

Paul Scheerbarts astrale Hermeneutik
Vorschlag zu einer Bestimmung
des Begriffs ›Neoromantik‹

I

Im Februar 1904 erscheint in der Zeitschrift »Kunst« eine Reihe von Zeichnungen Paul Scheerbarts unter dem Titel »Der magnetische Spiegel«. Eingebettet in einen pseudodokumentarischen Rahmentext illustrieren Kopffüßler und andere groteske Kreaturen den Erfahrungsbericht eines optisch-physikalischen Versuchs. Mit Hilfe einer in Schottland entdeckten Bauanleitung konstruiert der namenlose Berichterstatter einen magnetischen Spiegel, der ihm den Blick auf eine neue Kunst ermöglicht:

Rein äußerlich betrachtet, sind die geheimnisvollen Spiegel ganz einfache, spiegelnde Metallplatten.

Wird nun die nach der Vorschrift hergestellte Metallplatte zur Erdbebenzeit in die richtige Lage gebracht, so zeigt sich bei Beobachtung der Platte mit eigens präparierter Lupe ein Bild von besonderer Anziehungskraft. Und wer diese Bilder in den Hauptzügen richtig zu kopieren vermag, der hat die »neue Kunst« entdeckt.¹

Magnetismus und ›neue Kunst‹ verweisen auf eine romantische Poetik und deren Projekt einer wissenschaftlichen Erforschung des Paranormalen; ein solches Amalgam von Technologie und esoterischem Wissen zielt auf eine naturwissenschaftliche Metaphysik und die Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Diese bewußt paradoxal entworfene »Physik der Geister«² manifestiert sich im romantischen Text als Verschaltung heterogener Diskurse und Wirklichkeitskonzepte; der Roman als Begegnungsraum von Naturwissenschaft und Übernatürlichem begründet mit

¹ Paul Scheerbart: Der magnetische Spiegel. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 9. Gedichte. Zeichnungen. Theoretische Schriften 1. Hg. von Uli Kohnle. Bellheim 1994, S. 110–118, hier S. 112.

² So wird das Projekt treffend benannt in Arnims »Die Majoratsherren«. In: Achim von Arnim. Werke in sechs Bänden. Bd. 4. Sämtliche Erzählungen 1818–1830. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1992, S. 107–147, hier S. 117.

seinem Anspruch, alles Sag- und Denkbare zu narrativieren, die romantische ›Neue Mythologie‹. Das Bild einer solchen Mythopoiesis als Menge von Einzeltexten, die in ihrer Eigenschaft, je untereinander verknüpfbar zu sein, ein eigenes, neu-mythisches Weltkonzept entstehen lassen, findet sich so auch bei Paul Scheerbart wieder, dessen Texte einander fortwährend kommentieren und ineinander abbilden. So beschreibt die »Jenseitsgalerie« (1907) ein dem magnetischen Spiegel ähnliches Verfahren, in dem astronomische Aufnahmen des Sternenhimmels, durch ein Mikroskop betrachtet, im Bereich jenseits des Neptun³ anthropomorphe Planeten und Meteorhaufen offenbaren. Der physikalische Zugang zum Übernatürlichen bildet den Kern einer ›Neuen Mythologie‹, sowohl einer romantischen als auch deren Wiederaufnahme durch Paul Scheerbart. Den Zusammenhang mit der idealistisch selbstreflexiven Poetik eines Novalis, Schlegel, Tieck oder Hoffmann benennt der Erzähldiskurs dabei ausdrücklich; so heißt es, um eine Vorstellung der beschriebenen magnetischen Spiegel zu bekommen, brauche man »nur an die magnetischen Spiegel zu denken, von denen in der romantischen Zeit so oft die Rede war.«⁴

Zwar nehmen Scheerbarts Texte damit offensichtlich Abstand von realistischen Schreibweisen, eine Periodisierung jedoch bereitet Probleme, da der Hauptteil des in den Jahren 1889–1914 entstandenen Werkes in die Zeit zwischen 1900 und 1910 fällt. Dieses erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts scheint in der Literaturgeschichte eine Verlegenheitsgeste hervorzurufen, insofern sie zur Abdeckung jener Lücke entweder die avantgardistische Moderne vordatiert⁵ oder das Konglomerat der Strö-

³ Neptun gilt 1904 noch als äußerster Planet des Sonnensystems und kann in diesem Kontext in »Der magnetische Spiegel« als Grenzstein des bekannten Raums gelesen werden; Pluto wird erst am 18. Februar 1930 von Clyde Tombaugh entdeckt.

⁴ Scheerbart: Der magnetische Spiegel (wie Anm. 1), S. 111f.

⁵ So positioniert Karl Riha die Texte Scheerbarts »zu den dezidiert modernen Programmansätzen des Futurismus, Dadaismus, Surrealismus etc. im Verhältnis einer losen – nicht zwingenden, aber doch auch nicht zufälligen – Vorläuferschaft« (Karl Riha: Science Fiction und Phantastik. Zur unterschiedlichen literarischen Reaktion auf den technischen Prozeß um die Jahrhundertwende. In: Literatur in einer industriellen Kultur. Hg. von Götz Großklaus und Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989, S. 239–257, hier S. 256), während Fähnders auch solche vorgreifenden Ansätze des Neuen bestreitet: »Nach 1900 stagniert die literarische Entwicklung« (Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart 1998, S. 10); Hermann Fischer-Harriehausen wiederum sieht in Scheerbart den ersten Expressionisten (Hermann Fischer-Harriehausen: Auf der Suche nach Lemurien. Zur Geschichte des Expressionismus von Paul Scheerbart bis Gottfried Benn. Berlin 1998, S. 7).

mungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts⁶ bis zum aufkommenden Futurismus und Expressionismus andauern lässt.⁷ Mit Scheerbart in dieser Grauzone verortbar sind Autoren wie Otto Julius Bierbaum, Gustav Meyrink, Salomon Friedländer (Mynona), Josef Popper-Lynkeus, Peter Hille und Christian Morgenstern, deren erzwungene Zuteilung zu einem der ›Ismen‹ – als Ausläufer, Randfigur oder Vorreiter – nicht recht überzeugen kann.

Der regelmäßige Bezug der Scheerbartschen Texte auf Theoreme und Konzepte einer romantischen Poetik böte zwar eine Kategorisierung als Neoromantiker an, dieser Begriff erweist sich aber als ebenso problematisch wie eine Kartographierung jenes Jahrzehnts überhaupt. Die überschaubare Forschungsliteratur findet ihren einzigen Konsens darin, den Begriff der ›Neuromantik‹ als »oberflächliche und behelfsmäßige, daher auch sehr umstrittene Bezeichnung⁸ eher in Frage zu stellen als ihn zu klären. Einer epochenunabhängigen regelmäßigen Wiederkehr des Romantischen an sich⁹ stehen vielfach motivgestützte Untersuchungen

⁶ Den wohl umfangreichsten Katalog periodischer Binnendifferenzierung bietet mit 31 Stilrichtungen Hugo Schmidt (Hugo Schmidt: Impressionismus, Stilkunst. In: Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Bd. 3: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Erhard Bahr, Tübingen/Basel ²1998, S. 157–231, hier S. 170).

⁷ So beispielsweise bei Peter Sprengel (Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. München 2004), der auf Jugendstil und Neuromantik direkt den Expressionismus folgen lässt. Ein ähnlicher Übergang zeigt sich bei Helmuth Kiesel (Geschichte der literarischen Moderne. München 2004) in der Aufeinanderfolge von Naturalismus und Futurismus oder bei Walter Fähnders, der dem »Stilpluralismus« und den »Ismen« der Jahrhundertwende im Rahmen einer umfassenden Darstellung lediglich drei Seiten widmet (Fähnders: Avantgarde und Moderne [wie Anm. 5], S. 91–93).

⁸ Helmut Prang: Neuromantik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2., neu bearb. Aufl. Bd. 2: L-O. Hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin 1965, S. 678–680, hier S. 678.

⁹ So beispielsweise in Heimo Schwilks Untersuchungen zu Botho Strauß' Romanen »Der junge Mann« und »Kongress. Die Kette der Demütigungen« (Heimo Schwilk: Wendezzeit – Zeitenwende. Beiträge zur Literatur der achtziger Jahre. Bonn/Berlin 1991) sowie Hilmar Schmundts Analyse von William Gibsons »Neuromancer« und Norman Ohlers »Die Quotenmaschine« (Hilmar Schmundt: Modems, Mythen, Neuromantik. Die Cyberpunkliteratur erschafft ein Archetypeninventar für das digitale Zeitalter. In: Sprache im technischen Zeitalter 33 (1995), Heft 135, S. 281–293); verhandelt werden Figuren der romantischen Poetik wie das Fragment und die Paradoxie, ohne jedoch ein mehrdimensionales Gesamtkonzept einer Neoromantik zu entwerfen, das sich (1) über das Zusammenspiel und (2) die Weiterentwicklung verschiedener romantischer Verfahren definiert. Gerade so ergäbe sich aber ein Mehrwert, der über romantistische Heimatliteratur und einen obsoleten Begriff von Romantik als Eskapismus – wie ihn etwa Reinhild Schwede vertritt – hinausginge (vgl. Reinhild Schwede: Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Frankfurt a. M. 1987).

einzelner Text gegenüber,¹⁰ insgesamt aber lassen die bisherigen Ansätze ein stabiles Konzept vermissen, von dem aus Übertragungsleistungen auf ein ganzes literargeschichtliches Feld möglich und die Neoromantik als eigene Epoche erkennbar wird.

Daher soll der folgende Abriß Scheerbartscher Textverfahren als Vorschlag zu einem Motiv- und Verfahrensebene umfassenden Begriff der Neoromantik dienen, der sich über eine Weiterentwicklung romantischer Textstrategien erschließt. Das zu umreißende Konzept könnte so zwischen romantischem Bezugs- und emphatisch-modernem Fluchtpunkt einen systemisch sinnvollen Platz im literarhistorischen Kontinuum einnehmen. Scheerbarts Poetik würde als Weiterentwicklung selbstreflexiver Verfahren einer romantischen ›Progressiven Universalpoesie‹ lesbar, deren Inblicknahme der eigenen Materialität auf eine Textstrategie der emphatischen Moderne vorgreift. Scheerbarts Texte verhandeln sowohl das allgemeine Verstehen von Text als auch die eigene Verfaßtheit als eigentlich arbiträre Zeichen, die zuletzt vor allem eines sind: Erscheinungsweisen von Textur.¹¹ Eine Engführung der programmatischen Äußerungen Paul Scheerbarts mit der Poetik der Romantik soll die Produktion vollständig texturierter Literatur als konsequenter Endpunkt einer bereits im romantischen Literaturverständnis eingeleiteten Entwicklung zeigen.

Das beschriebene Konzept von Neoromantik versteht sich insofern als Alternative zur Periodisierungsvielfalt um 1900, als dem Wildwuchs der Spezialepochen so die produktive Einschreibung in einen Traditionszusammenhang gegenübersteht. Im Gegensatz zur Vielzahl von ›Is-men‹ steht der Begriff der Neoromantik nicht isoliert im vermeintlichen

¹⁰ Vgl. exemplarisch die Ansätze Helmut Motekats (Helmut Motekat: Die deutsche Neuromantik. In: Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur. Symposium der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Weltvereinigung der ukrainischen Exilschriftsteller, Literaturwissenschaftler und Kritiker »Slovo« am 11. und 12. Januar 1983. Hg. von J. Bojko-Blochyn. Heidelberg 1985, S. 111–121, hier S. 112) und Justus Ulbrichts (Justus Ulbricht: Neuromantik – Ein Rettungsversuch der Moderne mit Nietzsche. In: Nietzscheforschung 11 [2004], S. 63–72), die sich am Neuromantikbegriff Hermann Hesses orientieren. Dieser sieht die Romantik aber bereits mit Novalis' Tod abbrechen und läßt damit das in der Hoch- und Spätphase der Epoche einsetzende Bewußtsein ihrer eigenen Aporien ungenutzt, um sie auf eine beinahe ausschließlich optimistisch-idealistische Frühromantik zu verengen.

¹¹ Zum Begriff der ›Textur‹, wie er im Folgenden verwendet wird, vgl. Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994.

Niemandsland der Jahre zwischen 1900 und 1910, sondern zeigt eine Möglichkeit auf, die erste Dekade des 20. Jahrhunderts in das Kontinuum literarischer Bezugnahmen und Entwicklungen einzuordnen, aus diesen Referenzen heraus zu erklären und damit dem vorherrschenden motivgestützten (und in der Regel pejorativen) Begriff von Neoromantik entgegenzuarbeiten.¹²

II

Im Gegensatz zu Adolf Loos, dessen berühmtes Diktum vom »Ornament als Verbrechen« jede ornamentische Form als »Seuche« und als »Degenerationserscheinung«¹³ ablehnt, fordert Scheerbart in seinen kunsttheoretischen Schriften eine neue Form der Ornamentik im Sinne eines schriftähnlichen, allgemein zugänglichen Symbolinventars. Der Wunsch nach einer gemeinsamen Bildhaftigkeit ist lesbar als Wiederbelebung der Idee von einer ›Neuen Mythologie‹, einer Lesbarkeit qua Referenzsystem – dem, was Friedrich Schlegel vermißt, wenn er um die Wende zum 19. Jahrhundert attestiert, dem zeitgenössischen Dichten gebreche es »an einem festen Halt [...], an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft«; die Diagnose lautet: »Wir haben keine Mythologie.«¹⁴ Als das »künstlichste aller Kunstwerke« macht das Konzept einer ›Neuen Mythologie‹ in der Romantik Karriere. Zugleich aber fungiert die neue Mythologie als »Kunstwerk der Natur«, als um

¹² Exemplarisch für diese Sicht ist der Artikel »Neuromantik« von Jürgen Viering in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H.-O. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York ³2000, S. 707–709. Viering rät gar zur Vermeidung »des Ausdrucks *Neuromantik* als eines übergreifenden Sammelbegriffs, erst recht eines überzeitlichen Stilbegriffs« (S. 707; Herv. i. Orig.). Die problematisierten »fließenden Grenzen« ergeben sich jedoch gerade aus der Stofforientierung und es verwundert nicht, daß ein von vornherein und per definitionem als unscharf veranschlagter Begriff von Neoromantik letztlich als »epigonal«, »regressiv« und »dezidiert antimodernistisch« (S. 709) abgehandelt wird. Neoromantik weniger inhaltlich und an den Selbstaussagen seiner vermeintlichen Protagonisten, sondern vielmehr verfahrensanalytisch und aus der Tradition romantischer Poetologie gedacht, konturiert hingegen ein konzises, der emphatischen Moderne vorarbeitendes Konzept.

¹³ Adolf Loos: Ornament und Verbrechen [ursprünglich als Vortrag im Jahre 1908]. In: Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Bd. 1. Hg. von Franz Glück. Wien/München 1962, S. 276–288, hier S. 277ff.

¹⁴ Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Zweiter Bd.: Charakteristiken und Kritiken 1 (1796–1801). Hg. von Hans Eichner. München 1967, S. 311–322, hier S. 312.

eine »mythologische Ansicht der Natur«¹⁵ bereicherte Physik. Wenn in Hoffmanns »Abenteuer der Sylvesternacht« Peter Schlemihl und andere Figuren der Erzählung Adelbert von Chamisso zentrale Rollen spielen, wird der funktionale Aspekt einer ›Neuen Mythologie‹¹⁶ als eines gemeinsamen Themen- und Figuren inventars deutlich, wie es eben die Helden und Götter der griechischen Mythologie waren. Das Netz neumythologischer Isotopien ist als Beglaubigung für das romantische Erzählen und dessen Absolutheitsanspruch angelegt. Die ›Neue Mythologie‹ dient als Basis für das Projekt, einen ständig wachsenden, das Weltwissen vollständig narrativierenden Text zu produzieren, und fungiert so als Sammlung absoluter Wahrheiten und Verbildlichung der Weltverfaßtheit, d. h. als eine Art metaphysischer Leumund.

Als Schlüsseltext für den konkreten Eingang dieser Ideen in das Scheerbartsche Universum kann die Erzählung »Steuermann Malwu« gelten, deren Spezifikum in der bildlichen Engführung des Verstehens-Motivs, einer selbstreflexiven Präsentation von Literatur und der Verhandlung von Mythen liegt.

Als Schauplatz dient der Asteroid Vesta, dessen dichte Wolkenhülle und der daraus resultierende fehlende Ausblick ins All die Bewohner des Himmelskörpers auf das Monopol der eigenen Phantasie und damit auf die Literatur zurückwerfen:

[D]ie Vestabewohner wissen deswegen auch nicht, daß sie in einem Raume leben, dessen Hauptmerkmal eine vollkommen unverständliche Endlosigkeit ist. Die gesamte Literatur der Vestabewohner beschäftigt sich nur mit dem, was über den Wolken sein könnte – es ist eine große mythologische Literatur.¹⁷

Wie sich für eine Vielzahl weiterer Scheerbart-Texte erweist, vor allem »Lesabéndio«, sind Himmel und atmosphärische Hülle die zu durchstossende Oberfläche, eine Trennmembran der Erkenntnis. Den Mythos-

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Der Begriff des Mythos hat im theoretischen Diskurs der Romantik stark normative Funktion. Vgl. Manfred Frank: Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne. Frankfurt a. M. 1989, S. 96: Als »Verständigkeit der Gesellschaftsteilnehmer untereinander und auf die Einträchtigkeit ihrer Wertüberzeugungen« leistet der Mythos eine »Rechtfertigung von Lebenszusammenhängen«.

¹⁷ Paul Scheerbart: Steuermann Malwu. Eine Vesta-Novellette. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 6: Erzählungen 1. Hg. von Thomas Bürk u. a. Linkenheim 1990, S. 281–291, hier S. 281.

Begriff auf Aktualität zu verpflichten verweist das Konzept der Vestamthen an das Projekt einer Mythologie, die nicht »Restitution griechischer Mythen«, sondern »formale Konstruktion einer modernen Literatur in mythischer Gestalt«¹⁸ sein will, d. h. Sujets und Protagonisten bereitstellt, die aus dem Sinnzusammenhang hervorgehen, ein Abbild ihrer zeitgenössischen Kultur zu sein. Die Verschriftlichung jener inhaltlich nicht weiter beschriebenen Vestamthen bei Scheerbart wiederum bedient sich »einer komplizierten Bilderschrift«¹⁹ und nähert sich damit dem symbolischen Ornament und dem daraus gewonnenen Konzept einer romantisch-absoluten, d. h. aus sich selbst erklärbaren Allegorie. Herder beklagt als Vordenker einer romantischen ›Neuen Mythologie‹ mit Blick auf die griechischen Mythen:

Die schönen Namen unsrer *Bäume* und *Blumen*, unsrer *Auen* und *Ströme*, unsrer *Mond* und unsre *Sonne* haben keine *Märchen* erzeugt, wie die Erzählungen der Griechen von *Apollo* und der *Daphne*, von *Apoll* und dem *Hyacinthus*.²⁰

Diese Beobachtung zielt auf eine ikonographisch-narrative Darstellung dessen, was (auch wörtlich) *hinter* den Naturerscheinungen vermutet wird, die sprachliche Bezeichnung der Dinge, deren Wirkmacht Narration hervorbringt. Pragmatischer ausgedrückt: Die Vestabewohner formulieren ihre phantasiegeleitete Erkenntnis vom Kosmos in einer Sprache, deren Schrift zugleich Bild und deren Bild Schrift ist. Die Einkleidung der Vestabewohner in diese ihre Textrollen komplettiert die Verschaltung der drei oben genannten Elemente; das im Wortsinne hinter Text verborgene Ich korrespondiert mit dem von Wolken verdeckten Ausblick in den offenen Raum; und das Verstehen von Text ist unabdingbare Voraussetzung, um sein Gegenüber zu erkennen. Verstehen und selbstreflexiver Verweis auf das eigene Verfahren und die eigene Funktion sind zuletzt organisiert über den Mythos als allumfassenden Kode, als hypertrophe literarische Weltformel.

¹⁸ Detlef Kremer: Romantik. Stuttgart/Weimar 2001, S. 111.

¹⁹ Scheerbart: Steuermann Malwu (wie Anm. 17), S. 281.

²⁰ Johann Gottfried Herder: Iduna oder der Apfel der Verjüngung. In: Johann Gottfried Herder. Werke in zehn Bänden. Bd. 8: Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800. Hg. von Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a. M. 1998, S. 155–172, hier S. 159 (Hervorh. im Original).

Auch Scheerbarts Berlin-Roman »Münchhausen und Clarissa« (1906) besteht zum größten Teil aus poetologischen Reflexionen, die über die längst vor Scheerbart entworfene Figur des Lügenbarons präsentiert werden. Dessen integrale Eigenschaft ist nicht nur die Fähigkeit, exzessiv Phantasmen zu produzieren, sondern er ist selbst auch als Kommentar auf die eigene Verfaßtheit als moderner Mythos lesbar. Münchhausen bietet sich dafür an, die Figur ist nicht antik, erfüllt aber die »Jederzeitlichkeit des Mythos«.²¹ Münchhausen ist Mythos und produziert Mythen.

Zu Beginn des Romans, als der Baron anreist, gibt die Aufwärterin auf die Frage der Gräfin, wer der Neuankömmling sei, die einzige angemessene Antwort, indem sie auf dessen Bild zeigt; der Protagonist ist schon vor seiner Anwesenheit im Medium der Abbildung präsent. Eine bereits aus der Sicht der Diegese fiktive Figur kommt höchstlebendig zu Besuch, und das geschieht in einem Text, der den Anspruch erhebt, eben solche Figuren neumythisch wiederzubeleben und »weiterzuschreiben«. Der Text als Fragment einer neuen Ornamentik bildet die Rückkehr mythologischer Konzepte in der Person des Barons ab, während der Baron selbst ebenfalls Mythengenese vollzieht – die Manifestation des fiktiven Barons in der Erzählwelt spiegelt so das Textverfahren in einer Art poetologischer mise en abyme.

Diese Strategie einer Identifikation *qua* Abbildung überträgt sich auf das Handeln der Figuren: »Eine Vorstellung fand nicht statt; alle Anwesenden liessen dem Baron ihre Photographien mit Widmungsinschriften überreichen.«²² Und jenes Bild des Barons, auf das die Aufwärterin als Antwort deutet, ist zusammen mit dem Spiegel der Gräfin in einen Rahmen gefaßt; so werden Selbstreflexivität und Mythos auch bildlich in einen Frame integriert.

Am Abend des ersten Tages dann überreicht Clarissa dem Baron eine Orchidee, deren Foto sie von Münchhausen am darauf folgenden Tag im Gegenzug erhält. Auf der Plot-Ebene handelt es sich um die augen-

²¹ Markus Schwering: Die Neue Mythologie. In: Romantik-Handbuch. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart 2003, S. 381–392, hier S. 381.

²² Paul Scheerbart: Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman. In: Paul Scheerbart: Gesammelte Werke. Bd. 4: Romane 4. Hg. von Thomas Bürk u. a. Linkenheim 1987, S. 463–612, hier S. 481.

zwinkernde Geste eines Mannes, der beweisen will, verantwortungsvoll mit dem Geschenk umgegangen zu sein. Eine abstraktere Lesart offenbart jedoch den Lügenbaron als Schnittstelle zwischen Gegenstand und Abbildung, er ist eine oder *die* personifizierte Poetik.

Der zeitliche Rahmen der Handlung erstreckt sich (eingefaßt von einem ›Vorspiel‹ und einem ›Nachspiel‹) auf die sieben Tage vom 16. bis zum 22. Januar 1905 und nimmt damit Bezug auf den biblischen Schöpfungszyklus. So verweist bereits die Struktur des Romans darauf, daß hier die Genese einer Ganzheit Thema ist. Inhaltlich über ein Minimum an Handlung konstruiert, bietet der Roman in der Hauptsache Raum für den Bericht des Barons von der Weltausstellung in Melbourne. Dabei steht die Weltstadt in der Tradition einer allegorischen Topographie der Romantik, deren Orte weniger für sich zu betrachtende Schauplätze als vielmehr ein spielbrettartiges Netz von Verweisstrukturen bilden. Während realistisches Erzählen konkrete, in der Regel über Adressen authentifizierte Orte entwirft, deren Verfaßtheit an ihnen selbst ablesbar ist, sind romantische Schauplätze über ihre Relation zu den übrigen Orten und Räumen der Erzählung definiert. Während es bei Fontane heißt, man befindet sich am »Schnittpunkte von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße«,²³ spielt der »Blonde Eckbert« dagegen in »einer Gegend des Harzes«,²⁴ deren Kodierung sich nur innerhalb der allegorischen Bezüge des Textes erschließt. Über ein realistisches Haus läßt sich sagen, es sei mittelständisch und stehe in der »Großgörschenstraße«;²⁵ die Hütte im »Blonden Eckbert« ist der Ort, an dem der Vogel ein anderes Lied singt als außerhalb. So wie darüber hinaus im romantischen Raum Figurenverfaßtheit und Textbegehrten dargestellt sind,²⁶ ist auch Melbourne weniger die Hauptstadt Australiens als vielmehr der in einem Signifikanten verdichtete Knotenpunkt aller kunsttheoretischen Parameter der Scheerbartschen Poetik. Melbourne ist der immerferne Ort des vollständigen künstlerischen Gelingens; da klingt der Satz:

²³ Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. In: Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe. Abt. 1. Bd. 4. Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1974, S. 319–475, hier S. 319.

²⁴ Ludwig Tieck: Der blonde Eckbert. In: Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6. Phantasus. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 126–146, hier S. 126.

²⁵ Theodor Fontane: Die Poggenuhls. In: Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe. Abt. 1. Bd. 2. (wie Anm. 23), S. 479–576, hier S. 479.

²⁶ Jüngstes Beispiel einer solchen Toposanalyse ist Carsten Langes Studie Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg 2007.

»[E]s ist sehr weit von hier bis Melbourne!«²⁷ mehr wie eine ewige künstlerische Wahrheit denn wie der Hinweis eines Reiseführers. Fotografien der Exponate kann es dementsprechend nicht geben; daß diese »auf der Herreise verloren[gegangen]«²⁸ sind, scheint so auch poetologisch motiviert. Und was der Baron von den Exponaten berichtet, klingt tatsächlich kaum durch die Realität einholbar. Die mobilen Residenzen auf dem Gelände der Weltausstellung machen eine Besichtigungsreise unnötig:

Man fährt, ohne zu bemerken, dass man fährt. Und man sieht sich dabei alles in bequemster Situation vom Fenster aus an und isst sein Frühstück dabei [...]»²⁹

Kunst wird auf diese Weise nicht nur als, sondern auch in perpetuierlicher Bewegung wahrgenommen. Münchhausen beschreibt diesen Effekt einer unausweichlichen Dynamik als einen der Beschreibung geschuldeten, der im Erzählen an ihm selbst manifest werde:

»Wenn man diese Ausstellungsgeschichte erlebt,« sagte er leiser, »so wirkt sie ganz ruhig; wenn man sie aber erzählt, so strengt es doch sehr an, da die andauernde Bewegungskunst, die man zur Mitempfindung bringen muss, nicht zur Ruhe kommen lässt.«³⁰

Die gesamte Architektur ist eine bewegliche, deren Prinzip in Räumen besteht, die fortwährend ihre Anordnung wechseln und sich gegeneinander verschieben. So wird die Ausstellung als Kunstwerk nicht fixierbar und aus dem Blickwinkel der Rezeption unerschöpflich, der Betrachter kann »von dieser beweglichen Architektur immer neue köstliche Eindrücke empfangen«.³¹

Auch hier arbeitet Scheerbart mit einem romantischen Konzept über dasselbe hinaus, indem er die Idee einer unabsließbaren Text-Lektüre zur sich permutierenden Architektur ausweitet. Der Grundgedanke ist dabei, daß sich der romantische Text einer Letztbestimmbarkeit im Sinne eines hermeneutisch-interpretativen Endpunktes widersetzt und das von

²⁷ Scheerbart: Münchhausen und Clarissa (wie Anm. 22), S. 502.

²⁸ Ebd., S. 483.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 484.

³¹ Ebd., S. 485.

Friedrich Schlegel geforderte »zyklische Lesen«³² notwendig macht. Eine solche kreisförmige Struktur, eine hypertextähnliche Verkettung von Querverweisen zeichnet eine Vielzahl romantischer Romane aus, wie beispielsweise die »Lebensansichten des Katers Murr« oder die »Nachtwachen«; die »um sich selber kreisend[e] [...] Struktur des Textes«³³ lässt weder einen exakten Endpunkt des erzählten Geschehens noch eine interpretativ endgültige Lektüre zu.³⁴ Im Schritt von der beabsichtigten Uneindeutigkeit des romantischen Textes hin zur tatsächlichen permanenten Veränderung des architektonischen Kunstwerkes selbst liegt die neoromantische Modifikation; die Kunst in Scheerbarts Roman vollzieht materiell, was dem romantischen Text als Verfahren eingeschrieben ist.

IV

Die Affinität zum romantischen Literaturbegriff gibt einen Hinweis auf die poetologische Lesbarkeit von Scheerbarts Texten, auch wenn deren Konzeption sie nicht unmittelbar als solche ausweist. Vor allem der Projektbericht von der Erforschung des *Perpetuum Mobile* – man denke auch an dessen wiederholtes Vorkommen bei Novalis³⁵ – kann vor dem Hintergrund eines Rückbezuges auf die Prinzipien der ›Progressiven Universalpoesie‹ aus dem anekdotischen Diskurs Scheerbartscher Skurrilitäten³⁶ gelöst und als poetologisches Konzept betrachtet werden.

³² Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 16. Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil. Hg. von Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981, S. 67.

³³ Linde Katritzky: Ort und Zeit in den *Nachtwachen* von Bonaventura. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 5 (1997), S. 54–66, hier S. 65.

³⁴ Das Kreisen ist ganz im Sinne romantisch-allegorischer Durchformung ein grundlegender Aspekt in der Konzeption der Hauptfigur von Bonaventuras *Nachtwachen*; vgl. hierzu Cathy Brzovic: *Bonaventura's Nachtwachen. A satirical novel*. New York/Frankfurt a. M. 1990, S. 133: »The act of physically circling the town corresponds to the circular nature of the narrative as a whole.«

³⁵ So beispielsweise in »Die Christenheit oder Europa« sowie im »Allgemeinen Brouillon«, zentral in Fragment 314: »ENC[YCLOPAEDISTIK]. Jede W[issenschaft] hat ihren Gott, der zugleich ihr Ziel ist. So lebt eigentlich die Mechanik vom *Perpetuo mobile* – und sucht zu gleicher Zeit, als ihr höchstes Problem, ein *Perpetuum mobile* zu construiren«. In: Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrichs von Hardenberg*. Dritter Bd.: *Das philosophische Werk II*. Hg. von Richard Samuel. Darmstadt 1968, S. 296.

³⁶ Paradigmatisch hierfür ist das Porträt Scheerbarts als »Kosmokomiker« und den Bemühungen um das *Perpetuum Mobile* als Indiz für den Verlust seines Realitätssinns bei Peter Haffner (Peter Haffner: *Die fixe Idee. 13 Genies und ihre Spleens*. München 1999, S. 89ff.). Dabei fällt Haffners Urteil verhältnismäßig wohlwollend aus verglichen mit Arno Schmidts Einschätzung der Werke Paul Scheerbarts als »geistige Durchfallerscheinungen« (Seifenblasen

Vordergründig die euphorische Beschreibung einer technischen Revolution, wird das Forschungsobjekt im Laufe der Aufzeichnungen zur rein intelligiblen Erkenntnis, zum im Geiste bereits funktionierenden Gedankenkonstrukt, zu dessen Falsifikation das Materielle gar keine Macht mehr hat. Die Kenntnis des mayerschen Energieerhaltungsgesetzes stellt für Scheerbart kein Gegenargument dar, das Perpetuum Mobile ist als richtig erkannt und sieht sich in der Ausführung allein von Materialproblemen und unzureichender technisch-mechanischer Kompetenz behindert.

So ist das »Perpetuum Mobile« eben kein Versuchsprotokoll, sondern die Abbildung der Haltung zum Gegenstand Literatur. Mit der Dokumentierung seiner Versuche um einen Drucklastmotor vollzieht Scheerbart sowohl die Beschreibung als auch die literarische Nutzbarmachung einer potentiell unendlichen Bewegung, wie sie in der Formel einer ›Progressiven Universalpoesie‹ kodiert ist; das Paradoxe fungiert als Motor einer perpetuierlichen Oszillationsbewegung. Spätestens die Absage an das tatsächlich verwirklichte Perpetuum Mobile, die bereits im ersten Drittel der Abhandlung formuliert wird, weist die Ausführungen als Illustration einer Geisteshaltung aus. Mit der Feststellung, daß durch ein Erreichen des Ziels das ›Perpeh‹ als Motor der Forschung ausgeschöpft und zugleich überwunden wäre, fächert der Text seine Ebenen und Bezüge in einem einzigen Bild nahezu vollständig auf. Das Perpetuum Mobile erscheint hier nicht länger als Forschungsobjekt, sondern als Motor von Narration und Text, womit auch das ›zyklische Lesen‹ ein weiteres Mal anschlußfähig wird. Das Nichtfunktionieren des Motors als Antrieb zum Bericht darüber zu nutzen, wendet die romantische Ironie auf sich selbst an und vollzieht damit den produktiven Rückbezug auf die romantische Poetik bei gleichzeitiger Weiterentwicklung von deren Grundkonzepten – also genau das, was das vorgeschlagene verfahrensanalytische Konzept von Neoromantik in den Blick nimmt. Diese Haltung gibt zugleich den grundlegenden Hinweis auf die Perspektive, der sich die Scheerbartschen Texte öffnen. So wird die Literatur »durch das Nichtgehen des

und nordisches Gemäre. Eindrücke einer neuen SCHEERBART=Ausgabe. In: Arno Schmidt. Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden. Bd. 4. Hg. von der Arno Schmidt Stiftung. Zürich 1988, S. 259–263, hier S. 260). Dennoch gesteh auch Schmidt zu, es müsse »derlei bunte Projekteure mit beschränkter Haftung« (S. 259) geben.

Rades mehr gefördert als durch das Gehen des Rades«.³⁷ Dem entspricht auch Scheerbarts Eingeständnis, »die praktische Verwertbarkeit dieses Perpetuums nicht sehr heftig«³⁸ zu erhoffen. Konsequent schließt der Bericht mit der Bemerkung, die Konstruktion eines funktionierenden Perpetuum Mobile sei geglückt; wie wird zwar nicht gesagt, aber die tatsächliche Entdeckung beendet folgerichtig das Schreiben. Als ironische Kontrafaktur kann dabei gelten, daß Scheerbarts Bericht über das Perpetuum Mobile andererseits eine höchst erfolgreiche Initiation war, »Das Perpetuum Mobile« war eine der ersten Veröffentlichungen³⁹ des Rowohlt-Verlags.

V

Daß Scheerbarts Texte die Idee einer ›Neuen Mythologie‹ aber nicht nur umsetzen, sondern auch fortwährend kommentieren, verweist neben dem Projekt des absoluten Buches als Archiv aller möglichen Diskurse auf die zweite kardinale Eigenschaft der Literatur der Romantik, auf ihre Selbstreflexivität. Auch die motivische Füllung dieses Konzepts steht bei Scheerbart in der Tradition romantischer Topoi und Verfahren. Speziell die romantische Topographie als spielbrettartiger Raum erfährt in Scheerbarts Texten ein Revival. Der romantische Schauplatz als in der Regel geographisch nicht verortbares Konstrukt konzipiert seine Topographie wie vorangehend beschrieben als allegorisierten Raum. Als höchstfrequentiertes Motiv romantischer Topographie kann das Bergwerk beziehungsweise allgemein der Gang ins Innere gelten.⁴⁰ Auch das in »Münchhausen und Clarissa« als Kunst-Mekka glorifizierte Melbourne bietet im Zuge einer Kunstausstellung die Möglichkeit, »mit einem Luxuszuge ins Innere der Erde«⁴¹ zu fahren. Der Weg aber führt nicht

³⁷ Paul Scheerbart, *Das Perpetuum Mobile. Die Geschichte einer Erfindung* [1910]. In: Paul Scheerbart, *Gesammelte Werke*. Bd. 9 (wie Anm. 1), S. 371–443, hier S. 386f.

³⁸ Ebd., S. 440.

³⁹ Das erste von Ernst Rowohlt verlegte Buch war 1908 Gustav C. Edzards »Lieder der Sommernächte«; als zweites folgen 1909 Scheerbarts »Katerpoesie« und als drittes Buch im selben Jahr schließlich »Das Perpetuum Mobile«.

⁴⁰ Vgl. Theodore Ziolkowski: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. Kap. 2: *Das Bergwerk. Bild der Seele*. München 1992; *Das Bergwerk von Falun. Varianten eines literarischen Stoffes*. Hg. von Thomas Eichner. Münster 1996; Lange: *Architekturen der Psyche* (wie Anm. 26).

⁴¹ Scheerbart: *Münchhausen und Clarissa* (wie Anm. 22), S. 548.

mehr wie in der Romantik zurück ins eigene Ich, sondern buchstäblich in den bestirnten Himmel. Nach vollständiger Durchquerung der Erde nämlich findet man sich am Südpol mit Blick auf den Nachthimmel wieder. Zuvor macht man einen Zwischenhalt in einem Unterwasserrestaurant, dessen Glaswände den Blick auf ein Panoptikum phantastischer Kreaturen freigeben. Ein gelehrter Mitreisender erklärt, daß erst das Restaurant die Entdeckung und Erforschung der Wesen ermöglicht habe.

Erzähllogisch fällt zunächst als erstaunlich auf, daß wissenschaftlich unerforschtes Gebiet dem Kulturtourismus und sogar der Gastronomie erschlossen ist; die zu erwartende Reihenfolge wäre doch – wenn überhaupt – die umgekehrte. Einer poetologischen Lesart erschließt sich die kontraintuitive Konstellation als Verfahrensanleitung; Erforschung und Entdeckung des Neuen und Eigentlichen geschehen durch die Kunst.

»Immer mutig!«, Scheerbarts Roman um mehrere im Innern eines Berges lebende Nilpferde, deren Hauptbeschäftigung der Disput über Interpretationsverfahren und Konzepte von Literatur ist, beginnt mit der Feststellung des Protagonisten: »Ich hatte mich verstiegen. Und das kam mir so selbstverständlich vor«.⁴²

Der doppelte Sinn des Verbs »versteigen« tritt in Wechselwirkung mit dem Prädikatsadjektiv »selbstverständlich«, dessen Bestandteile, das Selbst und dessen Verstehen, die essentiellen Aspekte der Texthermenneutik benennen. Während »selbstverständlich« die Möglichkeit der kontext- und erläuterungslosen Sinnaneignung bezeichnet, kommt in dem Moment eine denkbare, sprachspielerische Bedeutung zum Tragen, da der Begriff »verstiegen« im Sinne von »abgehoben«, »weltfremd«, oder »unrealistisch« verstanden wird – bleibt doch eine solche »verstiegene« Äußerung im Extremfall nur dem eigenen Selbst verständlich. Die exponierte Stelle des ersten Satzes ist mit dem Faktor der Mehrdeutigkeit kodiert und verweist so direkt auf die unausweichliche Sinnpluralität von poetischem Text.

Das plastische Motiv der Bergbegehung öffnet den Raum für Scheerbarts Kardinalthema, im Berg oder im Planeten findet nämlich vorzugsweise Interpretationstraining statt. So berichtet der Binnentext »Die drei Denkmäler« von Tierstatuen, die in mitternächtlicher Unterhaltung das

⁴² Paul Scheerbart: *Immer mutig! Phantastischer Nilpferdroman*. In: Paul Scheerbart: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. Hg. von Thomas Bürk. Linkenheim 1986, S. 21–317, hier S. 27.

bildhauerische Äquivalent zur Autorfrage diskutieren. Indem sich die Steingebilde fragen, was die Menschen bewogen habe, sie aufzustellen, figuriert der Text ein Artefakt, das selbst die Motivation seines Produzenten zu verstehen versucht.

In der Miniatur »Die Blaue Blume« wiederum heißt es: Die »alten blauen Blumen sind alle vertrocknet und nicht mehr scharf genug«.⁴³ Dementsprechend beschreibt der Text mit der Suche der Hexe Sepu nach einem phantastischen Wirkmittel zugleich die transformierende Erneuerung einer romantischen Poetik, die Scheerbarts Texte auch auf der Verfahrensebene vollziehen. Die Suche wird zuletzt von applaudierenden Händen am Himmel begleitet.

VI

Die Texte Paul Scheerbarts weisen ein weiteres regelmäßiges Accessoire auf, das sich zunächst am ehesten als Wortspiel bezeichnen ließe. So meinen der Scheerbartsche Don Quixote und sein Begleiter Sancho Pansa mit dem gleichen Wort völlig Verschiedenes:

»– bis wir den Kriegsschauplatz unter uns haben – dann schiessen wir runter.«
»Wollen wir«, fragte Sancho Pansa, »Partei ergreifen und ebenfalls schiessen?«⁴⁴

Während der Ritter von der traurigen Gestalt mit seiner zum Flug-Cyborg transformierten Rosinante in den Sinkflug eintreten will, meint Sancho Pansa das Eröffnen des Gewehrfeuers.

Scheerbarts Texte sind nicht im Sinne der emphatischen Moderne radikal texturiert, sondern präsentieren vielmehr ein Kokettieren mit der Möglichkeit, die Textur gegenüber dem Inhalt in den Vordergrund zu rücken. Ein weiterer Binnentext aus dem Nilpferdroman illustriert dies:

⁴³ Ebd., S. 303.

⁴⁴ Paul Scheerbart: Cervantes. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 9 (wie Anm. 1), S. 259–334, hier S. 301.

Er hatte ...
Eine Nachtscene

Er hatte sehr viel getrunken – das stand fest.
Und er hatte sehr lange getrunken – so drei bis vier Tage – genau wußte man's nicht.
Er hatte sich auch geärgert – natürlich!
Wer viel und lange trinkt, hat sich immer geärgert. Das ist nun mal so auf diesem großen Erdball.
Und er hatte natürlich keinen Sechser mehr – das sagten Alle, die ihn umstanden. Und die mußten es wissen, denn sie waren dabeigewesen.
Er hatte sich ja in ihrer Gegenwart die Gurgel durchgeschnitten und war dabei umgefallen, obgleich er sich am Laternenpfahl gehalten hatte.
[...]
»Er hatte Talent!« sagten die Leute.
Und bei diesen Worten hatte sich ein Arzt vorgedrängt – der hatte natürlich sein Verbandzeug nicht bei sich.
Aber die Umstehenden hatten Taschentücher.
Wer hatte nicht Taschentücher?
Er hatte Talent.
Ja – warum hatte er denn Talent?
Er hatte einen Vogel.
[...]
Er hatte jetzt genug.
Aber er hatte trotzdem kein Talent.
Ich weiß das ganz genau.
Er hatte ...
Er hatte wieder zu viel getrunken.
Er hatte ...⁴⁵

Bereits im Titel findet sich das den Text dominierende Lexem ›hatte‹. Die Unmöglichkeit einer definitiven Bedeutungsumschreibung des Wortes ›hatte‹ an dieser Stelle resultiert aus den verschiedenen Bedeutungen des Lexems an den verschiedenen Stellen des Textes. Temporales Auxiliar, Kopula des Prädikatsadjektivs bzw. -substantivs oder besitzanzeigendes Verb – das Lexem in der Überschrift ruft alle diese Gebrauchsweisen als mögliche, vom Text beispielhaft realisierte, jedoch keine als definitiv gemeinte auf. Aus dem Überangebot gleichwertiger Elemente resultiert so das Fehlen einer eindeutigen Bedeutung. Die semantische Ambiguität

⁴⁵ Scheerbart: Immer mutig! (wie Anm. 42), S. 40ff.

des Lexems ist so hoch, daß es zuverlässig nur noch in seiner Materialität faßbar wird.

Ähnlich dem »Nilpferdroman« richtet auch »Na Prost!« die Wechselrede seiner Protagonisten an deren Interpretationsversuchen der eingestreuten Binnentexte aus. Um der Zerstörung der Erde durch einen eisernen Kometen zu entgehen, lassen sich die Germanisten Brüllmeyer, Kusander und Passko in einer achtkantigen Flasche ins All katapultieren. Ihre Zeit verbringen die drei Philologen damit, reihum Texte vorzutragen. In den so vor der Vernichtung bewahrten Erzählungen und Miniaturen werden immer wieder ein Aufscheinen des Materials und der beschriebene Zug zur Selbstreflexivität sichtbar. Die inwendige Gestaltung des Flaschen-Raumschiffs markiert dabei das Gefährt als Ort des Mythos, an Decke und Wände gemalte Sagenfiguren weisen den Raum als Plattform für den Diskurs über die vorgetragenen Binnentexte sowie Narration im Allgemeinen aus.

Im Zuge der Interpretationsangebote⁴⁶ der Hauptfiguren wird über den Symbolgehalt und intertextuelle Verweise hinaus die Sensibilität für Texturphänomene deutlich. Wenn die drei Germanisten beispielsweise die Bedeutung der Häufung von Gedankenstrichen im zu untersuchenden Text diskutieren, verlassen sie den Bereich des Paraphrasierbaren und artikulieren das Bewußtsein einer texturierten Verfahrensebene von Text.

Auch auf phonetischer Ebene werden Ähnlichkeitsbeziehungen herangezogen; die semantisch leeren, ein Verfahren »reiner Textur« vorwegnehmenden Zaubersprüche des »Märchens«⁴⁷ und das Geschrei der Priester in der anschließenden »Tempelphantasie«⁴⁸ erscheinen als jeder Form von semiotischer Anreicherung verschlossen und sind letztlich nur über den Algorithmus ihrer Materialität als Elemente eines gemeinsamen Paradigmas erkennbar. So entdecken die drei Germanisten »in der Folgezeit auf linguistischem Gebiete eine ganze Reihe merkwürdiger Analogien«,⁴⁹ die nicht weniger sind, als die »Entdeckung der Textur«.⁵⁰

⁴⁶ Der Text präsentiert in der Hauptsache sozialgeschichtliche und moralisch-sentenzhafte Zugänge sowie editionsphilologische Fragen um Autorschaft und Authentizität.

⁴⁷ Paul Scheerbart: *Na Prost! Phantastischer Königsroman*. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 2. Hg. von Thomas Bürk u. a. Linkenheim 1986, S. 9–111, hier S. 47ff.

⁴⁸ Ebd., S. 56ff.

⁴⁹ Ebd., S. 60.

⁵⁰ Vgl. Baßler: Die Entdeckung der Textur (wie Anm. 11).

Sensibilisiert durch den Hinweis auf klangliche Korrespondenzen offenbart sich der anschließende Binnentext als treffende Reihung phonetischer Ähnlichkeitsbeziehungen, deren Kontiguitätsverhältnis ausschließlich über die Beschaffenheit des Materials organisiert ist.⁵¹

Das Windspiel.
Eine Hundsvignette.

Der berühmte Kapellmeister Gluck lebte friedlich mit einem alten Windspiel zusammen. Eines Tages rief der Hund: „Gluck, spiel auf der Flöte!“ Gluck spielte, jedoch das Thier heulte ganz fürchterlich. „Warum heulst Du denn?“ fragte Gluck... Das Windspiel aber bellte laut und rief fortwährend: „Gluck, spiel auf der Flöte!“ Gluck wußte sich nicht zu helfen und spielte wieder, und der Hund heulte dazu – fürchterlich, gräßlich, wimmern! Hörte Gluck zu spielen auf, so verlangte der Hund gleich wieder von Neuem nach Musik. Glucken sowohl wie dem Windspiel – Beiden war das Spiel eine Qual, und doch mußte Gluck immer spielen und der Hund immer heulen. Das war sehr schrecklich anzusehen und anzuhören.

Das Windspiel.
Eine Hundsvignette.

Der berühmte Kapellmeister Gluck lebte friedlich mit einem alten Windspiel zusammen. Eines Tages rief der Hund: „Gluck, spiel auf der Flöte!“ Gluck spielte jedoch das Thier heulte ganz fürchterlich. „Warum heulst Du denn?“ fragte Gluck... Das Windspiel aber bellte laut und rief fortwährend: „Gluck, spiel auf der Flöte!“ Gluck wußte sich nicht zu helfen und spielte wieder, und der Hund heulte dazu – fürchterlich, gräßlich, wimmern! Hörte Gluck zu spielen auf, so verlangte der Hund gleich wieder von Neuem nach Musik. Glucken sowohl wie dem Windspiel – Beiden war das Spiel eine Qual, und doch mußte Gluck immer spielen und der Hund immer heulen. Das war sehr schrecklich anzusehen und anzuhören.

Daß die Paare ›Windspiel‹ – ›Hundsvignette‹, ›Kapellmeister‹ – ›bellte‹, und – ›Hund‹ – ›Gluck‹ und ›Windspiel‹ – ›Spiel‹ – ›spielen‹ inhaltlich nicht motiviert sind, entspricht der Haltung des Textes, eine sowohl inhaltlich-diegetische als auch hermeneutische Aporie zu präsentieren. Inhaltlich deshalb, weil Glucks Hund entweder heult, während Gluck⁵² spielt – oder diesen zum Spielen auffordert; tertium non datur. Keine der beiden möglichen Situationen gibt Raum zum Verstehen der Handlung. Weder das Verlassen der zirkulären Struktur, noch deren sinnvolles Begreifen bzw. das Erkennen einer Motivation scheint möglich. Der Text reduziert sich mit wiederholter Lektüre auf ein Netz lautlicher Isotopien, das durch die beinahe rhythmische Wiederkehr identischer Klänge konfirmiert wird.

⁵¹ Scheerbart: Na Prost! (wie Anm. 47), S. 61.

⁵² Im kulturellen Intertext verweist die Nennung des Komponisten Willibald Gluck einmal mehr auf die Romantik und vor allem E.T.A. Hoffmanns Begeisterung für dessen Werk.

So steht die permanente semantische Bewegung bei Scheerbart zwar in der Tradition romantischer Wortspiele, ist bezüglich ihres Zustandekommens aber einer Modifikation unterzogen. Anstelle der Oszillation zwischen zwei Polen steht eine weiterreichende Ambiguität. Die intuitiv angenommene Wortbedeutung stellt sich als die nicht gemeinte heraus. Es ist das schon im Titel präsente Spiel mit der Vieldeutigkeit der Signifikate, deren Reichweite Scheerbart auffächert, wodurch er eine routinierte Standardrezeption zum Innehalten und zur Reflexion zwingt. Der Protagonist des Eisenbahnromans »Ich liebe Dich!« demonstriert dies in Form einer poetologischen Aussage:

Ich ziehe die letztere Romanart vor, denn die erstere ist doch schon ein bisschen zu stark ausgebuttert. Entschuldige den harten Ausdruck ›Butter‹. Aber Du hast wieder einmal vergessen, daß ich eine neue litterarische Richtung gegründet habe, die der alten Romanart den Garaus machen soll.⁵³

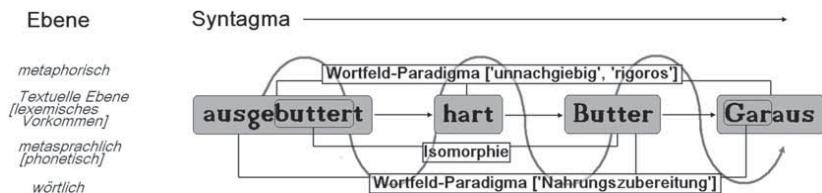
Im Wechselspiel von wörtlicher und übertragener Bedeutung entsteht ein Spannungsfeld um die Begriffe ›hart‹, ›Butter‹ und ›gar‹. So führen die stark eidetischen Verfahren verpflichteten Texte Scheerbarts die Ebene des uneigentlichen, übertragenen Sprechens eng mit der wörtlichen Bedeutung der metaphorisch verwendeten Begriffe. Zwar bedienen sich auch romantische Texte der Figur des Wortspiels, verfahren dabei jedoch nicht so differenziert, wie dies hier der Fall ist. So erfährt man über den Vetter in Arnims »Majoratsherren«, er heiße »bei den gemeinen Leuten [...] der Leutnant, weil er diese Stelle in seinen jungen Jahren bekleidet hatte, so wie sie ihn noch jetzt bekleiden mußte«.⁵⁴ Und von seiner Taubenzucht heißt es, »ihm durfte Niemand von diesem Handel sprechen, ohne sich Händel zuzuziehen«.⁵⁵ Indem der romantische Text innerhalb eines begrenzten Abschnittes im Syntagma – vorzugsweise in einer räumlichen Nähe, die eine nahezu zeitgleiche Rezeption zuläßt – ein Wort uneindeutig macht, also im gegenständlichsten Sinne in die Zweideutigkeit transponiert, entsteht eine Figur, die im Sinne des schlegelschen Fragments eine innere Unerschöpflichkeit in Form der Oszillationsbewegung mit äußerer Abgeschlossenheit kombiniert.

⁵³ Paul Scheerbart: Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 1 (wie Anm. 42), S. 319–616, hier S. 524.

⁵⁴ Arnim: Die Majoratsherren (wie Anm. 2), S. 109.

⁵⁵ Ebd., S. 110.

Im Gegensatz zur beliebig erweiterbaren Liste solcher Beispiele konstruieren die Scheerbartschen Texte vielgliedrige Vernetzungen polysemer Vokabeln; die Abgeschlossenheit, d. h. die Kippbewegung innerhalb eines einzigen Lexems erweitert sich bei Scheerbart zur Lexemkette und damit zur tatsächlich progressiven Bewegung. Das die überkommene literarische Gattung beschreibende Partizip ›ausgebuttert‹ wird nicht seiner entsprechenden wörtlichen Bedeutung aus dem Bereich der Küche gegenübergestellt, sondern leitet durch die Engführung mit dem Substantiv ›Butter‹ eine Verschiebung ein, die über die Lexeme ›hart‹ und ›gar‹ in eine Bewegung überführt wird:



Das romantische innerlexemische Kippen zwischen zwei fixen Polen wird im Scheerbartschen Text zum verbalen Perpetuum Mobile, zur auf Unendlichkeit angelegten Reihung von Familienähnlichkeiten.

Eine entsprechende Szene findet sich im Eisenbahnroman »Ich liebe Dich!«. Als der Protagonist während eines Aufenthalts in St. Petersburg in eine Schlägerei gerät und verhaftet wird, händigt er den Polizisten ein Manuskript aus, das der Mittelpunkt einer allegorischen Szene wird. Die Beamten lesen »mit Eifer« einen Text, dessen Sprache sie nicht verstehen, während der Protagonist eine Ansprache hält, deren hochgradig redundanter Inhalt einem nuancierten Wechselspiel auf der Ebene der Textur gegenübersteht:

»Meine Herren, dies Poem ist genauso tief wie die tiefsten Tiefen der Tiefsten, und wenn Sie glauben, daß ein Poem noch tiefer sein könnte – so stehen Sie sehr tief in meinen Augen.«

Mein schwerer Kopf neigte sich langsam noch tiefer.

Die Polizisten aber vertieften sich in mein Manuskript mit dem tiefsten Ernst.⁵⁶

⁵⁶ Scheerbart: Ich liebe dich! (wie Anm. 53), S. 447.

Noch über die wörtliche Rede hinaus vollzieht der Text eine Aufreihung von Derivaten des Morphems *tief*, die in ihrer Häufung die Mehrdeutigkeit ihrer Semantik offenbaren. Dem ins Leere laufenden, unverständigen Lesen wird so das Spiel mit Bedeutungsnuancen, der scheiternden Texthermeneutik die sprachliche Souveränität gegenübergestellt.

VII

Erweitert man den Blick von der Phrase auf die Dimension des Textganzen, fällt an der Scheerbartschen Textur häufig ein hochgradig kontraintuitiver letzter Satz oder Absatz auf, ein Abschluß des Textes, der – um in der Bildlichkeit des Terminus ‚Text‘ zu bleiben – keinen befestigten Saum produziert, sondern vielmehr die Fäden mit einem willkürlichen Ruck in eine unerwartete Richtung zieht und das narrative Gewebe somit nicht fixiert, sondern im ersten Stadium seiner Auflösung zurückläßt. Der Schluß vieler Stücke Scheerbartscher Kurzprosa konfrontiert den Leser mit der Notwendigkeit einer Umwertung des bisher Gesagten, indem vermeintliche Bedeutungsschwerpunkte durch andere ersetzt oder Erwartungen an Fort- und Ausgang der Handlung enttäuscht werden, die das Textverständnis konstitutiv bestimmen. Im Extremfall steht am Ende der Zweifel am korrekten Drucksatz angesichts einer Narration, die in übervollem Einfallsreichtum und Bildlichkeit ein Geschehen oder einen Gegenstand ausbreitet, um im letzten Satz das Interesse etwas gänzlich anderem zuzuwenden oder einfach den Eindruck zu erwecken, auf den letzten Metern umschwenkend eine ganz andere Geschichte zu beschließen als die, die bisher erzählt wurde.

So beispielsweise in »Die alten Derwische. Eine Parabel«. Der Text beschreibt die Bemühungen zweier Protagonisten, einen zufällig entdeckten Sack voller Goldmünzen für wohltätige Zwecke zu verwenden. Als dies gelungen und das Geld an einen »lange[n] Zug von armen zerlumpten Pilgern« übergeben ist, kehren die beiden Wohltäter mit der letzten Handvoll übriggebliebener Münzen in das nächste Wirtshaus ein. Die Erzählung endet: »[A]uch das gebratene Rindfleisch fanden sie ganz vor trefflich im Geschmack. Die Schänke lag in der Nähe von Samarkand«.⁵⁷

⁵⁷ Ebd., S. 540f.

Vom Textschluß geht ein subtiles Irritationspotenzial aus, das sich in Hinsicht auf das Gesamt der Scheerbartschen Texte als wiederkehrend erweist. Der Leser hat es hier nicht mit einer Kohärenzverweigerung zu tun. Und doch erscheint der Textschluß kontraintuitiv. Das Problem ist hier nicht wirklich eine Unvereinbarkeit der Aussagen; um das Zustandekommen der dargestellten Wirkung als auf der Formebene angesiedeltes Verfahren zu beschreiben, sei als bewährte Referenz die romantische Textur herangezogen. Denn die literarische Romantik verfügt über Konstellationen, die dem etablierten Spannungsverhältnis analog sind. So eignet sich die romantische Ironie den Paratext als Spielfeld an, wenn ein Horrorszenario um Paranoia, Inzest und Schizophrenie den heiter-kindlichen Titel »Der blonde Eckbert« trägt und die ausgesprochen moderne Pathogenese eines klaustrophobischen Narzißmus mit der archaischen Gattung des ›Märchens‹ faßt. Die bei Scheerbart vollzogene Verlagerung des Kontraintuitiven vom Titel in den letzten Satz bedeutet dabei in zweierlei Hinsicht eine Steigerung der tendenziell paradoxen Figur. Erstens wird der Text nicht mehr nur als in sich stimmiger Text von außen ›falsch etikettiert‹, sondern in sich sabotiert. Und zweitens geschieht diese Sabotage nicht zu Beginn, sondern am Ende und wird so zum dominierenden Eindruck nach Beendigung der Lektüre.

Den Höhepunkt des beschriebenen Verfahrens bildet der Text »Die siebzehn Spitzen oder das Quadrat des Ellipsoids«. Die geschilderte Begegnung mit Cäsar, Napoleon und Alexander dem Großen verläuft nicht zur Zufriedenheit der Hauptfigur. Der fehlenden Beachtung durch die historischen Größen begegnet der Protagonist mit einer Demonstration seiner überlegenen technologischen und wissenschaftlichen Fähigkeiten:

[S]o holte ich meine siebzehn Ulanen mit ihren siebzehn Lanzen aus meiner Westentasche hervor und ließ ein Quadrat mit den Lanzen bilden. Das sah nun so aus wie ein Ellipsoid – genau so!⁵⁸

Während die Taxonomie der Verrätselung konsequent bedient wird, steuert der Text auf den finalen Satz in seiner Funktion als irritierender Fremdkörper zu. So heißt es, nachdem der Protagonist die drei großen Männer ›umgepustet‹ hat, schlicht: »Das Heu roch«.⁵⁹

⁵⁸ Scheerbart: Immer mutig! (wie Anm. 42), S. 207.

⁵⁹ Ebd.

Der Textschluß steht bezüglich seiner Relevanz zum Textgeschehen nicht mehr in einem schlichten Mißverhältnis, d. h. an der exponierten Position des letzten Satzes findet sich nicht nur eine nebensächliche, rein contingente Information, sondern ein vom Textinhalt völlig gelöster Sachverhalt. Zwar widerspricht auch die Beobachtung riechenden Heus nicht der Erzähllogik oder der Konzeption der Diegese. Aber im Gegensatz zu der Erzählung um »Die alten Derwische« wird die Idee der Sprunghaftigkeit dem erzielten Effekt nicht mehr gerecht. Das Verfahren einer innertextuellen Spannung kulminiert in einer den Text beschließenden, nicht mehr sinnvoll an das Geschehen anzubindenden Aussage.

Scheerbarts Asteroiden-Roman »Lesabéndio« schließlich präsentiert noch einmal den Grundgedanken der hermeneutischen Sinnaneignung und wird so als Modellsituation gelingender Texterschließung lesbar. Als selbstreflexiv weist sich der Text bereits zu Beginn aus, wenn mit Biba eine Figur eingeführt wird, deren erste Äußerung als Widerspruch gegen den Erzähler und damit als Metalepse lesbar ist. Die Szene beschreibt den Blick

nach der grünen Zentralsonne, die als dickster grüner Stern oben im violetten Himmel sanft leuchtete wie eine ganz stille ruhige Welt.

»Sie ist nicht still und ruhig!« rief der Biba.⁶⁰

Auch der geplante Turmbau auf der Spitze des Asteroiden erweist sich in erster Linie als textzentrierte Bewegung; man baut auf einen hinter einer Wolke vermuteten Himmelskörper hin. Die zwischen diesem Himmelskörper und dem heimatlichen Asteroiden Pallas befindliche Wolke wird nicht nur als »Gewebe«, d. h. ›Text‹ im Wortsinn bezeichnet, sondern es werden bezüglich ihrer mit der Urheber- und der Sinnfrage die beiden entscheidenden Aspekte jeder Texthermeneutik formuliert. Das hinter der Wolke verborgene sogenannte Kopfssystem wird lesbar als Sinn, als Aufschlüsselung verborgener Zusammenhänge. Dementsprechend ist der Turmbau vornehmlich motiviert von Lesabéndios Wunsch, mit dem Kopfssystem zu verschmelzen. Text beziehungsweise Wolke bleiben dabei in bestem hermeneutischen Sinne reines Durchgangsstadium. In konsequenter Analogie zur hermeneutischen Denkweise zerstört das

⁶⁰ Paul Scheerbart: *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 5. Romane 5. Hg. von Thomas Bürk. Linkenheim 1988, S. 283–546, hier S. 292.

Eindringen des Turms die Wolke, die Erschließung des dahinter verborgenen Sinnes vernichtet den Text.⁶¹

VIII

Das Verhältnis der Texte Paul Scheerbarts zu denen der Romantik ist somit nicht eines der Adaptation, sondern eines der Modifikation und Potenzierung. Selbstreflexivität und Ironie stehen zwar in der Tradition einer romantischen Transzentalpoesie, sie werden im Scheerbartschen Text jedoch um eine Dimension erweitert, die ein Aufscheinen der Textur zuläßt. Das Extrem dieser Bewegung führt Scheerbart zum Lautgedicht:

Kikakokú! Ekoraláps!

Wiso kollipánda opolôsa.
Ipasátta ih fûo.
Kikakokú proklinthe petêh.
Nikifili mopaléxio intipáschi benakáffro –
própsa pi! própsa pi!
Jasóllu nosaréssa flipsei.
Aukaróttu passakrússar Kikakokú.
Núpsa púsch?
Kikakokú bulurú?
Futupükke – própsa pi!
Jasóllu⁶²

⁶¹ Vgl. hierzu besonders Hans-Georg Gadamer: Text und Interpretation. In: Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle. Hg. von Philippe Forget. München 1984, S. 24–55. Gadamer verortet das Bild von der Sprache als Trennwand zwischen Leser und Sinn in der Romantik (S. 24) und formuliert als hermeneutischen Kerngedanken: »Das Verständnis eines Textes tendiert daher dazu, den Leser für das einzunehmen, was der Text sagt, der eben damit selber verschwindet« (S. 46).

⁶² Scheerbart: Ich liebe dich! (wie Anm. 53), S. 567.

Die reine Textur ist erreicht, und damit ist der Fluchtpunkt der Scheerbartschen Texte beschrieben. Die modifizierten Verfahren einer romantischen selbstreflexiven Literatur gehen bei Scheerbart über das Spiel mit poetologischen Allegorien und metaleptischen Brüchen hinaus und steigern die Transparenz auf die Gemachtheit des Textes bis zur Darstellung des Materials. So arbeiten die Texte Scheerbarts nicht nur mit romantischen Literaturkonzepten über dieselben hinaus, sondern artikulieren ebenso das Bewußtsein dessen, was sich in der Avantgarde und der emphatischen Moderne als vorläufiger End- und Höhepunkt dieser Entwicklung präsentiert: das Bewußtsein von Textur. Dabei lässt der Gestus der Selbstabbildung auch diese Vorausschau nicht unkommentiert; in »Meine Tinte ist meine Tinte« tritt dem Ich-Erzähler die sich verselbstständigende Schrift gegenüber und inszeniert ein Spiel der Signifikanten als phonetisches Paradigma:

Jetzt tropft es wieder, und schwarze Tropfen fallen auf meine weißen Betten.
Dort in der Ecke über meinem rechten Fuße sitzt ein großer schwarzer Klex.

Und der Klex – ein ganz runder ist es – ist der Stil.

Neben dem runden Klex entsteht nun ein viereckiger Klex – der heißt Ziel.

Und zwischen den Beiden bewegt sich ein schwarzer Tropfen wie eine Quecksilberkugel auf einer Menschenhand – die Kugel ist das Spiel – das große Spiel.

Bin ich in einer Spielschachtel?

Woher kenne ich alle die klingenden Namen?

Sie klingen so gut zusammen wie die guten Reime in alten Gedichten.

Am Stil ist das Ziel das Spiel, es dreht sich.

Im Stil sitzt das Spiel hinterm Ziel.

Hinterm Ziel!

Wie stilvoll das Spiel ist!

Auf dem Stil liegt der alte Nil.⁶³

Die nach dem Prinzip der Minimalpaarbildung erstellten Korrespondenzen lautlich verwandter Wörter, deren Differenz jeweils in einem einzelnen Phonem besteht, sind Teil eines Textes an der Grenze zur Sinnentleerung. Mit der Steigerung der Unverständlichkeit tritt sukzessive die Textur in den Vordergrund, bis als letztmögliche wahre Aussage nur

⁶³ Scheerbart: Immer mutig! (wie Anm. 42), S. 201f.

die von der materiellen Identität mit sich selbst bleibt: »Meine Tinte ist meine Tinte«⁶⁴ und »[e]in guter Magen ist ein guter Magen«.⁶⁵

So präsentiert sich die radikale Selbstreflexivität als infiniter Regreß. Die Poesie der Poesie wird zur Sprache von Sprache von Sprache ... – die Scheerbartsche Textur ist auf allen denkbaren Ebenen bei sich selbst angelangt.

IX

Das am Beispiel Paul Scheerbarts beschriebene Konzept einer Neoromantik, die mit den Theoremen einer progressiven Universalpoesie über diese hinausarbeitet und poetologische, metaleptische sowie selbstreflexive Verfahren potenziert, lässt sich ganz im Sinne einer ›Neuen Mythologie‹ als wiederkehrendes Inventar von Textstrategien an zahlreichen anderen Texten der Jahre zwischen 1900 und 1910 ausmachen. So fügt sich Morgensterns »Der Igel« nicht nur wie »Das große Lalula« und »Das ästhetische Wiesel« in das Paradigma selbstreferenzieller Gedichte über die Materialität der Sprache, sondern nimmt über seinen Protagonisten unmittelbar Bezug auf die zentrale schlegelsche Definition des romantischen Fragments: »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel«.⁶⁶

Die ohnehin an die »Athenäumsfragmente« erinnernden Aphorismen Morgensterns artikulieren darüber hinaus einen ähnlichen Gedanken wie Scheerbarts »Perpetuum Mobile«: »Große geschriebene Worte sind vergeistigter Zeugungsakt in perpetuum«.⁶⁷

⁶⁴ Ebd., S. 202.

⁶⁵ Ebd., S. 204.

⁶⁶ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Zweiter Bd. Erste Abt. (wie Anm. 14), S. 197.

⁶⁷ Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Bd. V: Aphorismen. Hg. von Reinhardt Habel. Stuttgart 1987, S. 152. Auch der Kommentar im fiktiven Ammerkungsapparat, es handele sich bei »Fisches Nachtgesang« um das »tiefste deutsche Gedicht«, erinnert an Scheerbarts Spiel mit demselben Wort (Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Bd. 3: Humoristische Lyrik. Hg. von Maurice Cureau. Stuttgart 1990, S. 302). Ein expliziter Bezug zu Scheerbart findet sich darüber hinaus in der Miniatur »Der Apfelschimmel. Eine Geschichte, von der man nicht weiß, ob man sie Paul Schnurrbart zuschreiben darf oder nicht« (Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Bd. IV: Episches und Dramatisches. Hg. von Reinhardt Habel und Ernst Kretschmer. Stuttgart 2001, S. 45f.).

Mynona wiederum inszeniert in der Erzählung »Gar nichts«⁶⁸ einen selbstreflexiven Erzähler, der sich dabei beobachtet, wie aus seiner Kontemplation über die eigene Uninspiriertheit über den Weg freier Assoziation ein Narrativ wird. Dieser performative Gestus, der den Leser scheinbar direkt dem Schreibakt beiwohnen lässt, bringt eine Textur hervor, die sich jedem Immersionseffekt verweigert und in ihrer Materialität greifbar ist, ohne in einer reinen Texturiertheit aufzugehen. Auch »Der abhanden gekommene Romanheld«⁶⁹ erinnert mit seiner Emanzipation der Figuren über ihre Fiktionalität an metaleptische Experimente wie Brentanos »Godwi«.

Genauso knüpft Josef Popper-Lynkeus via Modifikation an das Mytheninventar der Romantik an, indem er mit seiner Erzählung »König Salomo als Maus«⁷⁰ Bezug nimmt auf den durch Ludwig Tieck bekannten Topos der Seele des Träumenden, die dem Schlafenden als Maus aus dem Mund springt,⁷¹ nur daß umgekehrt in diesem Falle der verwandelte Salomo seiner Geliebten in den Mund schlüpft. Und auch die bei Scheerbart beobachtete Verweigerung einer Clôture bzw. das Verfahren kontraintuitiver Textschlüsse findet sich im literarischen Feld jener ersten Dekade des 20. Jahrhunderts wieder, beispielsweise bei Popper-Lynkeus; so erzählt die nur wenige Zeilen lange Miniatur »Konfuzius und der tote Hirsch« wie der Protagonist Kung-tse in einem Gasthaus einen Jäger seine Beute auf dem Boden ablegen sieht. Der Text endet mit einem ähnlichen Gestus wie Scheerbarts »Die alten Derwische«:

Während der Jäger guter Dinge war, stand Kung-tse von seinem Sitze auf, stellte sich vor das tote Tier und gab sich tiefen Betrachtungen hin.
Lange stand Kung-tse vor dem toten Tiere und gab sich seinen tiefen Betrachtungen hin.⁷²

Die Neuauflage romantischer Textstrategien und die motivische wie auch verfahrenstechnische Vernetzung solcher Texte speziell der Jahre zwischen 1900 und 1910 scheint das an Paul Scheerbart vorgeführte

⁶⁸ Mynona: Gar nichts. In: Mynona: Ich verlange ein Reiterstandbild. Grotesken und Visionen. Prosa Bd. 1. Hg. von Hartmut Geerken. München 1980, S. 46–63.

⁶⁹ Mynona: Der abhanden gekommene Romanheld. In: Ebd., S. 172–180.

⁷⁰ Josef Popper-Lynkeus: Phantasien eines Realisten. Dresden 1922, S. 89–91.

⁷¹ Vgl. Achim Höltner: Gar nicht grau. Arno Schmidts ›Kleine graue Maus‹. In: Romantik und Volksliteratur. Beiträge des Wuppertaler Kolloquiums zu Ehren von Heinz Rölleke. Hg. von Lothar Bluhm und Achim Höltner. Heidelberg 1999, S. 185–209.

⁷² Popper-Lynkeus: Phantasien eines Realisten (wie Anm. 70), S. 293.

Konzept einer Neoromantik zu bestätigen. So zeichnet sich eine literarhistorisch paradigmabildende Kategorie ab, deren weitere Vertreter und textuelle Spielarten zu erforschen aussteht.