

Roland Innerhofer

Glas als Medium und Metapher

Funktionen eines Materials in der Literatur der Moderne

In: Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung. Harro Segeberg zum 65. Geburtstag. Hg. von Knut Hickethier und Katja Schumann. München: Fink 2007, S. 155-163.

Es ist hart und durchsichtig, klar oder trüb, farbig oder milchig, geblasen oder gepresst, geätzt oder geschliffen, feuerfest oder kugelsicher, es schützt und dichtet ab, scheidet und schneidet, es klingt und klirrt, glitzert und glänzt, schimmert und spiegelt, beschlägt sich und springt, zerbricht und zersplittert – Glas gehört seit dem 19. Jahrhundert zu den alltäglichsten Materialien. Dennoch bleibt an ihm immer noch ein Rest von Transzendenz haften. Wie wird dieser Widerspruch in einem Material zum Element der Poetik? Wie wird Glas zum Material der Literatur?

In der Sicht folgender Ausführungen ist Glas eine technische Gegebenheit und zugleich eine ästhetische Kategorie. Die historische Semantik dieses Materials manifestiert sich in sich wandelnden, komplexen Überlagerungen. Dem Glas kommt dabei ein besonderer Status zu: Denn in seiner Transparenz ist es paradoxerweise ein Material, mit dem das Immaterielle evoziert, das Materielle überwunden wird. Genau diese beiden Qualitäten, nämlich Licht und Leichtigkeit, sind im englischen Terminus *technicus light construction* zu einem einzigen Begriff verschmolzen.

Es sind das Schaufenster und die Ausstellungsarchitektur, die Glas in ein bedeutungstragendes Medium verwandeln. Das Glas der Bauten, der Fenster, der Vitrinen ist ein Instrument der Fokalisierung: Es rahmt Personen und Gegenstände ein, lenkt den Blick und bestimmt die Art, wie sich das Sichtbare dem Betrachter darbietet. Glas modifiziert also die Wahrnehmung, indem es Selektionen organisiert und damit Realität konstruiert, und es bestimmt die Perspektive, indem es nicht nur optische, sondern auch kognitive und psychologische Wahrnehmungs- und Erkenntnismuster erzeugt.

In den Umbrüchen der Moderne kommt dem Glas auch deshalb eine Schlüsselstellung zu, weil es in einer Zeit, in der optische Medien wie die Photographie und der Stummfilm in ihrer Konkurrenz zum Schriftmedium an Boden gewinnen, die Macht der Visualität hervorkehrt. Glas ist dazu berufen, der literarischen Argumentation und Imagination Konkretheit und

Evidenz zu verleihen. Im Sinne Hans Blumenbergsⁱ bilden sich in der Unbegrifflichkeit der Glasmotaphorik komplexe Zusammenhänge ab, die durch Begriffe allein nicht erfassbar sind. Das Glasmotiv eröffnet in der Literatur einen Imaginationsraum, der als Schnittstelle zwischen verschiedenen Medien fungiert. Am Beispiel vom Glas lässt sich demonstrieren, dass ein von der Literatur aufgegriffenes Material nicht fugenlos in ihre Formen und Regeln eingepasst werden kann. Das Material Glas selbst wird zur literarischen Produktivkraft und zugleich zu einem Bedeutungsträger. Die Vertextungen von Glas bei Kracauer, Musil oder Kafka zeigen, dass die Kritik am Transparenzideal, das später in der dekonstruktivistischen Theorie als Ausdruck logozentrischer Subjektpositionen desavouiert wurde, in der Literatur schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts virulent war. Die Auseinandersetzung mit den materiellen Eigenschaften und technischen Möglichkeiten des Glases trägt zur poetischen Erkenntnis bei. So schreibt das Glas an der Literaturgeschichte mit.ⁱⁱ

Historisch betrachtet bildet der erste Weltkrieg einen Einschnitt. An seinem Vorabend ist das Glas noch vornehmlich Medium einer Ästhetisierung und Theatralisierung der Welt, in der Zwischenkriegszeit hingegen wird es zum Instrument, mit dem Gegenstände und Lebewesen aus ihren vertrauten, kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen herausgeschnitten, räumlich und zeitlich isoliert werden. In den Widersprüchen des Materials zeigt sich deutlich die Zwiespältigkeit der frühen Avantgarde: In seiner Transparenz visualisiert es das Phantasma der Reinheit und der Wiederherstellung von Totalität, in seiner Zerbrechlichkeit die fragmentierenden, sinnauflösenden Kräfte der Moderne.

Systematisch und typologisch sind in der kulturellen Funktion des Glases zwei divergierende Hauptaspekte zu unterscheiden: der Traum der Transparenz und das Trauma der Splitterung. Diese lassen sich zugleich auch als historische Tendenzen erfassen.

Der Traum der Transparenz

Ein früher Höhepunkt in der langen Karriere der Glas- und Eisenkonstruktion war der „Crystal Palace“, der unter der Leitung von Joseph Paxton zur Weltausstellung 1851 im Londoner Hyde-Park errichtet wurde. In die tropische Vegetation dieses überdimensionierten Gewächshauses war eine Ansammlung technischer Produkte der imperialen Welt eingebettet. In der Mitte des Palastes erhob sich ein Springbrunnen aus Kristallglas und sprengte parfümiertes Wasser in die Höhe. Industrie und Natur schienen in diesem Arrangement einer gemeinsamen Quelle zu entspringen, die zweite Natur der Industriekultur sich zu einem Weltpanorama auszubreiten. Die selbe ästhetische Geste, durch welche die Natur im Inneren

des Palastes in Besitz genommen wurde, überhöhte die ausgestellte Warensammlung zur paradiesischen Urnatur. Die zeitgenössische Wahrnehmung des Kristallpalasts ist ein früher Beleg für einen Topos des späten 19. Jahrhunderts: Die Wunder der Wissenschaft und Technik überflügeln selbst die Einbildungskraft der Dichter. Die Weltausstellungsarchitektur schafft mit ihrem transparenten Baukörper, ihren Wasser- und Lichtspielen, ihrer schnellen Auf- und Abbaubarkeit eine Kulisse, vor der die Natur zu einer künstlichen Theaterwelt stilisiert wird. Der gläserne Baukörper präsentiert sich dabei nicht als Ausschnitt, sondern als Mikrokosmos, in dem die systematisch angeordneten Industrieprodukte und Naturelemente für eine Konsumgemeinschaft zur Schau gestellt werden. Das Theater, als das sich die Moderne hier inszeniert, erweist sich als eines ohne Ausgang.ⁱⁱⁱ

Der Crystal Palace war eine mustergültige Glas- und Eisenkonstruktion. Während das Glas in seiner doppelten Durchsichtigkeit von innen und von außen das Modell einer spirituellen Befreiung und zugleich einer durch Blicklenkung vermittelten Macht repräsentiert, stellt das Stahlgerippe die konstruktive Rahmung dar und verweist auf technische Präzision. Gerade in der Verbindung dieser gegensätzlichen Qualitäten wurde der Kristallpalast Vorläufer des funktionalistischen Baustils wie auch der utopischen, imaginären Glasarchitektur eines Paul Scheerbart oder Bruno Taut.^{iv} Doch in ihren Texten und Zeichnungen emanzipiert sich das Glas vom Stahl, und das "weltanschauliche" Architekturkonzept verselbständigt sich gegenüber der konstruktivistischen Technikbegeisterung. Vom stählernen Skelett löst sich das gläserne Phantom. Eine die Avantgarde kennzeichnende Vorliebe für den Entwurf setzt an die Stelle des massiven Baukörpers dessen literarische Beschreibung, die Skizze, den Entwurf oder allenfalls temporäre Bauten.

Das Ephemere und Skizzenhafte wirken selbst inspirierend im Dialog zwischen Literatur und Architektur. Scheerbart imaginiert 1914 in seinem Roman „Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß“ sowie in der Programmschrift „Glasarchitektur“ ein künstliches Paradies, um den verschütteten Weg zur wahren Natur wiederzufinden. Das Ideal der gläsernen Architektur wird in der Klarheit der Sprache und in der Komplexitätsreduktion als literarischer Stil kenntlich. Der Erzählduktus ist durch das Asyndeton und die parataktische Reihe einfach konstruierter Hauptsätze geprägt, unter den Konjunktionen dominiert das „Und“. Am Ende des Romans erklärt der Glasarchitekt Krug seiner Frau:

„Libellenflügel! (...) Paradiesvögel, Leuchtkäfer, Lichtfische, Orchideen, Muscheln, Perlen, Brillanten usw. usw. – alles zusammen ist das Herrlichste auf der Erdoberfläche – und das finden wir alles in der Glasarchitektur wieder. Sie ist das Höchste – ein Kulturgipfel!“^v

Diese Technik der bewussten sprachlichen Einfachheit findet ihr Pendant in einer flächigen Figurenzeichnung, die darauf verzichtet, deren Innenleben auszuleuchten. Die nüchterne Konstruktion bedient sich der Versatzstücke trivialer Erzählmuster abseits der Literaturtradition. Das Primitive, Kindliche sollte als Mittel literarischer Erneuerung wirken. Das Ziel ist eine transparente Sprache, welche die Welt einfach und ungebrochen abbildet. Auch die universelle Glasbauweise sollte Lebensräume schaffen, die dem Blick Klarheit verleihen. In ihrer „vollkommenen Fleckenlosigkeit“ ist sie die architektonische Verwirklichung reiner Humanität auf dem Wege zu einer neuen Gemeinschaft. Seine materielle Härte und immaterielle Durchsichtigkeit machten das Glas zum Emblem eines Mysteriums: des Aufstiegs aus dem Schmutzigen ins Makellose. Solcher asketischer Purismus ist nicht selten lediglich eine Seite einer autoritären Zucht – so etwa, wenn Bilder an den Wänden apodiktisch abgelehnt werden.^{vi}

Gerade dieses Autoritäre wird aber nicht bei Taut oder Scheerbart, sondern in einer Antiutopie des russischen Autors Evgenij I. Zamjatin zugespitzt: im 1920 entstandenen, erstmals 1924 in französischer Übersetzung erschienenen Roman „My“ („Wir“)^{vii}: In einer Stadt, in der Häuser wie Einrichtungsgegenstände ganz aus durchsichtigem und zugleich spiegelndem Glas bestehen, in der sich zwischen den lichtdurchfluteten Wohnkuben schnurgerade Straßen hinziehen, über die sich nach dem Rhythmus der Musikfabrik graublau uniformierte Marschkolonnen bewegen, verläuft alles nach einem sekundengenauen Tagesplan - auch der Geschlechtsverkehr, zu dessen Vollzug die Vorhänge für eine Viertelstunde zugezogen werden können. Die Alleinherrschaft naturwissenschaftlich-technischer Vernunft, die Pathologisierung von Individualismus und Gefühlen, die allgegenwärtige staatliche Kontrolle – kein Stück aus dem Toposinventar der modernen Dystopie darf fehlen. Die Durchsichtigkeit in der Romanwelt verhindert, dass individuelle Freiheit das kollektive Glück bedroht. Indem sich die Kontrollierten ausnahmslos in einem Feld der Sichtbarkeit bewegen, sich ständig von außen beobachtet fühlen und sich im Glasspiegel beobachten, machen sie sich die Kontrolle zueigen und unterwerfen sich ihr freiwillig.^{viii} Undurchsichtig ist allein der menschliche Körper, ein Rest der Widersetzlichkeit gegen eine restlos rationale Berechnung aller Vorgänge.

Im Gegensatz zu solchen Visionen totaler Kontrolle wird in Scheerbarts und Tauts Utopie Glas als Grenze konzipiert. Hier schützen das opake farbige Glas und die fehlende Zentralperspektive vor dem Blick des überwachenden Auges. Tauts Glashaus für die Werkbundaustellung 1914^{ix} ahmte natürliche Kristallformationen nach. Im Innern verflüssigten sich die kristallinen Formen im weichen Linienspiel der Wasserspiegelungen

eines Teiches, dessen Boden mit farbigen Scherben und Glasperlenketten belegt war. Durch ein raffiniertes Schauspiel der Farben und Lichteffekte sollte der Besucher gleichsam mit dem Raum verschmelzen. Tauts Glasarchitektur hält am Gedanken einer mystischen Synthese von Individuum und Kosmos fest. In diesen rauschhaften Erlösungsvisionen werden die Entzauberungsvorgänge der Moderne zurückgenommen: Die Ästhetik wird zum Refugium der Metaphysik.

Scheerbarts und Tauts Glasentwürfe zielten auf die Wiedergewinnung der *transzendenten* Dimension des Glases, die in der abendländischen Kultur eine lange Tradition aufweist: der Tempel des Salomon mit dem spiegelnden Boden aus Gold, das aus durchsichtigen Edelsteinen erbaute himmlische Jerusalem, die Glasfenster der gotischen Kathedralen oder der Gral im „Parzival“, der durch einen leuchtenden, in einer Höhle verborgenen Kristall symbolisiert wird, sind nur einige Beispiele. Wenn in der Moderne das Glas wieder als Medium der Entmaterialisierung und Vergeistigung fungieren soll, so dadurch, dass seine Materialität mit der Struktur des Kristallinen verbunden wird: Das Kristallsymbol wird gewissermaßen durch das Baumaterial Glas zitiert. Im Kristall geht das Abstrakte in einer Naturform auf und wird als „Wesen“ der Natur wiedergefunden.^x

Das Trauma der Splitterung

Wie Glas als Medium Bedeutungen konstituiert, zeigt sich auch in der Funktion des *Schaufensters*: In diesem sind Poetologie und gesellschaftliche Praxis aufs engste miteinander verbunden. Als Teil der großstädtischen Attraktionskultur verfolgt das Schaufenster nach Robert Matthias Erdbeer eine Strategie der Dekontextualisierung.^{xi} Die Methode, die Gegenstände aus ihrem Zusammenhang zu lösen und zu isolieren, entspricht dabei der expressionistischen und dadaistischen Poetologie, welche die Worte aus ihren vertrauten Zusammenhängen heraussprengt, um so zu ihrer „eigentlichen“ Bedeutung vorzustoßen. Werden in der Literatur Worte neu konfiguriert, so sind es im Schaufenster Waren. Das poetische Ziel einer unmittelbaren Sprache der Dinge findet sein kommerzielles Gegenstück in jener *Unio mystica*, die – so ein zeitgenössischer Schaufenstertheoretiker - durch die „Vermählung des Käufers mit der Ware“^{xii} entsteht.

Dem Zauber der Warenauslagen verfällt denn auch die Titelfigur in Robert Müllers Erzählung „Irmelin Rose“. Schaufenster bilden in Müllers Beschreibung Knoten im permanenten Verkehr der Großstadt, auf sie werden die ansonsten chaotisch durcheinander laufenden

Blickvektoren gebündelt. Vom Land in die Stadt gekommen, wird Irmelin Rose von einer verhängnisvollen Schaulust und Kaufsucht ergriffen:

„Gierig stürzten ihre Augen sich in Schönheit, badeten in Glanz, Dichtwerk und Buntheit. Ein Gefälle phantastisch roter Seide, ein zerwühlter Sprudel von Bauschen, Pludern, Falten, ein Schauer von Lichten, Abglanzen, sprunghaft schillernden Reflexen ergoss sich von der Höhe einer aus Kartonballen aufgeschichteten Wendeltreppe herab ins Parterre der Auslage. [...] Irmelins Herz schlug schneller.“^{xiii}

Wie die Waren – beziehungsreich handelt es sich um Textilien - aus ihrem Gebrauchszusammenhang herausgelöst und im Medium des Schaufensters wirkungsvoll arrangiert werden, so präsentiert sich auch der Text als Abfolge metonymischer Verschiebungen und als Reihe von Signifikanten, die nicht auf reale Gegenstände, sondern ausschließlich auf sich selber verweisen. Die Tiefe als illusionäre Sehnsucht wird nur noch im Augenblick ihres Zusammenbruchs, im „Stürzen“, im „Sich Herabergießen“, im Fallen des phantastischen Seiden-, „Gefälles“ vergegenwärtigt.

Die hinter Glas gestellten leblosen Waren sind Spiegelbilder ihrer entfremdeten Betrachter. Diese Übereinanderblendung von Käufer und Ware, von Mensch und totem Ding wird in der Zwischenkriegszeit etwa in Siegfried Kracauers Städtebildern zu einer Grundfigur der Großstadtbeschreibung. In „Analyse eines Stadtplans“ heißt es, die Pariser Schaufenster fordern gleichsam dazu auf, „zum Zwecke der Inventarisierung Gegenstände jeder Gattung zu kaufen. Aber“ – so lautet Kracauers Kommentar – „am wenigsten besäße sie der, den sie alle hätten.“^{xiv} In der Umkehrung der grammatischen Subjekt-Objekt-Relation wird die Frage „Wer besitzt was?“ von zwei Seiten her lesbar und der von Kauflust ergriffene Stadtbummeler vom Besitzer zum Besessenen heruntergestuft.

Dass Menschen zu Puppen werden, ist auch ein Grundmotiv in „Straße ohne Erinnerung“. Dem über den Kurfürstendamms Streunenden, der durchs Fenster in einen privaten Tanzklub hineinschaut, bietet sich folgender Anblick: „Stumm und mechanisch drehen sich die Paare im Kreis. Sie sind aufgezogen wie Marionetten, und klopfte man ans Fenster, so erstarrten sie gleich.“^{xv} Glas isoliert und mortifiziert, die tanzenden Paare wirken nicht anders als die in den benachbarten Auslagen ausgestellten Waren und Schaufensterpuppen.

Die hinter dem Schaufenster angehäuften Gegenstände sind „mit Stummheit geschlagen“^{xvi}. Diese Stummheit als eine eigene, andere Sprache zu entziffern, ist die Intention von Kracauers Stadttextrn, ihre bevorzugte rhetorische Figur die Synekdoche. Ihre Details verweisen als *Partes pro toto* auf größere Zusammenhänge, ohne jedoch diese eindeutig zu benennen. An die Stelle des Ganzen tritt die Einzelheit in ihrer nicht systematisierbaren

Singularität. „Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesagten Bilder geknüpft“^{xxvii}, heißt es in „Aus dem Fenster gesehen“. Im Fensterblick verdichtet sich die Stadt mit ihrer zufälligen Anordnung von Gegenständen und Bewegungen zu einem stummen Rätselbild, dessen versteckte Figuren der Text zum Vorschein bringt. Glas ist hierbei Indiz des Verlusts, so etwa, wenn Kracauer mit Blick auf ein verschwundenes Café von einem „verglasten Abgrund“^{xxviii} spricht.

Wie Nebensächliches zur Hauptsache werden kann, zeigen auch Benjamins essayistische Texte, die materielle Eigenart als Indikator des gesellschaftlichen Zustands deuten. Mit Bezug auf Scheerbarts Glasarchitektur hebt er deren utopischen Zug hervor: „Glas ist nicht umsonst ein so hartes und glattes Material, an dem sich nichts festsetzt. Auch ein kaltes und nüchternes. Die Dinge aus Glas haben keine ‚Aura‘.“^{xxix} Glas und Stahl haben nach Benjamin „Räume geschaffen, in denen es schwer ist, Spuren zu hinterlassen.“^{xxx} Anders als Kracauer bejaht Benjamin das spurlose Verschwinden des Vergangenen, da es in seinen Augen den Fortschrittsglauben erschüttert. Verarmung und Entsagung sind für ihn notwendige Instrumente zur Beseitigung von Innerlichkeit und bürgerlichem Besitzdenken. An die Stelle einer vorgespiegelten Tiefe tritt die „geheimnislose“ sinnliche Oberfläche der Phänomene. Für Benjamin fungiert Glas als Medium eines revolutionären Traditionsbruchs, indem es die Wahrnehmung fundamental verändert.

Als Analogon der Wirklichkeitswahrnehmung gewinnt Glas auch für einen anderen Meister des Fragments Bedeutung: Robert Musil. In einem Entwurf zum 62. Kapitel des 2. Buches seines Romans „Der Mann ohne Eigenschaften“ erklärt Ulrich seiner Schwester: Die Wirklichkeit „zeigt sich in unseren Erlebnissen und Forschungen nie anders wie durch ein Glas, das teils den Blick durchläßt, teils den Hineinblickenden widerspiegelt.“^{xxxi} Das prekäre Verhältnis zwischen Wirklichkeit und ihrer Repräsentation zeigt sich darin, dass es nicht möglich ist, „die widersetzliche Innigkeit“^{xxxii} eines realen Körpers sinnlich oder wissenschaftlich zu erfassen. Gerade der Körper als letzte Bastion des Authentischen demonstriert, dass das Wahrgenommene immer auch eine Projektionsfläche des Wahrnehmenden ist.

Gleich wie der unversehrte Organismus das bevorzugte Modell ganzheitlicher Kultur- und Gesellschaftsauffassungen ist, steht der fragmentierte Körper für das Zerfallen des Wissens in Spezialbereiche. Undurchsichtigkeit und Unübersichtlichkeit bilden hierbei die Gegenpole zum Ideal der Transparenz. Im 83. Kapitel des ersten Buches des Romans „Der Mann ohne Eigenschaften“ denkt Ulrich während einer Straßenbahnfahrt über die Beziehungslosigkeit der aktuellen Ereignisse, über die Diskrepanz von Absichten und Ergebnissen und das Fehlen

eines Subjekts in der Geschichte nach. Das spiegelnde Glas verflüssigt sich und versinnbildlicht derart die Desorientierung und Dissoziation des Subjekts. Das Glas ist der Ort einer optischen Inversion^{xxiii}, bei der Innen und Außen, Figur und Hintergrund als vertauschbar erscheinen:

„Er rückte sich zurecht und betrachtete sein Gesicht in der seinem Sitz gegenüber befindlichen Glasscheibe, um sich abzulenken. Aber da schwebte nun sein Kopf in dem flüssigen Glas nach einer Weile wunderbar eindringlich zwischen Innen und Außen und verlangte nach irgendeiner Ergänzung.“^{xxiv}

Ergänzt wird in Musils Roman vieles, aber die Bruchstücke fügen sich zu keinem Ganzen zusammen. Schnitt, Reflexion und Inversion sind die Vorgänge, die mit dem Material Glas assoziiert werden. In ihm erscheinen unter den Bedingungen der Moderne keine Weltpanoramen mehr, sondern aus Erfahrungs- und Wahrnehmungssplitter zusammengesetzte Vexierbilder. Die Zerbrechlichkeit des Materials findet sich im Strukturprinzip der Texte wieder: Kracauer, Benjamin, Musil – sie alle neigen zu einer Poetik der Kleinteiligkeit und Bruchstückhaftigkeit, in der augenblickliche Einsichten aufblitzen, ohne sich zur Übersicht zusammenzufügen.

Zur einzig möglichen Form wurde das Fragment besonders auch für Franz Kafka. Schon am Vorabend des Ersten Weltkrieges perpetuieren sich bei ihm in einer endlosen Serie die an das Glas geknüpften Motive der Synästhesie, der Verzerrung, der Zersplitterung. Im Romanfragment „Der Verschollene“ blickt der Protagonist vom Logenplatz eines hochgelegenen New Yorker Balkons aus in die Tiefe:

„Und morgen wie abend und in den Träumen der Nacht vollzog sich auf dieser Straße ein immer drängender Verkehr, der von oben gesehen sich als eine aus immer neuen Anfängen ineinandergestreute Mischung von verzerrten menschlichen Figuren und von Dächern der Fuhrwerke aller Art darstellte, von der aus sich noch eine neue vervielfältigte wildere Mischung von Lärm, Staub und Gerüchen erhob, und alles dieses wurde erfaßt und durchdrungen von einem mächtigen Licht, das immer wieder von der Menge der Gegenstände zerstreut, fortgetragen und wieder eifrig herbeigebracht wurde und das dem betörten Auge so körperlich erschien, als werde über dieser Straße eine alles bedeckende Glasscheibe jeden Augenblick immer wieder mit aller Kraft zerschlagen.“^{xxv}

Der Blick von oben gewährt hier weder Übersicht noch Transparenz. Das Glas fungiert nicht mehr als entkörperlichtes Medium einer Trennung, welche die Repräsentation und Demonstration der Gegenstände ermöglicht. Stattdessen begegnet dem „betörten Auge“ ein ununterbrochener „drängender Verkehr“, der selbst in die Träume eindringt. In einer

markanten Umkehrung wird gerade der Inbegriff des Immateriellen, das Licht, zum Körper, zur Materie: Die Lichtreflexe der bewegten Objekte treten dem Betrachter als Glaskörper entgegen. Kafkas Text verdichtet emblematisch eine fundamentale Erfahrung der Moderne: Ein Glas, das den Betrachter vom Betrachteten trennt und eine klare Wahrnehmung unversehrter Gegenstände verspricht, wird unwiderruflich mit aller Kraft zerschlagen.

ⁱ Hans Blumenberg: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit. In: ders.: Schiffbruch mit Zuschauern. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M. 1979, S. 75-93.

ⁱⁱ Der Verfasser schließt sich der Sicht Harro Segebergs an, wonach „kulturell codierte technische Artefakte“ und „technisierte Wahrnehmungsdispositive“ nicht einfach in Texten abgebildet werden; vielmehr „bilden sich vielfältige Verschlingungen, Verwerfungen, aber auch neue interdiskursive Gemengelagen heraus – eine Wechselwirkung, die die Annahme einer geradlinigen Entfaltung autonomer literarischer Wissens- und Deutungsbestände von vornherein ausschließt.“ Harro Segeberg: Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Darmstadt 1997, S. 12.

ⁱⁱⁱ Vgl.: Florian Nelle: Die Welt als Kulisse. Der Crystal Palace und die Moderne als Theater ohne Ausgang. In: Karin Harrasser/Roland Innerhofer (Hg.): Bauformen der Imagination. Ausschnitte einer Kulturgeschichte der architektonischen Phantasie. Wien [erscheint 2007].

^{iv} Zur Glasarchitektur bei Paul Scheerbar und Bruno Taut vgl.: Ralph Musielski: Bau-Gespräche. Architekturvisionen von Paul Scheerbar, Bruno Taut und der „Gläsernen Kette“. Berlin 2003; Roland Innerhofer: Literarische und architektonische Phantasie im Zeitalter der Avantgarden. Paul Scheerbar und Bruno Taut. In: Architektur & Bauforum, 33. Jg., Nr. 205, März/April 2000, S. 130-139.

^v Paul Scheerbar: Das graue Tuch und zehn Prozent Weiß. Ein Damenroman [1914]. Hg. von Mechthild Rausch. München 1986, S. 121.

^{vi} Vgl.: Paul Scheerbar. Glasarchitektur [1914]. Mit einem Nachwort von Wolfgang Peht. München 1971, S. 32.

^{vii} Evgenij I. Zamjatin: Wir. Roman [entstanden 1920]. Aus dem Russ. übertr. von Gisela Drohla. Zürich 1977.

^{viii} Zamjatins Dystopie entspricht in diesem Punkt genau dem Überwachungssystem des *Panopticum*s von Bentham, wie es Foucault beschrieben hat. Vgl.: Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. 1976, S. 260f.

^{ix} Vgl.: Angelika Thiekötter u.a. (Hg.): Kristallisationen, Splitterungen - Bruno Tauts Glashaus. Eine Ausstellung des Werkbund-Archivs im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1. 10. 1993 - 16. 1. 1994. Basel u.a. 1993.

^x Zum Verhältnis zwischen Glasarchitektur und Kristallsymbolik vgl.: Regine Prange: Das Kristalline als Kunstsymbol: Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne. Hildesheim u.a. 1991.

^{xi} Vgl.: Robert Matthias Erdbeer: Der Einkaufsbummel als Horrortrip. Ein diskursgeschichtlicher Versuch zur Attraktionskultur in Robert Müllers Erzählung „Irmelin Rose“ (1914). In: Hofmannsthal Jahrbuch – Zur europäischen Moderne 8/2000, S. 311-355; hier S. 325.

^{xii} Karl Ernst Osthaus: Das Schaufenster. In: Die Kunst in Industrie und Handel 1913, S. 59-69; hier S. 62 (zit. n. Erdbeer, Der Einkaufsbummel als Horrortrip, S. 326f. [vgl. Anm. 11]).

^{xiii} Robert Müller: Irmelin Rose [1914]. In: ders.: Irmelin Rose. Bolschewik und Gentleman. Paderborn, S. 7-52; hier S. 42.

^{xiv} Siegfried Kracauer: Analyse eines Stadtplans [1928]. In: ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin 1987, S. 12f.; hier S. 13.

^{xv} Siegfried Kracauer: Straße ohne Erinnerung [1932]. In: ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin 1987, S. 15-18; hier S. 17.

^{xvi} Siegfried Kracauer: Abschied von der Lindenpassage [1930]. In: ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin 1987, S. 24-29; hier S. 29.

^{xvii} Siegfried Kracauer: Aus dem Fenster gesehen [1931]. In: ders.: Straßen in Berlin und anderswo. Berlin 1987, S. 40f.; hier S. 41.

^{xviii} Kracauer, Straße ohne Erinnerung, S. 15 [vgl. Anm. 15].

^{xix} Walter Benjamin: Erfahrung und Armut [1933]. In: ders.: Gesammelte Schriften II/1. Frankfurt/M. 1977, S. 213-219; hier S. 217.

^{xx} Ebd. S. 218.

^{xxi} Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Bd. 2: Aus dem Nachlass. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 1342.

^{xxii} Ebd.

^{xxiii} Zur optischen Inversion bei Musil vgl.: Peter Berz: I-Welten. In: Hans-Georg Pott (Hg.): Robert Musil – Dichter, Essayist, Wissenschaftler. München 1993, S. 171-192; Christoph Hoffmann: „Der Dichter am Apparat“: Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942. München 1997, S. 175-184.

^{xxiv} Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Bd. 1: Erstes und Zweites Buch [1930/32]. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 359.

^{xxv} Franz Kafka: Der Verschollene [entstanden 1911-14]. Roman. In der Fassung der Handschrift. Frankfurt/M. 1994, S. 46.