setzen sich in Höhlen und Grotten fort. (Tau04, S. 57)

Taut stellt wiederum einen sakralen Raum dar, er bezeichnet ihn sogar als Dom. Seine Zeichnung schneidet die Räumlichkeiten, so dass man nicht nur eine Außenansicht, sondern auch in die in den Felsen geschlagene Negativarchitektur Einblick hat. Wie im vorher besprochenen Bild „Groteske Gegend“ wird eine überhöhte Form der Natur gezeigt, die mit der vorher bestehenden Landschaft nichts zu tun hat.

Das umgebaute Tal wird mit gläsernen Gewölben überdacht, die auf künstlerisch gestalteten Säulen liegen, so dass ein mindestens fünfschiffiger Innenraum entsteht. Schirren betont die Analogie zum Kölner Dom, der ebenfalls fünfschiffig aufgebaut ist.⁹⁴ Taut selbst weist darauf hin, dass der „Felsendom“ keinen Zweck erfüllt, *wem nicht Andacht in der Schönheit genügt* (Tau04, S. 57). Für den Menschen machen also Tauts 1918 gezeichneten Gebirgsumbauten genauso wenig Sinn, wie der Umbau des Felsens in den Anden den fiktiven Mitmenschen von Rakkóx und seinem Architekten Stummel.⁹⁵

Die Kirchenarchitektur zieht sich als Negativarchitektur weiter in die Felsen hinein. So entsteht eine Flucht an Sälen verschiedener Größe, wie sie schon Scheerbart

⁹³Vergleiche Abschnitt 2.4.3 Kosmische Architektur, S. 36

⁹⁴*Der fünfschiffige Aufbau des imaginierten Glasgebäudes am Fuße eines Taleinschnittes erinnert darüber hinaus und wohl kaum zufällig an den Kölner Dom, von dessen stimmungsvoller abendlicher Erscheinung an Allerheiligen 1917, unmittelbar vor der Konzeption der „Alpinen Architektur“, Taut seiner Frau am 2. November des Jahres brieflich berichtet hat.* (Sch04, S. 56)

⁹⁵Dieser spricht davon ein *architektonisches Kunstwerk* (Sch62, S. 236) zu bauen.

1901 im „Rakkóx“-Roman beschreibt.⁹⁶ Dem Reiz sich aneinanderreihender Grotten und Höhlen begegnet man auch im „Höllensaal“ des Romanes.⁹⁷ Die Innenraumgestaltung ist von Taut nur angedeutet, weist aber auf reiche Ornamentik unter anderem im antiken Stil hin. Genauso wird im literarischen Werk auf die Antike verwiesen, wenn Stummel sich die Skulpturen *im ägyptischen Geschmack* (Sch62, S. 243) ausdenkt. Die Innenräume sowohl Tauts als auch Scheerbarts enthalten *Kostbarkeiten* (Tau04, S. 57): aus Glas im ersten Fall, aus Kristall im zweiten.⁹⁸



„Der Felsendom“

die sich gerne in Szene setzen möchten (Sch14, S. 62).

Das Grundthema der Felsumbauten und der dadurch entstehenden Architektur stammt jedoch zweifelsohne von Scheerbarts frühen Werken, wie zum Beispiel „Rakkóx der Billionär“.

„Die Andenkette ein leuchtendes Band von Kratern, Bergdomen u. Talbauten / Saum des grossen Meeres“ (Blatt 23) Diese Zeichnung Tauts aus dem 4. Teil „Erdrindenbau“ ist überschrieben mit „Die Andenkette ein leuchtendes

⁹⁶ *Vorzüglich wirken die grandiosen Perspektiven, wenn ganze Ketten von Riesensäulen neben-, hinter-, über- und untereinander liegen können.* (Sch62, S. 243)

⁹⁷ *Der Höllensaal ist mit feuerrotem Tropfstein erbaut, die Wände sind zu symmetrisch verteilten Grottennischen ausgebildet* (Sch62, S. 231)

⁹⁸ Z.B. [...] *mitten auf jedem Buckel sitzt ein kleiner hellblauer Saphir.* (Sch62, S. 243)

⁹⁹ *Im Berginneren erglänzen die Kostbarkeiten der künstlich beleuchteten Glasarchitektur – Der Dom und seine Seitenschiffe sind vom kühlen Tageslicht erfüllt. Nachts aber strahlt er sein Licht auf die Berge und zum Firmament ... Zweck des Domes? – Keiner – wem nicht Andacht in der Schönheit genügt.* (Tau04, S. 57), rechts in der Darstellung

Band von Kratern, Bergdomen u. Talbauten / Saum des grossen Meeres“. Matthias Schirren betitelt das Blatt – vermutlich wegen der Länge von Tauts Überschrift – als „Erde, amerikanische Seite“. Es ist der Planet Erde dargestellt, der amerikanische Kontinent dem Blick des Betrachters zugewandt. Über die Planetenoberfläche zieht sich ein durchsichtiger Schleier von Wolken, der aber nichts verhüllt.

Sehr eindeutig ist dieses Blatt dem Roman „Rakkóx der Billionär“ gewidmet, denn es gibt keinen offensichtlicheren Grund, gerade die Andenkette in Amerika umgebaut zu zeichnen. Wenn im Roman an einem nicht näher spezifizierten Punkt der Anden Südamerikas eine Baustelle eingerichtet wird und weiters auf den Umbau des ganzen Planeten hingewiesen wird,¹⁰⁰ so wählt Taut die mittlere Lösung, indem er die kompletten Anden von Nordamerika bis zur Südspitze Südamerikas in fantastischer Manier überbaut. Im Größenmaßstab des Blattes sind natürlich



„Die Andenkette“

keine Details erkennbar, wie diese Umgestaltung genau aussieht. Doch es ist anzunehmen, dass es sich um Architekturen wie die im Roman Scheerbarts handelt und Ähnlichkeiten mit den vorher besprochenen „Grotesken Gegenden“ und dem „Felsendom“ vorliegen. Die Veränderung, die ein solches Bauprojekt mit sich brächte, ist in diesem Blatt abzulesen, ebenso die Großartigkeit oder auch der Größenwahnsinn eines solchen Vorhabens.

Die Perspektive aus dem Weltraum deutet auf den kosmischen Kontext des Blattes hin, der uns wieder zu Fechner führt. Dieser sieht den Planeten als beseeltes Wesen, wovon der Mensch nur ein kleiner Teil ist, gleich dem Verhältnis zwischen

¹⁰⁰Das wäre was wahrhaft Großes und würde die kommenden Geschlechter anspornen, im Laufe der nächsten Jahrtausende die gesamte Oberfläche des ganzen Erdballs in ein großes kompaktes architektonisches Kunstwerk umzuwandeln. (Sch62, S. 236 f)

Mensch und seinen Körperteilen.¹⁰¹ In Tauts Zeichnung ist die Erde als übergeordnetes Ganzes des Menschen dargestellt und der Spruch unter der Weltkugel erinnert den Betrachter an die Zusammengehörigkeit: *Liebe ist Phantasie – Liebe zur Erde – Ihr Bild in uns* – (Tau04, S. 93). *Das [...] Liebesmotto dürfte wiederum auf Fechner zurückgehen* (Sch04, S. 92), vermutet Matthias Schirren.

4.1.2 „Der Weltbaumeister“

Bruno Tauts Veröffentlichung „Der Weltbaumeister“ erschien ebenfalls 1920 im Folkwang Verlag. Der Architekt entwarf die 28 Kohlezeichnungen bereits 1919. Ihr Untertitel „Architektur-Schauspiel für symphonische Musik“ verrät die Nähe des Werks sowohl zur Musik wie auch zum Theater. Vermutlich ist es eines der besten Beispiele, das Bestreben hin zum Gesamtkunstwerk der Epoche aufzuzeigen. Taut entwirft eine Art Theaterstück, das ganz aus Bildern besteht. Dieses filmartig ablaufende Kunstwerk beschreibt er durch 28 Zeichnungen.¹⁰²

Allgemein entstehen im Expressionismus viele Entwürfe zu Theaterbauten und Lichtspielhausprojekten.¹⁰³ Die Kunst auf der Bühne und die des Bühnenhauses scheinen zusammenzuwachsen und so sah sich der Architekt *für das gesamte ‚Raum-Spiel‘ zuständig: Drehbücher und Filmarchitektur, Dramen und Bühnenbilder entstehen an der Schreib- und Zeichentischen der Baukünstler* (Mus03, S. 111). Auch Taut befasste sich mit dieser Thematik. Er veröffentlicht einige Aufsätze¹⁰⁴ und schließlich auch eine *richtige Pantomime* (Mus03, S. 111), wie er den „Weltbaumeister“ selbst nennt. Er widmet das Buch *dem Geiste Paul Scheerbarts* (Tau99). Später folgte sogar ein Bühnenbildentwurf zu Schillers „Jungfrau von Orleans“.¹⁰⁵

¹⁰¹Vergleiche Abschnitt 2.4.2 Natur-Mystizismus, S. 34

¹⁰²*Die Einzelbilder fügen sich zusammen als ein auf die Kinoleinwand projizierter Bewegungsablauf, den die Textzeilen beschreiben und synästhetisch durch musikalische und farbige Assoziationen ergänzen [...]* (Pra95, S. 122 f)

¹⁰³Z.B. Hans Poelzig: Schauspielhaus für Max Reinhardt (1919) oder Walter Gropius: Totaltheaterprojekt für Erwin Piscator (1927), beides nach (Mus03, S. 111)

¹⁰⁴Beispielsweise „Zum neuen Theaterbau“, veröffentlicht in der Zeitschrift „Das Hohe Ufer“ (08/1919); nach (Spe99, S. 14)

¹⁰⁵*An Weihnachten 1920 entstanden in 11 Aquarellblättern Entwürfe für die Bühnenbilder zu Schillers Jungfrau von Orleans unter der Regie von Karlheinz Martin am Deutschen Theater in Berlin.*

Der Weltbaumeister beginnt damit, dass ein Dom im gotischen Stil aus dem Boden hervorwächst, bis der Betrachter sich vor seinem Portal befindet. Die Bilder stellen weiter das Innere des Domes vor, das sich nach und nach in Einzelformen auflöst. Die Teile *werden zu Atomen und gehen im Weltall auf* (Tau99). Sterne erscheinen im Raum, unter anderem ein *Kathedralenstern* (Tau99). Der Raum wandelt seine Farben und Formen, irgendwann kommt die *Erdkugel* (Tau99) von unten ins Bild, man sieht Behausungen, eine Gartenstadt, wie Taut sie propagiert. Irgendwann kommt ein Kristallhaus in Sicht, das nach außen leuchtet. Es öffnet sich und die Innenräume, entsprechend Scheerbarts Fantasien und dem Kubismus nahe, entfalten sich, bis das Bild letztendlich stehen bleibt und der Vorhang wieder fällt. Alle Bilder sind mit Farbangaben versehen, genauso wie Taut die Bewegung der Musik notiert.

In diesem Schauspiel entspricht vieles Scheerbarts Ideen: Das nach außen leuchtende Kristallhaus weist auf eine doppelte Glasfassade hin, der Weltraum, der ins Geschehen miteinbezogen ist, ist ein Hauptakteur der angedeuteten Handlung.¹⁰⁶ Ralph Musielski sieht den Kosmos, *im Sinne Scheerbarts, als Chiffre für ein perpetuierliches, grenzenloses Gesamtkunstwerk* (Mus03, S. 112). Und Taut selbst spricht in „Über Bühne und Musik. Nachwort zum Architekturschauspiel“ Fechners Lehren indirekt an:

Dieses Reich der Kunst duldet kein Hineintreten eines Einzelwesens, wenn dieses nicht als bloß untergeordnetes Glied des großen Kosmos erscheint. [...] das hinter den Dingen schaffende und auflösende unpersönliche Prinzip, der im Kosmos wirksame „Weltbaumeister“ ist die handelnde Person. (Tau99)

Blatt 25 „Der Weltbaumeister“ Analogien zu „Rakkóx der Billionär. Ein Prozenroman“ sind nur in der Innenraumgestaltung zu finden. Blatt 25 des „Weltbaumeisters“ zeigt das Interieur des Kristallhauses. Taut schreibt unter die Kohlezeichnung:

[...] *Die Premiere fand am 19. Februar 1921 statt.* (Spe99, S. 16)

¹⁰⁶Vergleiche „Glasarchitektur“ und „Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman“

– es öffnet sich – zeigt seine inneren Wunder – leuchtende Kaskaden und Springbrunnen – überall blitzendes Glas – vor tiefer rotem Hintergrunde – – (Tau99)



– es öffnet sich – zeigt seine inneren Wunder – leuchtende Kaskaden und Springbrunnen – überall blitzendes Glas – vor tiefer rotem Hintergrunde –

Aus: „Der Weltbaumeister“

Auf dem Blatt ist mittig ein Springbrunnen zu erkennen. Die Wände des wohl runden Raumes sind in zwei gleich große Bereiche unterteilt, die sich wie Stockwerke übereinander stellen. Jeder dieser Bereiche ist in ineinanderpassende Dreiecke zerlegt. Sie sind voller Bewegungsenergie, da manche als Wasserfälle wirken, andere jedoch Eingänge zu benachbarten Grotten sein könnten. Die Wände münden in eine Gewölbe- oder

Kuppeldecke. Der mittige Springbrunnen wird von einer dahinterliegenden Wasserkaskade genährt, die der Zeichnung eine Schrägachse gibt. Eine sehr ähnliche Kaskade wurde im Glaspavillon auf der Werkbundaustellung verwirklicht.¹⁰⁷ Auffällig sind auch einige Bälle, die im Raum schweben. Es könnte sich dabei um Planeten handeln.

Da Taut die Blätter schwarz-weiß gezeichnet hat, lässt sich die Farbigkeit nur durch die Schattierungen berücksichtigen. Taut schreibt von *blitzendem Glas* und *rotem Hintergrunde* (Tau99). Ebenfalls rot ist der „Höllensaal“ im „Rakkóx“-Roman. Die *symmetrisch verteilten Grottennischen* (Sch62, S. 231) des Saales weisen möglicherweise Ähnlichkeit mit den genau unterteilten Dreiecken Tauts auf. Die bunte Glaskuppel, von der wir bei Taut ausgehen können, begegnet uns in Scheerbarts „Perlmuttzimmer“.¹⁰⁸ Der Architekt Taut sieht in seinem Innenraum *Wunder* (Tau99), mit denen er wohl Kostbarkeiten meint. Vielleicht schwebt ihm dabei ein Interieur vor, wie es Scheerbart im *Empfangssaal* des Rakkóx beschreibt:

Sessel aus geschnitztem Elfenbein mit weicher Seidenweberei. Stachelige graue Korallenvasen, die beinah bis zur Decke reichen – jede der tausend Stachelspitzen ein kleiner blitzender Smaragd. Achattische mit Chrysolithschnitzerei – in allen möglichen Formen. Das Ganze so im

¹⁰⁷Vergleiche Kapitel 3.2 Das Glashaus in Köln 1914, S. 41

¹⁰⁸Die Glaskuppel ist so bunt wie ein alter Krötenbauch (Sch62, S. 234)

Halbdunkel – nur erleuchtet von Fenstern aus Rubinglas, die unregelmäßig in verschiedenen Formaten an den Seiten und an der gewölbten Decke verteilt sind. (Sch62, S. 235)

Diese Beschreibung des Raumes lässt sich genau auf Bruno Tauts Zeichnung übertragen, vom Architekten ergänzt durch *Springbrunnen, Kaskaden* (Sch62, S. 243), wie sie Scheerbart vorschlägt.

Das „Architektur-Schauspiel für symphonische Musik“ wurde erst 1993 uraufgeführt.¹⁰⁹ Im Rahmen des „Steirischen Herbsts“ beauftragte das Land Steiermark die Architektengruppe „COOP HIMMELB(L)AU. Prix, Dreiholz & Partner ZT GmbH“ mit der Verwirklichung. Jens Peter Ostendorf komponierte die Musik und führt Regie, das Orchester „Ensemble Modern“ führte das symphonische Schauspiel unter dem Dirigenten HK Gruber in Graz auf. Allerdings wurden die Zeichnungen *only realized with light and music* (Coo93).

4.2 Wenzel Hablik

Der Maler Wenzel August Hablik (1881-1934) wurde als Sohn eines Tischlermeisters in Brüx, Westböhmen (heute Most, Tschechische Republik) geboren.¹¹⁰

Bereits 1903 beginnt er kristalline Gebäude und Felsenpartien zu zeichnen. Er begeisterte sich früh für Bergarchitekturen, obwohl er kein Architekt war und nie bei der Planung von Gebäuden beteiligt war.¹¹¹ Wenzel Hablik war Maler; er entwarf Textilien, die er beispielsweise auf der Kölner Werkbundausstelung ausstellte, wo auch Tauts Glashaus stand.¹¹² Er selbst begründet sein Interesse für Kristallformen im Vorwort seinen Zyklus’ „Schaffende Kräfte“ (1909) mit einem Kindheitserlebnis:

Manch schönen Traum träumte ich zum erstenmal [sic!] in frühester Kindheit. So stammt auch die Idee zu diesen Blättern aus meiner ersten

¹⁰⁹Der Komponist Bruno Stürmer wollte 1923 den „Weltbaumeister“ vertonen. *Ein geplantes Treffen von Taut mit Stürmer im Februar 1923 kam nicht zustande, ebenso wenig wohl die Komposition. Das Inflationsjahr verschlang viele Projekte.* (Spe99, S. 19)

¹¹⁰Biografische Angaben nach (Bre95, S. 7ff)

¹¹¹Sein Interesse für Architektur beweist die Teilnahme an einem Architekturwettbewerb in Mainz. (Bre95, S. 9)

¹¹²Vergleiche Kapitel 3 Scheerbarts Architektur realisiert: Die Werkbundausstelung, S. 39. Hablik stellt in Köln zusammen mit seiner späteren Ehefrau Elisabeth Lindemann aus.

Jugend, nur die Fassung ist eine andere geworden. Das Motiv aber ist eine Krystalldruse [sic!] die ich als kleiner Junge in meiner Heimat fand und viele Jahre lang mit mit herumtrug.

[...]

Ich stellte es vor mich hin in die Sonne, und da wurde es groß und hoch und wurde ein Berg mit krystallnen [sic!] Dächern und Türmen und Zinnen [...] (Hab95, S. 100 f)

Außer von diesen Erinnerungen an seine Jugend und die heimatliche Landschaft wurde Hablik sicherlich von der Vielzahl seiner Lehrer und der bunten Kunstszene Wiens geprägt. Der Maler interessierte sich für die philosophischen Schriften von Schopenhauer und Nietzsche, doch auch Anspielungen an die romantischen Werke von Novalis und Stifter sind in den Radierungen des Künstlers offensichtlich. Ihnen nachgebildet ist nach Gerda Breuer sogar die Erzählform des oben zitierten Vorworts.¹¹³

Die Schriften des Dichters Paul Scheerbart hat Hablik über die Wiener Zeitschrift „Ver Sacrum“ kennengelernt, *deren erste beiden Bände auf Habliks Bücherrechnung von 1903 stehen* (Feu89, S. 24). Im zweiten Jahrgang (1899), Band 6, erschien dort der Text „Lika. Eine Künstler-Odyssee“ (Sch06) des Autors utopischer Architekturen. Axel Feuß geht in seiner Veröffentlichung „Wenzel Hablik – Zeichner kristalliner Welten“ (2006) davon aus, dass dem Maler auch weitere Texte Scheerbarts bekannt waren.¹¹⁴

Vom Maler Hablik ist bekannt, dass ihm die „Glasarchitektur“ Scheerbarts geläufig war. Denn *nachweislich besaß Hablik Scheerbarts letztes großes Werk, das Buch ‚Glasarchitektur‘ von 1914, das er mit Randbemerkungen versah* (Haw06, S. 84).

Tatsächlich sind viele Motive Scheerbarts in den Zeichnungen des Künstlers wiederzufinden. Besonders der Fels als Architektur regt Wenzel Hablik zu einigen Werken

¹¹³Für die literarische Gestaltung der Vorworts der Mappe ‚Schaffende Kräfte‘ wählte Hablik die bekannten Vorbilder und kleidete das Kindheitserlebnis, bei dem sich Kristalle zu Märchenschlössern verwandelten, in die bei Novalis und Stifter vorgefundenen Erzählformen. (Bre95, S. 28)

¹¹⁴Aufgrund engster motivischer Übereinstimmungen dürfen wir annehmen, dass Hablik auch Scheerbarts Erstlingswerk „Das Paradies, die Heimat der Kunst“ (1893) und dessen spätere Romane, Gedichte und Prosatekte kannte (Haw06, S. 84); Anmerkung der Verfasserin: Das angegebene Erscheinungsjahr stimmt mit anderen Quellen nicht überein, z.B. (Kal98).

an.¹¹⁵ Doch ebenso wie Scheerbart interessiert auch er sich ausgeprägt für den technischen Fortschritt, und er ersinnt sowohl zukünftige Materialien als auch Visionen von Luftgebäuden.¹¹⁶

Der Kunsthandwerker Hablik entwirft Inneneinrichtungen in Anlehnung an Kristalle. *Hier kommt es nicht nur zu einer inhaltlichen Verschiebung, indem die Tischlampe zur Kleinarchitektur wird, ein Faktum, das ihn mit den tschechischen Kubisten verbindet. An der ‚Hängeleuchte für ein Damenzimmer‘ frappiert, daß [sic!] sie exakt einem zur Gruppe der Pyramidenoktaeder gehörenden Kristall gleicht und ihre Kanten, Flächen und Ecken sich mit den mathematischen Gesetzen der Kristallographie beschreiben lassen* (Sta03, S. 60). Die Interieurs von Hablik sind jedoch dem Jugendstil verpflichtet und entsprechen außer in einzelnen Details nicht den Beschreibungen Scheerbarts – im Gegensatz zu seinen Architekturvisionen.

4.2.1 Kristallbauten und „Schaffende Kräfte“

Wenzel Hablik zeichnet seit 1902 immer wieder Berglandschaften, in denen sich die Berge und Felsen zu Architektur umformen. Somit zählen seine Werke als *früheste bislang bekannte Entwürfe zu einer kristallinen Architektur in der europäischen Kunstgeschichte* (Bre95, S. 25), wie Gerade Breuer im 1995 erschienenen Buch „Wenzel Hablik. Architekturvisionen 1903-1920“ schreibt. In der Zeit zwischen 1903 und 1907 zeichnet der Maler immer wieder Kristallschlösser und bebaute Bergspitzen. Er plante schon früh eine Veröffentlichung derartiger Zeichnungen und Radierungen, der er den Titel „Märchenbuch“ zugedachte. Doch erst 1909 erschien ein Zyklus aus zwanzig Radierungen: „Schaffende Kräfte“. Zu jedem Blatt gehört eine zweite Seite mit einem Aphorismus. Die Sammlung wurde bei Otto Felsing in Berlin in Auftrag gegeben, der dreißig Exemplare edierte.

Noch während der Entstehungszeit stellte Hablik die ersten zehn Blätter des Zyklus’ in der Berliner Sezession aus. Die Sammlung, der Hablik selbst *eine große*

¹¹⁵Hablik legte schon in Wien eine Kristallsammlung an, die er durch Muscheln, Insekten und Schnecken anreicherte. (Bre95, S. 31)

¹¹⁶Z.B. „Luftgebäude, große fliegende Siedlung“ (1907/14), abgebildet in (Bre95, S. 66)

Bedeutung beigemessen (Bre95, S. 102) hat, wurde 1911 von der Modernen Galerie in Prag erworben. Danach stellte auch Herwarth Walden sie 1912 in seiner Berliner Galerie „Sturm“ aus.

„**Kristallschloß**“ Wenzel Habliks Aquarell „Kristallschloß“ entstand 1903 als eines der ersten Kristallbauten-Werke. Er schuf es *zusammen mit fünf anderen [...] als Illustrationen für ein Märchenbuch* (Bre95, S. 97), das später, wie erwähnt, zum Zyklus „Schaffende Kräfte“ führte.

Das Bild zeigt einen steilen Felshang, der nicht einen herkömmlichen Berggipfel trägt, sondern aus dem Massiv wächst ein Gebäude heraus. Das Material der über dem Abhang thronenden Burg scheint derselbe Fels zu sein, aus dem das ganze Massiv besteht. Der Bau und der Felsen sind ineinander verwachsen und nicht voneinander trennbar. Seitlich sind einige Anbauten ebenfalls aus Fels zu erkennen.



„Kristallschloß“

Die Burg – ein Zitat der Romantik eigentlich – wächst derart aus dem Gebirge heraus, als ob sie ein überdimensionaler Kristall wäre.

So entspricht ihre Grundform und das Dach den äußeren Formen eines gewachsenen Kristalls. Paul Scheerbart erwähnt in „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ kein Material, aus dem er sich die Bergbauten vorstellt. Sein fiktiver Architekt Stummel spricht davon, die Berge zu formen.¹¹⁷ Er erwähnt nicht, ob diese Form durch ein Abschlagen des Felsens oder durch Addieren eines anderen Materials geplant ist, vermutlich sollten sich beide Methoden ergänzen. Habliks gewählter Fels entspricht also Scheerbarts Text, wenn er auch in der äußeren Form abweicht: das „Kristallschloß“

¹¹⁷ *Es lassen sich verschiedene Berge ganz leicht in eine rechteckige architektonische Form bringen, auch mit komplizierten Kurven lassen sich glänzende architektonische Kompositionen schaffen.* (Sch62, S. 242 f)

weist keine *rechkantige architektonische Form* (Sch62, S. 242) auf.

Scheerbart beschreibt die Dimension des Umbaus, wenn die Titelfigur Rakkóx anweist: *Schnell kleines Gebirge möglichst mit Gletscher zu Bauzwecken ankaufen* (Sch62, S. 237). Es wird ausdrücklich erwähnt *nicht bloß einzelne Parteeen [sic!] eines Felsens – sondern versuchsweise mal einen ganzen Felsen von oben bis unten in ein architektonisches Kunstwerk zu verwandeln* (Sch62, S. 236). Die Dimension des Baus bei Hablik entspricht dieser Vorgabe nicht; es wäre dem Billionär Rakkóx viel zu klein, außerdem ohne Gletscher. Wenn im Roman die Rede davon ist *das Grandiose – ja das Abenteuerliche und Märchenhafte – aufs Korn zu nehmen* (Sch62, S. 236), so hält sich Habliks „Kristallschloß“ bewusst auf der Seite des Märchens, wie seine Intention des „Märchenbuchs“ zeigt. Derlei Romantik, die man sich gebaut wohl ähnlich Schloss Neuschwanstein in Oberbayern vorstellen darf, wird bei Scheerbart verhöhnt.

Der Maler wurde bei diesem Werk sichtlich von den architektonischen Schilderungen Paul Scheerbarts beeinflusst. Er benutzt *die daseiende Natur* (Sch62, S. 236) und schafft ein Gebäude, das als Kristall geradezu aus der Natur heraus wächst. Der romantische Einfluss überwiegt jedoch, so dass das Gebäude in wesentlichen Zügen nicht den Bauten in Scheerbarts „Rakkóx der Billionär“ entspricht.

„Schaffende Kräfte“, Blatt 15 bis 20 Der Zyklus von 1909 besteht aus 20 Radierungen, die beinahe alle das Thema Gebirge behandeln. Die hier ausgewählten 6 Platten stehen am Ende des Werkes. Wenzel Hablik fungiert in seiner Rolle als Autor hier auch als *Schöpfer einer neuen Welt* (Bre95, S. 29) – analog zu Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ (Nie94).¹¹⁸ Der Titel zeigt *die Verbindung zwischen dem Schöpferischen in der Natur und den schaffenden Kräften des Künstlers* (Bre95, S. 102).

Ähnlich den ersten Kristallhaus-Fantasien Habliks zeigt sich die Architektur

¹¹⁸In den Bilddarstellungen wie in den Aphorismen verwendete er [Hablik] zahlreiche von Nietzsches Motiven und Ausdrucksformen, so daß [sic!] schließlich auch die zeitgenössische Kritik die Verbindung zwischen dem lehrhaften Charakter der Mappe und der Figur des Lehrers ‚Zarathustra‘ erkannte. (Bre95, S. 29)

der 6 Platten in romantischem Charakter, der unterschiedlich stark ausgeprägt ist. Durch die erweiternden Elemente wie Wolken und die Vielzahl dargestellter Bauten schwächt sich dieser Eindruck allerdings ab. Die Wolken, die in den Zeichnungen Habliks wiederkehrend auftauchen,¹¹⁹ finden keine Entsprechung in den Romanen Paul Scheerbarts.



„Schaffende Kräfte“, Blatt 15 bis 20
(Abfolge in Zeilen)

Schon das erste hier abgebildete Blatt, Blatt 15, zeigt einen Fels am Meer, der eine Bebauung aufweist.¹²⁰ Eindeutig ist das Baumaterial erkennbar, das Hablik zusätzlich zum Felsen zeichnet. Es handelt sich demnach nicht um reine Negativarchitektur, sondern der Fels wurde durch Stein ergänzt, wobei nicht klar ist, an welcher Stelle der Zubau beginnt. Der Fels unterhalb der Fensteröffnungen wurde dennoch nicht natürlich belassen, sondern in eine rechtwinklige Form gebracht. Im „Rakkóx“-Roman sind die gestalterischen Techniken ebenfalls vermischt. Negative Räume, die in den Felsen hinein geschlagen wer-

den, außen in Form gebrachter und gestalteter Fels und aus Felsmaterial angebaute Bauteile verbinden sich bei Scheerbart zu einem großen Ganzen.¹²¹ Hablik komprimiert all diese Techniken wie beim „Kristallschloß“ auf einen kleinen Teil des Felsens.

Blatt 16 zeigt eine ähnliche Felsenburg wie Hablik sie 1903 gezeichnet hat.¹²² Doch neben der Burg, die nun eindeutige Kristallformen mit eckigen Kanten auf-

¹¹⁹Z.B. „Kristallbauten mit Szepterquarzen“ (1903) und „Kristallbauten in Wolken“ (1906/1907), beides abgebildet in (Bre95)

¹²⁰Die zu diesem Blatt gehörende Schriftplatte enthält folgenden Text: ‚*Weit ist die Welt! Jubelt die freie Seele. Eng ist die Erde – stöhnt das Herz*‘ (Bre95, S. 102)

¹²¹[...] *ich habe zunächst mit den neuen Maschinen größere Höhlungen in den Bergen vorgenommen, die dabei herausgebrachten Stein- und Kalkmassen habe ich draußen am Meeresstrande zu reich gegliederten Terrassenbauten verwandt. Es lassen sich verschiedene Berge ganz leicht in eine rechteckige architektonische Form bringen* (Sch62, S. 242)

¹²²Schrift zu diesem Blatt: ‚*Am Rande nachtdunklen Ohnegrund’s blüht eine purpurrote Blume; in ihres glüh’nden Kelches Mitte fiel meine letzte Träne. Jub’le Herz! Sie war der Preis deines Sieges!*‘ (Bre95, S. 102)

weist, liegt ein weiteres Gebirgsmassiv. Es ist vollständig zu Bauwerken umgebaut, die an der äußeren Form des Berges außer den Fenstern kaum Spuren hinterlassen. Die gesamte Gipfelregion ist – in Scheerbarts Worten – *von oben bis unten in ein architektonisches Kunstwerk* (Sch62, S. 236) verwandelt.

Habliks Wolken beherrschen Blatt 17 der „Schaffenden Kräfte“.¹²³ Die romantisch anmutende Burg ist in dieser Darstellung zu einem Berggipfel geworden. Die Kristallform, auf die Hablik gerne durch die harten Kanten und glatten Flächen verweist, ist in diesem Blatt nur angedeutet. Der Eindruck des Felsens überwiegt, besonders da ein abfallender Höhenzug den bebauten Gipfel verlängert.

An den „Höllensaal“ mit seinem Tropfstein erinnert Blatt 18. Wenzel Hablik gibt eine erklärende Schrift zu dem Blatt:

„Je tiefer der Brunn’ in den du hinabsteigst, desto heller leuchten die Sterne“ (Bre95, S. 102)

Folglich handelt es sich tatsächlich um eine Höhle, der der Künstler durch den Tropfstein den Charakter einer Grotte gibt. Im Gegensatz zu dem vom Autor Scheerbart beschriebenen Saal weist Habliks Grotte keine Symmetrien oder Seitengrotten auf, sondern Hablik bringt nur das Motiv der Höhle wie eine Umrahmung ins Bild.¹²⁴ Der Blick geht aus der Höhle auf eine Bergsiedlung. Dieses bewohnte Gebirge, aus dem Türme aus Kristall aufragen, leuchtet durch den Helldunkel-Kontrast von Höhle zu außen liegender Landschaft geradezu auf. Den Glanzeffekt verstärkt der Künstler mit Strahlen, die im Hintergrund liegend die Architektur betonen.

Blatt 19 beinhaltet neben gestaltetem Gebirge auch Kuppen mit zahnähnlichen Skulpturen.¹²⁵ Farblich unterscheiden sich die Zähne deutlich vom Gestein. Durch einen am Fels verlaufenden Rand wirken sie wie aufmontiert. Es könnte sich dabei um Skulpturen handeln, womit die Bergarchitektur verschönert werden soll. Der scheerbartsche Architekt Stummel schlägt Skulpturen zu diesem Zweck vor.¹²⁶ Stummel

¹²³Schriftblatt: *„Ich war, ich bin, aber ich werde nie wieder sein“* (Bre95, S. 102)

¹²⁴*Der Höllensaal ist mit feuerrotem Tropfstein erbaut, die Wände sind zu symmetrischen verteilten Grottennischen ausgebildet.* (Sch62, S. 231)

¹²⁵Schriftblatt: *„Du kennst nicht den Fluch des Schaffenden der allmächtig sein will, der tausend Leben braucht – und – einen! schwachen Leib zu Grabe trägt“* (Bre95, S. 102)

¹²⁶*Es lassen sich auch im ägyptischen Geschmack große stilisierte Skulpturen herausarbeiten.*

lässt diese in den Fels hineinhamern, Hablik montiert sie darauf. Andererseits könnten die Zähne auch reine Fantasiegebilde sein.

Das letzte Blatt des Zyklus¹²⁷ zeigt neben dem Adler als Symbol Nietzsches weitere umgebaute Felsarchitektur.¹²⁸ Die Kristalle wachsen gleich Hochhäusern aus dem Boden und ergänzen die vorhandenen Gebirgspaläste. Dieses Bild ist mittlerweile so geläufig, dass der ganze Planet als derart umgestaltet hingenommen wird. Der Betrachter glaubt nach den 20 Radierungen an den Umbau der Erdoberfläche. Was bei Scheerbart noch als Scherz vorsichtig angedeutet war, gelingt Hablik.¹²⁹

Der Künstler Wenzel Hablik legte Nietzsche in dem Sinn aus, dass die Menschheit dazu aufgefordert sei, ein ‚Weltwerk‘ (Haw06, S. 91) zu erschaffen. Wie Bruno Taut glaubt Hablik an eine gemeinschaftliche Arbeit, die die Welt erneuert und zusammenführt. Axel Feuß formuliert in der Veröffentlichung „Wenzel Hablik. Zeichner kristalliner Welten“ (2003):

Damit vertreten auch Habliks Kristallbauten die Utopie einer künftigen Welt mit einer gemeinschaftlich organisierten Gesellschaft. Sie sollten eine Massenbewegung auf dem Weg zu einem künftigen Dasein initiieren, in dem der Mensch eine der Naturschöpfungen ebenbürtige Weltarchitektur errichten würde. (Sta03, S. 91)

„Der Weg des Genius“ Wenzel Hablik malte am 2./3. November 1918 das Ölgemälde „Der Weg des Genius“, auf dem Nietzsches Zarathustra dargestellt ist. Die Person ist *Inkarnation des ungebrochenen Glaubens an die Suche nach dem irdischen Paradies* (Bre95, S. 18), schreibt Gerda Breuer.

Das Werk enthält kaum Anklänge an die Romantik, wie sich in den „Schaffenden Kräften“ domirend waren. Das Gebirge besteht aus wilden Zackenformen, welche an den Kubismus erinnern, obwohl das Bild dennoch im Konkreten bleibt. Die Zacken bilden schwer zu überwindende Felsformationen und Schluchten, die die Zarathustrafigur überwinden muss, bis sie den in der Ferne strahlenden Glaspalast erreicht.

(Sch62, S. 243)

¹²⁷Schriftblatt: ‚Der Mann, der Raum, zwei Ewigkeiten‘ (Bre95, S. 102)

¹²⁸Nach Daniel Schreiber ist dieses Blatt *geradezu emblematisch für den Nietzsche-Kult. Adler und Schlange, Symbol für Himmel und Erde, Geist und Materie, die beiden Begleiter Zarathustras, sind um 1910 so sehr inflationärer Gemeinplatz der Nietzsche-Anbetung, daß [sic!] sie geradezu sinnentleert erscheinen.* (Sta03, S. 26)

¹²⁹Bei Scheerbart: *Das wäre was wahrhaft Großes und würde die kommenden Geschlechter anspornen, im Laufe der nächsten Jahrtausende die gesamte Oberfläche des ganzen Erdballs in ein großes kompaktes architektonisches Kunstwerk umzuwandeln.* (Sch62, S. 236 f)

Der in der Ferne liegende Teil des Bildes ist farblich von Hablik sehr hell gehalten und in grünlich blauem Farbton. Dadurch macht das Gebäude einen gläsernen Eindruck, obschon die Zacken der Felsen sich auch im Gebäude wiederholen. Es muss sich um Glasarchitektur handeln, die gleichzeitig Teil des Kristallgebirges ist und deren riesige Kuppeln kaum mehr von den herumschwirrenden Planeten unterscheidbar sind. Durch die großen Kuppeln und Kristallspitzen leuchtet das Gebäude nach außen, unterstrichen vom Maler durch Strahlen.

Hablik behält das Rakkóx-Motiv der umgebauten Berge und vermischt es hier mit nach außen leuchtender Glasarchitektur, wie sie der Dichter Scheerbart in seinen späteren Werken fordert. Die 1914 erschienene „Glasarchitektur“ beschreibt das Leuchten der gläsernen Gebäude. Im Kapitel „Lichtnächte, wenn die Glasarchitektur da ist“ erinnert er: *Und dann denke man an die großen Paläste und Dome aus Glas* (Sch14, S. 97), die zusammen mit anderer Glasarchitektur *das übergroße Farbenlichtmeer* (Sch14, S. 97) entstehen lassen. Auch auf die Gebirgssituation geht Scheerbart ein: Im Kapitel „Gebirgsbeleuchtung“ erträumt Scheerbart sich ebendieses, obwohl er es als Scherz tarnt:

Phantastisch klingt so manches, was im Grunde ganz und gar nicht phantastisch ist. Denkt man bei Gebirgsbeleuchtung an die Beleuchtung des Himalaya-Gebirges, so ist das wohl eine scherzhaft Phantasterei, die von Praktikern gar nicht diskutabel genannt werden dürfte. (Sch14, S. 62)

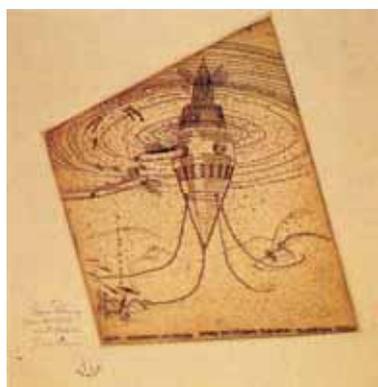


„Der Weg des Genius“

4.2.2 Technische Visionen

Der Dichter Paul Scheerbart und der Künstler Wenzel Hablik hatten nicht nur Gebirgsbauten betreffend ähnliche Ansichten. Hablik war ebenfalls an Technik interessiert. Bei seinen vielen Architekturentwürfen rechnete er, obwohl er kein Architekt war, *praktische Probleme wie Einrüstung, Wind- und Schneelasten ein* (Peh85, S. 8).

Diese Nähe zur Realität seiner Utopien ist auch bei seinen erfundenen Flugobjekten zu sehen, wenn er sie mit Raumbezeichnungen und technischen Angaben versieht.¹³⁰ Hablik kannte die frühe Science-Fiction Literatur und ließ sich neben Scheerbart auch von Autoren wie Herbert George Wells und Kurd Laßwitz beeinflussen. Mit Hilfe der Technik hoffte Hablik *die Realität zu überwinden* (Bre95, S. 19) und *das irdische Paradies zu suchen* (Bre95, S. 19). Diese Bestrebungen teilte er mit Scheerbart, und genauso wie der Autor entwarf er dazu sein eigenes technisches Equipment.



„Glas-Eisenhaus im Meere kann bei Sturm tauchen – technische Insel“

In den Jahren zwischen 1906 und 1914 entstanden Entwürfe für fliegende Häuser, Siedlungen und andere Flugsysteme.¹³¹ Hablik versuchte sich zwar nicht daran ein Perpetuum mobile zu bauen. Doch neben dem Zeichnen von Flugobjekten experimentierte der Künstler auch in der Wirklichkeit: Am Wiener Kahlenberg soll er nach Gerda Breuer Flugversuche unternommen haben.¹³²

Ähnlich zu Scheerbart blieben Habliks reale Experimente erfolglos. Trotzdem erfand der Künstler z.B. Materialien, die er zum fiktiven Bau seiner Utopien benötigte. Dabei gelang ihm im Geiste ein Metall herzustellen *dessen Festigkeit alles bisher Gekannte übertraf* (Sta03, S. 64). Er benutzte dieses für Außenhäute. Die „Entdeckersiedlung“ ist vermutlich daraus hergestellt und eventuell auch die Unterwassersiedlungen.¹³³

¹³⁰Z.B. „Der Bau der Luftkolonie“ (1908) oder „Entwurf für Flugmaschinen“ (1914), beides abgebildet in (Bre95)

¹³¹Wie stark Scheerbart vom Fliegen begeistert war, zeigt die Häufigkeit der Luftschiffe in seinen Romanen. In „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman“ als Beispiel werden Luftschiffe als Haupttransportmittel eingesetzt.

¹³²Schon 1903 hatten er und seine Freunde nach den ersten Flugversuchen der Gebrüder Wright eigene Flugexperimente am Kahlenberg bei Wien unternommen. (Bre95, S. 29)

¹³³„Entdecker-Siedlung“ (Cyclus Architektur) abgebildet in (Bre95) und „Glas-Eisenhaus“ Abbildung 17, S. 109

„Glas-Eisenhaus im Meere kann bei Sturm tauchen – technische Insel“

Diese Radierung wurde in „Cyclus Architektur“ erst 1925 veröffentlicht. Der Zyklus, der heute kaum bekannt ist, schließt Habliks utopische Architekturentwürfe ab. Auf Blatt 18 ist ein Unterwasserhaus dargestellt, das je nach Bedarf am Meeresgrund steht oder auf der Wasseroberfläche schwimmt. Unterwasserboote können an Luken andocken. Um 1925 waren Unterwasserboote längst keine Neuheiten mehr. Scheerbart verwendete sie im „Rakkóx“-Roman, wo sie bereits dem Stand der Technik entsprachen und nicht erfunden waren, und verwarf sie bald darauf als überholt.¹³⁴ Das Meer als Lebensraum ist in Scheerbarts Roman Fiktion.¹³⁵ Habliks „Glas-Eisenhaus im Meere“ ist ein utopisches Gebäude aus einem vom Künstler selbst erdachten Material, das einen oft und auch schon von Scheerbart gehegten Traum widerspiegelt.

4.3 Die „Gläserne Kette“

Um 1918/1919 entstanden im deutschsprachigen Raum eine Vielzahl an Künstlergruppierungen. Mit dem Ziel des Gedankenaustauschs fanden sich Maler, Architekten oder auch Schriftsteller in Diskussions- und Ausstellungsforen zusammen, wobei sie Zeitschriften gründeten, Manifeste und Pamphlete verfassten. Der „Blaue Reiter“ in München beispielsweise ist eine der Malergruppen dieser Zeit. Im architektonischen Geschehen andererseits initiierte der Architekt Bruno Taut als Leiter und Mitarbeiter mehrere Zusammenschlüsse. So wirkte er beispielsweise beim „Deutschen Werkbund“ und der „Sturm“-Vereinigung mit und gründete den „Arbeitsrat für Kunst“.¹³⁶ 1919

¹³⁴Vergleiche Abschnitt 2.3 Umgang mit Technik, S. 26

¹³⁵Bei Scheerbart schwärmt das fiktive Obergenie Schultze: *Die lokale Entwässerung des Meeresbodens und die Befestigung der unter den Wassermassen des Ozeans zu erbauenden Riesengewölbe wird für die genialen Baumeister unsrer [sic!] Zeit so leicht wie ein Kinderspiel sein.* (Sch62, S. 233)

¹³⁶Werkbund: Der Bund wurde 1907 als *kleiner, exklusiver Zirkel* (Thi93, S. 13) gegründet und existierte bis 1914. *Dem Verband gehörte[n] 1914 [...] auch die umsatzstarken, hochorganisierten Großbetriebe der deutschen Fertigwarenindustrie, die nach Künstler-Entwürfen produzierten, sowie ein bedeutendes Spektrum von Publizisten, Politikern und anderen Repräsentanten des öffentlichen Lebens* (Thi93, S. 13) an. – Sturm: Zeitschrift und Berliner Galerie unter der Leitung von Herwarth Walden. Siehe Abschnitt 3.1 Die Freundschaft zwischen Paul Scheerbart und Bruno Taut, S. 40. – *Der ‚Arbeitsrat für Kunst‘ (AFK) wurde nach dem Vorbild des RGA [‚Politischer Rat geistiger Arbeiter‘] gegen Ende November 1918 ins Leben gerufen. Mit ziemlicher Sicherheit war Taut der Gründer der Gruppe.* (Why81, S. 82)

fanden sich durch Tauts Anstoß zwölf Maler und Architekten – darunter Wenzel Hablik – zum Bund der „Gläsernen Kette“¹³⁷ zusammen.

Schon im „Arbeitsrat für Kunst“ wirkten einige der späteren Mitglieder der „Gläsernen Kette“ mit, andere stießen erst bei einer Ausstellung utopischer Ideen auf Bruno Taut. So fand im April 1919 im Berliner Graphischen Kabinett J. B. Neumann die „Ausstellung für unbekannte Architekten“ statt, bei der zum Beispiel Hermann Finsterlin seine ersten Entwürfe präsentierte. Die Ausschreibung der Ausstellung richtete sich bewusst an *alle in der Öffentlichkeit [sic!] unbekanntem Architekten mit ausgesprochen künstlerischer Begabung – auch Dilettanten – ohne Rücksicht auf Lebensalter und Vorbildung*,¹³⁸ was also nicht auf ausgebildete Architekten beschränkte, sondern Laien wie Finsterlin ausdrücklich einlud.

Die geknüpften Verbindungen gipfeln in einem Brief Bruno Tauts vom 24. November 1919. Er schlägt einen Briefzirkel vor, in dem sich alle Beteiligten Skizzen und Ideen zur Diskussion senden:

Jeder von uns zeichnet oder schreibt in kurzen Zeiträumen je nach Neigung und zwanglos auf einem handlichen Blatt Pauspapier (Aktenformat) seine Ideen auf, die er unserem Kreise mitteilen will und schickt jedem eine Lichtpause. So entsteht Austausch, Frage, Antwort, Kritik. (Why86, S. 18 f)¹³⁹

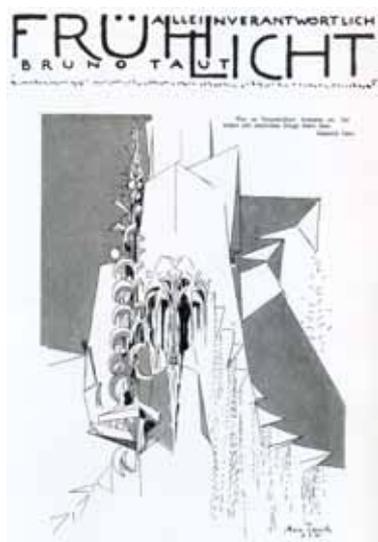
In der „Gläsernen Kette“ wurden Utopien in Form von Zeichnungen und Texten ausgetauscht. Die Ideen der aktiven Mitglieder, die sie sich unter Pseudonymen zuschickten, regten gegenseitig an und wurden zum Teil in Bruno Tauts Zeitschrift „Frühlicht“ (Tau63) veröffentlicht. Der Briefwechsel endete schließlich im Dezember 1920.

¹³⁷Die Mitglieder bei der Gründung waren Carl Krayl, Paul Gösch, Hans Scharoun, Walter Gropius, Jakobus Göttel, Hans Hansen, Wenzel Hablik, Max Taut, Wilhelm Brückmann, Hermann Finsterlin, Wassili Luckhardt, Hans Luckhardt und Bruno Taut. (Mus03, S. 123)

¹³⁸Nach (Sch99, S. 23): Ausschreibung des „Arbeitsrats für Kunst“ in der Zeitschrift „Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der Bildenden Künstler“, Jg. 18, Heft 16, 4.1.1919, S. 108-109 (Sch99, S. 150)

¹³⁹So Bruno Taut alias „Glas“ in dem Brief der „Gläsernen Kette“ vom 24. November 1919

Scheerbarts Motive in Darstellungen der „Ketten“-Mitglieder



Max Taut: Titelzeichnung für „Frühlicht“, Nr. 12, 1920

Max Taut, der Bruder des Initiators Bruno Taut und auch Partner im selben Architekturbüro, zeichnete im Mai 1920 das Titelbild zur zwölften „Frühlicht“-Ausgabe (Tau63, S. 60-66). *Aus einer zackenförmigen Berglandschaft sprießt eine baldachinartige Struktur, die einen kleinen Kristall überspannt* (Men03, S. 64), beschreibt Annette Menting die Zeichnung in „Max Taut. Das Gesamtwerk“. Das Bild, das an Bruno Tauts „Alpine Architektur“ erinnert, weist Scheerbarts Architektur motive auf, indem es eine hoch in den Felsen liegende, künstlich geschaffene Höhle zeigt.¹⁴⁰ Dabei ist kaum unterscheidbar, welche

Teile der Architektur natürlich vorhanden waren und welche von Taut geschaffen wurden. Das Felsmassiv wurde in gerade Kristallform geschlagen, die als *große Rhythmen wirken* (Sch62, S. 243) und das an die Gotik erinnernde Gewölbe der Höhle zeigt sakralen Charakter.¹⁴¹

Eines der auffallendsten Mitglieder der „Gläsernen Kette“ war Hermann Finsterlin. Seine Werke sind weniger stark von Taut beeinflusst, so dass auch die Dichtung Scheerbarts nicht unmittelbar in seinen Werken aufscheint. Finsterlin selbst leugnete sogar, Scheerbarts Literatur zu kennen.¹⁴² Nach Angabe von Iain Boyd Whyte



Hermann Finsterlin: „Königssee“

¹⁴⁰Vergleiche Abschnitt 4.1.1 „Alpine Architektur“, S. 48, besonders „Groteske Gegend“

¹⁴¹*Sämtliche Kirchenbauten fallen vor diesen Gebirgspalästen untern Tisch, nicht wahr?* (Sch62, S. 243)

¹⁴²*Finsterlin hat aber nicht nur Einflüsse Scheerbarts auf sein Werk bestritten, er hat sogar seine Kenntnis des Scheerbartschen Werkes über lange Zeit geleugnet.* (Döh88, S. 62)

hatte Walter Gropius Finsterlin 1919 geraten, *Scheerbarts Werke zu lesen* (Why86, S. 9) und auch Bruno Taut sprach Finsterlins Utopien zu, teilweise *aus der gleichen Quelle wie Scheerbart* (Döh88, S. 62) zu schöpfen.

Die Zeichnung „Königssee“ von 1922 entstand nach der Korrespondenz der „Kette“. Zu dieser Zeit veröffentlichte Finsterlin einige Werke im „Frühlicht“ und arbeitete an einem architektonischen Baukasten namens „Stilspiel“. Das Bild „Königssee“ zeigt die Berglandschaft vermutlich um den bayerischen Königssee im Berchtesgadener Land. Die Landschaft ist geprägt von typisch finsterlinschen Kurven, die er in derselben Weise auch für Architekturbauten verwendet.¹⁴³ Gemein mit Scheerbart hat die Darstellung umgebaute Berge, uns zwar *nicht bloß einzelne Parteeen [sic!] eines Felsens – sondern versuchsweise mal einen ganzen Felsen von oben bis unten* (Sch62, S. 236). Finsterlin erfüllt ansatzweise sogar Scheerbarts Zukunftstraum, *die gesamte Oberfläche des ganzen Erdballs in ein großes kompaktes architektonisches Kunstwerk umzuwandeln* (Sch62, S. 237), indem er zwar nicht die ganze Erde abbildet, wohl aber einen weit größeren Landschaftsteil als nur eine einzelnen Fels oder Berg. Finsterlin gelingt es dabei, Natur und Architektur nahtlos zu einer Einheit verschmelzen zu lassen.

Als weiteres Beispiel für das Aufscheinen der „Rakkóx“-Motive bei Mitgliedern der gläsernen Kette steht die Landschaft in der Zeichnung von Paul Gösch, ebenfalls für das „Frühlicht“ entstanden. Gösch stellt Terrassenhäuser dar, die



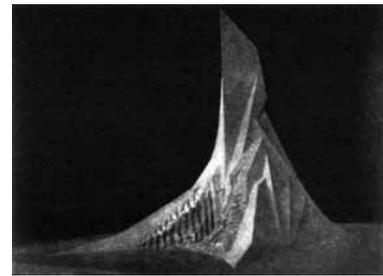
Paul Gösch: „Kristallstadt: Gemeinschaft Terrassenbogen“

Wohnräume beinhalten und *deren Dächer Gärten tragen* (Tau63, S. 64). Die Siedlung ist zu einem *einheitlich gegliederten Ganzen* (Tau63, S. 64) zusammengewachsen, wobei sie sich um ein zum Hügel aufgewachsenes Zentrum gruppiert. Es handelt sich also um keine umgebaute Berglandschaft, sondern der Berg scheint erst durch die Architektur zu entstehen. Dennoch fügt sich die Siedlung derart in die Landschaft ein, dass nicht mehr unterscheidbar ist, was natürlich und was künstlich geschaffen wurde. Scheerbarts fiktiver Erfinder Stummel baut in einer Weise, *daß [sic!] es*

¹⁴³Beispielsweise im Werk „Architektur“ von 1924-28 (Döh88, S. 195)

schließlich so aussieht, als hätte man die ursprünglich daseiende Natur ebenfalls mitgeschaffen (Sch62, S. 236), wogegen Gösch Architektur baut, die wie Natur wirkt. Die *Zentrale* (Tau63, S. 64) beinhaltet wohl einen Gemeinschaftsraum ähnlich den expressionistischen „Volkshäusern“,¹⁴⁴ so dass davon ausgegangen werden kann, dass sich im Hügel ein großer Saal mit sakralem Charakter verbirgt, wie auch Scheerbart im „Rakkóx“-Roman beschreibt.

Wie beinahe alle Mitglieder des Briefzirkels hat sich auch Wassili Luckhardt mit Felsformen auseinandergesetzt. Das ausgewählte Beispiel von 1920 zeigt ein künstlich bearbeitetes Massiv. Es ist dabei nicht zu erkennen, ob es sich um einen vormals natürlichen Felsen handelt oder um eine reine Skulptur. Die Bezeichnung „Kino, Formphantasie“ deutet außerdem auf Bruno Tauts Werk „Weltbaumeister“ hin, das ähnlich einem Filmstreifen Bilder in zeitlich bestimmter Abfolge beinhaltet. Die Zeichnung Luckhardts ist möglicherweise ebenfalls als Einzelbild einer Serie gedacht.



Wassili Luckhardt: „Kino, Formphantasie“

Die Bilddarstellungen der Mitglieder der „Gläsernen Kette“ zeigen, beeinflusst durch Bruno Taut, signifikante Ideen des Autors Scheerbart. Sowohl das in den Berg geschlagene Höhlenmotiv findet sich in den Zeichnungen wieder als auch die Bestrebung, die Landschaft als Ganzes zu bearbeiten und ihr äußeres Erscheinungsbild umzugestalten. Die Raumstimmungen bei den Mitgliedern des Briefzirkels lehnen sich an den sakralen Ténor in Tauts „Alpiner Architektur“ und dem „Weltbaumeister“ an. Scheerbart erwähnt das Religiöse ebenfalls, wenn er die vom fiktiven Architekten Stummel erdachten Höhlen noch über Kirchenbauten stellt.¹⁴⁵

¹⁴⁴Vergleiche die Entwürfe für Volkshäuser von z.B. Max Taut (Peh85, S. 30) oder Hans Scharoun (Con60, S. 46). Das Volkshaus als sakraler Kulturbau tritt bei den Expressionisten an Stelle der Kirchen.

¹⁴⁵*Sämtliche Kirchenbauten fallen vor diesen Gebirgspalästen untern Tisch, nicht wahr?* (Sch62, S. 243)

4.4 Zeitgleiche Werke ohne nachgewiesene Verbindung zu Scheerbart

Der Architekt Hermann Billing lehrte an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe und unterhielt ein erfolgreiches Architekturbüro. Zu seinen Schülern zählten beispielsweise Hans Luckhardt und Max Taut, die sich um 1919 beide der expressionistischen Architektur widmeten und Mitglieder der „Gläsernen Kette“ wurden.¹⁴⁶ 1904 veröffentlichte Billing die Mappe „Architektur-Skizzen“ mit 48 Federzeichnungen, die Hermann Billing selbst und seine Schüler angefertigt hatten (Bil04).¹⁴⁷



Hermann Billing:
„Architektur-Skizze“ (1903)

Ob Billing, der Zeichner des hier abgebildeten Werks, der Tafel Nr. 48, die Literatur Paul Scheerbarts kannte, ist nicht nachvollziehbar.¹⁴⁸ Einige Details lassen jedoch davon ausgehen, dass die frühen Schriften Scheerbarts auch in Karlsruhe Leser hatten, oder die Künstler von ähnlichen Quellen inspiriert wurden. Billing baut Architektur in bestehende Felsen ein, die zumindest an der der Schlucht zugewandten Seite mit dem Felsmassiv verschmilzt. Die Aussagen des Roman-Architekten Stummel *Es lassen sich auch im ägyptischen Geschmack große stilisierte Skulpturen herausarbeiten* (Sch62, S. 243) trifft auf die Abbildung genauso zu wie die Feststellung *Es lassen sich verschiedene Berge ganz leicht in eine rechteckige architektonische Form bringen* (Sch62, S. 242). Andererseits flossen Scheerbarts Träumereien von Edelstein-Prunk und Glaskuppeln nicht in die Skizze

¹⁴⁶Vergleiche Abschnitt 4.3 Die „Gläserne Kette“, S. 70

¹⁴⁷*B. will künftige Maler und Bildhauer in den Geist der Architektur einführen, um das neu erwachende Stilgefühl zu stärken und zu erziehen, nicht nur für die dekorativen Aufgaben, sondern auch für das selbständige Werk der Malerei und Plastik im Rahmen der Architektur* (Hae, S. 21), fasst Erich Haenel in seiner Rezension des Werkes 1905 zusammen.

¹⁴⁸Ulrich Schneider bestätigt in seiner Veröffentlichung „Hermann Billing und die Architekturphantasie“ (1997) die Autorenschaft Billings: *Die vorgeschlagene Trennung [...] läßt [sic!] sich nachvollziehen, sind doch drei dieser Graphiken [...] [unter diesen dreien die hier abgebildete] deutlich sichtbar signiert.* (Sch97, S. 98)

ein. Die bei Scheerbart erwähnten *komplizierten Kurven* (Sch62, S. 243) fehlen gänzlich und auch seine Begeisterung für moderne Technik und ihre Anwendung in der Architektur sind vom Zeichner wohl nicht geteilt worden, so dass sich der scheerbart-sche Geist nur ansatzweise in der Darstellung widerspiegelt. Im Gegensatz zu den späteren Architekturfantasien der Mitglieder der „Gläsernen Kette“ empfindet Ulrich Schneider die Skizzen Billings als *eigentümlich verstaubt* (Sch97, S. 107).



Elfriede/Friedl Döll:
„Kubistischer Raum“ (um 1923)

vermutlich nicht entgangen.¹⁴⁹

Die Čížek-Schülerin Elfriede/Friedl Döll zeigt in ihrer Kohlezeichnung „Kubistischer Raum“ einen höhlenartigen Gang. Deutlich sind die Anspielungen an einen Kristall-Schliff an den glatten Wänden erkennbar, der neben dem Motiv der Höhle an die Architekturvorstellungen Scheerbarts erinnert. Analog zu dem Dichter legten die Kinetisten Wert auf den Rhythmus in ihren Werken. Sie begünstigten moderne Technik und neue Materialien, blieben in ihrer Darstellung dabei stets nahe dem Kubismus, Expressio-

Eine Verbindung zwischen Paul Scheerbart und der Wiener Kunstszene ist ebenfalls wahrscheinlich. Der Künstler Franz Čížek unterrichtete ab 1906 an der Wiener Kunstgewerbeschule, wo er den Stil des Wiener Kinetismus in seiner Klasse etablierte. Die Kunstrichtung, die sich im Besonderen mit der Darstellung von Bewegung und ihrer Rhythmisierung befasste, wurde von Čížek und seinen Schülern 1914 auf der Werkbundaustellung in Köln präsentiert. Da der Glaspavillon von Taut und Scheerbart einer der Höhepunkte der Ausstellung war, ist er den Wienerern



Erich Kettelhut: „Metropolis II. Fassung.
Morgendämmerung“ (1925)

¹⁴⁹ Ob Čížek das Glashaus selbst gesehen hat, ist nicht bekannt; für eine zumindest indirekte Kenntnisnahme spricht, dass er Mitglied des Werkbundes und mit Schülerarbeiten auf der Kölner Ausstellung präsent war. (Pla06, S. 97), schreibt Sabine Plakolm-Forsthuber im Ausstellungskatalog „Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde“ (2006).

nismus und Futurismus.¹⁵⁰

So sind dieselben Motive und Idee, über die Scheerbart in seinem Buch „Rak-kóx der Billionär“ schreibt, nicht nur bei Architekten und in der Malerei zu finden, sondern sie scheinen auch in der Bühnenbildgestaltung auf. 1927 kam der Fritz Lang-Film „Metropolis“ heraus. Zu den beteiligten Architekten gehörte Erich Kettelhut, der viele Filmtricks erdacht und Hintergrundbilder gezeichnet hat. Bei der Trickzeichnung „Morgendämmerung“ gleicht die Stadt einem Gebirge, wobei sich urbane Hochhausgebilde zu Bergformationen auftürmen. Das Innere der Berge ist voller Wohnungen, also künstlich geschaffener Höhlen. Ähnlich der Zeichnung Paul Göschs entsteht die Landschaft erst durch die zugefügte Architektur, nimmt ihr dabei jedoch alle Natürlichkeit.¹⁵¹ Die Stadt in Kettelhuts Darstellung ist *ein großes kompaktes architektonisches Kunstwerk* (Sch62, S. 237), jedoch kein *Palastgebirge* (Sch62, S. 242). Sicherlich verkörpert Metropolis die Antistadt der Expressionisten, die von der Dezentralisierung träumten.¹⁵² Werner Sudendorf schreibt im Kapitel „Weltkulturerbe Metropolis“ in „Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus“ über die Architektur des Filmes:

Die Gebäude und Maschinen sind wie die Visionen nicht real, sondern Zeichen für verschiedene Zeiten und Dramen der Menschheitsgeschichte, für gesellschaftliche Klassen und literarische Figuren, für Sünde und Buße, Krankheit und körperliche Leistung, erotisches Spiel und inzestuöse Verwirrung. (Sta03, S. 73)

Und dennoch zeigt die „Morgendämmerung“ eindrucksvoll Scheerbarts Vision:

Die Natur ist tausendfach übertrumpft. (Sch62, S. 243)

¹⁵⁰Vergleiche Leopold Nowak: „Rhythmisierung des Straßenraums“ (um 1920) in (Pla06, S. 94)

¹⁵¹Vergleiche Abbildung 20 , S. 112

¹⁵²Vergleiche Abschnitt 2.2.5 Unterwasserbauten, S. 25

5 Wiederauftauchen der Motive um 1950

Mit dem Ende des Briefverkehrs der „Gläsernen Kette“ 1920 kann auch das Ende der expressionistischen Architekturvisionen gesetzt werden. Die Zacken und Kristallanspielungen gelangen als Dekorelement in den Alltag, wie der Lunapark in Berlin-Halensee als Beispiel zeigt. Die dort aufgestellte Achterbahn trug 1920 und 1921 *unterschiedlich zackenreiche oder organisch strömende Dekorationen* (Peh98, S. 291). So fanden die expressionistischen Motive Einzug in die Massenkultur. Iain Boyd Whyte formuliert die Abkehr der utopischen Architekten von ihren Fantasien:

Die Architekten reagierten auf die Aneignung ihrer hehren Bilder der Reinheit, der Ur-Unschuld und des Geistes durch die Massen genauso wie die Literaten.

Taut war einer der ersten, der sich von den besudelten Idealen des Aktivismus abwandte. Bekanntlich begann er im Frühjahr 1920 die Gültigkeit der intuitiven Architektur in Frage zu stellen. (Why81, S. 177)

Dennoch verschwinden die Ideen des Expressionismus nicht vollständig aus dem Vokabular der Architekten. Wolfgang Pehnt erwähnt *eine breite Nachhut, die Zackenornamente, Dreiecksarkaden und -erker, parabolische Portale, kunstvoll verlegte Ziegelsteinbänder oder islamische Dachzinnen bis in die frühen dreißiger Jahre vorsetzte* (Sta03, S. 12).

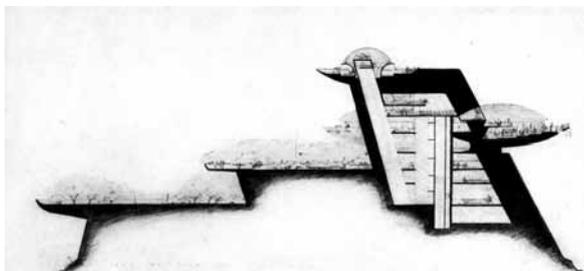
Im Folgenden seien in Kürze Projekte der Architekten Frank Lloyd Wright und Bruce Goff vorgestellt, die deutlich von Scheerbart formulierte Einfälle zitieren. Ihre Entstehungszeiten um 1950 zeigen, dass es sich nun nicht mehr um den direkten Einfluss des Schriftstellers Paul Scheerbart oder des Architekten Bruno Taut handelt. Obwohl Frank Lloyd Wright zwischen 1910 und 1920 Verbindung nach Europa hatte, ist keine Zusammenkunft mit Scheerbart oder Taut bekannt. Sondern die Ideen der Expressionisten sind nun zum Bestandteil des Architektur-Repertoires geworden. Leider ist dennoch kein Projekt verwirklicht worden, bei dem die Anspielungen an die utopischen Zeichnungen derart offensichtlich sind, wie bei den folgenden.

5.1 Frank Lloyd Wright

Über den bekannten Architekt Frank Lloyd Wright schreibt Wolfgang Pehnt:

Frank Lloyd Wright [...] schuf um 1920 einige phantastisch inszenierte Bauten, die dem mitteleuropäischen Expressionismus Ehre gemacht hätten – darunter das ‚Kaiserliche Hotel‘ in Tokio. (Sta03, S. 13)

Der Architekt wirkte von den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts bis in die späten 50er Jahre des 20. Jahrhunderts. Während des architektonischen Expressionismus¹⁵³ waren Publikationen des Amerikaners auch in Deutschland bekannt. Der Architekt Erich Mendelsohn beispielsweise reiste 1924 in die USA, um Wright kennenzulernen. Dieser befand sich zwischen 1914 und 1924 in einer dem Expressionismus vergleichbaren Phase, die bei ihm *aber nicht nur eine vorübergehende Erscheinung [ist], sondern [...] mehr und mehr zu einer wichtigen expressiven und dynamischen Kraft in seinem Werk* (KN83, S. 278) wird, wie Heide Kief-Niederwöhrmeier in ihrem Buch „Frank Lloyd Wright und Europa“ 1983 schreibt.



Projekt für ein Sportklubhaus (1947)

Schnitt ist sehr gut erkennbar, wie die Bebauung zu einem Teil der Hügellandschaft wird. Negativarchitektur und Terrassenbauten verschmelzen zu einer Einheit, wobei die Terrassen teilweise durch transparente Kuppeln überspannt werden. Entgegen der scheerbartschen Vorstellung befindet sich im Inneren des Massivs kein riesiger Saal, sondern eher die Außenanlagen mit den großzügig bepflanzten Terrassen bilden den Kern des Entwurfs.

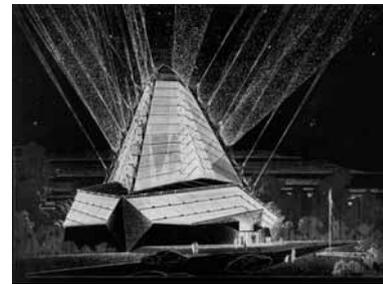
Der Architekt spielt, wie es von Scheerbart vorgeschlagen worden ist, mit dem Element Wasser, indem er Kaskaden über die Brüstungen der Terrassen in die da-

Der Entwurf für den Sportklub „Huntington Hartford“ in den Bergen von Hollywood/Kalifornien entstand 1947.¹⁵³ Das Gebäude befindet sich in den Hügeln, womit es an das Bergmotiv Scheerbarts anknüpft. Im

¹⁵³Hier widersprechen sich die Angaben: Ulrich Conrads datiert den Entwurf in „Phantastische Architektur“ ins Jahr 1951 (Con60, S. 54). Bruce Brooks Pfeiffer in „Frank Lloyd Wrights ungebaute Architektur“ ins Jahr 1947 (Pfe87). Auch die Materialangaben der durchsichtigen Kuppeln decken sich nicht.

runterliegende Schlucht fließen lässt. Weiters erinnert der Umgang mit den durchscheinenden Kuppeln an Scheerbart. Bruce Brooks Pfeiffer stellt sich die Lichtsituation so vor, dass die verwendeten Glasröhren *bei Tag ein kristallines, weiches Oberlicht vermitteln. Bei Nacht ist der Effekt umgekehrt, die Scheiben scheinen zu leuchten* (Pfe87).¹⁵⁴ Seine Beschreibung des Entwurfs als *wie von einem anderen Stern. Auf den ersten Blick hat er etwas Außerirdisches an sich* (Pfe87) unterstreicht die Verbindung zum Dichter Scheerbart.

Ebenso wie die Kuppeln des „Huntington Hartford“-Sportklubs lässt Wright die Wände im Entwurf der „Beth Shalom“ Synagoge (1956) leuchten. Das Gebäude wirkt, als wäre ein geschliffener Kristall auf die Erde gelegt, von innen heraus leuchtend. Der Architekt wählt eine unübliche Kubatur, die einem sechskantigen Pyramidenschliff ähnelt. Am Fuß des Gebäudes sitzt ein flacherer Teil, der aus denselben leuchtenden Glaswänden besteht, die die herausragende Pyramide einkleidet. Im Inneren des Gebäudes befindet sich der Sakralraum, der vermutlich die gesamte Pyramide ausfüllt.



Projekt für die Synagoge Beth Shalom (1956)

Paul Scheerbart schreibt in seinem Buch „Glasarchitektur“, wie *das ganze Glashaus zur großen Laterne* (Sch14, S. 45) wird. Wrights Synagoge sieht auf der Abbildung bei Nacht ebenso aus. Dass dieser Effekt vom Architekten explizit gewollt war, beweisen die Strahlen, die vom Haus abgehen und sein Leuchten dokumentieren. Die Synagoge ist mit Scheinwerfern ausgestattet, wie sie Scheerbart in seinem Werk empfiehlt.¹⁵⁵

Im Gegensatz zu den expressionistischen Visionen sind die Projekte des Architekten Wright jedoch alle zur Ausführung bestimmt gewesen. Im Vorwort zum Buch „Frank Lloyd Wrights ungebraute Architektur“ betont Pfeiffer dies:

¹⁵⁴Pfeiffer beschreibt das Licht der Glasröhren als *diffuses, gedämpftes Licht* (Pfe87), Conrads dagegen spricht von *lichtdurchlässigem Kunststoff* (Con60, S. 54).

¹⁵⁵*Ein Glasturm ist nicht n u r mit Scheinwerfern auszustatten;* (Sch14, S. 64)

Frank Lloyd Wright entwarf niemals rein theoretisch, nur um etwas zu planen. Jedes seiner Projekte war als ein Werk der Architektur zum Bau bestimmt. (Pfe87)

Zusätzlich zu erwähnen sei noch Frank Lloyds Wrights spezieller Umgang mit dem Material Glas. Er bestückte viele seiner Wohnhäuser mit bunten Glasfenstern, die jedoch nicht in Scheerbarts Sinn das Material nutzten. Wright änderte mit den farbigen Gläsern kaum die Raumstimmung und setzt sie auch nicht als Wände ein. Scheerbart dagegen forderte doppelte Glaswände, die in seinem Roman „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ sogar mobil sind.¹⁵⁶ Die Wände werden funktional eingesetzt, nicht zu einem Großteil dekorativ, wie bei Wright.

5.2 Bruce Goff

Der amerikanische Architekt Bruce Goff entwarf 1949 eine „Crystal Chapel“, die im April 1950 im „Architectural Forum“ erstmalig publiziert wurde.¹⁵⁷ Die Kapelle wurde für die Universität von Oklahoma in Norman, Oklahoma, entworfen, wurde jedoch nie ausgeführt, da die Finanzierung nicht zustande kam.

Ähnlich der später geplanten Synagoge von Frank Lloyd Wright zeigt sich das Gebäude als Kristall, der im Dunkeln leuchtet. Die Glaswände werden von einem Stahlgerüst getragen, das die transluzenten Platten hält. Wie Bruno Tauts Pavillon der Glasindustrie auf der Werkbundaussstellung waren die Scheiben eingefärbt, um den Charakter des Gebäudes zu unterstützen.¹⁵⁸ Und durch eine direkt am Skelett montierte Beleuchtung wollte Goff das Gebäude bei Nacht aufleuchten lassen.



„Crystal Chapel“ (1950)

¹⁵⁶ *Danach wurde ein anderer Schirm auf den einen Windschirm hinaufgestellt, so daß [sic!] er durch Hebelgewicht nach oben gerichtet, horizontal und in jedem Winkel festgestellt werden konnte – auch so, daß [sic!] er mit der anderen Seite den Boden berührte. (Sch86, S. 26)*

¹⁵⁷ Angaben zu Bruce Goff und der „Crystal Chapel“ stammen aus Jeffrey Cooks Buch „The Architecture of Bruce Goff“ (Coo78, S. 41-46).

¹⁵⁸ *Their glowing character comes from pink coloured Fibreglass, sealed between two panels of pink tempered 1/4 in plate glass. (Coo78, S. 41 f)*

Diese Art der Beleuchtung kommt sehr nahe an die von Scheerbart vorgeschlagene Beleuchtung zwischen zwei Glasscheiben. Denn der Lichtkörper ist bewusst an die Fassade gesetzt, anstatt dass die Scheiben nur indirekt durch das Raumlicht angestrahlt werden.



„Crystal Chapel“ (1950)

Die Höhe des Innenraums, der sogar ein Stück beleuchteten Bodens aufweist, wird durch ein herabhängendes Glas- und Silberkunstwerk erfüllt. Die Kapelle benützt im Innenraum wie auch in ihrer Außenraumgestaltung Wasser, um Spiegeleffekte zu erzielen. Die das Gebäude außen fast vollständig umgebenden Wasserbecken sind sogar durch Unterwasserbeleuchtung in Szene gesetzt, obschon das Wasser neben den Spiegelungen und Beleuchtungseffekten auch eine technische Funktion hat: Als Klimaanlage kühlt es im

Sommer die Luft ab, bevor diese in die Kapelle strömt.

Bruce Goffs Motive und Effekte könnten direkt aus Paul Scheerbarts „Glasarchitektur“ stammen. Deshalb sieht auch Jeffrey Cook den Entwurf des Architekten in der Tradition des Expressionismus:

It had its roots in the Crystal Palace of London, 1851. It most convincingly concludes almost a half century of theoretical and idealized proposals for a glass crystalline architecture, beginning in Europe with the literary fantasies of Paul Scheerbart, extending through the Volkshaus proposal of Hans Scharoun and the cover of the first Bauhaus proclamation of Gropius to the built mechanical enclosures of Fuller, Mies and Wachsmann. (Coo78, S. 46)

6 Nachwort

Die vorliegende Arbeit schließt als Ausblick mit Modellfotografien, anstatt die Realisierung der expressionistischen Visionen in gebauter Architektur vorzustellen. Sowohl während des ersten Weltkriegs, bevor die Visionen von Bruno Taut und der Gläsernen Kette entstanden, als auch während des zweiten machte die Technik auffällig große Fortschritte. Die Nachkriegszeit ist jeweils geprägt von diesem technischen Aufschwung, der die Fantasie der Künstler anregte. So entstanden utopische Architektorentwürfe, die um 1920 zwar bewusst unrealisiert blieben, um 1950 jedoch wurde eine Ausführung der den 20er Jahren ähnlichen Ideen angestrebt. Teils verhinderte der große finanzielle Aufwand den Bau, teils bestimmt die Technik, die, obwohl sie weiterentwickelt war, doch noch nicht die Verwirklichung der Visionen ermöglichte. So blieben auch die Kristallideen weiterhin Skizze und Modell.

Diese architektonischen Ideen wurde heute teilweise realisiert und sind ansatzweise in vielen modernen Gebäude wiederzufinden. In den 60er Jahren entstanden erste doppelte Glasfassaden, wie beispielsweise bei der Berliner Gedächtniskirche, LED-Beleuchtung ermöglicht heute ein leuchtendes Farbenspiel an Fassaden und frei geformtes Glas findet in organischer Architektur Verwendung. Dadurch würden sich Bauten wie Finsterlins Architekturvorschläge oder aber auch Scheerbarts Fantasien in die Realität umsetzen lassen. Bei der Ausführung bestünde jedoch die Gefahr, dass die Idee ihren eigentlichen Inhalt verlöre.

So erging es den Expressionisten, als sie in den Tanzcafés und an der Fassade der Achterbahn die Zacken und Kristalle wiederfanden, die sie nur sehr kurze Zeit zuvor propagiert hatten. Doch die Felsen waren zum Ornament aus Pappmaché verkommen und konnten die Visionen der Erfinder nicht verkörpern. Der Wert der Idee ging mit der Umsetzung verloren.

Megalomane Architekturen sind keine Erfindung des Schriftstellers Paul Scheerbart, sondern sie scheinen immer wieder in der Literatur auf. Mythen besagen, dass in Mykene Mauerwerk so riesenhaft ausgebildet wäre, dass es nur von Zyklopen errichtet worden sein könne. Später wurden riesige Gebäude zu Ehren einer Gottheit

errichtet. Die gotischen Kathedralen des Mittelalters beispielsweise waren in ihrer Größe nicht funktional. Und gerade in der Gegenwart zeigen Bauprojekte riesenhaften Charakter. In den Vereinigten Arabischen Emiraten vor der Küste Dubais wird die gesamte Welt als Insellandschaft nachgebaut. Diese Faszination des Großen und Unermesslichen ergriff auch Scheerbart, als er im Fiktiven begann einen Billionär Gebirge umbauen zu lassen. An eine Verwirklichung dieser Idee hat er freilich nie geglaubt.

In „Rakkóx der Billionär. Ein Protzenroman“ entwickelte der Dichter ein architektonisches Konzept, das daraufhin von Architekten übernommen wurde. In direkter Weise konnte es besonders Bruno Taut begeistern, der eine der wesentlichen Figuren der Architekturszene seiner Zeit war und fähig, die Ideen weiterzuvermitteln. Der Einfluss der scheerbartschen Visionen auf die Architektur ist folglich mehr der Berühmtheit des Architekten Taut zu verdanken als dem Autor der utopischen Romane selbst. Sie stifteten Taut jedoch zu seinen theoretischen Schriften maßgeblich an; „Rakkóx der Billionär“ war ein Anstoß zur „Alpinen Architektur“, so dass sich ohne Scheerbarts Schriftwerk der architektonische Expressionismus nicht in diese Richtung entwickelt hätte, in die er schließlich gegangen ist.

Literaturverzeichnisse

Primärliteratur

- [Beh94] BEHNE, ADOLF (HAILA OCHS, HG.): *Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913-1946*. Birkhäuser Verlag, Basel, Schweiz, 1994.
- [Ben61] BENJAMIN, WALTER: *Erfahrung und Armut*, aus: Walter Benjamin (Siegfried Unseld, Hg.): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, S. 313–318. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Deutschland, 1961.
- [Bil04] BILLING, HERMANN (HG.): *Architektur-Skizzen*. Verlag Jul. Hoffmann, Stuttgart, Deutschland, 1904.
- [Fec01] FECHNER, GUSTAV THEODOR: *Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits vom Standpunkt der Naturbetrachtung*. Verlag von Leopold Voß, Hamburg, Deutschland, 1901.
- [Fec08] FECHNER, GUSTAV THEODOR: *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen*. Verlag von Leopold Voß, Hamburg, Deutschland, 1908.
- [Fec11] FECHNER, GUSTAV THEODOR: *Das Büchlein vom Leben nach dem Tode*. Verlag von Leopold Voß, Hamburg, Deutschland, 1911.
- [Hab95] HABLIK, WENZEL: *Schaffende Kräfte. Vorwort*, aus: Gerda Breuer (Hg.): *Wenzel Hablik. Architekturvisionen 1903-1920*, S. 100–101. Verlag Jürgen Häusser, Darmstadt, Deutschland, 1995.
- [Koh09] KOHTZ, OTTO: *Gedanken ueber Architektur*. Verlag von Otto Baumgärtel, Berlin, Deutschland, 1909.
- [Nie94] NIETZSCHE, FRIEDRICH (ROLF TOMAN, HG.): *Also sprach Zarathustra*, S. 93–419. *Werke in drei Bänden, Band 2*. Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, Köln, Deutschland, 1994.
- [Pop01] POPPER, JOSEF: *Die technischen Fortschritte nach ihrer ästhetischen und kulturellen Bedeutung*. Verlag von Carl Reissner, Dresden und Leipzig, Deutschland, 1901.
- [Scha] SCHEERBART, PAUL: *Die Entwicklung des Luftmilitarismus und die Auflösung der europäischen Landheere, Festungen und Seeflotten (1909)*. Vogel & Fitzpatrick GbR, Black Ink Online Edition. http://www.blackink.de/literatur/texte/luftmilitarismus_flugschrift/edition.html, 14.07.2007.
- [Schb] SCHEERBART, PAUL: *Na Prost! Phantastischer Königsroman*. Dies ist ein fognin Projekt, www.fognin.com, Eckernförde, Deutschland. http://www.scheerbart.de/ps_0014.htm, 23.06.2007.

- [Sch14] SCHEERBART, PAUL: *Glasarchitektur*. Verlag der Sturm, Berlin, Deutschland, 1914.
- [Sch62] SCHEERBART, PAUL (ELSE HARKE, HG.): *Dichterische Hauptwerke*. Goverts Broschuren. Neue Bibliothek der Weltliteratur. Henry Goverts Verlag, Stuttgart, Deutschland, 1962.
- [Sch85] SCHEERBART, PAUL: *Die große Revolution. Ein Mondoman und Jenseitsgalerie*. Phantastische Bibliothek. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Deutschland, 1985.
- [Sch86] SCHEERBART, PAUL (MECHTHILD RAUSCH, HG.): *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman*. Frühe Texte der Moderne. edition text + kritik, München, Deutschland, 1986.
- [Sche97] SCHEERBART, PAUL: *Das Perpetuum mobile*. Verlag Klaus G. Renner, München & Salzburg, Deutschland bzw. Österreich, 1997.
- [Sch06] SCHEERBART, PAUL: *Lika. Eine Künstler-Odyssee*, aus: Rainer Hawlik und Sandra Manhartseder (Hg.): *Farbenhäuser und Lichtgewächse*. Wenzel Hablik – Paul Scheerbart – Bruno Taut, S. 48–77. Folio Verlag, Wien, Österreich und Bozen, Italien, 2006.
- [Tau63] TAUT, BRUNO (ULRICH CONRADS, HG.): *Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*. Bauwelt Fundamente 8. Verlag Ullstein, Frankfurt am Main und Berlin, Deutschland, 1963.
- [Tau99] TAUT, BRUNO (MANFRED SPEIDEL, HG.): *Der Weltbaumeister*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, Deutschland, 1999.
- [Tau02] TAUT, BRUNO (MANFRED SPEIDEL, HG.): *Die Stadtkrone, mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne*. Gebr. Mann Verlag, Berlin, Deutschland, 2002.
- [Tau04] TAUT, BRUNO (MATTHIAS SCHIRREN, HG.): *Alpine Architektur - Eine Utopie*. Prestel, München, Berlin, London, New York, 2004.

Sekundärliteratur

- [Ben98] BENJAMIN, WALTER: *Paul Scheerbart: Lesabéndio*, aus: Paul Kaltefleiter und Katja Rauschenberg (Hg.): *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; Band III: Rezensionen. Artikel zu Leben und Werk*, S. 228–230. Reihe Literatur- und Medienwissenschaft 60. Igel Verlag, Paderborn, Deutschland, 1998.
- [Brü59] BRÜNDL, WILHELM: *Eigenart und Entwicklung der Wiener Volkshochschulen*. Selbstverlag des Bundesministeriums für Unterrichts, Wien, Österreich, 1959.

- [Bre95] BREUER, GERDA (HG.): *Wenzel Hablik. Architekturvisionen 1903-1920*, Ateliers im Museum Künstlerkolonie, Institut Mathildenhöhe Darmstadt und Wenzel Hablik Stiftung Itzehoe. Verlag Jürgen Häusser, Darmstadt, Deutschland, 1995.
- [Bro93] BROCKHAUS: *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. F. A. Brockhaus Mannheim, Mannheim, Deutschland, 1993.
- [Bus98] BUSSE, CARL: *Literatenkunst*, aus: Paul Kaltefleiter und Katja Rauschenberg (Hg.): *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; Band III: Rezensionen. Artikel zu Leben und Werk*, S. 95–97. Reihe Literatur- und Medienwissenschaft 60. Igel Verlag, Paderborn, Deutschland, 1998.
- [Col07] COLLINS BARTHOLOMEW LTD. 2007. <http://www.multimap.com/maps/#t=1&map=-19.29789,-67.3792|6|4,23.06.2007>.
- [Con60] CONRADS, ULRICH UND HANS G. SPERLICH: *Phantastische Architektur*. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, Deutschland, 1960.
- [Coo78] COOK, JEFFREY: *The Architecture of Bruce Goff*. Icon Editions, Harper & Row, Publishers, New York, USA, 1978.
- [Coo93] COOP HIMMELBLAU: *Der Weltbaumeister*. 1993. http://www.coop-himmelblau.at/index_frames.php?/projects/weltbaumeister.php, 07.08.2007.
- [Döh88] DÖHL, REINHARD: *Hermann Finsterlin. Eine Annäherung*. Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Deutschland, 1988.
- [Ege04] EGE, MÜZEYYEN: *Das Phantastische im Spannungsfeld von Literatur und Naturwissenschaft im 20. Jahrhundert - Die Pluralität der Welten bei Paul Scheerbart, Carlos Castaneda und Robert Anton Wilson*. Wissenschaftlicher Verlag Berlin, Berlin, Deutschland, 2004.
- [Feu89] FEUSS, AXEL: *Wenzel Hablik (1881-1934) auf dem Weg in die Utopie. Architekturphantasien, Innenräume, Kunsthandwerk*. Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie, Universität Hamburg, Hamburg, Deutschland, 1989.
- [Fre01] FREYTAG, CARL: *Die beste aller Welten als Konstruktion. Raumträume bei Paul Scheerbart und Bruno Taut*, aus: Sigrid Lange (Hg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur - Literatur - Film*, S. 159–192. Aisthesis Verlag, Bielefeld, Deutschland, 2001.
- [Hae] HAENEL, ERICH: *H. Billing, Architekturskizzen*, Band 1, Heft 1, 1905, aus: Ernst Jaffé und Curt Sachs (Hg.): *Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur*. digizeitschriften. http://www.digizeitschriften.de/index.php?id=106&tx_jkDigiTools_pi1%5BIDOC%5D=323712&tx_jkDigiTools_pi1%5Bpp%5D=25&L=0, 21.09.2007.

- [Har62] HARKE, ELSE: *Nachwort*, aus: Paul Scheerbart (Else Harke, Hg.): *Dichterische Hauptwerke*. Goverts Broschuren. Neue Bibliothek der Weltliteratur. Henry Goverts Verlag, Stuttgart, Deutschland, 1962.
- [Haw06] HAWLIK, RAINER UND SANDRA MANHARTSEDER (HG.): *Farbenhäuser und Lichtgewächse. Wenzel Hablik – Paul Scheerbart – Bruno Taut*. Folio Verlag, Wien, Österreich, 2006.
- [Hol05] HOLL, CHRISTIAN UND LUC MERX: *Die Höhle als Bild und Vorstellung*. tec21, 18/2005, Zürich, Schweiz, 2005. http://www.tec21.ch/pdf/tec21_1820052194.pdf, 11.06.2007.
- [Ike96] IKELAAR, LEO (HG.): *Paul Scheerbart und Bruno Taut: Zur Geschichte einer Bekanntschaft. Scheerbarts Briefe der Jahre 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden*. Igel Verlag Wissenschaft, Paderborn, Deutschland, 1996.
- [Inn96] INNERHOFER, ROLAND: *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Böhlau Verlag, Wien, Österreich, 1996.
- [Inn99] INNERHOFER, ROLAND: ‚Unreine Ursprünge‘. *Phantastik und Science Fiction um die Jahrhundertwende*, aus: Winfried Freund, Johann Lachinger und Clemens Ruthner (Hg.): *Der Demiurg ist ein Zwitter - Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*. Wilhelm Fink Verlag, München, Deutschland, 1999.
- [Inn00] INNERHOFER, ROLAND: *Literarische und architektonische Phantasie. Paul Scheerbart und Bruno Taut*, aus: *Architektur & Bauforum*, 2/2000, S. 130–139. 2000.
- [Inn01] INNERHOFER, ROLAND: *Rakkóx der Billionär*, aus: Cornelia Niedermeier und Karl Wagner (Hg.): *Literatur um 1900 - Texte der Jahrhundertwende neu gelesen*. Böhlau Verlag, Köln, Deutschland, 2001.
- [Kal98] KALTEFLEITER, PAUL UND KATJA RAUSCHENBERG (HG.): *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; Band III: Rezensionen. Artikel zu Leben und Werk*. Reihe Literatur- und Medienwissenschaft 60. Igel Verlag, Paderborn, Deutschland, 1998.
- [KN83] KIEF-NIEDERWÖHRMEIER, HEIDI: *Frank Lloyd Wright und Europa. Architekturelemente, Naturverhältnis, Publikationen, Einflüsse*. Karl Krämer Verlag, Stuttgart, Deutschland, 1983.
- [Knu83] KNUPP, KARL-HEINZ: *Die Architekturphantasien Paul Scheerbarts - Ein Beitrag zum Verhältnis von literarischer Fiktion und Architektur*. Dissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie, Universität Hamburg, Hamburg, Deutschland, 1983.

- [Krü98] KRÜGER, HERMANN ANDERS: *Historische und andere Romane*, aus: Paul Kaltefleiter und Katja Rauschenberg (Hg.): *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; Band III: Rezensionen. Artikel zu Leben und Werk*, S. 95. Reihe Literatur- und Medienwissenschaft 60. Igel Verlag, Paderborn, Deutschland, 1998.
- [Lei07] LEIPZIG-LEXIKON: A. LOH-KLIESCH: *Fechner, Gustav Theodor*. 1998-2007. <http://www.leipzig-lexikon.de/PERSONEN/18010419.htm>, 24.07.2007.
- [Mau95] MAUL, MONIKA-ELISABETH: *Gläserne Philosophie und astrale Weltgeistliebe. Themenkreise im literarischen Werk von Paul Scheerbart*. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie, Universität Salzburg, Salzburg, Österreich, 1995.
- [Mau02] MAUL, MONIKA-ELISABETH: *Literarische Bezüge und kulturelle Kontexte im schriftstellerischen Werk Paul Scheerbarts*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Universität Salzburg, Salzburg, Österreich, 2002.
- [Men03] MENTING, ANNETTE: *Max Taut - Das Gesamtwerk*. Deutsche Verlagsanstalt, München, Deutschland, 2003.
- [Mus03] MUSIELSKI, RALPH: *Baugespräche - Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der Gläsernen Kette*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin, Deutschland, 2003.
- [Ner07] NERDINGER, WINFRIED (HG.): *Architektur wie sie im Buche steht - Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. Architekturmuseum der Technischen Universität München. Verlag Anton Pustet, Salzburg, Österreich, 2007.
- [Ost96] OSTERKAMP, ERNST: *Die Gegenwärtigkeit von Paul Scheerbarts Gegenwelten*, aus: Michael M. Schardt und Hiltrud Steffen (Hg.): *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; Band II: Analysen, Aufsätze, Forschungsbeiträge*, S. 236–259. Reihe Literatur- und Medienwissenschaft 30. Igel Verlag, Paderborn, Deutschland, 1996.
- [Peh85] PEHNT, WOLFGANG: *Architekturzeichnungen des Expressionismus*. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, Deutschland, 1985.
- [Peh92] PEHNT, WOLFGANG: *Paul Scheerbart, ein Dichter der Architekten*, aus: Berni Lörwarld und Michael M. Schardt (Hg.): *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; Band I: Einführung, Vorworte, Nachworte*, S. 68–83. Reihe Literatur- und Medienwissenschaft 11. Igel Verlag, Paderborn, Deutschland, 1992.
- [Peh98] PEHNT, WOLFGANG: *Die Architektur des Expressionismus*. Verlag Gerd Hatje, Ostfildern, Deutschland, 1998.

- [Pfe87] PFEIFFER, BRUCE BROOKS: *Frank Lloyd Wrights ungebaute Architektur*. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, Deutschland, 1987.
- [Pla06] PLATZER, MONIKA UND URSULA STORCH (HG.): *Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Deutschland, 2006.
- [Pop88] POPIOL, KHODER: *Kunst und Genialität. Eine Interpretation des Werkes „Tarub, Bagdads berühmte Köchin“ von Paul Scheerbart*. Dissertation, Freie Universität Berlin, Berlin, Deutschland, 1988.
- [Pra91] PRANGE, REGINE: *Das Kristalline als Kunstsymbol - Bruno Taut und Paul Klee*. Georg Olms Verlag, Hildesheim, Deutschland, 1991.
- [Pra95] PRANGE, REGINE: *Kunstwollen und Bauwachsen. Zum Mimesiskonzept in Bruno Tauts Architekturphantasien*, aus: Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel (Hg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, S. 103–143. Iudicium Verlag, München, Deutschland, 1995.
- [Raa92] RAAB, PAUL: *Nachwort*, aus: Berni Lörwarld und Michael M. Schardt (Hg.): *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; Band I: Einführung, Vorworte, Nachworte*, S. 54–61. Reihe Literatur- und Medienwissenschaft 11. Igel Verlag, Paderborn, Deutschland, 1992.
- [Rau86] RAUSCH, MECHTHILD: *Nachwort*, aus: Paul Scheerbart (Mechthild Rausch (Hg.): *Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß*, S. 147–163. *Frühe Texte der Moderne*. edition text + kritik, München, Deutschland, 1986.
- [Rau98] RAUSCH, MECHTHILD: *Das Perpetuum mobile. Geschichte einer Erfindung*, aus: Walter Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Band 14. Re-Sc, S. 872–873. Kindler Verlag, München, Deutschland, 1998.
- [Rih80] RIHA, KARL: *Enthemmung der Bilder und Endhemmung der Sprache. Zu Paul Scheerbart und Carl Einstein*, aus: Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Deutschland, 1980.
- [Rot92] ROTTENSTEINER, FRANZ: *Paul Scheerbart – ein kosmischer Homo Ludens*, aus: Berni Lörwarld und Michael M. Schardt (Hg.): *Über Paul Scheerbart: 100 Jahre Scheerbart-Rezeption; Band I: Einführung, Vorworte, Nachworte*, S. 84–96. Reihe Literatur- und Medienwissenschaft 11. Igel Verlag, Paderborn, Deutschland, 1992.
- [Ruo70] RUOSCH, CHRISTIAN: *Die phantastisch-surreale Welt im Werke Paul Scheerbarts*. Verlag Herbert Lang & Cie AG Bern, Bern, Schweiz, 1970.
- [Sch97] SCHNEIDER, ULRICH: *Hermann Billing und die Architekturphantasie*, aus: Hermann Billing. *Architekt zwischen Historismus, Jugendstil und Neuem*

- Bauen, S. 97–108. Ausstellungskatalog (Veranstalter: Stadt Karlsruhe, Städtische Galerie Karlsruhe, Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau an der Universität Karlsruhe, Architektur Museum der Technischen Universität München), Karlsruhe, Deutschland, 1997.
- [Sch99] SCHNEIDER, ULRICH: *Hermann Finsterlin und die Architektur des Expressionismus*. Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen, Deutschland, 1999.
- [Sch04] SCHIRREN, MATTHIAS: *Empathie und astrale Phantastik. Die ästhetisch-moralische Dimension der ‚Alpinen Architektur‘*, aus: Bruno Taut (Matthias Schirren, Hg.): *Alpine Architektur - Eine Utopie*, S. 8–25. Prestel, München, Berlin, London, New York, 2004.
- [Spe94] SPEIDEL, MANFRED (HG.): *Retrospektive Bruno Taut - Natur und Fantasie 1880-1938*. Ernst & Sohn, Tokyo, Japan, 1994.
- [Spe99] SPEIDEL, MANFRED: *Das Architektur-Schauspiel*, aus: Bruno Taut (Manfred Speidel, Hg.): *Der Weltbaumeister*, S. 1–22. Gebr. Mann Verlag, Berlin, Deutschland, 1999.
- [Spr95] SPRENGEL, PETER: *Künstliche Welten und Fluten des Lebens oder: Futurismus in Berlin. Paul Scheerbart und Alfred Döblin*, aus: Hartmut Eggert, Erhard Schütz und Peter Sprengel (Hg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, S. 73–101. Iudicium Verlag, München, Deutschland, 1995.
- [Sta03] STAMM, RAINER UND DANIEL SCHREIBER (HG.): *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*. Verlag Buchhandlung Walther König, Köln, Deutschland, 2003.
- [Str02] STREISAND, MARIANNE: *Kosmologie, Technikfaszination und „Moderne“ am Beginn des 20. Jahrhunderts - Paul Scheerbart und andere*, aus: Wiebke Amthor, Hans R. Brittnacher und Anja Hallacker (Hg.): *Profane Mystik? - Andacht und Ekstase in Literatur und Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Weidler Buchverlag, Berlin, Deutschland, 2002.
- [Thi93] THIEKÖTTER, ANGELIKA U.A.: *Kristallisationen, Splitterungen - Bruno Tauts Glashaus*. Birkhäuser Verlag, Basel, Deutschland, 1993.
- [War07] WARD, PETER: *Great Exhibition*. Our Ward Family Website, 2007. http://www.ourwardfamily.com/great_exhibition_1851.htm, 19.06.2007.
- [Why81] WHYTE, IAIN BOYD: *Bruno Taut - Baumeister einer neuen Welt - Architektur und Aktivismus 1914-1920*. Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, Deutschland, 1981.
- [Why86] WHYTE, IAIN BOYD UND ROMANA SCHNEIDER (HG.): *Die Gläserne Kette. Eine expressionistische Korrespondenz über die Architektur der Zukunft*,

Korrespondenzen 10. Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, Deutschland, 1986.

[Wol82] WOLFF, EVA: *Utopie und Humor. Aspekte der Phantastik im Werk Paul Scheerbarts*. Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, Deutschland, 1982.

[Zon98] ZONDERGELD, REIN A. UND HOLGER E. WIEDENSTRIED: *Lexikon der phantastischen Literatur*. Weitbrecht Verlag, Stuttgart, Deutschland; Wien, Österreich; Bern, Schweiz, 1998.

Abbildungen

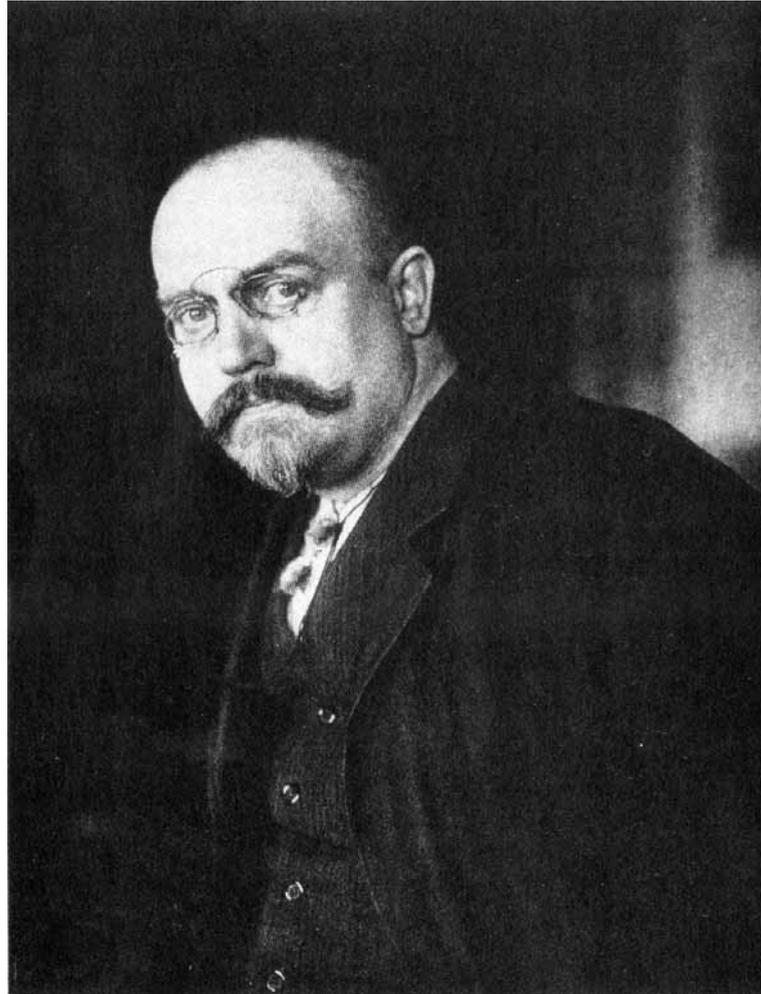


Abbildung 1: *Paul Scheerbart (1911) Fotografie von Filip Kester (Ike96, S.6)*

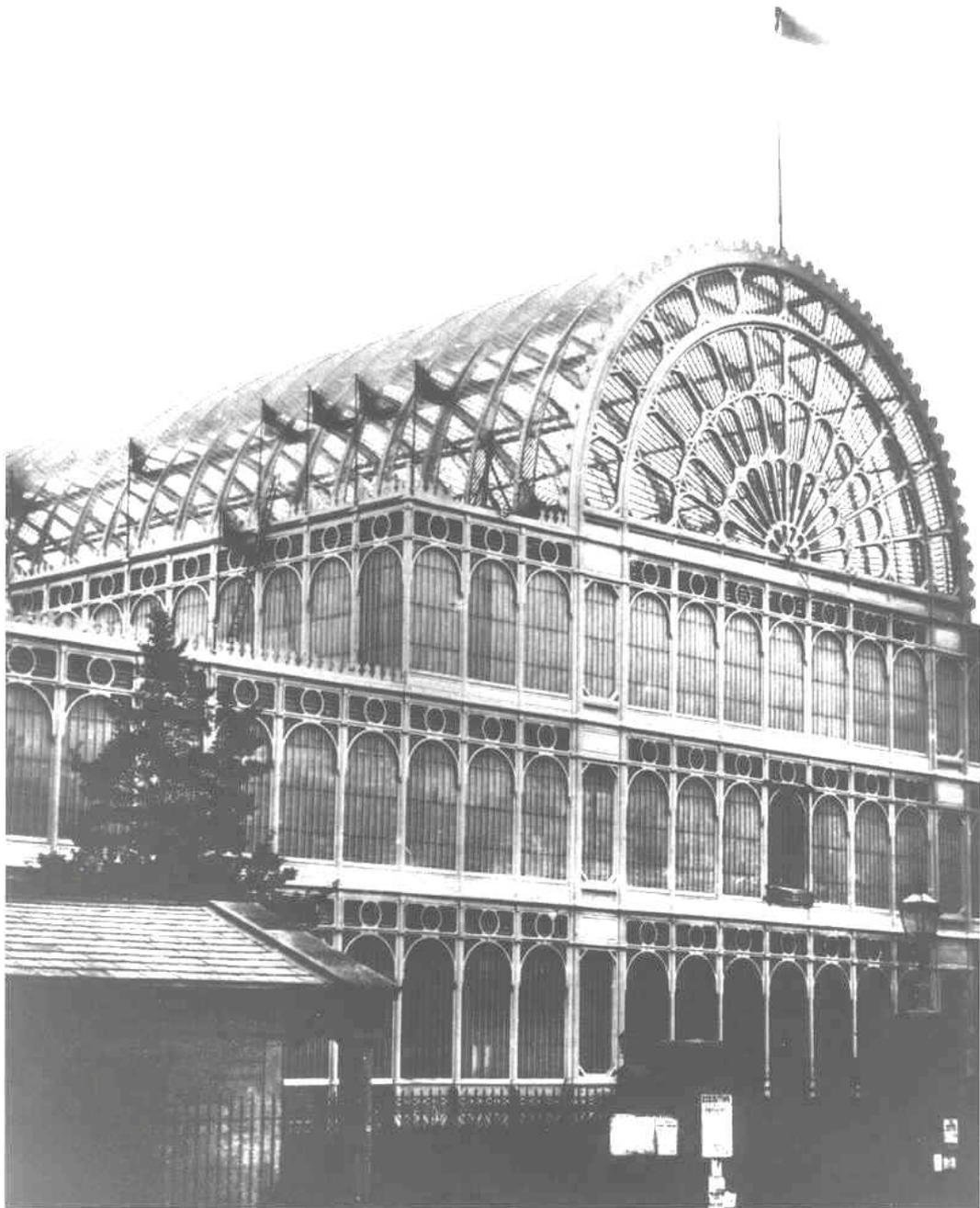


Abbildung 2: Joseph Paxton: „Crystal Palace“ (1851) (War07)



Abbildung 3: Karte der Anden, Südamerika (Col07)

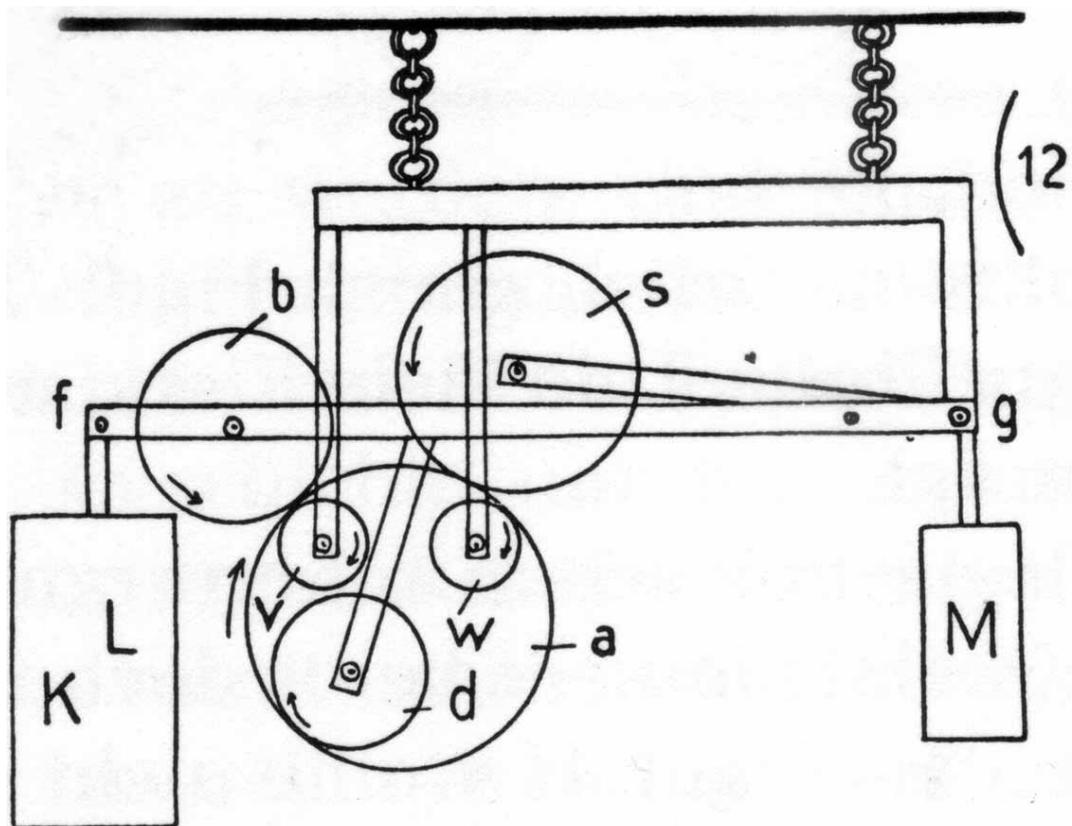


Abbildung 4: Figur 12 aus „Das Perpetuum mobile. Geschichte einer Erfindung“ gezeichnet von Paul Scheerbart (Sche97, S. 44)

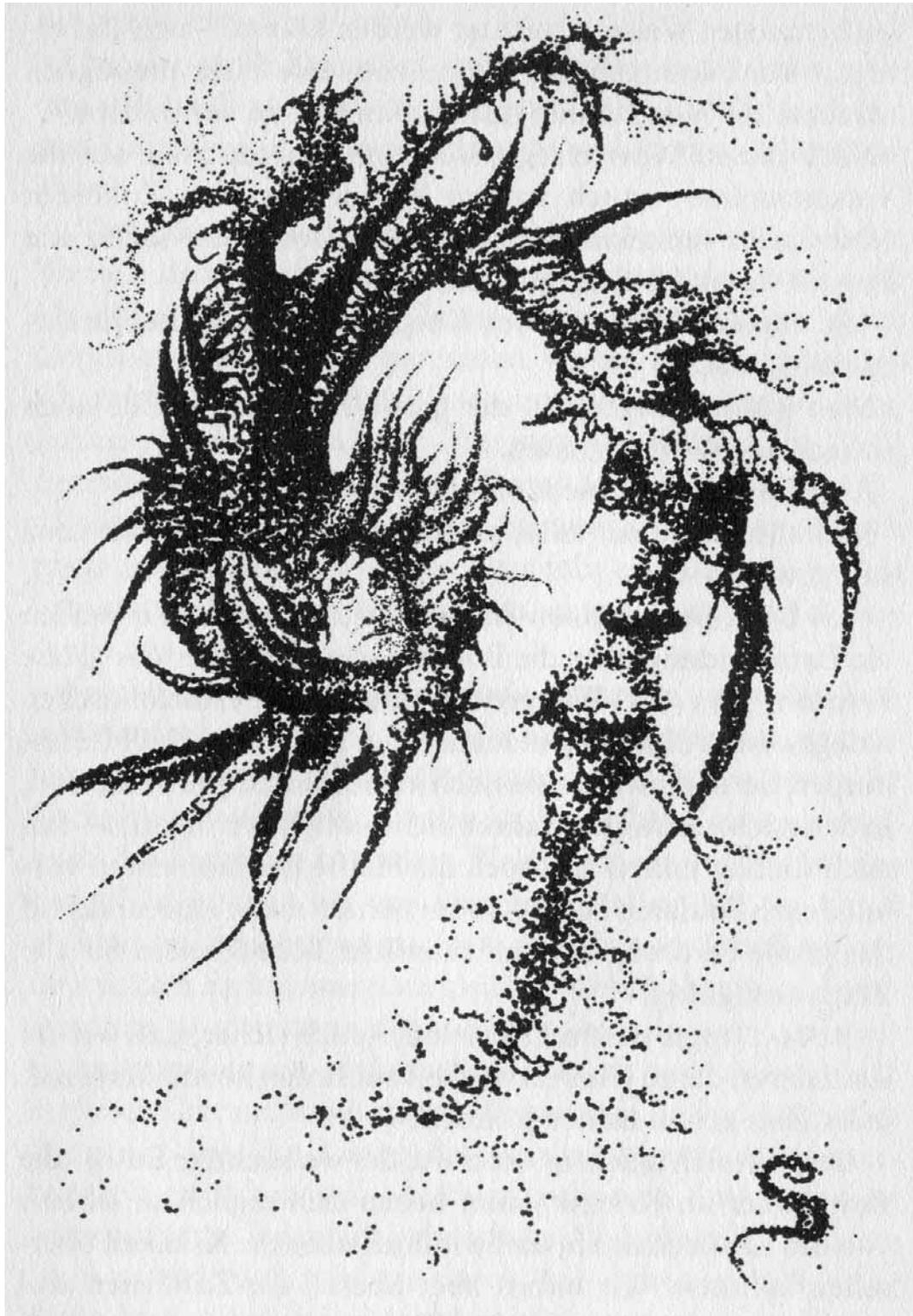


Abbildung 5: Zeichnung aus dem Werk „Jenseitsgalerie“ (1907) von Paul Scheerbart (Sch85, S. 36)

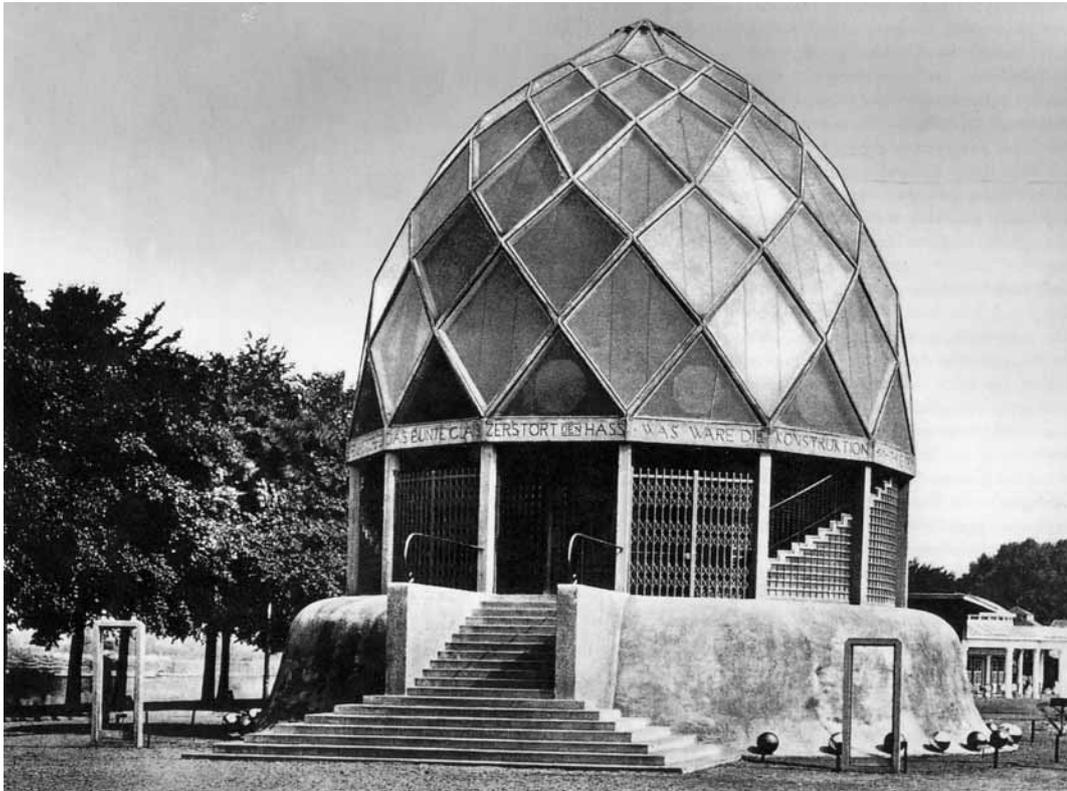


Abbildung 6: Außenansicht des Pavillons von Bruno Taut auf der
Werkbundaustellung in Köln (1914) (Peh98, S. 104)



Abbildung 7: Glastreppe im Ausstellungspavillon (Thi93, S. 58)

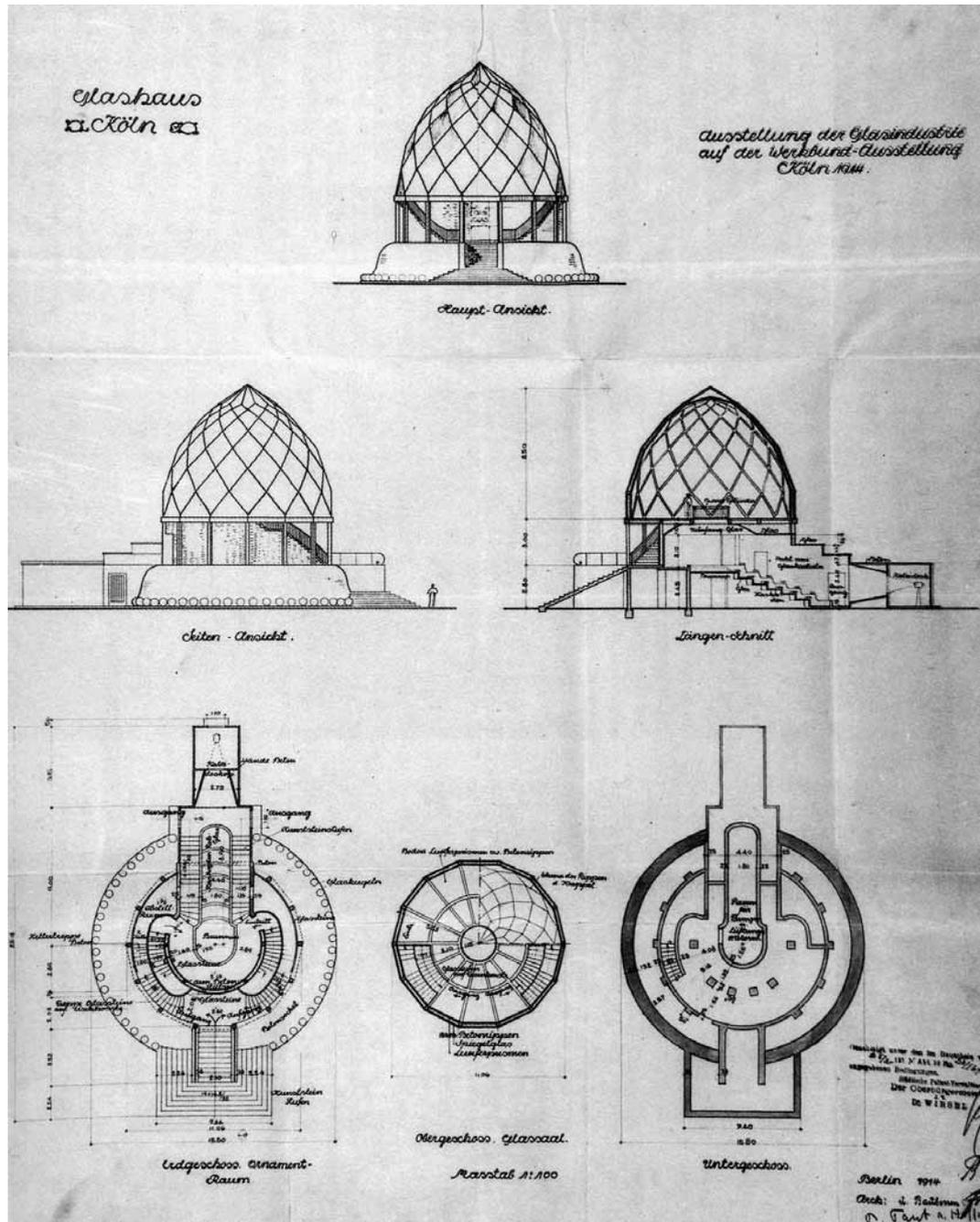


Abbildung 8: Bauplan des Ausstellungspavillons vom Büro Taut & Hoffmann (Thi93, S. 163)

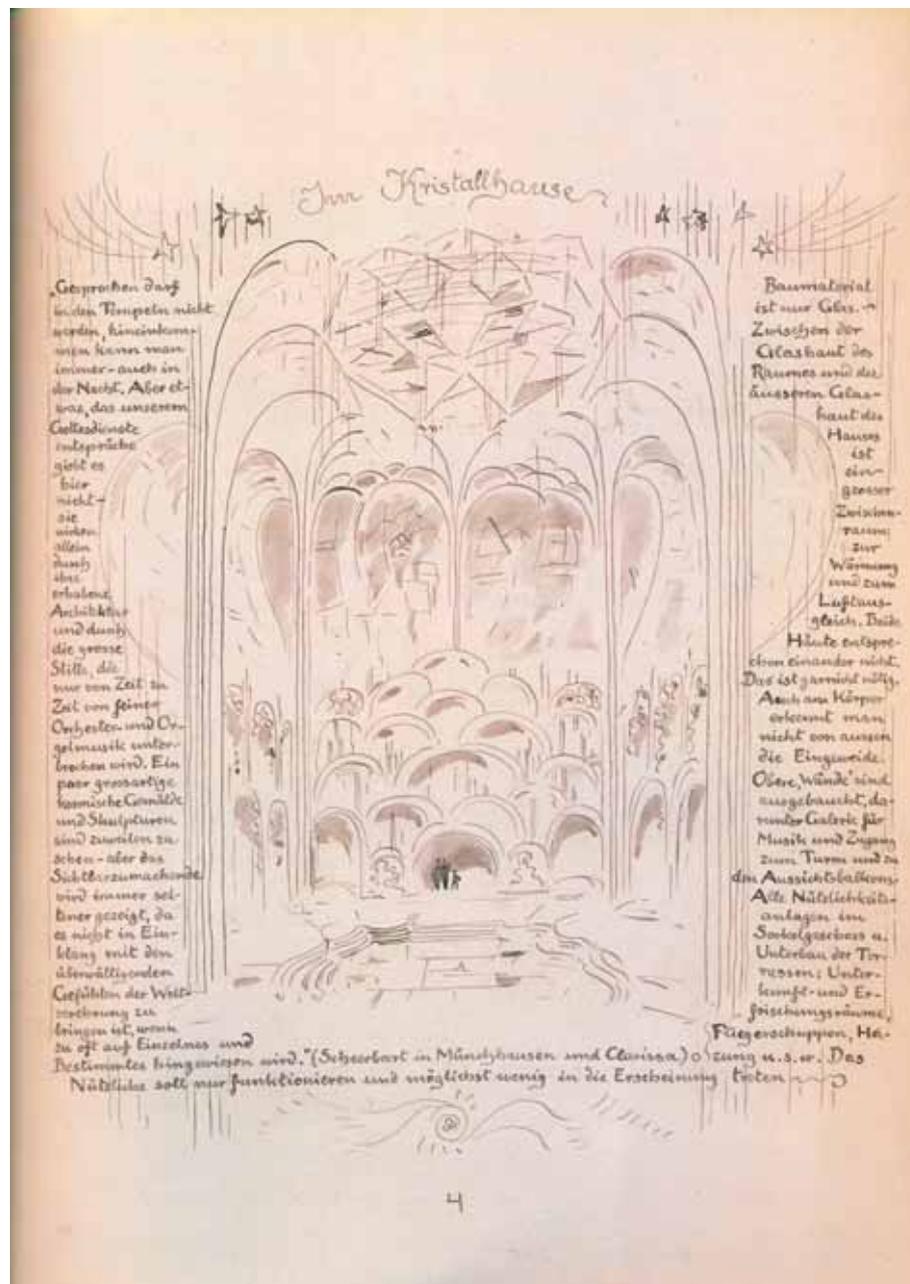


Abbildung 9: Bruno Taut: „Im Kristallhause“ aus „Alpine Architektur“
(Blatt 4, 1920)
Feder und Pinsel in Grau, Bleistiftvorzeichnung, auf
Papier, 42,1 x 48,4 cm (Tau04, S. 41) und (Sch04, S. 38)

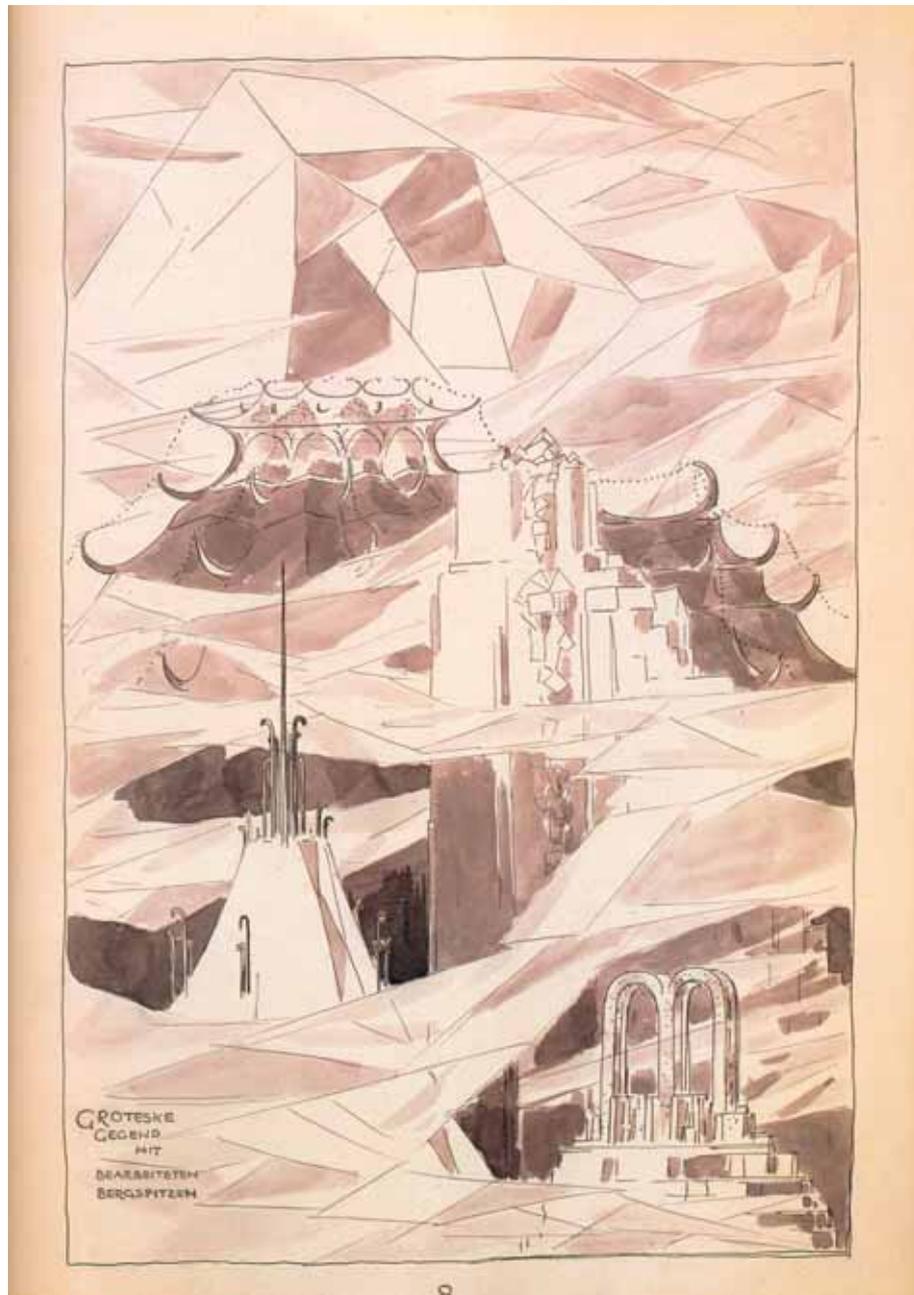


Abbildung 10: Bruno Taut: „Groteske Gegend“ aus „Alpine Architektur“ (Blatt 8, 1920)
Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Grau,
Bleistiftvorzeichnung, auf Papier der Gewerblichen
Fortbildungsschule der Stadt Bergisch Glasbach, 47 x
46,7 cm (Tau04, S. 51) und (Sch04, S. 50)

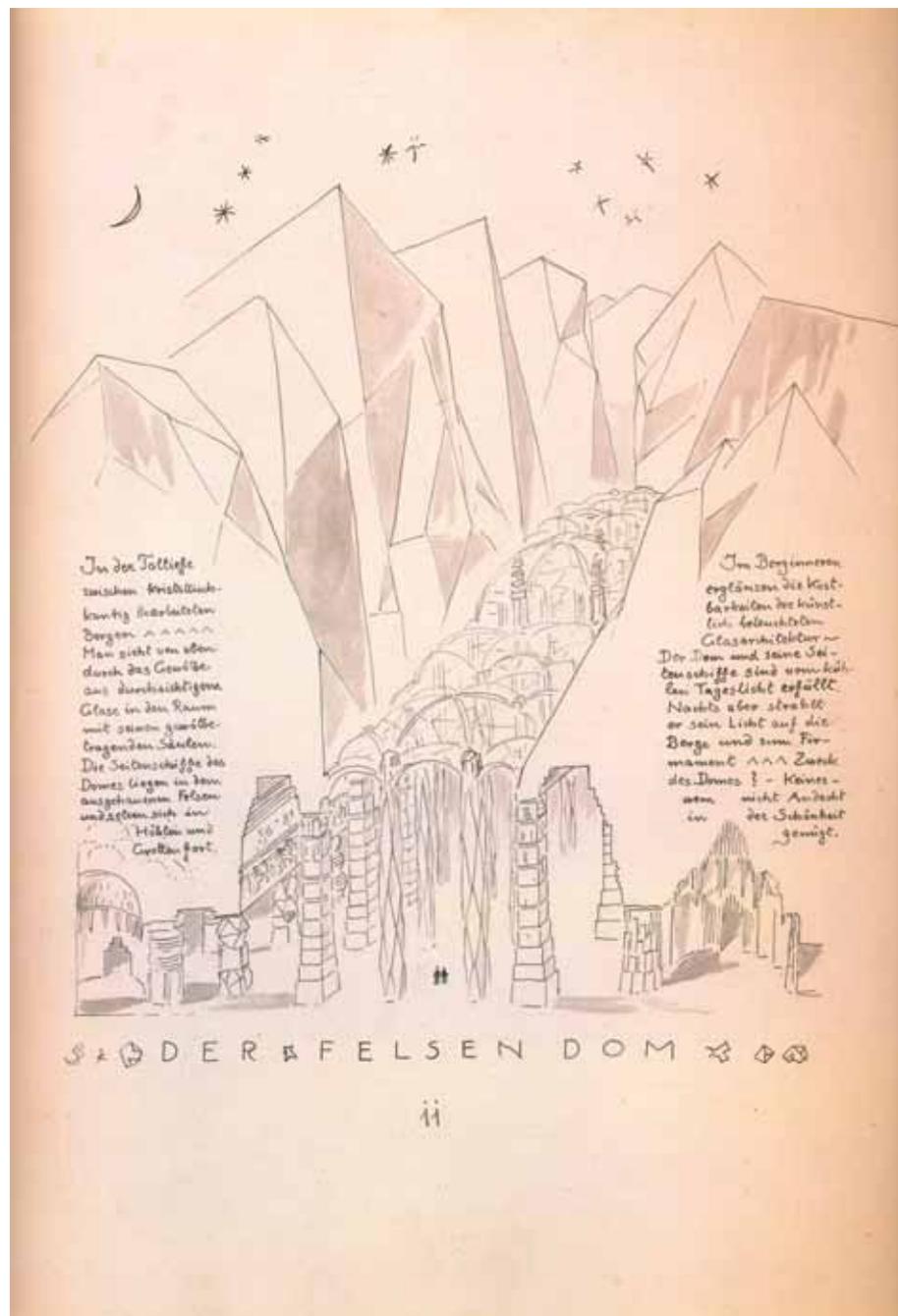


Abbildung 11: Bruno Taut: „Der Felsendom“ aus „Alpine Architektur“ (Blatt 11, 1920)
Feder und Pinsel in Grau, Bleistiftvorzeichnung, auf
Papier der Gewerblichen Fortbildungsschule der Stadt
Bergisch Glasbach, 42 x 47,5 cm (Tau04, S. 57)
und (Sch04, S. 56)

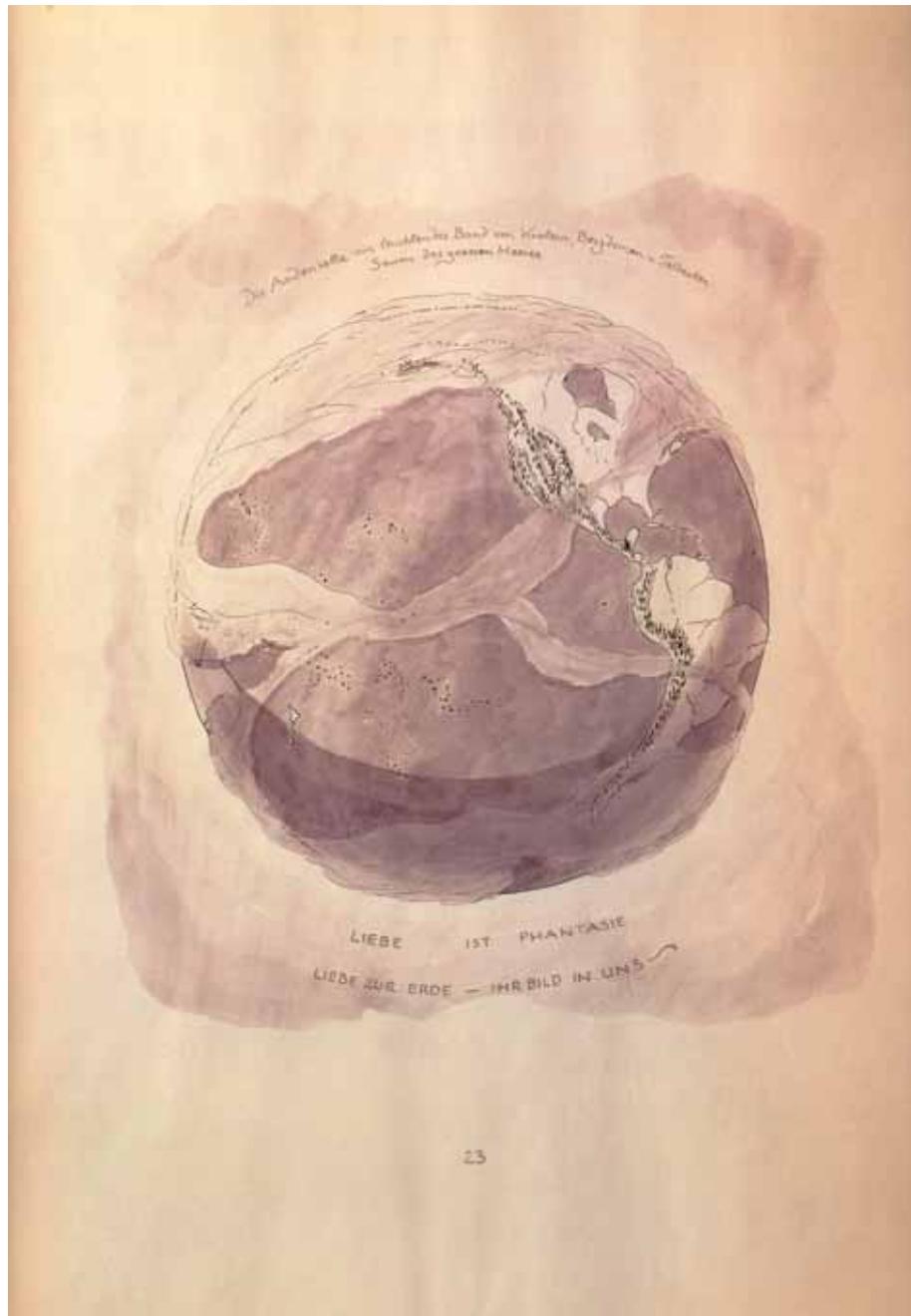
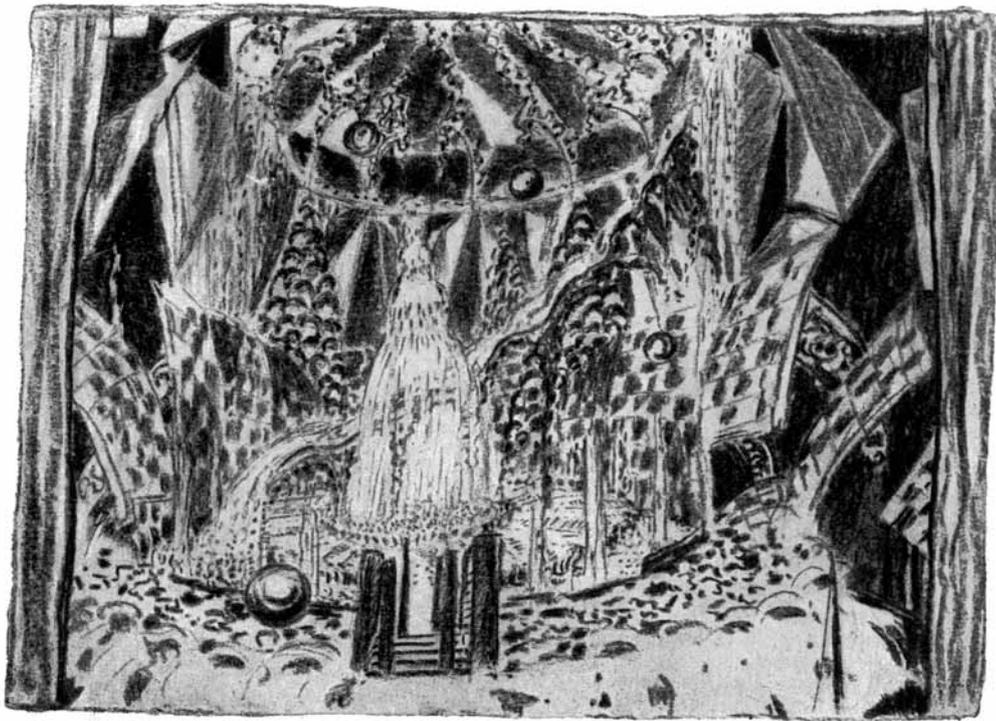


Abbildung 12: Bruno Taut: „Die Andenkette ein leuchtendes Band von Kratern, Bergdomen u. Talbauten Saum des grossen Meeres“ aus „Alpine Architektur“ (Blatt 23, 1920) Feder in Grau und Schwarz, Pinsel in Grau, auf Papier, 55,9 x 76,6 cm (Tau04, S. 93) und (Sch04, S. 92)



- es öffnet sich - zeigt seine inneren Wunder - leuchtende Kaskaden
und Springbrunnen - überall blitzendes Glas - vor tiefer rotem Hintergrunde -

Abbildung 13: - es öffnet sich - zeigt seine inneren Wunder -
leuchtende Kaskaden und Springbrunnen - überall
blitzendes Glas - vor tiefer rotem Hintergrunde -
Bruno Taut: aus „Weltbaumeister.
Architektur-Schauspiel für symphonische Musik“ (Blatt
25, 1920)
Kohle, 60 x 40 cm (Tau99) und (Spe99, S. 1)



Abbildung 14: Wenzel Hablik: „Kristallschloß“ (1903)
Aquarell über Bleistift, 20,1 x 15,1 cm (Bre95, S. 50, 97)

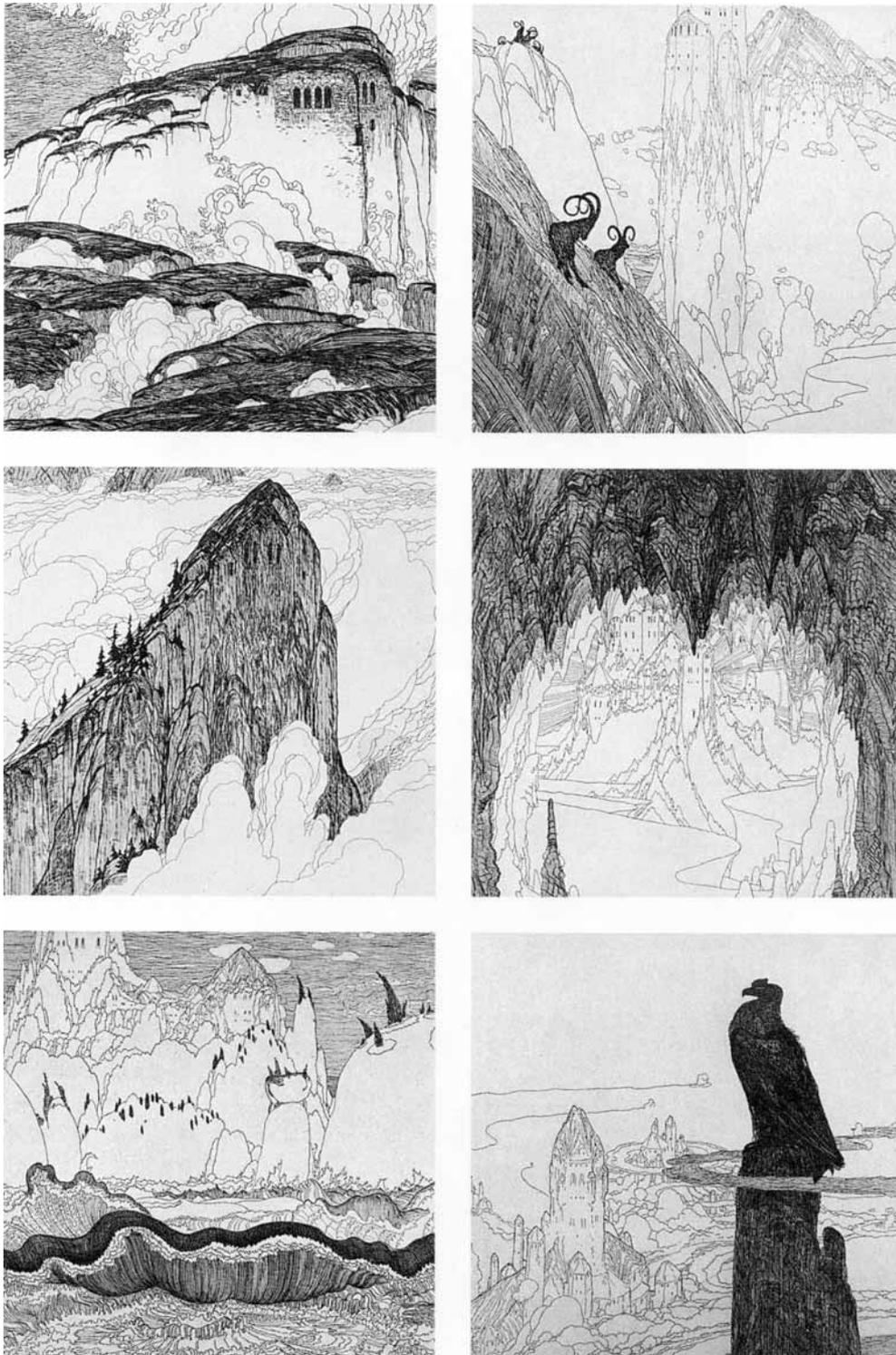


Abbildung 15: Wenzel Hablik: aus „Schaffende Kräfte“, Blatt 15 bis 20
(Bildplatten, 1909)
Radierungen, je ca. 19 x 19 cm (Bre95, S. 73, 102)



Abbildung 16: Wenzel Hablik: „Der Weg des Genius“ (1918)
Öl auf Leinwand, 160,5 x 95 cm, Wenzel Hablik
Museum, Itzehoe (Sta03, S. 27)

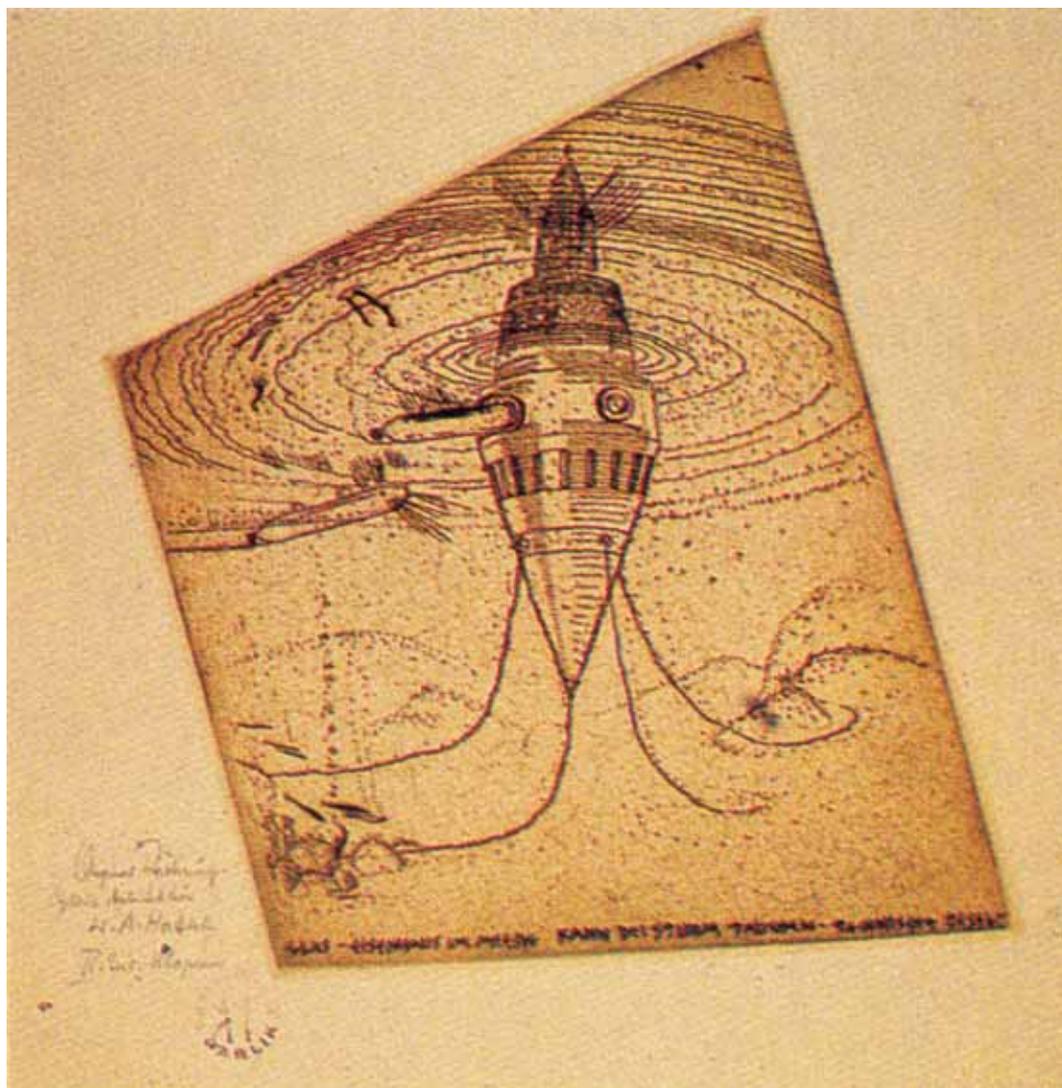


Abbildung 17: Wenzel Hablik: „Glas-Eisenhaus im Meere kann bei Sturm tauchen – technische Insel“ aus „Cyklus Architektur“ (Teil 2 „Utopie“, Blatt 18, 1925) Radierung, 33,2 x 31,6 cm, Wenzel Hablik Museum, Itzehoe (Sta03, S. 65)

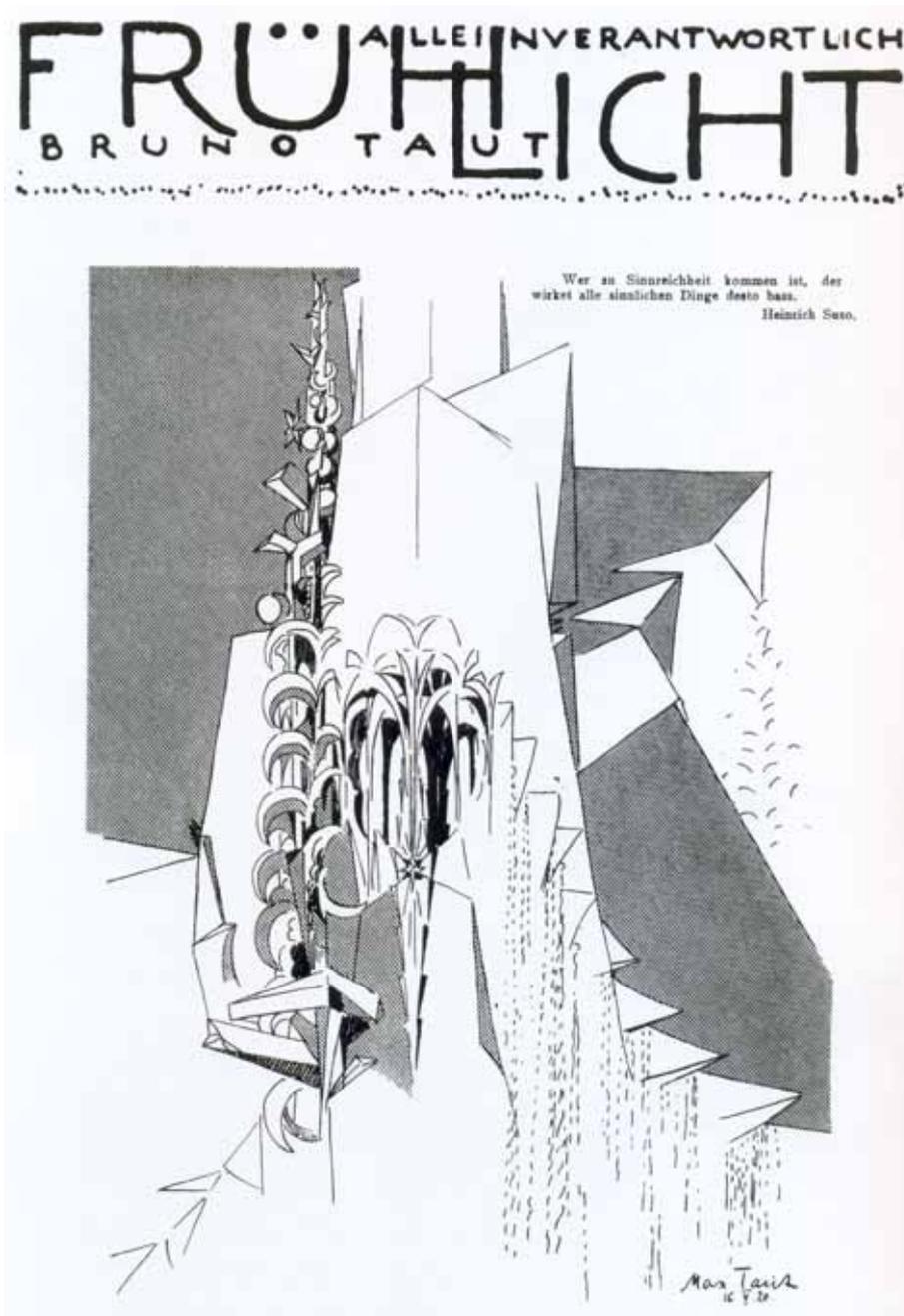


Abbildung 18: Max Taut: Titelzeichnung für „Frühlicht“, Nr. 12, 1920 (16.05.1920) (Men03, S. 65)



Abbildung 19: Hermann Finsterlin: „Königssee“ (1922)
Aquarell und Bleistift auf gelblichem Papier, 12,0 x 17,4
cm (Döh88, S. 201, 258)

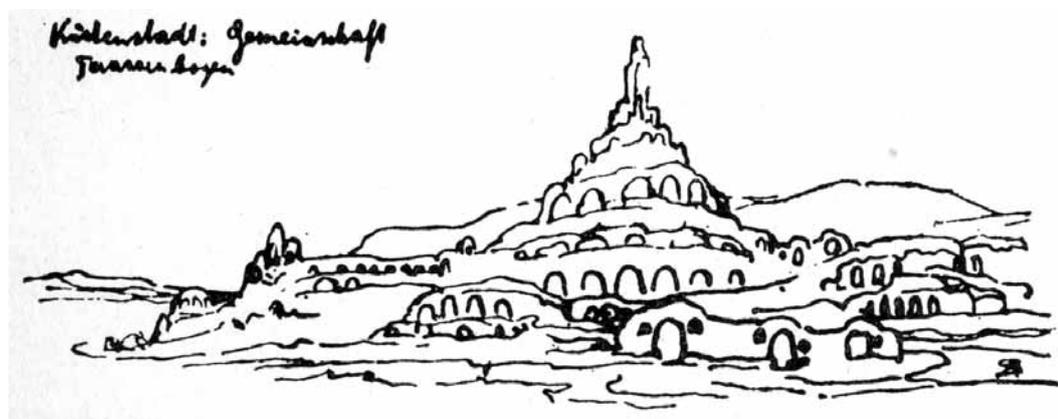


Abbildung 20: Paul Gösch: „Kristallstadt: Gemeinschaft Terrassenbogen“ aus der 12. Berliner „Frühlicht“-Ausgabe zwischen Januar und Juli 1920
Unterschrieben: *Zeigt keine getrennten Häuser, die Räume sind in den Terrassen untergebracht, deren Dächer Gärten tragen. Die Gemeinschaft, als vielfach doch einheitlich gegliedertes Ganzes, um eine Zentrale (hügelartiger Aufbau) gruppiert, ist hier stark ausgeprägt. (Tau63, S. 64) (Tau63, S. 64)*

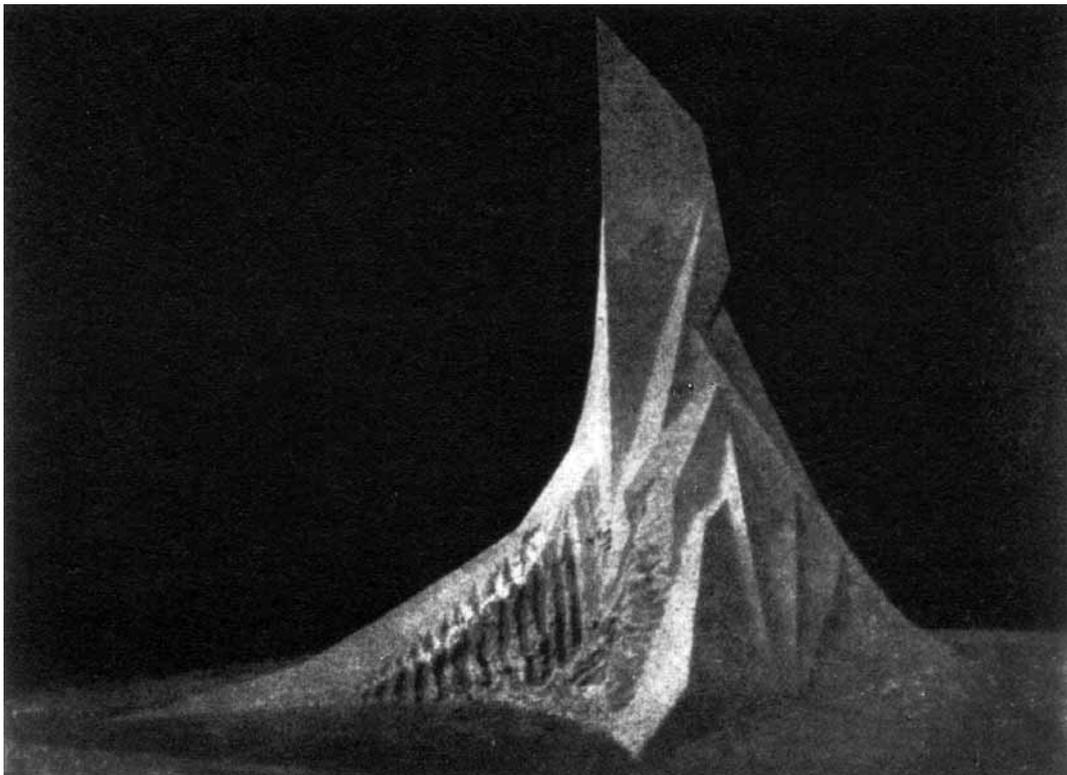


Abbildung 21: Wassili Luckhardt: „Kino, Formphantasie“
(1920) (Why86, S. 33)

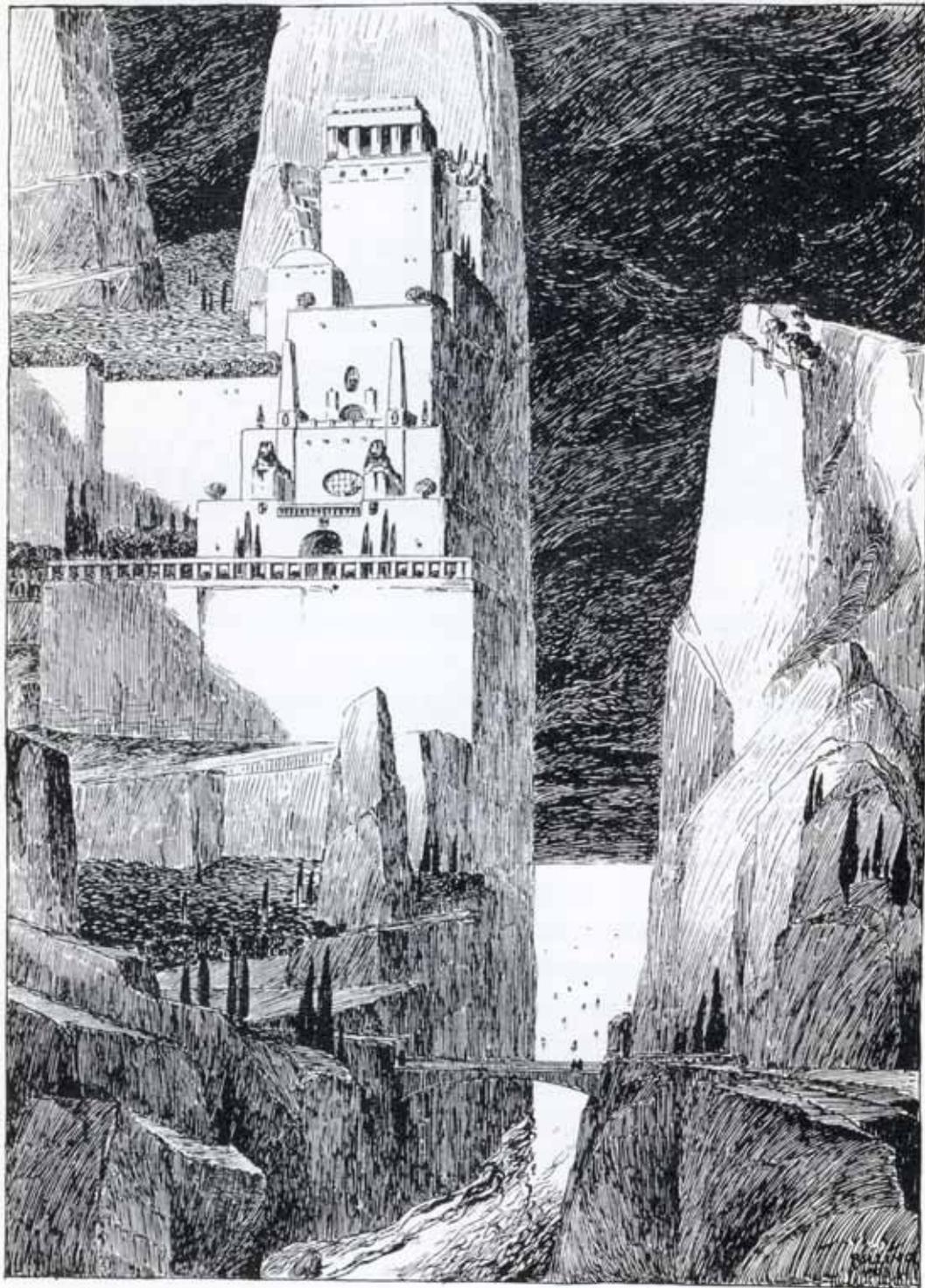


Abbildung 22: Hermann Billing: „Architektur-Skizze“ (1903) aus „Architektur-Skizzen“, Stuttgart, o. J. (1904) (Peh85, S. 10)



Abbildung 23: Elfriede/Friedl Döll: „Kubistischer Raum“ (um 1923)
Kohle auf Papier, 31,2 x 22,7 cm, Wien
Museum (Pla06, S. 48, 192)



Abbildung 24: Erich Kettelhut: „Metropolis II. Fassung.
Morgendämmerung“ (1925) (Peh85, S. 83)

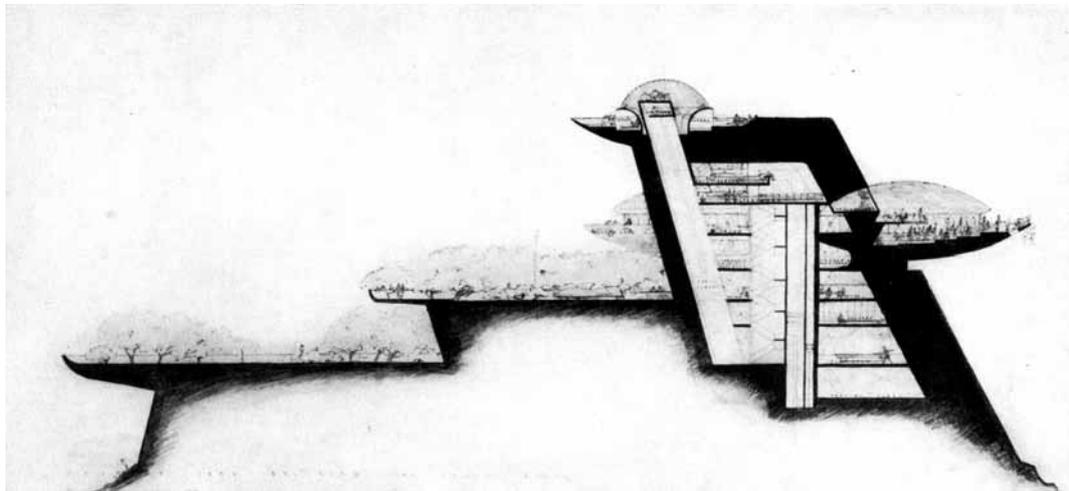


Abbildung 25: Frank Lloyd Wright: Projekt für ein Sportklubhaus in den Hollywood-Hügeln, Kalifornien (1947)
Querschnitt (Con60, S. 55)

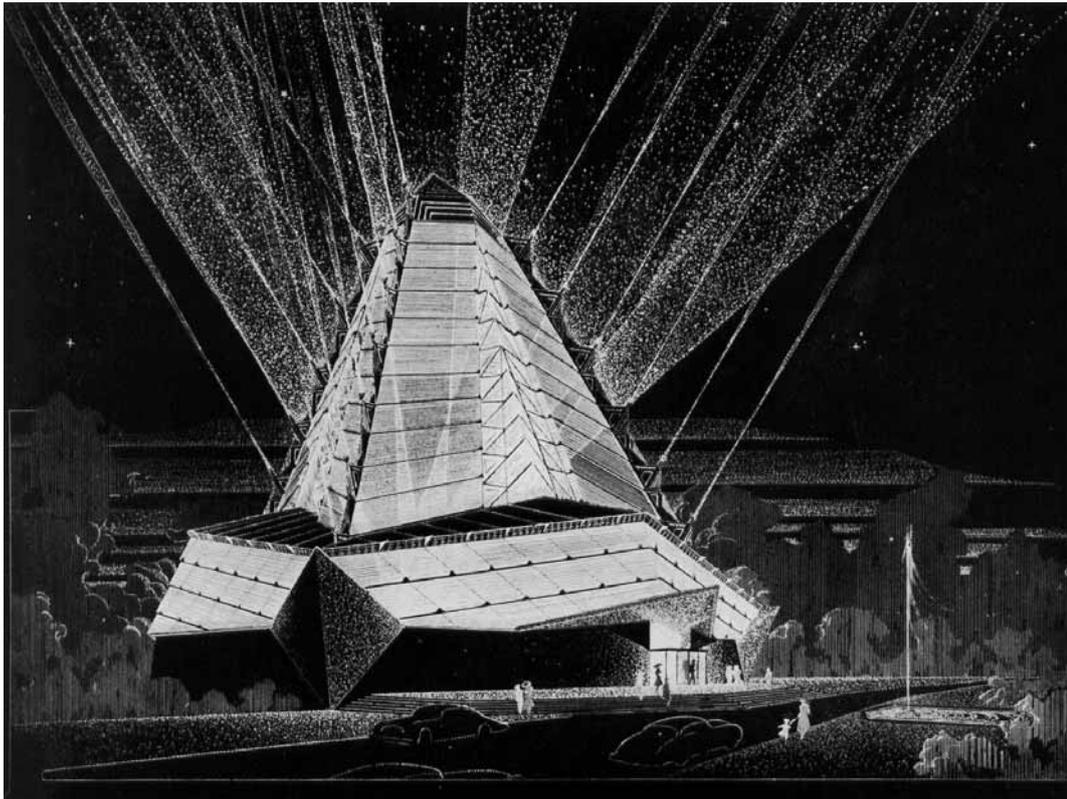


Abbildung 26: Frank Lloyd Wright: Projekt für die Synagoge Beth Shalom in Elkins Park, Pennsylvanien (1956)
Westansicht (Con60, S. 53)

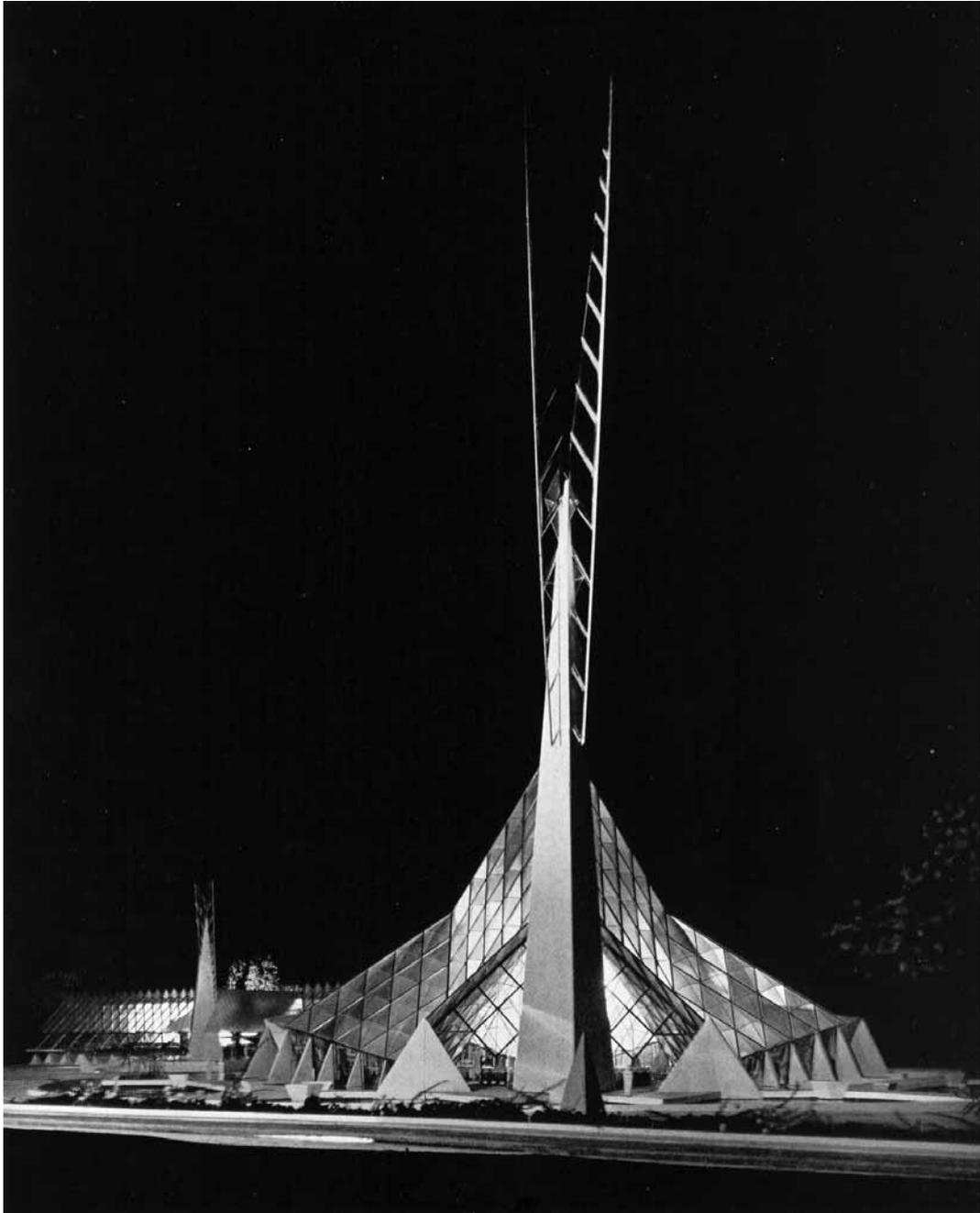


Abbildung 27: Bruce Goff: „Crystal Chapel“
Projekt für eine Kapelle der Universität Oklahoma in
Norman, Oklahoma (1950), Modell (Con60, S. 47)



Abbildung 28: Bruce Goff: „Crystal Chapel“
Projekt für eine Kapelle der Universität Oklahoma in
Norman, Oklahoma (1950), Modell (Coo78, S. 45)