



Chapter Title: Ad fontes — Zur Wassermetaphorologie der Architektur

Chapter Author(s): Toni Hildebrandt

Book Title: Die Raumzeitlichkeit der Muße

Book Author(s): Günter Figal, Hans W. Hubert and Thomas Klinkert

Published by: Mohr Siebeck GmbH and Co. KG

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv9b2wfw.14>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



JSTOR

Mohr Siebeck GmbH and Co. KG is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Die Raumzeitlichkeit der Muße*

Ad fontes – Zur Wassermetaphorologie der Architektur

Toni Hildebrandt

1.

Es ist naheliegend, aber nicht selbstverständlich, dass es sich bei Peter Zumthors Therme in Vals um einen architektonischen Mußeort handelt. Denkt man etwa an die Geschichte der Kurorte und Heilbäder, wird sich viel eher der Gedanke aufdrängen, dass in den modernen Bädern statt Muße zumeist der Anspruch auf ‚Wellness‘ im Vordergrund gestanden habe. Auch dieser Begriff hat freilich seine Geschichte, denn das Wort ‚Spa‘ leitet sich nicht, wie oftmals fälschlicherweise behauptet, von *sanitas per aquam* (‚Gesundheit durch Wasser‘) ab, sondern geht zurück auf ein Heilbad im belgischen Badeort Spa, das britische Touristen bereits im 16. Jahrhundert aufsuchten. „Das ganze 18. Jahrhundert hindurch“, so Jean Starobinski in seiner *Geschichte der Melancholiebehandlung*, „wird Spa eine europäische Metropole für Spleen und Melancholie sein: Man führt dort, unter dem Vorwand einer Verjüngungskur, ein schönes Leben.“¹ Wenn in der Wasserkur der Begriff ‚Wellness‘ das bloße Wohlbefinden oder Wohlfühlen benennt, und darüber hinaus das Heilbad die Gesundheit akzentuiert, soll in diesem essayistischen Versuch die Raumzeitlichkeit von Mußeorten in den Blick kommen.

In diesem Sinne werde ich im Folgenden der Frage nachgehen, wie Zumthors Therme in Vals (Abb. 1) nicht allein als Erholungsort oder Reduit der Alltagsentschleunigung verstanden werden kann, sondern auch als *Ort der Muße* existiert, an dem man badend in eine Atmosphäre oder Stimmung gelangt, in der sich – mit Zumthor gesprochen – Architektur denken lässt.² Das Medium dieser Stimmung ist nicht allein der architektonische Raum, sondern auch das Wasser, das in diesen eingelassen ist, seine räumliche Leere anfüllt und die tektonische Struktur auf fluide Weise entscheidend mitbestimmt (Abb. 2). Die steiner-

¹ Jean Starobinski, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, hg. v. Cornelia Wild, Berlin 2011, 156.

² Zumthors wichtigste Textsammlung lässt bewusst offen, ob es sich darum handelt, in der Architektur zum Denken zu gelangen oder Architektur als solche zu denken. Darauf deutet nicht zuletzt die Schreibweise des Titels, die als ein ‚Architekturdenken‘, ‚Architektur/Denken‘ oder im Sinne von ‚die Architektur denken‘ gelesen werden kann. Vgl. Peter Zumthor, *Architektur Denken*, 3., erw. Aufl., Basel 2010.

nen Wände, Blöcke und Mauern können daher auch vom Medium des Wassers her gedacht werden.³ Die Frage, inwiefern das Bad in Vals als ein Mußeort verstanden werden kann, richtet sich also nicht allein an die tektonische Form. Die Form steht vielmehr selbst im Dialog mit dem Anspruch ihres Gebrauchs. Dieser liegt in einer Tätigkeit, nicht in einer Form, dem *Baden* und *Denken* selbst, begründet; jedoch weder vordergründig im Sinne einer aktiven, sportlichen Betätigung (Schwimmen, Springen), noch einer gedanklichen Überanstrengung, die Zumthor in einer abgrenzenden Polemik der ‚dekonstruktivistischen Architektur‘ von Peter Eisenman, Daniel Libeskind oder Bernard Tschumi überlässt.⁴ Folgt man hingegen dem Autor von *Architektur Denken*, so ist im Begriff der ‚Gelassenheit‘ der Modus benannt, in dem *Bauen*, *Baden* und *Denken* zueinander kommen. Erst dadurch wird die Therme zu einem ebenso *eindringlichen* wie *einfachen* Mußeort.

Die Frage, inwieweit die Therme in Vals als ein Ort der Muße verstanden werden kann, verweist somit auf eine Relation, die sich als echte Differenz offenbart: Zum einen gilt es das Verhältnis von Wasser und Tektonik ins Auge zu fassen; zum anderen jedoch eine Unterscheidung zwischen ruhenden und fließenden Gewässern in ihren jeweiligen poetologischen und architektonischen Zusammenhängen zu treffen. Beide topologische Zustände des Wassers dynamisieren zunächst jede tektonische Formierung, wenn man diese, wie Gottfried Semper in *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, als die „Kunst des Zusammenfügens starrer, stabförmig gestalteter Theile zu einem in sich unverrückbaren Systeme“⁵, definiert. Die Attribute, die Semper für die tektonische Ordnung anführt, lassen sich auf Wasserflächen- und -ströme nicht applizieren. Die Unterscheidung in fließende und ruhende Gewässer geht aber noch einen Schritt weiter, denn die Topologie der Wasserflächen, der Ströme und Quellen wird weder allein sinnlich wahrgenommen noch rein begrifflich erschlossen. Jeder Erfahrung und Kritik geht vielmehr im Sinne Blumenbergs eine vorbegriffliche Metaphorologie unseres grammatologisch-geschichtlichen Figurenrepertoires voraus – und dies zumal, wenn von Quellen und Strömungen die Rede ist.⁶

³ Die Topologie des Wassers, dass das Licht in der Regel in dunkle und helle Zonen bricht, fügt sich mit Zumthors Vorliebe für monochrome (blaue, graue, schwarze) Tonalitäten und Kontraste. Hans Danuser hat dies in seinen Fotografien eingefangen. Zum Schwarzweiß in Zumthors Architektur vgl. „Bilder bauen. Köbi Gantenbein im Gespräch mit Hans Danuser“, in: Hans Danuser/Köbi Gantenbein/Philip Ursprung (Hg.), *Zumthor sehen. Bilder von Hans Danuser*, Zürich 2009, 25–35, 33.

⁴ Vgl. Peter Zumthor, „Presence in Architecture. Seven Personal Observations“, Vortrag in der David Azrieli School of Architecture, Tel Aviv University, 10. November 2013 (unveröffentlicht). Zur ‚dekonstruktivistischen Architektur‘ vgl. Philip Johnson/Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 1988.

⁵ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, München 1863, 209.

⁶ Hans Blumenberg, *Quellen, Ströme, Eisberge*, hg. v. Ulrich von Bülow u. Dorit Krusche, Berlin 2012.

Die metaphorologische Perspektive erlaubt dabei zunächst eine einfache Einsicht in den architektonischen Entwurfsprozess, denn für das vorbegriffliche Entwerfen in Räumen stehen Wassermetaphern – wie die Figuren der mathematischen Topologie zur euklidischen Geometrie – immer in einem antagonistischen Gegensatz zu den statisch-tektonischen Formen.

Frank Lloyd Wrights Kaskaden in *Fallingwater* (Abb. 3) dynamisieren in diesem Sinne die tektonischen Blöcke und Vorsprünge seiner als Wohnhaus konzipierten Architektur; Tadao Andōs *Water Temple* (Abb. 4) spaltet die spiegelglatte Wasserfläche eines Seerosenteiches für einen Eingang unterhalb der Wasseroberfläche; Li Xiaodongs *Water House* (Abb. 5–7) situiert unbewegte Wasserflächen zwischen architektonischen Ausblicken und der entgegengeworfenen Landschaft; Louis Khan nutzt Wasserflächen und Kanäle im *National Assembly Building* in Dacca oder dem *Salk Institute* in La Jolla bei San Diego (Abb. 8/9) vor allem als Schneisen und Lineaturen, die so in horizontaler Bewegungsrichtung ruhig um die monolithischen, vertikalen Gebäudekomplexe fließen.

Peter Zumthor ist somit keinesfalls der einzige Architekt mit eigener Formsprache, dem es gelungen wäre, seit der Moderne und in der Gegenwart den Antagonismus von Wasser und Stein zu verbinden. Anders als in den *Termas de Pedras Salgadas* von Alvaro Siza (Abb. 10–12) hat sich Zumthor aber als einer der wenigen modernen Architekten bewusst auf die Tradition der antiken, türkischen und griechischen Bäder bezogen. Das Rudas-Bad in Budapest mit seinen farbigen Oberlichtern, die türkischen Bäder in Istanbul und Bursa „mit ihren flach ins Wasser führenden Steintreppen, ihrem gedämpften, die Badenden aufnehmenden Licht“⁷, sind für ihn vormoderne Vorgänger der Therme in Vals. Sie liefern assoziative Erinnerungsräume, die so auch vor Ort nachvollziehbar bleiben.

2.

In der mit Sigrid Hauser verfassten und von Hélène Binet bebilderten Projektdokumentation stellt Zumthor den Bezug zu diesen frühesten Bädern explizit her. Die Therme wird gleich zu Beginn als ein modernes *asklepieion* beschrieben, ein Heiligtum zu Ehren des Asklepios, das die Römer schlicht *aquae* nannten und sowohl als Kultstätte wie als Heilquelle nutzten.⁸ Zumthor erwähnt dies jedoch nur, um noch im gleichen Gedankengang an den konkreten Entstehungsort in Graubünden zu erinnern. Dem Architekten ging es also kurz gesagt nicht um die historische Last der Geschichte, erst recht nicht um ein bloßes Referenzsys-

⁷ Günter Figal, „Seinkönnen in der Welt. Zur Phänomenologie des Entwerfens“, in: David Espinet/Toni Hildebrandt (Hg.), *Suchen, Entwerfen, Stiften. Randgänge zum Entwurfsdenken Martin Heideggers*, Paderborn 2014, 21–30, 29.

⁸ Sigrid Hauser/Peter Zumthor, *Peter Zumthor – Therme Vals*, Bilder von Hélène Binet, Zürich 2007, 21.

tem oder eine stilistische Adaption durch architektonische Zitate, sondern, wie er betonend hinzufügt, die „Leichtigkeit des Anfangs“:

In der Zeit zurückgehen, baden wie vor tausend Jahren, ein Gebäude, eine bauliche Struktur schaffen, eingelassen in den Hang, die in ihrer architektonischen Haltung und Ausstrahlung älter ist als alles bereits Gebaute um sie herum, ein Gebäude erfinden, das irgendwie schon immer hätte da sein können, ein Gebäude, das mit der Topographie und Geologie des Ortes arbeitet, das auf die gepressten, aufgeworfenen und manchmal in tausend Platten zerbrochenen Steinmassen des Valser Tales reagiert – dies waren unsere Entwurfsabsichten.⁹

Vor diesen Absichten lagen aber noch die „Ideen“ und „Bilder“; „weniger zusammenhängend“, wie Zumthor gesteht, „als diese [...] aus der Erinnerung geschriebene Zusammenfassung der Entwurfsabsichten“.¹⁰ Sein geduldiger Entwurfsprozess, der selbst an vielen Stellen der Muße bedurfte, begann so zunächst im Beobachten des Vorhandenen: des fragwürdigen Vorgängerbaues der Therme, der umliegenden Dorfschaften, der Landschaft und ihrer geologisch-kulturellen Prägung. Steinplatten auf den Dächern der Graubündner Dörfer erinnerten an Reflexe auf dem Wasserspiegel der Bäder. Das Valsertal mit seinem bekannten Mineralwasser kam als Quelle in den Sinn. Die Landschaft wurde indes zusätzlich wichtig, als es das Außenbad zu entwerfen galt. „Die direkte Sichtbeziehung zum *Innenbad* ist durch die Anordnung der Blöcke verdeckt, einbezogen ist die Umgebung“.¹¹ Diese ist geologisch von Bedeutung, weil sie das Material der Therme, wie etwa den Valser Augengneis, in sich birgt. Entborgen wird diese Physis durch die Architektur, die sich auf die geologischen Ressourcen der Umgebung einlässt, deren gestalterische Möglichkeiten erkennt und sie künstlerisch auslotet.

Der Bezug auf die Landschaft ist aber nicht nur im Ausblick des Außenbads präsent. Im Inneren der Therme verweist ein kleines Blütenbad auf die Blumenwiesen, die im Sommer auf den Hängen blühen. Im Winter hingegen erinnert das Blütenbad an den Verlauf der Jahreszeiten, der die Therme Vals immer wieder in ein neues Licht rückt und damit – mit Zumthor gesprochen – das Bad in wechselnde architektonische *Atmosphären* oder *Stimmungen* versetzt.

Die Landschaft wird aber nicht erst in Vals als fließendes Panorama der Therme erfahren; bereits im Vorfeld wird sie auf der Reise durch Graubünden sehend erschlossen. Auf dem Weg werden Lawinenschutzgalerien passiert, wie sie Zumthor nicht zuletzt als junger Architekt – nach Studien am New Yorker Pratt Institute – während einer zehnjährigen Mitarbeit in der Denkmalpflege des Kantons Graubünden studieren konnte.¹² In dieser Zeit – Anfang der 1980er Jahre –

⁹ Siehe Hauser/Zumthor, *Therme Vals*, 23.

¹⁰ Hauser/Zumthor, *Therme Vals*, 23.

¹¹ Hauser/Zumthor, *Therme Vals*, 29.

¹² Vgl. die frühe Studie: Peter Zumthor, *Siedlungsinventarisierung in Graubünden. Aufgabenstellung und Methode des Bündner Siedlungsinventares, mit Inventar Castasegnas*, Chur 1981.

entwarf Zumthor selbst erste Schutzbauten für die Ausgrabung römischer Funde (Chur, 1986), die gleichzeitig sein Œuvre als Autor von Architektur eröffnen.

Neben vergleichbaren Schutzbauten tritt auf der Zug- oder Autofahrt nach Vals aber auch die Topologie ruhender und fließender Gewässer ins Bewusstsein. Der glatte Wasserspiegel kann an einer Staumauer dem Zervreilasees abgeschaut werden (Abb. 13); Bäche und Flüsse, die durch die Schweizer Berge und Täler mäandern, kehren in der Therme verwandelt in architektonischer Sprache wieder. Diese *Gesten* lassen sich allgemein durch ein *Ineinander von Stein und Wasser* charakterisieren. Die frühesten zeichnerischen Entwürfe, Zumthors sogenannte „Blockstudien“ (Abb. 14), gezeichnet mit der Breitseite schwarzer und blauer Kreiden oder erste perspektivische Ansichten dokumentieren die antagonistische Grundidee des Gesamtentwurfs, die Zumthor auf die treffende Formel „Felsblöcke im Wasser“¹³ bringt.

3.

Zumthors Werk kreist um die Frage, was es heißt, Architektur zu denken. Wie kann man durch eine architektonische Erfahrung ins Denken gelangen? Wie vermag es eine Architektur, ihrem Gebrauch zu dienen, einem spezifischen Ort gerecht zu werden und gleichzeitig eine eigene Atmosphäre oder Stimmung zu entwerfen? Fragen dieser Art versucht Zumthor jedoch nicht theoretisch, sondern aus der praktischen Erfahrung heraus zu beantworten; doch auch als Architekt stützt er sich dabei auf Metaphern, die nicht allein der architektonischen Praxis entlehnt sind. Dadurch wird ein *physikalisches* Bild von Strukturen auf immanente Ursprünge, Gründe und Latenzen, das heißt auf deren *Metaphysik*, zurückbezogen. Zumthors Frage nach einem erfahrbaren, aber gleichfalls sich immer wieder entziehenden oder vergessenen, architektonischen Denken weist in diesem Sinne Gemeinsamkeiten mit einigen Bemühungen Martin Heideggers auf. So hat Zumthor nicht nur ein phänomenologisches Antwortregister in den Fragenkatalog der Architekturtheorie eingetragen; auch Heidegger denkt seinerseits auf der Grundlage irreduzibler topologischer Begriffe, was vor allem in seinen späten Überlegungen in *Bauen Wohnen Denken* (1951) und *Die Kunst und der Raum* (1969) deutlich wird.¹⁴ Mein Augenmerk liegt hier auf den Übergängen, in denen narrativ aufgeladene Landschaftsbilder in architektonischen Formen aufgehen und absolute Metaphern den Anschein einer stringenten Ar-

¹³ Siehe Hauser/Zumthor, *Therme Vals*, 27; vgl. hierzu den Kommentar in: Figal, „Seinkönnen in der Welt“, 27 f.

¹⁴ Vgl. hierzu Toni Hildebrandt, „Bildnerisches Denken – Martin Heidegger und die bildende Kunst“, in: David Espinet/Tobias Keiling (Hg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt a. M. 2011, 210–225.

gumentation erwecken; wenn die Sprache somit mehr sagt, als sie zu sagen beabsichtigt oder zu sagen wagt.

Aufschlussreich ist in diesem Sinne Heideggers Rhetorik in *Was heißt Denken?* und dort vor allem der erste Vorlesungszyklus des Freiburger Wintersemesters 1951/52. Der Text lässt sich über ganze Passagen als eine eindrucksvolle Metaphorologie fließender Gewässer, ausgetrockneter Wüsten und vergessener Quellgebiete lesen. Hölderlins „Stromdichtung“ wird zum Gegenstand einer langen Meditation über Ursprünge des Denkens. „Das Dichten“ ist für Heidegger „das Gewässer, das bisweilen rückwärts fließt der Quelle zu, zum Denken als Andenken“.¹⁵ Der Ort dieses Andenkens, als der „Quellgrund des Dichtens“, ist nach Heidegger *Mnemosyne* selbst, die Mutter der Musen, die frühzeitig und unhinterfragt auch mit der Muße in Verbindung gebracht wurde. *Mnemosyne* gilt in der griechischen Mythologie im Gegensatz zu *Lethe* als Fluss des Erinnerns – „die Gedächtnis“, wie Heidegger durchaus treffend übersetzen wird. Doch wenn der Ort der Quelle die Mutter der Musen ist, lässt sich dies dann sogleich auch für einen potentiellen Mußeort wie die *Therme in Vals* behaupten?

Diese Frage ist hier sicher zu schnell gestellt, denn Heidegger sagt zwischen den Zeilen immer auch mehr, als es der philosophische Argumentationsgang kenntlich macht. Metaphern führen ein semantisches Eigenleben, was Autoren wie Cixous, Derrida, Blumenberg und Haverkamp an Heidegger herauszustellen wussten. Für die Wassermetaphorologie gilt dies nicht weniger. Die Gegenmetapher der Quelle oder Oase ist schließlich die Wüste, und *weh dem, der Wüsten birgt*. Von Nietzsche hatte Heidegger die nihilistische Wüstenmetaphorik übernommen und mit ihr die auf „Neubegründung“¹⁶ abzielende Gegenmetapher der Quelle installiert. Diese sei nötig, denn „die Verwüstung“, so Heidegger, sei immer auch die „Vertreibung der *Mnemosyne*“¹⁷ und damit der Musen. Die Topologie der fließenden Gewässer und Ströme, wie Heidegger sie bei Hölderlin vorzufinden meint, verweist dementsprechend auf eine *rettende Quelle*, die der Verwüstung Paroli bietet. Ruhende, stehende oder gar stagnierende Gewässer kommen dabei nicht gesondert in den Blick, da diese weder einen neuen Anfang

¹⁵ Martin Heidegger, *Was heißt Denken?*, 4. Aufl., Tübingen 1984, 7.

¹⁶ Wolfram Högbe, *Beuysianismus. Expressive Strukturen der Moderne*, München 2011. Högbes Metapher einer „Neubegründung der Wüste“ gilt der Spätmoderne nach ihren eigenen, radikalierenden Entgrenzungen. Högbe schließt hier an die Arbeit des Kunsthistorikers Franz-Joachim Verspohl an; vor allem, wenn er sich auf das Werk von Kasimir Malewitsch, Joseph Beuys, Imi Knoebel und Frank Stella bezieht. Für eine „Neubegründung der Wüste“ stehen für Högbe und Verspohl paradigmatisch die Entwicklungen des späten Stella oder Knoebel, aber auch die literarischen/kompositorischen Haltungen von Peter Handke oder Hans-Werner Henze. Zumthor, den Högbe in seiner Studie nicht erwähnt, würde sich gut in diese Genealogie einer gealterten Moderne, die zur Schönheit gefunden hat, einreihen.

¹⁷ Siehe Heidegger, *Was heißt Denken?*, 11.

versprechen, noch auf einen Ursprung verweisen – zumindest nicht in gleicher Weise, wie dies der späte Heidegger zu intendieren scheint.

In einer gewissen Weise bewegt sich Zumthor in seinen Erinnerungen zum Entwurf der Therme zwischen beiden geschichtlichen Narrativen; jener Rückkehr oder Besinnung auf die Quelle und dem Wunsch nach einer spätmodernen Neubegründung der Wüste. Es scheint, dass auch Zumthor hier den, von Blumenberg differenzierten, „Ordnungsrufen“, „Zu den Sachen!“ (*ad res*) und „Zu den Quellen!“ (*ad fontes*) folgt.¹⁸

Die Ambiguität zwischen der Ortsspezifität und der Ursprungssehnsucht findet im Narrativ, das die Therme Vals begleitet, sein ‚Vor-Bild‘, oder *objet trouvé*, in der stehenden, ruhenden Oberfläche des Staudamms. Zwar verweist der Staudamm auf die Quelle, aber er hebt ihre Bewegtheit gleichfalls auf. Heideggers Satz – „Was Schwimmen heißt, sagt uns nur der Sprung in den Strom“ – so übertragen er auch gemeint sein mag, gilt daher kaum für die Therme, in der ebenjene Kraft *außer Kraft* gesetzt ist. In den ruhigen Gewässern der antiken Thermalbäder versinkt der Körper weit eher, stets ohne die Ruhe der Wasseroberfläche wesentlich zu stören oder überhaupt den Wunsch nach Strömungen zu hegen.

Mit ähnlichen, interpretativen Intentionen hat meines Erachtens auch Stanley Cavell in seinem brillanten, unterschwellig eminent politischen Aufsatz *Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers* auf den Unterschied der beiden absoluten Metaphern des Flusses und des Teiches (*pond*) hingewiesen.¹⁹ Cavell erkennt zunächst, trotz aller Parallelen und Koinzidenzen zwischen Heideggers Hölderlin-Lektüre und Thoreaus *Walden*, dass in den Schriften beider Denker zwei unterschiedliche Wassermetaphern am Werk sind. Bei Heidegger der Fluss, wie ihn die ‚Stromdichtung‘ Hölderlins zur Sprache bringt; bei Thoreau hingegen der *pond* (Teich, Weiher, See) in den Wäldern von Concord. Fluss und *pond* unterscheiden sich in ihrem optischen Erscheinungsbild zunächst in mindestens dreierlei Hinsicht: 1) Man steht stets an einem Abschnitt eines Flusses, an einem *pond* ist man auch wenn man ihn nicht immer vollständig überblicken kann, so doch *angekommen*, ganz wie der Schriftsteller in seiner Hütte; 2) Flüsse sind schon vor Heraklit immer in Bewegung gewesen; *ponds* hingegen ruhen stets; und 3) Flüsse spiegeln selten, *ponds* sind zumeist spiegelglatt, ‚Spiegel des Himmels‘ und darüber hinaus tief.

Cavells vergleichende Lektüre erhellt nun jedoch vor allem die Konsequenzen einer komplexen, semantischen De- und Reterritorialisierung, die sich aus dem Bezug auf die unterschiedlichen Metaphern von Fluss und *pond* ergeben.

¹⁸ „Der erste Ordnungsruf bindet sich an die Disjunktion von Sachen und Worten, Wirklichkeit und bloßer Rede, Realismus und Rhetorik; der andere Ordnungsruf ist verbunden mit der Disjunktion von Ursprung und Verfall, Authentizität und Scholastik, Genie und Epigonentum, Reinheit und Verderbnis.“ (Blumenberg, *Quellen, Ströme, Eisberge*, 9)

¹⁹ Stanley Cavell, „Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers“, in: Cavell, *Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge, Mass. 2005, 213–235.

So betont Heidegger in Hölderlins Strommetaphorik, wie der Fluss das Uferland ‚urbar‘ macht. Siedlungen und Heimaten werden so gestiftet; dem nomadischen Umherwandern ein Ende gesetzt. Hierzu stellt Cavell eine Art gelassene Gegenthese bei Thoreau fest, wobei er gleichzeitig auch an Wittgenstein denkt, „letting things be what they are“²⁰ (Wittgenstein: „philosophy leaves everything as it is“²¹). Übertragen auf die Topologien der ruhenden und fließenden Gewässer ließe sich daraus schließen, dass Heidegger angesichts einer ‚Verwüstung der Welt‘ (verzweifelt?) darauf zu hoffen glaubte, dass „einmal und anderswoher hier und dort Oasen aufgehen und Quellen springen“²²; dies wohlgermerkt als Frage formuliert – während Thoreau seinen *pond* in Walden lediglich so beschreibt, wie er ihn vorfindet, um ihn einst genau so auch wieder verlassen zu können.

The concept of *letting* things be what they are – as it were leaving things to themselves, but at the same time letting them happen to you – is pervasive in *Walden*, enacted in the main action of learning to leave Walden.²³

Wie Cavell an dieser Stelle zeigt, kontrastiert Thoreau mit anderen, letztlich protoökologischen Intentionen, die fließenden und geschäftigen Ströme, von dem, was uns umgibt – für das der in sich ruhende *pond* letztlich weniger eine Metapher, als die denkbar beste Allegorie darstellt. Der *pond* als Mußeort hingegen allegorisiert eine passive Haltung oder Impotentialität. Thoreau verweigert damit den seinsgeschichtlichen Übergang ebenso wie die Revolution im Nordamerika seiner Zeit. Es gibt keinen Anspruch, keine Entscheidung, gegen Siedlung oder Landnahme. Cavell sieht darin die entscheidende Nuancierung, die er gegen Heideggers Kritik am nomadischen Umherwandern wendet, aber in der Form einer skeptischen Frage belässt, statt sie in eine eigene Gewissheit zu überführen.

Heidegger of course comments upon Hölderlin's line ‚For rivers make arable/The Land,‘ that is, suit the land for plowing, hence for settling (instead of wandering, as nomads).²⁴

There is no likelihood of knowing, in our few moments here, how far the contrast of Hölderlin's river and Thoreau's pond can take us. It may well seem unpromisingly banal, or irremediably obvious. [...] But the contradictory perspectives of these thinkers arise pretty well at once from the one taking rivers as ‚marking the path of the people‘ (Hölderlin's Hymn, p. 31), and from the other taking the pond as a ‚perpetual instilling and drenching of the reality that surrounds it‘ (chap. 2).²⁵

²⁰ Siehe Cavell, „Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers“, 217.

²¹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, übers. v. G. E. M. Anscombe, Oxford 1953, § 124.

²² Siehe Heidegger, *Was heißt Denken?*, 21.

²³ Siehe Cavell, „Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers“, 217.

²⁴ Cavell, „Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers“, 225.

²⁵ Cavell, „Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers“, 225.

Cavells als Frage formulierte Differenz, für die Fluss und *pond* bei Heidegger und Thoreau die absoluten Metaphern liefern, ist letztlich jene nach dem Sinn von Heimat und Fremde; das pejorative „unheimlich“ („Heimischwerden im Umheimischsein“) bei Heidegger ist dem positiv gewendeten „sojourning“ (*sich aufhalten*) bei Thoreau gegenübergestellt – „living each day, everywhere and nowhere, as a task and an event“²⁶ –, und das heißt nomadisch, ohne Anspruch auf eine ursprüngliche Heimat oder urbare Gegend, ohne „Repatriation“²⁷, sondern davon ‚überzeugt‘, keine Bindung eingehen zu müssen. Cavell nennt dies „unattachment“.

4.

Die markierte Differenz zwischen ruhenden und fließenden Gewässern verweist auf einen Widerspruch, von dem auch Zumthors Architektur, sofern man sie denn ihrem eigenen Anspruch nach zu *denken* beabsichtigt, nicht frei ist. Die Therme in Vals verweist auf die Quelle ihres eigenen Ursprungs, aber ihr ruhendes Wasser bleibt ein Potential, ihre *steresis*, ohne dass diese in Aktion treten müsse. Sie ist damit ein Mußeort, der sich um einen Ursprung versammelt und von diesem seine Kraft schöpft, aber diese in ihrer Impotentialität belässt, wie ja auch der Badende in Vals nicht zu einem Schwimmer, also nicht zu einem *Akteur* wird.²⁸ Wie Heidegger ist damit auch Zumthor ein Denker, der den „Verlust der Mitte“ (Sedlmayr) zu überwinden sucht, indem er die Frage anders, aber erneut aufwirft und überzeugend, persuasiv, zu beantworten beabsichtigt.²⁹ Zumthor unterscheidet sich hier, in gewisser Weise, von Eisenman, wie Heidegger von Derrida, indem er einen starken Begriff des Ursprungs gelten lässt und nach einer (architektonischen) *Mitte* strebt. Welche ästhetische Position Zumthor damit implizit in seiner Architektur und explizit in seinen Schriften einnimmt, lässt sich abschließend am besten in einem Vergleich mit einer Arbeit eines anderen Schweizer Künstlers und ehemaligen Architekten, Florian Graf, andeuten.

Grafs *Ghost Light Light House* (Abb. 15–17) ist im Vergleich mit der Therme in Vals ein geradezu paradigmatisch nomadischer Mußeort. Während eines sechsmonatigen Stipendiums im ZF-Turm-Atelier in Friedrichshafen entwarf Graf

²⁶ Siehe Cavell, „Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers“, 229.

²⁷ Vgl. Jacques Derrida, *Falschgeld*, übers. v. Andreas Knop u. Michael Wetzler, München 1993.

²⁸ Meine Auslegung überschneidet sich hier mit der von Agamben ausgearbeiteten Kritik an Heidegger, die im letzten Buch der *homo sacer*-Reihe noch einmal deutlich aufscheint und dort in einer Theorie der Inoperativität, der ‚potenza destituente‘ gipfelt. Vgl. Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza 2014.

²⁹ Siehe Heidegger, *Was heißt Denken?*, 11, 14, 65. Vgl. hierzu auch Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, Mass. 1997.

zunächst in seinen Skizzenbüchern einen fast neun Meter hohen Leuchtturm.³⁰ Auf einem Ponton installiert trieb Grafs Gestell dann im Sommer 2012 über den Bodensee. „Das, was sonst Schiffen den Weg anzeigt, fest am Ufer verankert ist, war nun lösgelöst, angewiesen auf die Hilfe eines der Schiffe, die sich normalerweise an ihm orientieren.“³¹ Der Titel des Werkes verdeutlicht diese Doppeldeutigkeit:

Ghost Light bedeutet Irrlicht und spielt an auf gespenstische Mythen, z. B. das Geisterschiff. *Light House* weist auch auf die tektonischen Eigentümlichkeiten des architektonischen Gebildes von Florian Graf hin: *Light* heisst nicht nur Licht, sondern auch leicht. Und tatsächlich ist sein Turm nicht aus Stein, sondern aus dünnen Holzpaneelen gezimmert.³²

Wie Zumthors „Felsblöcke im Wasser“³³ an die türkischen Bäder, so könnte auch Grafs hölzerner Modell-Turm an antike Bauwerke erinnern, wie etwa den Leuchtturm von Alexandria. Zwingender ist jedoch die Assoziation mit den utopischen Architekturentwürfen der französischen Revolutionsarchitekten Étienne-Louis Boullée und Claude-Nicolas Ledoux (mit denen Sedlmayr bezeichnenderweise sein Verdikt vom *Verlust der Mitte* einleitete). Was sich in den gigantischen, formlosen Obelisken von Boullée andeutet und bei Graf auf parodistische Weise wiederkehrt, ist die bewusste Aufgabe eines sicheren, ursprungsnahen Ortes. Der Leuchtturm verlässt seinen Heimathafen und wird selbst zur Gefahr für andere Schiffe. Die Kunst wird bodenlos, nomadisch und unberechenbar – auch wenn sie dies in der Aktion natürlich nicht war. Inwieweit sich Grafs Arbeit nach wie vor in die von Derrida umrissene Geschichte einer odysseischen Reiseerfahrung einschreibt, hängt letztlich vor allem davon ab, inwieweit man den Fokus auf das architektonische *Modell* oder eher auf die *Aktion* des Künstlers lenkt.³⁴ Schließlich ist nicht mehr der Reisende, zwischen Heimat und Repatriation *unterwegs*, sondern vielmehr der Ort der Erfahrung selbst in Bewegung versetzt. In jedem Fall jedoch – und dies ist für meinen Vergleich mit Zumthors so gänzlich verschiedenartiger Therme letztlich ausschlaggebend – hat Graf architektonisch gedacht und einen Mußeort gebaut, an dem er für einige Wochen leben und arbeiten konnte:

³⁰ Vgl. Toni Hildebrandt, „Florian Grafs Bücher. Zwischen „disegno ambiguo“ und „objet ambigu“, in: Heidi Brunnschweiler (Hg.), *Perpetually Transient. Neue Blicke auf Ambivalenz durch die konstellative Anordnung der Arbeiten von Anahita Razmi, Basim Magdy, Florian Graf, Bernd Behr*, Basel 2015, 99–107.

³¹ Mechthild Widrich, „Modell, Moment, Monument. Zur Arbeit Ghost Light Light House von Florian Graf“, in: *Florian Graf. Ghost Light Light House*, Ausstellungskatalog ZF-Kunststiftung/Zeppelin-Museum, Friedrichshafen 2012, 4–8, 4.

³² Widrich, „Modell, Moment, Monument“, 4.

³³ Siehe Hauser/Zumthor, *Therme Vals*, 27. Vgl. hierzu den Kommentar in: Figal, „Seinkönnen in der Welt“, 27 f.

³⁴ Vgl. Derrida, *Falschgeld*; Catherine Malabou/Jacques Derrida, *Voyager avec Jacques Derrida. La Contre-allée*, Paris 1999.

Leuchttürme bieten wie Inseln Projektionsflächen für die größten Ängste aber auch größten Wünsche des Menschen. Sie evozieren einerseits Angst vor Isolation, Einsamkeit oder Langeweile, und andererseits Sehnsucht nach Unabhängigkeit, Selbständigkeit oder Ruhe. Genauso fühlte ich mich auf meiner Irrfahrt hingerissen zwischen der Muße im elfenbein-weißen Gefährt, verwickelt in babylonische Verwirrung und gefangen in der Freiheitsstatue. Gleichzeitig fühlte ich mich geborgen wie in der Arche oder lauernd wie im Trojanischen Pferd. Ich wurde selbst zum Irrtum und der anthropomorphe Baukörper begann mich zu bewohnen. Er wurde zum skulpturalen Bild, das sich immer wieder neu in die Landschaft einschrieb, um sich gleich wieder von ihr zu lösen. Die Figur wurde Grund – Grund zum Spiel mit der Strategie.³⁵

Zumthors Therme in Vals und Florian Graf's Leuchtturm auf dem Bodensee sind zwei Orte, die unterschiedlicher kaum sein könnten, aber es sind beides Mußeorte, die durch eine Metaphorologie ruhender und fließender Gewässer zu verschiedenen Narrativen verleiten. In Zumthors Therme geht es um ein Ankommen an einer Quelle, deren ruhendes Wasser jedoch keinen Neuanfang, sondern eine gelassene Muße, eine Besinnung auf die architektonischen Ursprünge und ihre potentielle Vergegenwärtigung verspricht. Zumthor geht es um ein architektonisches Erinnern. Hermeneutisch gesprochen antwortet somit die Architektur auf ihre eigene Geschichte und übersetzt sie in Gegenwart, denn – so Zumthor – sie „ist nicht in den Formen gleich, aber das Gebäude in Vals *weiss*, dass es türkische Bäder gibt.“³⁶

Florian Graf hingegen geht es um eine Erfahrung der Reise, die gleichzeitig eine Art der Erinnerung an die Gegenwart seiner eigenen nomadischen Existenz, ihrer prekären Ortslosigkeit und Ungebundenheit darstellt und für die der schwimmende Leuchtturm dann eine vortreffliche Allegorie figuriert. Der allegorische Turm liefert keine Orientierung mehr, er verweist auf keinen Heimathafen und hat ihn vielleicht sogar vergessen. Er kennt kein Festland und keinen Ursprung, aber er bietet dem Künstler, der nicht mehr Architekt sein will, dennoch die Gelegenheit zur Muße, um zum Beispiel über die Frage nach dem Verhältnis von Architektur und Installationskunst oder der Relation von Tektonik und dem fluiden Medium des Wassers nachzudenken.

Für Florian Graf, der in den 1990er Jahren als bester Absolvent des Architekturstudiums an der ETH Zürich abschloss, bei den Pritzker-Preisträgern Norman Foster und Jacques Herzog arbeitete und sich, wie seine Notizbücher belegen, auch mit Heidegger und Zumthor auseinandergesetzt hat, besteht eines der Hauptprobleme zeitgenössischer Architektur in ihrer Treue zu Tektonik und Ortsgebundenheit. Wie lässt sich auf die Ursprungssehnsucht der Architektur

³⁵ Markus Krajewski im Dialog mit Florian Graf, „Ansichten und Aussichten“, in: *Florian Graf. Ghost Light Light House*, Ausstellungskatalog ZF-Kunststiftung/Zepplin-Museum, Friedrichshafen 2012, 41–42.

³⁶ Toni Hildebrandt im Gespräch mit Peter Zumthor, „Architektur, Bild, Entwurf“, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 1 (2011), 139–146, 140 (Herv. T.H.).

verzichten, wie auf Probleme der ständigen Mobilität, omnipräsenten Globalisierung und notwendigen Subtraktion tektonisch antworten? Kann sich ein architektonisches Denken von Tektonik gänzlich lösen und wenn ja, in welcher Form oder ‚Anti-Form‘? Kann ein Mußeort letztlich auch dort entstehen, wo er sich kontinuierlich von seiner eigenen Mitte befreit oder nie bei ihr ankommen wird? Wo er also nicht nur die Mitte verliert, sondern auch die Melancholie vergessen macht, die im „Verlust der Mitte“ mitschwingt?

Dass Starobinski dem Heilbad ein Kapitel in seiner *Geschichte der Melancholiebehandlung* gewidmet hat, verweist sicher auch auf eine mögliche Wasserarchitektur – diesseits und jenseits der Melancholie. „Das Paradox“, so Blumenberg,

daß die Quellen sich trüben, indem sie zum Strom werden, und erst wieder sich läutern, wenn die Ströme sich im Meer verlieren [oder in der Therme zur Ruhe kommen, T.H.], ist das der geschichtlichen Wirkung selbst. Trauer über die Verderbnis der Quellen ist die des Romantikers, der die Geschichte diesseits des Paradieses und seiner Quellen im Grunde nicht gewollt haben kann.³⁷

Zumthor und Graf beziehen zu diesem Verdikt, wie mir scheint, unterschiedlich, aber auch nicht gänzlich eindeutig Stellung. Es war demnach hier auch weniger mein Ziel, diese Positionen und Entscheidungen selbst wertend zu beurteilen, als sie vielmehr als eine aufschlussreiche, antagonistische Disposition zu einer Differenz darzustellen, von der aus die ideologischen und ästhetischen Implikationen architektonischer und poetologischer Narrative präziser beurteilt werden können. Zumthor und Graf unterscheiden sich letztlich, weil sie Mußeorte *mit* und *ohne* Ursprung entwerfen, doch ihren Entwürfen ist gleichzeitig auch gemeinsam, dass sie dies kompromisslos unter *Bedingungen* der Muße tun. Dies wiederum unterscheidet die Therme Vals und das *Ghost Light Light House* letztlich von den meisten Projekten zeitgenössischer Architektur- und Kunstbüros, in denen die Frage nach einem genuinen Ort der Muße, nach einem architektonischen Denken – sei es mit oder ohne Ursprung – gar nicht erst aufgeworfen wird.³⁸

³⁷ Siehe Blumenberg, *Quellen, Ströme, Eisberge*, 18 f.

³⁸ Bemerkenswerterweise hat Peter Eisenman in seiner Polemik gegen Herzog & de Meuron gerade deswegen auf das Werk von Zumthor Bezug genommen; wie mir scheint in einer ganz ähnlichen Geste, wie man sie in Derridas und Nancys kritischer Auseinandersetzung mit Heidegger oder der Gegenlektüre mit Benjamin bei Agamben wiedererkennen kann. Vgl. Jacques Herzog und Peter Eisenman, „A Dialogue“, moderiert von Carson Chan, Milstein Hall, Cornell University, College of Architecture, Art and Planning, 11. September 2013.

Literatur

- Agamben, Giorgio, *L'uso dei corpi*, Vicenza 2014.
- Blumenberg, Hans, *Quellen, Ströme, Eisberge*, hg. v. Ulrich von Bülow u. Dorit Krusche, Berlin 2012.
- Cavell, Stanley, „Thoreau Thinks of Ponds, Heidegger of Rivers“, in: Cavell, *Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge, Mass. 2005, 213–235.
- Derrida, Jacques, *Falschgeld*, übers. v. Andreas Knop u. Michael Wetzler, München 1993.
- Figal, Günter, „Seinkönnen in der Welt. Zur Phänomenologie des Entwerfens“, in: David Espinet/Toni Hildebrandt (Hg.), *Suchen, Entwerfen, Stiften. Randgänge zum Entwurfsdenken Martin Heideggers*, Paderborn 2014, 21–30.
- Harries, Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge, Mass. 1997.
- Hauser, Sigrid/Zumthor, Peter, *Peter Zumthor – Therme Vals*, Bilder von Hélène Binet, Zürich 2007.
- Heidegger, Martin, *Was heißt Denken?*, 4. Aufl., Tübingen 1984.
- Hildebrandt, Toni, „Architektur, Bild, Entwurf“, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 1 (2011), 139–146.
- Hildebrandt, Toni, „Bildnerisches Denken – Martin Heidegger und die bildende Kunst“, in: David Espinet/Tobias Keiling (Hg.), *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*, Frankfurt a. M. 2011, 210–225.
- Hildebrandt, Toni, „Florian Grafs Bücher. Zwischen „disegno ambiguo“ und „objet ambigu““, in: Heidi Brunnschweiler (Hg.), *Perpetually Transient. Neue Blicke auf Ambivalenz durch die konstellative Anordnung der Arbeiten von Anahita Razmi, Basim Magdy, Florian Graf, Bernd Behr*, Basel 2015, 99–107.
- Hogrebe, Wolfram, *Beuysianismus. Expressive Strukturen der Moderne*, München 2011.
- Johnson, Philip/Wigley, Mark, *Deconstructivist Architecture*, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 1988.
- Krajewski, Markus, „Ansichten und Aussichten“, in: Krajewski, *Florian Graf. Ghost Light Light House*, Ausstellungskatalog ZF-Kunststiftung/Zeppelin-Museum, Friedrichshafen 2012, 41–42.
- Malabou, Catherine/Derrida, Jacques, *Voyager avec Jacques Derrida. La Contre-allée*, Paris 1999.
- Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, München 1863.
- Starobinski, Jean, *Geschichte der Melancholiebehandlung von den Anfängen bis 1900*, hg. v. Cornelia Wild, Berlin 2011.
- Widrich, Mechtild, „Modell, Moment, Monument. Zur Arbeit Ghost Light Light House von Florian Graf“, in: Widrich, *Florian Graf. Ghost Light Light House*, Ausstellungskatalog ZF-Kunststiftung/Zeppelin-Museum, Friedrichshafen 2012, 4–8.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, übers. v. G. E. M. Anscombe, Oxford 1953.
- Zumthor, Peter, *Siedlungsinventarisierung in Graubünden. Aufgabenstellung und Methode des Bündner Siedlungsinventares, mit Inventar Castasegnas*, Chur 1981.
- Zumthor, Peter, *Architektur Denken*, 3., erw. Aufl., Basel 2010.
- „Bilder bauen. Köbi Gantenbein im Gespräch mit Hans Danuser“, in: Hans Danuser/Köbi Gantenbein/Philip Ursprung (Hg.), *Zumthor sehen. Bilder von Hans Danuser*, Zürich 2009, 25–35.