

Vortrag zum Symposium: ABBAU – NEUBAU – ÜBERBAU.

Nietzsche and "an Architecture of our Minds" Weimar, 11.–13. Oktober 1994

IV. Nietzsche als Prophet der Moderne?

### *Tanz "über den Moralen der Erde"- Nietzsche, der Baumeister Dadas*

Thema dieses Beitrages soll nicht nur der metaphorische "Abbau", Dadas Sprengung der Kultur-Fundamente sein, sondern auch Dadas "Überbau", seine gesamt-künstlerischen Konzepte, die aus den Scherben Neues bauen und geistesgeschichtlich im Experimentalismus von Nietzsches Philosophie verwurzelt waren - die energetisch erfaßten Lebensräume: von der Großstadt als dionysischem Aktionsareal bis zu den labyrinthischen Architekturen der Intuition.

#### *1. Sprengung der Kultur-Fundamente*

Nietzsche war die bedeutendste kultur- und erkenntniskritische Quelle Dadas. "Wir hatten alle Nietzsche gelesen, auch die Ausländer, vor allem aber Ball...", schrieb Huelsenbeck 1920 in "Dada siegt" über die Züricher Dadaisten(1). Im Zentrum stand Nietzsches neuer Typus des "Künstler-Philosophen", die Symbiose aus Erkennendem und Schaffendem. Aus der Idee der Weltverwandlung dieser Philosophie entwickelte Dada sein produktives Gesamt-Zerstörwerk.

Die Zeit des Ersten Weltkrieges schien Ball die erkenntnis- und kulturkritische These Nietzsches aus der "Morgenröte" zu bestätigen: dass "seit Plato alle philosophischen Baumeister umsonst gebaut haben" (2), weil ihre Fundamente allein "der Verführung der Moral" verpflichtet waren (3). Ball entwickelte aus dieser Architekturmetaphorik Nietzsches den Gedanken des Zusammenbruchs des abendländischen Kulturbauwerks in seinem am 7. April 1917 in der Galerie Dada gehaltenen Vortrag in Zürich:

"Gott ist tot...Eine Zeit bricht zusammen. Eine tausendjährige Kultur bricht zusammen. Es gibt keine Pfeiler und Stützen, keine Fundamente mehr, die nicht zersprengt worden wären. Kirchen sind Luftschlöser geworden. Überzeugungen, Vorurteile. Es gibt keine Perspektive mehr in der moralischen Welt. Oben ist unten, unten ist oben. Umwertung aller Werte fand statt. Das Christentum bekam einen Stoß. Die Prinzipien der Logik, Zentrums, Einheit und Vernunft wurden als Postulate einer herrschsüchtigen Theologie durchschaut. Der Sinn der Welt schwand. Die Zweckmäßigkeit der Welt in Hinsicht auf ein sie zusammenhaltendes Wesen schwand. Chaos brach hervor. Tumult brach hervor. Die Welt zeigte sich als ein blindes Über-und Gegeneinander entfesselter Kräfte. Der Mensch verlor sein

himmlisches Gesicht, wurde Materie, Zufall, Konglomerat, Tier, Wahnsinnsprodukt abrupt und unzulänglich zuckender Gedanken. Der Mensch verlor seine Sonderstellung, die ihm die Vernunft gewährt hatte...Das Resultat war eine Anarchie der befreiten Dämonen und Naturmächte. Die Titanen standen auf und zerbrachen die Himmelsburgen. Aber man zerbrach nicht nur die Mauern, man zerrieb, zerlegte, zertrat noch die Sandkörner. Es blieb nicht nur kein Stein auf dem andern, es blieb auch nicht einmal kein Körnchen, kein Atom auf dem andern. Das Feste zerrann...Das Große wurde klein und das Kleine wuchs riesenhaft. Die Welt wurde monströs, unheimlich, das Vernunfts- und Konventionsverhältnis, der Maßstab schwand ...Wie auf philosophischem Gebiet die Geister, so wurden auf physikalischem Gebiet die Körper von Illusion befreit...Inmitten von Finsternis, Angst, Sinnlosigkeit hob eine neue Welt voll Ahnungen, Fragen, Deutungen schüchtern ihr riesenhaftes Haupt. Und als ein weiteres Element traf zerstörend, bedrohend, mit dem verzweifelten Suchen nach einer Neuordnung der in Trümmer gegangenen Welt: die Massenkultur der modernen Großstadt. Das individuelle Leben starb, die Melodie starb. Der einzelne Eindruck besagte nichts mehr. Komplettisch drängten die Gedanken und Wahrnehmungen auf die Gehirne ein, symphonisch die Gefühle. Maschinen entstanden und traten anstelle der Individuen. Komplexe und Wesen entstanden von übermenschlicher, überindividueller Furchtbarkeit. Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen. Kraft wurde nicht mehr nach dem einzelnen Menschen, sondern nach zehntausenden Pferdekräften gemessen, Turbinen, Kesselhäuser, Eisenhämmer, Elektrizität ließen Kraftfelder und Geister entstehen, die ganze Städte und Länder in ihrer furchtbaren Gewalt hatten; neue Schlachten, Untergänge und Himmelfahrten, neue Feste, Himmel und Höllen."(4)

Der Zusammenbruch der "tausendjährigen Kultur" wird metaphorisch fassbar durch eine dichte Folge von Architektur- und Raummetaphern: Sprengung von Pfeilern und Stützen, Fundamenten, Verlust von Perspektive, sich kreuzende und sich überschneidende Kräfte, Verlust des Zentrums, Verkehrung von Hierarchie, Maßstabslosigkeit, Abbau bis zur Auflösung von Steinen, Grenzen- und Dimensionslosigkeit, Trümmer; die Großstadt und Maschinen als neue gigantische Kraftzentren, Kirchen als Luftschlösser, titanische Zerstörung von Himmelsburgen. Der Mensch wird in das "rätselhafte X" des Daseins gestoßen, in die tragisch-dionysische Wahrheit einer Welt, die nicht auf ihn gerichtet ist und von "gänzlicher Unbeständigkeit alles Wirklichen zeugt, das fortwährend nur wirkt und wird und nicht ist"(6) – einer Welt des Werdens und Vergehens, des Grausamen und Sinnlichen. Diese tragisch-dionysische Erkenntnis wird zur Initialzündung Dadas. Der "Tod Gottes" bricht nicht nur als ein Unglück auf die Künstler ein, er bewirkt aber zugleich die "Tat" der Schaffenden". Die Künstler sind „Vorläufer, Propheten einer neuen Zeit...Man versteht sie nicht, wenn man an Gott glaubt statt an das Chaos..."(7)

Begründungszusammenhänge und Begründungszwänge werden von unabhängigen, in alle Richtungen wirkenden Kräften abgelöst. Wie sehr Ball hier Nietzsche folgte, zeigt dessen Aphorismus zum "tollen Menschen" aus "Die Fröhliche Wissenschaft" "Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Und rückwärts, seitwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und Unten? Irren wir nicht durch ein unendliches Nichts..."( 8)

Die Zerstörung der "tausendjährigen Kultur, die "Umwertung aller Werte" wird in neue Räume dynamisch-dionysischen Lebens der Großstadt transformiert, die bis zum Zerschneiden der alltäglichen Normen, bis zur Destruktion des Menschen selbst reicht. Der Dadaist läßt sich kraft seiner tragisch- dionysischen Lebensbejahung auf die "gesamte brutale Realität" ein und behält doch die Distanz zu den Dingen. Dem Dadaisten erscheint das Leben "als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben, geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten Brutalität übernommen wird" (Huelsenbeck)(9). Er scheint die Züge eines ins 20. Jahrhundert versetzten Zarathustra anzunehmen: übergelaufen von der Wüste, vom Meer und von den Bergen in das Labyrinth, in das Chaos der Großstadtwelt, beginnt er seinen Tanz auf Blech und Eisen, im Kraftstrom elektrischer Energien. Dada wird zum Medium dieses Chaos: Die Utopie einer offenen Erlebnistotalität des dadaistischen "Übermenschen" führt zu einer "Umwertung der Kunst":

- in der "Bildermasse" der Montage, die sich dem "Trieb der Metaphernbildung" überläßt und in "hitziger Flüssigkeit" aus "dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmt"(10);

- in der "Einführung des Neuen Materials". "Mit dem Neuen Material hat das Bild einen...ungeheuren Schritt vom Horizont über die vordere Bildfläche getan, es nimmt am Leben selbst teil..."(11);

- im Tanz als einer "Kunst des nächsten und direktesten Materials" (Ball)(12), des von allen kulturellen Schlacken befreiten Körpers als einem neuen bildenden Prinzip der Kunst;

- in den Manifestationen, die "die chaotische Bewegung des Lebens zum unmittelbaren Bewußtsein bringen" (Huelsenbeck)(13);

- im Lautgedicht, das "sich mit Lauten macht, die dem Kehlkopf und den Stimmbändern entspringen, das keine Syntax kennt, nur Fortlauf und Hemmung" {Hausmann}(14);

- im Simultangedicht als "direkter Hinweis auf die Aktion": "Ein Simultangedicht heißt am Ende nichts anderes als "Es lebe das Leben" (Huelsenbeck)( 15);
- im Bruitismus, der "das Leben selbst ist, das man nicht beurteilen kann...das vielmehr ein Teil unserer Persönlichkeit darstellt, uns angreift, verfolgt, zerfetzt" (Huelsenbeck)(16).

Zweifellos ist hier der futuristische Einfluß auf Dada unverkennbar; auch die Großstadt als einer Welt chaotischer, spannungsreicher Überlagerungen hatte Ball schon 1913 in die Bilder der Futuristen im Richterschen Salon in Dresden hineingesehen. Doch während die Futuristen den "Übermenschen" als einen stählernen, ewig heiteren, patriotischen und technikeuphorischen Idealtypus stilisierten, begann Dada vielmehr ein Spiel mit dem tragisch-dionysischen "Welten-Unsinn".

## *2. Tanz, Energie, „Wille zur Macht“ - raumbewegende Kräfte*

In den Werken, den Montagen, den Collagen, den Projektionen der Dadaisten sollte sich das Leben quasi endlos materialisieren können. In den Montagen kommt der Heraklitismus Nietzsches zur unmittelbaren Anschauung: "Die Welt selbst ist ein Mischkrug, der beständig umgerührt werden muß. Aus dem Krieg des Entgegengesetzten entsteht alles Werden." (17)

Schauen wir uns die Montage Hannah Höchs "Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands" (1919/20) daraufhin an: In der Mitte der Montage die Tänzerin: der Körper der Niddi Impekoven, der mit dem Kopf der Käthe Kollwitz jongliert, daneben das Kraftzentrum des Kugellagers, oberhalb das Zitat vom Kopf Albert Einsteins mit folgendem Zitat auf der Stirn: "S. Friedlaender: Der Waghälter der Welt" (18) - der Titel eines Aufsatzes, zugleich auch ein wesentliches Kapitel in dessen Werk "Die schöpferische Indifferenz" (1919) (19). Für Höch war nicht nur dieser Aufsatz Friedlaenders für das Konzept ihrer Montage von Bedeutung, sondern auch seine "intellektuale Biographie" Nietzsches . (20) Die Tänzerin scheint gleich Zarathustra "unter Menschen wie unter Bruchstücken der Zukunft" zu tanzen - unter all den vielfach zerstückelten Mensch-Montage-Grotesken aus dem Kulturleben und der Politik der Wilhelminischen Kriegsära und der beginnenden Weimarer Republik. Der "unerschöpfte zeugende Lebenswille" (21), als "Explosion einer ungeheuren Kräfterockerung" von Hausmann empfunden, treibt die Vielheiten und Grotesken

der Kleinmontagen, die Multiperspektivitäten und Relativitäten hervor, zerstört sie wieder, setzt sie neu zusammen, löst Identitäten auf, vertauscht, zerbricht sie und läßt sie in Maßstabs- und Abgrundlosigkeit taumeln - jedes Montagedetail für sich ist eine Zerstörung von Schein und erneuert eine Produktion von Schein, die der "Trieb der Metaphernbildung" (22) entregelt und dissoziiert und ironisch wieder zusammensetzt.

Macht wird dadurch unterminiert - nicht nur jene der überkommenen Gesellschaft als eine Disziplinierung in moralischer und ideologischer Hinsicht, sondern auch jenes Geflecht der Macht, das bis in alltägliche Dinge hineinreicht. Hierin liegt der utopische Anspruch der Montage auf "Weltrevolution" - ein Zitat, das Höch allerdings im Laufe der zwanziger Jahre durch die "Welt dada" ersetzt. Die grotesk verzerrten und fremden Augen in den Gesichtern künden von vielen Wahrheiten, denn - so Nietzsche - "es gibt vielerlei Augen. Auch die Sphinx hat Augen: und folglich gibt es keine Wahrheiten." (23) Die Auflösung der Wahrheit zieht die Auflösung eines einheitlich geschlossenen Weltbildes nach sich.

Einstein hält als Auge zusammengefügte Räder, die an ein Unendlichkeitszeichen erinnern - ein Hinweis auf die unendlichen Möglichkeiten einer in Relativitäten sich auflösenden Materie. Nietzsches frühe Erkenntnis vom Atom als einer "subjektiven Fiktion" (24), Balls These von der Auflösung des Atoms, die sich schon auf Einstein bezog, läßt die Welt ohne Begründungszusammenhänge. Aus dem Nichts und ins Nichts kommende Kugellager und Reifen zeigen: sie ist ein "aus sich rollendes Rad" (25), ein "Welt-Spiel" (26). Im Spiel des Künstlers und des Kindes findet "das aus sich rollende Rad der Welt" nach Nietzsche seine schöpferische Entsprechung. Die Erschütterung über das "ewige und alleinige Werden", über "die gänzliche Unbeständigkeit alles Wirklichen" wird apollinisch gebannt durch den "Waghalter der Welt", den Höch nicht nur in Einstein sieht, sondern auch in der Tänzerin als poetischer Fiktion der Künstlerin und schließlich in der Montage selbst als dionysisch- apollinischer "Überbau".

Der Waghalter der Welt begründet seine Balance im Polaritätsprinzip, das sich vom Heraklitismus Nietzsches als höchste Form der Selbstüberwindung herleiten läßt: "Zarathustra fühlt sich gerade in diesem Umfang an Raum, in dieser Zugänglichkeit zum Entgegengesetzten als die höchste Art alles Seienden" (27); dies ist das Motto für den "Waghalter der Welt". Der Tanz in der Montage - das Spiel zwischen Kopf und Körper, zwischen Gewissen und Instinkt, zwischen sozialem Engagement und

Autonomie, zwischen Dada und Anti- Dada - bezeichnet in ekstatischer Selbstentgrenzung zugleich eine ungeheure Konzentration - einen Balanceakt in dem Widersprüche und Zerrissenheit in äußerstem Subjektivismus zu einer "neuen Einheit" ( 28) gebunden werden. Das Polaritätsprinzip, auf das Friedlaender seine von Nietzsche beeinflusste Philosophie aufbaute, ermöglicht die Gewinnung einer dynamischen "Gleich-Gültigkeit", einer "schöpferischen Indifferenz", die der "Totalität des Erlebens" entspricht. Sie kulminiert in der Tänzerin als "apollinisch-dionysischem Augenblick, in dem ein Gott durch uns tanzt". (29) In dieser tänzerischen Artisten-Metaphysik findet der Künstler, der sich nach Ball "zerrissen, zerstückt, zerhackt" (30) gleich Dionysos Zagreus fühlt, zu einer apollinischen Ganzheit zurück.

Die Dada-Kunst als ein schöpferischer Prozeß experimenteller Indifferenz lebt aus der Fülle der Destruktion und der Konstruktion, aus Leere und Abgrundlosigkeit, aus vitaler Identitätslosigkeit und halkyonischer Freiheit.

### *3. Dada-Labyrinth: Architektur der Intuition*

"Die Architektur wird ihre Leichtigkeit finden ohne bloße Zweckmäßigkeit. Alles veränderlich bewegt die Räume die Grenzmäßigkeit des neuen Menschen der sich daran hingibt" - so Hausmann in seinem frühen, 1918 geschriebenen Manifest "Material der Malerei Plastik und Architektur": "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." (31)

Die Umwertung der Architektur gibt der dynamischen Weltauslegung Dadas Ausdruck und ist nicht unbeeinflusst von den Architektur-Utopien der "Gläsernen Kette" und vor allem von Scheerbart, dieses "letzten Dionysiers" (Friedlaender), der in der Folge Nietzsches gegen "die verstaubte, verfilzte, verkleisterte Welt der Begriffe", vor allem der Begriffe "Raum, Zeit, Stil" die neue Ästhetik des Spiels, "des Fließenden, des Grazilen, Kantigen, Funkelnden, Blitzenden, Leichten" setzte.(32)

Diese Umwertung der Architektur mit ihrem neuen Raumprogramm und ihren Konzepten durch Dada und die "Gläserne Kette" ist schon eine Umwertung der ersten Nietzsche-Rezeption der Architektur der Jahrhundertwende: Es geht jetzt allerdings nicht mehr um "Grossen Stil"( 33), sondern architektonisches Spiel: "Im Spiel ist das Ziel der Stil" (Scheerbart). Die Architektur gerät unter den Einfluss des

dionysisch-apolinischen Kunsttriebes und erfährt eine bisher ungeahnte Bewegung: der Faktor Zeit erschüttert den ewig statischen Raum.

Gerade die Entscheidung der Dadaisten für die Vitalisierung der Kunst durch Real-Materialien und für das offene Prinzip der raumschaffenden Montage steigerte - wie Huelsenbeck sagte - die "Teilhabe der Kunst am Leben". Johannes Baaders Dada-Monumental-Architektur "Deutschlands Größe und Untergang oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada" (1920) (34) führt diese Kunst/Leben-Synthese unter dem Einfluß Nietzsches anschaulich vor Augen.

In Baaders Entwicklung als Architekt - er war der einzige gelernte Architekt unter den Berliner Dadaisten - können wir die dadaistische Umwertung der Gesamtkunstwerk-Idee der Jahrhundertwende, ihre gänzliche Enthistorisierung und Destruktion selbst nachvollziehen: zunächst hatte er - von der Zarathustra-Lektüre um 1906 beflügelt - mit imperatorischem Schaffensgestus als Jesus redivivus eine utopische Welt-Tempel-Pyramide konzipiert, der er als selbsternannter Erlöser des Erd- und Weltballs vorstand und dem sich die Religionen, die Künste, die Lebensreformen und Festspielkulturen megalomomatisch zuordnen ließen: "Große völlig freie Universitäten, Bibliotheken, Archive, moderne Weltmuseen und Weltsammlungen, Arenen und Plätze für Völkerspiele, Musikfeste und dramatische Festspiele, öffentliche Parks, Wohlfahrtsanlagen, Frühlingswohnstätten und Villen und Gärten und Auen und Bäche und Seen und Ströme und das Meer." (35) Diese gesamt künstlerische Einheit von Kultur und Natur kam in der massiven Geschlossenheit des Bauwerkes selbst zum Ausdruck.

Nach dem Ersten Weltkrieg verkehrte sich dann das Verhältnis von Kunst und Leben: nicht mehr die gestaltende Herrschaft der Kunst über das Leben bestimmte das "Kunstwollen", sondern das Leben bestimmte die Kunst - die Realmaterialien, die Destruktivität, die Scherben, aus denen er Neues bauen sollte. Dennoch hielt der Oberdada an der Utopie fest, die verlorene Totalität des Menschen im Gesamtkunstwerk wiederzugewinnen - nicht mehr in der "Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensbereichen" (Nietzsche), sondern in der Vielheit des Montageprozesses. An Steigerung, Umwandlung und Überwindung, an die "Treppen des Übermenschen", erinnert noch der Text zu seinem "Plasto-Dio-Dada-Drama in fünf Stockwerken": "Vorbereitung", "Die metaphysische Prüfung", "Die Einweihung", "Der Weltkrieg", "Die Weltrevolution". Sie leiten zum "Überstock", von dem der Oberdada sich "in den Himmel schraubt", um von dort "die letzte Erlösung vom Leib und Tode" zu verkünden.(36)

Der Architekt als "Erkennender" integrierte in die Stufen seiner Lebenssteigerung nun auch Theosophisches, den Weltkrieg, die Weltrevolution des Kommunismus, um schließlich alles megalomanisch auf ihn, den Oberdada, zu beziehen, der "die Welt aus ihren Angeln heben möchte, die ganze Welt mit ihrem Zwerggeschlecht".(37) Im "Überstock" erscheint offenbar ein Zylinderhut und ein Funkgerät, das seine Botschaft "in den Äther sendet".

Die Umwertung der Architektur findet im Prozeß der Montage statt. Beispielsweise werden im 3. Stockwerk "die letzten Restbestände der Architektur in einem zerbrochenen Korb verstaubt...Auch Paul Scheerbart kommt in einer gläsernen Kristallkutsche und legt sich als Bombe neben den verstaubten Architekturkorb." Zerstörung und Aufbau als "Vorbedingung einer neuen Zeit" - hier löst sie der Oberdada mit der Verkündung einer "neuen Epoche der künstlerischen Gesamtkultur" ein.(38)

Der aktionistischen Umwandlung der Lebensspuren und Lebensmaterialien, der Zeit- und Kulturgeschichte gilt seine entregelnde Intuition. Diese Montage macht die Architektur zu einem oberdadaistischen Spiel mit den "schäbigen Überbleibseln" der Epoche und verbindet hermetische Kombinationen mit Endzeitfragen und den Ansprüchen einer Erlöser-Rolle, die oftmals umkippt ins "Komische" - im Sinne Nietzsches: als "künstlerische Entladung vor dem Ekel des Absurden".(39)

Baaders dadaistische "Monumentalarchitektur" verwandelt sich in einen aktionistischen Prozeß, der auch die Manifestationen der Dadaisten prägte: eine Mischung aus Lautgedichten, Politischem, Mechano-Dada, Aktuellem, Satirischem, Philosophischem, Simultanem, aufgelöst in ein subjektives Chaos und verbunden mit einem Begriff von "Pathos", den ihrer Meinung nach Nietzsche davon hatte - "universale Heiterkeit" und "panisches Lachen".(40)

Unter dem Titel "Über-Möbel oder dadaistische Wohnungskultur" (1922) veröffentlichte Baader aus dem Aufsatz "Innenarchitektur" (1921) (41) von Finsterlin Auszüge auf seinem Flugblatt zur "Dadaistischen Wohnungskultur", das seinen Besuch auf der Detmolder Möbelmesse {für den 25. Juli 1922) ankündigt und einen Reklamefeldzug Dadas zum Hermanns Denkmal am nächsten Tag vorsieht. Die "Über-Möbel" werden deutlich vom "Möbel-Pöbel" abgehoben:"Im Innenraum des neuen Hauses wird man sich nicht nur als Insasse einer märchenhaften Kristalldruse fühlen, sondern als interner Bewohner eines Organismus, wandernd von Organ zu Organ, ein gebender und ein empfangender Symbiote eines fossilen Riesenmutterleibes...Möbel wie sie in unseren Wohnschachteln kleben, leidreizende

Fremdlinge. Sagt mir, ob Euch nie das gewalttätige Schema Eurer sechs Wände irritiert und die injizierten Sachsärge Eurer tausend Notwendigkeiten (gemeint sind die Schränke) - ob nie die geheimnisvolle Lust an Euch herankroch, Euch zu umräumen nach dem Rhythmus Eurer atmenden Seele..."

Hier hören wir deutlich Nietzsches Forderung einer Architektur "nach unserer Seelen-Art, dem Labyrinth" heraus (42).

Finsterlin entwirft biomorphes troglodytes Wohnen, Kultbauten organischen "Bauwachsens" (Hablik) für, wie er sagte, "alle Typen des Übermenschen" (43) - für Zarathustra, der zusammen mit seinem Adler und seiner Schlange zehn Jahre als Einsiedler in einer Höhle wohnte und von dort den Sonnenaufgang erlebte (Zeichnung: Zarathustra und sein Adler, 1918) und für Prometheus, in dem sich Finsterlin selbst sah: "Ich sage euch", so schrieb er in einem seiner Briefe, die er als Prometh unterschrieb, "auf Bergen sollte man schaffen, in der kühlen Glut der firnnahen Sonne, angesaugt

vom Rausch wundersamer Weite, im süßen Tag der Adlerseele und gigantischer Allmacht..."(44) Seine Architekturvisionen, die die exzentrische moderne Seele umräumten, waren der rettenden, lebensweckenden Schöpfertat des Prometheus vergleichbar. Nur "ein Spiel von innen heraus" biete die Möglichkeiten eines "geistigen und seelischen Einswerden mit den Bildekräften der Allnatur".(45) Finsterlin versteht die Architektur als eine Entwicklung, die mit der Umwandlung des Menschen zum Übermenschen einhergeht - weg von der bisherigen "Koordinaten-Epoche" hin zu einer "höheren Baukunst, die ins Organische, Seelische" tritt.(46). Damit spricht er für alle Mitglieder der "Gläsernen Kette", die als "Weltbaumeister", als "Ja-sager"(47) auch in ihren Kristallisationen einen "umgewandelten Menschen" beherbergen wollten, der zugleich Troglodyte und Flügelmensch war, der die Höhen und Tiefen des Daseins gleich Zarathustra durchschritten hatte.

Im Sog dieser Metamorphose-Maxime der utopischen Architektur-Konzeptionen der "Gläsernen Kette" und zugleich im Sog dadaistischer Verwandlungs-Konzepte stand Kurt Schwitters, der Nietzsches Spuren ganz im Gegensatz zu diesen Künstlern nicht offenlegte. In seinem Merzbau (1923-37) baute er sich hinter der Fassade des bürgerlichen Elternhauses in der Waldhausenstraße in Hannover seinen Höhlenturm und nahm mit dadaistischen Mitteln eine Sakralisierung des Innenraumes vor, die in der Tradition von Behrens, Taut und Finsterlin eine sinnbildliche Synthese von Kunst und Leben einforderte. Gleich den

"Krystallisationen", die nach Nietzsche den Übergang der Musik ins Architektonische bezeichnen (48), wuchs der Bau nach einem übergeordneten "Rhythmus", der vom Keller bis zum Dachgeschoß seine "Merz-seele" "umräumte". Auch hier schafft die Intuition wie von selbst diese Labyrinth-Architektur der Höhlen, der Grotten, der Nischen, der Einmauerungen und Sprengungen. Sie bündelt kaleidoskopisch die unendlichen Möglichkeiten eines in Raum verwandelten subjektiven Erlebens, mit seinen rhythmischen allogischen "gestalterischen Konsequenzen" (Schwitters), die ihn stetig veränderten und relativierten. In der Intuition reicht er unmittelbar an den dionysischen "Lebenswillen" heran, der in seiner Eigendynamik über die "Leiche des Gegenstandes"(49) hinweggeht und in der Folge Nietzsches "ein Werden und Vergehen, ein Bauen und Zerstören ohne jegliche moralische Zurechnung, in ewig gleicher Unschuld"(50) versinnbildlicht. Hier soll - wie Schwitters betonte - "zum Schluß das ganze Leben mit allem Wollen ganz dastehen...Ich habe nichts zu verbergen". Daher trägt zur Vitalisierung des Merzbaues auch paradoxerweise "die Leiche des Gegenstandes" bei, der fetischgleich als "hauptsächlicher Bestandteil" die Grotten charakterisiert - hier gibt es die desolaten Splitter einer „morsch verwesenden Kultur Europas" ebenso wie die Spuren von Freunden, Persilreklame, städtischen Abfall genauso wie den "glänzenden Schatz" des Nibelungenhortes, das Bein Goethes als Reliquie, die "vielen nicht zu Ende gedichteten Bleistifte" und als Zentrum die groteske "Grotte der Liebe" (51).

Die Innen-Architektur des Merzbaus ist erfüllt vom dionysischen Lebensstrom, dem Schwitters einen adäquaten apollinischen Ausdruck gibt, der nah am Prozeß des "ganzen Lebens mit allem Wollen" bleibt(52) und in sein Spiel Wirklichkeiten, Imaginationen, Alltag und Mythen hineinzieht. Es erwächst eine Architektur-Metamorphose mit Entgrenzungen, Raumauflösungen, Dissoziierungen, Widersprüchen, Bodenlosigkeit, Spannungen zwischen Profanem und Heiligem, zwischen Abbau und Überbau, zwischen Transitorischem und Ewigem, zwischen Bewegungen und Erstarrungen, zwischen Obszönem und Religiösem, zwischen Grausamkeit und Heiterkeit. Dergestalt schafft der Merzbau mit seinen Möglichkeiten, Veränderungen, und Verwandlungen - Ver-Merzungen - eine dem Leben verpflichtete labyrinthische Ritual-Höhle als letzte metaphysische Instanz der Architektur.

Die Dadaisten nahmen unter dem Einfluss Nietzsches eine radikale Umwertung der Architektur und der Kunst vor. Sein "Grosser Stil", der "weder einen dionysischen noch einen apollinischen Zustand darstellte", wurde umgewertet: sie verbanden die Architektur mit dem dionysisch-apollinischen Kunsttrieb - nicht mehr die Herrschaft der Kunst über das Leben galt, sondern vielmehr gestaltete nun das Leben die Kunst, der zeugende und zerstörende Lebenswille, "die gänzliche Unbeständigkeit alles Wirklichen"(53). Architektur wird zum Abbild der Kunst/Leben-Symbiose, wird nicht mehr nach objektiven Gesetzmäßigkeiten und Bedingungen gemessen, sondern zweckfrei nach subjektivem Erleben; nicht Einheit, sondern Vielheit des offenen Montageprozesses, Relativität und der zeitliche Prozeß der Veränderung bestimmt das Wesen der Architektur; die Intuition wird zum organisierenden und bildenden Prinzip. Nicht eine Architektur für die Ewigkeit, sondern für das dynamische Leben ist die Konsequenz. Erst in diesen Turm-Höhlen wachsen dem Dadaisten die Flügel der Erkenntnis. Der Dadasoph hat mit Nietzsche seinen "Willen" gefunden, aus dem heraus er "seine Welt" in einem ständigen Prozeß der Entgrenzung und Veränderung gewinnt - "trunken und nüchtern zugleich" (Arp).

Wenden wir uns jetzt De Chirico zu, so werden wir sehen, dass hier die tragisch-dionysische Erkenntnis durch die "apollinische Illusion" im Erhabenen gebannt wird. Wo Dadas Trieb zur Metaphernbildung metamorphotisch die Architektur und die Bildmasse hitzig verflüssigte, entleert und erkaltet De Chirico seine Architektur und seine Bildwelt im Zeichen Apolls.

## Anmerkungen

1. Huelsenbeck: Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus, Berlin 1920, S. 12
2. Nietzsche, Mörgegröte, KSA 3, S. 13
3. ebd., S. 16
4. Ball: Kandinsky, in: Der Künstler und die Zeitkrankheit, Hrsg. Burkhard Schlichting, Frankfurt 1984, S. 41-43
5. Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, KSA 1, S. 879
6. Nietzsche: Die Philosophie im tragischen Zeitalter, KSA 1, S. 824
7. Ball: Kandinsky, a.a.o., S. 43
8. Nietzsche: Die Fröhliche Wissenschaft, Nr. 125, KSA 3, S. 481
9. Huelsenbeck: Dada Almanach, Berlin 1920, S. 38
10. Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, KSA 1, S. 883
11. Huelsenbeck, en avant dada. Die Geschichte des Dadaismus, Hannover 1920, S. 23/24
12. Ball. Die Flucht aus der Zeit, Luzern 1946, S. 154
13. Huelsenbeck: Dadaco, Reprint, Mailand o.J., o.S.
14. Hausmann: Am Anfang war dada, Gießen 1975, S. 13

15. Huelsenbeck, en avant dada, a.a.o., S. 21
16. ebd., S. 6
17. Nietzsche: Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen, a.a.O., S. 825
18. Salomo Friedlaender: Der Waghälter der Welt, in: Die Weißen Blätter, Jg. 2, H. 7, Zürich 1915, S. 893
19. Salomo Friedlaender: Die schöpferische Indifferenz, München 1919
20. Salomo Friedlaender: Nietzsche. Eine intellektuale Biographie, Leipzig 1911
21. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, KSA 4, S. 147
22. Nietzsche: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, KSA 1, S. 887
23. Nietzsche, KSA 11, S. 498
24. Nietzsche: Aus dem Nachlaß der achtziger Jahre, Hrsg. Schlechta, GW, Bd. III, S. 705
25. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, KSA 4, S. 31
26. Nietzsche: Lieder des Prinzen Vogelfrei, in: Fröhliche Wissenschaft, KSA 3, S. 639
27. Nietzsche: Ecce Homo, KSA 6, S. 344
28. vgl. Friedlaender: Der Waghälter der Welt, a.a.O.
29. Nietzsche: Also sprach Zarathustra, KSA 4, S. 50
30. Ball: Kandinsky, a.a.O., S. 42
31. Hausmann: Material der Malerei Plastik und Architektur, Berlin 1918.o.S.
32. Scheerbart: Nieder der Seriosismus!, in: Das Frühlicht, Hrsg. Bruno Taut, 1921, Jg.1, H. 1
33. Nietzsche: Götzendämmerung, KSA 6, S.119
34. Johannes Baader Oberdada. Schriften, MANifeste, Flugblätter, Billets, Werke, Taten, Hrsg. Hanne Bergius, Norbert Miller, Karl Riha, Gießen 1977, S. 91-95
35. Baader, ebd, S. 55
36. ebd., 93
37. ebd., S. 7
38. ebd., S. 94
39. Nietzsche: Geburt der Tragödie, KSA 1, S. 56
40. vgl. Hiller, zit. nach Bolliger/Magnaguagno/Meyer: Dada in Zürich, Zürich 1985, S. 24
41. Finsterlin: Innenarchitektur, in: Das Frühlicht, Jg.1, H. 2, 1921
42. Nietzsche: Morgenröte, KSA 3, S. 152
43. Finsterlin: Innenarchitektur, a.a.O.
44. Finsterlin, zit. nach Reinhard Döhl: Hermann Finsterlin. Eine Annäherung, Stuttgart o.J., S. 294
45. ebd., S. 122
46. ebd., S. 75
47. ebd.
48. Nietzsche: Menschliches Allzumenschliches, KSA 2, S. 435
49. Schmalenbach: Schwitters, a.a.o., S. 137
50. Nietzsche: Die Philosophie im tragischen Zeitalter, KSA 1, S. 830
51. vgl. Schwitters: Schmalenbach, a.a.o., S. 136
52. ebd.
53. vgl. Anm. 7