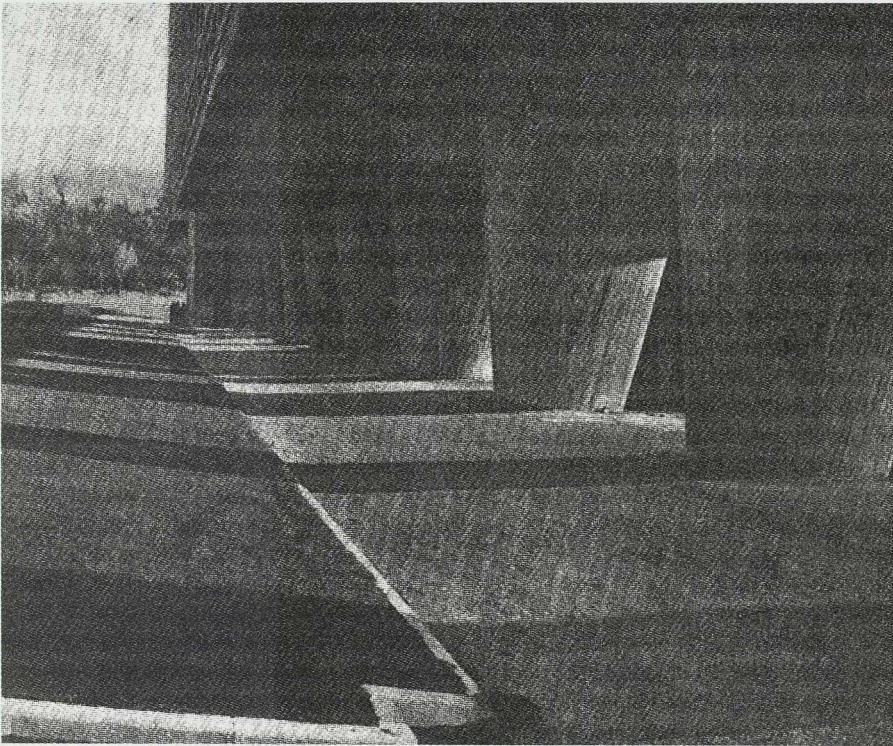
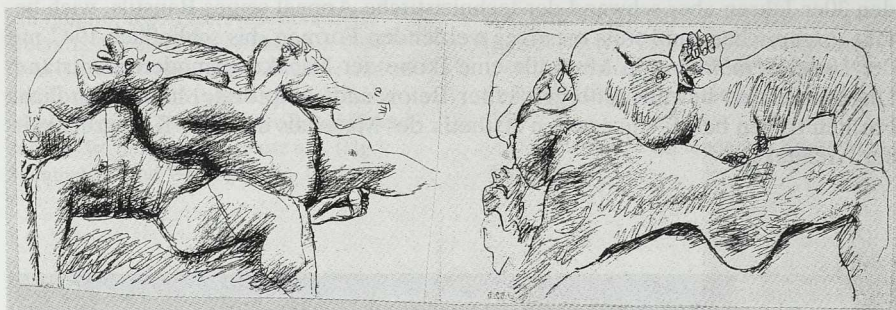


Der Schweizer Architekt Charles Edouard Jeanneret hat in diesem Jahrhundert zu-
mindest zweimal stilprägend auf die Entwicklung der modernen Architektur ge-
wirkt. Seit 1912 entwickelte er in Paris, wo er unter dem selbstgewählten Namen Le
Corbusier lebte, Typenhäuser in Leichtbauweise. Daneben entstanden als individu-
elle Kunstwerke aufgefaßte Villen, die die ästhetischen Eigenschaften von Stahlske-
lettbauten mit dünnen, nichttragenden Wänden zur Kunstform fortbildeten. Seit
den 30er Jahren aber schwand der technizistische Appeal seines Baustils, wich be-
tont »organischen« und stets massiver werdenden Formen, bis schließlich 1947 mit
der *Unite d'Habitation* in Marseille eine Ikone der Nachkriegsmoderne entstand.
Ungestrichener, bewußt grob geschalter Beton und skulpturale, häufig rundliche
Formen trugen bei zu einer neuen Ästhetik des Materials und der »Körperlichkeit«
der Architektur.



1 Le Corbusier: Unité d'Habitation, Marseille, 1945, 1947-1952. Aufnahme der Pilotis, 1958 von Le Corbusier der
Neuaufgabe seiner Schrift »Vers une architecture« (1922) beigelegt.

Zugleich entwarf Le Corbusier seine Selbstdarstellung und die sein Werk begründende Theorie einer Revision. An die Stelle der Berufung auf moderne Technik und Wirtschaft als Legitimationsinstanzen für seine Architektur trat die Behauptung eines »menschlichen Maßstabs« der neuen Form.¹ In der theoretischen Prosa des Architekten und in den programmatisch gemeinten Dekors seines Ateliers wurde nunmehr die allegorische Figur der Maschine durch »die Frau« verdrängt. Darstellungen von innig aufeinander bezogenen Frauenpaaren und -gruppen beherrschen das künstlerische Spätwerk des seit der Pariser Zeit auch als kubistischer Maler hervortretenden Architekten.

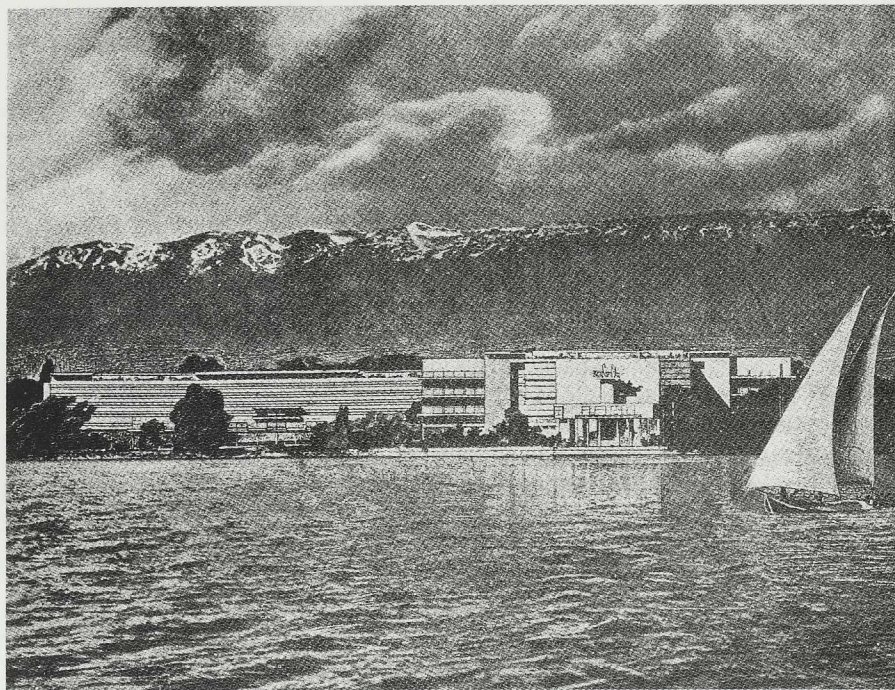


2 Le Corbusier: Liegende Frauen, Feder und Kohle auf Papier, aus den 30er Jahren.

In der Literatur ist dieser Vorgang als Erwachen des Eros beim alternden Meister gedeutet worden.² Wir halten ihn aber für einen abstrakten Paradigmenwechsel und wollen im folgenden sein Motiv und die Traditionen untersuchen, die zur Wahl weiblicher Repräsentanzfiguren für eine veränderte Produktionssituation des Architekten und Künstlers führten.

Die Krisen der Avantgarde um 1930

Le Corbusiers seit den 30er Jahren manifest werdende Neigung, sich den rohen, scheinbar ungeformten Materialien zuzuwenden und seine Bauten theoretisch in der imaginären Region der primären menschlichen Bedürfnisse anzusiedeln, ist aus der Logik seiner »inneren« Werkentwicklung heraus kaum zu verstehen. Der Wandel gewann aber vielleicht nicht zufällig in jenem Augenblick Gestalt, als Henry Russell Hitchcock und Philip Johnson 1932 in ihrem einflussreichen Buch »The International Style« Le Corbusier zu einem der bedeutendsten Vertreter eines eleganten modernen Stils erklärten, dessen weiße und chromglänzende Bauten besonders in der Inneneinrichtung – für die ihnen die Villen Le Corbusiers als beispielhaft galten – das Prinzip des »less is more« erfüllten, das der guten Gesellschaft seit jeher teuer war.³ Le Corbusier, der unter »Stil« etwas ganz anderes verstand, mußte diese Einordnung als Architekt für gehobene Bedürfnisse empfindlich treffen – und dies gerade deshalb, weil Hitchcock/Johnson seine Funktion im Paris der 20er Jahre im Grunde richtig beschrieben hatten. Anstatt für private Auftraggeber zu bauen, hätte Le Cor-



3 Le Corbusier: La vérité est nue ... Illustration des Entwurfs für den Völkerbundpalast in Genf, Ansicht der Seefassade. Aus: *Une maison – un palais*. Paris: Crès [1928].

busier damals lieber öffentliche Repräsentationsbauten errichtet, von denen er annahm, daß sie den »Geist« des Zeitalters ausdrücken könnten.⁴ Die Bauaufträge für den Völkerbundpalast in Genf und für den Palast der Sowjets in Moskau aber gingen 1928 und 1931 an Architekten, die dem Stil der Akademien nahestanden. 1928 veröffentlichte Le Corbusier sogar ein Buch mit dem Titel »Une maison – un palais«, in dem er darlegte, warum es historisch richtig gewesen wäre, wenn er den Auftrag für den Völkerbundpalast erhalten hätte.⁵

Die erstaunliche Tatsache, daß der moderne Architekt Le Corbusier noch immer den öffentlichen Repräsentationsbau, wie ihn das 19. Jahrhundert konzipiert hatte, für die höchste Bauaufgabe hielt, harmoniert mit seinem Stilverständnis. Le Corbusiers Parole von 1922 »Stile« sind Lüge« wird zu oft zitiert – sie richtet sich nur gegen Stilpluralismus. Der Architekt schrieb im gleichen Text ganz im Sinne der akademischen Tradition des 19. Jahrhunderts: »Der Stil ist eine Wesens-Einheit, der alle Werke einer Epoche durchdringt. [...] Unsere Zeit prägt täglich ihren Stil.«⁶ Die historistische Lehre vom objektiven geschichtlichen Ausdrucksgehalt des Stils bestimmte sein Denken – in seinen eigenen Bauten wollte er demgemäß nicht partikuläre Bedürfnisse, sondern die obersten »Notwendigkeiten« der Epoche darstellen.

Noch immer war ihm, wie schon den frühromantischen Architekten an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, die Athener Akropolis Vorbild der obersten

Baugesinnung. In einer Analyse des Tempels wollte er 1922 zeigen, daß Symbole in den großen Zeiten der Architektur niemals benötigt worden waren, weil die Bauformen unmittelbar die Verfaßtheit der Gesellschaft zum Ausdruck gebracht hätten. Das nahm Jeanneret an, weil er davon ausging, daß alle Lebensäußerungen historischen Zeiten von grundlegenden Kräften geprägt worden seien, welche er wenig präzise als »Determinismus« ansprach. Daß jedes Werk der Architektur von den »Naturgesetzen« der Schwerkraft und der Statik anschaulich bestimmt sei⁷, galt ihm nur als Modellfall für die »universale« Herrschaft von Gesetzen auch über das soziale Leben.⁸ Den »Determinismus« der Moderne sah Le Corbusier in den 20er Jahren in Technik und Industrie verkörpert, ihn sollten, so führte er aus, die technisch bestimmten Formen des Neuen Bauens zum Ausdruck bringen.

Bereits Julius Posener hat in diesem Gedanken des frühen Le Corbusier ein theoretisches »Problem« erkannt, das bis ins »Innerste der Konzeption« Jeannerets reiche. Dieser tue so, als sei die Maschine oder das Auto – das er als Vorbild für eine durch optimierte Funktionalität erreichbare Schönheit der kommenden Architektur prius – »das reine Ergebnis der Bemühung um die technische Form«, obwohl es doch »sorgfältig designt« sei. Der Architekt, der radikal wie kein anderer in diesem Jahrhundert eine »esoterische« Architektur als Kunst betrieben habe, habe die schöpferische Leistung in jeglicher Formgestaltung dennoch theoretisch nicht erfaßt.⁹ Diese eigentümliche theoretische Auslassung geschah, wie wir meinen, um den Anforderungen des historistischen Stilbegriffs Genüge zu tun: der neue Stil mußte »objektiver« Ausdruck seiner Zeit sein und durfte nicht der Phantasie eines einzelnen Architekten entspringen sein. Man könnte meinen, der avantgardistische Architekt erweise sich als Schüler der Kunsthistoriker des Historismus, z.B. Heinrich Wölfflins »Kunstgeschichte ohne Namen«, in der ebenfalls unter theoretischer Umgehung der Rolle formstiftender Designer eine Einheitlichkeit des Epochenstils – von der Kathedrale bis zum gotischen Schnabelschuh – postuliert worden war.

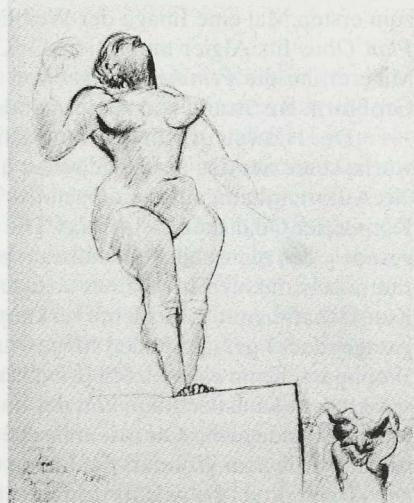
Irgendwann zu Beginn der 30er Jahre muß Le Corbusier das Vertrauen in die hochgestimmte Konzeption, in der sein Baustil bestimmt gewesen war, die Gesellschaft der Zeit in ihren hervorragendsten Bauten zur Darstellung zu bringen, verloren haben. Er änderte seinen Stil und setzte nun vor allem auf ganz andere Bauaufgaben: für die Bevölkerung in den Großstädten baute er Mietshäuser mit autonomer Versorgungsstruktur (eigene Ladenstraßen und Kindergärten in den *Unités*), denen die Qualitäten einer von der übrigen Gesellschaft nahezu unabhängigen Insel zukamen. Ähnlich abgeschieden waren die Kirchen und Klöster in den Bergen (*Notre Dame* in Ronchamp, *La Tourette*), die er nun mit Vorliebe ausführte: der Architektur war nicht mehr die Repräsentation der Gesellschaft aufgetragen, sondern die Errichtung von Fluchtburgen vor ihr. Sogar die Details der Bauten lassen sich mit Hilfe dieser imaginären Funktion erklären: z.B. die oft beklagte dunkle, schachtartige Qualität der Wohnungen in den *Unités* und ihre mit wehrhaft wirkenden Betonbrüstungen und Sonnenschutzgittern versehenen Balkone.¹⁰ Wir wissen nicht, warum dieser dramatische Wandel eintrat: vielleicht war es die Einsicht in die eigene Situation, die Hitchcock/Johnson ihm vor Augen führten, die ihn erkennen ließ, daß der Gedanke der Einheit von Stil und Gesellschaft, wie er in seinen Entwürfen für öffentliche Bauten zum Ausdruck gekommen war, längst nicht mehr der Produktionssituation eines isoliert arbeitenden avantgardistischen Architekten entsprach, der nur eine kleine snobistische Klientel für seine Formideale gewinnen konnte.

Auch in der Sowjetunion, wo er seit 1928 arbeitete, änderte sich die Situation. Die UdSSR war für Le Corbusier – wie Jean-Louis Cohen so überzeugend dargelegt hat – zunächst ein »Mythos«¹¹: er erlebte die nachrevolutionäre Gesellschaft als Verwirklichung jener Einheit von Kunst und Gesellschaft, von der er träumte. Jeanneret lernte z.B. Sergeij Eisenstein kennen, der ihm seine jüngste Produktion *Das Alte und das Neue* vorführte. Die Kulissenbauten dieses Films – Kuhställe und Getreidespeicher im Stil von Le Corbusiers Pariser Villenbauten seit 1915, von dessen Bewunderer Andreij Burov errichtet – versetzten Jeannerets Architektur für eine urbane Schickleria mitten ins russische Land und ließen ihre Formgestalt als Signatur des geschichtlichen Wandels erscheinen.

Le Corbusier konnte aber zugleich miterleben, wie es am »Ende der 20er Jahre« in der stalinistischen Gesellschaft zu einer »starken Abschwächung der Position« der Avantgarde kam.¹² Traditionalistische Architektenorganisationen wie die WOPRA gewannen an Einfluß und ihre grobschlächtigen Argumente, die den modernen Stil als Ausdruck der »groß-kapitalistischen Teile der Bourgeoisie [...] mit ihrem charakteristischen Maschinen-Fetischismus, ihrem Anti-Psychologismus [...] bezeichneten, boten der Führung ein hervorragendes Instrument, um Anfang der 30er Jahre die Kunst der Avantgarde vollständig zu zerschlagen.«¹³

Viktoria und andere Retterinnen der Baukunst

1928 in Moskau, am Tage, als ihm der Auftrag zur Errichtung des Verwaltungsgebäudes der Konsumgenossenschaft *Zentrosojus* zugesprochen wurde, träumte Le Corbusier von einer eindrucksvoll aufragenden nackten Frau, die er als die Viktoria des antiken Mythos identifizierte, sogleich zeichnete und mit dem Titel *Victoire sans brutalité* (Gewaltlose Siegerin) versah. Diese weibliche Version des klassischen The-



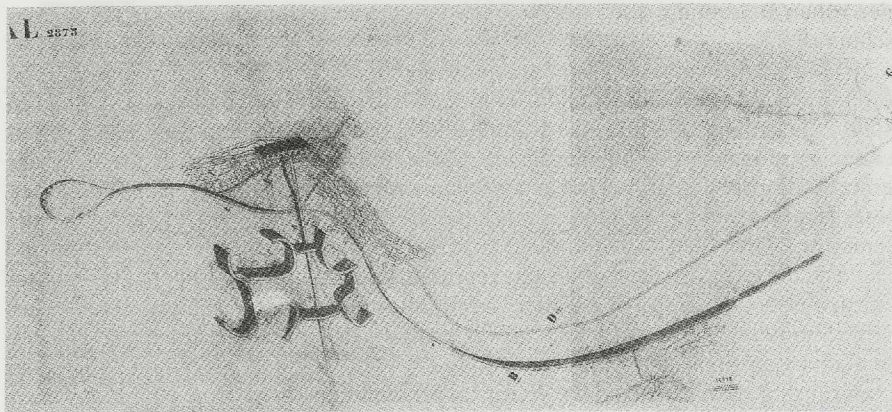
4 Le Corbusier: *Victoire sans brutalité*. Bleistift auf Papier, handschriftlich datiert: »Centrosojus« (rêve)/ Moscou, 30 oct. 1928.

mas von *Amor als Sieger*, welches in der Bildkunst der Renaissance und des Barock (z.B. in Caravaggios Berliner Bild mit diesem Titel) die Überlegenheit der sinnlichen ›Rhetorik‹ der Malerei über die anderen Künste und über die intellektuellen Instrumente der militärischen Strategik, der Rhetorik, der Grammatik usw. demonstriert hatte¹⁴, ist, soweit wir sehen, das erste Beispiel für die Verwendung einer weiblichen Allegorie der Kunst bei Le Corbusier. Sie steht wohl für die sinnliche Überzeugungskraft der Architektur Jeannerets, deren ›Sieg‹ im Wettbewerb den natürlichen Vorzügen ihrer Form zuzuschreiben sein soll. Indem er die unüberwindliche Anziehungskraft seiner Stilformen als Traumbild vorführte, mit den Kräften des eigenen Unbewußten verband, entsprach Jeanneret auch den Forderungen einer früh von ihm rezipierten Genietheorie des Fin-de-siècle, derzufolge alle wirklich große Kunstproduktion aus einer dem Individuum unbekanntem und ›wahren‹ Persönlichkeitsschicht komme.¹⁵ Der träumende Künstler steht mit Hilfe der anscheinend in ihm selbst tief verborgenen erotischen Wünsche – welche denkwürdigerweise zugleich Bilder aus der Vergangenheit der Kunst sind – ein für die Idee der Teilhabe der modernen Architektur an einem kollektiven Formgedächtnis und unbewußtem Bildervorrat der Menschheit.

Mit dieser Konstruktion wird die Idee der Einheit von Geschichte und Kunst auf eine andere Basis gestellt. Repräsentative Bauaufträge des Gemeinwesens oder des Staates werden nun nicht mehr benötigt, um der Architektur geschichtlich wesenhaften Gehalt zu sichern. Der einzelne Künstler und seine Innenwelt repräsentieren nun schon das Ganze. Der Bezug des Künstlers auf das weibliche Objekt seiner Sehnsucht ikonisiert die Produktionssituation einer marginalisierten Avantgarde: darum wohl wächst das Traumbild zur mythischen Gestalt.

Nach 1930 zeigen sich verstärkt die in der Literatur gern ›organisch‹ genannten Formen, sie verdrängen das Pathos der ›nackten‹ weißen, technisch-ornamentlosen Baugestalt, wie sie noch 1928 im Entwurf für den Völkerbundpalast programmatisch gehandhabt worden war. Den ästhetischen Eindruck des Moskauer *Zentrosojus* prägten bereits naturbelassener dunkler Verblendstein und fensterlose, abgerundete Betonflächen.¹⁶ Stanislaus von Moos hat darauf hingewiesen, daß um 1933 wohl zum ersten Mal eine Imago der Weiblichkeit mit einem Entwurf verknüpft wird: im *Plan Obus* für Algier mobilisiert Le Corbusier die Erinnerung an die romantische Malerei, an die *Femmes d'Alger* von Delacroix und legitimiert die geschwungene Großform am Strand von Algier mit den Kurven am Leibe der Kunstobjekte.¹⁷

Der Hinweis erhellt keine tatsächlich organisch-leibhaften Qualitäten des Entwurfs: seine nur aus der Vogelschau überblickbaren Kurvenführungen erinnern an die Autorennbahn auf dem Dach des Fiat-Werkes Lingotto weit stärker als an die Körper der Odaliken Delacroixs. Die technizistische, in ihrer Monumentalität doch gerade jeden menschlichen Maßstab sprengende Wohnform sollte offenbar nur rhetorisch mit der Idee eines ›existentiellen‹ Kontinuums von Menschenwesen, Kunstschaffen und Geschichte verknüpft werden. Das Leben in den an heutige Parkgaragendecks gemahnenden Megastrukturen am Strand, in denen jeder sich seine Wohnparzelle im eigenen Stil (modern, arabisch usw.) hätte einrichten sollen¹⁸, entsprach dem Künstlertraum von der unverfälschten Sinnlichkeit traditionaler Kulturen im Grunde nicht. Die orientalische Ferne, der die Sehnsucht Delacroixs gegolten hatte, wurde zum Wohnort der Masse und zugleich zum imaginären Exil der modernen Architektur, die sich aus den Repräsentationsaufgaben in den westlichen Metro-



5 Le Corbusier: Plan Obus, Plan d'urbanisme, Tusche auf Pergamentpapier, aus den 30er Jahren.

polen zurückziehen mußte. Le Corbusier entwarf von nun an mit Vorliebe für den Orient oder für Indien. Wolfgang Pehnt hat gezeigt, daß er in seinen Entwürfen für die indische Provinzhauptstadt Chandigarh die Tradition der viktorianischen Kolonialarchitektur fortsetzte.¹⁹ Der avantgardistische Architekt durfte seine Träume von einer Akropolis im modernen Stil nur in der Dritten Welt verwirklichen: die im Westen nie ausgelebten Wünsche nach wahrhaft historischer Bedeutung der eigenen Kunst wurden im Exil maßlos und ließen den Avantgardisten in die Pose des Kolonialherren verfallen, der schon um 1933 in Algier die ganze Küste in eine betonierte Manifestation seiner Architektur verwandeln wollte: auch dafür steht Jeannerets Zitat der dem männlichen Gebieter gegenüber fügsamen Frauen des Orients, der *Femmes d'Alger*.

Hegels Ästhetik und die rohe Form am Bau

Die schroffe Distanz zwischen dem im Entwurf allenfalls noch als Kurvenform goutierbarem, aus der Benutzerperspektive aber gewiß unüberschaubarem Bau und seinem erklärten, kontemplativ-intimen Sinngehalt macht deutlich, daß für Jeanneret die konkrete Erfahrung von Architektur wenig maßgeblich für die Bestimmung ihrer geschichtsphilosophischen Bedeutung war. Der Verweis auf die an diesem Bau gewissermaßen nur als Kulturtradition präsente Sinnlichkeit des Orients trifft nicht die Realität der Architektur, entspricht aber, in der Andeutung eines über die Baugeform hinausweisenden Ziels, den Kategorien eines romantischen Kunstbegriffs, wie er schon in Hegels Ästhetik dargelegt worden war. Die »romantische Kunstform«, so heißt es dort, »hebt die [in der klassischen Kunst erreichte] vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten.« Die »Trennung von Idee und Gestalt« des Werks erweise, daß es anderes und mehr aussage, als dem beschränkten menschlichen Bewußtsein und seiner Intention zugänglich sei.²⁰ Die Erinnerung an die Kunsttradition sollte ästhetisch verweisen auf ›andere‹ Inhalte: in

der rohen Betonhülle aber steckte noch immer die technisch perfekte ›Wohnmaschine‹.

Seit dem Beginn der 30er Jahre entwickelte der Architekt einen fortwährend offen romantische Traditionen zitierenden Diskurs, der solche Inhalte definieren sollte. Die Architektur und eine grundlegende, archaisch konnotierte Ebene des Seienden wurden miteinander identifiziert. Zu Jeannerets imaginärer Signatur wird der erdnahe, der seetiefe Bereich. Kiesel, Salamander, die rauhe Oberfläche unbearbeiteter Baumaterialien, Mollusken tauchen auf, daneben vor allem immer wieder die feminine Chiffre der Muschel, die den Meister auf der Suche nach der ›Natur‹ und zugleich die Objekte seiner Wünsche repräsentieren soll. Die Muschel, Vorbewußtes Naturwesen, das in unzugänglichen Tiefen lebt, repräsentiert den Drang des Genies, seine Subjektivität anscheinend abzuwerfen und sich dem ›Anderen‹ der Zivilisation ähnlich zu machen, gar seine Kunst ohne Plan und Vorsatz, nach dem Modell der Natur instinktiv verarbeitender Wesen zu produzieren.

Seit 1928 entstehen Zeichnungen eindrucksvoll armierter *Perlenfischerinnen*. Das Bild der Industriearbeit, das in diesen Figurationen nachklingt, wird umgesetzt in die Imago eines archaischen Daseins am Meeresufer, welches von halb mythischen Figuren bevölkert scheint. Die Perlenfischer gemahnen an Nixen, an Seenymphen – weiblich sind sie aber wohl auch, weil die Passion für die Frau dem Muschel Liebhaber und Künstler – für den in einigen Bildern der Serie ein Meeresfrüchtepicknick am Strand bereitzustehen scheint – den Zugang ermöglicht zu fremden, ›tiefen‹ Schichten des Seins. Die Taucherinnen übernehmen es für ihn, die Muscheln aus dem ›Grund‹ der Natur herauszuheben; das Genie folgt nur dem lockenden Angebot, entdeckt die Perle. Das Designen der reinen Form durch den modernen Künstler wird, mythisch begriffen, zur Auffindung der von Menschenhand unberührten Naturform.

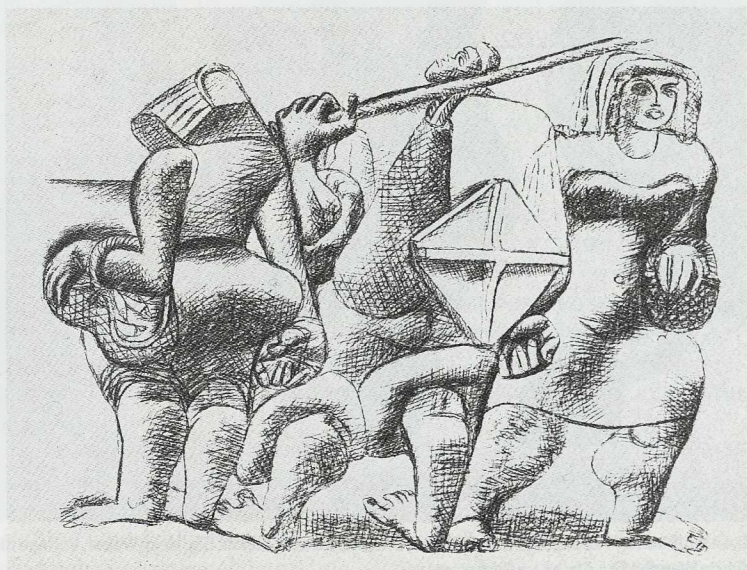
Das Erscheinen von unvollendeten, gar dem »Zufall« gehorchenden Formen im Werk wertete schon Hegel als Signatur einer neuen, geschichtsphilosophischen Bedeutung der Kunst, die ins vorkunsthafte, »unmittelbare Dasein« zurückfalle, »welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflektiert werden muß. In dieser Weise ist die romantische Kunst das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber.« Seine Philosophie der romantischen Kunst hatte das Erscheinen roher und unverständlicher Formen im Kunstwerk als Signal eines Widerstandes gegen die herrschende Kultur bewertet, als Zeichen des Abstands zwischen dem, was das Kunstwerk zu ›sagen‹ scheine und der es umgebenden Realität. Zum Residuum eines ›anderen‹ Wissens über die Realität wurde bei Hegel die Innerlichkeit des Kunstbetrachters: »Denn das Äußere hat seinen Begriff und Bedeutung nicht mehr wie im Klassischen in und an sich selber, sondern im Gemüt, das seine Erscheinung, statt im Äußeren und dessen Form der Realität, in sich selber findet und dies Versöhntsein mit sich in allem Zufall, allem für sich gestaltendem Akzidentellen [...] wiederzufinden vermag.«²¹ Le Corbusiers Spätstil schließt an diese wohldefinierte Leistung der rohen, der abstrakten, der ihrem diskursiven Sinn nach undeutbaren Kunstform an: so wohl wollte er den Infragestellungen der avantgardistischen Kunstpraxis in den 30er Jahren entgegen und von einer imaginären Position des ästhetischen Widerstands aus seine Produktion neu beginnen.

Uns scheint es kein Zufall zu sein, daß es gerade über die Frage des Wider-

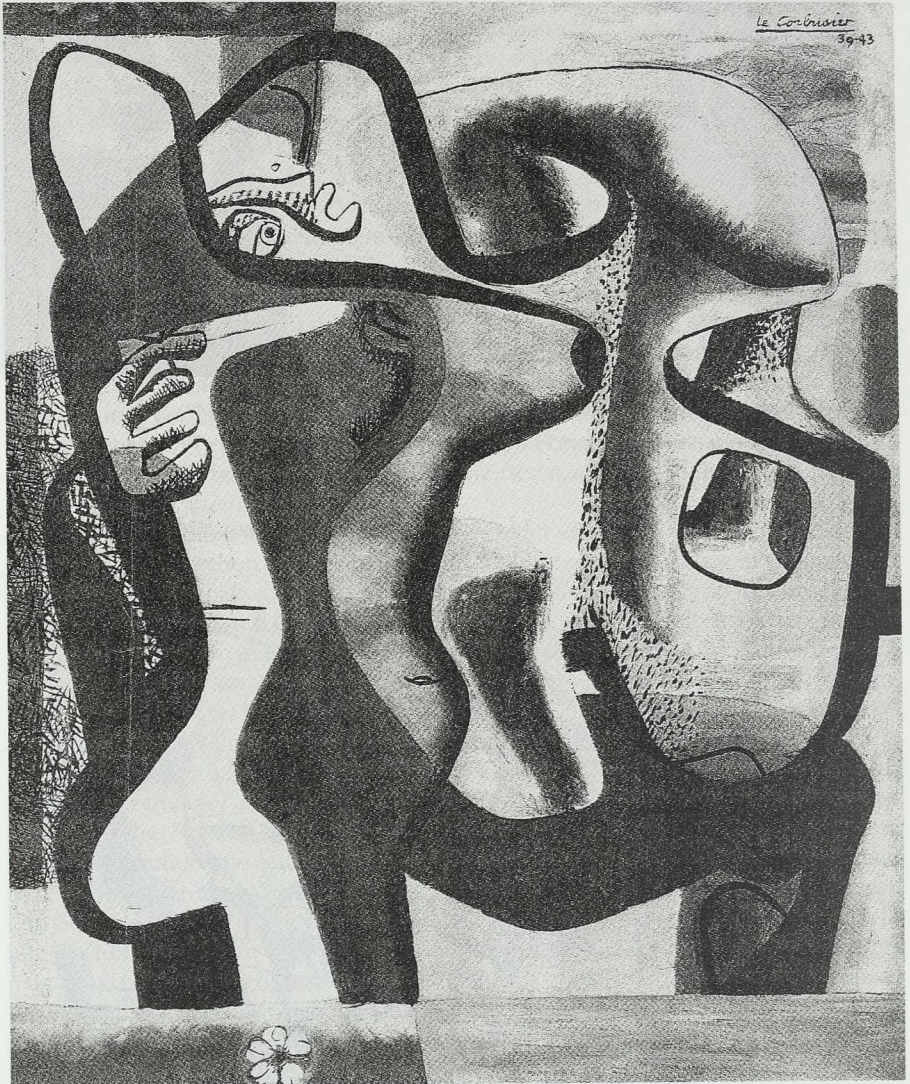


6 Le Corbusier mit Stein («Objet à la réaction poétique»). Fotografie.

7 Le Corbusier: Die Perlenfischerinnen, 1936, Silberstift auf Papier.



stands zu Konflikten im Büro Le Corbusiers kam: Charles Edouards Vetter Pierre Jeanneret, der bis in die frühen vierziger Jahre hinein sein wichtigster Mitarbeiter und der Organisator des Arbeitsprozesses war, schied offenbar nach Diskussionen mit dem Partner über dessen politische Haltung aus und schloß sich der französischen Résistance an. 1942 erfolgte die Schließung der Architekturfirma in der Rue des Sèvres.²² Le Corbusier eröffnete nach dem Kriege sein nunmehr allein betriebenes Atelier geschmückt mit einem Bildprogramm, das über seine neue Haltung Aufschluß gab.



8 Le Corbusier: Frau und Muschel, 1939/43, Öl auf Leinwand, Zürich: Slg. Heidi Weber. Vorlage für das 1947 ausgeführte Wandbild im Atelier Le Corbusier.

1947 wurden die Räume des Atelier Le Corbusier in neuer Gestalt dem Publikum präsentiert. Die zahlreichen, in einem 35 m langen, aber nur 3,06 m breiten Raum untergebrachten Gehilfen schauten nun auf ein an der Stirnwand angebrachtes Wandgemälde, das eine nackte Frau in sinnlicher Umarmung mit einer abstrakten Form zeigt, die eigentümlicherweise über eine Hand verfügt. Scharfe Randeinschnitte und frei gesetzte Durchlochungen lassen im übrigen die Form rechts im Bild wie eine der typischen informellen Gestaltungen der Pariser Moderne der vierziger und fünfziger Jahre aussehen. Aus den zugehörigen Zeichnungen und Vorarbeiten ergibt sich, daß es sich um die Darstellung einer »Muschel« handelt, des Selbstbildnisses des programmatisch entsubjektivierten Künstlers. Daß dieser dennoch zur Liebe fähig scheint, nähert ihn tröstlich mythischen Gestalten an, etwa dem Zeus, der sich der Leda auch in Gestalt eines niederen Tieres näherte. Die von der abstrakten Form dergestalt zur Liebe inspirierte Weiblichkeit kann so erweisen, wie »das Gemüt, die Empfindung, welche [...] ihre Versöhnung nur im inneren Geiste sucht und hat«²³, in der »akzidentellen« Form des modernen Werks das entsprechende Gegenüber findet.

Die Arbeitsatmosphäre im großen Zeichensaal des Ateliers werde, so befand Jeanneret, »durch das Bild unzweifelhaft in sehr vorteilhafter Weise belebt.«²⁴ Der Meister selbst hatte für sich und seine Besucher einen abgeschlossenen kleinen Raum errichtet, den er als »Zelle« eines mönchischen Künstlers ansah. Kessler hat auf die Nähe der Gestaltung dieses Raums zu Piet Mondrians Pariser Atelier hingewiesen²⁵, in dem dieser seit Beginn der 20er Jahre »eine Umgebung und einen Lebensstil schuf, der die Werte zu repräsentieren schien, die die abstrakte Kunst ausdrücken sollte.«²⁶ Bei Le Corbusier freilich tritt die Tendenz zu einem klassischen Repräsentationsraum, welche Kessler durch den Vergleich des »Petit-Atelier« mit dem Studiolo eines Renaissancefürsten zu fassen versuchte, weit deutlicher hervor. Der von Savinolla gearbeitete plastische Dekor, der sich an Picassos weibliche Köpfe aus den 30er Jahren anlehnt²⁷, soll ein Innenohr darstellen²⁸, ist aber Ozon betitelt. Das griechische Wort für »Das Duftende« ordnet die Plastik der von Le Corbusier oftmals assoziativ angespielten Ikonographie der fünf Sinne zu. Geruch und Gehör erscheinen als rezeptiv arbeitende Sinne im »Petit Atelier« des Künstlers; der Tastsinn bahnt den Weg zur neuen Materialerfahrung des Spätwerks, die im erotischen Wandgemälde des Arbeitsraumes repräsentiert ist. So entschlüsselt sich die Verwendung des Aktes bzw. das Vorbild der weiblichen Köpfe: die Sinne wurden bereits in der klassischen Tradition durch weibliche Figuren repräsentiert. Trotz ihres eigentlich allegorischen, die Theorie der Baukunst darstellenden Charakters evozieren die Repräsentanzen der Weiblichkeit bei Le Corbusier die Dimension sinnlich-privater Erfahrung. Häufig zeigen sich auch liebend verbundene Frauenpaare und -gruppen: wir dürfen wohl annehmen, daß sie ebenfalls gleichsam allegorisch die Einheit von Kunst und Leben anmahnen.

Zum Komplex der zum Atelierbild gehörigen Materialien zählt ein Poem mit dem Titel »Fleisch«, das anhebt: »Zärtlichkeit! Muschel, das Meer wirft uns aufhörlich das Treibgut der herrlichen Harmonien auf den Strand. Kleine Hand, die Hand streichelt, die Hand schlüpf't hinein. Die Hand und die Muschel lieben sich. Uns was wir da vernehmen, da entsteht uns die absolute sublime Vollendung, sie ist



9 Hendrik Goltzius: Concordia und Pax, Kupferstich, vor 1616.

der Einklang der Zeiten, die Penetration. « Das französische »pénétration« steht erst nachrangig für den sexuellen Akt, in erster Linie aber für das »Verstehen« und den »Scharfblick«, für das Angebot der modernen Baukunst, in der Kontemplation ihrer Formen, durch eine rezeptive Haltung die ›Wahrheit‹, den ›Geist‹ zu »empfangen«: »Dieu incarné dans [...] la perception de la vérité.«²⁹

Darum trifft Kesslers Apologie der Gestaltung des »Reizes des antreibenden Eros« durch den »Uomo universale« Jeanneret hier nicht den Sachverhalt.³⁰ Eros heizt bei Jeanneret nicht die Produktion eines renaissanceistischen Künstlerheros an; der Architekt scheint vielmehr in der wenig repräsentativen Gestalt einer Muschel, die im Saum des Meeres dahintreibt, die randständige Position dessen darzustellen, der sich den ephemeren Sensationen der neuen Form hingibt. Eros ist nicht dem Produzenten verbunden, sondern erscheint als in Kunst und Natur anzutreffende, gleichsam mythische, liebende Kraft und »Kunsttrieb«³¹, welche die von klarer gesellschaftlicher Sinngebung entbundene Architektur der Avantgarde dennoch zum Zweck der Darstellung des »Einklangs der Zeiten« und des Wesens der Epoche bestimmt.

Papiertiger

Der Gegensatz zwischen intendiertem Inhalt und der Form der Bauten setzt sich fort im ästhetischen Widerspruch zwischen Programmkunst und Architektur Le Corbusiers. Die in semi-abstraktem Stil präsentierten Mythen, die Poeme über ›Wahrheit

und Eros«, die skulptierten griechischen Erinnerungen sind allesamt so unkräftig, daß sie jener Lebenskraft, die sie beschwören wollen, nicht ferner stehen könnten. Ohne Zweifel zeigt sich hier jene Krankheit der Moderne, deren Symptom »triviale Zonen« selbst im Werk der bedeutendsten Künstler sind, und um deren Diagnose sich Klaus Lankheit und Günter Busch 1971 bemühten: »Ursache eines Qualitätsverlustes bis unter die Schwelle des künstlerisch Werthaften« sei, so befanden sie, ein »Widerspruch zwischen künstlerischem Mittel und der ihm eigentlich zukommenden geistigen Gesinnung.«³² Just jene Differenz zwischen »Inhalt und Gestalt« des Werkes also, die Hegel zum eigentlich Neuen des romantischen Kunstwerks erklärte und in der er ihren ganzen Anspruch auf die Darstellung ›geistiger‹ die unmittelbare Erfahrungswelt überschreitender Inhalte verortete, diese Differenz wird in der Diagnose dieser Kunsthistoriker zur Quelle des Kitsches von genau jener Art, wie sie in Le Corbusiers Programmkunst vorliegt.

Schon bei Hegel selbst – wir zitierten es – war vom Verfall des Werks in vor-kunsthafte »unmittelbares Dasein« die Rede. Daß sich die romantische Kunstform dem, was sie leisten soll, nicht gewachsen zeigt, ist eine der Regelformen ihrer Existenz. An den Spuren solchen Scheiterns wird sie gar historisch erst kenntlich, wenn etwa in sich zu Beginn der romantischen Epoche³³ ein Rückfall hinter den klassischen Stand der Naturdarstellung ereignet und die Form roh und bloß »zufällig« wirkt. Die Regel auch, daß das Kunstwerk das Geistige nicht ergreift, zum leeren »poetischen« Ideal wird und sich darum »bald genug als süß und fade erweist.«³⁴

Von solcher Fadheit sind die Frauenbilder Le Corbusiers, welche stets den Anspruch auf den historischen Gehalt des Werks verkörpern müssen: daß die Kunst-Formen menschliches Leben spiegeln, Geschichte in sich haben, dafür sollen die weiblichen Formen stehen. Ohne diese Andeutung erweise sich der Spätstil Le Corbusiers womöglich als bedroht von der zweiten Form des Scheiterns, die Hegel beschreibt: dem Rückfall ins bloße ›Dasein‹ geschichtsloser Materialität. Zwischen Scylla und Charybdis zweier Figuren des Scheiterns entschied sich der Künstler gern für die süße Illusion: darum wohl produzierte er seit den 30er Jahren unendliche Varianten seiner Frauenbilder.

Aber wird nicht die Idee zweifachen Scheiterns der Kunst allererst dem Anspruch verdankt, es gäbe noch etwas anderes: das Gelingen nämlich des Anspruchs an die romantische Kunst, die Distanz der Form zum geistigen Inhalt könne den ›Geist‹ selber vor Augen führen, aus den rohen, zufälligen Gestaltungen entspränge er, und mache diese virtuell zunichte: »Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Äußere und läßt im Äußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit herniedersinkt.«³⁵

Uns scheint, daß es sehr wohl möglich wäre, die Geschichte der Kunst nach Hegel als eine des Wartens auf dieses Ereignis zu schreiben.³⁶ Noch die Nachkriegsmoderne, zu der Le Corbusiers Spätstil gehört, ist dieser Denkfigur gefolgt, indem sie immer wieder das bloße Material dem ästhetischen Blick aussetzte und im erhofften Schock der Rezeptionsgewohnheiten das Vor-Beben geschichtlich verändernder Ereignisse zu vernehmen meinte.

Michel Foucault hat das »Erscheinen«³⁷ der Literatur und der Kunst modernen Begriffs im 19. Jahrhundert als Resultat eines geschichtsphilosophischen Denkens beschrieben, welches ebenfalls erst im 19. Jahrhundert, mit Hegel, Marx und Schlegel hervortrete. Der »anthropologische Schlummer der Philosophie«, der sie ihrer

Erkenntnisfähigkeit beraubt, ist nach Foucault damals eingetreten durch den steten Versuch, die geschichtliche Welt nicht als einen gegenüber dem Begreifen wollen spröden, durch es nicht beherrschbaren und daher von Kontingenz bedrohten Bereich stehen zu lassen, sondern vielmehr durch einen seit Hegel unternommenen Versuch, das ›Ganze‹ zu denken, das Ganze innerhalb des Denkens selber anzusiedeln. Konkret sei dann erst durch Marx (der die ›Arbeit‹ in den Bereich des Denkens einführt), durch Feuerbach (der die ›Sinne‹, die ›Materie‹ und das Geschlecht als Gegenstände der Philosophie bestimmte) oder durch Schlegel (der die ›Sprache‹ entdeckt) jeweils das entstanden, was Foucault den ›Diskurs der Existenz des Nichtbekannten‹ nennt, welcher Denken und die empirische Welt fest miteinander zu verknüpfen sucht.

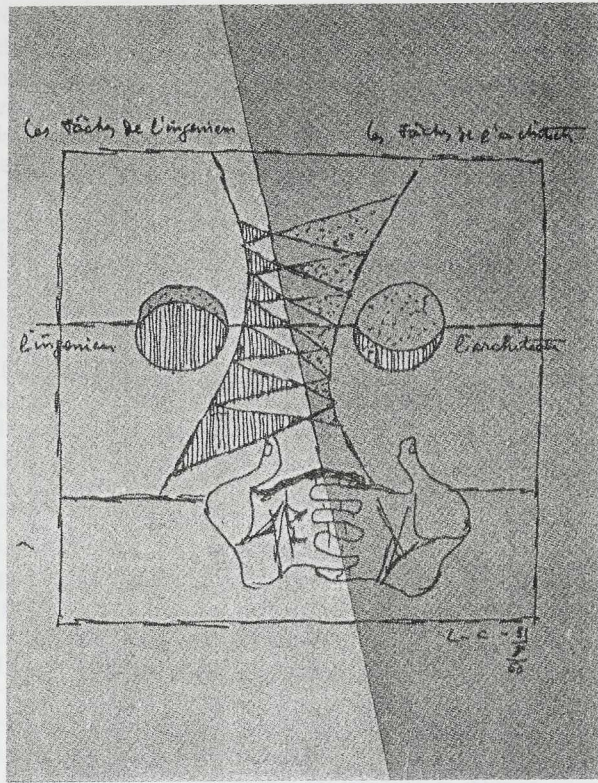
Le Corbusiers Versuch, die eigene Formarbeit in den imaginierten Zusammenhang eines »Determinismus« hineinzustellen, eine »existentielle« Verbundenheit des Künstlers und seiner Produktion mit dem Wesen von Natur und Geschichte zu suggerieren, gehört in den Kontext dieses paradoxen modernen Diskurses. Und müssen wird nicht sagen: seit der Romantik ist das Kunstwerk der vielleicht anspruchsvollste Prototyp eben jenes, durch Foucault nachkonstruierten ›Diskurses des Nichtgedachten‹, muß die Leistung des Kunstscheins einstehen für die Möglichkeit, die Geschichte anders als kontingent, nämlich in ihrem ›Wesen‹, ›gesetzhaft‹ zu fassen.

Das »Erscheinen« der Literatur (und der Kunst) faßt Foucault als Folge des Versuchs des Denkens, sich dem ›Anderen‹, der Geschichte, der Existenz des Menschen zuzuwenden. Das Erscheinen der Sprache als irreduzible Wesenheit im Modus der Literatur, die »Offenbarung einer Sprache, die zum Gesetz nur die Affirmation – gegen alle anderen Diskurse – ihrer schroffen Existenz hat«³⁸, erweise, daß die Zuwendung zur Empirie, zur Geschichte möglich sei und stelle die Worte und Buchstaben der Sprache als empirischer Gegenstand – der damit die Würde des Denkens zu repräsentieren beginne – ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Wahrnehmung der Sprache in der Form der Literatur (und wir fügen hinzu, des Materials in der Form der Kunst) gehöre so zu einer Denkform – Foucault nennt sie »episteme« – welche »erstmalig in der Hegelschen Phänomenologie erschienen ist, als die Totalität des empirischen Gebiets innerhalb eines sich selbst als Geist enthüllenden Bewußtseins wiederaufgenommen wurde, das heißt als zugleich empirisches und transzendentes Feld.«³⁹

Es ist die Frau und die Imago der Liebe, welche diesen Überschritt vom Empirischen zum Transzendentalen bei Le Corbusier stets garantieren soll. Die erotische Begegnung mit der Weiblichkeit wird zur Chiffre der zentralen Leistung der modernen Kunst, die Materie als Gegenstand der Erkenntnis einzusetzen. So steht die Anziehungskraft des Frauenleibs für den philosophischen Rang der Erfahrung der Dinge und des avantgardistischen Werks selbst.

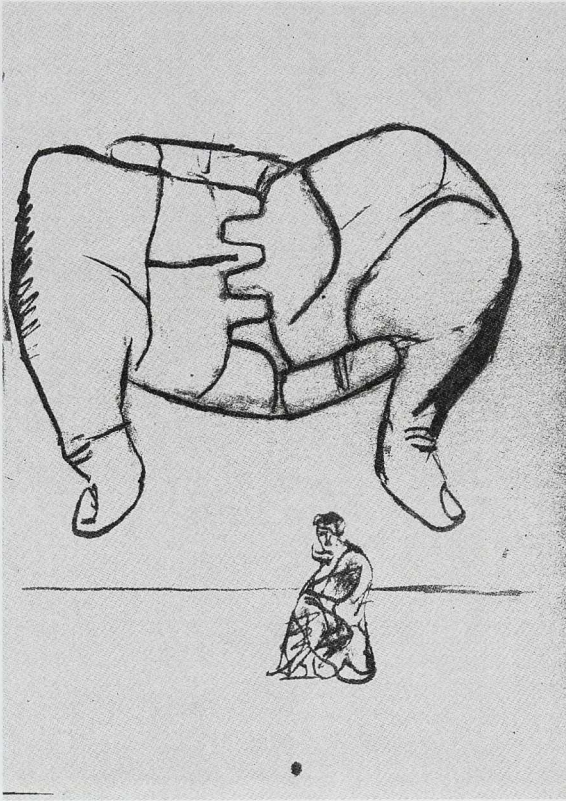
Zurück zum Ursprung

Als zentrale Chiffre des Selbstbilds Le Corbusiers, bedeutsam vor allem für das Spätwerk und z. B. als Großplastik für das Zentrum von Chandigarh geplant, gilt der Forschung seit längerem die Imago der *Hand*, die, so Stanislaus von Moos, den Künstler



»in bewußter Unterordnung unter die Gesetze des Lebens die Kräfte des Lebens schöpfend«⁴⁰ vorstelle. Noch nicht gesehen hat man, daß Le Corbusier die *Hand*, wie er sie etwa in seinem Emblem für das *Zusammenwirken von Architekt und Ingenieur* (1942) verwandte, auch gern umkehrte, um sodann eine Figuration zu gewinnen, die an die geöffneten Schenkel einer Frau erinnert. Die überwältigende Qualität dieses Anblicks soll in einer Zeichnung eine kleine Betrachterfigur verdeutlichen.

Wer darin einen pubertären Scherz erkennen wollte, übersieht die historischen Dimensionen. Erneut erscheint Jeanneret die Erinnerung an die französische Malerei des 19. Jahrhunderts zu mobilisieren, nun an Courbets *Ursprung der Welt* (1866). Courbets Gemälde, das in pornographischer Perspektive allein das weibliche Geschlecht zeigt, behauptete einen neuen Zugriff der Kunst auf zuvor nicht gemalte Anteile der Wirklichkeit. Plausibel sollte werden, daß erst das nun »Enthüllte« der wahre, eigentlich bedeutungsvolle Kern der erlebten Welt sei. Das entblößte Geschlecht trat mithin nur auf als eine neue Gestalt des »Unbekannten«, als das »insistente Double«⁴¹, auf dessen Darstellung der Begriff des Kunstwerks seit der Romantik Anspruch erhob. Spezifisch freilich für diesen Diskurs über die Enthüllung des Grundes und der Wahrheit ist es, daß sich das durch die Untersuchung Enthüllte nicht als Ideal präsentiert, sondern als das Geschlecht irgendeiner, noch dazu ge-



sichtslosen Frau. Die Pornographie fand ihren Ort in der Kunst des 19. Jahrhunderts wohl deshalb, weil sie geeignet war, eine spezifisch veränderte Variante der klassischen Idee einer Beziehung des Denkens zum *Ursprung der Welt* zu repräsentieren.

Auf den Zeichnungen Le Corbusiers, die Frauenpaare in Aktion zeigen, sind keine Handlungen dargestellt, die sich als Akte lesbischer Sexualität qualifizieren ließen. Dennoch scheinen diese Frauengruppen sich permanent übereinander zu wälzen, sich ziellos an den Brüsten und zwischen den Beinen zu berühren, sich stöhnend und zugleich anarchisch-lächelnd zu winden. Die Handgreiflichkeiten dieser Amazonen sind weit entfernt von der beseelten Stimmung klassisch arkadischer Frauenszenarien, z.B. der der Tradition des Dianenbades seit Dominichinos Aufnahme des antiken Stoffes.

Den Versuch, »eine Beziehung zum Ursprung herzustellen«⁴² hat Foucault als zentral für die Moderne beschrieben. Ihr »Verhältnis zum Ursprung« ist freilich ein »sehr unterschiedliches Verhältnis im Unterschied zu dem, das das klassische Denken in seine idealen Genesen einführen wollte.«⁴³ Die Moderne besitze ein Wissen um die Tatsache, daß sie inmitten der von ihr selber stets erneut aufgedeckten Historizität der eigenen Seins- und Denkweisen ihrer Quellen und jeglichen Ursprungs positiv kaum mehr habhaft werden kann. »Aber indem es sich die Aufgabe stellt, das

Gebiet des Ursprünglichen wiederherzustellen, entdeckt das moderne Denken darin sofort das Zurückweichen des Ursprungs.«⁴⁴ Der Wunsch nach der Beziehung zum Ursprung wird umgesetzt in die Reflektion des zeitlichen Verhältnisses, das die Distanz zum Ursprung markiert. Die Kultur eines Bewußtseins der eigenen »Endlichkeit« und der »Erfahrung« ist somit eine der modernen Varianten der Rede vom Ursprung, eine veränderten Rede, die der Dominanz der »empirischen Ordnungen« im modernen Denken entspricht. Courbets Gemälde, das Jeanneret zitiert, entspricht diesen Veränderungen präzise, indem es den körperlichen Ort der Geburt des Subjekts – mithin seine Endlichkeit – und den Gedanken an den *Ursprung der Welt* ineins setzt. Der zugleich angespielte Gedanke an die sexuelle Erfahrung mit irgendeiner Frau qualifiziert die Erfahrung inmitten des »Empirischen« in all ihrer Banalität und Ursprungsferne, dokumentiert das »Zurückweichen des Ursprungs« im Augenblick der künstlerischen oder philosophischen Bemühung um ihn.

Hegels Idee, der Beginn einer neuen Epoche der Kunst könne durch das Erscheinen des zum »unmittelbaren Dasein« zurückgefallenen Materials markiert sein, entwirft eine vergleichbare Perspektive auf einen dimensionslosen, von aller Idealität befreiten Ursprung. Daß mit seiner ästhetischen Gegenwart das Scheitern des Kunstanspruches drohe, eröffnet zugleich den Blick auf das »Ende« der Kunst nach dem Abschluß der romantischen Epoche, welches Hegel konzipierte.

Der Idee solchen Ursprungs ist es geschuldet, daß Le Corbusier sich im Spätwerk den groben, rauhen, anscheinend unbearbeiteten und scheinbar bereits wieder im Prozeß des Vergehens begriffenen Materialien zuwendet – paradox genug jedoch gießt er diese Strukturen in Beton, in dem sie so ewig dauern, wie die Wahrheiten der Philosophie gelten sollten.

In der paradoxen Erhebung des Ephemerem zum Wahren, das es doch nicht positiv repräsentieren kann, ist wiederum der spezifische Abstand des modernen Diskurses zum klassischen Gedanken der idealen Genese zu verspüren, wie sie etwa noch in der Renaissance, im Denken des Neoplatonismus; die Darstellung der Wahrheit als weiblicher Akt repräsentierte.⁴⁵ Bei Le Corbusier haben die nackten Frauen oder die Tiefen des Meeres ihre neoplatonische Unschuld verloren, sie präsentieren sich als elende Mollusken und als dionysische Frauenbanden. Und doch sind sie zugleich, im Vergleich zu ihren Vorläufern im 19. Jahrhundert, zeichenhaft erstarrt. Den Anspruch auf den philosophischen Status des Kunstwerks sollen sie markieren, sich aber nicht mehr, wie noch in den von Jeanneret bloß herbeizitierten Gemälden Courbets, der Dynamik eines entidealisierten Ursprungs überlassen. Nicht das Ende der Kunst wird ins Auge gefaßt, sondern ihr Fortdauern um jeden Preis veranstaltet.

Uns scheint, daß um 1930 überlebens-technische Momente das erneute Interesse für den emphatischen Begriff des »Kunstwerks« und seiner romantischen Philosophie begünstigten: die materielle Not, die politische Bedrohung der Avantgarden zunächst. Der Entschluß, die philosophische Bestimmung des Kunstwerks als Ort der Wahrheit der »empirischen Ordnungen« zu erfüllen und für sich in Anspruch zu nehmen, ergab sich als Mittel der Wahl, um dem avantgardistischen Schaffen eine neue Würde, eine neue Funktion zuordnen zu können. Wir haben an dieser Stelle nur einen Ausschnitt des Prozesses ins Auge fassen können, der in den 30er und 40er Jahren eine wahrhaftige Renaissance des Begriffs der »Kunst« und der Kunstphilosophie in Gang setzt, der der abstrakten Kunst und der »radikalen« Moderne einen

Spitzenplatz im Kanon zu besetzen erlaubte. Die Rolle, die Künstler wie Le Corbusier oder die Theoretiker der Zeit bei dieser Wiedereinsetzung der Kunst auf ihren kulturellen Platz spielten, wäre aber, so meinen wir, möglichst einmal im Ganzen darzustellen⁴⁶ – schließlich bestimmen die Ideen der 30er Jahre bis heute vielfach das Pathos und den Anspruch des Diskurses über Kunst, den wir führen.

Anmerkungen:

Herzlich danken möchten wir Alfred Roth, Zürich, und Tilman Lingesleben, Berlin, für ihre interessanten Hinweise.

- 1 Le Corbusier: Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab. Stuttgart: Cotta 1956².
- 2 Thomas Kessler: Das Petit Atelier im Büro Le Corbusiers, 35, rue de Sèvres, als Studiolo. In: Le Corbusier. Synthèse des Arts. Aspekte des Spätwerks. 1945-1965. Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1986, S. 55-74, führt auf S. 58 aus: »Verfolgt man [...] den Werdegang der Persönlichkeit Le Corbusiers in den Dreißiger Jahren, so fällt sofort auf, daß dem Schwergewicht des puristischen Geistes in den Vorjahren nun ein völlig unerwarteter Hang zum Leiblichen folgt, ehe in den Vierzigern [...] Leib und Geist« zur »anti-thetischen« Einheit fänden.
- 3 Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson: Der Internationale Stil (The International Style, 1932, dtsh. v. Wolfgang Pohl). Braunschweig: Vieweg 1985 (Bauwelt Fundamente 70), S. 95-106.
- 4 Alfred Roth und andere haben berichtet, wie Le Corbusier sich unbezahlte Mitarbeiter suchte, deren Enthusiasmus es ermöglichte, daß der Architekt sich seit Ende der 20er Jahre an wichtigen internationalen Wettbewerben beteiligen konnte. Roth, der in den 20er Jahren gemeinsam mit einer Gruppe von Architekturstudenten die notwendigen Zeichnungen für Le Corbusiers Teilnahme am Wettbewerb zum Völkerbundpalast ausführte, berichtet: »Le Corbusier [...] appellierte [...] an die Begeisterungsfähigkeit und die Einsatzbereitschaft unserer jungen Genera-

- tion, von der er hohe geistige und ethische Ideale erwartete und ihr ein bloßes Trachten nach geschäftlichen Erfolgen kategorisch verbiete. Diese Ermahnungen, [...] richtete er an uns mit unverkennbarer Verlegenheit, deren Grund in den die Ansprache beschließenden Worten zum Vorschein kam: »Mes chers amis, je regrette infiniment de vous dire, que je n'ai pas les sous pour rembourser vos grands efforts!« Alfred Roth: Begegnung mit Pionieren [...]. Basel/Stuttgart: Birkhäuser 1973, S. 26-27. Vgl. zum Einsatz unbezahlter und gering bezahlter Arbeitskräfte in Le Corbusiers »Atelier« auch Karen Michels: Der Sinn der Unordnung. Arbeitsformen im Atelier Le Corbusier. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1989, S. 38, 46ff.
- 5 Le Corbusier: Une maison – un palais. Paris: Crès [1928] konstatiert auf S. 16f. (»Et c'est pour avoir vu Versailles sans comprendre...«), daß die Dominanz der reinen, abstrakten Maßverhältnisse in seiner Architektur diese zur wahren Nachfolgerin der klassischen französischen Repräsentationsarchitektur, wie sie z.B. in Versailles zu finden sei, mache: darum gebühre ihm und nicht den Akademikern die Ehre der Fortsetzung dieser Tradition. Daß er dennoch nicht den Auftrag erhielt, liege, so Le Corbusier, nur daran, daß die zeitgenössischen Verfechter des akademischen Stils nicht genug Kunstverständnis hätten, um diesen Zusammenhang zu erfassen.
 - 6 Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur. (Vers une architecture, 1922, dtsh. v. Hans Hildebrand). Berlin/Wien/Frankfurt: Ullstein 1963 (Bauwelt Fundamente 2), S. 22-23.
 - 7 Vgl. Paul Turner: Romanticism, Rationalism and the Domino System. In: Russell Walden (Hrsg.): The Open Hand. Essays on Le Corbusier. Cambridge (Mass.)/Lon-

- don: The MIT Press 1977, S. 14-41, der die Kontinuitäten zwischen romantischem Gotikbild und Le Corbusiers spezifischem Technikverständnis aufzeigt.
- 8 »Die Baukunst ist die erste Manifestation des Menschen, als dieser sich nach dem Vorbild der Natur seine eigene Welt schuf: er erkannte damit die Naturgesetze an, die Gesetze, die unsere Menschennatur regieren, unsere Welt. [...] Der das Universum beherrschende Determinismus öffnet unser Auge für die Schöpfungen der Natur und gibt uns die Gewißheit von Gleichgewicht, von vernünftig Gemachtem.« Vers une architecture (wie Anm. 6), S. 66.
 - 9 Julius Posener: Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur. In: Arch+, 12/1979, S. 2-80, hier S. 49.
 - 10 Vgl. die Beschreibung, die Wolfgang Peht von den Problemen der Architektur der *Unité d' Habitation* in Marseille gibt, in: Wolfgang Peht: Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente. Berlin: Siedler 1983, S. 202.
 - 11 Jean-Louis Cohen: Le Corbusier and the Mystique of the USSR. Theories and projects for Moscow 1928-1936. Princeton University Press 1992.
 - 12 Selim O. Chan Magomedow: Pioniere der sowjetischen Architektur. Dresden: VEB Verlag der Kunst 1983, S. 239. Vgl. auch Ursula Suter: Das Neue Bauen mit anderen Mitteln. Die internationalen Baubrigaden in der Sowjetunion. In: Daidalos No. 54, 15.12.1994, S. 42-51.
 - 13 Karine Ter-Akopyan: Projektierung und Errichtung des Palastes der Sowjets in Moskau. Ein historischer Abriß. In: Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets, Moskau 1931-1933. Kat. Berlinische Galerie 1992, S. 185-196, hier S. 191, das Zitat aus einer Verlautbarung der WOPRA stammt aus den Jahren nach 1926.
 - 14 Wir beziehen uns auf einen Vortrag von Klaus Ebbecke (†) am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin über Caravaggios Bild.
 - 15 Paul Turner: The Beginnings of Le Corbusier's Education, 1902-07. In: The Art Bulletin LIII/1971, S. 214-224, hier S. 219, berichtet von einem Buch, das Le Corbusier früh ausführlich studiert hat: Henri Provensal: L'art de demain. Paris: Perrin 1904: Darin wird ausgeführt, das Genie schöpfe seine Kunst aus dem »true inner self«, müsse dieses in introspektiver Schau erkennen und sodann seine Persönlichkeit ändern, dem »wahren« inneren Kern gleichsam ähnlich werden.
 - 16 Der 1928 entworfene Bau kam erst Mitte der 30er Jahre zum Abschluß.
 - 17 Stanislaus von Moos: Von den »Femmes d'Alger« zum »Plan Obus«. In: Archithese I/1971, S. 25-36.
 - 18 Der Entwurf wurde nicht ausgeführt.
 - 19 Peht wie Anm. 10, S. 208-209.
 - 20 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt: Suhrkamp 1986, S. 114. (Auf der *Grundlage der Werke von 1832-45 neu edierte Ausgabe*, hrsg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Bd. 13).
 - 21 Hegel wie Anm. 20, S. 112-114.
 - 22 Le Corbusier zufolge wurde dies wegen der Kriegsumstände notwendig. Die genauen Gründe sind damit aber nicht ganz deutlich, denn die Schließung wurde offenbar nicht administrativ angeordnet. Le Corbusier hatte einen Antrag gestellt, um auch unter der Vichy-Regierung arbeiten zu dürfen, dies scheint zu den politischen Divergenzen mit Pierre Jeanneret geführt zu haben. Pierre schloß sich der Résistance an und trat aus der gemeinsamen Architekturfirma aus. Vgl. Michels wie Anm. 4. Charles Edouard hatte bereits 1937 in Rom seine Bereitschaft signalisiert, auch für die faschistischen Regimes Repräsentationsbauten zu errichten; vgl. seine Rede vor der Accademia dell' Italia, Rom 1937, Tendances de L'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et la sculpture. Zit. bei Carlo Bertelli: Un »violon d'Ingres? In: Le Corbusier. Pittore e scultore. Kat. Venedig Museo Correr 1986, S. 28-30.
 - 23 Hegel wie Anm. 20, S. 113.
 - 24 Zit. nach Michels wie Anm. 4, S. 30.
 - 25 Kessler wie Anm. 2.
 - 26 Susanne Deicher: Piet Mondrian 1877-1944. Konstruktion über dem Leeren. Köln: Taschen 1994, S. 57. Le Corbusiers Interesse für Mondrian belegt Alfred Roth, wie Anm. 4.
 - 27 Vgl. Werner Spies: Picasso. Das plastische

- Werk. Werkverzeichnis der Skulpturen in Zusammenarbeit mit Christine Piot. Kat. Nationalgalerie Berlin (u. Kunsthalle Düsseldorf) 1983, Nr. 110-133.
- 28 Kessler, wie Anm. 2, S. 70.
- 29 Poème de l'Angle droit, Kapitel C.3 Chair, geschrieben zwischen 1948 und 1953, zit. nach Kessler wie Anm. 2, S. 66/67.
- 30 Kessler wie Anm. 2, S. 66 und 58.
- 31 Ein Terminus von Helmholtz: Hermann von Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für eine Theorie der Musik. Braunschweig: Vieweg 18965, S. 588 u. 597. Le Corbusier, der, wie wir oben darlegten, auch jene Tradition des 19. Jahrhunderts, die Unbewußtes und Kunstproduktion miteinander verband, aufgriff, dürfte er durchaus bekannt gewesen sein.
- 32 Günter Busch: Über einige Darstellungen des Gebets in der Bildkunst des neunzehnten Jahrhunderts, in: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts. Frankfurt: Klostermann 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts 15), S. 131-147, hier S. 147. Busch zitiert eine Definition Georg Schmidts aus den 50er Jahren.
- 33 Diesen Beginn setzt Hegel schon im Mittelalter an; Hauptbeispiel für das rohe und »zufällige« der Formgestaltung sind ihm mittelalterliche Skulpturen. Aber noch die eigene Zeit steht für ihn unter dem romantischen Formgesetz, welches überhaupt die höchste erreichbare Form der Kunst darstellt, die sich auf ihr Ende und ihren Übergang in eine höhere Reflexionsform zubewegt.
- 34 Hegel wie Anm. 20, S. 214.
- 35 Hegel wie Anm. 20, S. 113.
- 36 Theodor W. Adorno hat das schon vorgeschlagen, indem er Becketts »Warten auf Godot« als Stück über die geschichtsphilosophische Erwartung der Kunst interpretierte (vgl. Theodor W. Adorno: Versuch,
- das Endspiel zu verstehen. In: Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 281-321). Freilich identifizierte Adorno das Nicht-Eintreten des Erscheinens des Geistes mit einer objektiv hoffnungslosen Verlorenheit der Menschen in der Geschichte und erwies sich darin wiederum als Hegelianer. Vgl. den letzten Aphorismus (»Zum Ende«) in: Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt: Suhrkamp 1951, S. 281-282.
- 37 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt: Suhrkamp 1974, S. 365.
- 38 Foucault wie Anm. 37, S. 366.
- 39 Foucault wie Anm. 37, S. 305.
- 40 Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elemente einer Synthese. Frauenfeld/Stuttgart: Huber 1968, S. 358.
- 41 Foucault wie Anm. 37, S. 394.
- 42 Foucault wie Anm. 37, S. 401.
- 43 Sic. Foucault wie Anm. 37, S. 396.
- 44 Ebd., S. 402.
- 45 Vgl. dazu die Besprechung der »nuda Veritas« in Erwin Panofsky: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance. Köln: DuMont 1980, 5. Vorlesung: Die neoplatonische Bewegung in Florenz und Oberitalien, S. 203-250, hier S. 219ff.
- 46 Auf dem 1991 abgehaltenen kunsthistorischen Kongreß über die Theoretiker im Umkreis des Frankfurter Instituts für Sozialforschung (erschieden als: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Hrsg. Andreas Berndt, Berlin: Reimer 1992) wurde dieses Thema leider nicht behandelt – allein Jutta Held (Adorno und die kunsthistorische Diskussion der Avantgarde vor 1968, S. 41-58) beschrieb, wie Adornos Konzept der Kunst als »Fundamentalopposition« mit den gesellschaftlichen Realitäten des Nachkriegsdeutschlands in Konflikt kam.