

THE WORD
WINDOW WILL
VANISH
FROM THE
DICTIONARIES,
TOO

PAUL SCHEERBART'S
VISION OF TRANSLUCENT
ARCHITECTURE

**HET WOORD VENSTER ZAL
OOK UIT HET WOORDENBOEK
VERDWIJNEN**

**PAUL SCHEEBARTS VISIE VAN
DOORSCHIJNENDE ARCHITECTUUR**

In his best-known work, *Glasarchitektur* from 1914, Paul Scheerbart envisioned a future built in glass. Walter Benjamin understood this as a utopian plea for transparency, and thus aligned Scheerbart's architectural fantasies with the see-through projects of Le Corbusier and the Bauhaus. But in fact Scheerbart proposed the opposite: a world without windows.

In zijn meest bekende werk, *Glasarchitektur* uit 1914, stelde Paul Scheerbart zich een toekomst voor gebouwd in glas. Walter Benjamin begreep dit als een utopisch pleidooi voor transparantie, en schaarde Scheerbarts architecturale fantasieën bij de doorkijk-projecten van Le Corbusier en de Bauhaus. Maar wat Scheerbart voorstelde was eigenlijk het tegenovergestelde: een wereld zonder ramen.

We live for the most part within enclosed spaces. These form the environment from which our culture grows. Our culture is in a sense a product of our architecture. If we wish to raise our culture to a higher level, we are forced for better or worse, to transform our architecture. And this will be possible only if we remove the enclosed quality from the spaces within which we live. This can be done only through the introduction of glass architecture that lets the sunlight and the light of the moon and stars into our rooms not merely through a few windows, but simultaneously through the greatest possible number of walls that are made entirely of glass - coloured glass. The new environment that we shall thereby create must bring with it a new culture.¹

- Paul Scheerbarth

Glasarchitektur is the only book classified as non-fiction by Paul Scheerbarth (1863, Gdańsk - 1915, Berlin), who previously had been known as a writer of fantastical novels and poems. By 1913 Scheerbarth had increasingly concerned himself with architecture, both by awarding it a major part within the fictive worlds in his novels and through his work as a journalist and art and architecture critic for several newspapers and periodicals.² Accounts of the Crystal Palace designed by Joseph Paxton in 1851 for the Great Exhibition might have influenced Scheerbarth as much as the 1907-erected palm house at the Botanical Gardens in Berlin-Dahlem, which Scheerbarth (although criticising it for its lack of colour) greatly admired.³ Walter Benjamin, who in the 'Exposé' from 1935 of the *Passagenwerk* (the Arcades Project) describes Scheerbarth's utopia as closely allied to that of the French social critic and reformist Charles Fourier (1772-1836) whose theories of a new social order incorporated the concept of a functional architecture called 'phalanstère'.⁴ Both Benjamin and Scheerbarth at the beginning of the twentieth century saw the prerequisites

We leven overwegend in gesloten ruimten. Ze vormen de omgeving waarin onze cultuur is ontwikkeld. Onze cultuur is in zekere zin het product van onze architectuur. Als we onze cultuur op een hoger plan willen brengen, dan zullen we, of we dat nu willen of niet, onze architectuur moeten omvormen. En dat zal slechts mogelijk zijn wanneer we de ruimten waarin we leven van hun gesloten karakter ontdoen. De enige manier om dat te bewerkstelligen is de invoering van de glasarchitectuur, waardoor het zonlicht en het licht van de maan en de sterren niet slechts door een paar vensters naar binnen valt, maar rechtstreeks, doordat zoveel mogelijk wanden volledig uit glas bestaan, uit gekleurd glas. De nieuwe omgeving die we aldus voor onszelf creëren zal ongetwijfeld een nieuwe cultuur opleveren.¹

- Paul Scheerbarth

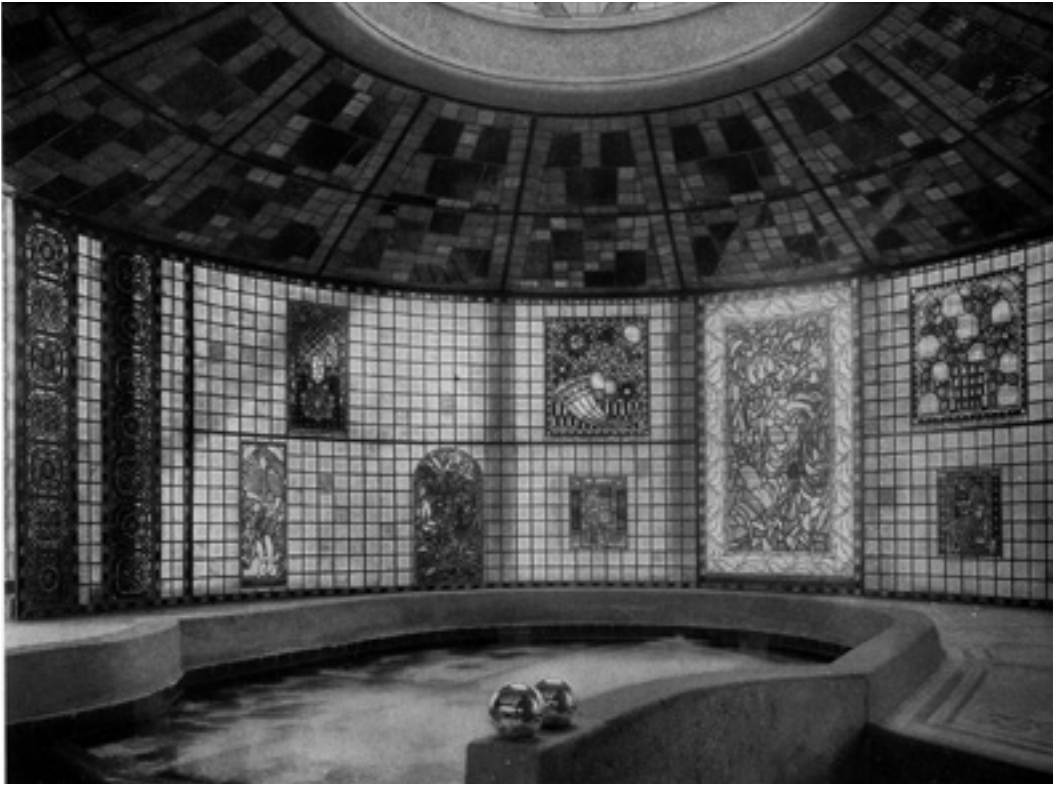
Glasarchitektur is het enige boek van Paul Scheerbarth (1863, Danzig - 1915, Berlijn) dat niet als fictie wordt gerubriceerd. Voordien stond Scheerbarth bekend als schrijver van fantastische romans en gedichten. In 1913 had hij zich in toenemende mate met architectuur beziggehouden, zowel in de fictieve werelden in zijn romans als middels zijn werk als journalist en kunst- en architectuurcriticus voor verschillende kranten en tijdschriften.² Wellicht is Scheerbarth net zo beïnvloed door berichtgeving over *Crystal Palace*, in 1851 ontworpen door Joseph Paxton voor de wereldtentoonstelling, als door het in 1907 gebouwde palmhuis in de botanische tuin in Berlijn-Dahlem, dat hij ondanks zijn kritiek op het gebrek aan kleur erg bewonderde.³ Walter Benjamin beschouwt Scheerbarth's utopie in zijn 'Exposé' (in *Passagenwerk*, 1935) als nauw verbonden met die van de Franse maatschappijcriticus en hervormer Charles Fourier (1772-1836), wiens theorieën van een nieuwe maatschappelijke orde een functionele architectuur omvatten die hij *phalanstère* noemde.⁴ Zowel Benjamin als Scheerbarth zag het gebruik van nieuwe, industrieel geproduceerde bouwmaterialen als voorwaarde voor een hernieuwd



for new possibilities in architecture, and its potential impact on the future of society in the use of new, industrially produced building materials, to which Scheerbart dedicated several chapters of his book. Arguing against the use of 'flammable wood', 'ephemeral plaster moulding', and 'crumbling brick stone', in Scheerbart *Glasarchitektur* criticises traditional building materials for their organic and transitory nature and the wide-spread cause for mould and vermin. His criticism is directed at what he polemically calls the 'brick stone bacillus',⁵ referring to the unhealthy and precarious living conditions in rapidly erected tenement buildings of fast growing, industrialised cities, which to Scheerbart had made brick a symbol of a 'narrowness' of mind that had to be overcome through the new architecture.⁶ Scheerbart in *Glasarchitektur* suggests that instead of using

1 - Bruno Taut's *Glashaus* at the *Werkbundausstellung* in Cologne in 1914 / Bruno Taut's *Glashaus* op de *Werkbundausstellung* in Keulen, 1914.

potentieel van architectuur en haar mogelijke invloed op de toekomst van de samenleving, waaraan Scheerbart meerdere hoofdstukken in zijn boek wijdde. Pleitend tegen het gebruik van 'brandbaar hout', 'vergankelijke stuccoplastiek' en 'afbrokkelende baksteen', bekritiseert Scheerbart in *Glasarchitektur* traditionele bouwmaterialen vanwege hun organische en tijdelijke aard en als de wijdverbreide oorzaak van schimmel en ongedierte. Zijn kritiek is gericht op wat hij polemisch de 'baksteenbacillen'⁵ noemt, waarbij hij refereert aan de ongezonde en nijpende leefomstandigheden in haastig opgetrokken appartementen in snelgroeïende, geïndustrialiseerde steden,



2 - The upper 'cascade room' in Taut's *Glashaus*. / De 'cascadekamer', boven in het *Glashaus*.

brick, future buildings should be built from materials such as reinforced and polished concrete, xylolite, stone mosaic, enamel, niello, majolica, porcelain, and, most importantly, glass in a variety of new forms such as glass fibre, wired glass, and glass bricks.

The themes of coloured light and different applications of light sources, which recur in several chapters, emphasise glass as a building material that embodies the properties sought by Scheerbart: translucency and the possibility of creating coloured light through the use of stained glass. To this effect, Scheerbart envisions double-glazed walls, which no longer have to be vertical due to the flexibility of cast iron as a construction material. In order to provide as much natural lighting as possible, the buildings of the new

die baksteen voor Scheerbart een symbool van 'narrowness' van geest maakte dat overwonnen moest worden door de nieuwe architectuur.⁶ In *Glasarchitektur* oppert Scheerbart dat toekomstige gebouwen van andere materialen gebouwd zouden moeten worden, zoals gewapend en gepolijst beton, xyloliet, steenzaïek, email, niello, majolica, porcelein en, het allerbelangrijkst, glas in uiteenlopende nieuwe vormen zoals glasvezel, draadglas en glazen bouwstenen.

De thema's gekleurd licht en verschillende toepassingen van lichtbronnen, die terugkomen in meerdere hoofdstukken, benadrukken de door Scheerbart gezochte eigenschappen van glas als bouw materiaal: doorschijnendheid en de mogelijkheid om gekleurd licht te creëren door het gebruik van gebrandschilderd glas. Om dit te bereiken, heeft Scheerbart muren van dubbel glas voor ogen, die dankzij de eigenschappen van gietijzer als bouw materiaal niet langer verticaal hoeven te zijn. Om in zo

glass architecture should be constructed in the form of ascending terraces.⁷ In addition to the improved use of natural light, Scheerbart predicts an increase in the use of electricity for artificial lighting and suggests that in glass architecture electric light sources could be placed between glass walls, within glass floors, and within glass columns.⁸ Seeing full and undimmed lighting as one of the reasons for what he calls ‘the nervousness of the time,’ Scheerbart promotes ‘not “more light!” – “more coloured light!”’ Arguing that one should look to Babylonian and Assyrian temples and gothic cathedrals as examples, Scheerbart claims that the application of coloured glass in architecture creates a ‘solemn impression’, which can have only a positive effect and influence on the human psyche.⁹ Furthermore, Scheerbart describes how glass architecture – seen from the outside – would itself serve as a source of light and envisions ‘nights of light’ lit by the buildings and by ‘columns and towers of light’, which would light streets and parks, and rural areas.¹⁰ Writing at the age of zeppelins and other airships, Scheerbart argues that building with glass would make it possible for air traffic to conquer the night and he imagines that ‘the whole of Switzerland would make its mountains glow colourfully with the new glass architecture.’¹¹

Wolfgang Pehnt has emphasised that while social problems are barely touched upon in *Glasarchitektur* and Scheerbart’s utopia does not evolve around a prescription of a reorganisation of society, his antinationalist, social, and antimilitarist ideals are implicit and embedded within the architectural vision.¹² This becomes especially clear for example in chapter 73 when Scheerbart writes: ‘Let us hope that the glass architecture will change man for the better also in relation to ethics. [...] a human being, who daily sees the divinities of glass, can no longer have ruthless hands.’¹³ Speaking of a ‘glass culture’ Scheerbart writes that the origins of glass architecture can be found in Babylonian

veel mogelijk natuurlijk licht te voorzien, zouden de gebouwen van de nieuwe glasarchitectuur gebouwd moeten worden in de vorm van oplopende terrassen.⁷ Naast een beter gebruik van natuurlijk licht voorspelt Scheerbart een toename van het gebruik van elektriciteit voor kunstmatige verlichting en oppert hij dat elektrische lichtbronnen in de glasarchitectuur tussen glazen wanden en in glazen vloeren en kolommen geplaatst kunnen worden.⁸ Omdat hij vol en ongedimd licht als een van de redenen ziet voor wat hij ‘de nervositeit van onze tijd’ noemt, propageert Scheerbart niet “meer licht!” - maar “meer kleurenlicht!”. Betogend dat men naar Babylonische en Assyrische tempels en gothische kathedralen dient te kijken als voorbeelden, stelt Scheerbart dat de toepassing van gekleurd glas in de bouwkunst een ‘bijzonder plechtige indruk’ maakt, die slechts een positieve invloed op de menselijke geest kan hebben.⁹ Verder beschrijft Scheerbart hoe glasarchitectuur – gezien van buiten – zelf zou dienen als lichtbron en stelt hij zich ‘lichtnachten’ voor, dankzij gebouwen en ‘lichtzuilen en lichttorens’, die straten, parken en plattelandsgebieden zouden oplichten.¹⁰ Schrijvend in het tijdperk van zeppelins en andere luchtschepen betoogt Scheerbart dat bouwen met glas het voor het luchtverkeer mogelijk maakt om de nacht te veroveren en ziet hij voor zich dat ‘heel Zwitserland al snel ook ‘s nachts zijn bergen bont lichtgevend [zal] maken. Door glasarchitectuur.’¹¹

Wolfgang Pehnt heeft benadrukt dat hoewel sociale problemen nauwelijks besproken worden in *Glasarchitektur* en Scheerbarts utopie niet om een voorschrift van een reorganisatie van de samenleving draait, zijn antinationalistische, sociale en antimilitaristische idealen impliciet en ingebed zijn in de architectonische visie.¹² Dit wordt met name duidelijk op pagina 73, bijvoorbeeld, wanneer Scheerbart schrijft: ‘Laten we hopen dat de glasarchitectuur de mensen ook in ethisch opzicht verbetert. [...] een mens, die dagelijks glasheerlijkheden ziet, kan geen snode handen meer hebben.’¹³ Sprekend van een ‘glascultuur’ schrijft

architecture and the ancient Near East and argues that the glass culture has already been revived once before in the form of gothic cathedrals and castles, which he sees as a 'prelude' to the future glass architecture.¹⁴ With the invention of iron construction, Scheerbart claims that in the twentieth century the glass culture could finally be realised to its full potential. Anticipating that Europe would be 'too conservative and slow', he predicts the United States, where in Chicago the first steel frame skyscrapers had already been erected in 1871, would have the greatest potential to first develop and realise the transformation in architecture.¹⁵ He concludes *Glasmarchitektur* with the prospect:

After what has been said, presumably we can speak of a 'glass culture'. The new glass milieu will transform man entirely. It is the wish that the new glass culture will not find too many opponents. Instead it is desirable that the glass culture will find fewer and fewer opponents. To cling to the old – which in many ways is a good thing; at least the old is thus preserved. Indeed, we want to be attached to the old. But we also want to strive for the new – with all the strength at our disposal – may it grow greater and greater.¹⁶

Similar to Charles Fourier's search for sponsors for a model phalanstère, Scheerbart, too, strove to see his utopia realised during his lifetime.¹⁷ Arguably the closest to a realisation of Scheerbart's architectural vision to date remains Bruno Taut's *Glashaus* (Glass Pavilion) of 1914, whose history is also linked closely to the origins of *Glasmarchitektur*. By working with Taut, Scheerbart saw his concepts move closer towards an actual realisation, and his architectural vision closer to conception.¹⁸ In 1913 the then middle-aged Scheerbart and the young Taut met for the first time and quickly formed both a friendship and a professional collaboration.

Scheerbart dat de oorsprong van glasarchitectuur te vinden is in Babylonische architectuur en het aloude nabije oosten en betoogt dat de glascultuur al eens eerder nieuw leven werd ingeblazen in de vorm van gotische kathedralen en kastelen, die hij beschouwt als een 'preludium' van de toekomstige glasarchitectuur.¹⁴ Scheerbart stelt dat met de uitvinding van de staalbouw de glascultuur in de twintigste eeuw eindelijk tot zijn volle potentieel gerealiseerd zou kunnen worden en anticiperend op een 'te conservatief en te langzaam' Europa voorspelt hij dat de Verenigde Staten, waar in Chicago de eerste steel frame wolkenkrabbers al in 1871 werden opgericht, het grootste potentieel bezitten om als eersten de transformatie in de architectuur te ontwikkelen en realiseren.¹⁵ Hij besluit *Glasmarchitektur* met het vooruitzicht:

Na alles wat gezegd is kunnen we nu wel van een 'glascultuur' spreken. Het nieuwe glas-milieu zal de mens volkomen transformeren. En het valt alleen maar te wensen op dit moment, dat de nieuwe glascultuur niet op al te veel tegenstanders stuit. De hang naar het oude – dat is in veel gevallen een heel goed zaak; het oude blijft daardoor tenminste behouden. Wij willen ook aan het oude vasthouden – de piramiden in het oude Egypte hoeven beslist niet te worden afgeschaft. Maar ook het nieuwe willen we nastreven – met alle krachten die ons ten dienste staan – mogen die steeds groter worden!¹⁶

Zoals Charles Fourier zocht naar sponsors voor een model-phalanstère,¹⁷ streefde ook Scheerbaart ernaar om zijn utopie gedurende zijn leven gerealiseerd te zien. Waarschijnlijk kwam Bruno Taut's *Glashaus* uit 1914, waarvan de achtergrond eveneens sterk verbonden is aan de oorsprong van *Glasmarchitektur*, tot nu toe het dichtst bij een realisatie van Scheerbart's architectonische visie. Door samen te werken met Taut zag Scheerbart hoe zijn concepten een daadwerkelijke realisatie dicht benaderden en hoe zijn architectonische visie beter

Taut, together with his architectural office Taut & Hoffmann, had just realised one of their first major projects, the so-called *Monument des Eisens* (Monument of Iron), which had been commissioned by the German steelworks association for the *Baufachausstellung* in Leipzig in 1913. When Taut and Scheerbart met, Taut was already working on a new, similar project, a promotional building commissioned by and built in collaboration with the association of the German glass industry for the *Werkbundaustellung* (exhibition of the German Association of Craftsmen) in 1914 in Cologne. The purpose of the pavilion was to showcase the potential of different forms of glass as architectural building materials. In the pavilion Taut used glass in a variety of ways: a large dome of faceted panes of coloured glass was set on a fourteen-sided base comprised of glass bricks; the doors and even the stairs were made of glass. It is possible that Scheerbart might have known about Taut's plans for the *Glashaus* before they met and, as Taut's plans for the pavilion at that point must have been quite advanced, it is difficult to pinpoint the mutual influences between Scheerbart and Taut. The *Glashaus* should therefore be seen more as a symbol for, than the product of, Taut's and Scheerbart's correspondence and collaboration.¹⁹ Scheerbart dedicated his *Glasmarchitektur* to Taut, and also specifically addresses the *Glashaus* in one of the chapters that highlights the importance of creating a new industry for the production of glass models (such as the *Glashaus*).²⁰ Their collaboration manifested itself on Taut's side with the dedication of the *Glashaus* to Scheerbart, and Taut also commissioned Scheerbart to formulate twelve slogans, the so-called *Glashausprüche* (glass house slogans), of which the following six were placed on the frieze of the pavilion as a decorative element:

The colourful glass / destroys the hatred.
Without a glass palace / life is a burden.

voorstelbaar werd.¹⁸ In 1913 ontmoetten Scheerbart, toen van middelbare leeftijd, en de jonge Taut elkaar voor het eerst en ze begonnen snel een vriendschap en een professioneel samenwerkingsverband. Taut had net samen met zijn architectenbureau Taut & Hoffmann een van zijn eerste grote projecten gerealiseerd, het zogeheten *Monument des Eisens*, een opdracht van de Duitse staalindustriebond voor de *Baufachausstellung* van 1913 in Leipzig. Op het moment dat Taut en Scheerbart elkaar ontmoetten, werkte Taut reeds aan een nieuw, gelijksoortig project, een promotioneel gebouw in opdracht van en gebouwd in samenwerking met de Duitse glasindustriebond voor de *Werkbundaustellung* (tentoonstelling van de Duitse Bond van Ambachtslieden) in 1914 in Keulen. Het paviljoen had ten doel het potentieel aan verschillende vormen van glas als bouw materiaal in de architectuur te tonen. In het paviljoen gebruikte Taut glas op uiteenlopende manieren: een grote koepel van gefaceteerde ruiten van gekleurd glas was geplaatst op een veertienkantige basis bestaande uit glazen stenen; de deuren en zelfs de trappen waren gemaakt van glas. Het is mogelijk dat Scheerbart wist van Tauts plannen voor het *Glashaus* voordat ze kennismaakten en omdat Tauts plannen voor het paviljoen op dat moment al behoorlijk vergevorderd moeten zijn geweest, is het moeilijk om de onderlinge beïnvloeding van Scheerbart en Taut te bepalen. Het *Glashaus* zou daarom meer moeten worden gezien als een symbool voor, dan als het product van, Tauts en Scheerbart's correspondentie en samenwerking.¹⁹ Scheerbart droeg zijn *Glasmarchitektur* op aan Taut en bespreekt het *Glashaus* daarnaast specifiek in een van de hoofdstukken die het belang onderstrepen van het creëren van een nieuwe industrie voor de productie van glazen modellen (zoals het *Glashaus*).²⁰ Naast dat Taut het *Glashaus* aan Scheerbart opdroeg, manifesteerde hun samenwerking zich ook in Tauts opdracht aan Scheerbart om twaalf slogans te formuleren, de zogeheten *Glashausprüche*, waarvan de volgende zes als decoratief element op het fries van het paviljoen werden geplaatst:

The light travels through the entire universe / and comes to life within the crystal.
 Glass brings all which is bright / build with it at once.
 Glass brings to us the new era; / we cannot but feel sorry for the brick culture.
 What would construction be / without reinforced concrete.²¹

The beginning of the First World War forced an early closure of the Cologne exhibition and due to lack of funding the *Glashaus* could not be dismantled for preservation, but was instead destroyed. After Scheerbart's sudden death in 1915, his writing remained a major source of inspiration for Taut, who continued to frequently quote Scheerbart in his own writing, including *Alpine Architektur* (1919) and *Auflösung der Städte* (The Dissolution of the Cities, 1920). Scheerbart's ideas also proved influential for the *Arbeitsrat für Kunst* (Workers' Council for Art) initially chaired by Taut, and within the circle of the *Gläserne Kette* (Glass Chain or Crystal Chain), a chain letter initiated by Taut in 1919 that circulated among a group of architects mostly oriented towards expressionism. Walter Gropius and Hans Scharoun were among the active participants in this 'utopian correspondence'.

In contrast to later interpretations of *Glasarchitektur*, Scheerbart himself was not interested in glass as a building material for transparency. This becomes especially evident regarding the role of windows in his writing. Scheerbart had already written about windows in 1898 in an article 'Licht und Luft' (Light and Air), which was published in *Ver Sacrum*, the public organ of the Vienna Secession.²² In this article Scheerbart criticises 'the template-like (*das Schablonenhafte*) appearance' of historicist European architecture of the late nineteenth century with its repetitive and excessive ornamentation of the façade. Making use of Louis Sullivan's dictum 'form ever follows function',²³ Scheerbart argues that in order to alter the form of an

Das bunte Glas / Zerstört den Haß.; Ohne einen Glaspalast / Ist das Leben eine Last.; Das Licht will durch das ganze All / Und ist lebendig im Kristall.; Das Glas bringt alles Helle, / Verbau es auf der Stelle.; Das Glas bringt uns die neue Zeit; / Backsteinkultur tut uns nur leid.; Was wäre die Konstruktion / Ohne den Eisenbeton.²¹

Het begin van de Eerste Wereldoorlog noopte tot een vroegtijdige sluiting van de tentoonstelling in Keulen. Door een gebrek aan financiering kon het *Glashaus* niet ontmanteld en behouden worden, maar werd het vernietigd. Na Scheerbarts plotselinge dood in 1915 bleef zijn geschreven werk een belangrijke bron van inspiratie voor Taut, die Scheerbart regelmatig bleef citeren in zijn eigen werken, waaronder *Alpine Architektur* (1919) en *Auflösung der Städte* (1920). Scheerbarts ideeën bleken ook van invloed op de *Arbeitsrat für Kunst*, die aanvankelijk werd voorgezeten door Taut, en op het gezelschap van de *Gläserne Kette*, een kettingbrief die gestart werd door Taut in 1919 en circuleerde binnen een groep architecten die zich richtten op expressionisme. Walter Gropius en Hans Scharoun behoorden tot de actieve deelnemers aan deze 'utopische correspondentie'.

In tegenstelling tot latere interpretaties van *Glasarchitektur* was Scheerbart zelf niet geïnteresseerd in glas als bouw materiaal voor transparantie. Dit wordt met name duidelijk uit de rol van ramen in zijn teksten. Scheerbart had reeds in 1898 over ramen geschreven in een artikel getiteld 'Licht und Luft', dat werd gepubliceerd in *Ver Sacrum*, openbaar orgaan van de Wiener Secession.²² In het artikel bekritiseert Scheerbart 'het sjabloon-achtige (das Schablonenhafte) voorkomen' van historische Europese architectuur van de late negentiende eeuw met haar repetitieve en excessieve ornamentatie van de façade. Gebruikmakend van Louis Sullivans dictum 'form ever follows function',²³ betoogt Scheerbart dat om de vorm van een architectonisch element zoals een raam te kunnen wijzigen, zijn voornaamste functie -



3 - Staircase of the *Glashaus* /
Trappenhuis van het *Glashaus*.

architectural element, such as the window, its main function, to provide the interior of a room with light and air, would have to be reconsidered. Once the air supply was provided through 'special devices to pump in the air,' the number of windows in a building could be reduced by half and be placed at any height and on any part of the wall. Windows could be formed in different shapes and, instead of singular, transparent glass panes, colourful patterns of stained glass could be applied. The possibility to build windows without having to consider the air flow, would lead to greater flexibility both of the interior architecture, and the exterior appearance of buildings.²⁴ In *Glasarchitektur*, in chapters 35 and 47, Scheerbart diminishes the role of windows in architecture further and even argues to abolish windows altogether:

When I am inside my hall of glass, I do not want to hear or see anything of the outside world. If I long for the sky, clouds, forest or meadow – I can go outside or step on a special veranda with 'transparent' glass panes.²⁵

And:

Windows [...] will not be talked about much anymore; the word window will vanish from the dictionaries, too. He, who wants to see nature, can go on his balcony or into his loggia, which of course can be constructed so that nature can be seen as before. Nature, however, will no longer look unpleasant through ugly brick houses.²⁶

Both in 'Licht und Luft' and in *Glasarchitektur* it becomes clear that Scheerbart equates the abolishment of the window with the end of nineteenth-century European residential architecture, which he compares to a military uniform: boring and aggressive at the same time.²⁷ Building with glass and without windows, in Scheerbart's architectural utopia,

het interieur van een kamer voorzien van licht en lucht – dient te worden heroverwogen. Zodra in luchttoevoer werd voorzien middels 'speciale apparaten om lucht naar binnen te pompen', kon het aantal ramen in een gebouw dientengevolge met de helft worden gereduceerd en konden ze op iedere hoogte en in elk deel van de muur worden geplaatst. Ramen zouden in verschillende vormen gemaakt kunnen worden en in plaats van enkelvoudige, transparante glazen ruiten konden kleurrijke patronen van gebrandschilderd glas aangebracht worden. De mogelijkheid om ramen te bouwen zonder rekening te hoeven houden met de luchtstroom zou tot grotere flexibiliteit in zowel de binnenhuisarchitectuur als uiterlijke aanblik van gebouwen leiden.²⁴ In hoofdstukken 35 en 47 van *Glasarchitektur* bagatelliseert Scheerbart de rol van ramen in de architectuur verder en pleit hij er zelfs voor om ramen geheel af te schaffen:

Als ik in mijn glaszaal ben, wil ik van de buitenwereld niet horen en zien. Koester ik verlangen naar de hemel, wolken, woud en weide – dan kan ik naar buiten gaan of me begeven in een extra veranda met 'doorzichtige' glasruiten.²⁵

En:

[...] over vensters zal men [...] niet veel meer spreken; het woord venster zal ook uit het woordenboek verdwijnen. Wie de vrije natuur wil zien, kan zijn balkon of loggia betreden, die natuurlijk zo kunnen worden ingericht dat men de vrije natuur ziet zoals voorheen. De vrije natuur zal dan echter geen onaangename indruk meer maken door lelijke baksteenhuizen.²⁶

Zowel in 'Licht und Luft' en in *Glasarchitektur* wordt duidelijk dat Scheerbart de afschaffing van het raam vergelijkt met het einde van negentiende-eeuwse, Europese residentiële architectuur, die hij vergelijkt met een militair uniform: tegelijk saai en agressief.²⁷

is not a means to overcome architecture's function as a visual barrier between the interior of buildings and the outside, but rather an instrument to reinforce this dividing line between inside and outside.

Scheertbart's *Glasarchitektur* was of great influence to Walter Benjamin, who refers to it in several texts. Yet in Benjamin's writings Scheertbart's vision of glass architecture is essentially inverted. In the *Passagenwerk* Benjamin attributes the increasing emphasis on the separation between the outside world and the private home to the phenomenon of nineteenth-century industrialisation, where '[f]or the private individual, the place of dwelling is for the first time opposed to the place of work.'²⁸ According to Benjamin, the house (or the home) had become an expression of the personality of an individual in opposition to the working place as the place of 'the real' in which commercial considerations rule. This distinction became increasingly important and ushered in the encapsulated and eccentric interiors of fin-de siècle architecture and Art Nouveau. The nineteenth century was addicted to dwelling, Benjamin writes in the *Passagenwerk*, because this century 'conceived the residence as a receptacle for the person, and it encased him with all his appurtenances so deeply in the dwelling's interior that one might be reminded of the inside of a compass case (...) embedded in deep, usually violet folds of velvet.'²⁹ Elsewhere in the *Passagenwerk* he compares the windowless house to a self-reflexive truth:

What stands within the windowless house is the true. Moreover, the arcade, too, is a windowless house. The windows that look down on it are like loges from which one gazes into its interior, but one cannot see out these windows to anything outside. (What is true has no windows; nowhere does the true look out to the universe.)³⁰

In this passage Benjamin speaks about the nineteenth-century typology of the

Bouwen met glas en zonder ramen is in Scheerbarts architectonische utopie geen manier om de functie van architectuur als visuele barrière tussen het interieur van gebouwen en de buitenkant te slechten, maar juist een instrument om deze scheidlijn tussen binnen en buiten te versterken.

Scheerbarts *Glasarchitektur* had grote invloed op Walter Benjamin, die ernaar verwijst in meerdere teksten. Echter, in Benjamins werk is Scheerbarts visie van glasarchitectuur in wezen omgedraaid. In het *Passagenwerk* schrijft Benjamin de toenemende nadruk op de scheiding tussen de buitenwereld en het privédomen toe aan het fenomeen van de negentiende-eeuwse industrialisatie, waar '[f]or the private individual, the place of dwelling is for the first time opposed to the place of work.'²⁸ Volgens Benjamin was het huis (of het thuis) een uiting geworden van de persoonlijkheid van het individu, in tegenstelling tot tot de werkplek als plaats van 'the real' waar commerciële overwegingen de toon zetten. Dit onderscheid werd steeds belangrijker en luidde de ingesloten en excentrieke interieurs van de fin de siècle-architectuur en art nouveau. De negentiende eeuw was verslaafd aan verblijven, schrijft Benjamin in het *Passagenwerk*: deze eeuw 'conceived the residence as a receptacle for the person, and it encased him with all his appurtenances so deeply in the dwelling's interior that one might be reminded of the inside of a compass case [...] embedded in deep, usually violet folds of velvet.'²⁹ Elders in *Passagenwerk* vergelijkt hij het raamloze huis met een zelf-reflectieve waarheid:

What stands within the windowless house is the true. Moreover, the arcade, too, is a windowless house. The windows that look down on it are like loges from which one gazes into its interior, but one cannot see out these windows to anything outside. (What is true has no windows; nowhere does the true look out to the universe.)³⁰

In deze passage spreekt hij over de negentiende-



4 - Upstairs, inside the dome,
in the *Glashaus*. / Boven in de
koepel van het *Glashaus*.

Panorama, which Benjamin connects here with the Arcade, but it is striking that he uses the image of a completely secluded interior. In his essay on Surrealism Benjamin claims that ‘discretion’ as a former aristocratic virtue adopted by the petit bourgeoisie should be overcome. For him the revolutionary potential of living in a glass house lies in the need for ‘moral exhibitionism’.³¹ This line of reasoning is further expanded in Benjamin’s reworking of *Glasarchitektur* in his 1933 essay *Erfahrung und Armut* (Experience and Poverty).³² In this text Benjamin argues that Scheerbart’s egalitarian visions have materialized in the ‘adjustable, movable glass-covered dwellings of the kind since built by Loos and Le Corbusier.’ By doing so Benjamin bypasses Taut and the Expressionists as Scheerbart’s legitimate heirs. This is done, however, at the expense of one of the central ideas in Scheerbart’s utopia: translucency. Where Scheerbart singles out colour and reflection as the most utopian properties of glass, Benjamin describes it as a ‘hard, smooth material to which nothing can be fixed’, a material that is ‘cold and sober’, and ‘has no “aura”.’ ‘Glass is [...] the enemy of secrets. It is also the enemy of possession.’³³ He continues:

The great writer André Gide once said, “Everything I wish to own becomes opaque to me.” Do people like Scheerbart dream of glass buildings because they are the spokesmen of a new poverty? [...] If you enter a bourgeois room of the 1880s, for all the cosiness it radiates, the strong impression you receive may well be, “You’ve got no business here.” And in fact you have no business in that room, for there is no spot on which the owner has not left his mark – the ornaments on the mantelpiece, the monogrammed antimacassars on the armchairs, the transparencies in the windows, the screen in front of the fire. A neat phrase by Brecht helps us out here: “Erase the traces!”

eeuwse typologie van de Panorama, die Benjamin hier verbindt met de Arcade, maar het is opvallend dat hij het beeld gebruikt van een compleet afgezonderd interieur. In zijn essay over surrealisme stelt Benjamin dat ‘discretie’ als een voorheen aristocratische en door de petit bourgeoisie aangenomen deugd zou moeten worden overwonnen. Voor hem ligt het revolutionaire potentieel van leven in een glazen huis in de behoefte aan ‘moral exhibitionism’.³¹ Deze denktrant wordt verder uitgewerkt in Benjamins herziening van *Glasarchitektur* in zijn essay *Erfahrung und Armut* uit 1933.³² In deze tekst redeneert Benjamin dat Scheerbarts egalitaire visies zich materialiseerden in de ‘adjustable, movable glass-covered dwellings of the kind since built by Loos and Le Corbusier’. Op deze wijze passeert Benjamin Taut en de expressionisten als Scheerbarts legitieme erfgenamen. Hij doet dat echter ten koste van een van de centrale ideeën in Scheerbarts utopie: doorschijnendheid. Waar Scheerbart in het bijzonder kleur en reflectie aanwijst als de meest utopische eigenschappen van glas, beschrijft Benjamin het als een ‘hard, smooth material to which nothing can be fixed’, een materiaal dat ‘cold and sober’ is en ‘no “aura”’ heeft. ‘Glass is [...] the enemy of secrets. It is also the enemy of possession.’³³ Hij vervolgt:

The great writer André Gide once said, “Everything I wish to own becomes opaque to me.” Do people like Scheerbart dream of glass buildings because they are the spokesmen of a new poverty? [...] If you enter a bourgeois room of the 1880s, for all the cosiness it radiates, the strong impression you receive may well be, “You’ve got no business here.” And in fact you have no business in that room, for there is no spot on which the owner has not left his mark – the ornaments on the mantelpiece, the monogrammed antimacassars on the armchairs, the transparencies in the windows, the screen in front of the fire. A neat phrase by Brecht helps us out here: “Erase the traces!”

To Scheerbart translucency was a solution to remove ‘the enclosed quality from the spaces within which we live’.³⁴ Benjamin, on the other hand, saw the revolutionary potential of building with glass in its transparency, an ideal he saw best realised in the transparent glass architecture by Le Corbusier and the architects of the Bauhaus. Up to this day, Scheerbart is primarily being discussed by specialists from the fields of literature and architecture. Detlef Mertins has pointed out that in the past Scheerbart’s *Glasarchitektur*, as a resource for the history and theory of early twentieth-century architecture, has been largely (though quite misleadingly) associated with Expressionism and the architectural projects of the young Bruno Taut.³⁵ In fact, Scheerbart’s legacy is much more diffuse, as Benjamin’s ambiguous appropriation of the theology of glass demonstrates. *Glasarchitektur* became a reference and a source of inspiration for writers and architects associated with movements as disparate as Expressionism, Dada, and the Bauhaus.³⁶ With its diverse history of reception and the variety of different, and sometimes opposing, interpretations *Glasarchitektur* is thus clearly an interesting subject beyond the studies of architectural and literary Expressionism. Furthermore, Scheerbart’s writing may find new recognition in the context of recent debates around opacity and newly strengthened critiques of the formerly prevailing concept of transparency.³⁷ To this end, *Glasarchitektur* and the ideal of translucency ultimately read in favour of the contained privacy of the individual and thus suggest an interpretation very much in opposition to Benjamin’s interpretation of transparency as a necessary ‘moral exhibitionism.’ ●

MAREIKE SPENDEL is a contemporary art curator based in Berlin with a Master’s degree in Curating from The Courtauld Institute of Art London. She has worked on a number of exhibition projects at several institutions and museums in Europe such as the Gemäldegalerie Berlin, The Courtauld Gallery London, and the Kunsthalle Basel.

Voor Scheerbart was doorschijnendheid een oplossing om ‘de ruimtes waarin we leven het gesloten karakter [te] ontnemen.’³⁴ Benjamin, echter, zag het revolutionaire potentieel van bouwen met glas in de doorzichtigheid, een ideaal dat hij het best verwezenlijkt zag in de transparante glasarchitectuur van Le Corbusier en de architecten van de Bauhaus. Tot aan de dag van vandaag wordt Scheerbart voornamelijk besproken door specialisten uit zowel de literatuur als de architectuur. Detlef Mertins heeft laten zien dat Scheerbarts *Glasarchitektur* in het verleden als bron voor de geschiedenis en theorie van vroegtwintigste-eeuwse architectuur – vrij misleidend, maar voor het grootste deel – exclusief werd geassocieerd met het expressionisme en de architectonische projecten van de jonge Bruno Taut. Scheerbarts nalatenschap is in feite veel diffuser, zoals Benjamins ambigue toeëigening van de theologie van glas aantoont. *Glasarchitektur* werd een referentie en een bron van inspiratie voor schrijvers en architecten die geassocieerd worden met bewegingen uiteenlopend van expressionisme en Dada tot Bauhaus.³⁵ Met zijn bonte receptiegeschiedenis en de variëteit aan verschillende en soms tegenovergestelde interpretaties, is *Glasarchitektur* derhalve een interessant onderwerp voorbij de studie van architectonisch en literair expressionisme. Voorts kan Scheerbarts werk nieuwe waardering vinden in de context van recente discussies over ondoorzichtigheid en binnen het opnieuw opblaiende kritische discours op het voorheen heersende concept van transparantie.³⁶ Voor dit doeleinde zijn *Glasarchitektur* en het ideaal van doorschijnendheid uiteindelijk op te vatten als sympathiek jegens de besloten privacy van het individu en leveren ze daarom een interpretatie die zeer in tegenspraak is met Benjamins interpretatie van transparantie als een noodzakelijk ‘moral exhibitionism’. ●

MAREIKE SPENDEL is curator hedendaagse kunst en woont en werkt in Berlijn. Zij behaalde haar mastertitel in Curating aan de The Courtauld Institute of Art London en werkte aan meerdere tentoonstellingen bij Europese instituten en musea, waaronder de Gemäldegalerie Berlin, The Courtauld Gallery London en de Kunsthalle Basel.

Vertaald door: Harmen Brethouwer

IMAGES

All figures are kindly provided by the Werkbundarchiv - Museum der Dinge, Berlin.

ENDNOTES

- 1 • Ulrich Conrad (ed.) *Programs and manifestoes on 20th Century Architecture*, Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1970, p. 32.
- 2 • Between 1890 and 1912 Scheerbar wrote articles, reviews, columns, and comments on art and architecture for different newspapers such as Berliner Börsen-Courier, Danziger Courier, and Berliner Tageblatt, as well for periodicals. in: J. Fritz, *Imagination und Argumentation. Interdependenzen zwischen Architektur und Literatur in der Konstellation Paul Scheerbar - Bruno Taut*. Master Thesis, Humboldt University of Berlin (2011), p. 53.
- 3 • Paul Scheerbar, *Glasarchitektur*, Munich: Rogner und Bernhard, 1971, p. 146.
- 4 • Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann Cambridge, MA and London, U.K.: Harvard University Press, 1999, pp. 4-5.
- 5 • Scheerbar, op. cit. (note 3), p. 114.
- 6 • Rosemarie Haag Bletter, 'Paul Scheerbar's Architectural Fantasies' in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 34 (1975) 2, p. 87.
- 7 • Scheerbar, op. cit. (note 3), pp. 65-67, 88.
- 8 • *Ibid.*, pp. 58, 76-77.
- 9 • *Ibid.*, pp. 130, 132.
- 10 • *Ibid.*, pp. 61, 76.
- 11 • *Ibid.*, p. 75.
- 12 • Wolfgang Pehnt, 'Paul Scheerbar - ein Dichter der Architekten' in: P. Scheerbar, *Glasarchitektur*, Munich: Rogner und Bernhard, 1971, p. 153.
- 13 • 'Hoffen wir, dass die Glasarchitektur den Menschen auch in ethischer

Hinsicht verbessert. [...] ein Mensch, der täglich Glassherrlichkeiten sieht, kann keine ruchlosen Hände mehr haben.' Scheerbar, op. cit. (note 3), p. 98.

- 14 • *Ibid.*, p. 130.
- 15 • *Ibid.*, pp. 43-44, 99.
- 16 • 'Nach dem Gesagten können wir wohl von einer "Glaskultur" sprechen. Das neue Glas-Milieu wird den Menschen vollkommen umwandeln. Und es ist nun nur zu wünschen, dass die neue Glaskultur nicht allzu viele Gegner findet. Es ist dagegen zu wünschen, dass die Glaskultur immer weniger Gegner findet. Am Alten hängen - das ist ja wohl in manchen Dingen eine ganz gute Sache; wenigstens wird das Alte dadurch erhalten. Wir wollen auch am Alten hängen [...]. Aber auch das Neue wollen wir erstreben - mit allen Kräften, die uns zu Gebote stehen - mögen diese immer größer werden.' Op. cit. (note 3), p. 137.
- 17 • There have been several realisations of Fourier's phalanstère, for example the Colonie Sociétaire (1832-1836) in Condé-sur-Vesgre, Yvelines, France.
- 18 • Haag Bletter, op. cit. (note 6), p. 87.
- 19 • Fritz, op. cit. (note 2), p. 6.
- 20 • Scheerbar, op. cit. (note 3), p. 74.
- 21 • 'Das bunte Glas / Zerstört den Haß.; Ohne einen Glaspalast / Ist das Leben eine Last.; Das Licht will durch das ganze All / Und ist lebendig im Kristall.; Das Glas bringt alles Helle, / Verbau es auf der Stelle.; Das Glas bringt uns die neue Zeit; / Backsteinkultur tut uns nur leid.; Was wäre die Konstruktion / Ohne den Eisenbeton,' in: Fritz, op. cit. (note 2), p. 6.
- 22 • Paul Scheerbar, 'Licht und Luft' in *Ver Sacrum*, 1 (1898) 7, pp. 13-14.

AFBEELDINGEN

Alle afbeeldingen zijn ter beschikking gesteld door het Werkbundarchiv - Museum der Dinge, Berlijn.

EINDNOTEN

- 1 • P. Scheerbar, *Glasarchitectuur*, Rotterdam: O10 Publishers, 2005, p. 11. Vert. Herman van Bergeijk. Alle Nederlandstalige citaten in dit artikel zijn uit deze vertaling overgenomen. Oorspronkelijk gepubliceerd als *Glasarchitektur* (Berlijn: Verlag der Sturm, 1914). Oorspr: 'Wir leben zumeist in geschlossenen Räumen. Diese bilden das Milieu, aus dem unsre Kultur herauswächst. Unsr Kultur ist gewissermaßen ein Produkt unsrer Architektur. Wollen wir unsre Kultur auf ein höheres Niveau bringen, so sind wir wohl oder übel gezwungen, unsre Architektur umzuwandeln. Und dieses wird uns nur dann möglich sein, wenn wir den Räumen, in denen wir leben, das Geschlossene nehmen. Das aber können wir nur durch Einführung der Glasarchitektur, die das Sonnenlicht und das Licht des Mondes und der Sterne nicht nur durch ein paar Fenster in die Räume läßt - sondern gleich durch möglichst viele Wände, die ganz aus Glas sind - aus farbigen Gläsern. Das neue Milieu, das wir uns dadurch schaffen, muß uns eine neue Kultur bringen.'
- 2 • Tussen 1890 en 1912 schreef Scheerbar artikelen, reviews, columns en commentaren op kunst en architectuur voor diverse kranten, waaronder Berliner Börsen-Courier, Danziger Courier, en Berliner Tageblatt, en voor tijdschriften. Zie: J. Fritz, *Imagination und Argumentation. Interdependenzen zwischen Architektur und Literatur in der Konstellation Paul Scheerbar - Bruno Taut*. MA scriptie, Humboldt University of Berlin (2011), p. 53.
- 3 • P. Scheerbar, *Glasarchitektur*, München: Rogner und Bernhard, 1971, p. 146.
- 4 • W. Benjamin, *The Arcades Project*, vert. H. Eiland en

K. McLaughlin, Cambridge, MA en Londen: Harvard University Press, 1999, pp. 4-5.

- 5 • Scheerbar, op. cit. (noot 1), p. 99.
- 6 • R. Haag Bletter, 'Paul Scheerbar's Architectural Fantasies' in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 34, Nr. 2 (mei 1975), p. 87.
- 7 • Scheerbar, op. cit. (noot 3), pp. 65-67, 88.
- 8 • *Ibid.*, pp. 58, 76-77.
- 9 • *Ibid.*, pp. 130, 132.
- 10 • *Ibid.*, pp. 61, 76.
- 11 • Scheerbar, op. cit. (noot 1), p. 60.
- 12 • W. Pehnt, 'Paul Scheerbar - ein Dichter der Architekten' in: P. Scheerbar, *Glasarchitektur*, München: Rogner und Bernhard, 1971, p. 153.
- 13 • Scheerbar, op. cit. (noot 1), p. 83. Oorspr: 'Hoffen wir, dass die Glasarchitektur den Menschen auch in ethischer Hinsicht verbessert. [...] ein Mensch, der täglich Glassherrlichkeiten sieht, kann keine ruchlosen Hände mehr haben.'
- 14 • Scheerbar, op. cit. (noot 3), p. 130.
- 15 • *Ibid.*, pp. 43-44, 99.
- 16 • Scheerbar, op. cit. (noot 1), p. 121. Oorspr: 'Nach dem Gesagten können wir wohl von einer "Glaskultur" sprechen. Das neue Glas-Milieu wird den Menschen vollkommen umwandeln. Und es ist nun nur zu wünschen, dass die neue Glaskultur nicht allzu viele Gegner findet. Es ist dagegen zu wünschen, dass die Glaskultur immer weniger Gegner findet. Am Alten hängen - das ist ja wohl in manchen Dingen eine ganz gute Sache; wenigstens wird das Alte dadurch erhalten. Wir wollen auch am Alten hängen [...]. Aber auch das Neue wollen wir erstreben - mit allen Kräften, die uns zu Gebote stehen - mögen diese immer größer werden.'
- 17 • Er zijn verschillende realisaties van Fouriers phalanstère geweest, bijvoorbeeld Colonie Sociétaire (1832-1836) in Condé-sur-Vesgre, Yvelines, Frankrijk.
- 18 • Haag Bletter, op. cit. (noot 6), p. 87.

- 23 • Louis Sullivan, 'The tall office building artistically considered' in: *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia, London, Paris (March, 1896), p. 408.
- 24 • Scheerbart, op. cit. (note 22), p. 14.
- 25 • Wenn ich in meinem Glassaale bin, will ich von der Außenwelt nichts hören und sehen. Hab ich Sehnsucht nach Himmel, Wolken, Wald und Wiese – so kann ich ja hinausgehen oder mich in eine Extra-Veranda mit durchsichtigen Glasscheiben begeben. In: Scheerbart, op. cit. (note 3), p. 60.
- 26 • Und auch von Fenstern wird man nach Einführung der Glasarchitektur nicht mehr viel reden; das Wort Fenster wird auch im Lexikon verschwinden. Wer die freie Natur sehen will, kann ja auf seinen Balkon oder in seine Loggia gehen, die natürlich so eingerichtet sein können, dass man die freie Natur sieht wie einst, Die freie Natur wird dann aber nicht mehr durch häßliche Backsteinhäuser unangenehm wirken. *Ibid.*, p. 72.
- 27 • Scheerbart, op. cit. (note 22), p. 14.
- 28 • Benjamin, op. cit. (note 4), p. 8.
- 29 • *Ibid.*, p. 220.
- 30 • *Ibid.*, [Q2a, 7], p. 532.
- 31 • Benjamin, 'Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz' in: G. Raulet (ed.), *Walter Benjamin - Passagen: Schriften zur französischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, p. 148.
- 32 • W. Benjamin, 'Experience and Poverty' in: M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith (eds.), *Walter Benjamin. Selected Writings, Volume 2 (1927-1934)*, trans. Rodney Livingstone i.a., Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1999, pp. 731-736.
- 33 • *Ibid.*, p. 734.
- 34 • Scheerbart, op. cit. (note 3), p. 25.
- 35 • Detlef Mertins, 'The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass' in *Assemblage*, No. 29 (Apr., 1996), pp. 6-23.
- 36 • *Ibid.*, p. 12.
- 37 • One major proponent in this debate for example having been the Martinican writer and poet Édouard Glissant (1928 - 2011) whose last, widely acclaimed publication was *Poésie en étendue* (Philosophy of the Relation. Poetry in extension, 2009).
- 19 • Fritz, op. cit. (noot 2), p. 6.
- 20 • Scheerbart, op. cit. (noot 3), p., 74.
- 21 • Scheerbart geciteerd in: Fritz, op. cit. (noot 2), p. 6. 'Het bonte glas / vernietigt de haat; Zonder een glaspaleis / is het leven een last.; Het licht wil door het heelal heen / en komt in kristal tot leven.; Glas brengt al het lichte, / Bouw er onmiddellijk mee.; Glas brengt ons de nieuwe tijd; / Baksteencultuur spijt ons slechts.; Wat zou constructie zijn / Zonder gewapend beton.' (Vertaling: Kunstlicht)
- 22 • P. Scheerbart, 'Licht und Luft' in *Ver Sacrum*, Vol. 1, Nr. 7 (juli 1898), pp. 13-14.
- 23 • L. Sullivan, 'The tall office building artistically considered' in: *Lippincott's Monthly Magazine*, Philadelphia, London, Paris (maart 1896), p. 408.
- 24 • Scheerbart, op. cit. (noot 22), p. 14.
- 25 • Scheerbart, op. cit. (noot 1), p. 45. Oorspr: 'Wenn ich in meinem Glassaale bin, will ich von der Außenwelt nichts hören und sehen. Hab ich Sehnsucht nach Himmel, Wolken, Wald und Wiese – so kann ich ja hinausgehen oder mich in eine Extra-Veranda mit „durchsichtigen“ Glasscheiben begeben.'
- 26 • *Idem*, p. 57. Oorspr: 'Und auch von Fenstern wird man nach Einführung der Glasarchitektur nicht mehr viel reden; das Wort Fenster wird auch im Lexikon verschwinden. Wer die freie Natur sehen will, kann ja auf seinen Balkon oder in seine Loggia gehen, die natürlich so eingerichtet sein können, dass man die freie Natur sieht wie einst, Die freie Natur wird dann aber nicht mehr durch häßliche Backsteinhäuser unangenehm wirken.'
- 27 • Scheerbart, op. cit. (noot 22), p. 14.
- 28 • Benjamin, op. cit. (noot 4), p. 8.
- 29 • *Ibid.*, p. 220.
- 30 • *Ibid.*, [Q2a, 7], p. 532.
- 31 • W. Benjamin, 'Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz' in: G. Raulet (ed.), *Walter Benjamin - Passagen: Schriften zur französischen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, p. 148.
- 32 • *Ibid.*, pp. 18-19.
- 33 • W. Benjamin, 'Experience and Poverty' in: M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith (red), *Walter Benjamin. Selected Writings, Volume 2 (1927-1934)*, vert. Rodney Livingstone e.a., Cambridge, MA en Londen: Harvard University Press, 1999, p. 734.
- 34 • Scheerbart, op. cit. (noot 1), p. 11.
- 35 • D. Mertins, 'The Enticing and Threatening Face of Prehistory: Walter Benjamin and the Utopia of Glass' in *Assemblage*, Nr. 29 (april 1996), p. 12.
- 36 • Een belangrijke voorstander binnen dit debat was bijvoorbeeld de schrijver en dichter Édouard Glissant (Martinique, 1928 - 2011), van wie de laatste, alomgeprezen publicatie *Poésie en étendue* (2009) was.