

## DER MERZBAU IM KONTEXT VON DADA BERLIN

Vortrag im Sprengel-Museum, 2007

Dada wirkte nicht nur mit materialreichen Collagen und Montagen, sondern auch mit vielschichtig-experimentellen Umwertungen des Bauens auf Schwitters Schaffen und relativierte dergestalt den in der Forschung bisher bekannten Einfluß der expressionistischen Architektengemeinschaft "Gläserne Kette" auf Schwitters.

### I. Schwitters' dada-inspirierte Abgrenzung von expressionistischer Architekturutopie

Wenden wir uns zunächst dem in der Forschung bereits bekannten expressionistischen Einfluß auf den Merzbau zu, um sogleich Schwitters dadaistische Abgrenzung als Merzkünstler hiervon festzustellen.

Es scheint zunächst offensichtlich, daß Schwitters' Raumphantasien von den neuen zwischen 1918 und 1920 veröffentlichten Architekturutopien der "Gläsernen Kette" beflügelt wurden, einmal von jenen kristallinen Formen alpiner Menschheitsdome, die Taut 1918 entwarf, und zum andern von jenen mehr organisch wachsenden Architekturphantasien von Finsterlin. Betrachten wir daraufhin allein jene Innenraumzeichnung von Finsterlin von 1920 - "Sammelsurium"(Abb.) - dann scheinen die Raumauflösungen und Grenzverwischungen der Stalagmiten und Stalaktiten, die organischen "Cavitäten" (Finsterlin), in Schwitters Merzbau im Laufe der zwanziger Jahre eine konkrete Umsetzung gefunden zu haben. Auch die widersprüchlichen Motive der Höhle und des Turmes in der Verbindung eines Höhlenturmes, der sich durch das Elternhaus in Hannover in der Waldhausenstrasse von Etage zu Etage durchbohren sollte, scheint hier in den expressionistischen Architekturen vorgeprägt. ( Abb. - Beispiel von Wenzel Hablik (1921)). Grundlegend ebneten diese Architekturen einen neuen experimentellen Weg des Bauens, der die Architektur aus traditionellen Bedeutungs-, System- und Funktionszwängen enthob und ihre klassische Grundidee von Schönheit, Stabilität und Ordnung sprengte.

Trotz dieses überzeugenden Einflusses der " Gläsernen Kette" teilte Schwitters nicht das geistaristokratische Pathos der Expressionisten , die mit ihren Höhlentürmen die nietzscheanische Topographie des Übermenschen von Höhle und Turm zu verwirklichen gedachten. Das nietzscheanisch geprägte Konzept, Bauten zu entwerfen , die "die Seele umräumten", ließ Schwitters nicht zu einem weltfernen Expressionisten alpiner Prägung werden. Während Zarathustra, ihr Vorbild, weit ab von der Zivilisation und ihren Großstädten, in der Bergeinsamkeit auf höchsten Höhen und zugleich in der Tiefe einer Höhle Flügel der Erkenntnis wuchsen, bevorzugte Schwitters für seinen Merzbau die dadaistische Topographie der Großstadt als ein sich ständig regenerierendes anarchisches Zeichen- und Symbolsystem massenmedialer Prägungen. Im Gegensatz zur "Gläsernen Kette" baute er dada-inspiriert seine Turmhöhle im Schnittpunkt des Realgeschehens mit zeitgesättigten Materialien und Medien in Hannover.

Dieses Konzept einer beunruhigenden Vitalisierung des Merzbauens durch Materialien war dadaistisch gefärbt und verband sich mit einem kühnen Bekenntnis zu den vielfältigen Materialisationsformen des Lebens. Halten wir fest, daß Schwitters Merzbau trotz der expressionistischen Einflüsse, nicht zu einer ersatzreligiösen Überhöhung des Bauens tendierte und damit nicht die Stufen des „Übermenschen“ von ihm beschrritten wurden, sondern mit dadaistischem Gespür, die expressionistischen Kathedralenutopien von einer neuen Volksgemeinschaft desillusionierte durch das Grotesk-Konzept seiner "Kathedrale des erotischen Elends“. Allein die desolat zugerichtete "Grotte der Liebe" offenbarte schon das dadaistisch kulturkritische Potential und eröffnete Einblicke in

verdrängte Dimensionen eines desolaten Kulturverfalls:

"Er hat den Kopf verloren, sie beide Arme; zwischen den Beinen hält er eine riesige Platzpatrone. Der verbogene Kopf des Kindes mit siphylitischen Augen über dem Liebespaar warnt eindringlich vor Übereilungen." - so Schwitters Beschreibung.

Mit Dada schien Schwitters zwar illusionslos die Moderne von ihrem Ende aus wahrzunehmen, aber mit einer dandyistischen Souveränität und Ironie, die selbst nicht dem Ende verfiel, sondern mit größter Experimentierlust eine Freiheit beschwor, die die bisherige Kultur verwehrte.

## II. Dadaistische De-Konstruktionen - experimentell, metaphorisch, großstädtisch

### II. 1 Experimentell - der tanzende Raum

Die dadaistischen Vorstellungen neuer Raumkonzepte von Hausmann aus dem Jahr 1918 schienen Schwitters in ihrer Experimentalität näher zu sein als jene der Expressionisten. Die Dadaisten nahmen den Einfluß Scheerbarts als des "letzten Dionysiers" (Friedlaender) mehr von seiner humoristischen Seite wahr und verbanden dessen die Baukunst revolutionierende Veröffentlichung der "Glasarchitektur" (1914) nicht gleich mit Erlöserutopien, sondern eher mit den kulturkritischen Intentionen, Begriffe wie "Raum, Zeit, Stil" aus ihrer traditionsbelasteten "verkleisterten" Welt zu befreien und sie mit "Spiel" im Sinne Scheerbarts zu verbinden, denn - so sein Motto - im "Spiel ist das Ziel der Stil". In den literarischen Anmerkungen zu seiner Assemblage der "Ersten Internationalen Dada-Messe" ließ der Oberdada und Architekt Johannes Baader Paul Scheerbart in einer Kristallkutsche erscheinen, um ihn als Bombe neben den verstaubten Architekturkorb zu legen.

Von Scheerbart inspiriert, bewegte Hausmann 1918 in seinem frühen Manifest zur "Malerei Plastik Architektur" die architektonischen Visionen gleichsam mit dem Fluß der Sprache zu neuen Ufern: "Die Architektur wird ihre Leichtigkeit finden ohne bloße Zweckmäßigkeit. Alles veränderlich bewegt die Räume des neuen Menschen der sich daran hingibt...Die Bewegung der Wand das Fenster keine Symmetrie als zufälliger Einschnitt man wird es vom Boden zur Decke reichen lassen in verschiedenen Formen farbiges Glas das die Menschen entzückt und beeinflusst durch seine Lichtvermittlung." Nicht die Expressionisten sondern Gocar und Janak, die tschechischen kubofuturistischen Architekten, hatte Hausmann mit ihren neuen Architekturen hier beispielhaft vor Augen.

Selbst wenn Baader 1922 noch einmal in einem Manifest gegen die konventionelle Möblierung von Räumen auf der Möbelmesse in Detmold mit Finsterlin argumentierte - "Sagt mir, ob ...nie die geheimnisvolle Lust an Euch herankroch, Euch zu umräumen nach dem Rhythmus Eurer atmenden Seele", so ist doch auch seine ironische Distanz zu dessen Übermenschen-Pathos zu bemerken, indem er nun dessen geistaristokratische Attitude selbst wortspielerisch auf die Möbel übertrug und die "Übermöbel" vom "Möbel-Pöbel" abgrenzte. Carl Einstein brachte den dadaistischen Anspruch sachlich auf den Punkt: "Raum ist ein Stück und eine Auswahl menschlicher Erfahrung, die stets abgeändert werden kann."

"Die Ausstellung Unbekannter Architekten", in der Gropius experimentelle baukünstlerische Projekte im Frühjahr 1919 zeigte, integrierte in diesem Sinne auch die fragilen schwebenden Konstruktionen von Hausmann und überdies Architektur-Collagen und -Zeichnungen von Golyscheff. In seiner Collage "Tanzender Raum" konfrontierte dieser Architekturen mit dem Realmaterial der Zeit. Durch diesen Collageakt nahm er dem Bauwerk erstmals programmatisch seinen autonomen Status und verwandelte es zu einem beweglichen tanzenden Gefüge von unterschiedlichen medialen Relationen und Einflüssen.

## II. 2 Metaphorisch - das Labyrinth aus dem Geiste des Lautgedichtes

Die zum Tanzen gebrachten Maßstäbe des Architektonischen ergaben sich nicht nur aus dem dadaistischen Widerspruch zur Tradition und zur zeitgenössischen Kunst und Architektur, sondern waren auch philosophisch begründet. Strukturelle Entsprechungen zwischen Architektur und Philosophie stellte Hugo Ball her, dessen "Dadasophie" im Experimentalismus von Nietzsches Philosophie wurzelte und sogar auf Diskurse zum Dekonstruktivismus verweisen könnte.

Der geschichtsoptimistische Anspruch des Subjektes, sich rational eine Welt herzustellen im Sinne eines humanistischen Anthropozentrismus, erschien dem "Künstler-Philosophen" Hugo Ball durch den Schock des Ersten Weltkrieges, aber auch durch neue großstädtische umwälzende Wahrnehmungserfahrungen von Raum und Zeit und durch die Massengesellschaft „gänzlich unterminiert“. Die großen utopischen Erzählungen von einer alles erfassenden Megastruktur der Einheit, der Ganzheit und von einem vollendeten Gelungensein schienen nicht mehr zu funktionieren. Der Begriffsdom der Kultur war nach Hugo Ball eingestürzt, folgen wir seinem Dada-Manifest aus dem Jahre 1917. Kirchen waren "Luftschlösser" geworden, es gab keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, Maßstabslosigkeit folgte dem Verlust des Zentrums. Auch die aufklärerische Tradition schien ihre Koordinaten verloren zu haben. Es gab keine Perspektive mehr in der moralischen Welt. Oben war unten, unten war oben. Umwertung aller Werte fand statt.“ Die Zeit des Ersten Weltkrieges schien für Hugo Ball die erkenntnis- und kulturkritische These Nietzsches aus der "Morgenröthe" zu bestätigen, daß seit Plato alle philosophischen Baumeister umsonst gebaut hätten, weil sie trügerischen Grundlagen – wie Moral, Metaphysik, Idealismus - verpflichtet waren. Die einzig wahrhafte architektonische Metapher, die den Grundbedingungen der Moderne entsprach, war nach Nietzsche das Labyrinth, für den Dadaisten Hugo Ball dem Chaos gleichzusetzen. "Wollten und wagten wir eine Architektur nach u n s e r Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) - so müsste das Labyrinth unser Vorbild sein!" provozierte Nietzsche in "Morgenröthe".

Als "Propheten einer neuen Zeit" (Ball) sollten die Dadaisten sich mit Risikobereitschaft und Komplexitätslust gerade auf dieses Labyrinth einlassen, dessen Undurchdringlichkeit auch eine adäquate Metapher für die " u n b e k a n n t e Welt des `Subjects`" (Nietzsche) darstellte. Das Subjekt, bar aller Verbindlichkeiten, sollte fortan mit all seinen Unwägbarkeiten zum ständig sich relativierenden Maßstab des Bauens für Dada werden. Ein dem Labyrinth entsprechender Bau-Prozeß konnte sich also mitnichten der Logik einer tektonischen Fügung anvertrauen, sondern seine Fähigkeiten lagen vielmehr in dem Bereich einer auf schwankendem Boden jonglierenden Intuition. Das Architektonische mußte - nach Nietzsche - erst hinter sich selbst zu einem Stadium zurückkehren, wo die Dinge und Begriffe noch im Fluß waren. Das Bauen mußte daher ungewöhnlich elastische, bewegliche Fähigkeiten ausbilden, ja übernatürlich architektonische Fähigkeiten, um sich auf diesem flüssigen Fundament halten zu können. Nietzsche verwies auf musikalisch-dionysische Fähigkeiten. Die dadaistische Lautpoesie, die Verflüssigung der Sprache zur Ursonate schuf für Dada und für Schwitters neue bewegliche Fundamente, in denen sich die Klangwelten und Rhythmen der Vokale und Konsonanten neue Räume schufen und zu ungewöhnlichen architektonischen Formen zu kristallisieren vermochten.

Betrachten wir daraufhin den Sockel von Baaders Assemblage, seiner "dadaistischen Monumentalarchitektur", dann sehen wir vor allem Lautgedichte, die programmatisch dessen Festigkeit auflösen. Betrachten wir daraufhin die Merzsäule, jenen Ausgangspunkt des Merzbaues, dann macht uns "Ah" auf jene entregelnden Prozesse aufmerksam, die vom Sockel die Skulptur durchziehen und in den Raum hinein wirken. Doch erst die ungewöhnlichen in den Raum kragenden stochastisch anmutenden Formen des Merzbaues erinnern an die Geburt dieser elastischen Architektur aus dem Geiste der Lautpoesie, aus dem Geiste der „Ursonate“.

## II. 3 Großstädtisch - die Stadt als anarchisches Zeichensystem

Wir können desweiteren erkennen, wie in den neuen Räumen Dadas über die destruirenden und dezentralisierenden Prozesse des Kulturverfalls hinaus neue dynamische Kräfte eines veränderten Raumerlebens wirkten, das fundamental von der großstädtischen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeit einer beginnenden Mediengesellschaft geprägt war - die vorwärtstürend sich inflationär reproduzierte, was sich zunächst in den papiernen Dimensionen unterschiedlichster Herkunft bemerkbar machte, um sich um so schneller wieder auszulöschen und von neuem zu dokumentieren, das sie sich noch schneller und massenhafter vervielfältigen konnte. Die Stadt als ein sich entgrenzendes, fragmentiertes, ständig neu sich regenerierendes Zeichen- und Symbolsystem erfaßte die Ateliers der Dadaisten, vor allem jenes von George Grosz seit 1917, durch das Montageprinzip - noch bevor Schwitters zu collagieren begann. Den bürgerlichen Rückzug in die Phantasmagorien der Innenwelten und ihre Abschottung von der fremd gewordenen Außenwelt durchbrachen die Dadaisten durch die Materialien ihrer Montageverfahren. Privates und Öffentliches wurde nicht getrennt - auch nicht im Merzbau. Schwitters konzipierte architektonisch, ja städtebaulich. Merz war ein gesamt-künstlerisches Konzept. Das Merzprinzip des Zerstörens und Bauens erfasste nicht nur die privaten, sondern auch die öffentlichen Räume und sollte selbst auf Berlin anwendbar sein: "Durch vorsichtiges Niederreißen der allerstörendsten Teile, durch Einbeziehen der häßlichen und schönen Häuser in einen übergeordneten Rhythmus, durch richtiges Verteilen der Akzente könnte die Großstadt in ein gewaltiges Merzkunstwerk verwandelt werden." Ich möchte damit auch die These in Frage stellen, die den Merzbau allein als Rückzugs- und Schutzraum verstand - im Gegenteil, Schwitters öffnete sich einem Netzwerk von Bezügen, die er im Merzbau bündelte - mit einer Komplexitätslust, die „am liebsten Beziehungen zu schaffen suchte zwischen allen Dingen der Welt“ - wie er sagte.

Doch der Habitus von Schwitters und der von den Berliner Dadaisten unterschied sich vehement - die Berliner Dadaisten begannen lautstark zu protestieren, betrachten wir uns die Dada-Propheten am Eingang der "Ersten Internationalen Dada-Messe". Schwitters stellte sich selbst dandygleich mehr in der melancholischen Attitude eines Baudelaire mit einem schwarzen Anzug dar, in einer Kostümierung der "schwarzen Gleichheit" - wie Baudelaire schrieb -, allerdings auch - als "poetischer Ausdruck der öffentlichen Geistesverfassung - als Symbol einer ewigen Traurigkeit...dargestellt in einer unabsehbaren Prozession von Leichenbittern, politischen Leichenbittern, erotischen Leichenbittern, privaten Leichenbittern, Irgendeine Beisetzung feiern wir alle..." Der Gesellschaft als todgeweihtem Stückwerk sollte Schwitters als Erbauer einer "Kathedrale des erotischen Elends" das Material seiner Fetischgrotten mit ironischer List entlocken und es zugleich in einen Werdeprozeß hineinziehen, der über die "Leiche des Gegenstands" hinweggehen konnte.

## II. Nicht nur im Raum, sondern mit dem Raum agieren - die "Erste Internationale Dada-Messe" (1920)

Betrachten wir nun, wie sich die Instabilitäten und Dezentrierungen konkret auf die mediale Verflüssigung der Wände in der "Ersten Internationalen Dada-Messe" auswirkten, nicht nur in einem Agieren im Raum, sondern mit dem Raum.

Grundsätzlich erinnerten die Montagen aus Materialien unterschiedlichster Herkunft und Qualität immer auch daran, daß die dadaistische "Einführung des Materials" von einer - wie Huelsenbeck sagte - "transzendenten Repulsion gegen den leeren Raum" ausgelöst wurde, letztlich von der bodenlosen Erfahrung einer "stürmischen Leere" (Serner). Wenn nun die Dadaisten ihre Ausstellung mit dem Allover ihrer Montagen füllten, dann ist auch immer noch der gegensätzliche Bezug zum leeren Raum präsent.

Die Wände wurden dicht behängt in große Montagen aufgelöst, selbst die Fenster wurden genutzt, von der Decke baumelte der "Preußische Erzengel", erstmals wuchs eine Assemblage, das "Plasto-Dio-Dada-Drama", in den Ausstellungsraum hinein.

Die Dada-Messe schuf dergestalt ein mediales Labyrinth

- nicht, daß man sich in den beiden Räumen der Messe nicht zurecht fand, aber das Montage-Konzept der Schocks und Brüche, der Irritationen, der Täuschungen und Ent-Täuschungen ließ den Boden schwanken und verwandelte die Wahrnehmung in einen unruhigen und beunruhigten Prozeß von Nähe und Ferne, Oben und Unten, Lesen und Beobachten, Assoziieren und Ergriffensein, Empörtsein und Lachen. Die multiperspektivische Sprengung der Wände durch das Montageprinzip hatte ihre instabilen Fluchtpunkte in dem Erleben einer tragisch-dionysischen Unwägbarkeit des Real-Chaos der Nachkriegszeit.

Das Grotesk-Konzept verwandelte die Räume in ein dadaistisches Ereignis von experimentellen Übergängen und Untergängen zugleich, von Instabilitäten und Dissonanzen, die zu wichtigen Garantien von Dadas vitalem und realistischem Bezug zum Polit-Geschehen der Kriegs- und Nachkriegszeit werden sollten, ging es doch darum die in der Weimarer Republik immer noch mächtige Kathedrale des kriegstheologischen Gesinnungsmilitarismus mit all ihren nationalistisch gesonnenen Stützen aus protestantischer Kirche, Militär, Bildungsbürgertum und deren Untertanen als apokalyptische Falle zu entlarven und mit Mitteln des Grotesken und Satirischen zu unterminieren.

Mit einer eigendynamischen Wirkung drangen die Montageprozesse über die grotesken Themen hinaus in immer weitere Assoziationshorizonte und ließen nicht nur die „Stützen der Gesellschaft“ als anachronistische Marionetten zurück, sondern streiften auch die Ausstellungsräume selbst wie Hüllen eines konventionellen Raumgefüges ab.

#### IV. Dada-„Monumentalarchitektur“ versus Völkerschlacht-Denkmal

Mit der Assemblage das "große Plasto-Dio-Dada-Drama" von Johannes Baader vermochte das Montageprinzip 1920 erstmals sich in den Raum hinein zu erweitern und einen eigenen Stellenwert zu erlangen, der weder auf die Wand bezogen war, noch sich an Präsentationsformen von Skulpturen orientierte. Die Bezeichnung der Assemblage als "dadaistische Monumentalarchitektur" weist daraufhin, daß hier architektonische Vorstellungen einer Anti-Architektur im Spiele waren.

In der Tat, ihr Produzent war Architekt, und konnte schon eine fast zwanzigjährige Berufserfahrung nachweisen. Johannes Baader war der älteste Berliner Dadaist, 1875 geboren. Die Assemblage ebnete seiner dadaistischen Architekturauffassung den Weg, die sich radikal der Intention verschrieb, die Architektur als Raum der Präsentation nicht erneut zu besetzen, sondern eher freizuräumen und neu als eminenten Ort gesammelter Erfahrungen zu definieren. Doch diese waren nicht logisch erfaßbar, sondern setzten sich aus Facetten eines gelebten Lebens zusammen. Ins Auge springt zunächst die Aufhäufung von Dingen, die als Konglomerat zu einem pyramidal anmutenden Corpus zusammengesetzt wurden. Baader verfaßte 1920 zu diesem "Plasto-Dio-Dada-Drama" einen assoziativen Text, aus dem zu entnehmen ist, daß es sich um "Deutschlands Größe und Untergang oder die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada" handelt. Mit der Erwähnung von fünf Stockwerken wird in dem Text ein Baukörper suggeriert:

Adrian Sudhalter hat in ihrer eingehenden Untersuchung zu Baaders Architekturprojekten (1875 bis 1920) überzeugend nachgewiesen, daß sich die Themen der Stockwerke konkret auf Lebensabschnitte von Baader beziehen - von seinen ersten Anfängen als Architekt, seine Zeit als Grabmalsarchitekt, schließlich seine Entwicklung zum geistigen Weltbaumeister bis zum Dadaisten. In der Assemblage werden diese Lebensabschnitte zugleich überblendet durch historische Ereignisse weniger von Deutschlands Größe, als mehr von dessen Untergang.

1. "Die Vorbeutung" bezieht sich auf die Zeit zwischen 1875 bis 1905: auf Baaders erste Architektur-Wettbewerbe, auf seine Arbeit in der Vereinigung für Grabmalsarchitektur
2. "Die metaphysische Prüfung" (1906-09) verbirgt Hinweise auf Baaders Jenaer Zeit im Irrenhaus, setzt Bezüge zu Nietzsches Krankheitsbild und Baaders megalomane Konzepte eines Monumentes für einen internationalen und interreligiösen Menschheitsbund.
3. "Die Einweihung", 1909 bis 1914 bezieht sich u.a. auf seine Arbeit für Hagenbeck, den Plan eines Zoos ohne Gitter.
4. "Der Weltkrieg" wird durch Tageszeitungen und Nachrichten zu den Kriegsschlachten präsentiert - unter dem hellstichtigen medienkritischen Motto: "Der Krieg war ein Krieg der Zeitungen; in Wirklichkeit hat er niemals existiert". "Spa" weist auf den Sitz des Hauptquartiers, von dem aus Kaiser Wilhelm II ins Exil ging.
5. "Die Weltrevolution" spielt auf die Revolutionszeit von 1919/20 an. "Die Pleite", die Dada Polit-Zeitschrift von Einstein und Grosz herausgegeben, hängt programmatisch an der Spitze der Assemblage. Dem Kommentar zum 5. Stockwerk entnehmen wir, daß Baader mit dem „Besen des Kommunismus“ die Welt sauberkehren wollte.

Diese Stockwerke sollten zum "Überstock" leiten, von dem der Oberdada sich "in den Himmel schraubt", um von dort die "letzte Erlösung von Leib und Tod" zu verkünden. Der Text selbst suggeriert eine Erzählung, die ironisch auf die Erlösungsutopien der Zeit und auf die "Treppen des Übermenschen" mit der Gliederung der Stockwerke abzuheben scheint, jedoch durch die offene Lesart der Assemblage nicht ersichtlich wird.

Dieser Assemblage, die allein auf die Dinge, ihre Konstruktion und ihr Bezugsnetz gelebtes Leben und Geschichte projizierte, stand in Ausführung und Inhalt in großem Gegensatz zu Baaders früherem Schaffen als Architekt von gebauten und virtuellen Monumenten. Ein kleiner Exkurs zu diesem früheren Schaffen von Baader lohnt sich, um sein dekonstruktives Dada-Konzept besser zu verstehen und auch um Rückschlüsse auf den Merzbau ziehen zu können.

Ein Monument, was Baaders Schaffen von 1906 bis zur Dadazeit immer wieder negativ herausforderte, war das Völkerschlacht-Denkmal in Leipzig, zwischen 1898 und 1913 von Bruno Schmitz als nationales Denkmal erbaut - zum Gedenken an den Sieg der Deutschen über Napoleon im Jahr 1813 und zur Überhöhung der deutschen Siegesgewißheit über die europäischen Nationen am Vorabend des Ersten Weltkrieges. Die monumentale Überhöhung der deutschen Nation reizte Baaders Protest und Widerspruch und beflügelte seine Anti-Monumente.

Es war daher als eine eminent antinationalistische Geste zu werten, daß Baader eine Karte mit dem Völkerschlacht-Denkmal am 24. Februar 1920 an Tzara sandte - zur Zeit der Dada-Tournee von Leipzig - , auf die er quer "MERDE de Leipsik" vermerkte, am Postkartenrand lesen wir: "Vive la France" "A bas le Kaiser" - und "a bas le Oberdada" ....

Wenn Baader schon seit 1906 die nationalistische Botschaft dieses Monumentes ablehnte, so ist es doch erstaunlich, daß er deren Überwältigungsästhetik zunächst nicht kritisch reflektierte, sondern im Gegenteil die pyramidale Megastruktur der mächtigen 91 m hohen Trutzburg für die eigenen Monumentkonzepte und -entwürfe nutzte, um sie durch den Entwurf eines "Denkmals für einen internationalen und interreligiösen Menschheitsbund" in ihrer Größe noch zu übertrumpfen - durch "eine Riesenpyramide von 1000 Meter Sockelbreite und 1500 Meter Höhe, die "Mauern nicht gefüllt mit toter Mauermaße, sondern mit 500 Stockwerken durchzogen." Auch die Innenraumgestaltung der Riesenpyramide war inspiriert von der vertikalen Sequenz der Hallen, Kuppelräume, Krypten des Völkerschacht-Denkmal.

Baader beschreibt sein Gegen-Projekt als Höhe- und Kulminationspunkt all der heiligen Stätten, die die Religionsgeschichte jemals hervorbrachte und überhöhte es mit utopischen Vorstellungen einer Kunst und Leben versöhnenden Festspiel- und Reformkultur mit "völlig freien Universitäten, Bibliotheken und Archiven, modernen Weltmuseen und

Weltsammlungen, Arenen und Plätzen für Völkerspiele, Musikfesten und dramatischen Festspielen, öffentlichen Parks, Wohlfahrtsanlagen, Frühlingswohnstätten und Villen und Gärten und Wälder und Felder und Berge und Auen und Bäche und Seen und Ströme und das Meer".

Doch im Ansatz dieses monumentalen Gegenprojektes lag gleichsam auch die eminente Wirkung seiner Wirkungslosigkeit

1. weil Baader nicht versuchte, die neuen kulturkritischen, antinationalistischen Inhalte seiner Mission mit neuen überzeugenden Gestaltungskonzepten zu verbinden -
2. weil diese Pyramidenform im Laufe der Jahre gleichsam zur Hülle wurde, die Baader begann, mit unterschiedlichen Inhalten zu füllen. Als Zeichnung illustrierte die Pyramide - in Unteransicht - einen Text auf einer Postkarte, der Baader als Jesus redivivus eines neuen Christentums darstellte, der das Christentum I ablöste. Der Anlaß schien wieder das Völkerschlacht-Denkmal - nun die Einweihung des Monumentes 1913 - zu sein. 1915 wurde die Pyramide sogar auf Deutschland bezogen, indem Baader Deutschland nun mit einem gewissen nationalen Pathos darauf verpflichten wollte, die Schuld am Krieg mit einer konstruktiven Rolle als "verantwortlicher Baumeister einer neuen Menschheitsgeschichte" wiedergutzumachen. An seine Rolle als Grabmalsarchitekt schien Baader anzuknüpfen, als er das Monument als monströses Grabmal für die gefallenen Soldaten Deutschlands umzufunktionieren gedachte. Diese Erkenntnisse verdanke ich ebenfalls den akribischen Recherchen von Adrian Sudhalter.

Erst mit dem dadaistischen Widerspruch schien Baader erstmals die monumentale Form zu überprüfen und eine neue, dadaistische "Monumentalarchitektur" zu schaffen.

Mit dem "Plasto-Dio-Dada-Drama" wandte sich Baaders Schaffen von der überwältigenden Erhabenheit des Monument-Entwurfes ab und öffnete sich einem mehrdeutigen Konzept, das Zeitgeschichte und gelebtes Leben mit all seinen Relikten im Prinzip einer assoziationsreichen Assemblage selbst zu Wort kommen ließ, deren Schichten immer noch etwas Pyramidales anhaftete.

An die Stelle des Kultes, der im Monument verewigt, ja versteinert wurde, trat das Temporär-Aktionistische eines offenen materialreichen Montageverfahrens.

Nicht länger sollte dem Leben das "Kunstwollen" übergestülpt werden, sondern das Leben sollte sich mit "allem Wollen" - um einen Begriff von Schwitters schon zu vorwegzunehmen - in der Kunst materialisieren können - gleichsam in einer Revolte von unten. Die missionarische Vermittlungssicherheit, die das traditionelle Bezugsmodell Architekt - Monument - Wirkung hatte und sich geradezu dem Besucher aufdrängte, wurde dem Rezipienten entzogen und konfrontierte ihn mit einem subjektiv aufgeladenen Bezugssystem aufgeschichteter Dinge, zu dem allein Baader den Schlüssel mit seinem Text lieferte. Wie könnte das Ofenrohr sonst als "Tunnel des todgeweihten Reiches" gedeutet werden, wie würde man von den Tageszeitungen mit ihren Schlagzeilen auf den Ersten Weltkrieg als "Krieg der Zeitungen" schließen können und welche Bedeutung erhielt die Mausefalle durch jenen Kommentar Baaders: "das Museum der Meisterwerke aller Jahrhunderte solle sich unter dem Zucken der altgermanischen Mausefalle eröffnen". Das Pulverfaß im Zentrum des todgeweihten Reiches erhielt die Sprengkraft, die den „Untergang Deutschlands“ symbolisieren sollte.

Die Assemblage stand im Kontext der Grotesk-Strategien der Dada-Messe und könnte als eine Art Scheiterhaufen betrachtet werden, auf dem u. a. die "Figur der Geschichte, deren abgehackter Kopf aus echtem Bienenwachs vor den Resten einer königlich preußischen "Rex-Einkochmaschine" (Baader) landete, um die nationalistische Kriegsannaßung, der deutsche Kaiser habe einem Weltgericht von Gottes Gnaden vorgestanden, ad absurdum zu führen.

Diese Assemblage entregelte die Architektur mit einer Mischung aus Lautgedichten, Zeitungen, Zeitschriften, Manichino, Rädern, Aktuellem, Satirischem, Philosophischem, Religiösem - aufgelöst in ein subjektives produktiv anmutendes groteskes Chaos. "Drum

werde was du bist dadaist" - jene Forderung Baaders - spielte auf Nietzsches Untertitel im "Ecce homo" (1908) an: "Wie man wird. Was man ist" und stellte gleich Nietzsches ungewöhnlicher Lebensgeschichte das Unabgeschlossene, Offene, Ambivalente, Exzentrische und Groteske in den Kontext der "dadaistischen Monumentalarchitektur".

#### V. Der Merzbau - Gegen den nationalistischen Höhlenfetischismus

Auch in Schwitters Organisation des Merzbaus überlagerten sich - Baaders Konzept vergleichbar - seit 1923 Reminiszenzen an den Kulturverfall Deutschlands und an sein eigenes Leben, denen er mit all seiner divergierenden Komplexität und Materialität einen egozentrischen Ort gab. Doch auch ihm ging es in der Errichtung des Merzbaus nicht mehr um einen erschöpfenden, alles aufklärenden Sinnzusammenhang, sondern allein um Wahrheiten, die sich über die Dinge vermittelten und sich in ihnen ablagerten.

Der Merzbau von Schwitters eröffnet daher in seinen Bezügen zur deutschnationalen Kultur nicht Prachtsäle heroischer Erinnerung, sondern verschlissene Kulturgüter und -Mythen, die er wie Spolien des Gedenkens in den Grotten einmauerte. So spielte er in ihnen auf die nationale Fetischisierung von Goethe und Luther, die Nibelungen und den Kyffhäuser, das Großherzogtum Braunschweig-Lüneburg, das Ruhrgebiet an und setzte sie dem Zerstörungs- und Werdeprozeß des Merzbaues aus.

Wie Baader schien sich auch Schwitters auf nationalistische Denkmale negativ zu beziehen - die Kyffhäuser-Grotte spielte in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle.

Während Baader mehr von der monolithischen Wirkung des Völkerschlacht-Denkmal herausgefordert wurde, war Schwitters von der Nationalisierung der Höhle provoziert, die zur Fetischisierung patriotischer Reliquien beispielsweise im Kaiser Wilhelm Denkmal auf dem Kyffhäuser gereichte, erbaut ebenfalls von Bruno Schmitz 1890 - 1896.

Die adventistische Legende von der Wiederkehr des verschollenen Kaisers Barbarossa, der in der Höhle im Kyffhäusergebirge schläft und einst erwachen wird, um seine Kaiserherrlichkeit wiederherzustellen, gereichte nicht nur dazu, der Reichsgründung von 1871 den mythologischen Hintergrund zu stiften, sondern wirkte weit hinein in das konservativ ideologische Gedankengut der Nachkriegszeit, das seinen Kaiser wieder haben wollte. Noch in der Wahl Hindenburgs am 26. April 1925 sahen viele Deutsch-Nationale die alte Kaisersage in Erfüllung gehen. Hindenburg stellte für sie einen Ersatzkaiser dar und inspirierte daher Schwitters, die Kyffhäuser-Grotte mit dessen Fotoporträt zu bestücken. Doch nicht nur dieses Kyffhäuser-Denkmal schien Schwitters durch dessen Höhlenfetischismus zu provozieren, sondern auch all die Sieges-, Kaiser- und Bismarcktürme, die nach 1871 das Land überzogen und in ihrem Innern kryptenartige Hohlräume bargen, die feierlichen nationalistisch gestimmten Zusammenkünften und Kulten dienten.

Derartigen nationalistisch - und kriegstheologisch überhöhten

Kulten, die in den Fetischhöhlen ihre steinerne Gestalt annahmen, wirkte Schwitters mit den Grotten des Merzbaues durch das vital-poetische Verwandlungssystem seines Konstruktionsprinzips entgegen. Sein Grottenpanoptikum eröffnete ein neues Kunsterleben, das jede Überhöhung ins Groteske kippte. Der offensichtlich negative Bezug zur Nationalisierung der Höhle verweist auf eine gewisse dadaistische Politisierung von Schwitters.

Überdies entsagten auch die Freundschaftsgrotten jeder Aufladung des Gegenstandes. Wie an die "längst erschöpfte Psychologie des Menschen" nun "die lyrische Besessenheit der Materie" (Marinetti) trat, vergegenwärtigen die humorvoll gewählten Fetische von Schwitters' Freunden: der dicke Bleistift von Mies van der Rohe, der Schlüssel und das Rezept von Dr. Steinitz, der Socken von Moholy-Nagy, der abgeschnittene Schlips von van Doesburg, das Haarbüschel von Hans Richter.

Vergleichen wir noch einmal Baaders und Schwitters' dekonstruktive baukünstlerische Umwertungen:

In ihren labyrinthischen Anti-Architekturen filterten sowohl Baader als auch Schwitters experimentell Zusammenhänge von Zeit, Leben, Zusammenleben, Realität, Politik, Spiel, Imagination, die gleich einem simultanen Bewußtseinsstrom Spuren von Eindrücken, Erlebnissen und Erinnerungen übereinanderschichteten und diese in den Dingen materialisierten.

Der Merzbau ging über die Organisation der Dinge in der Assemblage insofern hinaus, als er eine "gestalterische Konsequenz" entwickelte, die im organischen Prozeß des Wachsens und sich Veränderns des Höhlenturms auch über die "Leiche des Gegenstandes" hinweggehen konnte. Im Merzbau schien daher die Lebenszeit in ihrer vorwärtsdrängenden und zerrinnenden Zeitlichkeit ihre räumliche Ausdehnung zurückzugewinnen, die ihr durch die rationale Linearität genommen wurde. Die Zeit im Raum konnte gleichsam zeithaft werden, der Raum in der Zeit raumhaft, - ein Ansatz, den der Dekonstruktivismus der achtziger Jahre weiter verfolgen sollte.

"Wo Erfahrung im strikten Sinne obwaltet, treten im Gedächtnis gewisse Inhalte der individualistischen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktion," schrieb Benjamin. Auf den Merzbau als Raumkörper der Erfahrung und des Gedächtnisses angewandt, bedeutet dies, daß er eine Verbindung zwischen subjektiver und kollektiver Erfahrung herzustellen vermochte - eine Verbindung, zu der Wissenschaft, Politik und Religion und Kultur nicht mehr fähig waren.

Schwitters schuf im Merzbau ein Labyrinth, in dem Gegenwart, Erinnerung und Erwartung in einer fortwährenden "entschiedenen Mischung" zu einer Offenbarung verschmolzen. Im rauschhaften Erlebnis des Diskontinuierlichen, Heterogenen und Fragmentierten wurde eine Authentizität gewonnen, die archaisch und modern zugleich war. Historische Überlieferung, Wünsche, Ängste, Trauer, das alltägliche Leben wurden in die Dinge projiziert, aus denen Schwitters in den alchemistischen Höhlen des Merzbaus das Gold der Kunst schmolz. Dergestalt stellte sich die Kathedrale erst über das Erleben ihrer Offenbarungen her, die sich aber auch ebenso schnell wieder verflüchtigen konnten.

Auch in der Assemblage von Baader entwickelten die Dinge ein ästhetisches Eigenleben, aus dem eine neue Idee vom Anti-Monument geboren wurde, die den Oberdada selbst zum Kunstwerk erhob - zu einem Kunstwerk allerdings, das dem Labyrinth entsprach.

Fassen wir zusammen, dann wurden die dekonstruktiven Prozesse des Merzbaus beeinflusst - durch Schwitters dadaistisch gefärbte Abgrenzung von expressionistischen Kathedralenarchitekturen

- durch Dadas experimentelle Architekturkonzepte eines "tanzenden Raumes"

- durch die dezentralisierende Metapher des Labyrinthes als "Architektur nach unserer Seelenart" (Nietzsche)

- durch die dionysischen Klangwelten und Rhythmen des Lautgedichtes

- durch die Erfahrung der Stadträume als medial sich ständig verändernde Zeichensysteme

- durch das mit dem Raum und in den Raum agierende Montageprinzip Dada Berlins, im speziellen der Dada.Messe

- durch die Politisierung der Assemblage „Deutschlands Größe und Untergang“ von Johannes Baader

- durch eine verfremdende Demontage nationalistischer Kultbauten, ihrer monumentalen monolithen Baukörper ebenso wie ihrer Ritual-Höhlen

- durch das poetische Konstruktionsprinzip des Spiels, der Intuition, des Unbewußten

- durch die Wiedergewinnung eines modernen Schamanentums, das Bauen und mythisches Denken im Ritual der Kunst neu belebte.

Die Einflüsse des Merzbaues auf Nouveau Réalisme, Pop Art, auf postmoderne Aktions- und Installationskünste wurden schon oft erwähnt - der "Cyklop" (1968-74), das

Gemeinschaftswerk einer wachsenden troglodyten Architektur/Skulptur von Tinguely und seinen Künstlerfreunden stand dem Konzept des Merzbaus sehr nahe.

In der Forschung wurde meines Wissens hingegen wenig über Zusammenhänge zwischen dem Konzept des Merzbaus und dekonstruktivistischen Architekturen nachgedacht. Wohl erwähnt Eisenman die Kubisten, Zaha Hadid die Konstruktivisten, nicht aber entdeckten sie den Merzbau als Prototyp eines Bauprozesses, der von einer dem Dekonstruktivismus vergleichbaren Rationalismuskritik und Aufkündigung des Wirklichkeitsvertrauens ebenso geprägt wurde wie von einer Opposition gegen eindimensionale Linearitäten und Determiniertheiten. Interessant wäre es zu untersuchen, inwieweit die kulturkritische Intention der Dekonstruktivisten, sich dem durch die Ratio verdrängten Anteil der Kultur zuzuwenden, der Komplexität des Merz-Konzeptes standhielte. Zumindest ließe sich ein Architekturverständnis nachweisen, das sich an Wahrnehmungs- und Erfahrungsmöglichkeiten orientiert, die Kolhaas beispielsweise als "symbolisch und assoziativ, fragmentiert und collagiert" bezeichnete.

Doch diese Untersuchung gehört zu einem anderen Vortrag, der mit einem Gedicht zur "Relativität" von Schwitters ebenso beginnen könnte, wie ich diesen Vortrag mit ihm beende:

"Da das Leben relativ ist,  
Und der eine Absatz schief ist,  
Ist der andre desto mehr,  
Gradereer,  
Dabei ist auch er schon sehr,  
Und allmählich mehr und mehr,  
Was noch niemand wahrgenommen,  
auf die schiefe Bahn gekommen.  
Steht er aber mal allein,  
Sieht's ein jeder Trottel ein,  
Daß auch dieser Absatz schief ist,  
Weil das Leben relativ ist."

© Copyright Hanne Bergius