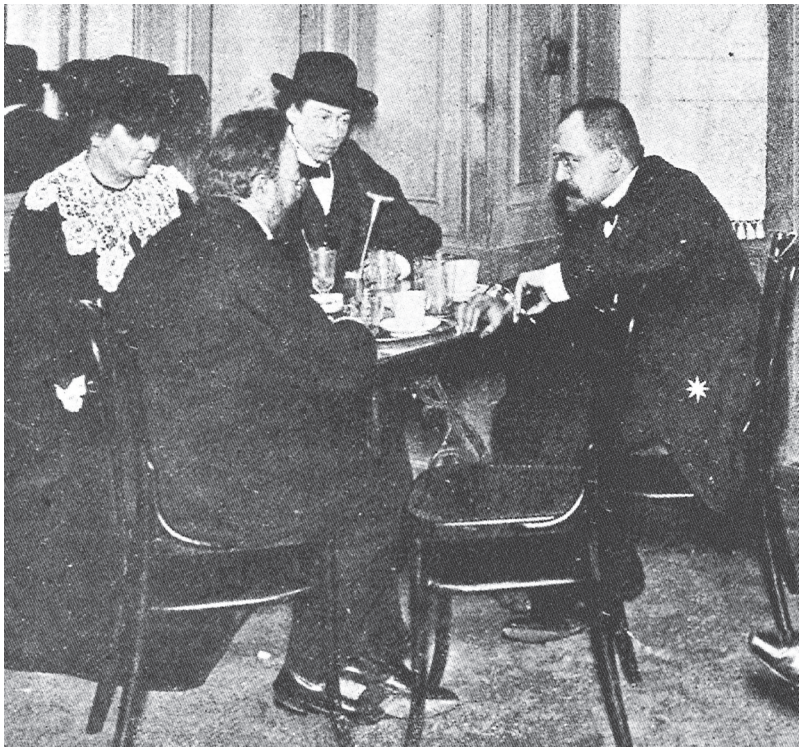

Abbildung 1: *Von Berliner Stammtischen. Die „Modernen" an ihrem Stammtisch in einem Café des Westens,* Der Weltspiegel. Illustrierte Halbwochen-Chronik des Berliner Tageblatts, Nr. 41 (21. Mai 1905). Foto v. Unbekannt. Ausschnitt, v. l. n. r.: Anna Scheerbart, Samuel Lublinski, Salomo Friedlaender/Mynona, Paul Scheerbart

Detlef Thiel

Die Menschen umkrempeln!

„Das schallende Gelächter donnert durch die syrische Wüste wie eine europäische Kanonenschlacht – den Europäern wird ungemüthlich zu Muthe.“ *(Der Tod der Barmekiden)*

Scheerbart? Dieser lyrikklotzende Kunstzigeuner, Kosmokomiker, Astralhumorist, Antierotiker? Uralter Hut! Was sollen wir in unsrer heutigen Globalkrise mit verkrachten Phantasten von anno Tobak?

– Bitte langsam! „Keines Dichters Art ist so leicht zu verzerren wie die Scheerbarts“, befand schon Albert Soergel.[1] Ihr alter Hut sich gut verkleiden tut. Der im Kneipendunst schwadronierende Habenichts? Das waren nur Episoden in den 1890er Jahren. Der Menschenverächter, der seine Existenzsorgen kompensiert in drollig verschrobenem Fabulieren? Ja, wenn man nicht lesen will. Der aus Protest gegen den Weltkrieg Hungerstreikende? Auch das eine bequeme Legende. Stempel drauf: Nicht systemrelevant. „Können Sie denn nur die Worte hören, die ich ausspreche?“[2] Lesen Sie mal zwischen den Zeilen! Schon die Zeitgenossen nahmen das „stark stilisierte Selbstbild“ für bare Münze.[3] Eine Neubewertung ist überfällig.

– Also was wollen Sie mit dem Namen Scheerbart verbinden?

– Einen erstaunlichen Schriftsteller, der – erbittert *und* lachend – alle Ressourcen aufbietet für einen kompromißlosen Pazifismus. Einen kosmischen Visionär, der seine Urteilskraft in Wissenschaft und Technik erprobt, seine Phantasie in Literatur und Kunst spielen läßt. Einen hellwachen Intellektuellen, der seine Zeit scharf beobachtet, sie – getarnt! – in humoristischer Verzerrung beschreibt und Konsequenzen zieht, deren Tragweite uns heute vor Augen steht: ökologisch, politisch, kulturell. „Aus Wut bin ich sogar Humorist geworden“ – den viel zitierten Satz spricht ein „Schultze VII.“ (DH 238), ein rachsüchtiger Wüterich, Mörder des Rakkóx, Zerstörer seines Werkes.

1 Soergel: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte.* Neue Folge: *Im Banne des Expressionismus,* Leipzig 1925, 64.

2 PS: *Das neue Venedig* (unten, Nr. 18).

3 Mechthild Rausch, seit den 1960er Jahren die intensivste PS-Forscherin, hat hinter die Kulissen geblickt: Wg 559 u. 615 f., Rausch 1997, 13, 16, 28. PSs „Name und Werk“, notiert Michael M. Schardt, sei „durch Etikettierungen, Legendenbildungen und mancherlei Anekdoten verdeckt“ (Nachwort zu *Na prost!,* 1987; ÜPS I 173). Ähnlich Brunn 2000, 29 u. 33 f.

Damit meint Scheerbart aber nicht sich selbst. Sein Humor entspringt keiner Wut. Folgt man den Namen und Anspielungen, dann sieht man, wie er an reale Personen und Ereignisse anknüpfend alle Forschungszweige einbezieht. Er kann auch jene schwarze Tür öffnen, aus der Horrorszenen herauszischen, aber daß er über dem brodelnden Kessel der Ängste und Begierden den Kristallpalast freier Beschaulichkeit errichtet habe: das Schema ist hydraulisch, vulgärpsychologisch: Trieb und Verdrängung. Scheerbart muß nüchtern betrachtet werden. Ab hier kürze ich ab: PS.

– Es gab noch andere hellsichtige Warner damals.

– Sicher. Aber PS dachte nicht nur einzelne Errungenschaften und Mißstände voraus, er vernetzte alle Fäden so organisch dicht wie sonst kaum jemand. „Ich habe seit vielen Jahren immer nur eine kleine Zahl von Ideen gehabt – die aber halte ich fest."[4] Planetarische Architekturpoetik, Holismus, Ökotopie, Auflösung der Megacities, *glass peace, post-disaster housing,* Materialinnovation, transluzente, mobile Bauten … unzählige Spuren hat die *Glasarchitektur* hinterlassen, besonders in der anglophonen Diskussion. Die nach dem Zweiten Weltkrieg vorgeschlagene „aufgelockerte Stadt"[5] hat er weit vor dem Ersten Weltkrieg dringend angemahnt, auch als Schutz vor Luftangriffen. Seine Bühnenstücke nehmen das abstrakte Theater vorweg: Kandinsky, Oskar Schlemmer etc. Bis heute inspiriert er Künstler aller möglichen Richtungen, bibliophile und experimentelle Editionen blühen. In 25 Jahren veröffentlicht er 33 meist schmale Bücher und über 500 Kunstkritiken, Essays, Erzählungen, Theaterstücke, Gedichte. Zusammen rund 6.000 Druckseiten. Bekannt sind über 200 Zeichnungen, Illustrationen, Vignetten. Posthum erschienen drei Bände mit Briefen. Seit der Jahrtausendwende mehren sich Übersetzungen: Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Japanisch, Russisch, Türkisch, Schwedisch, Ungarisch … Dazu ungezählte Aufsätze, über 20 Dissertationen und Habilitationsschriften, von Egon Schoss (Prag 1935) bis zu Alex Belarev (Moskau 2017). Durch seinen Bewunderer Walter Benjamin gelangte PS in die Stromkreise um Jacques Derrida.[6]

Hier ist eine Fundgrube von Ideen für zukünftige Lebens- und Wohnformen. Die Spannungsfelder von Natur und Technik, Kosmos und Kunst,

---

4 PS an Bertha v. Suttner, 27.10.1909 (Wg 395).

5 Johannes Göderitz, Roland Rainer, Hubert Hoffmann: *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt,* Tübingen 1957.

6 Derrida: *Ein Brief an Peter Eisenman* (1989), in Eisenman: *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur,* hg. Ullrich Schwarz, Wien 1995, 165–175.

Wissenschaft, Philosophie und „Humorreligion“ sind neu vermessen. PS hat den Menschen ästhetisch erhöht, schöpferische Autonomie aber auf die Grenzen hingewiesen, deren planetare Brisanz heute jedem vor Augen flackert. Übrigens ist PS längst digitalisiert: zerfetzt in wahllos zusammengeworfenen e-books voller Fehler, ohne Erklärungen – trübe Artefakte genau dessen, was er unermüdlich kritisierte: der sich von innen heraus lustvoll selbst zerstörenden alteuropäischen Kultur.

1. Ganz was Neues

> „Brüllmeyer aber hat ganz was Neues in Berlin gefunden – neunzehn Stückchen deutscher Literatur aus der Blütezeit der deutschen Dichtkunst – alte vergilbte Blättchen, die mit verschnörkelten, nicht leicht lesbaren Lettern bedruckt sind!“ *(Na Prost!)*

Salomo Friedlaender/Mynona unterstrich: „Von Scheerbart gilt wie von Schopenhauer: man soll *alles,* was er geschrieben hat, kennen.“[7] Im Nachwort einer Werkausgabe, die durch Konzeptionslosigkeit und alberne Aufmachung Ansehen und Wirkung ihres Autors beschädigt hat, schrieb Uli Kohnle 1996:

> „Selbstkritisch sei angemerkt, daß die Ausgabe nicht vollständig sein kann. Scheerbart hat sein ganzes Leben lang jede Veröffentlichungsmöglichkeit genutzt, so daß bei systematischer Auswertung aller verfügbaren Quellen sicher noch neue Texte ans Tageslicht kommen werden. […] Für eine umfassende Wertung Scheerbarts als Schriftsteller werden die jetzt veröffentlichten Texte genügen. Neue Texte können allenfalls einen Teilbereich in Scheerbarts Werk verstärken, wenn sie nicht nur Varianten bereits veröffentlichter Gedanken sind. Grundlegend Neues ist wohl nicht mehr zu erwarten.“ (GW 10, 843 f.)

Das klingt beruhigend, vor allem stolz: Die Arbeit ist getan, der Autor begraben, schließen wir die Akten. Aber muß ein Herausgeber nicht alle Türen offenhalten für Unvorhersehbares? Seitdem gab es weitere Sammlungen, die

7 Friedlaender/Mynona: *Gesammelte Schriften,* hg. Hartmut Geerken & Detlef Thiel, Bd. 30, Norderstedt 2020, 326.

bekanntes Material nur neu zusammenstellten.[8] Die Texte des vorliegenden Bandes, darunter einige der radikalsten, fehlen in den GW und wurden nie wieder gedruckt, außer Nr. 27, 37, 41, 55, 57 und 58. Online lesbar – wenn man sie findet – sind insgesamt 33 Texte, aber als alte Zeitungsdrucke in Fraktur, unkorrigiert, teils verstümmelt.

Manche publizistischen Strategien und Zusammenhänge werden deutlicher. So veröffentlichte PS in der *Täglichen Rundschau* (TR) vor 1900, unter der Redaktion von Heinrich und Julius Hart, „als literarischer Neuling zwei Erzählungen".[9] Der „damals noch unbekannte PS", notiert ein Zeitungsforscher, „erschien im Unterhaltungs-Feuilleton mit einem genialpoetischen Märchen ‚Die Prinzessin Rona', dessen originalitätstrunkener Text sich wie eine Insel aus der konventionellen Prosa hob."[10] Jetzt wissen wir, daß er in der TR noch einen Museumsbericht unterbrachte (Nr. 5) sowie zwei Erzählungen (Nr. 15 u. 19). Mit wenigstens zwei Mitarbeitern war er befreundet: Wolfgang Kirchbach und Willy Pastor.[11]

Im April 1911 berichtet PS von zwölf fertigen „Kulturnovelletten aus Assyrien, Palmyra und Babylon". Sie sollten zusammengefaßt werden zu „Der alte Orient".[12] Mechthild Rausch fand zehn Texte (gedruckt bis Juni 1913), veröffentlichte sie 1999 unter jenem Titel. Hier sind die zwei fehlenden: *Henkers Glück* und *Das Amulett* (Nr. 43 u. 45).

Aus der Berliner Zeitung *Die Welt am Montag* (WaM) war bislang nur eine Erzählung bekannt (*Der Kanal,* Nov. 1904; GW 7). Nun kommen die Erstfassungen von zwei später abgedruckten hinzu[13] sowie acht neue. PS brachte dort zwischen 1904 und 1910 also insgesamt elf Texte unter. Hellmuth v. Gerlach, Chefredakteur 1898–1901 und wieder seit 1906, prägte

---

8 Scheerbart: *Gerettet. Nilpferdgeschichten und ähnliche Merkwürdigkeiten* und *Die Welt von Eisen. Besonders nihilistische Geschichten,* beide hg. Bert Kasties, Aachen 1997. Christian Welzbacher schreibt PS einen Dialog zu, der von Horst Hussel stammt *(PCW und Willem, Kaiser von Germanien. Ein Dialog im Teehaus von Sanssouci,* 1986) und füllt sein so flottes wie gehässiges Nachwort mit Platitüden: *Meine Welt ist nicht von Pappe. Ein Paul Scheerbart-Lesebuch,* hg. Welzbacher, Berlin 2012.

9 Rausch 1997, 155.

10 Werner Henske: *Das Feuilleton der „Täglichen Rundschau" (betrachtet im Zeitabschnitt 1881–1905),* Bleicherode am Harz 1940, 92 u. 119. Die zweite Erzählung: *Weltmacht* (1894).

11 Kirchbach (1857–1906), Journalist u. Schriftsteller im Friedrichshagener Kreis. Pastor (1867–1933), Schriftsteller u. Kritiker, mit Dehmel befreundet. Pastor und Franz Servaes sind in *Na prost!* verewigt; vgl. AO 138. Zu Servaes vgl. Materialien Nr. 21.

12 Wg 422; AO 141.

13 *Der gläserne Schrecken* (WaM, 17.5.1909; bekannt war bislang nur der Abdruck in *Düsseldorfer Nachrichten,* 1928; GW 7) und *Mikosai* (1.2.1909; in *Das große Licht*).

die republikanisch-demokratisch-pazifistische Linie des Blattes. Mitarbeiter waren Siegfried Jacobsohn (Theaterkritik), PSs Freund Erich Mühsam und Albert Weidner (siehe Materialien Nr. 20). Leitartikler Karl Schneidt wurde als Anarchist mehrfach verhaftet.[14]

Eine weitere Serie von zwölf Texten veröffentlichte PS zwischen November 1910 und Mai 1912 in der Berliner Zeitung *Die Zeit am Montag* (ZaM). Vier davon sind Erstdrucke von bereits bekannten.[15] Der Herausgeber, eben jener Karl Schneidt, schrieb die meisten Leitartikel sowie politisch-kulturelle Glossen (unter den Kolumnentiteln „Ragout fin" und „Bunte Bilder"). Mitarbeiter waren u. a.: Ret Marut (B. Traven), Robert Grötzsch (Arbeiterdichter), Sepp Oerter (Anarchist) sowie seit 1903 Fritz Schweynert (Theaterkritik), Pseudonym des in den Jahren 1910–12 mit PS befreundeten Peter Scher (siehe Materialien Nr. 43 u. 49). Schneidt ist am 10.3.1913 zum letzten Mal als Herausgeber genannt, dann wurden die Prosatexte im Unterhaltungsteil deutlich reduziert. Am 3.8.1914, zwei Tage nach Beginn der deutschen Mobilmachung, erschien die letzte Nummer.

Die vorliegende Sammlung kam auf oft verschlungenen Wegen zustande. Ein kurzer Suchbericht soll weitere Expeditionen anspornen.

Mechthild Rausch hatte aus zwei Zeitungen, *Hamburger Fremdenblatt* (HF) und *Hannoverscher Courier* (HC), Dutzende von Texten ausgegraben; einige gab sie dem Maler und Illustrator Horst Hussel (1934–2017), der sie in seiner bibliophilen Dronte-Presse veröffentlichte, in Auflagen von 90–150 Exemplaren. Zwei andere Texte erscheinen hier (Nr. 36 u. 39). In einer Spezialbibliographie hat Rausch auch die vier ersten Ausstellungsberichte (Nr. 1–4) aufgelistet, die aber nie wieder gedruckt wurden.[16]

Die wichtigste Quelle waren Mikrofilme von Zeitungen. Aus dem *Berliner Börsen-Courier* (BBC), den ich im Winter 2004/05 auf der Suche nach Friedlaender/Mynona durchsah (Jahrgänge 1913–32), kamen die beiden späten Geschichten ans Tageslicht (Nr. 59 u. 60). Im April 2007 fand ich in

---

14 Schneidt (1854–1945), seit 1880 in Brüssel, Paris, London, bekannt mit Kropotkin u. a., gab mehrere Zeitungen und Zeitschriften heraus. Sein Leitartikel *Moderne Irrenhausfolter* (ZaM, 25.11.1907) brachte ihm sechs Wochen Gefängnis ein.

15 *Luftschlösser* (Nr. 41), *Jean Baptiste auf Gummischuhen* (24.4.1911), *Tanzende Pflanzen – tanzende Wälder* (19.6.1911) und *Der kaltblütige Kommandant* (25.9.1911; GW 7). Die beiden letzteren tragen, wie so viele andere, den Vermerk: „Nachdruck verboten" – wenige Wochen später waren sie nachgedruckt in *Der Brenner* (1.9. und 15.10.1911), *Tanzende Pflanzen* nochmals im HF (4.11.1911).

16 Rausch 1997, 186. Dort 187 f. auch eine Liste aller Beiträge von PS im *Adels- und Salonblatt* 1894/5 – viele fehlen in GW.

der WaM (Jahrgänge 1902–10) acht neue Stücke. Ulrich Goerdten stieß 2008 auf zwei Texte in der *National-Zeitung* von 1904 (Nr. 16 u. 18); zwei weitere veröffentlichte er im Pirckheimer-Blog (Nr. 5 u. 56). Alle vier erscheinen hier in korrigierter Fassung. Nr. 9 war bislang nur lesbar auf einer website (http://scheerbart.de/fognin). Die Entwürfe zu *Vaterland* (Nr. 13) förderte Alexander Belarev, Scheerbartspezialist, im Gorki-Archiv in Moskau zu Tage, wir transkribierten sie im Sommer 2016. Andere Fundgruben waren die Österreichische Nationalbibliothek (http://anno.onb.ac.at), europeana-newspapers.eu sowie die tschechische Bibliothek http://www.digitalniknihovna.cz.

Briefe und Postkarten wurden nicht aufgenommen. Diese verstreuten Materialien müssen, nach der bahnbrechenden Auswahl von Mechthild Rausch (Wg) erst einmal systematisch gesammelt werden.

Die Orthographie ist exakt beibehalten, etwa in Nr. 1–4 „ägyptisch" neben „egyptisch", „assoziativ" neben „associativ" usw. Eindeutige Druckfehler wurden stillschweigend korrigiert, bei den Materialien die rein bibliographischen Angaben gestrichen.

Mag der Zufall manche Stücke dieses Bandes zusammengeweht haben, so zeigen doch die hin und her laufenden thematischen Fäden, wie dicht PSs Œuvre intern vernetzt ist. Die folgenden Abschnitte stellen seine Leitmotive vor, vergleichen einzelne Texte, geben Hinweise auf konkrete Anlässe und historische Hintergründe. So etwas trifft man in der Literatur leider nur selten an. Doch verdienen *alle* Arbeiten Scheerbarts wissenschaftsgeschichtliche, kultur- und literaturtheoretische Analysen.

2. Astropsychologie und Kosmotheismus

> „und darum haben die Staaten aufgehört zu existieren – Vaterländer gibt's nicht mehr – jedermann ist ewig im Auslande – Frau und Kind auch – überall gibt's nur noch Fremde." *(Der Traum des Aviatikers)*

Friedrich Albert Lange: *Geschichte des Materialismus* – „Das war mein Hauptbuch, als ich 19 Jahre alt war. Da hab ich auch die Erkenntnistheorie fest gefaßt u. nie wieder losgelassen."[17] Lange, Ökonom, Sozialist, Publizist, Professor in Zürich, dann in Marburg, trug mit seinem Buch, dem

17 PS an Kubin, 23.9.1906 (Wg 323). – Lange: *Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart* (1866, [2]1873/75, 2 Bde., zahlr. Ndr.).

meistgelesenen des Neukantianismus, zur Popularisierung Kants bei. Allerdings ersetzt er den Apriorismus durch Physiologie, gründet den Erkenntnisapparat auf unsere „psychophysische Organisation“ und reduziert die Anschauungsformen (Raum und Zeit) und Kategorien auf „Naturanlagen“. Ansprüchen auf Universalität, materialistischen und metaphysischen Dogmen begegnet er mit Skepsis. Die Erscheinungswelt sei ein Produkt der Sinne, des Verstandes und eines unbekannten Faktors. Will man diesen erfassen, so fällt man in Selbsttäuschung; Metaphysik hat Wert nur als „Begriffsdichtung“.[18]

PS übernimmt diese Skepsis und weist auf weitere Quellen hin: „Swift, Rabelais, Heinrich Zschokke und der Graf Zinzendorf – diese vier Pfaffennaturen standen mir sehr nahe. Künstlerisch dürften meine Hauptwerke in der romantischen Zeit stecken – besonders in Clemens Brentano.“[19] Swift nennt er seinen „Urgroßvater“,[20] sich selbst „gehorsamer Schüler Berkeleys“.[21] Dessen Skeptizismus sei „unwiderleglich, von consequentester Durchbildung der Anschauungsart; – indessen was nützt es uns, wenn wir wissen, daß Welt und Ich ebensoviel Existenzberechtigung und Daseinskraft besitzen wie eine wirre Traumerscheinung?“ Dieses Wissen legitimiert die Phantastik.[22] Zwar haben wir Sinneswahrnehmungen, aber sie besitzen keine Realität, „wir selber besitzen auch keine Realität für uns“ – das sei die „Grundmauer aller philosophischen Systeme“.[23]

Das hindert PS nicht, technische Entwicklungen und astronomische Forschungen zu beobachten, die universale Geltung von Naturgesetzen zu bezweifeln und dem Mainstream alternative Wissenschaft entgegenzusetzen. Auch Karl Popper betrachtete physikalische Theorien nur als falsifizierbare Hypothesen; sein untreuer Schüler Paul Feyerabend radikalisierte das zu einem epistemologischen Anarchismus. PSs Arbeit am Perpetuum mobile in den Jahren 1908–10 ruft kaum noch Stirnrunzeln hervor. Aber versuchte sich nicht ein zielstrebiger Kirchenpolitiker und rationalistischer Mystiker im 15. Jahrhundert, Nikolaus Cusanus, eifrig an der Quadratur

---

18 Vgl. Klaus Christian Köhnke: *Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus,* Frankfurt 1986, 252–258; Brunn 2000, 23 ff.

19 PS: *Paul Scheerbart* (autobiographische Skizze, 1904; GW 10, 328). Vgl. Rausch 1997, 13 f.

20 PS: Flugschrift, Kap. IX (GW 9, 360); Wg 104 u. 240.

21 PS: *Das Ende des Individualismus* (1895; GW 10, 257).

22 PS: *Die Phantastik in der Malerei* (1891; GW 10, 59). Vgl. Brunn 2000, 18 ff.

23 PS: *Das Mirakel* (GAT I 246).

des Kreises (und der Zirkulatur des Quadrats), um durch derlei Paradoxa auf neue Ideen zu kommen? Der ungeheure Hintergedanke ist doch, daß das Perpetuum mobile nicht von außen bewegt, folglich die Idee der Immanenz erfüllt und die Natur überlistet wird.[24] Das „Perpeh", verkündet PS, wird die Mobilität der Menschen erhöhen, Vaterländer und Militarismus auflösen.

In einer „kosmopsychologischen Betrachtung"[25] bemerkt er, Nietzsche, „der große Gott der Journalisten", habe das Wort ‚Individualität' aufgebracht, das in den letzten Jahren ein „paar Billionen mal" nachgeplappert wurde. PS weist es zurück: Niemand ist „apart", sondern alle Menschen sind *„Teile eines Erdorganismus"* – „auf Beweise laß ich mich überhaupt nicht ein, da ich das für ‚unphilosophisch' halte."[26] Statt dessen pocht er darauf, daß auch das „Originalste, das Individuellste", etwa ein ganz neuer Einfall, niemals nur bei einem einzigen Menschen isoliert auftritt. Immer liegt etwas in der Luft, als „Zeitgeschmack", „Zeitgeist".[27] Es sei nämlich die Erde, die durch ihre Organe, ihre Rindenbewohner denkt. Die Prinzipien einer solchen Kosmopsychologie, einer phantastischen Wissenschaft, habe Gustav Theodor Fechner entwickelt. Dieser erklärt 1851, er habe früher behauptet, „daß die Pflanzen beseelte Wesen seien. Nun behaupte ich, daß auch die Gestirne es sind, mit dem Unterschied nur, daß sie eine höhere Art beseelter Wesen sind als wir."[28] – „‚Fechner' hab ich erst kennen gelernt, als mir die Sterne als wirkl. lebende Wesen schon ganz geläufig waren."[29] Vermutlich geschah das in den 1890er Jahren im Friedrichshagener Monisten-Kreis. In *Lesabéndio* lehnt sich PS teils wörtlich an Fechner an.[30]

Fließende Grenzen zwischen ‚Leben' und ‚Tod', zwischen Organischem und Anorganischem; alles im Universum (bzw. dieses selbst) sei belebt, beseelt, besitze ein Bewußtsein, „wenn auch in unterschiedlichen Graden"[31]

---

24 Vgl. Hans Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt,* Frankfurt 1975, 553 ff.

25 PS: *Das Ende des Individualismus* (1895; GW 10, 250–258).

26 Das ist allerdings von Nietzsche übernommen: „Was sich erst beweisen lassen muß, ist wenig wert." *Götzen-Dämmerung,* Das Problem des Sokrates, 5.

27 Dies kehrt wieder in *Glasarchitektur,* Kap. XXX.

28 Fechner: *Zend-Avesta oder über die Dinge des Himmels und des Jenseits. Vom Standpunkt der Naturbetrachtung,* 1. Theil, Leipzig 1851, 1.

29 PS an Alfred Kubin, 23.9.1906 (Wg 324).

30 Vgl. Rausch 1997, 109 u. 1995, 104; AO 132 f.; Brunn 2000, 40 ff., 110 f., 293 ff. etc.

31 *„Individua […], quae omnia, quamvis diversis gradibus, animata tamen sunt";* Individuen, die alle, wenn auch in verschiedenen Graden, dennoch beseelt sind; Spinoza: *Ethik,* II, Lehrsatz 13, Anm.

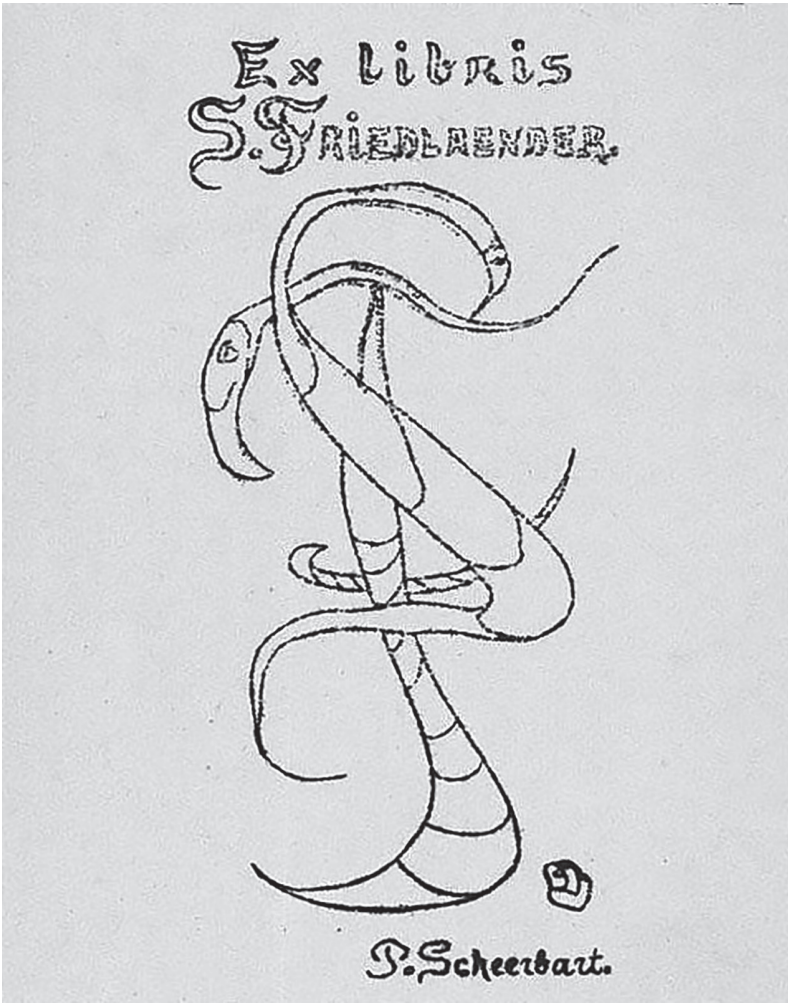

Abbildung 2: PS: Exlibris S. Friedlaender

Texte von Paul Scheerbart

1

Die Ausstellung der Stickereien und Webereien von China und Japan

(Februar 1890)

Wer jetzt den Lichthof des Kunstgewerbemuseums betreten [hat], wird zuweilen gedacht haben, einem Kostümballe beizuwohnen. Die Farbenpracht der Gewandstoffe, der prunkhafte Seidenglanz gewähren einen Anblick, der die Phantasie zu Reminiscenzen an üppige Gartenfeste mit bunten Lampions und fremdartigen Reizen verleitet. Die Schätze des Museums entfalten einen fürstlichen Reichthum.

Da die Stickereien vorzugsweise den Damen anziehend erscheinen und diese manches zu eignen Arbeiten verwerthen möchten, so dürfte die Mehrzahl der Besucher zunächst der technischen Fertigkeit ihre Aufmerksamkeit widmen. Sie werden die Feinheit des Gewebes bewundern und über die verschwenderische Seidenfülle erstaunt sein. Die Kostbarkeit der Festkleider und Tapetenmuster, der Tabaksbeutel, Gürtel und Teppiche wird nicht zuletzt in Frage kommen. Den Künstler aber muß der bunte Farbenzauber entzücken; das Glänzende, vielfarbig Schillernde, Gleißende der Seidengewirke verleiht den Farben noch besondere Wirkung. Die Formen sind zumeist ausschweifend phantastisch; Schlangen, Drachen, Schmetterlinge, Wolken und Vögel und stilisirte Blumen machen sich hauptsächlich bemerkbar. Die eigentlichen Arabesken muthen aber weniger seltsam an und manches Stoffmuster nimmt sich scheinbar ganz modern aus.

Beschäftigt man sich eingehender mit den einzelnen Stücken, so könnte sehr bald das Inhaltliche der gestickten Darstellungen interessiren. Die Drachen, Schlangen, Ungeheuer sind gewöhnlich *Wappen*. Kleine Pagoden aber und Krüge, Stühle, Vögel werden häufig so seltsam auf einer Seidenfläche zusammengestellt, daß ihnen eine speziellere Symbolik innewohnen muß, falls man nicht vieles für geschmackswidrig halten soll, wozu sonst keine Veranlassung vorliegt. Die *symbolischen* Elemente sind es nun, die eigentlich das lebhafteste Interesse hervorrufen müßten, denn aus ihnen wäre alles das herauszulesen, was für das Ideenleben der Ostasiaten maßgebend geworden. Wir erwähnen vorläufig nur, daß die Profan-Symbolik die religiöse verdrängt zu haben scheint, vorzüglich bei den Japanern.

Doch kann schon der Reichtum der Farbenpracht den Beschauer verwirren, so muß ein näheres Eingehen auf Einzelnheiten geradezu fruchtlos dünken, wenn man bemerkt, daß von jeglicher chronologischen Anordnung abgesehen wurde. Wir haben hier die Entwickelung eines Kunstgewerbes vor uns, das Jahrtausende hindurch die mannigfaltigsten Umwandlungen erfahren. Wer würde sich zurecht finden, wenn man die europäischen Stickereien der letzten vier Jahrhunderte durch einander stellte? – Nicht weniger reichhaltig an Form und Inhalt sind die Erzeugnisse von China und Japan. Sicherlich haben auch diese Länder verschiedene Renaissancestile, besondere Zeitalter des Auf- und Niederganges.

Um den Anfang unserer Zeitrechnung gelangte die Seide über Kleinasien nach Europa, und in den folgenden Jahrhunderten läßt sich eine Einführung chinesischer Muster sowohl in Kairo wie später in Venedig nachweisen, der Einfluß des chinesischen Geschmacks ist sogar in Deutschland im Keime vorzufinden gewesen. Wenn wir nun die verschiedenen Kunstepochen in den chinesischen Geweben betrachten, so macht sich bei den älteren eine auffallende Einfachheit, ein Verwerthen der Drei- und Viertheiligkeit etc. bemerkbar. Wird man geneigt sein, eine Ähnlichkeit der kleinasiatischen und chinesischen Muster auf die Gleichartigkeit der Webetechnik zurückzuführen, so dürfte man auch wohl kühnere Schlüsse ziehen. Nicht denkbar scheint es, daß China jeden Einfluß von außen ständig abwehrte. Die Araber pflegten in der Blüthezeit ihrer Kultur große Reisen zu unternehmen, die sowohl wissenschaftlicher wie kaufmännischer Natur waren; sehr viele ihrer Reisenden kannten Spanien und China zu gleicher Zeit, sie dehnten ihre Macht bis nach Hinterindien aus, und ein Druck auf den chinesischen Geschmack von ihrer Seite scheint nicht allein denkbar, sondern wahrscheinlich. Noch ein anderes Moment tritt hinzu: die Japaner, welche nicht vor dem sechsten Jahrhundert unserer Zeitrechnung zu selbstständiger Entwicklung gelangten, weisen einen Import von Persien her auf und die größere Bevorzugung der Blumenmalerei läßt sich vielleicht direkt auf persische Teppiche zurückführen. In diesen Jahrhunderten, die so regen Verkehr in ganz Asien duldeten, dürfte es nicht als unmöglich erscheinen, daß die alten kleinasiatischen Muster auch ihren Weg in das Reich der Seide gefunden. Man ist davon zurückgekommen, das alte Egypten für ein abgeschlossenes Land zu erklären, und mit dem alten China sollte man nicht ohne Grund eine ganz einzig bestehende Ausnahme machen. Selbstverständlich wirken die einzelnen Formideen nicht so unmittelbar auf einander, daß sie für den ersten Blick erkennbar werden. Ebenso wie aus

maurischen Formelementen der gothische Stil herausgewachsen, so muß man sich auch den chinesischen Stil entstanden denken. Daß einheimische Ideen dem Ganzen ihren *besonderen* Stempel verliehen, und daß hier viele sehr wenig bekannte Faktoren zusammenwirkten, ist niemals zu vergessen.

Dadurch, daß sich derartige Behauptungen schwer beweisen lassen, fällt ihre Bedeutung noch nicht zusammen. Wenn wir uns bemühen wollen, den Charakter der chinesischen Ornamentik zunächst in seiner Gesammtheit besser zu begreifen, so müssen wir einige Erklärungsversuche geben. Das endgültige Resultat zu ziehen, bleibt natürlich der umfassenden Forschung aufgespart.

Greifen wir einzelne charakteristische Merkmale der chinesischen Ornamentalkunst heraus, so werden wir als hervorstechende Züge die mehr naturalistische Behandlung von Schmetterlingen, Vögeln und Drachen bemerken. Die Wolkenstilisirung nimmt den vornehmsten Raum ein, aus der Wolke haben sich augenscheinlich die meisten spezifisch chinesischen Arabesken und Schnörkel herausgebildet. Die älteren Muster zeigen, wie schon erwähnt, die regelrechte Wiederholung von Ringen, Kugeln, Blättern, Linien, Fisch-, Vogel- und Pflanzenstilisirung; Kleinasiens Teppiche reizen hier unwiderstehlich zum Vergleich. Indessen sind die heiligen Thiere andere geworden, wie überhaupt das symbolische Element nicht in ähnlicher Form mit hinübergenommen werden konnte und dadurch mehr und mehr zurücktrat, was, wie gesagt, bei den Japanern leicht zu beobachten, die scheinbar die Rationalisten für den Osten sind, wie es die Perser für den Westen Asiens waren.

Auf die weitere Entwicklung nach der malerischen Seite hin wollen wir nicht näher eingehen; China bringt vor Allem die stilisirte Landschaft ohne Perspektive wie die der Egypter, aber luftiger, [vor allem im]…… Wolkenbereich. – Japan zieht die Blumen- und Vogel[malerei vor], …… mit einem Anflug zur naturalistischen Natur[darstellung.] ……

Vielleicht läßt sich, wenn eine sehr gewagte [Vermutung erlaubt ist,] …… der chinesische Landschaftsstil und die W……rauchen in ein gewisses Verhältniß setzen…… [wobei die] Malerei der Japaner lebhaft an Makart oder …… [erinnert.]

Wir können den Werth dieser großen Seidenausstellung nicht hoch genug schätzen, doch könnte dieselbe möglicher Weise die Anregung zu einer größeren, *historisch* geordneten geben. Dem Kenner mag allerdings die chronologische Reihenfolge ein sehr weit entferntes Ziel zu sein scheinen, aber immerhin dürfen wir es nicht aus den Augen lassen. Läßt es sich

doch gar nicht leugnen, daß China und Japan – sonst als Länder des Zopfes geschmäht – heute schon einen sichtbaren Einfluß auf das europäische Kunstgewerbe ausgeübt haben – allerdings weiß das Rokoko bereits von chinesischer Form. Es wird aber eine angenehme Aufgabe sein, zu beachten, wie sich die Stickereien der Damenwelt zum chinesischen Musteralbum verhalten werden. Eine entsprechende Bewegung hätten wir dem Museum für Kunstgewerbe zu danken.

. 63. XIX. Jahrgang. Abend-Ausgabe. Dienstag, 4. Februar 1890.

Berliner Tageblatt

und Handels-Zeitung.

Eine nationale Ausstellung in Berlin.

Die Ausstellung der Stickereien und Webereien von China und Japan.

Abbildung 3: PS: *Die Ausstellung der Stickereien …* (Text Nr. 1), abgerissene Seite

2
Die Ausstellung der europäischen Leinenstickereien
(Februar 1890)

Der ganze Reichthum an Linnenzeug, den eine altdeutsche Hausfrau sonst in Kisten, Bänken, Truhen und Schränken verborgen, scheint vor uns ausgebreitet. Der Lichthof des *Kunstgewerbe-Museums* hat durch die hellen Leinenstoffe, die nur sparsam bunte Farben verwendet zeigen, alles Prunkhafte verloren, giebt sich anspruchslos, sauber, einfach. Braune Holzwände mit Zinn- und Kupfergeräth, niedrige Decken und blank gescheuerte Dielen hätten den besten Rahmen für diese Ausstellung gebildet.

Doch das große Gebiet ornamentaler Formen, die wir hier zu überschauen haben, führt uns weit über Deutschland hinaus. Fast sämmtliche Länder Europas sind durch Stickereien vertreten. Wie die Seide für China das charakteristische Merkmal der dortigen Kultur geworden, so wurde der Leinenstoff für die europäischen Länder zum Kennzeichen volksthümlicher Eigenart. Wir müssen Leinwand und Seide als wichtige Kulturfaktoren betrachten, die auf Leben und Kunst von großem Einfluß gewesen.

Die beiden Stoffe unterscheiden sich hauptsächlich dadurch von einander, daß Leinenzeug waschbar ist, zum Waschen zwingt, während dieses die Seide nicht verlangt. Daraus ergab sich für das erstgenannte die vorsichtige Verwendung *farbiger* Stickereien; nur waschechte Garne durften benutzt werden, und wir finden zumeist nur gelb, roth, blau und das wenig dauerhafte Schwarz verwerthet. Diese Verschiedenheit drückte der ganzen Kultur und Kunst ihren besonderen Stempel auf; das Glänzende der Seide leitete zum Lackiren des Holzes, die Leinwand zum Beizen; Zinn und Kupfer stehen dem spiegelhellen Porzellan gegenüber. Die Formen mußten ohne Farben mehr zur Geltung gelangen. Dort in China grelle Farbenpracht und in Europa feinsinnige Zartheit. Auf der einen Seite bethätigt sich der Luxus im Verschwenden des Stoffes, auf der anderen in der Verschwendung von mühsamer Arbeit. In der Leinenstickerei haben wir demzufolge nicht geringere künstlerische Bedeutung zu vermuthen als im Seidengewebe. Bleibt China im einfachen Ornament befangen, so können wir im Westen die Spitzenklöppelei von Venedig und Brabant als das herrlichste Erzeugniß, als den Gipfelpunkt der gesammten Nadel- und Webetechnik bezeichnen.

Vielleicht dürfte nicht allgemein bekannt sein, daß Leinenzeug zuerst von den Kelten und Germanen getragen wurde. Um die Zeit der Völkerwanderung gelangte es nicht allein in den Süden Europas, sondern auch

über Egypten und Kleinasien zu den Arabern und sogar zu den Persern; es wurde zum vornehmsten Gebrauchsartikel der Haremsfrauen, auch mit Seideblumen durchstickt und schien wie bisher bei uns für die nothwendigsten Bekleidungsstücke ganz unentbehrlich.

Im Orient wurde der Leinenstoff in denkbar größter Feinheit hergestellt, während im Abendlande noch bis heute gröberes Tuch im Gebrauch ist. Die Araber haben auch die feineren Seifen erfunden, selbst das Wort „Seife" stammt vom arabischen *„sief"*. Wir haben nun den feinen wie den groben Stoff zunächst nur als Untergrund für die Stickerei zu betrachten. Die Lage der Webemaschinen war immer quadratförmig, indessen konnte man zwischen den einzelnen Fäden jeden beliebigen Zwischenraum lassen, so daß auch der moderne Kannevas, die filetartigen Netze hierher gehören. Die nicht gleich sichtbaren gazeartigen Stoffe brachten die Stickerei zu erhöhter Wirkung. Eine sehr vielartige Technik der Nadelführung mußte sich auf den verschiedenen Unterlagen ausbilden können. Wir sehen, daß manche Muster nur durch einfache Garnfäden markirt sind. Auf der andern Seite ließen sich die komplizirtesten Nadelwege zum vielseitig schillernden Ausdruck bringen. Daß dabei Seide, Garn und Wolle zum Sticken benutzt wurde, konnte die Mannigfaltigkeit des Eindrucks nur vermehren.

Wenn wir die Erinnerungen an alt- und neudeutsche Spinnstuben vorläufig vergessen, so werden wir den scheinbar unzähligen Formgedanken das größte Interesse entgegenbringen. Nur müssen wir gleich herausfühlen, daß die Musterkarte der Europäer ebenso wenig unüberschaubar ist, wie die der anderen Völker. Es wird sehr selten Neues erdacht; wir haben gewöhnlich nur Varianten alter, bereits unverständlich gewordener Themata.

Südslavische Stickmuster sind hier sehr instruktiv, sie lehren uns, wie gerade die Völker, welche die am wenigsten ausgeprägte Kultur besitzen, ein gesteigertes Interesse beanspruchen, weil sie die Gedanken der zum Theil untergegangenen Kunstvölker aufbewahrt haben. Die uralten symbolischen Zeichenelemente der Kleinasiaten haben ihren Weg auch nach Norden bis zu den Schweden gefunden. Die slavischen und russischen Schürzen etc. und die Kultusgegenstände zeigen immer dieselben quadratischen Muster, die nicht allein durch die einfache Herstellbarkeit erklärt werden können. Einige Stücke aus Madeira von primitivster Fassung zeigen Kreisformen, was vielleicht Beweiskraft haben dürfte. Wie viel bedeutsame Merkmale älterer Kultur die slavische Ornamentik verwerthete, läßt sich wirklich sehr leicht erkennen. Es ist nur natürlich, daß die ungebildeten Völker die Formgedanken der gebildeten ohne Weiteres aufnehmen. Falls

sie zur Kritik kommen, heißt sie Alles antiquirt, hölzern, dumm und überflüssig, wie es dem jugendlichen Streber immer eigen; sie schaffen dann nach Art der Renaissancevölker Italiens eigene Muster mit großer Neigung zu naturalistischer Wiedergabe. Wir können die Renaissanceepochen auch als Protest gegen die von Sizilien ausgehenden Einflüsse der arabischen Kultur betrachten. Daß diese die asiatischen, egyptischen und nordafrikanischen Formen ebenfalls nur in sich aufgenommen, verschmolzen und nicht in erster Linie weitergebildet, wird leicht begreiflich sein. Es ist so häufig darüber geklagt worden, daß in unserer Zeit so Vieles in Architektur und Kunstgewerbe von älteren Epochen herübergenommen wurde. Das ist nur ein Zeichen dafür, daß sich unser Zeitalter von keinem anderen wesentlich unterscheidet. Doch dieses fortwährende Hin- und Wiedernehmen haben wir ungefähr zu verfolgen, wenn wir die Stickereien Europas weder chronologisch noch ethnologisch geordnet vor uns sehen.

Nicht viel mehr läßt sich hierbei thun, als einzelne Bemerkungen beifügen. Die Stücke aus Spanien, die sich auf der Ausstellung befinden, lassen uns an afrikanische Strohgeflechte denken. Bekannt ist wohl, daß schwarze Negerdamen zeitweilig den Geschmack der spanischen Edelleute beeinflussen konnten. Ein Teppich, der als „indisch-portugiesisch“ bezeichnet ist, deutet auf Indien hin; nicht uninteressant wäre, wenn man einmal näher die Einwirkung Indiens auf Barock- und Rokokozeit untersuchte. Die Wege, welche durch Jahrhunderte von Kultur und Geschmack gewandelt, werden sich nicht immer mühelos aufspüren lassen. Immerhin muß es dem Spezialstudium überwiesen bleiben, die endgiltigen Meinungen zu äußern.

Wie weit manche Gedanken durchzudringen wußten, merken wir bei assyrischen Sphinxen mit Flügeln und bärtigem Männerkopf und bei Pferden, die ein Horn an der Stirne haben, wie die Einhornkapitells in Babylon – solche Gestalten finden wir auf altdeutschen Stickereien wieder. Daß Löwen, Kentauren, Sirenen etc. gleichfalls auf fränkischen Gewändern erscheinen, will uns nicht mehr wundern, weil wir an hellenischen Einfluß gewöhnt sind. Doch nach dem Gesagten dürfen wir vielleicht auch ein Lamm Gottes mit dem Osirisstier in mittelbare Verbindung bringen. Stilisirte Thürenzinnen wird man ohne Weiteres für ursprünglich deutsch halten, und doch ließen sich ähnliche Momente im asiatischen Teppich und in egyptischen Hieroglyphen aufdecken. Sind aber Buchstaben und Burgzinnen nicht weit entfernt von einander, so möchte sich augenscheinlich jede Behauptung über gegenteilige Beziehung halten lassen, und wir werden gezwungen, die weitere Verfolgung der Formgedanken einstweilen

aufzugeben. Jedenfalls bietet die Ausstellung, die von fast allen europäischen Ländern einige Tuchstücke vorgeführt, einen prächtigen Überblick, der die Erinnerung an eine Anzahl halb vergessener mythologischer, ethnologischer und kunsthistorischer Fragen wieder wachruft.

Die Renaissancezeit behält unzweifelhaft die größte Fülle neuer Ideen, auch in den Leinenstickereien – die englischen Weißstickereien seien noch besonders erwähnt. Es scheinen nur wenige Kulturepochen aufzuragen, die wie die Renaissance ein relativ unabhängiges Aussehen bewahrt haben. Wenn wir unsere Zeit mit den vorangegangenen vergleichen, so werden wir die unsere nicht recht zu überblicken vermögen. Man scheint im Baustil und Kunstgewerbe die Barockelemente durch Frührenaissance leichter, faßlicher und sinngemäßer ausgestalten zu wollen. Die Ehre des Barockstiles will man retten, aus ihm eine ganz neue Ornamentbehandlung schöpfen. Die Stickmuster stehen wie immer am auffallendsten im Geschmackskreise der Zeit. Aber wenn man schon die symbolischen Sachen unverhohlen für altes Eisen erklärt, so muß man sich wundern, weswegen nicht die unendlich vielen Naturformen stilisirt werden, die weder symbolisch noch sonst wie verwerthet sind. Nimmt es sich doch so aus, als ob Eisblumen, Pilze, Spinnen, Schneekrystalle, Fontänen, Feuerzungen ihre Stilisirung gar nicht mehr zu erwarten wüßten.

3
Die Ausstellung der orientalischen Teppiche
(*Spezialbericht des Berliner Tageblatts*)
(März 1890)

I.

In einen Tempel scheint der Lichthof des *Kunstgewerbe-Museums* umgewandelt zu sein. Von der Brüstung der oberen Galerie hängen die großen, schweren Teppiche auf allen Seiten bis zu den Steinfliesen hinab und umgrenzen den weiten Raum in festlicher Weise. Die mit dieser Anordnung erzielte Leere der umfangreichen Bodenfläche verleiht der ganzen Halle das einfach ernste Gepräge altorientalischer Gotteshäuser. Die lange Reihe der diesjährigen Stoffausstellungen erhielt demgemäß einen beinahe feierlichen Abschluß.

Wir sind in unserer Zeit sehr geneigt, den Teppich als einen Gegenstand zu betrachten, der wie Schränke, Tische, Stühle von der gewöhnlichen

Zimmereinrichtung garnicht zu trennen ist. Auf unseren Holzdielen ist aber eine dicke warme Decke durchaus nicht natürlich, weil das Holz nicht den zwingenden Kältegrad besitzt, und selbst wenn das wäre, so würden wir nach unserer Geschmacksrichtung ein Thierfell dem eigentlichen Ornamentteppich sehr gern vorziehen; wir pflegen dem Boden keine so große Aufmerksamkeit zu widmen. Unsere besondere Art, auf den Stühlen und Polstern zu sitzen, lenkt den Blick mehr auf den Tisch oder auf die Wände. Durch unsere Temperaturverhältnisse sind wir genöthigt in sehr beschränkten Räumen zu wohnen, und dementsprechend unsere Zimmer mit viel Mobiliar auszufüllen, das den Wirkungskreis eines Teppichs erheblich beschränkt. Ganz anders liegen die Raumverhältnisse bei den Orientalen, von denen wir den Fußteppich überkommen haben. Der Araber kann weite Hallen bewohnen, ohne dadurch zu wesentlich größeren Ausgaben gezwungen zu sein.

Im Orient bedeckt der Teppich die ganze Bodenfläche, bildet den Hauptschmuck des Zimmers und wird in seiner Wirkung durch Möbel fast garnicht beeinträchtigt. Tische und Stühle in unserem Sinne giebt es ja dort nicht. Wenn wir die Werthschätzung der Teppiche näher ins Auge fassen, so dürften wir uns ein wenig über orientalischen Geschmack und Lebensart verwundern. Während in Europa Wand und Decke mit Kunstwerken, Gemälden und Ornamenten geschmückt werden, hat der Orientale den Fußboden mit dem kostbarsten Gegenstande ausgestattet. Der Teppich wird wie ein werthvolles Gemälde geschätzt; die hockende Sitzart der Muslimen giebt Gelegenheit, die Blumen und Muster der vielfarbigen Knüpfereien Stunden und Tage hindurch anzuschauen. Allerdings werden auch die Wände mit Teppichen verhängt oder durch diese besonders abgeschlossene Gemächer hergestellt, aber berechnet sind die Arabesken für den Boden; unter dem Gesichtswinkel des Sitzenden gelangt der Glanzeffekt am besten zur Geltung.

Wenn wir weiter verfolgen, welcher Staat mit einem Teppich getrieben wird, wie er bei keinem Feste fehlen darf, wie er überall prunkend der Straße, vornehmlich der Feststraße, zur Zierde gereicht, so werden wir nicht umhin können, den persischen und kleinasiatischen Teppichen einschneidende kulturelle Bedeutung zuzuschreiben.

Die Gebetteppiche nehmen eine ganz besondere Stellung ein; auf ihnen verrichtet der Muslim seinen Gottesdienst, das Antlitz nach Mekka gewandt; dort wie in anderen Tempeln werden Teppiche als Weihgeschenke dargebracht, und diese behandelt man später als Reliquien. Es wird sich schwerlich im Orient noch ein anderer Gegenstand finden, dem eine derartig ehrfürchtige Verehrung zu Theil würde.

Im Hause des Orientalen bildet der Teppich einen geradezu geweihten Raum, auf dem alle wichtigen Ereignisse vor sich gehen. Das Leben im Reiche der Gläubigen wäre ohne Teppich heute gar nicht mehr denkbar. Und welche Sorgfalt verwendet man auf diese Wollknüpferei; vor dem Gebrauche muß ihr zuerst das Gepräge des Alters gegeben werden; sie wird tagelang systematisch mit den Füßen geknetet. Uns mag das nicht sehr verständlich scheinen, gewiß ist aber, daß sich dort das Ehrwürdige Niemand neu zu denken weiß. Die überaus mühselige Herstellungsart der Knüpferei läßt nicht in letzter Linie ihre Bedeutsamkeit erkennen. Eine größere Decke verlangt, daß einige *Millionen* Wollfäden *einzeln* in die starken Grundmaschen *eingeknüpft* werden, so daß immer die beiden Pole aufragen, die nachher zu beschneiden sind. Würde das Werk ein Einzelner vollbringen, so dürfte das durchschnittlich 25 Jahre, ein halbes Menschenalter unausgesetzter Arbeit in Anspruch nehmen. Solcher Aufwand von physischer Kraft muß doch eine tiefer liegende Ursache haben. Sogar Gold und Edelsteine sind zuweilen in die Wolle hineingestickt. Diese Verschwendung von Zeit und Kostbarkeit dürfte selbst an den üppigen Königshöfen der Perser und Inder nicht leicht ein Seitenstück finden.

Wie das größte *Heiligthum* betrachtet der Orientale seinen Teppich, und nach dem Gesagten werden wir nur für natürlich halten, wenn wir die Bedeutung des Teppichs auf einen *religiösen Ursprung* zurückführen.

Schon im Tempel des Zeus zu Olympia überspannte ein babylonischer Teppich den heiligen Raum, um die Wirkung des Oberlichtes zu dämpfen. Das Allerheiligste der älteren Tempel pflegte gewöhnlich dunkel oder nur spärlich erleuchtet zu sein, die Steinfliesen wurden durch das Absperren des Lichtes kalt, und daraus ergab sich wohl ohne Weiteres die Nothwendigkeit, eine wärmende Decke über den Boden zu breiten. Daß man diesem in ornamentaler Hinsicht dieselbe Aufmerksamkeit schenkte, wie den Säulen und Wänden, scheint nur natürlich. Da die letzteren aber hauptsächlich mit Hieroglyphenschrift verziert waren, so müssen wir im Teppich einen Nachhall der heiligen Schriftzeichen bemerken. Und vergleichen wir nun z. B. die egyptischen Buchstaben mit den Stilisirungsmotiven der Teppichornamente, so werden wir die gegenseitigen Beziehungen nicht leugnen können.

Die heiligen Vögel und Thiere, die Sphinxe, Krokodile, Tempelpforten etc. finden wir massenhaft in den hieroglyphischen Inschriften als Buchstaben verwerthet, die sich in tausendfach umgeschliffener Form über die ganze Welt verbreitet. Und dieselben Thiere, die Greife, Löwen, Adler etc. bemerken wir auf den arabischen Teppichen der letzten Jahrhunderte

– allerdings häufig bis zur Unkenntlichkeit *stilisirt.* Wie oft auch die einfacheren Zeichenformen stilisirt wurden, läßt sich leider nicht mehr mit ähnlicher Sicherheit nachweisen, doch wir hätten genügenden Grund, auch in den einfachen Zeichen und Buchstaben – Symbole zu vermuthen.

Allmälig müssen wir ganz davon abkommen, sie in der landläufig natürlichen Art entstanden zu denken. Nur zu oft wird man meinen, der alte Ägypter hätte sich zuweilen hingesetzt, einen Stab genommen und in den Sand ein paar Figuren aus dem Kopfe gezeichnet und diese Formen beliebig verändert ganz nach Laune und Geschmack. Das entspricht nicht dem Kulturgrade, nur in Ausnahmefällen mag es bei uns oder bei den Persern vorgekommen sein. Daß der Schöpfungsprozeß nicht so, wie erwähnt, vor sich gegangen, daß der Ornamentzeichner, in seinen Vorbildern *befangen,* nur *religiöse Symbole* als *Stilisirungsmotive* benutzte, das ist gerade der Grund, weshalb die orientalischen Teppiche noch bis heute ihren unschätzbaren Werth behalten haben. Man kann in der Ornamentalkunst nicht gar zu selten ohne Grund behaupten, daß das Geschmackvolle das Uninteressante ist. Die assoziativen Vorstellungen, die phantastischen weit hergeholten Vergleichspunkte haben in der Arabeske derartige Bedeutung, daß die Vernachlässigung des vieldeutig Symbolischen ein unersetzbarer Verlust wird. Es wirken *nicht allein* die Formen, die Muster sind *keine* Kaleidoskope, sondern *vielbedeutende,* sinnvolle Schriften, deren Entzifferung zu besonderen Studien Anlaß giebt.

Fassen wir den Begriff des Symbols im einzelnen Fall, so haben wir z. B. im gleichseitigen Dreieck zugleich die Vorstellung von Zelt und Pyramide, von Flußdelta und Buchstabe, von Triangel und Tempeldach, Kopfbedeckung und Pfeilspitze, alles Dreiseitige, Dreispitzige, Dreieinige – innen mit dem Strahlenringe ein Zeichen für die dreieinige Gottheit etc. Eine solche Zahl von associativen Vorstellungen muß nun jede Ornamentform, die auf symbolischen Werth Anspruch macht, hervorzurufen vermögen.

Die Zahlen sind ganz besondere Symbole, sie können jedes Mal eine Reihe von Eindrücken wachrufen, die in der bestimmten Anzahl zusammen aufgetreten. Wer von der „Gemeinschaft der lauteren Brüder", die in Bagdad um das 9. Jahrhundert n. Chr. lebten, gehört hat, wird wissen, daß diese sich selbst emsig mit den Zahlen nicht allein vom mathematischen, sondern auch vom mystisch-phantastischen Standpunkt aus beschäftigten: sie gruben in Ägypten, in Alexandrien die alte Weisheit der Alt- und Neu-Pythagoräer und der Neuplatoniker noch einmal aus. Das Dreieinige und Viereinige stand im Vordergrunde, tief hineingetaucht in die

mythologischen Geheimlehren des Osiris- und Dionysos-Kultes. Die heilige Sieben und die anderen Zahlen waren oder wurden sämmtlich in mystische Systeme gebracht, deren Hauptreiz die phantastischen associativen Vorstellungen boten.

Sehen wir also im arabischen Teppich Drei- und Vierecke, in drei- bis vierfacher Anordnung ewig wiederholt, mit Kreuzen, drei- bis siebenarmigen Leuchtern oder Blumen durchwebt, fortwährend wiederkehren, so ist das auf die altegyptische *religiöse* Zahlenmystik zurückzuführen, die ein besonderes Kapitel in der *Geschichte der Mythologie* bildet. Wir werden somit das geometrische Muster *nicht* mehr für *bedeutungslose* Spielerei halten. Über den Werth solcher Linienmuster, die eigentlich nur zur Assoziierung der Vorstellungen *auffordern,* für den Phantasten zunächst da sind, ließe sich wohl streiten; doch erwähnen müssen wir, daß die komplizirtesten Gemälde eines Tizian oder Rembrandt gleichfalls nicht einmal ein an der [in anderer] Weise als nur durch das assoziative Element zu wirken wußten.

Wir haben nur die Buchstaben und Zahlen auf ihren symbolischen Gehalt hin geprüft. Ihr Zusammenhang mit den *Religionssystemen* läßt sich hier leider nicht deutlicher klar legen. Doch haben wir noch mehr symbolische Elemente. Nehmen wir an, daß von Egypten und Babylon die Hauptströmungen mythologischer Formen ausgingen und sich hauptsächlich in Kleinasien vereinigten, so dürfen wir selbstverständlich nicht vergessen, daß sich die Symbole an den verschiedenen Orten und mit den verschiedenen Zeiten äußerst merklich veränderten, umwandelten, sich abschliffen, bedeutungslos oder rein ornamental wurden, was Alles den Nachweis des religiösen Symbols in den jetzt noch bekannten Teppichen erschwert. Indessen *spurlos* untergegangen ist fast garnichts. Bei einiger Übung im scharfen Sehen muß man immer wieder an die alten Gestalten und Gedenkzeichen zurückdenken.

Es ist eben das Eigenthümliche, das Unbegreifliche, daß die uralte, religiöse Formsprache garnicht verschwinden *will* oder es wirklich nicht mehr *kann.* Die Zähigkeit, mit der am Alten festgehalten wird, gewinnt durch das anderseitige vergebliche Streben nach neuen Formen von den alten ähnlicher Zauberkraft einen fast tragischen Anstrich. Begreiflich wird es vielleicht, wenn viele Orientalisten eine Rede vom Kulturfortschritt im Wesentlichen *nicht begreifen* und diesen einfach leugnen oder – belächeln.

Das Symbol der alten Orientalen ist auch in anderen Gegenständen aufbewahrt, jedoch könnte man an den Teppichen am leichtesten die *Geschichte der symbolischen Formen* studiren. Wenn wir den Teppich so