Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2015)

Heft: 26

Artikel: Lustschlösser

Autor: Malkmus, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918877

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

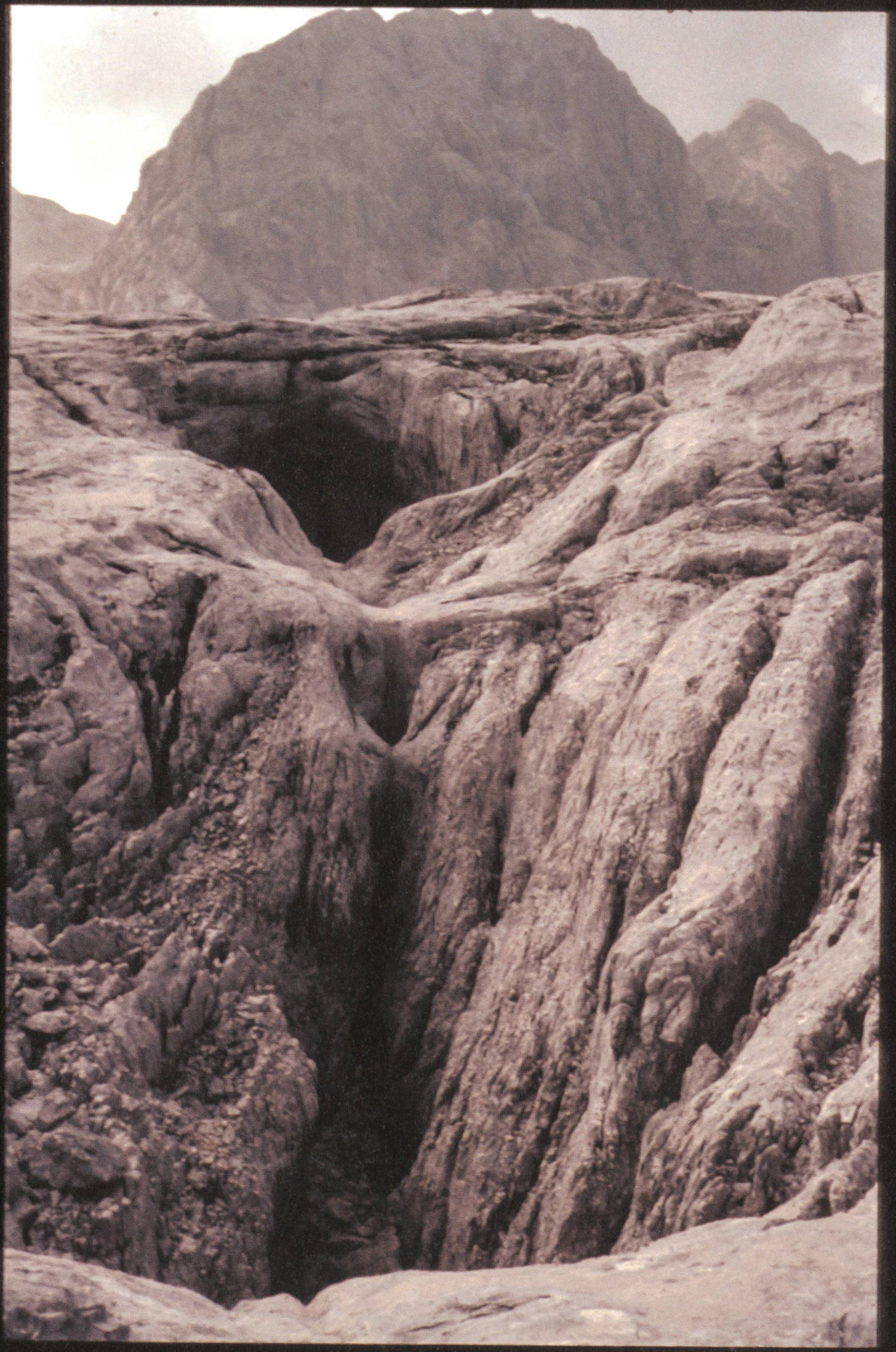
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LUSTSCHLÖSSER



Bernhard Malkmus

016

Es war einer dieser Momente, in dem sich Zeit und Wandel auskristallisieren und sperrig im Raum stehen. Ich sass bei Tafelspitz und Zweigelt im Amerling Beisl am Spittelberg in Wien. Schon bald bekam ich am Nebentisch Gesellschaft von drei Spanierinnen. Gesellschaft? Mitnichten! Hatte ich mich schon insgeheim auf ein wenig spanischen Small Talk gefreut, fand ich mich schnell in einer zerklüfteten Kommunikationssituation. Meine drei Nachbarinnen versenkten sich noch vor dem Studium der Speisekarte mit heiligem Ernst in ihre Smartphones und beschränkten den Austausch untereinander auf die Metakommunikation über die eintrudelnden medialen Neuigkeiten. Als die drei Ätherguckerinnen für ihren Kaffee das Zuckerdöschen suchten, reichte ich mit dem besten mir zu Gebote stehenden Kastilisch das gewünschte Objekt. Das gezischte ‹gracias› war ein jede Gefahr eines weiteren Gesprächs unterbindender Konsonantencluster. Die Situation hatte nicht einmal etwas befreiend Komisches, es war nur die banale Realpolitik des globalisierten Kontaktwahns. Mark Zuckerberg als Sugar Daddy aller vernetzungsseligen Herzen.

Mir war, als zögen sich diese kauernden Grazien in auch untereinander unverbundene Räume zurück, als seien sie gar nicht in Wien, sondern als schwebten sie in Raumkapseln um die Erde, mit der räumlichen Dimension ihrer Biografie und ihrer Familiengeschichten nur mehr durch Funksignale verbunden. Natürlich ruft man sich rasch zur Vernunft, spült den verbliebenen Apfel-Kren-Geschmack mit einem Schluck kühlen Wassers aus dem Mund und ermahnt sich, dem Kulturpessimismus nicht die Zügel schiessen zu lassen. Doch diese um sich greifende Monadologie lässt sich nicht einfach herunterspülen oder wie ein Albtraum aus den Augen reiben, dazu wirft sie zu viele Fragen auf, darunter auch räumliche: Wenn die Orte um uns herum nur mehr Verschalung sind für den Reizaustausch unter Monaden, wenn unsere vier Wände nur mehr Aufhänger sind für unsere Bildschirme, dann findet sich auch die Architektenzunft in einer Sinnkrise, an der sie nicht ganz unschuldig ist. In der ‹narzisstischen Stadt› der Moderne, von der Hubert Damisch spricht, sind Architekten meines Erachtens vor allem eines: Verschalungskünstler der Einsamkeit. Gelegentlich stossen sie dabei mit Städteplanern aneinander, aber auch bei jenen stehen Vorstellungen vom öffentlichen Raum nur noch auf wohlfeilen Konzeptpapieren, die allenfalls für Festreden herausgekramt werden.

DER UNTERLEIB DER ARCHITEKTUR

Schnell sind wir dann bei den ganz grossen Fragen. Nicht die geringste darunter ist, wo denn Orte für lustvolle Gefühle und Gedanke zu finden seien in Städten, die zunehmend dem amerikanischen Modell folgen und immer

Links: ‹Karstkarren oberhalb der Prehodavcih-Hütte, östlich des Triglav-Massivs, Julische Alpen›, Slowenien. Fotografie: Rudolf Malkmus.

mehr zur «Mimikry ihrer eigenen Karikatur» werden, wie Damisch ätzt. Architekten (und Städtebauer) könne man immer häufiger dabei ertappen, wie sie sich aus Masslosigkeit oder aufgrund von Sachzwängen an der Ethik ihrer Zunft «versündigten». Sie täten dies «entweder dadurch, dass sie mehr oder weniger transformierbare oder ambulatorische Strukturen ersinnen oder dadurch, dass sie [...] eine Welt erträumen, die von aller Architektur befreit ist: Sie scheren sich dabei nicht mehr darum, in welchen unterirdischen Gefilden man die riesige Maschinerie unterbringt, die notwendig ist, um ein ganz und gar künstliches Habitat für den Menschen am Laufen zu halten.»[1] Damisch zieht hier das tiefe Bassregister der Moral. Für ihn liegt der Sündenfall der Architektur darin, dass Strukturen nicht mehr durch ihre Beschaffenheit, sondern durch ihre Ersetzbarkeit definiert werden. Darüber hinaus liege ihr geheimer perverser Wunsch darin, sich als Handwerk und ästhetischer Impuls selbst abzuschaffen: Ihre Handwerklichkeit und ästhetische Logik versteckten sich immer mehr hinter einer Benutzeroberfläche ohne Tiefendimension. Der Sündenfall von Damischs Architekten besteht also paradoxerweise gerade darin, dass sie sich dem nicht mehr hinzugeben verstehen, was landläufig als Inbegriff der Sünde gilt – Lust.

Rem Koolhaas ging es auf der Biennale 2014 in Venedig wohl durchaus um ähnliche Zusammenhänge. Sein Ausgangspunkt: «Architektur hat die Proportioniertheit aufgegeben zugunsten der Dimensioniertheit. Neufert ist unser pedantischer Vitruvius; seine in Nazideutschland 1936 veröffentlichte Bauentwurfslehre ist nun global präsent. Immer mehr Konventionen, Regularien und Vorschriften sind heutzutage – oft versteckt – in unsere digitalen Werkzeuge integriert...»[2] Gegen dieses Diktat der Dimension und gegen das dreifache Credo der Moderne – Ikonoklasmus, erinnerungslose Räume, Angriff auf die Städte[3] – entwirft Koolhaas, selbst Bilderstürmer, eine Anthropologie des Bauens: Hinter den Vertäfelungen und unter den eingezogenen Decken zieht er die ganzen Eingeweide der Architektur hervor und gibt sie, sorgfältig recherchiert, nach der Obduktion zur musealen Präparierung frei – die ‹fundamentals›, an denen kein Architekt vorbeikommt.[4] In jedem Objekt seiner Biennale spürt man den Wunsch nach dem Ob/jekt, das uns entgegen/steht, an dem wir uns reiben können, das wir begreifen können, von dem wir uns verführen lassen dürfen. Und jedes dieser Objekte hat nicht nur eine Genesis, sondern auch viele Geschichten. Und so beginnen manche der Forschungen von Rem Koolhaas und seinen Teams wie Märchen: Es war einmal vor langer langer Zeit in einer Karsthöhle bei Valencia... – so beispielsweise eine der Geschichten der Feuerstelle.[5]

Mit Damisch und mit Koolhaas könnte man also sagen, fehlen im neuen Wohnen und in der neuen Öffentlichkeit nicht nur Orte für lustvolle Gefühle; es fehlt vielmehr auch eine gesamte Tiefenstruktur der Lust: es fehlt das Sonnengeflecht, das vegetative Nervensystem, das Geschlecht, der Schwerpunkt des

1 Hubert Damisch, ‹Skyline: The Narcissistic City›, Stanford 2001, S. 6–7.

2 Rem Koolhaas, ‹Elements of Architecture›, Faltblatt zur Biennale 2014. Eine Gegenmeinung findet sich in Mario Carpo, ‹The Alphabet and the Algorithm›. Cambridge 2011.

3 Näheres hierzu bei Albrecht Koschorke, ‹Moderne als Wunsch: Krieg und Städtebau im 20. Jahrhundert›, Leviathan (1999) 27/1, S. 23–42, hier S. 34–39.

4 Boden, Wand, Decke, Dach, Tür, Fenster, Fassade, Balkon, Flur, Feuerstelle, Toilette, Treppe, Aufzug, Rolltreppe.

5 Sebastien Marot, Rem Koolhaas, u.a., ‹Fireplace›. Venedig 2014, S. 14–15.

Gesamtorganismus Bauen und Wohnen. Vom Denken ganz zu schweigen. Um 1900 hat man einen anderen, einen psychosexuellen Begriff dafür verwendet: der Unterleib und alles, was er mit uns tut, wird verdrängt.

WARUM SO LUSTLOS?

Viele Bauwerke sind heute ent-sinnlicht, ent-erotisiert, ent-öffentlicht. Ihnen fehlt die Geschichte erschliessende Patina, die uns Lust an der Phantasie macht; ihnen fehlen die Geschichte verbergende Schatten, die uns die Lust an der Selbsthingabe bewahren; ihnen fehlen die Fenster, die lustvolle und humorvolle Blicke freigeben ins eigene Innere und nach aussen zum Anderen, zum Mitmenschen.

Ein entscheidender Grund für diese Lustlosigkeit hat mit der Logik der globalisierten Geldströme zu tun, die als solche eine ent-sinnlichte, ent-erotisierte und ent-öffentlichte Logik ist. Schon Hannah Arendt hat darauf hingewiesen, dass der Mensch als Schaffender, der Homo faber, der sich aus der schier endlosen Materie eine Welt aus Objekten und Strukturen schafft, im postindustriellen Kapitalismus verschwinde. Der Mensch schaffe sich nicht mehr bleibende Objekte und Strukturen vermittels zeitlich begrenzter und zielgerichteter Tätigkeit; vielmehr würden Menschen und Dinge zunehmend aufgehen in einem endlosen Zyklus von Produktion und Konsum.[6] Psychologisch orientierte Studien haben den Zusammenhang zwischen frühkindlichen Allmachtsphantasien, psychischen Krankheiten, kapitalistischen Arbeitsbedingungen und der Verdinglichung sozialer Beziehungen herausgearbeitet.[7] Die selbstzerstörerischen psychischen und ökologischen Folgen dieser Tendenzen im globalisierten Kapitalismus finden insbesondere in Debatten um den schwindenden Spielraum der Politik und die vielfältigen Handlungsprobleme westlicher Demokratien zunehmend Beachtung.[8] Was diesen verschiedenen Theorien gemeinsam ist, lässt sich auf den Nenner ‹Lustverlust› bringen. Obgleich die sich beschleunigenden Kapitalströme suggerieren, dass wir mehr Wahlmöglichkeiten haben und freier sind, ringen sie uns entscheidende Opfer ab. Sie zwingen uns in ein ent-sinnlichtes Leben in einer Ersatzwelt. Sie verwickeln uns in ein Weltverhältnis, das frei ist vom erotischen Spiel zwischen Begehren, Frustration und Gratifikation. Um die gefürchtete Frustration um jeden Preis zu verhindern, geben wir unser Begehren, unsere Fähigkeit zur Lust, lieber gleich an der Garderobe zu dieser Ersatzwelt ab. Der öffentliche Raum, unser dritter Aspekt also, bleibt ganz aussen vor, er setzt ja eine Lust am Verhandeln, am Abwägen, am Entschleunigen, am Spiel, an der Erotik voraus – und damit eine Bereitschaft für das Risiko. Er fordert also, anders gesagt, eine menschliche Reife, welche die systemimmanente Dynamik nicht vorsieht.

6 Hannah Arendt, ‹The Human Condition›, Chicago 1958.
7 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, ‹Kulturindustrie›, in ‹Dialektik der Aufklärung›, Amsterdam 1947; Erich Fromm, ‹The Sane Society›, New York 1955; Zygmunt Bauman, ‹Consuming Lives›, Cambridge 2009.
8 Teresa Brennan, ‹Exhausting Modernity›, London 2000 und Colin Crouch, ‹Postdemokratie›, übersetzt aus dem Englischen von Nikolaus Gramm, Frankfurt am Main 2008.

Ein weiterer Grund für diese Lustlosigkeit hat mit unserem heutigen Verhältnis zur Geschichte zu tun. Nietzsches Pamphlet ‹Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben› kann hier Einiges zur Klärung beitragen. Dort unterscheidet er drei Grundformen, sich gegenüber der Geschichte zu verhalten (wobei realiter nur Mischformen existieren): Das monumentalische Geschichtsverständnis suche nach Effekten in der Vergangenheit, um impulsives, lustvolles Verhalten in der Gegenwart zu rechtfertigen, missachte dabei aber die Ursachen für ebendiese Effekte in der Vergangenheit; dies führe oft zu Mythisierungen und Geschichtsklitterung. Das antiquarische Geschichtsverständnis hingegen biete zwar einfachen Geistern ein «rührendes Lust- und Zufriedenheitsgefühl», komme aber im wesentlichen einer «blinde[n] Sammelwuth» gleich, die kreative Impulse zugunsten der Vergangenheitsschwelgerei verdränge.[9] Das kritische Geschichtsverständnis nun sei die Fähigkeit, die kollektive Erinnerung zu durchforsten und auf die Anteile hin zu überprüfen, die in einem produktiven Verhältnis zur Gegenwart stehen. Doch auch hier stellen sich Probleme ein: falsches Urteil könne unwiederbringlich zum Absterben vitaler Erinnerungszweige führen. Nicht nur eine neue Ausgewogenheit zwischen diesen drei archetypischen Historien sei notwendig (eine Ausgewogenheit, an der es zu Nietzsches Zeiten des Historismus bitter mangelte und die auch in der klassischen Moderne und der Postmoderne nie hergestellt werden konnte), sondern auch eine aktive Reflexion derselben durch künstlerische Produktion, sei dies nun das Geschichtsdrama (wie Nietzsche vorschlägt) oder die Architektur (wie wir dies hier vorschlagen). Beginnen wir also, der Abwechslung halber, mit der Architektur in der Literatur.

9 Friedrich Nietzsche, ‹Kritische Studienausgabe›, Bd. 1, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hrsg.), Berlin 1980, S. 266 und 268.

EIN ETWAS ANDERES GESCHICHTSDRAMA

Peter Handkes Erzählung ‹Die Wiederholung› ist unter anderem auch ein grossartiger, wenn auch teilweise unnötig enigmatischer, Architekturtext. Was sich die Hauptfigur Filip Kobal in seiner letztendlich ergebnislosen Spurensuche nach dem älteren im slowenischen Karst verschollenen Bruder nämlich wieder holt – daher der Titel – ist neben der Sprache, den Erzählungen und den Kulturpraktiken der slowenischen Vorfahren auch die ins Mythische überhöhte Idee einer autochthonen Architektur, deren Grundzüge geradezu idealtypisch sinnlich, erotisch und öffentlich sind. Schon die Gliederung in drei Teile ist architektonisch bebildert: ‹Das blinde Fenster›, ‹Die leeren Viehsteige›, ‹Die Savanne der Freiheit und das Neunte Land›. Aus dem kärntnerischen Rinkenberg, der Heillosigkeit der Familie und der «Gemeinschaftshaft» des Dorfes, aus dem «blinden Fenster» der Kindheit und Jugend also, bricht Filip auf und sucht das gelobte Land seiner Vorfahren irgendwo zwischen den «leeren Viehsteigen» einer rätselhaften Kulturlandschaft und den Wild-

wechseln des Hochlandes um den Triglavberg und am Isonzo. Sein (21 Jahre älterer) Bruder Gregor hatte seinerzeit in Maribor Gartenbau studiert und war dann nach Rinkenberg zurückgekehrt, wo er einen Obstgarten nach den Regeln seines Handwerks anlegte. Als der Zweite Weltkrieg ausbrach, wollte er nicht gegen seine ehemaligen Studienkollegen ins Feld ziehen und floh stattdessen über die Berge. Zurück kam von dorther das Gerücht, er habe sich Partisanen angeschlossen und eine ‹Freie Republik Kobarid› ausgerufen. (Ein Namensvetter, der es in den folkloristischen Hausschatz der Slowenen brachte, war 1713 als Anführer eines niedergeschlagenen Bauernaufstandes enthauptet worden.) Doch Filip geht es weniger darum, den Bruder hinter dem damals eisernen Vorhang tatsächlich zu finden: «Nicht den Bruder zu finden hatte ich doch im Sinn gehabt, sondern von ihm zu erzählen.»[10] Das eigentliche Ziel seiner Spurensuche liegt nun im Karst, in den fruchtbaren Dolinen des ‹Neunten Landes› – eines mythischen Schlaraffenlandes, einer Arche in Atomzeitalter und Kaltem Krieg.

Die Doline als «Hauptform der Landschaft» wiederholt sich dort im Handwerk – in den grazilen Körben, den «gebauchten Fuhrwerken, gemuldeten Hockern» oder gar in der mittelalterlichen Madonna der Kirche. Die von Winden durchfegte Landschaft prägt das Bauen und Wohnen (und damit wohl auch das Denken): «Gerade die Bora rückte das Einzelne aneinander und liess das Einssein erkennen von Wehrhaftigkeit und Schönheit. Die Nordfassaden, Stein verzahnt in den Stein, kaum eine winzige Luke darin, dabei oft kirchenschifflang, sich in einem grossen sanften Bogen von dem Sturmwind wegkrümmend, wichen ihm so elegant aus, und die Hofmauern, höher als mancher Feigenbaum dahinter [...] umfriedeten ein Geviert, das man von dem Getöse noch halb blind und taub, betrat als einen Schauraum, einen Bazar gesammelter Kostbarkeiten.»[11]

Filip zieht – das Slowenischwörterbuch und das Gartenbaumanual des Bruders im Rucksack – durch diese märchenhafte Karstlandschaft und ihre in Dolinen abgesenkten Ackerbaulandschaften. Dabei geht es ihm nicht um irgendeine neblige Vergangenheit, sondern um die Erzählbarkeit dieses Bauens und Wohnens für die Zukunft und um das Weiterleben des brüderlichen Obstgartens zuhause: «Wenn Natur und Werke des Karstes archaisch waren, dann nicht in dem Sinn eines ‹Es war einmal›, sondern eines ‹Fang an!›» Diese Architektur-Utopie Doline findet ihren deutlichsten Ausdruck in der Allegorie einer Dolinengemeinschaft, die – in viele Terrassen gestaffelt – einer ganzen Bevölkerung Heimat gibt: «Hatte ich in all den Dolinen bisher höchstens ein oder zwei Beschäftigte gesehen, so bestaunte ich vor dieser jetzt eine ganze Bevölkerung: Auf sämtlichen Terrassen, bis hinab zum Boden, waren auf den Kleinfeldern und Gärten gleich mehrere Leute am Werk. Sie arbeiteten mit vollendeter Langsamkeit, so dass selbst von ihrem Gebücktsein und gegrätschten Dahocken Anmut ausging, und aus dem weiten Rund

10 Peter Handke, ‹Die Wiederholung›, Frankfurt am Main 1986, S. 317.

11 Peter Handke, ‹Die Wiederholung›, Frankfurt am Main 1986, S. 277-8.

scholl, so gleichmässig wie leise, was mir im Ohr geblieben ist als das Grundgeräusch des Karstes: das Harken.»[12] Peter Handke schreibt gegen das Diktat des Visuellen und verteidigt die Vielfalt der sinnlichen Wahrnehmung.
In den Erinnerungsbewegungen Filip Kobals versinnlicht er die Welt und verleiht der Überzeugung Ausdruck, dass die Wurzel aller Wahrnehmungen eine synästhetische sei. Neurowissenschaftlich gewendet heisst das: Als Kinder haben wir erst Cluster sinnlicher Wahrnehmungen, zum Beispiel haptisch-visuell, erlebt, bevor wir sie als gesonderte Sinneseindrücke erleben. Die Dominanz des Visuellen, von der wir besonders in unserer heutigen Kultur geprägt sind, ist also die Aussonderung eines Sinnes, der ursprünglich nur in unterschiedlichen Kombinationen mit dem Geruchs-, Geschmacks-, Hör- oder Tastsinn existierte.[13] Handke erotisiert mit seinem Schreiben unseren Bezug zur Welt wieder – einen Bezug, der nicht mehr unter das Noli-me-tangere-Gebot der Pornografie fällt, das unser gefrässiges Verschlingen der Welt mit den Augen und nur mit den Augen prägt. Lautet doch seine Poetik: Du musst um die Welt werben, Du musst sie mit Deinen Worten umwerben: «Ich werde einen Ausdruck finden für das dunkle Innere einer weissen Kastanienblüte, das Gelb des Lehms unter dem nassen Schnee, das Überbleibsel der Blüte am Apfel und den Laut des aufspringenden Fisches im Fluss!»[14] Dies ist nun keine private Fantasie einer Gartenlauben-Weltseligkeit, sondern ein zutiefst öffentlicher Akt. Denn Filips Reise in die Vergangenheit ist gleichzeitig auch eine Staatsgründung – Wörterbuch und Gartenbaumanual sind dabei die Verfassungen. Nicht im Sinne eines ‹Es war einmal› eben, sondern im Sinne eines ‹Fang an!› schreibt er den slowenischen Mythos vom ‹Neunten Land› neu, das Augenmerk immer darauf richtend, was er in der Sprache für die Zukunft bergen kann und was von der utopischen Vision der Dolinenkultur im Obstgarten in Rinkenberg überleben kann – auf der kargen Krume des Hier und Jetzt. Handke ist es also darum zu tun, den öffentlichen Charakter einer solchen Erinnerungssuche aufzuzeigen. Wie Ernst Bloch in seiner Theorie der Heimat in ‹Das Prinzip Hoffnung›, so betont auch Handke den politischen und öffentlichen Charakter des Vernakulären: hier sind Vergangenes und Gegenwärtiges nicht auf einem Zeitstrahl angeordnet, sondern im Raum, wo sie sich gegenseitig durchdringen. Dies umso mehr, können wir hinzufügen, in Zeiten einer globalen Homogenisierung des Bauens, Wohnens und Denkens, in welcher der öffentliche Raum nur mehr ein langweiliger und gut versicherter Felswandabschnitt auf unseren meritokratischen Gipfelstürmereien ist.

LUSTSCHLÖSSER UND TUGENDTEMPEL DER LUST

Tatsache ist: Wir wollen überhaupt nicht mehr wohnen und haben uns im Wesentlichen in einer Existenz in den Heterotopien des Flughafens, der Mall,

12 Peter Handke, ‹Die Wiederholung›, Frankfurt am Main 1986, S. 287.

13 Die Relevanz dieser Kulturkritik für die Architektur hat insbesondere Juhani Pallasmaa betont, siehe seine beiden Vorträge in ‹The Eyes of the Skin: Architecture of the Senses.› London 2005.

14 Peter Handke, ‹Die Wiederholung›, Frankfurt am Main 1986, S. 220.

der gleichgeschalteten Innenstädte eingerichtet. Der Grund dafür liegt darin, dass uns die Fähigkeit, Gegenwart zu gestalten, abhanden gekommen ist, weil wir nicht mehr darum werben und kämpfen können oder dürfen. Damit wird die Gegenwart zum Immergleichen, zur Wiederholung des Immergleichen – und wir werden wider Willen zum monumentalischen Historiker, dem nichts bleibt als Zynismus angesichts des schlaffen Epigonentums der Zuspätgekommenen. Damit geraten wir in einen Zwang zur Gegenwart, der uns wichtiger Tugenden beraubt – Tugenden, die ich hier ‹ökologisch› nennen werde, Tugenden der Lust: Lust am sinnlichen Erfahrungsbezug, Lust an der erotischen Verzauberung durch die Metamorphosen der Welt, Lust an der Hingabe fürs Gemeinwohl. Filip Kobals Reise ist auch eine Reise aus dem Materialismus von Nachkriegsösterreich in ein ‹Neuntes Land›, in dem diese ökologischen Tugenden auf fruchtbaren Boden fallen. Sein Dolinenluftschloss entpuppt sich als das Lustschloss eines Architekten, der die ökologischen, sozialen und psychologischen Bezüge des Bauens berücksichtigt. Seiner Utopie möchte ich nun drei reale Lustschlösser an die Seite stellen. Wenn wir über ihre Schwellen gehen, sind wir eingeladen, über unsere Unbehaustheit und Alternativen dazu nachzudenken:

O ABOCANHADO

Wenn man sich durch die üppigen Wälder aus Eichen, Maulbeer- und Erdbeerbäumen – dazwischen gelegentlich das raue Weiss der Sandbirke – zum Rio Homem geschlagen hat, und dort im Flussbett weiter über Felsen so gross wie Dinosauriereier, dann gelangt man schliesslich nach wenigen Kilometern an den Stausee Vilarinho das Furnas. Dort weicht der dichte Waldbewuchs der struppigen Macchia und dem herb-süsslichen Geruch der Zistrose. Dem nördlichen Ufer folgend, erreichen wir bald schon die Stelle, wo Ende der 1970er-Jahre eine ganze Siedlung dem Stauprojekt geopfert und überschwemmt wurde. Man möchte die Dämmerung abwarten, um zu sehen, ob in den in der Tiefe nur schemenhaft erkennbaren Granitruinen noch das eine oder andere Licht angeht. Hinter der Staumauer verlässt man die Gebirge des Nationalparks Peneda-Gerês im äussersten Norden Portugals. Das Tal des Rio Homem öffnet sich weit nach Westen zu den fruchtbaren Gemarkungen entlang des Rio Cávaco hin, und im Schönwetterdunst meint man, schon den Atlantik ausmachen zu können.

Die Schwerkraft dieser weiten Macchialandschaft, die sich aus granitenen Höhen mit schwalbennestartig über Schluchten hängenden terrassierten Feldern in immer grossräumiger parzellierte und von silbrigen Flüssen durchzogene Ebenen erst stürzt und dann ergiesst, wird uns auf dem Weg zum Abocanhado nicht mehr verlassen, auch wenn wir uns erst eine kurvenreiche

ausgesetzte Bergstrasse nach Norden – in Richtung Galizien – emporarbeiten müssen. Die Chancen stehen hier ganz gut, dass man per Anhalter mitgenommen wird, und so erfährt man mehr über dieses Grenzland – über das Leben in dieser alten Kulturlandschaft auf der zum Atlantik hin offenen Abdachung der Serra Amarela, über die Bauweise, in der bis vor kurzem noch Granit ohne Mörtel verfugt wurde, über die lokale Küche, Schmelztiegel der Sinne. Und über den Dichterarzt Miguel Torga, der hier oben viel Zeit verbrachte und einige seiner wichtigsten Gedichte und Erzählungen der Bevölkerung dieser Landstriche gewidmet hat, so sein ‹Requiem› auf das vom Stausee verschluckt Dorf, eine einzigartige kommunitär organisierte Dorfgemeinschaft in dieser «heilige[n] Welt / Wo das Leben ein ausgedehntes Ritual war / Und der Tod eine zweite Geburt.»

Als wir dann in dem kleinen Bergdorf Brufe ankommen, ist von einem Lustschloss erst einmal weit und breit nichts zu sehen. Aus dem Heuduft des spätsommerlichen Sommerlichts wuchtet sich ein Sprengel kleiner aneinander gelehnter Granithäuser, unmittelbar vor uns zwei lang sich erstreckende Kornspeicher, espigueiros. Ganz aus groben Granitblöcken zu eleganten tempelartigen Strukturen gefugt, findet man sie heute noch überall nördlich des Rio Douro, teils verfallen, teils genutzt, teils zu touristischen Zwecken restauriert. Es handelt sich um schmale und nicht selten unwahrscheinlich lange Speicher, die (zur Abwehr von Kleinsäugern) auf vier bis zwölf Granitbeinen mit auskragenden Granitringen am oberen Ende stehen und an den Stirnseiten von zwei Portalen eingefasst sind. Während der verwandte galizische hórreo für den eigentlichen Speicher Holzbauweise verwendet, ist der klassische espigueiro komplett aus Felsquadern gefügt: auch die Wandungen mit ihren schlitzartigen Öffnungen, das Korn soll ja getrocknet, aber nicht fortgeweht werden, sowie der giebelförmige Aufsatz samt der zwei Kreuzchen auf beiden Stirnseiten sind aus Stein gehauen.

Unterhalb des Dorfes und der Kornspeicher lenken endlose filigrane Reihen des Terrassenfeldbaus unseren Blick noch weiter hinaus nach Westen, wir befinden uns immerhin 250 Meter höher als auf der Mauerkrone des Staudamms. Erst auf den zweiten Blick erschliesst sich dem Besucher der eigentliche Grund fürs Kommen, das kulinarische Kleinod in dieser Terrassenlandschaft. Und das ist kein Wunder: zuerst steht man auf seinem Dach, ohne es zu merken, dann bemerkt man nur eine weitere Terrasse unter den vielen in dieser alten Kulturlandschaft, und erst dann erkennt man, dass diese holzverlegte und mit weissen Schirmen bespannte Terrasse nicht nur den Blick in die Weite schickt, sondern alle Sinne erst einmal in den Innenraum lädt – in die in den Fels gebaute Höhle der Küche. Die minimalinvasive Architektur von António Portugal und Manuel Maria Reis ist ein Geniestreich. Der streng geometrische Flachbau schmiegt sich sowohl an die geologischen Aufschlüsse in der unmittelbaren Umgebung als auch an den Terrassenfeldbau an, ohne sich zu verstecken oder aufzudrängen. Die Betonung der Horizontalen ist aber nicht nur eine

Einladung, sich auf die gewachsene Struktur dieser Landschaft einzulassen. Es ist auch eine Aufforderung, diese Landschaft durch eine andere Pforte zu betreten – durch die Pforte der eigenen mehrsinnlichen Wahrnehmung. Denn wer einmal durch die Küche des Abocanhado gegangen ist, tritt anders auf die holzverplankte Terrasse zurück, atmet andere Bilder ein – man könnte auch beispielsweise sagen: ‹riecht mit den Händen› und ‹schmeckt mit den Augen›. Wie die meisten Baumaterialien aus der Region stammen, so sind auch die Zutaten für den Kochtopf fast ausschliesslich regional, von den Gewürzen bis zum Bergzicklein (cabrito), von den Kartoffeln bis zum Wildschwein (javali). Man tritt denn auch in einen anderen Raum, durch den Rahmen dieser Terrasse, anders nicht weil uns der architektonische Rahmen einen neuen visuellen Fluchtpunkt eröffnet hätte, wie dies ja nicht selten der Fall ist – nein, der Blick über die Terrassen und ins weite Tal ist genau derselbe wie der vom unscheinbaren Dach des Restaurants. Die haptische Verdichtung der Baustoffe in diesem Bauwerk und die sinnliche Mehrschichtigkeit im kulinarischen Konzentrat lassen den Blick nach aussen zu etwas anderem werden: Nun darf es nicht weiter überraschen, wenn die saftige Textur des Bratens auf dem Teller mit der granularen Granitoberfläche der espigueiros korrespondiert und wenn es scheint, als wehe der Duft der Rosmarinkartoffel vom Atlantik her und nicht aus der Küche. Es ist eine Reise in die Vielfalt der Verknüpfungen (oder neuronalen Verschaltungen) unserer Sinne, und damit ist es wohl auch eine Reise in die eigene Kindheit. Es ist aber auch eine Reise in die Geschichtlichkeit einer Landschaft, die diese Form der Architektur zumindest einen Spalt breit aufschliesst und wieder zugänglich macht.

Nietzsches monumentalische und antiquarische Historie sind elegant abgewendet, und Portugal und Reis gelingt nicht nur ein ‹kritischer› Umgang mit Geschichte, sondern darüber hinaus noch eine kreative Aufhebung des Kritischen in der Versinnlichung des Raums. Dies gelingt, weil sie dem grundlegenden Handwerk des Menschen, dem Kochen, Raum für seine Metamorphosen lassen. Der Ethnologe Claude Lévi-Strauss meinte einmal, was gut zum Essen (bonne à manger) sei, sei auch gut zum Bedenken (bonne à penser): das geteilte gekochte Essen eröffne auch Ideen für Wärme und das Teilen in anderen Bereichen des Lebens wie Wohnen und Arbeiten. Im ehrwürdigen Ruminieren – das Lateinische ruminare bedeutet sowohl ‹wiederkäuen› wie auch ‹überlegen› (Gedanken oder Erinnerungen hin und her wenden) – finden die beiden Aspekte im gleichen Wort zusammen. Und so kann es durchaus passieren, dass uns die Reise zu den synästhetischen Wurzeln unserer Sinne auf ganz neue Gedanken bringt.

PUREGG

Bis man, von Saalfelden kommend, den Hochkönig sieht, dauert es länger als erwartet. Erst hinter Maria Alm, wenn der Bus nach Norden biegt, wuchtet sich die Südwestabdachung aus den grauen Schuttreisen und grünen Matten. In Hinterthal muss man dann in einen Kleinbus nach Dienten umsteigen. In den weiten Serpentinen der Hochkönigstrasse verliere ich den stattlichen Berg wieder aus den Augen. Ausstieg am Filzensattel, eine kurze Etappe entlang einer Forststrasse bringt mich ans Ziel: Puregg. Haus der Stille. Hier haben der Benediktinermönch David Steindl Rast und der Zenlehrer Vanja Palmers vor fünfundzwanzig Jahren ein Meditationshaus eingerichtet, einen, wie sie schreiben, «Ort der Begegnung zwischen Ost und West». Puregg liegt leicht weggeduckt an einem Abhang, aber dieses Wegducken ist das kraftvolle Ausweichen eines Kampfsportlers, der einen Angriff vorher sieht. Abgesehen von diesem Wegducken, das bei näherer Betrachtung eher einem Anschmiegen gleicht, geht Puregg ins Offene: über ihm nach Norden hin schiessen die blanken Granitwände des Hochkönig 1200 Höhenmeter in den Himmel, nach Osten hin fallen Almwiesen steil nach Dienten ab, und in den Tiefen des Talschlusses im Süden öffnet sich ein tief verschneites Tauernfenster.

Puregg besteht aus zwei Häusern: einem schmucklosen Bau, typisch für die frühen 1970er-Jahre, in dem nur ein Herz schlägt, wenn jemand darin wohnt; und einem 200 Jahre alten Kuhstall, aus massiver Zirbelkiefer über Kreuz verkantet und mit zierlichen von kräftigen Kieseln beschwerten Lärchenziegeln gedeckt, in dem auch ein Herz schlägt, wenn sich keine Seele darin aufhält. Kaum setzt man solche Gedanken aufs Papier, ruft man sich schon wieder zur Räson: lässt man hier nicht eine naive Hüttenromantik ins Kraut schiessen, gibt man sich nicht einer raunenden, erdfarbenen und zähen Verklärung des Ländlichen, Vormodernen, Pastoralen hin? Die Tatsache, dass das eine Haus belebt, das andere unbelebt wirkt, hat nun aber einen Grund, der weniger mit einer idyllisierenden Projektion von städtischen Sehnsüchten aufs Land zu tun hat. Vielmehr wurzelt dieser Eindruck in etwas sehr Städtischem, nämlich dem Handwerk, das sich, historisch gesehen, in den Städten organisiert hatte und es dort auch zur Meisterschaft brachte.

Ein Zeichen des klassischen Handwerks ist, folgt man Richard Sennett, ein ausgeprägtes Materialbewusstsein des Handwerkers; und eine Ausdrucksform dieses Materialbewusstseins seien anthropomorphische Zuschreibungen: Die Hersteller von Ziegeln etwa «begannen zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte, gebrannten Klumpen Ton menschliche Eigenschaften sittlicher Natur beizulegen – etwa wenn sie von der ‹Ehrlichkeit› des Ziegels sprachen oder von der ‹Freundlichkeit› bestimmter Ziegelmauern.» Und Sennett fährt fort: «Wenn man Stoffen sittliche Qualitäten wie Ehrlichkeit, Bescheidenheit oder Tugend zuschreibt, soll damit keine Erklärung geliefert werden.

Vielmehr geht es darum, unser Bewusstsein für die betreffenden Stoffe zu schärfen, damit wir über deren Wert nachdenken.»[15] Wenn man den Ziegeln aus Lärchenholz also heute intuitiv Ehrlichkeit oder eine andere sittliche Qualität andichtet, dann deswegen, weil man den Handwerker in seinem Werk spürt und dieses Werk die sittlichen Werte seines Handwerkers spiegelt, ob es sie wirklich erreicht hat, steht auf einem anderen Blatt. Die Herzen der verschiedenen Handwerker schlagen also noch in dem Haus, ihre mit dem Material ringenden, das Material beschwörenden Stimmen liegen als Zeugenschaft noch in den Metamorphosen des Materials. Das heisst nun keinesfalls, dass man die sozioökonomischen Bedingungen des historischen Handwerks ignoriert und es als solches zwangsidealisiert, man ist lediglich selbst Zeuge dieser Zeugenschaft des Materials – der Rest ist Imagination und wird dadurch intensiver, dass wir immer weniger von Handwerk umgeben sind. In Puregg beleben jedenfalls all diese Geister die beiden ebenerdigen Kuhställe der Almhütte, heute Schlafsäle, und die darüber liegende Tenne, heute der Meditationsraum oder Zendo. Sie poltern und huschen, sie zwitschern und krakeelen, sie flüstern und wispern.

Wenn man hierher gekommen ist, um auf den verschneiten Pfaden des Zen gehen, wird man sie hören zwischen den Balken; und wenn man hierher gekommen ist, um auf bunten Matten christlich zu ruminieren, wird man nicht ganz allein sein. Unter Mönchen von Augustinus bis Luther wurde die systematische Verinnerlichung von biblischen Schriftstellen als ruminatio beschrieben, immer öfter auch als Synonym für jede Form der Meditation.[16] Was heisst es nun, in dieser ehemaligen Tenne zu Sitzen und sich im Morgengrauen beim Schein einiger weniger Kerzen sich selbst auszusetzen? Was heisst es, sich vor dem Chor dieser Handwerksmeister mit sich selbst auseinanderzusetzen? Die Antwort darauf kann nur persönlich sein und meine lautet: Ich stelle mich in einen Raum, der mir Schutz gewährt und zugleich Öffnung auf Material, Struktur, Metamorphose gewordene Geschichten des Handwerks. Im Ablassen von der Fixierung auf das Ich, Ziel jeder Meditationspraxis, erschliesst sich ein erotischer Raum der Möglichkeiten – ein Raum der Gestaltung, des kreativen Weiterspinnens der Materialien, Strukturen, Metamorphosen. Die ruminatio als Meditationspraxis ist ja ein bewusstes Durcheinanderbringen eingefahrener Strukturen, um wieder Lust an der eigenen Kreativität zu bekommen – Kreativität nicht im Sinne eines klinischen Zwangs zur Innovation, wie er uns allenthalben abverlangt wird, sondern im Sinne eines erotischen Verhältnisses zur Welt. In einem von den vielstimmigen Resonanzen des Handwerks durchklungenen Raum lerne ich wieder, die Welt als einen Gestaltungsraum zu sehen, nicht als eine Zwangsjacke. Ich kann mich wieder verlieben in die Möglichkeiten, die ich vorher nicht sah, weil ich zu sehr auf mich selbst fixiert war. So lässt der Sitzende ab von der Welt, um sie erotisch wieder zu entdecken – um sich gelassen wieder der Lust an der Welt zu

15 Richard Sennett, ‹Handwerk›, übersetzt aus dem Amerikanischen von Michael Bischoff, Berlin 2009, S. 184 und 186.

16 Siehe Fidelis Ruppert, ‹Meditatio – Ruminatio. Zu einem Grundbegriff christlicher Meditation›, in: ‹Erbe und Auftrag› (1977) 53, S. 83–93.

überlassen. Nichts kann uns dabei so helfen wie ein Raum, der uns birgt, weil er Geschichten erzählt. In solch einem Lustschloss muss man sich über den Nutzen und Nachteil der Historie keine Gedanken mehr machen, das hat der Raum als kritischer und kreativer Akteur bereits übernommen.

THERME VALS

Anfang Juli liegt am Patnaulpass oft noch Schnee und die Überschreitung ist strapaziös. Vom kleinen Architekturmekka Vrin, von dem man nach Westen hin über sagenhafte Hochmoore rasch zu Fuss ins Tessin kommt, wende ich mich direkt nach Süden, immer den markanten Piz Aul vor Augen. Der Pfad nimmt die Diretissima, immer neue atemberaubende Blicke auf den Alpenhauptkamm freigebend. Hinter dem Pass fällt das Gelände dann nicht ganz so steil über breite abschüssige Matten ins Valsertal ab. Hinter der Leisalp lasse ich mir viel Zeit, mache einen Umweg nach Westen hin in einen dichten Lärchenwald, hinter dem in der Ferne der unverkennbare Zacken des Zevreilahorns versinkt. Die Spätnachmittagssonne fällt in Kupferstichschraffuren in den Wald ein. Klar und voll. Als ich in Vals ankomme, wirkt alles ein wenig surreal: die unbestreitbare Schönheit des Bewahrten, die denkmalschützerische Homogenität und Konsequenz, die doch den Anflug des Sterilen nicht verbergen kann. Die Conzett-Brücke schwingt sich kräftig und elegant über den eingefassten Bergbach, die Zumthor-Lampen leuchten mir unaufdringlich und verlässlich über den Marktplatz. Wenige Meter ausserhalb in der leicht schäbigen Fassung der alten Kurhotels dann der matt funkelnde Juwel, Peter Zumthors Therme.

Die Therme ist Kultobjekt und deswegen auch Gegenstand vieler halbgarer Gedanken und esoterischer Poesie. Das ist nicht unbedingt verwerflich, verkennt aber einen wesentlichen Aspekt von Zumthors Raumgestaltung, die auf Kommunion ausgelegt ist. Nicht nur die Kommunion mit den Quarzit gewordenen Naturgewalten oder mit den eilfertigen Wellness-Auguren geoffenbarten Innereien der eigenen Seele, vielmehr im eigentlichen Sinne des Wortes: gemeinschaftliches Zusammensein im Zustand der Musse, im Beisein der Musen, im lustvollen Zustand des Loslassens von Uhr und Zeitung, die unsere Enervierungen so massgeblich konditioniert haben. So sehr ich die Atmosphäre in der Therme liebe, so überzeugend ich die strenge Stilisierung von Sedimentschichten in der feingliedrigen Auskleidung der Bäder finde, so sehr ich darin mit meiner Haut sehe und meinen Augen taste, wie dies Juhani Pallasmaa beschreibt (so sehr mir die etwas esoterische Assoziation von streng strukturierter Felsgrotte und organischer Gebärmutter einer körperlichen Intuition zu folgen scheint)– so sehr wünschte ich mir, die Therme würde mehr als ein Ort des Gedankenaustausches, des Sängerstreites oder der

Begegnung werden. Ein öffentlicher Raum, in dem Gesundheit als öffentliches Gut erfahrbar wird, in dem Entspannung und Entschleunigung in ihrer gesellschaftlichen Relevanz erfahrbar sind, nicht als postmoderne Praktiken zur Erlangung des Seelenheils. Das römische Bad, der türkische Hamam, die schwedische Sauna waren ausnahmslos soziale Räume (wenn auch unter Umständen bestimmten Gruppen vorbehalten). Ohne diese Dimension haftet der Therme etwas von der monumentalischen Historie Nietzsches an, in der man die von ihm eingeklagte kritische Arbeit selbst leisten muss. Das ruminierende Hin- und Herwenden der Erinnerungen hat ja immer auch eine kollektive Dimension. Und wenn dies denn gemeinsam geschieht, wird aus der Therme ein Lustschloss, in dem man am eigenen Körper erfahren kann, dass Lust nicht nur Ewigkeit will, sondern auch Gemeinsamkeit mit anderen Menschen.

MIT LUST IN DIE WELT GREIFEN

Während immer grössere und schnellere Kapitalströme um den Globus jagen, leben viele Menschen in den Städten in immer einheitlicheren Zweckbauten. Geplant werden diese ohne den geringsten Bezug zu den sozialen Bedingungen und historischen Palimpsesten des Ortes. Auf der Strecke bleiben damit wesentliche Dimensionen des menschlichen Lebens – das Bedürfnis nach psychischer und sozialer Zugehörigkeit, die Lust auf Kreativität und Selbstausdruck, das Bewusstsein der historischen und ökologischen Bezüge unseres Lebens. Die Frage nach der Lust in der Architektur ist also nicht nur eine rein ästhetische. Wenn wir es nicht schaffen, mehr Lustschlösser zu bauen, die diesen Dimensionen eine Heimat bieten, nehmen wir eine flächendeckende Verarmung in Kauf. In den Luftschlössern der internationalen Investoren und Spekulanten müssen wir enorme Kräfte aufwenden, um sinnlich, erotisch, sprich: mit Lust in die Welt zu greifen. In die Welt greifen, und zwar lustvoll, müssen wir aber, damit eine Öffentlichkeit entsteht, welche diese Lust am Leben zum Leitfaden macht für eine zukunftsgewandte Politik. Und weil unsere Kinder wohnen wollen, nicht nur existieren.

Der Autor bedankt sich bei Isaak Grünberger, Gregor Hens, Christian Schmitt und Matthias Söhn.

Bernhard Malkmus, geb. 1973, lehrt als Associate Professor Literaturgeschichte und Kulturtheorie an der Ohio State University, USA. Schwerpunkte: Modernenarrative, Ökologie und Geisteswissenschaften, Theorien der Visualität und des Raums.