

© Sokratis Georgiadis, Stuttgart 2003
Erstveröffentlichung: Arch+ 164-165, April 2003.

"Armuth an Erfindung"

Zu Nietzsches Architekturphantasien

Für unhaltbar hielt Claude Perrault, Arzt und Naturwissenschaftler, Vitruvübersetzer und Architekt der Ostfassade des Louvre, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Architektur, die Behauptung von der göttlichen Herkunft der Proportionen der klassischen Architektur; für lächerlich ihre maßlose Verehrung, die er übrigens darauf zurückführte, dass die Bewahrung und Verwaltung alten Wissens viel zu lange den Theologen oblag, deren "Ansichten sämtlich gefangen und alten Entscheidungen unterworfen sind".¹ Perrault glaubte nämlich, zwischen profanen und heiligen Dingen deutlich unterscheiden zu können und hielt daher auch die Geheimnisse der profanen – anders als diejenigen der heiligen – für durchaus erklärbar und kritisierbar.² Ein besonders prominentes unter diesen Geheimnissen, war eben das der Proportion. Ihre Verwendung in den Werken der Architektur beruhe allein auf Vereinbarung unter den Architekten und auf Gewohnheit, meinte Perrault, und stellte damit architektonische Gewissheiten von Jahrhunderten in Zweifel. Denn gemäß der hergebrachten Lehre war die Proportion der Garant schlechthin für den Einklang architektonischer Gebilde mit den Gesetzen der großen, übergreifenden, kosmischen Architektur, mit der Regelmäßigkeit und Harmonie der Schöpfung. Oder, anders gewendet, die Proportion war das Medium, in welchem die Architektur ihre höhere Bedeutsamkeit erhielt. Trotz des Affronts gegen die hergebrachte theokratische Doktrin war der Académicien dennoch kein Atheist avant la lettre;³ nur konnte sein Architekturbegriff ohne die Hypothese göttlicher Einwirkung bzw. göttlichen Beistands auskommen. "Wertvolles Material, Größe und Pracht eines Bauwerks, Genauigkeit und Sauberkeit der Ausführung sowie die Symmetrie"⁴ (das Wort hier verwendet im Sinne der bilateralen Symmetrie): das seien die überzeugenden Schönheiten der Architektur, meinte Perrault, und eröffnete damit die Perspektive einer radikalen Profanisierung einer Disziplin, die einstmals die "vorzugsweise kosmische Kunst"⁵ gewesen war. Dies alles formulierte Claude Perrault im Jahre 1683.

Das Thema erwies sich in der Folgezeit als architekturtheoretischer Dauerbrenner. So äußerte Gottfried Semper 1851, also knapp zwei Jahrhunderte nach Perraults Vorstoß, dabei auf das Fehlen eines religiösen - oder eines mit ihm auf gleicher Höhe stehenden - Impulses anspielend, aus welchem die Architektur seiner Zeit (wohl als Ausdruck desselben) ihre Bedeutsamkeit hätte schöpfen können, die Klage: "Wie großes Unrecht thut man uns

Architekten mit dem Vorwurfe der Armuth an Erfindung, während sich nirgends eine neue weltgeschichtliche, mit Nachdruck und Kraft verfolgte Idee kund giebt. Vorher sorgt für einen neuen Gedanken, dann wollen wir schon den architektonischen Ausdruck dafür finden. Bis dahin begnüge man sich mit dem alten."⁶

Zwanzig Jahre später wiederholte César Daly, Gründer der *Revue Générale d'Architecture*, der ersten französischen Architekturzeitschrift, das Sempersche Lamento fast im gleichen Wortlaut: "Heute scheinen die Formen, die eine Art Alphabet unserer Kunst bilden, ihre Bedeutung verloren oder nicht mehr für jedermann dieselbe Bedeutung zu haben. (...) Wie sich die Zeiten für uns Architekten geändert haben, und wie schmerzhaft ist dieser Zustand bisweilen für die Architektur! (...) Die moderne Gesellschaft, die nicht die Kraft besitzt, (...) den Grundformen der Architektur eine feste, für jedermann verbindliche Bedeutung zuzuweisen, besitzt auch keine Schöpferkraft und muss sich auf Anleihen beschränken."⁷

Was bei Perrault noch den Charakter eines befreienden Aktes besaß, empfanden die beiden Theoretiker des neunzehnten Jahrhunderts als epochales Trauma. Den Bedeutungsverlust architektonischer Formen stellten sie in eine direkte Verbindung mit dem Austritt der Architektur aus einem sie übergreifenden ideellen Gesamtzusammenhang, mit anderen Worten: unmittelbar verantwortlich für den semantischen Kollaps der Architektur machten sie die "metaphysische Heimatlosigkeit" (Lukács), in welche sie im Zustand ihrer Modernität geraten war. Nicht nur Architekten beurteilten die architektonischen Zeitläufte auf diese Weise. Philosophen kamen dazu. Einer von ihnen: Friedrich Nietzsche.

"An einem griechischen oder christlichen Gebäude", schrieb er in *Menschliches Allzumenschliches* (1878), "bedeutete ursprünglich Alles Etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge: diese Stimmung einer unausschöpflichen Bedeutsamkeit lag um das Gebäude gleich einem zauberhaften Schleier. Schönheit kam nur nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten, wesentlich zu beeinträchtigen; Schönheit milderte höchstens das Grauen, - aber dieses Grauen war überall die Voraussetzung. - Was ist uns jetzt die Schönheit eines Gebäudes? Das Selbe wie das schöne Gesicht einer geistlosen Frau: etwas Maskenhaftes." (KSA 2, 178 - Aphor. 218)*

Die Diagnose, die unter der Überschrift *Der Stein ist mehr Stein als früher* stand, mochte sie auch etwas geschwollen und zuweilen ein wenig sexistisch sein, war zweifellos prägnant formuliert. Originell war sie aber keineswegs. Dasselbe gilt für ihre Präzisierung, vor allem des darin artikulierten Vorwurfs des "Maskenhaften" - ein Wort, das Nietzsche vom "zauberhaften Schleier" höherer Bedeutsamkeit und Ordnung absetzte und welches auch als Metonym des "Alten" (Semper) und "Angeliehenen" (Daly) oder, in architekturhistorischen Begriffen, des Eklektizismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelesen werden kann:

"Der europäische Mischmensch - ein leidlich hässlicher Plebejer, Alles in Allem - braucht schlechterdings ein Kostüm: er hat die Historie nöthig als die Vorrathskammer der Kostüme. Freilich bemerkt er dabei, dass ihm keines recht auf den Leib passt, - er wechselt und wechselt. Man sehe sich das neunzehnte Jahrhundert auf diese schnellen Vorlieben und Wechsel der Stil-Maskeraden an; auch auf die Augenblicke der Verzweiflung darüber, dass uns 'nichts steht' -. Unnütz, sich romantisch oder klassisch oder christlich oder florentinisch oder barokko oder 'national' vorzuführen, in moribus et artibus: es 'kleidet nicht!' Aber der 'Geist', insbesondere der 'historische Geist', ersieht sich auch noch an dieser Verzweiflung seinen Vortheil: immer wieder wird ein neues Stück Vorzeit und Ausland versucht, umgelegt, abgelegt, eingepackt, vor allem studirt: - wir sind das erste studirte Zeitalter in puncto der 'Kostüme', ich meine der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen, vorbereitet wie noch keine Zeit es war, zum Karneval grossen Stils, zum geistigsten Fasching-Gelächter und Übermuth, zur transcendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung. Vielleicht, dass wir hier gerade das Reich unsrer Erfindung noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes, - vielleicht dass, wenn auch Nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat!" (*Jenseits von Gut und Böse* [1886], KSA 5, 157 - Aphor. 223)

Das ist die "Unzufriedenheit des Jahrhunderts mit sich selbst" (Giedion) und der Eindruck eines gewissen (womöglich ungewollten) Selbstbezugs täuscht tatsächlich nicht. Dieser manifestiert sich nicht nur im von Nietzsche verwendeten Plural erster Person, sondern wird vor allen Dingen an des Philosophen eigenem Geschmack bestätigt, an einem "schlechten Geschmack" wohlgermerkt, wie Nietzsche mehr kokett als selbstkritisch anderswo zugab. Man fragt sich nach Lektüre der zwar spärlich offerierten, aber doch mit Nachdruck und Pathos artikulierten Gedanken des Philosophen zur Architektur nach dessen Einstellung gegenüber

den empirisch wahrnehmbaren Produkten dieser Disziplin: Wie hätte eine Architektur nach Nietzsches "Seelenart" ausschauen können, was für eine Architektur wäre nach seinem Gusto gewesen? Seine wohl konkreteste Aussage zu diesem Thema erfolgte kurz vor seinem geistigen Zusammenbruch in einem Briefentwurf an seinen Freund Heinrich Köselitz (30.12.1888) und ist, das kann man vorwegnehmen, eine gewaltige Enttäuschung:

"Vorhin gieng ich an der mole Antonelliana vorbei, dem genialsten Bauwerk, das vielleicht gebaut worden, – merkwürdig, es hat noch keinen Namen – aus einem absoluten Höhentrieb heraus, erinnert an gar nichts außer an meinem Zarathustra. Ich habe es *Ecce homo* getauft und im Geiste einen ungeheuren freien Raum herumgestellt. (...) Ich war noch beim Begräbniß des uralten Antonelli zugegen, diesen November. – Er lebte genau so lange, bis *Ecce homo*, das Buch, fertig war. – Das Buch und der Mensch dazu." (SB 8, 565f.)

Von Gefallen und Interesse allein zu sprechen, wäre sicherlich eine Untertreibung. Denn was hier in Wirklichkeit stattfindet, ist eine unbedingte Identifikation mit dem Gebäude, der Turiner Mole Antonelliana – von Nietzsche nach seinem autobiographischen Buch *Ecce homo* getauft –, zudem eine absolute Identifikation mit seinem Architekten, Alessandro Antonelli (1798-1888), für dessen Schicksalsgenossen sich Nietzsche, nach seinen eigenen Worten, selbst hielt. Das Gebäude, von der Architekturgeschichte kaum beachtet, ist ein 167m hohes Ungeheuer. Ursprünglich als Synagoge für die jüdische Gemeinde Turins gedacht und später von der Stadt Turin übernommen, war die Mole Frucht eines absurden technologischen Gedankens. Sie sollte denselben Effekt erzeugen wie die kühnen Ingenieurkonstruktionen in den großen urbanen Zentren Europas und dennoch den modernen Materialien und den fortschrittlichen Konstruktionsmethoden entschieden trotzen. Daraus ist das höchste Gebäude der Welt aus Mauerwerk hervorgegangen, als dessen Hauptcharakteristikum allerdings die Verlegenheit des Architekten beim Versuch der formalen Bewältigung und Differenzierung der sich auftürmenden Geschosse auffällt, der "néo-quelque-chose"-Stil (Jean-Michel Palmier), welcher mit zunehmender Höhe immer unbeholfener und ästhetisch harmloser sich äußert. Technisch gesehen ist das Werk ein sinnloser Anachronismus, formal die Demonstration dumpfer, ratloser Ohnmacht und Kraftlosigkeit, eine Parodie und Hanswürsterei (um bei den Worten Nietzsches zu bleiben), die das Urteil des Philosophen - das genialste Bauwerk, das an gar nichts außer an Zarathustra erinnert - zum Schock werden läßt. Auf jeden Fall scheint Nietzsches architektonisches Verdikt der vom Würzburger Philosophen Theo Meyer vor zehn Jahren abgegebenen Einschätzung recht zu geben:

"Nietzsches Beschäftigung mit den bildenden Künsten (nimmt sich) eher bescheiden aus. Nicht die sinnliche Wahrnehmung und das anschauende Verstehen, sondern der geistige Entwurf und die visionäre Schau prägen Nietzsches Sehweise."⁸

Dennoch eröffnet die unbedingte Identifikation Nietzsches mit der Mole auch eine andere Perspektive. Sie könnte auf ein neuartiges postreligiöses Koordinatensystem der Architektur hindeuten, welches sich weitab der defätistischen Formel Sempers und Dalys ("man begnüge sich mit dem Alten") befände. Nietzsche hatte auch anderswo darüber gesprochen. In der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) beschrieb er die Paläste der norditalienischen Stadt Genua als "Gesichter aus vergangenen Geschlechtern" als "Abbilder kühner selbstherrlicher Menschen" (KSA 3, 531f. - Aphor. 291) und ließ damit auf einmal die Frage nach dem transzendentalen Bezug der Architektur (auch in ihrer historischen Dimension) als obsolet erscheinen. In einem weiteren mit *Architektur der Erkennenden* überschriebenen Aphorismus desselben Buches äußerte er ferner den Wunsch: "Wir wollen uns in Stein und Pflanze übersetzt haben, wir wollen in uns spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln", Hallen und Gärten wohlgemerkt, die an die Stelle der Häuser Gottes, dieser "Prunkstätten des überweltlichen Verkehrs" treten würden (KSA 3, 524f. - Aphor. 280). "Wer aber sein Haus weiss tüncht, der verräth mir eine weissgetünchte Seele", verkündete er in *Also sprach Zarathustra* ([1883-1885], KSA 4, 244) und verstärkte damit den Verdacht, daß in der strukturellen Analogie zwischen baulicher Gestalt und der "Seelen-Art" ihres Bewohners in ihrem Kern eine neue Architektur präfiguriert sein könnte. Unausweichlich wandert der Gedanke an Edgar Allan Poe (1839/1845), an die "leeren Fensterhöhlen" des Hauses Usher, "die wie erloschene Augen starrten", an die physiognomische Ähnlichkeit mithin zwischen dem Domizil und seinen Besitzern, das Zeugnis einer bedingungslosen Affinität, die denn auch im gemeinsamen schicksalhaften Ende von Haus und Bewohnern ihren dramatischen Höhepunkt fand. Und spätestens hier stellt sich erneut die Frage nach der Neuheit der Nietzscheschen Architekturauffassung. Bereits 1584 stellte Giovanni Paolo Lomazzo in seinem Malertraktat fest, daß die Beherrschung der Mechanik des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen, die Darstellung seiner inneren Regungen erst ermöglicht. Zwei Jahre später konstatierte Giovanni Battista della Porta in seinem Werk *De humana physiognomia*: "Jede besondere körperliche Gestalt läßt auf besondere seelische Leidenschaften schließen." Diese auf Aristoteles zurückgehende Idee avancierte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum zentralen architekturtheoretischen Paradigma. Dabei entwickelte sich ein neuartiger Anthropomorphismus; als Leitfaden architektonischer Gestaltung trat an die Stelle

der an der unbewegten Figur des idealen "homo bene figuratus" entwickelten anthropometrischen Maßsysteme der Renaissance die Physiognomik des beseelten, lebendigen, individuellen Körpers. Die Architektur wurde zum Medium sowohl des Ausdrucks als auch der Auslösung von Empfindungen.⁹ Auch zu dieser Einsicht kam also Nietzsche mit einer Verspätung von mindestens einem Jahrhundert.

Ist aber damit das Thema "Nietzsche und die Architektur", "Nietzsche und die bildenden Künste" etwa erledigt? Keineswegs. Wir wissen um die nachhaltige Wirkung Nietzsches, um die "panygerische Rezeption" des vermeintlichen "Künstlerphilosophen", die zuweilen das Kultische streifte und bereits unmittelbar nach Nietzsches Rückzug aus dem aktiven Leben einsetzte; und wir wissen auch, daß hierbei Künstler, der Verführung einer "Machtergreifung der Kunst" (Belting) erlegene Künstler, eine protagonistische Rolle gespielt haben.¹⁰ Ob es sich, parallel dazu, bei der Wahrnehmung Nietzsches als Propheten einer genuin *deutschen* Kunst von Anfang an - und nicht erst nach der nationalsozialistischen Verwicklung in dieser Affäre - um einen Mißbrauch handelte, sei hingestellt. Jedenfalls scheint diese Problematik angesichts der noch frischen Wiederkehr kultureller Normalität in diesem Lande für manche kein Tabu mehr zu sein.¹¹

Der überwältigende Erfolg des Philosophen in der Zeit um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert war unlängst in der bemerkenswerten Darmstädter Ausstellung "Die Lebensreform"¹² zu besichtigen. Nicht nur Proto-avantgardistische Künstler, das führte die Schau mit Deutlichkeit vor Augen, sondern auch allerlei Reformer des Lebens, Jugendbewegte, Naturverehrer, Vegetarier, Nudisten, Abstinenzler, Antialkoholiker und Nikotinverächter, Lichtkämpfer, Großstadtgegner und Utopiker aller Art eiferten mit Friedrich Nietzsche als Leitfigur dem Projekt einer radikalen Verkunstung des Lebens und damit dem Versprechen einer Verwandlung des "kreatürlichen Da-Seins in kreatives So-Sein" nach.¹³

Und wie war es mit den Architekten? Zu diesem Thema fehlten systematische Studien, ebenso waren bisher Untersuchungen zum Verhältnis Nietzsches zur Architektur überhaupt ausgeblieben. So ist es erfreulich, daß in den letzten drei Jahren eine Reihe von Publikationen^{**} zu eben diesem Gegenstand einen wesentlichen Beitrag zur Schließung der Lücke leisten. Andererseits wirft die plötzliche Häufung der Wortmeldungen die Frage nach

den Gründen auf, die das Erwachen des Interesses an der architektonischen Einmischung des Philosophen verursacht haben. Die drei wichtigsten der genannten Publikationen sind:

- ein Sammelband, der die Beiträge eines im Oktober 1994 unter dem Titel *Abbau-Neubau-Überbau: Nietzsche and 'An Architecture of Our Minds'* (beim zweiten Glied des Titels handelt es sich um die - eher unglückliche - Übersetzung von Nietzsches "Architektur nach unserer Seelen-Art"¹⁴) in Weimar auf Initiative des Kunsthistorikers Tilmann Buddensieg veranstalteten Symposions zusammenfaßt. Die Architekturmetaphern Nietzsches, Nietzsches Wirkung auf Kunst, Literatur und Architektur und Nietzsches Rezeption seitens der Architekten sind die drei Teile, in denen sich das Buch gliedert;
- Fritz Neumeyers Monographie *Der Klang der Steine*, ein Versuch, aus Nietzsches sporadischen Äußerungen zur Architektur einen systematischen Zusammenhang zu konstruieren und sie somit architekturtheoretisch tauglich zu machen, ferner den Wandel von Nietzsches Architekturauffassungen darzustellen;
- das von Tilmann Buddensieg verfaßte italienische "Reisebuch" Friedrich Nietzsches, in welchem die Italienerfahrung des Philosophen nach architekturelevanten Äußerungen durchsucht wird, ein lohnendes Unterfangen, da offensichtlich nur Italien die eher träge architektonische Sensibilität des Philosophen überhaupt zu rühren vermochte.

Die Textsammlung von Kostka/Wohlfarth wird von einem Anhang begleitet, in dem unter dem Titel "Metamorphosen eines Konzepts" alle Stellen aus dem Schrifttum Nietzsches zitiert werden, die direkt oder indirekt die Architektur berühren (Kostka, 333ff.). Insgesamt kommen zwölf Seiten zusammen und es sind im Wesentlichen diese zwölf Seiten, worauf sich die Beiträge der drei Publikationen beziehen. Trotz ihrer unterschiedlichen Perspektiven sind daher Überschneidungen und Redundanzen unvermeidlich. Doch auffälliger noch ist eine andere Facette des Projekts "Nietzsche und die Architektur": Man kann sich angesichts des üppig dargebotenen Lesestoffs oft des Eindrucks nicht entziehen, hier sei ein exegetischer Eifer am Werke, der nicht nur reines Erkenntnisinteresse sichtbar werden läßt, sondern zudem als fernes Echo des aus der Zeit um 1900 stammenden Nietzsche Kultes klingt. Nur zum eingangs erwähnten Aphorismus aus *Menschliches Allzumenschliches*, "Der Stein ist mehr Stein als früher", wird man beispielsweise mit sechs unterschiedlichen Interpretationen konfrontiert: Claudia Brodsky Lacour vermutet in der Identifizierung der "Schönheit eines Gebäudes" mit dem "schöne(n) Gesicht einer geistlosen Frau" das Wiederaufleben einer bei Philosophen oft anzutreffenden Denkfigur: Der Intellekt als eine die Fähigkeit der

Verkleidung besitzende Frau, die - narzistisch - die Welt nur als Widerspiegelung ihrer selbst wahrzunehmen vermag und durch die Verwandlung ihres flüssigen Wesens in Stein schließlich auch (genauso wie Narziß) ihren eigenen Tod herbeiführt (Kostka, 27). Karsten Harries nimmt an, Nietzsches Vorstellung vom "schönen Gesicht" entspreche derjenigen des oberflächlichen Ornaments, das, bedeutungslos geworden, keinem Zweck mehr diene und daher nunmehr als Maske mit Leichtigkeit zu entfernen sei (Kostka, 46). Anthony Vidler glaubt im Aphorismus ein Argumentationsmuster des Fin-de-siècle zu erkennen, in dessen Rahmen die vermeintliche Entartung und Degeneration der Kultur bisweilen als ihre Verweiblichung gedeutet wurde. Er bringt es in Verbindung mit den Angriffen gegen das Ornament zugunsten eines historisch wurzellosen, auf Abstraktion, Funktionalität und konstruktivem Rationalismus gegründeten Modernismus (Kostka, 54). Laut Irving Wohlfarth faßt Nietzsches Diktum das Dilemma des Bauens und Wohnens in einer entzauberten Welt zusammen, ohne jedoch auf die Antworten zu achten, die moderne Architekten darauf zu geben wußten. So registriert Nietzsche nicht, daß in der Moderne der Stein auch *weniger* Stein als früher geworden war, namentlich bei den kühnen Eisenkonstruktionen und Wolkenkratzern, die, wenn nicht unbedingt für den Übermenschen gedacht, dennoch jeden menschlichen Maßstab überboten (Kostka, 149f.). Tilmann Buddensieg geht einen Schritt weiter als Nietzsche und stellt sich einen Vorgang der Entschleierung vor, bei dem das "griechische und christliche Gebäude" sich nicht nur in Stein ohne Bedeutung sondern darüber hinaus in eine "leere, reine Form" (sprich: modernistische Form) verwandeln würde (Kostka, 263¹⁵) Nietzsche erschiene somit als Apostel einer Ästhetik des *l'art pour l'art* (die er in Wirklichkeit verabscheut hatte). Fritz Neumeyer schließlich glaubt, Nietzsche suggeriere mit seinem Befund die "neue Möglichkeit einer wissenschaftlich-versachlichten Architektur, in der eine 'Metaphysik des Materials', die Metaphysik der Form ablöste." Er bringt diese Perspektive mit der zentralen Forderung der Modernisten nach "Materialgerechtigkeit" in Verbindung (Neumeyer, 151). Ähnlich verhält es sich mit anderen Textstellen aus dem Fundus des Nietzscheschen Werkes.

Dabei könnte man die vielen Interpretationen durch genauso viele Nietzsche-Zitate bestätigen oder widerlegen und es mag sein, daß diese Denkspiele des philosophischen Interesses nicht völlig entbehren würden. Zu einem philosophischen System der Architektur kann sich der genannte zwölfseitige Anhang in Kostkas/Wohlfarths Publikation dennoch nicht hoch stilisieren lassen. Was aber vielleicht ein noch größeres Problem ist: dieser Stoff ist von den Betroffenen, den Architekten (deren Lesen ohnehin stets elliptisch und selektiv ist)

weitgehend unbeachtet geblieben. Im zweiten und dritten Teil der Textsammlung von Kostka/Wohlfarth liest man über die Rezeption Nietzsches seitens der Architekturwelt. Die spezifischen Aussagen des Philosophen zur Architektur scheinen dabei, wenn überhaupt, so nur ausnahmsweise eine Rolle gespielt zu haben. *Also sprach Zarathustra* war die "Pflichtlektüre" (Kostka, 288) und dazu bevorzugter Zitatspender, wie übrigens, gleichwohl in einem weit geringen Umfang, das *Tragödienbuch* (1873) auch. Das Kapitel "Nietzsche und die Architekten" muß trotz erster erfolgter Ansätze dazu - hier sollte speziell auf Neumeyers Aufsatz (Kostka, 285ff.) hingewiesen werden¹⁶ - noch geschrieben werden. Es wird sich dabei mit Sicherheit herausstellen, daß Nietzsches Reflexionen zur Architektur als Vorwegnahmen einer modernistischen Architekturästhetik kaum geeignet sind, noch jemals als solche wirklich gewirkt haben.

Es scheint in der Tat, daß der Philosoph in architekturhistorischer und -theoretischer Hinsicht eben weniger als Prophet und viel mehr als Zeitgenosse taugt. Bei der Auseinandersetzung mit Nietzsche als Architekturdenker bedarf es daher nicht des "freien Hinwegsehens", wie Heidegger empfahl, "über das Verhängnisvolle alles Zeitgenössischen"¹⁷ in ihm, sondern gerade der Historisierung seiner Architekturauffassungen. Auf diese Weise beginnt denn auch die von Fritz Neumeyer verfaßte Monographie. Beim "Protokoll einer imaginären Begegnung", das er zum Verhältnis zwischen Nietzsche und Semper schreibt (Neumeyer, 15ff.) und bei der Parallelektüre von Nietzsches "Musikdrama" und Sempers "Polychromie", die er vornimmt (Neumeyer, 35ff.), handelt es sich um hervorragend recherchierte, echte Entdeckungen, die das Wechselverhältnis von Architektur und Philosophie auf gänzlich neuer Grundlage stellen, mit der Architektur nämlich als *gebenden* Teil.¹⁸ Dieser Ansatz wird aber im folgenden leider wieder verlassen.

"(Die) monumentale(n) Erzeugnisse (der Architektur sind) die wahren Herrscher der gesamten Erde (...)" schreibt Bataille im Artikel *Architecture* seines *Dictionnaire Critique*, "in deren Schatten sich die Menge untertänig versammelt, die Bewunderung und Erstaunen auslösen und Ordnung oder Verbot aussprechen..." Und: "(G)roße Denkmäler (sind) wie Deiche errichtet, die die Logik und die Größe der Autorität wider alle störenden Elemente geltend machen: es ist mittels der Formen der Kathedrale und des Palastes, wodurch die Kirche und der Staat zur Menge sprechen und ihr das Schweigen anordnen. Es ist in der Tat

offensichtlich, daß Denkmäler soziale Mäßigung und oft sogar Angst auslösen. Der Sturm auf die Bastille bringt diesen Tatbestand symbolisch zum Ausdruck; es ist schwierig, die Tat der Menge anders zu erklären als durch die Animosität des Volkes gegen die Denkmäler, die seine wahren Herrscher sind."¹⁹

Offensichtlich nimmt Georges Bataille hier direkten Bezug auf Nietzsche, der in der *Götzen-Dämmerung* die Hymne des willensstarken, machtbewußten Architekten anstimmt:

"...hier ist es der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspirirt; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was grossen Stil hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nöthig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewusstsein davon lebt, dass es Widerspruch gegen sie giebt; die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als grosser Stil von sich. - (*Götzen-Dämmerung* [1896], *Streifzüge eines Unzeitgemässen*, KSA 6, 118f.)

Bataille ist Nietzsche gewissermaßen untreu, denn auffälligerweise verzichtet Nietzsche auf den befreienden Akt des Sturms auf die Bastille. Dies ist gleichsam ein zusätzlicher Grund, zu fragen, ob die von Nietzsche propagierte enge Verstrickung von Architektur und Macht dazu geeignet ist, einen Verdacht, der allenthalben schon geäußert worden ist, zu bestätigen: Läßt sich ein direkter Zusammenhang zwischen Nietzsches Architekturimages und der Architekturrhetorik im Dienste der europäischen Diktaturen des zwanzigsten Jahrhunderts herstellen? Neumeyer, der Nietzsches Idee vom "großen Stil" durchaus als einen modernen Wiedererweckungswunsch der imperialen Größe Roms deutet, bemerkt dazu: "Der Alptraum einer architektonischen Auferstehung römischer Cyclopenbauten zur Machtsicherung eines 'Tausendjährigen Reichs' ist dem 20. Jahrhundert auf deutschem Boden nicht erspart geblieben." (Neumeyer, 187). Doch er verrät dem Leser nicht, was dann die Konsequenz daraus für unsere Sicht auf "Nietzsches Architekturen" wäre. Die Monumentalisierung des Architekturdenkens Nietzsche hätte womöglich darunter gelitten. Ein kategorisches "Nein!" ist die Antwort Tilmann Buddensiegs auf den Konnex Nietzsche/Naziarchitektur, ein "nein",

das er mit Nietzsches anarchischen Impuls begründet, mit seinem Antagonismus gegenüber dem Staat (Kostka, 7); dann beruft sich Buddensieg aber auch auf die von Nietzsche in der *Morgenröthe* geäußerte Bewunderung der Griechen, da sie "mit kleinen Massen (...) etwas Erhabenes auszusprechen wissen und auszusprechen lieben" (Aphor. 169) und formuliert den folgenden Satz: "Well in advance, Nietzsche thus delivered his contemptuous verdict on Nazi architecture, whose nameless, uniform excess he would have blamed on the decadence of the modern age." (Kostka, 272) Nun, die Vorstellung eines Nietzsche in der Rolle des Klägers von Albert Speer, das ist schon ein starkes Stück! Allzu deutlich schwenkt die Exegetik um zur Apologetik.

Der Nietzsche bescherte feierliche Empfang in den Architekturdiskurs wird von dessen Initiatoren als ein längst fälliger Akt der Wiedergutmachung präsentiert und dazu gehört natürlich die Läuterung vom "üblen Stallgeruch" (Manfred Frank) des architektonischen Nazi-Nietzschanismus. Ob dadurch auch einer Wiederaneignung Tür und Tor geöffnet wird, ist eine andere Frage. Denn offen steht vorerst nur: wie würde dann eine Architektur nach Nietzsches wiedererwachter "Seelen-Art" wirklich aussehen? Jugendstil, zyklisch, expressionistisch, klassisch modern oder Speersch-monumental? Nicht auszuschließen, daß alles wieder einmal mit der Feststellung endet: wie immer man sich auch vorzuführen vermag: "es 'kleidet nicht'".

Anmerkungen

*) Quellenangaben bei Nietzsche Zitaten werden jeweils im Text vermerkt: KSA [= Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1980] (Band, Seitenzahl), bzw. SB [= Friedrich Nietzsche. Sämtliche Briefe. Studienausgabe in 8 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1986] (Band, Seitenzahl)

**) Alexandre Kostka and Irving Wohlfarth (Hrsg.) Nietzsche and "An Architecture of Our Minds". The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. Los Angeles 1999. Hervorgegangen aus einem im Oktober 1994 in Weimar unter dem Titel "Abbau-Neubau-Überbau: Nietzsche and 'An Architecture of Our Minds'" veranstalteten Symposium. Im weiteren Verlauf des Texts sind Verweise auf dieses Buch mit "Kostka, (Seitenzahl)" gekennzeichnet.

Fritz Neumeyer. Der Klang der Steine - Nietzsches Architekturen. Berlin 2001. Verweise auf dieses Buch mit "Neumeyer, (Seitenzahl)" gekennzeichnet.

Tilman Buddensieg. Nietzsches Italien - Städte, Gärten und Paläste. Berlin 2002. Verweise auf dieses Buch mit "Buddensieg, (Seitenzahl)" gekennzeichnet.

Mit besonderem Bezug auf die Architektur ist darüber hinaus in einem "Nietzsches Labyrinth(n)" gewidmeten Heft der "Philosophische(n) Diskurse" der Aufsatz von Jörg Gleiter, "...bis zum umgekehrten hindurch..." Nietzsches 'Experimental-Ästhetik' und die Architektur", veröffentlicht worden (4/2001, 34-59). Zum selben Thema erschien auch der Aufsatz von Hartmut Böhme, "Architektur im postreligiösen Zeitalter" (Der Architekt 3, März 2001, 16-23). Eine von Neumeyer und Buddensieg betreute Dissertation ist 1990 von der TU Berlin angenommen worden: Markus Breitschmid. Baugedanke bei Friedrich Nietzsche. Berlin 2000.

¹ Claude Perrault. Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens (1683). Deutsche Übersetzung des Vorworts in: Fritz Neumeyer (Hrsg.). Quellentexte zur Architekturtheorie. München u.a. 2002. Seiten 137-155, hier: 149.

² Die deutsche Übersetzung der entsprechenden Passage aus Perraults Text (s.o.) ist sinnentstellend.

³ Der Gedanke der Trennung zwischen vernunftmäßigem Wissen und autoritativem Glauben geht in der Tat auf Augustinus zurück, dessen Ideen im intellektuellen Wirkungskontext (aber auch im familiären Umfeld) Perraults über die Ausbreitung des Jansenismus nicht nur hoch aktuell waren, sondern auch großer Beliebtheit erfreuten. Vgl.: Wolfgang Herrmann. The Theory of Claude Perrault. London 1973. Seiten 51f. Ebenfalls: Antoine Picon. Claude Perrault ou la curiosité d'un classique. Paris 1988. S. 235. Unzeitgemäß wäre eine atheistische Wendung seitens Perraults freilich nicht gewesen, geht doch "das älteste erhaltene Dokument eines philosophisch begründeten 'atheisme pur'" auf den französischen Kontext der 1680er Jahre zurück (vgl.: Winfried Schröder. Ursprünge des Atheismus. Untersuchungen zur Metaphysik- und Religionskritik des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1998).

⁴ Wie Anm. 1, Seite 141.

⁵ Gottfried Semper. Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol (1856). In: Gottfried Semper. Kleine Schriften. Mittenwald 1979 (1884). Seiten 304-343, hier 304.

⁶ Gottfried Semper. Die vier Elemente der Baukunst - Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde. Braunschweig 1851. Seite 103, Anm.

⁷ Die Zitate sind zwei verschiedenen Texten von César Daly entnommen worden: Architecture funéraire contemporaine: spécimens de tombeaux (Paris 1871, col. 3) und Discours prononcé au nom des anciens élèves de Félix Duban (in: Funérailles de Félix Duban, Hrsg. César Daly. Paris 1871, Seiten 32f.). Zit. nach: Neil Levine. The Romantic Idea of Architectural Legibility: Henri Labrouste and the néo-grec. In: Arthur Drexler (Hrsg.). The Architecture of the École des Beaux-Arts. Cambridge (Mass.) 1977. Seiten 325-416, hier 328 (Übersetzung: SGe).

⁸ Theo Meyer. Nietzsche und die Kunst. Tübingen und Basel 1993. Seite 105.

⁹ Vgl. besonders: Nicolas Le Camus de Mézières. Le génie de l'architecture; ou, l'analogie de cet art avec nos sensations. 1780.

¹⁰ Vgl.: Jürgen Krause. "Mäartyrer" und "Prophet" - Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berlin und New York 1984. Das Belting-Zitat aus: Hans Belting. Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst. Köln 1999. Seite 58.

¹¹ In der vor drei Jahren im Alten Museum (im Rahmen der Berliner Ausstellung "Das XX. Jahrhundert - ein Jahrhundert Kunst in Deutschland") veranstalteten Schau, "Die Gewalt der Kunst", wurde die Nietzschesche "Artistenmetaphysik" in der Tat bemüht, um eine Art bruchloser Kontinuität deutscher Kunst von Dürer bis Beuys (dazwischen in Assoziation: Max Beckmann und Huber Lanzinger!) anzudeuten.¹² Es gehörte schon Chuzpe dazu, das Ganze denn auch Werner Haftmann gewidmet zu haben. Peter Bürger sprach in diesem Zusammenhang wenigstens von "mißbrauchten Bildern" (Die Zeit, 44/1999). Vgl.: Das XX.

Jahrhundert - Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Ausstellungskatalog. Berlin 1999. Hier besonders das Vorwort von Peter-Klaus Schuster, Seite 9ff. und den Beitrag von Peter-Klaus Schuster und Andrea Bärnreuther, Die Gewalt der Kunst, Seiten. 24-44.

¹² Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 21. Oktober 2001 bis 10. März 2002. Dazu erschien ein von Kai Buchholz, Rita Latocha, Hilke Peckmann und Klaus Wolbert. herausgegebener, zweibändiger Katalog: Die Lebensreform - Entwürfe zu Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Darmstadt 2001. Die Ausstellung wurde eingeleitet mit einem Nietzsche gewidmeten Kabinett. Im Ausstellungsprospekt hieß es dazu: "Eine denkerische Durchdringung von zentralen Themen der 'Lebensreform' findet sich in den Schriften des Philosophen Friedrich Nietzsche. Seine schonungslose Diagnose der 'Krankheit der Zeit', seine 'Umwertung aller Werte', seine Kritik des Fortschrittsglaubens und seine Angriffe auf die Verwissenschaftlichung des Menschen, der Natur und des alltäglichen Lebens traf die zivilisationskritische Grundbefindlichkeit der Lebensreformer im Kern..."

¹³ Vgl.: Elisabeth Krimmel. In Schönheit sterben - Über das Religiöse im Jugendstil. In: Peter Behrens in Nürnberg - Geschmackswandel in Deutschland - Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriereform. Ausstellungskatalog (Nürnberg). München 1980. Seiten 37ff.

¹⁴ " (...) Wollten und wagten wir eine Architektur nach unserer Seelen-Art (wir sind zu feige dazu!) - so müsste das Labyrinth unser Vorbild sein! Die uns eigene und uns wirklich aussprechende Musik lässt es schon errathen! (In der Musik nämlich lassen sich die Menschen gehen, weil sie wähnen, es sei Niemand da, der sie selber unter ihrer Musik zu sehen vermöge.)" (Morgenröthe [1881], KSA 3, 152 - Aphor. 169)

¹⁵ In Buddensiegs "Nietzsches Italien" verblaßt dann diese Perspektive - auf die "pure Form" als Folge der Entschleierung wird verzichtet . Vgl.: Buddensieg, 21f.

¹⁶ Vgl. dazu auch: Wolfgang Pehnt. Reformwille zur Macht - Der Palazzo Pitti und der deutsche Zyklopenstil. In: Romana Schneider und Wilfried Wang (Hrsg.). Moderne Architektur in Deutschland 1900-2000 - Macht und Monument. Ostfildern-Ruit 1998. Seiten 52-59.

¹⁷ Martin Heidegger. Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst. Zit. nach: Buddensieg, 10.

¹⁸ Charakteristischerweise ist vor kurzem Harry Mallgrave in seiner Semper-Monographie an dieser Entdeckung nur knapp vorbeigegangen. Vgl.: Harry Mallgrave. Gottfried Semper - Ein Architekt des 19. Jahrhunderts. Zürich 2001 (New Haven/London 1996). Seiten 366ff.

¹⁹ Georges Bataille, Documents No 2, Mai 1929, p. 117 (Dictionnaire critique). Oeuvre Complète I, 171f. (Übersetzung: SGe). Vgl. dazu auch: Denis Hollier. Against Architecture - The Writings of Georges Bataille. Cambridge (Mass.) und London 1989 (1974).