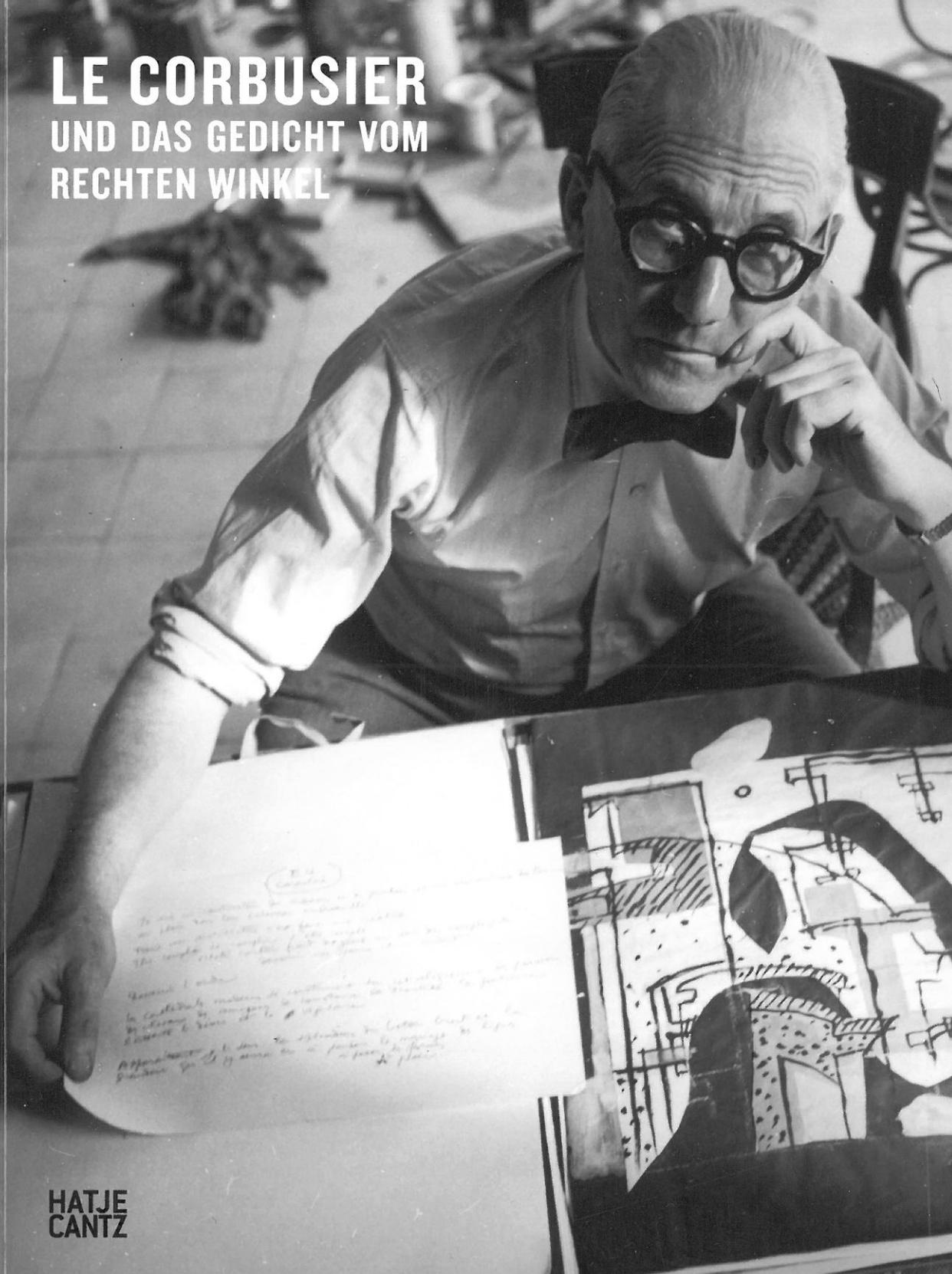


LE CORBUSIER UND DAS GEDICHT VOM RECHTEN WINKEL



Le Corbusier und das Gedicht vom rechten Winkel

Herausgegeben von Winfried Nerdinger,
Architekturmuseum der TU München,
und Juan Calatrava, Círculo de Bellas Artes, Madrid

Mit Beiträgen von Juan Calatrava, Juan Miguel Hernández León,
Éric Mouchet und Winfried Nerdinger

**HATJE
CANTZ**

Publikation zur Ausstellung des
Architekturmuseums der TU München
in der Pinakothek der Moderne
21. Juni bis 2. September 2012
Eine Ausstellung des Architekturmuseums der TU München
und des Círculo de Bellas Artes, Madrid,
in Zusammenarbeit mit der Fondation Le Corbusier, Paris

Herausgegeben von Winfried Nerdinger,
Architekturmuseum der TU München,
und Juan Calatrava, Círculo de Bellas Artes, Madrid



ARCHITEKTUR
MUSEUM TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN



FONDATION LE CORBUSIER

Le Corbusier – Der Architekt als Dichter WINFRIED NERDINGER	7
Le Corbusier und <i>Le poème de l'angle droit</i> – Ein bewohnbares Gedicht, ein dichterisches Haus JUAN CALATRAVA	13
Die Anziehungskraft des Abgrunds JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN	53
Die 19 Farbillustrationen des <i>poème de l'angle droit</i> oder die Quintessenz des Synkretismus bei Le Corbusier ÉRIC MOUCHET	59
Literatur	80
ZEICHNUNGEN, AQUARELLE, COLLAGEN, STICHE	85
GEMÄLDE	131
MATERIALIEN ZUR AUSARBEITUNG DES POÈME DE L'ANGLE DROIT	139
Papiers collés – Originalvorlagen für die Farblithographien	141
Originalvorlagen für die Lithographien	163
Graphische Materialien	183
Schriftstücke	207

Le Corbusier und *Le poème de l'angle droit* – Ein bewohnbares Gedicht, ein dichterisches Haus

JUAN CALATRAVA

Im September des Jahres 1955 veröffentlichte Le Corbusier bei *Éditions Verve* den aufwendig gestalteten Bildband *Le poème de l'angle droit*, an dem er seit Mitte des Jahres 1947 sieben Jahre lang gearbeitet hatte. Er umfasst 155 Seiten, auf denen sich Zeichnungen und handschriftliche Texte des Autors zu einem künstlerisch-literarischen Diskurs verbinden, der von Le Corbusier als Gedicht bezeichnet wurde. Auf 19 weiteren Seiten ohne Text sind ebenso viele Farblithographien zu sehen, die auf der Basis von Original->Maquetten< Le Corbusiers angefertigt worden waren. Diese waren zuvor nicht nur gezeichnet, gemalt oder geschrieben, sondern in einem überaus detailgenauen handwerklichen Verfahren des Ausschneidens und Klebens bunten Papiers als Collage >konstruiert< worden. Diese *papiers collés* werden im Archiv der Fondation Le Corbusier aufbewahrt. Das Buch wurde in einem Format von 42 x 32 Zentimetern in einer limitierten Auflage von 250 durchnummerierten Exemplaren gedruckt, die Gestaltung in Form einer Mappe entspricht einem Kunstobjekt. Ein großer Teil wurde bereits vorab per Subskription verkauft. Darüber hinaus wurden 20 weitere Exemplare gedruckt, die nicht käuflich zu erwerben waren und eine andere Nummerierung (I bis XX) aufwiesen, und zudem noch einmal eine gesonderte Auflage von 60 Exemplaren, die nur aus den Lithographien ohne Text bestanden.

Die aufwendige Veröffentlichung von Le Corbusiers Gedicht war kein Einzelfall innerhalb der Verlagstätigkeit der von Tériade gegründeten *Éditions Verve*. Der unter dem Namen Tériade bekannt gewordene gebürtige Grieche Stratis Eleftheriades lebte seit 1915 in Paris und avancierte ab Ende der 1930er-Jahre aufgrund seiner Kunstkritiken, vor allem aber wegen seiner verlegerischen Tätigkeit zu einem der wichtigsten kulturellen Agitatoren der Pariser Kunstszene. Diese umfasste neben der Gründung der Zeitschrift *Verve* 1937, von der bis 1960 38 Nummern erschienen, und der

Herausgeberschaft anderer Zeitschriften eine Reihe von Büchern in kleinen Auflagen zu hohen Preisen, die, selbst als Kunstobjekte intendiert, einigen der wichtigsten Künstlern der Zeit gewidmet waren.¹ So erschienen während der 1940er- und 1950er-Jahre unter Tériades Ägide solch prachtvolle Kunstbände wie *Divertissement* von Georges Rouault (1943), *Jazz* von Henri Matisse (1947),² *Cirque* von Fernand Léger (1950) oder *Le chant des morts*, Gedichte Pierre Reverdys, die Pablo Picasso mit 123 Lithographien illustriert hatte (1948).

All dies gilt es wiederum in den weiteren Kontext einer verlegerischen Wiederbelebung von Kunstbüchern in Frankreich während der 1940er-Jahre durch solch herausragende Persönlichkeiten wie Aimé Maeght und Albert Skira, neben Tériade selbst, einzuordnen. Einer der wesentlichen Züge dieser Entwicklung erlaubt, das Buch Le Corbusiers in ganz konkreter Weise im kollektiven Rahmen zu situieren. Wie François Chapon gezeigt hat, ist in dieser Zeit auf Seiten der Verleger und Künstler-Illustratoren eine wahrhafte Rehabilitation des Lithographieverfahrens zu beobachten, das gegenüber dem Holz- oder Kupferstich qualitativ und quantitativ an Bedeutung gewinnt.³ Für Herstellung und Druck von *Le poème de l'angle droit* zeichnete ein Unternehmen verantwortlich, das eine herausragende Rolle innerhalb dieser Renaissance des Kunstbuches spielte: die Druckerei Mourlot Frères, die seit 1914 existierte und zu jenem Zeitpunkt vom Sohn des Firmengründers, Fernand Mourlot, geleitet wurde. Mourlot war ein angesehener Lithograph und Drucker mit großer Erfahrung in Kunstveröffentlichungen, die von Künstlerbüchern über Lithographieserien bis hin zu Ausstellungsplakaten reichten. Auch konnte er auf eine lange Zusammenarbeit mit Tériade zurückblicken, die bereits mit der Herstellung der Zeitschrift *Verve* eingesetzt hatte.

Le Corbusier räumte *Le poème de l'angle droit* einen zentralen Platz innerhalb seines Werdegangs als Künstler und Architekt ein. Für ihn stellte es ein Werk der Synthese dar, der Zusammenfassung seines Denkens und seiner Vorstellungen von künstlerischer und architektonischer Schöpfung. Vor diesem Hintergrund ist daher die verhältnismäßig geringe Aufmerksamkeit, die das Werk innerhalb der beeindruckenden Menge an Arbeiten zu Le Corbusier erhalten hat, umso erstaunlicher. Das *poème* wurde zwar Gegenstand zweier Doktorarbeiten⁴ und einiger Aufsätze, die sich vor allem auf die Erklärung seiner komplexen Symbolik konzentrieren (zumeist mit einer zu starken Beschränkung auf die hermetischen und alchemistischen Symbole,⁵ deren Vorhandensein in diesem Buch überdies infrage gestellt wird) oder seine Bedeutung für spätere Werke des Architekten hervorheben.⁶ 1989 erfuhr es eine erschwungliche Neuauflage durch die Fondation Le Corbusier, doch insgesamt wurde es Opfer der allgemein geringen Wertschätzung, die Le Corbusiers Schaffen als bildender Künstler bis vor Kurzem entgegengebracht wurde – mochte er bei zahlreichen Gelegenheiten auch immer wieder betonen, dass der Schlüssel zur Gesamtheit seiner kreativen Entwicklung

1 Ein Großteil der Werke ist im Museum Tériade zu sehen, das 1979 in seiner Geburtsstadt Mytilini auf der griechischen Insel Lesbos gegründet wurde.

2 Vgl. den Katalog zur Ausstellung *Matisse e Tériade*, Palazzo Medici-Riccardi, Florenz 1996

3 François Chapon, *Un tournant dans l'histoire du livre. 1938–1948*, in: Paris – Paris. Créations en France 1937–1957, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1981, S. 174–179.

4 Nancy Monroe Stephenson, *Analysis and Annotation of Le Corbusier's Le poème de l'angle droit*, unveröff. Diss. Georgia State University 1981; Daphne Becket-Chary, *A Study of Le Corbusier's poème de l'angle droit*, Diss. Cambridge 1990.

5 Richard Allen Moore (Hrsg.), *Le Corbusier. Myth and Meta Architecture. The Late Period 1947–1965*, Ausst.-Kat. Georgia State University, Atlanta 1977, S. 1–42; und Richard Allen Moore, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947–1965*, in: *Oppositions. Le Corbusier 1933–1966*, Winter / Frühjahr 1980, 19/20, S. 111–139.

6 Le Corbusier – Maler og arkitekt. *Le Corbusier – Painter and Architect*, Ausst.-Kat. Nordjyllands Kunstmuseum Aalborg, Aarhus 1995; Mogens Krstrup, *La »porte émail« du Palais de l'Assemblée à Chandigarh*, in: *Le Corbusier et la nature. IIIe Rencontre de la Fondation Le Corbusier*, Paris 2004, S. 90–109.

in seinem malerischen Werk zu finden sei,⁷ und sich darüber beklagen, dass dieses keine solche Anerkennung wie seine architektonischen Entwürfe erhielt. Sowohl die Appelle von Kenneth Frampton,⁸ Stanislaus von Moos⁹ und anderen als auch Ausstellungen und Veranstaltungen wie das dem künstlerischen Werk gewidmete *Rencontre* der Fondation Le Corbusier haben dazu beigetragen, dass jene Wissenslücken allmählich geringer wurden, die lange Zeit einen Aspekt ausgespart haben, der untrennbar mit Le Corbusiers architektonischen Denken verbunden ist.

Ein aussagekräftiges Indiz für die Bedeutung von Le Corbusiers *Le poème de l'angle droit* ist sein beispielloses Bemühen, die ökonomische Umsetzung zu garantieren. Denn allem Anschein nach wollte Tériade, bevor er die immensen Kosten einer solchen Edition vorstreckte, eine gewisse Verkaufszahl bereits vorab garantiert wissen. In der Fondation Le Corbusier aufbewahrte Dokumente belegen die Insistenz, mit der sich Le Corbusier, zum Teil etwas beschämt ob seines Vorgehens, an Intellektuelle, Architekten, Künstler, Kunden oder Freunde aus aller Welt wandte, um die notwendige Anzahl an Subskribenten aufzutreiben.¹⁰ Im Atelier des Künstlers wurden vor allem um die Mitte des Jahres 1954 verschiedene Listen möglicher Subskribenten erstellt, an die dann ein Rundbrief Le Corbusiers verschickt wurde, in dem der Entwicklungsstand des Werkes dargelegt und zur Unterstützung für das Vorhaben aufgerufen wurde. Dem Brief war eine Subskriptionsbroschüre mit den finanziellen Details beigelegt: Der nicht unbeträchtliche, wenn auch im Vergleich zum späteren Verkaufspreis reduzierte Betrag belief sich auf 35 000 Francs. Sobald positive Antworten eintrafen, wurden die Listen entsprechend mit Punkten versehen, wohingegen die »Widerspenstigen« mindestens einen weiteren Brief erhielten.¹¹ Unter den ersten Subskribenten tauchen etwa die Namen Raoul La Roche, José Luis Sert, Gabriel Chéreau, Claudius Petit, Jane Drew, Bernard Zehrfuss oder Pier Luigi Nervi auf, von denen einige bekanntermaßen auf unvergessliche Art und Weise mit dem Werk und auch dem Lebensweg Le Corbusiers verbunden sind. In der Reihe derjenigen, die die Subskriptionsbroschüre erhielten und dem ersten Aufruf nicht folgten – wenngleich einige von ihnen sich später doch zur Subskription entschlossen oder das Buch einfach nach seinem Erscheinen kauften –, finden sich Alvar Aalto, Walter Gropius, Sigfried Giedion, Jean Cassou, Sven Markelius, Wells Coates, Roland Penrose, Paul Rosenberg, Lucio Costa, Gio Ponti, Carla Marzoli, Oscar Niemeyer, Georges Henri Rivière, Amancio Williams, Charlotte Perriand, Costantino Nivola, Georges Candilis, Alfred Roth sowie Pedro Carrutchet. Es handelt sich also um Listen, die neben dem, was sie mikrohistorisch für die Geschichte von *Le poème de l'angle droit* besagen, Details über Le Corbusiers Netzwerk an nationalen und internationalen Kontakten Mitte der 1950er-Jahre liefern, in dem alte Freundschaften neben Namen stehen, die zu dieser Zeit mit seiner Arbeit als Architekt verbunden sind.

Die Korrespondenz im Anschluss an das Erscheinen des Buches, das am 22. November 1955 in der Galerie Berggruen et Cie. vorgestellt wurde, enthält zahlreiche Belege für dessen positive Aufnahme. Hier können lobende, zum Teil wahrhaft enthusiastische Briefe von Blaise Cendrars,

7 Vgl. Christoher Green, *The Architect as Artist*, in: *Le Corbusier. Architect of the Century*, Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London, [London] 1987, S. 110–130, hier S. 111.

8 Kenneth Frampton, *Opus Circulatorum*, in: *Oppositions. Le Corbusier 1933–1966*, 1980 (wie Anm. 5), S. 109.

9 Stanislaus von Moos, *Le Corbusier as Painter*, in: ebd., S. 89–107.

10 FLC, F2 (20) 299–499.

11 FLC, F2 (20) 465: Es handelt sich hier um einen Brief der Sekretärin Le Corbusiers an die Sekretärin von Tériade, dem der erneuten Zusendung der Subskriptionsbroschüre eine Aufstellung von Personen beigelegt ist, die »bislang noch nicht auf den ersten Rundbrief geantwortet haben«.

Herbert Read, Fernando Martínez Sanabria, Édouard Trouin¹² oder José Luis Sert angeführt werden.¹³ Eine der wohlwollendsten Reaktionen findet sich in einem Telegramm Jane Drews, der britischen Architektin, die zu dieser Zeit gemeinsam mit ihrem Mann Maxwell Fry, der ebenfalls Architekt war, mit Le Corbusier an der Planung und Durchführung von Chandigarh arbeitete. Jane Drew war bereits in den Jahren zuvor, ab 1951, eine exklusive Beobachterin der abschließenden Phase der Planung und Umsetzung des *poème* gewesen. Ihr besonderes Verhältnis zu Le Corbusier zeigt sich außerdem in einem Brief, den er ihr am 22. April 1954 aus Paris schickte,¹⁴ in dem er ihr die Zusendung des *poème* versprach und ihr erklärte, dass er sich an eine Vereinbarung mit Tériade halte und ihr die Subskriptionsbroschüre nur schicke, um den Schein zu wahren, da Tériade ihm untersagt habe, Exemplare des Buches zu verschenken. Eine weitere nachweislich positive Reaktion stammt vom kolumbianischen Architekturbüro Cuéllar, Serrano und Gómez, das seit der Planung für die Neuordnung Bogotás mit Le Corbusier in Verbindung stand und das eine Photographie der Büromitglieder schickte, auf der diese ehrfürchtig das *poème* betrachten.¹⁵

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im Jahre 1955 hatte Le Corbusier gerade die Kapelle *Notre-Dame-du-Haut* in Ronchamp fertiggestellt, jenes Manifest zeitgenössischer religiöser Architektur, und war noch immer vollauf mit der Planung der indischen Stadt Chandigarh, der neuen Hauptstadt des Punjab, und einiger ihrer einzigartigen Gebäude beschäftigt. Sowohl in Ronchamp als auch in Chandigarh lässt sich zudem ein unmittelbarer Bezug zu *Le poème de l'angle droit* nachweisen. Gleichzeitig arbeitete Le Corbusier noch während der letzten Vorbereitungen zur Veröffentlichung der endgültigen Buchfassung an der Umsetzung zweier bedeutender Werke, die er beide 1953 begonnen hatte, die jedoch erst am Übergang zu den 1960er-Jahren ihren erfolgreichen Abschluss fanden: der Brasilianische Pavillon in der Pariser *Cité universitaire* und das Dominikanerkloster *Sainte-Marie de La Tourette* bei Lyon. Darüber hinaus beschäftigte sich Le Corbusier 1947, in der Entstehungszeit des *poème*, aber auch mit solch wichtigen Projekten und Werken wie dem nicht realisierten Plan zum Wiederaufbau der zerstörten elsässischen Stadt Saint-Dié, dem Bau der *Unité d'habitation* in Marseille sowie ihrer Variante in Rezé-les-Nantes oder den *Maisons Jaoul* in Neuilly. All dem ist noch ein weiteres Gebäude hinzuzufügen, das schwer einzuordnen ist, da es als ein regelrechtes architektonisches Selbstporträt Le Corbusiers der 1950er-Jahre verstanden werden kann. Dieses Haus steht auf eine ganz unmittelbare und besondere Weise sowohl mit den Themen des *poème* als auch mit seiner tatsächlichen Entstehung in Zusammenhang: Es handelt sich um den *Cabanon*, sein Ferienhaus in Cap-Martin.

Was sein theoretisches Schaffen betrifft, so veröffentlichte Le Corbusier im Laufe dieser Jahre eine Reihe bedeutender Bücher, welche die Entwicklung seiner städtebaulichen Überlegungen der Nachkriegszeit zusammenfassen: *Propos d'urbanisme* (1946), *Les trois établissements humains* (1945) und *Manière de penser l'urbanisme* (1946). Dieser Reihe ist noch *Poésie sur Alger* hinzuzufügen, jenes Büchlein voller Bitterkeit und Poesie, in dem Le Corbusier von seinen über zwei Jahrzehnte gehegten Träumen endgültig Abschied nimmt, Algier als möglichen Brückenkopf nicht nur eines

12 Dass Édouard Trouin (vgl. dazu sein Dankeschreiben, F2 (20), 390) zu diesen Personen gehört, ist von besonderer Bedeutung, bedenkt man vor allem die >sakralen< Elemente, die *Le poème de l'angle droit* durchziehen sowie die Tatsache, dass Trouin gemeinsam mit Le Corbusier das gescheiterte Projekt für die Basilika La Sainte-Baume vorantrieb, jenem genuinen Aufeinandertreffen von Religion und archaischem Naturbezug. Vgl. Giuliano Gresleri, La Sainte-Baume. Terre et ciel, ombre et lumière, in: Le Corbusier et la nature 2004 (wie Anm. 6), S. 158–171.

13 FLC, F2 (20) 366–506.

14 FLC, E1 (19) 185.

15 FLC, F2 (20) 499.

neuen und modernen Städtebaus zu etablieren, sondern einer ambitionierten territorialen und sozioökonomischen Neuordnung des Mittelmeerraums. Laut Charles Jencks könnte *Poésie sur Alger* gemeinsam mit *Le poème de l'angle droit* und einem weiteren, weniger bekannten Werk von 1957, *Von der Poesie des Bauens*, aufgrund seiner Auseinandersetzung mit architektonischer Fragestellungen, die weniger aus einer funktionalen oder didaktischen denn aus einer explizit poetischen Perspektive erfolgt, eine klar erkennbare Trilogie innerhalb von Le Corbusiers Buchpublikationen bilden.¹⁶

Aber hinsichtlich des theoretischen Schaffens sind die 1950er-Jahre vor allem die Zeit der beiden *Modulor*-Bände (von 1950 und 1955 respektive), die ein neues allgemeines System von Maßeinheiten propagieren, das von der Abstraktheit des metrischen Dezimalsystems gleichermaßen entfernt sein sollte wie vom allzu unmittelbaren Anthropomorphismus des angelsächsischen Systems. Der *Modulor* liefert nicht nur zahlreiche Hinweise für ein besseres Verständnis des *poème*, beide Werke müssen darüber hinaus weitestgehend als Pendant des jeweils anderen gelten. So beginnt das dritte Kapitel des zweiten Bandes etwa mit einem Verweis auf *Le poème de l'angle droit*, indem es die besonderen Umstände des hauptsächlich in Flugzeugen und Hotelzimmern vorangetriebenen Projekts in Erinnerung ruft. Dieser Anspielung ist bezeichnenderweise zudem ein Zitat aus Aischylos' *Der gefesselte Prometheus* vorangestellt, das sowohl das *poème* als auch den *Modulor* auf jener Linie verortet, die für Le Corbusier das künstlerische Schaffen mit dem Mythos vom Zugang des Menschen zu einer höheren, nahezu göttlichen Erkenntnis verbindet.

Neben der Architektur, sei sie nun geplant oder tatsächlich verwirklicht, und der theoretischen Reflexion gibt es jedoch noch einen dritten Eckpfeiler für Le Corbusiers Tätigkeit in den 1940er- und 1950er-Jahren: einen neuen und großartigen Abschnitt innerhalb seiner Beschäftigung als bildender Künstler. Ein Überblick über die entsprechende Produktion dieser Zeit (Gemälde, Zeichnungen, Stiche, Lithographien, Wandteppiche und Skulpturen) zeigt, in welchem Maße Le Corbusier, der wie so viele andere europäische Intellektuelle von den Erfahrungen des Krieges zutiefst betroffen war, die bildende Kunst wieder als untrennbares Pendant zu seiner Tätigkeit als Architekt benötigt und wie er vor dem Hintergrund einer neuen Synthese der Künste eine Phase intensiver künstlerischer Arbeit eröffnet.

Am besten kann man dies zunächst an der Einteilung seines Arbeitstages und der Raumaufteilung seiner eigenen Wohnung in der Rue Nungesser et Coli ablesen, in einem Gebäude übrigens, in dessen Eingangshalle heute eine Reproduktion des *Le poème de l'angle droit* zu sehen ist, über die ganze Hauptwand in Form einer Montage ausgebreitet, welche allerdings erst nach Le Corbusiers Tod entstand. Le Corbusiers Tätigkeit nimmt gewissermaßen einen binären Rhythmus an, dem zufolge ein halber Tag abgeschiedener Reflexion und künstlerischer Arbeit in dem Atelier, das er sich in seiner Wohnung eingerichtet hat, vorbehalten ist und die andere Hälfte, bis 1953 normalerweise nachmittags, der Architektur im Rahmen gemeinschaftlicher Arbeit im Büro in der 35, Rue de Sèvres gewidmet wird. Aber diese zweigeteilte Tageseinteilung gleicht ein wenig jenem sich über 24 Stunden erstreckenden Lauf der Sonne, den Le Corbusier in *La maison des hommes* gezeichnet hatte und der als eines der zentralen Motive des *poème* wieder auftaucht. Bildende Kunst und Architektur werden nicht mehr als einander fremde Tätigkeiten wahrgenommen. Le Corbusier charakterisierte seine künstlerische Praxis zwar als etwas, was im Unterschied zur Architektur interesselos sei und ihm

¹⁶ Charles Jencks, *Le Corbusier and the Revenge of the Book*, in: *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention* (AA's Architecture Landscape Urbanism, 9), London 2003, S. 6–15.

ermögliche, die Ketten der Knechtschaft im Atelier zu sprengen.¹⁷ Aber dieses >Kettensprengen< hatte in Wirklichkeit lediglich das Ziel, Abstand für das Denken zu gewinnen, ein ruhiges Nachdenken zu ermöglichen, das früher oder später im umfassenden Rahmen der Synthese der Künste wieder zur Architektur zurückführen würde. Es handelt sich somit um zwei verschiedene Gesichtspunkte mit jeweils spezifischen intellektuellen Anforderungen, die dem zyklischen Rhythmus des Arbeitstages angepasst werden, aber einander notwendigerweise gleichermaßen in der schöpferischen Entwicklung ergänzen.

Es ist kein Zufall, dass sich unter den Künstlern, die neben Le Corbusier Tériades verlegerische Möglichkeiten nutzen, drei Maler befinden, die zu dieser Zeit ebenso ein Interesse an einer >Synthese der Künste< zeigen: Fernand Léger, Henri Matisse und Pablo Picasso. Léger war einer der Künstler, mit denen Le Corbusier in sehr engem Kontakt stand und mit dem er einen kontinuierlichen – wenngleich nicht immer übereinstimmenden – Meinungsaustausch über das Verhältnis von Kunst und Architektur pflegte. Dieser Austausch währte von 1920 bis zur Zusammenarbeit an dem letztlich aufgegebenen Projekt der unterirdischen Basilika von La Sainte-Baume.¹⁸ Bereits 1943, als die Neubestimmung des Verhältnisses von Architektur und Kunst innerhalb des materiellen und moralischen Wiederaufbaus der Welt besonders dringend erforderlich schien (dieser Notwendigkeit gelte es, sich bei den wieder aufgenommenen Treffen der CIAM in den 1940er- und 1950er-Jahren mit aller Kraft und in einer ganz spezifischen Weise anzunehmen,¹⁹ wie Le Corbusier 1947 bei der Präsentation seines Porte-Maillet-Projekts auf dem Kongress in Bridgewater anmerkte), wurden in New York die *Nine Points on Monumentality* veröffentlicht, die einen Wendepunkt innerhalb der Reflexion über die Notwendigkeit und die Möglichkeiten einer modernen Monumentalität bedeuten. Und diese neun Punkte waren von drei Personen unterzeichnet, die alle jeweils auf sehr besondere Weise mit Le Corbusier verbunden waren. Es handelt sich um den Architekten José Luis Sert, einen ehemaligen Mitarbeiter von Le Corbusier, der Jahre später als Dekan der Fakultät für Architektur in Harvard seinem einstigen Lehrer den Auftrag für das *Carpenter Center for Visual Arts* erteilte, den Schweizer Kritiker und CIAM-Sekretär Sigfried Giedion, einen der wichtigsten Historiographen der modernen Architektur, sowie um Fernand Léger.

Der Gedanke der >Integration< durchzog zudem deutlich die künstlerischen Kreise im Frankreich der 1940er-Jahre und taucht unter unterschiedlichsten Formulierungen, die auch das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst betreffen, immer wieder auf. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei auf den Lettrismus Isodore Isous verwiesen, dessen Manifest 1947 abgefasst wurde, genau in dem Jahr, in dem Le Corbusier mit dem *poème* begann. Das Streben nach einer Synthese von Architektur und bildender Kunst stellte auch ein zentrales gemeinsames Interessengebiet der *Association pour une synthèse des arts plastiques* dar, die von keinem Geringeren als Henri Matisse geleitet wurde und deren stellvertretenden Vorsitz Le Corbusier 1949 übernahm. Pablo Picasso, der in vielerlei Hinsicht wesentlichen Einfluss auf die Entstehung des *poème* haben wird, zählte ebenso zu den Mitgliedern.

17 »Libéré une demi-journée chaque jour le matin ou l'après-midi pour couper les ponts (les chaînes) pour prendre de la distance, pour penser à autre chose de désintéressé, de créatif, de puissant, de vital, d'avenir-passé conjugué.« (Jeden Tag am Morgen oder am Nachmittag einen halben Tag frei halten, um Brücken abzubreaken [Ketten zu sprengen], Abstand zu gewinnen, um an etwas Anderes denken zu können, Interesseloses, Kreatives, Mächtiges, Lebendiges, in dem Vergangenheit und Zukunft vereint sind.) (Entwurf zu dem unveröffentlichten Buch *Le fond du sac*, FLC, F2 (19), zit. nach Marc Bédarida, Rue de Sèvres, 35. L'envers du décor, in: Jacques Lucan (Hrsg.), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1987, S. 354–359, hier S. 354.)

18 Françoise Ducros, Léger (Fernand) (1881–1955), in: Lucan 1987 (wie Anm. 17), S. 230 ff.

19 Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, Cambridge, Massachusetts, und London 2000.

Le Corbusier versuchte, diese Diskussion mit seinem Entwurf für die Pavillons einer Gemeinschaftsausstellung, die 1950 in Porte Maillot stattfinden sollte, auf das Gebiet der Architektur selbst zu übertragen. In Band 5 seines *Œuvre complète* verleiht er mit Hinblick auf dieses Projekt seiner Überzeugung Ausdruck, dass der in der Architektur erfolgte Erneuerungsprozess nun untrennbar mit der ihm verbundenen Vielfalt der bildenden Künste begleitet werden müsse.²⁰ Die geplanten, aber nicht gemäß dem Entwurf umgesetzten Pavillons, deren Konzept jedoch Jahre später beim Bau des Heidi-Weber-Pavillons in Zürich zum Tragen kommt, zielen dezidiert auf einen neuen Ausstellungstypus, der jenen Prozess der Annäherung und Integration im Zeichen der Harmonie ermöglichen soll.

Das Streben nach einer neuerlichen Begegnung von bildender Kunst und Architektur ist somit keine Fragestellung, die einzig Le Corbusier beschäftigte, sondern eines der Hauptthemen der intellektuellen Debatten unmittelbar nach Kriegsende. In diesem gemeinschaftlichen Diskussionszusammenhang steht auch eine Schrift Le Corbusiers, die für das Verständnis des Entstehungsprozesses von *Le poème de l'angle droit* grundlegend ist. Es handelt sich um den Aufsatz *L'espace indicible*, der 1945 verfasst und ein Jahr später in *L'architecture d'aujourd'hui* veröffentlicht wurde.²¹ Angesichts eines 1953 von Le Corbusier geplanten, aber niemals fertiggestellten Buches, das den gleichen Titel tragen sollte,²² erscheint die Reflexion über den *espace indicible* als eine zweifache Wegmarke, die Anfang und Ende des *poème* rahmt. In *L'espace indicible* situiert Le Corbusier seine Überlegungen explizit nicht im Vorhof der Ästhetik oder der reinen Theorie, sondern im schmerzvollen Kontext der zerstörten Welt von 1945. Ausgangspunkt ist die Forderung nach einer wahrhaften geistigen Neubegründung des menschlichen Umfelds im Zeichen der Harmonie. Für Le Corbusier ist die Inbesitznahme des Raumes nicht nur die erste Geste des Menschen, sondern eines jeden Lebewesens – und sowohl die Architektur als auch die Malerei und die Plastik sind mit ihren je eigenen Mitteln >Raumkünste<. Darüber hinaus ist dieser allen Künsten gemeinsame Raum aber an eine so schwer zu bemessende Größe wie die ästhetische Empfindung gebunden. Stellt letztere eine Funktion des Raumes dar, so ist der Raum selbst nicht nur geistig, sondern auch emotional. Jedes Kunstwerk wirkt auf seine Umwelt ein, aber dies geschieht durch Handlungen, die Le Corbusier vorzugsweise mithilfe akustischer Begrifflichkeiten bestimmt. Die Kunst ist nicht mehr nur Sache des Auges und des Sehens, sondern ebenso des Gehörs. Sie ist Harmonie im strengsten musikalischen Sinn. So bildet sich das für das Denken Le Corbusiers fundamentale Konzept der *acoustique plastique*, der >plastischen Akustik<, heraus. Wie er später im zweiten Band des *Modulor* schreiben wird: »Es ist das Gehör, das die Proportionen >sehen< kann. Man kann die Musik der visuellen Proportion >hören<.«²³

Tatsächlich wird das menschliche Ohr ein wiederkehrendes Motiv in Le Corbusiers Nachkriegswerk sein und zwar in seinen beiden möglichen Ausprägungen. Damit ist zum einen das Innenohr gemeint, das mit dem in seinen Gehörgängen eingeschlossenen Flüssigkeitsstand das Gleichgewicht auf die gleiche Weise ermöglicht, wie der Wasserspiegel in der Welt jenen Moment der Beständigkeit und Ausgewogenheit hervorbringt, der im ersten Abschnitt des *poème* zelebriert wird. Zum anderen aber die äußere Ohrmuschel, die zusammen mit der Hand und dem Auge die Verbindung zur Welt und zum Menschen herstellt und die sowohl im künstlerischen Werk Le Corbusiers (neben zahlreichen Gemälden auch in Skulpturen wie der berühmten Plastik *Ozon* von 1946, die

20 Willy Boesiger (Hrsg.), Le Corbusier. *Œuvre complète* 1946–52, Bd. 5, Zürich 1953, S. 67–71.

21 *L'architecture d'aujourd'hui*, April 1946, Spezialausgabe, S. 9–17. Auf Englisch erschien der Aufsatz unter *Ineffable Space* in: Le Corbusier, *New World of Space*, New York und Boston 1948, S. 7 ff.

22 Arnoldo Rivkin, *Indicible (Espace)*, in: Lucan 1987 (wie Anm. 17), S. 189.

23 Le Corbusier, *Le Modulor* 2, Boulogne-sur-Seine 1955.

aus der fruchtbaren Zusammenarbeit mit dem Bretonen Joseph Savina hervorging) als auch in der Architektur selbst zu finden ist, wenn man etwa die Ansicht teilt, dass die Türme von Ronchamp nicht nur als >Lichtperiscope< betrachtet werden können, sondern auch als >Ohren<, welche die Klänge der Landschaft zu verinnerlichen vermögen.

Der >unsagbare< Raum ist mithin kein mit den beruhigenden Hilfsmitteln der Geometrie, der Perspektive und der Größenverhältnisse mathematisch zu beherrschender Raum mehr. Vielmehr ist er Ausdruck etwas nicht Messbaren, >Unsagbaren<, das ihn in die Nähe der Erfahrung des Heiligen rückt und ihn vom streng Wissenschaftlichen entfernt: »Ich kenne das Wunder des Glaubens nicht, aber ich erlebe oft jenes des unsagbaren Raumes, der Krönung künstlerischer Empfindung.« Es sei dieser unsagbare Raum, den Architektur und bildende Kunst gemeinsam haben. Er mache es möglich, dass der Architekt, der in der Gegenwart viele seiner Aufgabenbereiche an die Ingenieure abgetreten hat, sich wieder den bildenden Künstlern annähere. Bedeutete die Aufspaltung in die einzelnen Künste ein Unglück für die Entwicklung der abendländischen Kultur, biete das zeitgenössische künstlerische Schaffen nun die Möglichkeit einer Wiedervereinigung. Alles läuft nach Le Corbusier auf eine Synthese hinaus. Diese Gedanken legt er unmittelbar darauf 1948 auch in dem Aufsatz *Unité* dar (das Wort *unité* wird als Titel einer Lithographieserie wieder auftauchen, die direkt im Anschluss an das *poème de l'angle droit* einige seiner Motive weiterentwickelt, wie im Folgenden noch ausgeführt wird).

Für den konzeptuellen und künstlerischen Aufbau des *poème* spielen sodann zwei Wandmalereien eine wichtige Rolle, die aus Le Corbusiers Anfangsjahren stammen. 1947 entwarf Le Corbusier für das Büro in der Rue de Sèvres – nach eigenen Aussagen auf Bitte der Ateliermitarbeiter²⁴ – ein großformatiges Wandgemälde, das eine erste Fassung der Lithographie darstellt, die kurz darauf das *chair* (Fleisch, C.3, S. 93) des *poème* veranschaulicht wird und auf der die Überlagerung zweier Motive zu sehen ist, die zu den geläufigsten in Le Corbusiers bildlicher Symbolik gehören: die feminine Gestalt und die Muschel, die das Prinzip der Weiblichkeit repräsentiert. Dabei überlagert sich die archetypische Darstellung des Weiblichen mit der Ebene des persönlichen Mikrokosmos, insofern alles darauf hindeutet, dass es sich sowohl hier als auch später im *poème* zugleich um ein Porträt von Le Corbusiers Frau Yvonne handelt. In der Lithographie des *poème* wird diese erste Version im oberen Bildteil jedoch bezeichnenderweise durch das *niveau*, die Horizontlinie, sowie oberhalb davon durch eine architektonische Struktur komplettiert. Einige Interpretationen wollten in deren Form auch eine Swastika erkennen, wodurch das Konzept der menschlichen Baukunst selbst mit jenem uralten Ewigkeitssymbol verbunden wäre.

1948 führt Le Corbusier das zweite Gemälde aus, das mit dem *poème* in Beziehung steht: die Wandmalerei des *Pavillon Suisse* für die Pariser *Cité universitaire*. Für den Entwurf dieses großformatigen Gemäldes mit einer Fläche von fast 50 Quadratmetern (11 Meter Länge bei 4,5 Metern Höhe) verwendete Le Corbusier, wie auch später für die Lithographien des *poème*, keine vorab angefertigte Zeichnung, sondern eine *maquette*, wie er diese selbst nennt,²⁵ aus *papiers collés*, die durch Ausschneiden und Aufkleben bunten Papiers angefertigt wurde. Weder die Verwendung des, für ihn im Übrigen selbstverständlichen, Begriffs *maquette* noch die Wahl eines >baulichen< statt zeichnerischen Verfahrens wie dem der *papiers collés* können zufällig sein. Vielmehr unterstreichen sie gemeinsam mit der Idee eines Wandgemäldes, das gleichzeitig als Architektur gelten kann, sowohl im *Pavillon Suisse* als auch im *poème* das Streben nach einer Synthese der Künste.

24 Boesiger 1953 (wie Anm. 20), S. 232.

25 Ebd., S. 234 f.

Das Wandgemälde des *Pavillon Suisse* stellt eine elaborierte Komposition dar, in der einige Motive versammelt sind, die unmittelbar darauf im Buch wieder vorkommen. Der rechte Bereich wird von dem Mischwesen einer Frau mit Ziegenkopf und Flügeln eingenommen, das sich in horizontalem Flug befindet. Für dieses Wesen wurden zwei Deutungen – Einhorn und Steinbock – vorgeschlagen, die miteinander gar nicht so unvereinbar sein müssen, wenn man die Figur eher als ein Auffangbecken verschiedener mythischer Motive denn als eine klar ausgeprägte Ikonographie mit einer festen symbolischen Bedeutung versteht. Dies entspräche ohnehin auch eher dem für Le Corbusier üblichen Vorgehen, ebenso wie seinem sehr eigenen Umgang mit der mythologischen Tradition. Schützend ragt eine riesige Hand über dem rechten Flügel der Figur empor. Daneben zitiert eine Inschrift, die wie im *poème* von Hand geschrieben ist, einen Vers aus Stéphane Mallarmés Gedicht *Un autre éventail*, das auch unter dem Titel *Éventail de Mademoiselle Mallarmé* firmiert: »Garder mon aile dans ta main« (Behüte meinen Flügel in Deiner Hand).²⁶ Einhorn beziehungsweise Steinbock und Hand sind also eng miteinander verbunden, wie dies auch auf dem Titelbild von *Poésie sur Alger* von 1950 und in der Lithographie auf Seite 109 des *poème* zu sehen ist. Im linken Teil des Bildes bildet eine Gruppe geschwungener Formen ein weiteres Motiv, die Darstellung der Struktur des Ohres, das zunehmend an Bedeutung gewinnt und sowohl auf die stete Suche nach einer plastischen Akustik wie auch auf das Motiv des *niveau* verweist. Dabei handelt es sich um das nur unter Anstrengung zu erreichende Gleichgewicht zwischen den Gewalten einer nie stillstehenden und sich stets verändernden Natur, das vor allem im zweiten Abschnitt des *poème* anhand der Horizontlinie des Meeres dargestellt werden wird. Den ganzen mittleren Bereich teilen sich wiederum ein Stierkopf, Symbol für die Sonne und den Frühling sowie Emblem des mythischen Mittelmeerraums, und eine weibliche Figur, deren Gesicht nach rechts blickt und deren Körper deutlich drei spitz hervorstehende Wölbungen aufweist. Richard Allen Moore, der ausführlich über die Bedeutung dieser Frauenfigur geschrieben hat, deutet sie als eine Allegorie des Mondes. Mogens Krustrup hingegen vermutet hinter dieser Ansammlung mythischer Motive ein doppeltes Selbstporträt, das die schöpferische Vereinigung des männlichen und weiblichen Prinzips auf die Person Le Corbusiers und seiner Frau Yvonne übertrüge. Somit wäre sowohl im Büro der Rue de Sèvres wie auch im *Pavillon Suisse* bereits jene Einbindung des Individuell-Persönlichen in die umfassenden Gestaltungsprozesse zu erkennen, die das Vorhandensein einer großen Anzahl eigentümlicher >Selbstporträts< suggeriert, die sich durch das ganze *poème de l'angle droit* hindurchziehen.

In dieser neuen künstlerischen Schaffensperiode Le Corbusiers ist eines der immer wiederkehrenden Motive das des Stieres. In den zahlreichen *taureaux* dieses Jahrzehnts, die neben vielen Zeichnungen mindestens fünfzehn Gemälde umfassen, ist unzweifelhaft der Einfluss Picassos erkennbar. Von diesem besaß Le Corbusier nicht nur zwei Bilder, er verfolgte dessen Entwicklung – gemäß Stanislaus von Moos spätestens seit 1927, wie man an seinen Frauenzeichnungen aus Algier sehen könne²⁷ – auch sonst mit einer solchen Aufmerksamkeit, dass er ihn 1949 sogar einlud, sich der ASCORAL anzuschließen. Auch wird der fünfte Band des *Œuvre complète* des Architekten von einer Photographie eingeleitet, auf der Le Corbusier und Picasso auf der Baustelle der *Unité d'habitation* in Marseille zu sehen sind. Wenngleich Picassos Verhältnis zu Le Corbusier noch wenig erforscht

26 »O rêveuse, pour que je plonge / au pur délice sans chemin, / sache, par un subtil mensonge, / garder mon aile dans ta main« (Oh Träumerin lenk meine Flügel / in reiner Wonnen pfadlos Land / hilf mir durch eine zarte Lüge / Behüte meinen Flügel in Deiner Hand), in: Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris 1993, S. 62; Vgl. dazu auch eine Interpretation des Gedichts bei Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris 1995, S. 393–396.

27 Von Moos 1980 (wie Anm. 9), S. 89–107.

ist, sollte man sich in Erinnerung rufen, dass auf der Pariser Weltausstellung von 1937, für die der Architekt seinen kurzlebigen *Pavillon des temps nouveaux* erbaute, im Spanischen Pavillon von José Luis Sert und Luis Lacasa Picassos *Guernica* ausgestellt wurde. Einige Figuren aus diesem Bild haben einen ganz offensichtlichen Einfluss auf bestimmte Motive und Bilder innerhalb der Malerei Le Corbusiers in der Nachkriegszeit gehabt.

Der Stier ist nicht nur in den *taureaux*, die 1956 Gegenstand einer Ausstellung in der New Yorker Pierre Matisse Gallery waren, das zentrale Motiv. Er wird auch sogleich in größere Kompositionen aufgenommen, wo er eine wichtige Rolle für die zunehmend vielschichtiger werdende Symbolik des künstlerischen Werkes Le Corbusiers spielt. Wie zu zeigen sein wird, ist das Motiv des Stiers eines jener Beispiele, wo die klassische Mythologie (der Minotaurus ist beispielsweise explizit Gegenstand der Zeichnung auf Seite 99 des *poème*) in einer überaus originellen Synthese auf den modernen Mythos der >Mediterraneität²⁸ sowie die alchemistische Tradition und das esoterische Denken trifft. In den Gemälden ebenso wie im *poème* oder in der nachfolgenden Lithographieserie *Unité* repräsentiert der Stier die Kraft, die nie stillstehende und sich stets verändernde Natur sowie oft auch die Männlichkeit gegenüber den weiblichen Zügen des Kosmos und die Kraft des wieder erwachenden Frühlings gegenüber der winterlichen Dunkelheit.

Für eine angemessene Einschätzung dieser >symbolischen< Interpretationen darf man jedoch nicht außer Acht lassen, dass Le Corbusier die Entstehung der Stier-Serie immer wieder nicht als einen gewollten intellektuellen Prozess beschrieb, sondern als ein dem Zufall geschuldetes Ereignis: Die Idee sei aus »einem Gemälde im Hochformat von 1920 hervorgegangen, dessen Photographie im Querformat angeschaut wurde. Und dreißig Jahre später entstand, während die Gedanken bei anderen Dingen waren und vor allem aus der Nützlichkeit heraus, im Hinblick auf menschliche Figuren über ein >Bestiarium< zu verfügen, unversehens eine Reihe von Verformungen. Und eines schönen Tages stellt sich völlig jenseits meiner Kontrolle die Entdeckung eines Stieres in meinen Bildern ein.«²⁹ Das Motiv des Stieres nimmt daraufhin sofort unterschiedliche symbolische Bedeutungen an, die sich je nach Kontext verändern. Vor allem ist es aber das Ergebnis der visionären Kraft eines Künstlers, der die verschiedenen Möglichkeiten, die in einem Kunstwerk angelegt sind, zu erkennen und ein Gemälde in etwas ganz anderes zu verwandeln vermag, das aber dennoch bereits im ursprünglichen Werk in nuce aufzufinden ist.

Zu dieser vielschichtigen künstlerischen und theoretischen Entwicklung musste jedoch noch ein weiteres Element hinzukommen, damit sich das Denken Le Corbusiers in Form eines Gedichts niederschlagen konnte, das ausgerechnet dem >rechten Winkel< gewidmet ist. Gemeint ist eine umfassende Neubestimmung des Wesens der Geometrie und ihrer Bedeutung für kreative Prozesse und Erkenntnisvorgänge. Bereits seit den 1920er-Jahren versuchte Le Corbusier, ein Konzept der Geometrie zu erarbeiten, das kosmisch, initiiierend, heuristisch sowie nicht mathematisch abstrakt – und damit, wie oft gezeigt wurde, eher pythagoreisch denn euklidisch – sein sollte. Schon 1921 fügten die *tracés regulateurs*,³⁰ die Maßregler, der >maschinistischen< Poetik des Architekten einen entscheidenden Aspekt hinzu: die These von einer dem menschlichen Geist eigenen

28 Benedetto Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Neapel 1994, sowie Benedetto Gravagnuolo (Hrsg.), *Le Corbusier e l'antico. Viaggi nel mediterraneo*, VIIe Rencontre de la Fondation Le Corbusier, Neapel 1997.

29 Jean-Louis Cohen, *La planète comme chantier*, Paris und Genf 2005, S. 123.

30 Vgl. Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts, 1976, S. 1–27 (dt.: Colin Rowe, *Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays*, Basel u. a. 1998, S. 11–35), sowie Dario Matteoni, *Tracés regulateurs*, in: *Lucan* 1987 (wie Anm. 17), S. 409–414.

Geometrie. Diese >natürliche< Geometrie wird nicht mehr als ein geistig-abstraktes Konstrukt angesehen, vielmehr wird ihr seelisches und instinktives Wesen betont, deren Ursprünge nicht in der wissenschaftlichen Berechnung liegen, sondern in der – im striktesten musikalischen Sinne verstandenen – Harmonie mit den Gesetzen des Universums.

Obwohl sie sich im Zuge der Entwicklung des architektonischen und künstlerischen Denkens Le Corbusiers veränderte, ist es diese Vorstellung der Geometrie, die in der Metapher vom rechten Winkel im offensichtlichsten theoretischen Vorläufer des hier behandelten Buches zum Ausdruck kommt: dem Aufsatz *L'angle droit*, der 1924 in der 18. Ausgabe der Zeitschrift *L'esprit nouveau* veröffentlicht wurde. Darin wird der rechte Winkel zur zentralen Metapher für die Aufgabe des Künstlers in der Welt erhoben. Diese besteht darin, das auf der menschlichen Natur beruhende Überzeitliche der Kunst ausfindig zu machen, in Abgrenzung von der Mehrzahl der Avantgarden und ihrer Betonung des Außergewöhnlichen und des >Anormalen< immer wieder das >Normale<, allen Menschen und ihrem Zugang zur Welt Gemeinsame in den Blick zu rücken, sowie »den Mittelpunkt« zu suchen, »um den herum die Kurven der Variablen nur Nuancen sind«. Der schöpferische Akt stellt somit einen Prozess der Anerkennung der Gesetze dar, nach denen sich die Welt richtet. In dem Maße, in dem sich das menschliche Handeln entgegen seiner vormaligen Willkürlichkeit der Essenz dieser Gesetze angleicht, repräsentiert der schöpferische Akt aber zugleich eine positive, Ordnung stiftende Handlung. Die Geometrie ist dann keine kalte mathematische Abstraktheit mehr, sondern eine bewegliche Anpassung des menschlichen Handelns an besagte fundamentale Gesetzmäßigkeiten. Sie bezeichnet eher *inferi* (Werden), ein Ideal der Vervollkommnung. Die Vollkommenheit des rechten Winkels besteht demnach vor allem darin, das geometrische Ergebnis des horizontalen und vertikalen Zusammentreffens zweier fundamentaler Gesetzmäßigkeiten zu sein. Dabei bildet das Gesetz der Schwerkraft die Vertikale, während die Horizontale die ebene Fläche des Erdbodens ist oder die waagerechte Linie, in der schließlich das Meer zur Ruhe kommt, die Linie des Horizonts. Hier scheint bereits die grundlegende Bedeutung auf, die Le Corbusier in seinen späteren Überlegungen, von *La ville radieuse* aus dem Jahre 1935 bis hin zum *poème*, dem Konzept des *niveau* und vor allem der Waagerechten des Meeresspiegels beimessen wird, jenem momentanen Zustand des Gleichgewichts inmitten des steten Wandels und der Unbeständigkeit der Natur. Es ist dieses Zusammentreffen der vertikalen Gewissheit der Schwerkraft mit der >ausgeglichenen< Horizontalität, die dem rechten Winkel seine Vollkommenheit verleiht: »Innerhalb der unendlichen Anzahl möglicher Winkel ist der rechte Winkel der Typus des Winkels; der rechte Winkel ist eines der Symbole für Vollkommenheit.« Hierin liegt auch die Existenz eines >rechtwinkligen Geistes< begründet, der ein Symbol für das Dauerhafte, für das sichere Terrain ist, auf dem sich die menschliche Schöpfung niederlassen kann, während das Schiefe stets Ausdruck des Unbeständigen ist.

Diese Überlegungen finden – mitsamt der Forderung nach ihrer städtebaulichen Umsetzung – ihre methodische Formulierung im Buch *Urbanisme* von 1924. Die Sentenz, die das zweite Kapitel überschreibt, scheint dem rechten Winkel zwar lediglich einen instrumentellen Wert beizumessen,³¹ doch wenn man den Ausführungen des Textes folgt, wird schnell die wahrhaft kosmische Bedeutung ersichtlich, die Le Corbusier diesem Hilfsmittel zuschreibt: »Das Gesetz der Schwerkraft scheint für uns den Widerstreit der Kräfte zu bestimmen und das Universum im Gleichgewicht zu halten, daher rührt auch die Senkrechte. Am Horizont zeichnet sich die Waagerechte ab, ein

31 »L'angle droit est, on peut le dire, l'outil nécessaire et suffisant pour agir puisqu'il sert à fixer l'espace avec une rigueur parfaite.« (Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris 1924, S. 21.) (Der rechte Winkel, könnte man sagen, ist ein notwendiges und gutes Werkzeug um zu arbeiten, weil er dazu dient, den Raum perfekt zu bestimmen; Übersetzung von Christoph Claus).

Zeichen der Unbewegtheit. Die Senkrechte bildet zusammen mit der Waagerechten zwei rechte Winkel. Es gibt nur eine Senkrechte, es gibt nur eine Waagerechte, das sind zwei feste Größen. Der rechte Winkel ist wie die Gesamtheit aller Kräfte, die die Welt im Gleichgewicht halten. Es gibt nicht nur einen rechten Winkel, sondern es gibt die Unendlichkeit aller anderen Winkel: Der rechte Winkel hat folglich das Vorrecht vor den anderen Winkeln: Er ist einzigartig, er ist konstant. «³²

1947, fast fünfundzwanzig Jahre nach dieser ersten Feier des rechten Winkels von 1924 und inmitten eines ungemein bewegten Abschnitts voller realisierter und geplanter Architekturprojekte, regen künstlerischen Schaffens und theoretischer Reflexionen, beschließt Le Corbusier, das Thema erneut aufzugreifen und eine Arbeit in Angriff zu nehmen, die von den Ideen der Synthese und der *recherche patiente* geprägt ist und zum Ziel hat, in einem einzigen Werk eine komplette persönliche Weltanschauung zum Ausdruck zu bringen, die über Jahrzehnte hinweg mühsam entwickelt worden war. *Le poème de l'angle droit* verkörpert 1955 das Endergebnis einer Arbeit, die auf vielschichtige Weise konzeptuelle Reflexion, poetisches Streben und künstlerisches Schaffen verband. Der damit verbundene ungeheure Anspruch und die immense geistige Anspannung sind auf jeder einzelnen Seite ebenso zu erkennen wie in den unterschiedlichen Entwürfen, die über die Jahre bis zu acht Überarbeitungen erfuhren.³³ Wie bereits erwähnt, war Le Corbusier mit diesem Unterfangen im Wesentlichen von 1947 bis 1953 beschäftigt. Aber in ihm schlagen sich nach einem wesentlich länger währenden Reifeprozess einige der wichtigsten Motive und Problemstellungen nieder, die schon erheblich früher die Vorstellungswelt des Architekten beschäftigten. Zum Teil reichen sie sogar bis in die >puristische< Phase des *L'esprit nouveau* zurück oder, weiter noch, bis zu den unauslöschlichen frühen Lektüren und den Erfahrungen, die Le Corbusier auf den zwei großen prägenden Initiationsreisen seiner Schulzeit machte.

Die wahrhaft zentrale Bedeutung, die Le Corbusier dem *poème* innerhalb seines Gesamtwerkes zumaß, tritt mit aller Klarheit in dem Werbeprospekt zutage, den er selbst für *Tériade* verfasste:

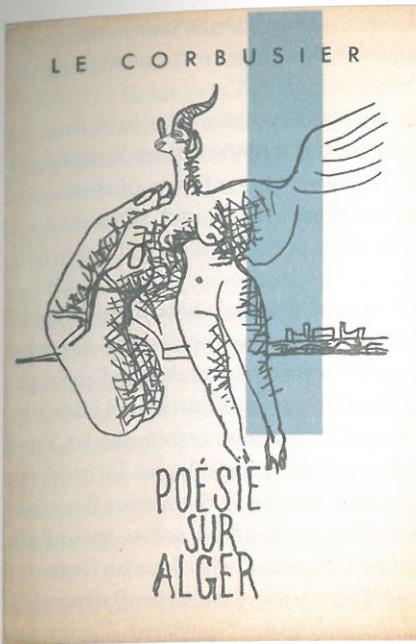
»Le Corbusier, der seit mehr als dreißig Jahren regelmäßig in den Druckereien anzutreffen ist (*L'ESPRIT NOUVEAU*, Layout für die Sammlung Crès von 1923–1931, für *La ville radieuse*, *Des Canons et des munitions*, *Merci...*, *La maison des hommes*, *Entretien*, *Poésie sur Alger*, für den *Modulor* etc.), nutzt hier seine Kenntnisse für die Herstellung eines Buches erstklassigen Kunsthandwerks, eines seltenen und kostbaren Buches, eines Buches, das über den Wechselfällen des so mühseligen und gefährvollen Werdegangs des modernen Baumeisters schwebt. Seine Lebenserfahrung schlägt sich im Gewicht dieses Buches nieder, wohlweislich vor dem Aufruhr, der Unordnung sowie der Mittelmäßigkeit oder gar der Dummheit in Schutz gebracht.

Seine Niederschrift ging er zunächst wie seine Häuserprojekte an: alles in einen banalen Zusammenhang bringen und dabei der Aussage jedes Dings Beachtung schenken. Auf dem Grunde dieses Gedichts gibt es also viele Dinge zu entdecken.

Später hat er Abstand genommen, hat sich dann darüber erhoben: Er hat die Brücken abgebrochen. Nun ist es am Leser, dieses Gedicht zu lesen.

32 Ebd. S. 20 f.: »La loi de la pesanteur semble résoudre pour nous le conflit des forces et maintenir l'univers en équilibre; par elle nous avons la verticale. A l'horizon se dessine l'horizontale, trace du plan transcendant de l'immobilité. La verticale fait avec l'horizontale deux angles droits. Il n'y a qu'une verticale et il n'y a qu'une horizontale; ce sont deux constantes. L'angle droit est comme l'intégrale des forces qui tiennent le monde en équilibre. Il n'y a qu'un angle droit mais il y a l'infinité de tous les autres angles; l'angle droit a donc des droits sur les autres angles: il est unique, il est constant. « (Übersetzung im Essay: Christoph Claus).

33 Im Archiv der Fondation Le Corbusier werden die Entwurfsblätter von einigen, aber nicht allen Überarbeitungsstadien aufbewahrt.



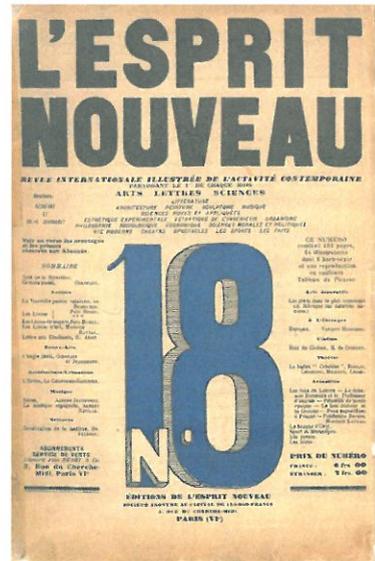
01
Poésie sur Alger, Einband, 1951



02
Papier collé für das Wandgemälde im Büro 35, Rue de Sèvres



03
Wandgemälde im Pavillon Suisse der Cité universitaire



04
L'esprit nouveau, Nummer 18, 1924, Titelblatt
In dieser Ausgabe erschien der Artikel L'angle droit.

Le Corbusier hat niemals zuvor in seinem Leben Verse geschmiedet; aber er hatte auch nie schreiben, malen oder bauen gelernt. Er bringt hier sein Verlangen nach Entdeckungen und nach Kühnheit zum Ausdruck.

Dieses Gedicht, auf das am Ende des 5. Bandes von *Œuvre complète* angespielt wird, erhellt die fundamentale Wirklichkeit der Arbeit Le Corbusiers: im Herzen der Schwierigkeiten den Verlauf der Ereignisse und des eigenen Weges entdecken, den Kopf über das allgemeine Getöse erheben, das immer den Anschein des Chaotischen und der Karikatur hat, hatte und haben wird, und nicht mehr als jene verzweifeln, die Angst haben, klar zu sehen.³⁴

In dieser Ankündigung treten bereits einige der zentralen Merkmale hervor, die *Le poème de l'angle droit* jenem vom Autor selbst betonten, ganz besonderen Ort zukommen lassen. Zunächst wird das Werk in den Zusammenhang einer kontinuierlichen, weit zurückreichenden und außergewöhnlichen Beziehung zum Buch gestellt. Dass Le Corbusiers Werdegang als Architekt und bildender Künstler untrennbar mit seiner schriftstellerischen und theoretischen Seite verbunden ist, ist so bekannt, dass dies hier nicht vertieft werden muss. Die Wanderausstellung *Le Corbusier. Un architecte et ses livres* in den Jahren 2005/06 hat jedoch in Erinnerung gerufen, dass Le Corbusier das Buch niemals als ein bloßes, unbeteiligtes Medium betrachtete, dessen Äußeres, das Buch selbst, keine Rolle spielte und hinter dem Inhalt, den zu übermittelnden Gedanken, verschwände. Ganz im Gegenteil kann man den unerschöpflichen Ideenreichtum des Schweizer Meisters in jedem seiner Bücher nicht nur an den Worten, Zeichnungen oder Photographien, sondern auch an der Gestaltung, Umsetzung und Einteilung des Buchobjekts selbst ablesen.

Deshalb hebt Le Corbusier gleichermaßen die künstlerische wie die kunsthandwerkliche Beschaffenheit des Buches hervor: Es ist ein Werk >erstklassigen Kunsthandwerks<, aber auch ein >seltenes und kostbares< Buch. In seiner Entwicklungsgeschichte fällt es ebenfalls schwer, die Dimension des Entwurfs, der Konzipierung als geistigen Gegenstand, von der minutiösen kunsthandwerklichen Arbeit zu unterscheiden, die von der steten Überarbeitung und Neugestaltung der *papiers-collés*->Maquetten< bis hin zum Druck reicht. Bei der Konzeption und Herstellung dieses Buches hat Le Corbusier somit eine gelungene Demonstration jenes Strebens nach der Aussöhnung von Gehirn und Hand geliefert, die er in *L'espace indicible* gefordert hatte und die in der Komplementarität der Bilder von Auge, Ohr und (offener) Hand visuell symbolisiert werden wird.

Wie hätte es auch anders sein können, setzte dieser Versuch einer Zusammenfassung der mehr als vierzig Jahre währenden Bestrebungen, die Architektur im Rahmen einer allgemeinen Schöpfungsphilosophie zu begreifen, doch unter anderem ein Verlangen nach der Wiederherstellung der verloren gegangenen Verbindung zwischen Philosophie und Dichtung, zwischen Poetik und wesenhafter Erkenntnis ebenso voraus wie eine Ablehnung der kulturellen und geistigen Fragmentierung der Moderne. Allein die Vorstellung eines Architekturgedichts lässt *Le poème de l'angle droit* als einen Schlüsseltext erscheinen. In ihm wird der Weg fortgesetzt, den Le Corbusier in den zahlreichen vorangegangenen Schriften begonnen hatte, in denen die architektonischen Überlegungen oftmals Züge einer poetischer Feier annahmen. Und wie gerade gezeigt wurde, war dies nicht einfach ein rhetorischer Kunstgriff. Es mag daher seine Berechtigung haben, den Text Le Corbusiers als eine moderne Variante jener Prosagedichte anzusehen, mit denen Charles Baudelaire hundert Jahre zuvor seinerseits versucht hatte, den Standort der Kunst innerhalb einer Welt, die sich

34. FLC, F2 (20) 416.

»rascher, ach! als das Herz eines Sterblichen«³⁵ wandelte, zu bestimmen und sich dabei auch selbst klar zu machen.

Es ist kein Zufall, dass diese vielschichtige Vision vom Verhältnis des Menschen zum Kosmos, in der all diese Aspekte ein Verlangen nach einer Rückkehr zu den Ursprüngen, nach einer Wiederherstellung der Verbindung zur Natur begründen, die dann nicht mehr unter dem Zeichen der Beherrschung, sondern der Harmonie stünde, letztlich in einem Buch mündet. Stellt *Le poème de l'angle droit* ein Prosagedicht dar, das zudem ein ebenso literarisches wie künstlerisches Gedicht ist, so wird das Buch selbst kein unbedarftes Objekt sein. Vielmehr dürfte es, allein schon durch die Art und Weise, in der die unterschiedlichen Materialien angeordnet und die Verbindung zwischen Poetik, Ästhetik und Architektur zum Ausdruck gebracht werden, den Gedanken der Synthese, der Einheit, der Integration noch unterstreichen. Und innerhalb dieser Synthese ist die Bedeutung, die sowohl im Entstehungsprozess wie auch im fertigen Buch der Würdigung der Handarbeit beigemessen wird, nicht der unwichtigste Aspekt. Denn die Handarbeit kam nicht nur im Stadium der Umsetzung zum Tragen, sondern über die *papiers collés* der »Maquetten« sogar im Prozess der Konzeption selbst. Entgegen der traditionellen Privilegierung der Idee gegenüber der Ausführung ist das *poème* in erster Linie ein sorgfältig konstruiertes Buch und damit ein Beispiel jener *recherche patiente*, die Le Corbusier in einer seiner letzten Schriften theoretisch darlegt.

Der programmatische Vorrang, der hier der Handarbeit von Neuem zuerkannt wird, zeigt sich im Verzicht auf die Drucklettern. Denn das Gedicht wurde eigens von der Hand des Künstlers geschaffen. Das gilt gleichermaßen für die Bilder wie für jene anderen, unmittelbar lesbaren Zeichnungen, die im Grunde die in einer persönlichen Kalligraphie geformten Buchstaben darstellen. Nachdem er in einigen seiner früheren Werke auf moderne Kombinationen aus Drucktypen und Bildern zurückgegriffen hatte – um nur ein Beispiel zu nennen, sei an die innovative Weise erinnert, in der Text, Graphiken und Photographien die Seiten von *Vers une architecture* einteilen –, stellt die Wahl der Handschrift anstelle der Druckbuchstaben allein schon eine Metapher für Le Corbusiers Vorstellung von der Kreativität dar. Denn die Kalligraphie ist unverwechselbarer Ausdruck des Individuellen, wenngleich im Rahmen einer universell gültigen Schreibweise. Sie verbindet somit individuelle Kreativität mit allgemeinen Regeln, und den individuellen Ausschlag gibt just die Hand des Künstlers.

Doch auch in dieser Hinsicht stellt das *poème* kein Einzelphänomen dar. Um nur bei den Verlagserzeugnissen Tériades zu bleiben: Rouaults *Divertissement* setzte ebenso auf die persönliche Kalligraphie wie *Le chant des morts*, in denen die von Reverdys Hand gezeichneten Wörter und die ihnen eigene künstlerische Ausdruckskraft einen Dialog mit Picassos Lithographien eingingen. 1957 zeigt ein scheinbar belangloses Vorkommnis, wie viel es Le Corbusier bedeutete, dem *poème* die Spur der Handarbeit und somit der »Hand« des Autors einzuprägen. Im Juni diesen Jahres erbat Walter Herdeg, Herausgeber der Schweizer Zeitschrift *Graphis*, von ihm die Erlaubnis, einige Bilder des *poème de l'angle droit* in einem Artikel abdrucken zu dürfen, den die Zeitschrift über Le Corbusier veröffentlichen wollte. Le Corbusier erteilte sein Einverständnis, allerdings nur unter der Bedingung, dass die Bilder in ihrem ursprünglichen Format wiedergegeben würden oder dass nur Ausschnitte der Lithographien reproduziert würden, wobei auch hier die Originalgröße beizubehalten wäre: »Weil ich festgestellt habe, dass die Verkleinerungen des *poème de l'angle droit* ihm Wert nehmen. Denn die Größe der handschriftlichen Buchstaben und der Zeichnungen ist eine unmittelbare Konsequenz der

35 Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen. Les fleurs du mal, hrsg. u. übersetzt v. Friedhelm Kemp, München 1997, S. 183. Vgl. dazu auch die Baudelaire gewidmete Sondernummer von Sileno, Madrid 1996, 1.

Hand (meiner Hand) und ihren Abmessungen. «³⁶ Das Gedicht ist nicht nur von Hand geschrieben, sondern unmittelbarer Ausdruck der Arbeit einer bestimmten Hand, der Hand Le Corbusiers. Da ihm an dem *Graphis*-Artikel gelegen war, übernahm Le Corbusier selbst die Überprüfung der Bilder und schlug sogar einige Änderungen vor, die er auf blaues Papier zeichnete und an Herdeg schickte.³⁷ Der Artikel wurde schließlich veröffentlicht und fand Le Corbusiers Gefallen.

Die Anordnung der Bilder und Texte, die das *poème* ausmachen, folgt keiner unbedachten Aneinanderreihung. Vielmehr wird dem *poème* eine Struktur verliehen, welche die poetisch, künstlerisch und architektonisch geschlossene Form einer Ikonostase annimmt. Die Wahl dieses architektonischen Elements als Leitfaden des Gedichts ist alles andere als zufällig. Die Ikonostase stammt ursprünglich aus der frühchristlichen und byzantinischen Architektur und wurde später in der osteuropäischen Kirchenarchitektur weiterentwickelt, wo sie schließlich zu einem zentralen Bestandteil der orthodoxen Liturgie avancierte. Innerhalb des heiligen Raumes der Kirche gibt die Ikonostase die Vorstellung einer heiligen Hierarchie wieder, einer räumlichen Abgrenzung zwischen dem Altarbereich und dem Ort für die meisten Gläubigen sowie einer Stufenleiter für den Aufstieg zum Geistlichen. Sie bildet eine Barriere, die jene ausschließt, die noch nicht die Bedingungen für das Erklimmen der nächsten geistlichen Stufe erfüllen. Le Corbusier kannte die theologische Funktion dieser räumlichen Grenze bereits seit seiner Reise in den Orient sehr genau. Auf dieser Reise riefen besonders die Klöster des heiligen Berges Athos in ihm eine Begeisterung hervor, die nicht nur ästhetisch, architektonisch oder landschaftlich begründet war, sondern sich durch das tiefe Empfinden etwas grundsätzlich Heiligen auszeichnete, wie es für Le Corbusiers eher kosmisches und pantheistisches denn unmittelbar religiös-konfessionelles oder theologisches Verständnis charakteristisch ist.

In ihrer Funktion als Strukturierungsprinzip des *poème* legt die Ikonostase jedoch ihre im strengerem Sinne liturgischen Konnotationen ab und wird zur architektonischen Metapher für eine kosmische Reflexion über die menschliche Schöpfungskraft und über die Mission des Künstlers in der Welt. Dieser muss als notwendige Bedingung für sein gesellschaftlich förderliches Handeln zu einer Kenntnis der Gesetzmäßigkeiten der Natur gelangen, wie sie nur einigen wenigen Auserwählten vorbehalten ist. Bereits Paul Venable Turner hat gezeigt, dass man nicht vergessen sollte, welchen Eindruck Édouard Schurés 1889 erschienenen Buch *Les grands initiés* beim jungen Jeanneret hinterließ, das er 1907 von Charles L'Éplattenier geschenkt bekommen hatte.³⁸ Wenngleich diese Lektüre womöglich nicht ganz so prägend ist, wie man gelegentlich annimmt, ist ihre Wirkung dennoch nicht zu leugnen. In dem Buch entwickelt der mit Richard Wagner und Rudolf Steiner befreundete Theosoph, Dichter, Dramatiker und Musikwissenschaftler anhand der Beschreibung von acht >großen Eingeweihten< (Rama, Krishna, Hermes, Moses, Orpheus, Pythagoras, Platon und Jesus Christus) den zentralen Gedanken – für den spirituellen Fortschritt der Menschheit – einer Geheimlehre dieser Gattung heldenhafter Geister, die die essenziellen, unter der Oberfläche der Dinge verborgenen Wahrheiten suchten und offenbarten. Das Motiv vom mühsamen Zugang zur Wahrheit wird von da an eine Konstante in der Ästhetik Le Corbusiers bilden.

Die Ikonostase – die, wie zu zeigen sein wird, gleichzeitig Baum und Kreuzesbaum ist und deren konkrete architektonische Herkunft somit von einem dichten Geflecht aus naturbezogenen und sakralen Bedeutungen überzogen wird, in dem man den Einfluss John Ruskins mit der mittelalterlichen christlichen Symbolik vermischt findet – ist demnach nichts anderes als die hermetisch

36 Brief vom 11.7.1957, FLC, F2 (20) 399.

37 FLC, F2 (20) 401, 406 und 408.

38 Paul Venable Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et mouvement moderne*, Paris 1987, S. 32–36.

geschlossene Form, in der die verschiedenen Abschnitte des Buches gleichermaßen visuell wie konzeptuell gemäß einer dreifachen Kombinatorik aus Buchstaben, Farben und Bildern angeordnet sind.³⁹ Sieben mit den Buchstaben A bis G bezeichnete Zeilen bilden übereinander angeordnet eine vertikale Achse. Jedem Buchstaben wird dabei eines der sieben Hauptthemen des *poème* zugeordnet, deren Stellenwert innerhalb einer Art absteigenden Hierarchie dadurch wiederum wie folgt bestimmt ist:

- A: *milieu* (Milieu)
- B: *esprit* (Geist)
- C: *chair* (Fleisch)
- D: *fusion* (Verschmelzung)
- E: *caractères* (Charaktere)
- F: *offre* (Angebot)
- G: *outil* (Werkzeug)

Das Schema wird durch die Zuordnung einer ungleichen Anzahl von Absätzen oder Unterkapiteln zu jedem Abschnitt vervollständigt. Diese sind jeweils mit einer Farblithographie versehen, die wiederum einen bestimmten Platz, ein Feld, in der Ikonostase einnimmt. Auf diese Weise konfigurieren die 19 Farblithographien die Ikonostase zu einer visuellen Anordnung, in der die zentralen, über das ganze Buch entwickelten Motive auch räumlich entfaltet werden. Die Lithographien eines Abschnitts sind dabei jeweils in einer horizontalen Linie aufgereiht. Grundsätzlich ist auf jeder horizontalen Stufe Raum für fünf >Felder< vorgesehen, aber lediglich die Abschnitte A (*milieu*) und C (*chair*) belegen alle fünf möglichen Kästchen. B (*esprit*) und E (*caractères*) weisen nur drei auf. Die entsprechenden Felder nehmen die mittleren Plätze auf ihrer Ikonostase-Ebene ein, wodurch die äußeren Felder frei bleiben. B und E bilden somit gewissermaßen Nebenarme dieser Anordnung, die zugleich die Form eines Kreuzes hat. Schließlich gibt es drei Abschnitte (D: *fusion*, F: *offre* und G: *outil*), die nur aus einem Teilabschnitt bestehen und deren >Feld< in allen drei Fällen den mittleren der vorhandenen Plätze einnimmt.

Entgegen der vorherrschend horizontalen Ausrichtung der eigentlichen architektonischen Ikonostasen ist Le Corbusiers Ikonostase somit durch einen vertikal in die Höhe ragenden Hauptmast, zwei horizontale Arme mit fünf Gliedern und zwei weitere mit dreien gekennzeichnet. Diese komplexe Figur rahmt das Gedicht an Anfang und Ende wie ein regelrechter architektonischer Zugangscode. Doch war es ein aufwendiger Prozess, bis die endgültige Version der Ikonostase feststand. Denn die sieben horizontalen Ebenen waren durchaus nicht von Beginn an vorgesehen. Einige Vorstudien zeigen vielmehr verschiedene Varianten, in denen die Ikonostase nur fünf (was sie eher den eigentlichen architektonischen Ikonostasen angeglichen hätte) oder sechs Ebenen hat, wobei in einigen Fällen ausgerechnet der Abschnitt *fusion* fehlt, der in der Endversion eine zentrale Rolle spielt.⁴⁰

05

Der langwierige Entwicklungsprozess der Ikonostase mit seinen tastenden Versuchen und immer wieder neuen Anläufen kann gut in Le Corbusiers Briefen und anderen erhaltenen Dokumenten verfolgt werden. Er ist von größter Bedeutung, liefert er doch nicht zuletzt ein gewichtiges Argument, wenn es darum geht, jene Interpretationen zu hinterfragen oder zumindest auf den

39 Mary Patricia May Sekler, Le Corbusier, Ruskin, the Tree, and the Open Hand, in: Russell Walden (Hrsg.), The Open Hand. Essays on Le Corbusier, Cambridge, Massachusetts, und London 1977, S. 42–95.

40 Dies ist beispielsweise in der Zeichnung auf Seite 185 des *Nivola*-Hefts der Fall (FLC, W1-8). Dieses enthält etwa 150 Zeichnungen, die Le Corbusier zwischen 1950 und 1952 in 2 Heften skizzierte, die ihm Constantino Nivola in New York geschenkt hatte. Nivola war bei einigen New-York-Aufenthalten Le Corbusiers in Zusammenhang mit der Planung für das UN-Hauptgebäude dessen Gastgeber.

ihnen gemäßen Platz zu verweisen, die im *poème* die unmittelbare Umsetzung eines restlos kodifizierten alchemistischen Denkens sehen wollen. Denn eine solche Lektüre ist schwer mit der Tatsache vereinbar, dass die Ikonostase je nach Fassung fünf, sechs oder sieben Ebenen besitzt, wobei der Abschnitt *fusion*, der für die alchemistische Deutung essenziell ist, nicht in allen Fassungen vorhanden ist. Auch dürfte es ihnen Probleme bereiten, dass für die Ikonostase zunächst bis zu 50 Lithographien in Betracht gezogen wurden, ihre Anzahl letztlich aber auf 19 reduziert wurde.

Nachdem die endgültige Struktur der Ikonostase mit den sieben Ebenen einmal feststand, erscheint sie innerhalb des *poème* wiederum in drei verschiedenen Ausformungen: eine am Anfang des Werkes und zwei am Schluss. Zu Beginn handelt es sich auf Seite 8 um eine mehrfarbige Lithographie, in der das Verhältnis der Farben, deren >alchemistische< Bedeutung auch Richard Allen Moore betont, fundamental ist. Denn in ihr ist lediglich eine geometrische Darstellung der Anzahl der Felder eines jeden Abschnitts, jedoch ohne entsprechende Bilder oder auch nur schematische Zeichnungen, zu sehen. Stattdessen ist jedem Abschnitt eine Farbe zugeordnet: grün für *milieu*, blau für *esprit*, braun-violett für *chair*, rot für *fusion*, weiß für *caractères*, gelb für *offre* und purpur für *outil*. Jedoch wird die Ikonostase in diesem ersten Bild nicht allein präsentiert. In vertikaler Abfolge sind im oberen Bildteil neben ihr ein Stern, eine Wolke und ein Schwert abgebildet. Diese Motive wurden vielfach interpretiert, wobei sich die verschiedenen Deutungen nicht ausschließen müssen. So wurden sie als eine Anspielung auf das Familienwappen Le Corbusiers gelesen, das Schwert aber auch als Hinweis auf den Kampf, der mit jeder künstlerischen Schöpfung einhergeht und der in diesem Sinne in Abschnitt E.2 thematisiert wird. Die Wolke hingegen wurde als Symbol für das Unbeständige gedeutet, für die sich in konstantem Wandel und Bewegung befindende Natur, und der Stern als erster bildlicher Verweis auf jene Sonne, die gemeinsam mit dem Wasser im Mittelpunkt des *milieu*-Abschnitts steht.

06

Parallel zu dieser ersten Ikonostase führen die Auftaktverse des Gedichts bereits in das große Thema der grundlegenden Einheit der Welt ein. Sie werden ihrerseits von zwei Bildern flankiert, welche die zentralen Motive des Buches zusammenführen. Im oberen trifft das Gleichgewicht im Land-Wasser-Dualismus auf das Auftauchen der Inseln über dem Meeresspiegel und die Formen des menschlichen Körpers, die beim Baden aus dem Wasser heraus schauen. Im unteren ist ein Akkordeon als Darstellung der durch menschliches Bestreben gefalteten und gedrehten Geometrie zu sehen, aus der dann hörbare Kunst, Musik, hervorgeht.

Zwei weitere Ikonostasen beschließen das *poème*. Auf Seite 153 ist alles auf die Zahl reduziert: In einer schlichten vertikalen Reihe sind die Ziffern angeordnet, die der Anzahl der Felder für jeden Abschnitt entsprechen. Aber oberhalb dieser Reihe erscheint ein wichtiger Zusatz: das große ockerfarbene Quadrat, in dessen unterer Hälfte sich drei senkrecht ausgerichtete blaue Rechtecke öffnen. Nancy Monroe Stephenson sieht in ihnen in der Nachfolge Moores einen direkten Verweis auf die drei Pforten, die sich in vielen byzantinischen Basiliken hinter der Ikonostase befanden und von denen die mittlere zum Altar und somit zum wahren Bereich der Geweihten führte. Die seitlichen hingegen gaben den Weg zu den untergeordneten, aber für die liturgische Struktur nichtsdestoweniger bedeutsamen Räumen frei, die *prothesis* und *diakonikon* genannt wurden. Es ist jedoch anzumerken, dass der Verweis auf die reale Architektur hier zweifelsohne von solch mythischen Motiven wie der Gabelung, der Kreuzung beziehungsweise den unterschiedlichen Pforten der Erkenntnis überlagert wird. Schließlich endet das *poème* auf Seite 155 mit einer Ikonostase, in der, im Sinne eines wahrhaften künstlerischen Resümees des Buches, sämtliche Bildfelder als schematische schwarze Zeichnungen zu sehen sind.

Dieser erste Blick auf die Ikonostase stellt uns bereits vor das entscheidende Problem der Relevanz, die der genauen ikonographischen und symbolischen Deutung der einzelnen Bilder des

poème zuzugestehen ist. Wie bereits erwähnt, hat sich der Großteil der wenigen Studien zum *poème de l'angle droit* darauf verlegt, jedes einzelne Bildmotiv und jeden einzelnen >Vers< dieses Gedichts genau herzuleiten. Dies erfolgte entlang zweier sich überlagernden Forschungsperspektiven. Zum einen wurde die Entwicklung der einzelnen Motive innerhalb von Le Corbusiers Werk untersucht. Dieser Ansatz lässt sich mit der Tatsache begründen, dass der Architekt seine wichtigsten Motive (die offene Hand beziehungsweise die Hand überhaupt, das Schiff, die Sonne, die weibliche Figur, das Meer, die Flussbiegungen, die Muschel, der Tannenzapfen, die Krüge et cetera) in verschiedensten Fassungen und in den unterschiedlichsten Kontexten innerhalb seines Werkes bis zum Überdruß wiederholte. Zum anderen hat man im Rahmen dieser Entwicklung von Le Corbusiers Vorstellungswelt dem alchemistischen Denken und der hermetischen Tradition eine herausragende Rolle eingeräumt, wobei man im Grunde versucht hat, das *poème* als einen regelrechten Traktat über die Alchemie mitsamt ihrer Übertragbarkeit auf die Architektur zu lesen.

Es besteht kein Zweifel daran, dass Le Corbusier bereits seit seinen Jugendlektüren (wie dem erwähnten Buch Schurés, in dem Pythagoras, jener Vertreter einer >anderen< Geometrie, just einer der >Eingeweihten< ist) und später seit der Theorie der >Maßregler< aufs Beste mit einer Reihe verschiedenartigster Denkansätze vertraut war, die nur durch grobe Verallgemeinerung als >alchemistisch< oder >hermetisch< zu bezeichnen sind. Teil dieses weit gefächerten Denkens waren auch ein besonderer Hang zu kosmischer Symbolik und ein Verständnis der Geometrie als Trägerin verborgener Wahrheiten, die die Gesetzmäßigkeiten des Universums zu offenbaren vermögen (eine Denklinie, die sich insbesondere im Werk des Rumänen Matila Costiescu Ghyka in seinen Studien zu den Proportionen und zum Goldenen Schnitt zeigt⁴¹). Das solide esoterische Fundament, das schon vorhanden war, als Le Corbusier noch Jeanneret war, wurde durch ein erneuertes allgemeines Interesse für derartige Probleme in den 1940er- und 1950er-Jahren noch gestärkt. Dieses kam im Umfeld jener wirkmächtigen Tendenzen der Nachkriegszeit auf, die die Prinzipien der aufgeklärten Vernunft infrage stellten. Dabei spielte Carl Gustav Jungs Buch *Psychologie und Alchemie* aus dem Jahre 1944 eine wohl ebenso zentrale Rolle wie die Arbeiten Mircea Eliades, dessen *Traité d'histoire des religions* aus dem Jahre 1949 stammt, wohingegen *Forgerons et alchimistes* erst 1956 erschien, oder Alexandre Koyrés, einem bedeutenden Erneuerer der Wissenschaftsgeschichte, der bereits 1933 eine umfangreiche Studie zu Paracelsus vorgelegt hatte, die er später in sein Buch *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand* integrierte. Auch darf man nicht vergessen, dass 1948 in England zudem *The White Goddess* erschien, Robert Graves' bahnbrechende Untersuchung zur >weißen Göttin<, die die herkömmlichen Sichtweisen der Mythologie durch ihre Betonung der Bedeutsamkeit des Weiblichen innerhalb der mythischen Tradition revolutionieren sollte. Und das Motiv des Weiblichen durchzieht auch *Le poème de l'angle droit*.

Le Corbusiers Interesse an der Welt der Alchemie, an verborgenen Geometrien und dem hermetischen Denken ist hinlänglich bezeugt. Es ist aber auch erwiesen, dass seine Kenntnisse dieser heterogenen Ansammlung intellektueller und wissenschaftlicher Traditionslinien partiell, selektiv und von ganz eigenen Erkenntnisinteressen gelenkt waren. Seine fortwährenden Versuche, die Schlüssel zu seinem Werk über die Symbolkraft einer exakten, runden Zahl zu bestimmen, die zugleich der Schlüssel zur Erkenntnis wäre, müssen in diesem Sinne verstanden werden: Die >sieben Straßen<, die >vier Wege<, die >drei Siedlungstypen der Menschen<, die >fünf Punkte zu einer neuen

41 Matila Costiescu Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris 1927, sowie Matila Costiescu Ghyka, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris 1931. Beide Bücher waren Teil von Le Corbusiers Bibliothek. Das Exemplar von *Le nombre d'or* (FLC, Z 047) weist gar eine persönliche Widmung des Autors auf.

Architektur< stellen, wie auch der *Modulor*, allesamt Formeln dar, mit denen der Glaube an eine Welt in ein regelhaftes Feld transferiert werden soll, die einfach und im Grunde dual vorgestellt wird. Sie folgte einigen wenigen Grundgesetzen, die, wenn man sie einmal erkannt und als prägnante Gebote formuliert hätte, dem Menschen die Möglichkeit eröffnete, in der Welt zu handeln. Allerdings gab sich Le Corbusier keinen Illusionen bezüglich der vermeintlichen Einfachheit dieser Möglichkeit hin. Die Art und Weise jedoch, wie es zur Formulierung dieser >Gesetze< kam, widerspricht der Offensichtlichkeit und Unmittelbarkeit, die ihnen im Nachhinein zugeschrieben wurde. So wissen wir beispielsweise, dass die >fünf Punkte zu einer neuen Architektur< zunächst einmal sechs waren, wie auch die Ikonostase des *poème* zu unterschiedlichen Zeitpunkten seiner Entstehung aus fünf, sechs oder sieben Ebenen bestand.

Le Corbusier selbst wehrte sich bei verschiedenen Gelegenheiten gegen Versuche, eine eindeutige Interpretation für jedes der Themen und Motive seines künstlerischen Werkes zu finden. In seinem Buch über Ronchamp erteilte er der Idee, seine Gemälde könnten erklärt werden, grundsätzlich eine Abfuhr und sprach ihnen dabei ein von den Intentionen des Künstlers unabhängiges Eigenleben zu.⁴² In ganz ähnlicher Manier antwortete er 1962 auch auf einen Brief Edith Hoopers, der Besitzerin seines Wandteppichs *La licorne passe sur la mer*.⁴³

Diese Aussagen Le Corbusiers dürfen jedoch nicht ohne Weiteres für bare Münze genommen werden, widerspricht doch seine ganze künstlerische Entwicklung der zur Schau getragenen Gleichgültigkeit. Die Analyse des *poème* selbst zeigt sowohl hinsichtlich des vollendeten Werkes als auch seines Entstehungsprozesses, in welchem Maße für sein Verständnis eine ganze Reihe interpretatorischer Zugangscodes nötig ist. Aber was das Vorhandensein solcher >Zugangscodes< im *poème* betrifft, müssen drei grundlegende Einschränkungen gemacht werden. Erstens entspricht nicht jedem seiner Motive unbedingt eine Interpretation oder birgt jedes eine geheime Bedeutung. Viele von ihnen leiten sich aus der künstlerischen Entwicklung Le Corbusiers her, in deren Verlauf die Motive beständig wiederverwendet und neu bearbeitet werden und dabei einen hohen Grad an ästhetischer Eigenständigkeit besitzen. Akzeptiert man zweitens unter den eben gemachten Vorbehalten auch die Sinnhaftigkeit einer ikonographischen Interpretationsarbeit, so sind die dafür heranzuziehenden Quellen ungeheuer vielfältig und lassen sich keinesfalls auf die alchemistisch-esoterische Richtung beschränken. Vielmehr entstammen sie den unterschiedlichsten Bereichen sowohl der Geschichte als auch der Gegenwartskultur. Schließlich kann drittens jedes Bild oder jedes Motiv verschiedene Bedeutungen in sich vereinen und mehrere Anspielungen enthalten. Auch kann sich seine Einbindung in einen gewissen Kontext aus ganz unterschiedlichen Gründen herleiten, wobei eine reine Zufälligkeit nicht ausgeschlossen werden darf.

Des Weiteren wird das unbestreitbare Interesse Le Corbusiers für das hermetische Denken dadurch relativiert, dass es auf einer rein persönlichen Ebene in den Zusammenhang seiner sehr eigenen Sichtweise der Religion beziehungsweise des Heiligen eingeordnet werden muss. Diese Frage stellt ein noch immer unzureichend geklärtes Problem dar, obwohl ihm bereits einige Unter-

42 »Das Bild geht hinaus, wird geliebt oder verachtet, verstanden oder nicht. Was soll mir das, was kann mir das schon ausmachen!« (Le Corbusier, Vorwort, in: ders., Ronchamp, Stuttgart 1957, S. 6 f., hier S. 7).

43 »Sie stellen mir eine Reihe von Fragen. a) >Why is the unicorn feminine?< Antwort: Weil es mir persönlich so gefällt. b) >Why does it pass under the sea?< Antwort: Der Wandteppich heißt >Das Einhorn überquert das Meer<. c) Etc. Antwort: Ich denke, der Besitzer des Wandteppichs hat das Sagen und kann mögliche Anklänge heraushören. Ein Kunstwerk ist dazu bestimmt, seinen Geburtsort hinter sich zu lassen und sich dem Urteil der Öffentlichkeit zu stellen.« (Brief Le Corbusiers an Mrs. Hooper vom 8.12.1962, Archives Pierre Baudouin, zit. nach Laurence Baudouin und Anne Bon, Tapisseries, in: Lucan 1987 [wie Anm. 17], S. 395 ff.)

suchungen gewidmet wurden und das 2003 von der Fondation Le Corbusier veranstaltete *Rencontre*⁴⁴ diesbezüglich einen wichtigen Schritt bedeutete. Es handelt sich hierbei um eine äußerst wichtige Fragestellung, die sich nicht nur in Architekturprojekten wie Ronchamp, La Tourette oder dem nicht umgesetzten sakral-tellurischen Komplex von Sainte-Baume niederschlägt. Sie betrifft vielmehr Le Corbusiers Vorstellung von künstlerischer Kreativität überhaupt. Geht man von der grundsätzlichen Schwierigkeit aus, das Heilige von der Gegenwartskultur aus zu denken, so ist Le Corbusiers Entwicklung doch von Beginn an von einer heterodoxen Vorstellung des Religiösen geprägt. Auf der Grundlage der protestantischen Enthaltensamkeit seines Schweizer Ursprungs fügen sich dieser dann noch gewisse marginale Episoden der Geschichte des Christentums hinzu, die sich sowohl aufgrund ihrer selbst als auch wegen des Anschein des Mysteriösen, der ihnen im Nachhinein verliehen wurde, besonders gut mit dem hermetischen Denken verbinden ließen. Es ist hier vor allem das Albigenser Ketzertum der Katharer zu erwähnen. Diese >Reinen< standen bis zu ihrer Niederschlagung durch die Streitkräfte des Papstes und der französischen Feudalmonarchie in den 1220er-Jahren für eine strikt dualistische Deutung des Christentums ein. Deutlich vom Bogomilismus und vom Manichäismus beeinflusst, betrachteten sie die Welt als einen steten Kampf zwischen Gut (dem Geist) und Böse (dem Körper, der Welt, der Materie). Ein weiteres Merkmal der Katharer hat Phillipe Potié hervorgehoben, das sehr gut auf Le Corbusier und seine Vorstellung von architektonischer Schöpfung bezogen werden kann: die Suche nach Weisheit und Erlösung, die als ein langer enthaltsamer Weg voller Opfer, Entsagungen und Läuterungen verstanden wird.⁴⁵ Es besteht keinerlei Zweifel, dass die dualistische Weltsicht, die *Le poème de l'angle droit* entscheidend prägt, zu einem großen Teil auf diese religiösen Vorstellungen zurückgeht. Wie er dies bereits 1933 in *Croisade ou le crépuscule des académies* darlegt⁴⁶ und in der Folge verschiedentlich wiederholt,⁴⁷ betrachtete sich Le Corbusier im Übrigen selbst als einen direkten Nachfahren einer Katharerfamilie aus dem niederen Adel des Languedoc, die im Laufe der Zeit ins Jura übersiedelte und dort ansässig wurde.

Abgesehen von der Katharer-Frage muss jedoch festgehalten werden, dass Le Corbusiers eigentümliche Religiosität keinem festen System an Dogmen oder Riten folgt. Protestantismus, Katholizismus und christliche Orthodoxie der Ostkirche sind auf eine vielschichtige und verzweigte Weise in seinem Leben und seinem Werk präsent. In einer überaus eigenwilligen Synthese verbinden sie sich darüber hinaus jedoch mit dem alchemistischen Denken und dem kulturellen Erbe der Mythen, wie anhand der zentralen Bedeutung der griechischen Mythologie im *poème* klar ersichtlich wird. Das Gefühl des Heiligen beschränkt sich jedoch nicht auf die Sphäre der persönlichen Frömmigkeit, sondern ist untrennbar mit der Vorstellung von der Architektur und dem schöpferischen Beitrag des Menschen – und insbesondere des Architekten – in der Gesamtheit des Kosmos verbunden. Eine Reihe von Büchern, die Le Corbusier nachweislich mit großem Interesse gelesen hat, spiegeln das Verlangen wider, eine ähnlich ungewöhnliche Religiosität in eine neue Vision von der Architektur einfließen zu lassen. Hier ist neben den Werken von Joris-Karl Huysmans, der im

44 *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'œuvre de Le Corbusier. Rencontres de la Fondation Le Corbusier, Paris 2004.*

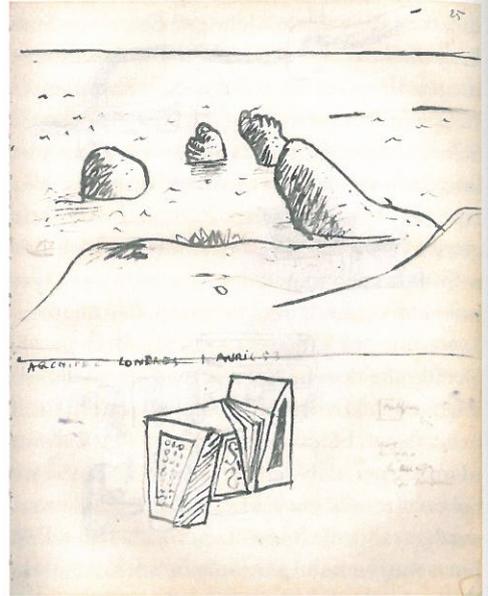
45 Philippe Potié, *De la spiritualité cathare à l'initiation puriste*, in: ebd., S. 27–38.

46 Le Corbusier, *Croisade ou le crépuscule des académies*, Paris 1933, S. 33.

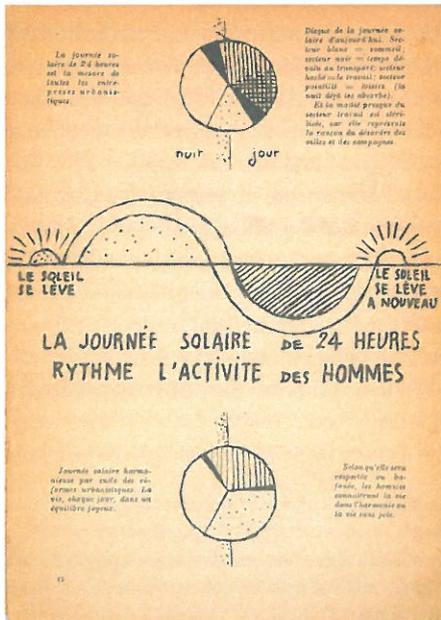
47 Beipielhaft sei hier folgende Passage zitiert: »Les frontières de mon pays natal appartiennent aux marges topographiques et géographiques des grands exodes français d'autrefois. Je suis originaire du Sud de la France, et le nom de Jeanneret s'écrit, en vérité, au pays d'Oc: Janeret, et nous sommes des Albigeois, tout simplement.« (Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genf 1970, S. 23). (Die Grenzen meiner Heimat sind Teil der topographischen und geographischen Randgebiete der großen französischen Landfluchten von einst. Ich stamme aus dem Süden Frankreichs; der Name Jeanneret schreibt sich in Okzitanien Janeret und wir sind deshalb schlichtweg Albigenser).



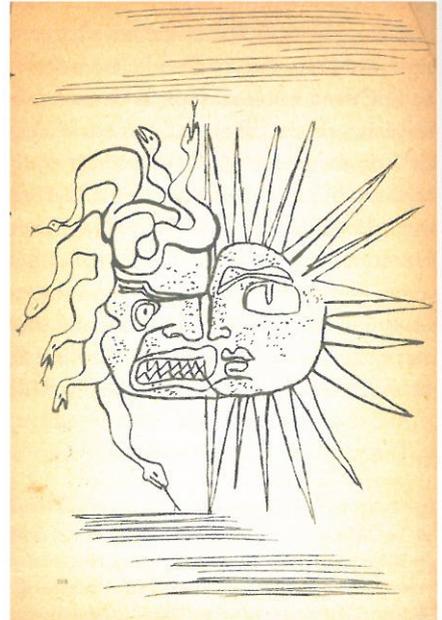
05
Entwurf für die Ikonostase, Nivola-Heft, S. 184



06
Das Auftauchen der Inseln und der Körper Le Corbusiers im Bad, Nivola-Heft, S. 25



07
La journée solaire de 24 heures, La maison des hommes, 1942, S. 15



08
Apollo und Medusa, La maison des hommes, 1942, S. 205

ausgehenden 19. Jahrhundert mit großem Publikumserfolg symbolistische Ästhetik mit einer nahezu morbiden Religiosität verband,⁴⁸ vor allem Ernest Renans Buch *Prière sur l'acropole* zu erwähnen, das Le Corbusier in Athen gekauft hatte und das ihm die Akropolis als eine wahre parareligiöse Offenbarung erscheinen ließ.⁴⁹

Vor diesem Hintergrund wird eines der zentralen Kennzeichen des *poème* besser verständlich: die Kraft, mit welcher der ununterbrochene Dialog von Bild und Schrift die dualistische Weltsicht Le Corbusiers zum Ausdruck bringt. Das ganze Buch ist von einem binären Grundprinzip durchzogen. Wenn der ganze Leitfaden zur Erhellung des Verhältnisses Mensch / Universum oder Mikrokosmos / Makrokosmos führt, so erfolgt dies anhand einer ganzen Reihe von Gegensatzpaaren, die, wie zu zeigen sein wird, jeden einzelnen Abschnitt des Werkes strukturieren: Licht / Dunkelheit, Himmel / Erde, Land / Wasser, Sonne / Mond, Ruhe / Bewegung, horizontal / vertikal, Schwerkraft / Aufstiegsbewegungen, leicht / schwer, ätherisch / dicht und im menschlichen Bereich natürlich die grundlegende Trennung männlich / weiblich.

Der Dualismus zeigt sich allein schon auf dem Titelblatt des Buches. Die Seite ist senkrecht in ein rotes und ein blaues Feld unterteilt, die jeweils den beiden Himmelskörpern Sonne und Mond zugeordnet sind. Diese bestimmen das Leben der Menschen und sind zugleich ihrerseits Verkörperungen des Männlichen und des Weiblichen.⁵⁰ In der Mitte der Seite verteilen sich die fünf Wörter des Titels (wenn man die Kontraktion >l'angle< als ein Wort betrachtet) auf fünf waagerechten Stufen von unterschiedlicher Länge und bilden derart eine weitere Version der Ikonostase. Die in blau und weiß gehaltenen Wörter dringen seitlich in die roten und weißen Felder ein, wobei sie als Vermittler fungieren, die eine wechselseitige Durchdringung ermöglichen. Ein großer schwarzer Fleck in der linken oberen Ecke führt sodann eine dritte Größe ein: Den unförmigen Flecken kommt im *poème* an der Seite der Bilder und der Schrift eine Bedeutung zu, die oft übersehen wird.

Abschnitt A des *poème* (*milieu*) ist dem unabdingbaren Ausgangspunkt jeder schöpferischen Tätigkeit gewidmet, den physischen Bedingungen und universellen Gesetzmäßigkeiten, die den Rahmen menschlicher Handlungen bestimmen. Er situiert die Architektur am Schnittpunkt dieses unumgänglichen Umfelds und des kreativen, verändernden und bewussten Handelns des Menschen. Er füllt die erste Zeile der Ikonostase vollständig aus und belegt alle fünf möglichen Felder. Dies trifft sonst nur noch für Abschnitt C (*chair*) zu. *Milieu* und *chair*, die beiden am engsten mit der Materie verbundenen Abschnitte, bilden somit die zwei großen horizontalen Arme des Ikonostase-Kreuzes.

Das zentrale Thema in *milieu* sind die Grenzen, die dem Handeln des Menschen in der Welt vorgegeben sind, sowie die Inbesitznahme des Raumes durch den Menschen, die der Entstehung der Architektur in einer unbeständigen, fließenden Umgebung statt gibt. Die Erde, Grund der *firmitas*, ist sich selbst nicht genug, sie wird vielmehr vom zyklischen Rhythmus der Sonne beherrscht und vom Fließen der Wasser durchfurcht. Augenscheinlich ist sie unförmig, aber ihre Gesetzmäßigkeiten bringen am Schnittpunkt der Vertikalen der Sonne und des Regens mit der Horizontalen des Festlands und des Wasserspiegels eine neue >natürliche< Geometrie hervor. Diese findet im rechten Winkel ihren Seinsgrund und den Ort, an dem Natur und Architektur sich notwendig treffen. Aber

48 Le Corbusiers persönliche Bibliothek beinhaltete zwei Bücher Huysmans', die in ganz besonderem Maße mit Architektur zu tun haben: *La Cathédrale* (FLC, J 405) und *Sainte Lydwine de Schiedam* (FLC, J 317).

49 Vgl. dazu Turner 1987 (wie Anm. 38), S. 104–109.

50 Für die folgenden Ausführungen sei hinsichtlich der Geschlechtermarkierungen von Sonne und Mond grundsätzlich daran erinnert, dass im Französischen, wie überhaupt in den romanischen Sprachen, >le soleil< im Gegensatz zur deutschen >Sonne< männlich und der Mond, >la lune<, weiblich ist.

das Treffen von Sonne und Erde kommt nicht auf eine einzige Weise, in einem einzigen rechten Winkel zustande, sondern durch eine in der Kurve repräsentierten Variation. Wie dies auch in Ronchamp der Fall ist, stellt das >Gedicht vom rechten Winkel< eine Metapher und keine strenge Geometrie dar. Es handelt sich dabei um eine unbeständige Geometrie, die durch den essenziellen Dualismus des Kosmos einem steten Druck ausgesetzt ist.

Die einzelnen Teilabschnitte von *milieu* führen diese Thematik weiter aus. A.1 richtet sich an die Sonne, Grundbedingung und >Herr unseres Lebens<. Der Sonnenzyklus gibt einen täglichen Rhythmus vor und steckt die 24 Stunden des Tages ab. Dieser Gedanke, der bereits in *La ville radieuse* und *La maison des hommes* thematisiert wurde, wird nun in der prachtvollen Lithographie auf Seite 17 wieder aufgegriffen. Zu diesem Tagesrhythmus gesellen sich darüber hinaus der Mondrhythmus der Monate und der jährliche Wandel der Jahreszeiten, wie auf den Zeichnungen der Seite 15 zu sehen ist: Ein vertikal geteiltes Quadrat steht für den Tag der Sonne, ein Dreieck (Zeichen des Weiblichen) für den Monat des Mondes und ein Kreis (und keine Ellipse) für die Umlaufbahn der Sonne. Aber der Wechsel der Jahreszeiten selbst ist auch etwas Vorhersehbares. Er ist ein zweiter zyklischer Rhythmus, der Verschiedenheit in die Wiederholung bringt. Mit ihrer eigenen Veränderlichkeit führt die Sonne ein Ordnungsprinzip ein, das, während es die menschliche Schöpfung der Willkür und dem Zufall unterstellt, zugleich einen Raum für die Schöpfung schafft.

Die Sonne bringt also den Faktor der zyklischen Zeit in das Leben des Menschen. Damit wird von Beginn an klar gemacht, dass die Architektur nicht nur einfach eine funktionale Reaktion auf das Umfeld ist, sondern auf einer kosmologischen Ebene zugleich >Zeitarchitektur<. Le Corbusier bringt dies mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck, wenn er bei der Präsentation des Buches just von der Sonne und dem rechten Winkel ausgehend seine Ablehnung des Etiketts >Funktionalist< begründet, das ihm von vielen angeheftet worden war: »Le Corbusier, dessen so den Gegebenheiten dieser Welt zugewandtes Werk ihm bei fehlgeleiteten Kommentatoren das Ansehen eines >Funktionalisten< eingebracht hat (ein abstoßendes Wort, das unter anderen Himmeln geboren wurde denn jenen, die er immer zu bereisen beliebte und in denen die Sonne herrscht), entblößt sich nahezu vollständig: Er trifft seine Wahl: den rechten Winkel. Und er erklärt sich mit Hilfe des Wortes und des Bildes.«⁵¹

Aber unmittelbar neben dem Sonnenzyklus erscheinen von Beginn an (S. 14) zwei Motive von großer Bedeutung nicht nur für das Buch, sondern auch für die gesamte Poetik des späten Le Corbusier. Beide Bilder haben etwas gemeinsam: den Felsen, das steinerne Element. Im oberen Bild nimmt der Stein eine anthropomorphe Gestalt an, bis er zu einem menschlichen Kopf wird und als das erste von Le Corbusiers >Selbstporträts< betrachtet werden kann. Diese Selbstbildnisse machen die persönliche Involviertheit des Künstlers in Prozesse sichtbar, die er nicht distanziert beobachtet, sondern die seinen eigenen Körper durchziehen und ihn den gleichen Wandlungen unterwerfen wie alle anderen Elemente auf der Welt auch. Diese Steinporträts, die Moore mit dem alchemistischen Motiv der *imago lapis* zusammengebracht hat,⁵² vermischen sich zudem mit den persönlichen Erinnerungen Le Corbusiers und seiner Vorliebe für bestimmte Steine, die Teil seiner besonderen Sammlung poetischer Objekte waren. Noch auf derselben Buchseite enthält ein Kieselstein ein nach dem Goldenen Schnitt unterteiltes Rechteck und wird so zum Ausdruck einer >natürlichen< Geometrie, die der unvollkommenen und unregelmäßigen Erscheinung der Dinge zugrunde liegt.

Der Kieselstein mit seinen gerundeten, von der Zeit und der Witterung abgetragenen Formen, der über Tausende von Jahren dem Wasser ausgesetzt war, ist darüber hinaus einer der

51 FLC, F2 (29) 416.

52 Moore 1977 (wie Anm. 5), S. 1–42, hier S. 7.

häufigsten Bestandteile jener zufällig gefundenen Objekte, die ab den ausgehenden 1920er-Jahren im künstlerischen Denken Le Corbusiers eine immer wichtigere Rolle für dessen Bildwelt spielen. Vor dem Hintergrund von Vorläufern wie den surrealistischen Readymades oder dem noch entscheidenderen *Eupalinos* von Paul Valéry,⁵³ charakterisiert Le Corbusier diese *objets à réaction poétique* folgendermaßen: »Der eingespielte Gesang ist ein Offenbarer, er ist die Krönung der Dinge des Lebens [...]. Man hält einen Kieselstein in der Hand, ein Stück, ein Bruchteil, das Dasein geworden ist, das Individuum geworden ist, eine Errungenschaft, eine Ausdehnung.«⁵⁴ Am 18. August 1965, nur wenige Tage vor seinem Tod, fügt Le Corbusier in Cap-Martin hinzu: »Ihr haltet einen Kieselstein in der Hand und betrachtet ihn. Er ist ein Mikrokosmos, Teil einer geologischen Schicht, ein Ereignis, das kosmisch war; an seinen Bruchstellen bietet er eine Materie in übereinander gelagerten Schichten dar, die ein aufregendes Widerspiel weißer und bunter Adern offenbart. Es ist ein Gespräch, in das ihr mit diesem Bewohner der Vorgeschichte tretet. Er ist ein unwiderlegbarer, unerbittlicher Zeuge.«⁵⁵ Derartige Objekte werden an verschiedenen Stellen des Buches immer wieder auftauchen, stets mit einer klar ausgeprägten autobiographischen Bedeutung (so etwa auf S. 76 in Abschnitt C.1).

Die Sonne repräsentiert in A.1 gleichzeitig Feuer, Wärme und Licht. Sie definiert sich im Rahmen des binären Schemas aber auch über das von ihr Ausgegrenzte: das Licht gegenüber der Dunkelheit, die Wärme gegenüber der Kälte, die Trockenheit gegenüber dem Wasser. In gleichem Maße bildet sie als Vertreter des männlichen Prinzips zusammen mit dem weiblichen Mond ein duales Grundprinzip, das über das ganze Buch verstreut immer wieder aufscheint und sich mit jenem anderen wohl bekannten und klar auf Nietzsche zurückgehenden Bild eines Himmelskörperdualismus überblendet, das Le Corbusier und François de Pierrefeu bereits auf der letzten Seite ihres Buches *La maison des hommes* unter der gedoppelten Figur Apollos und der Medusa präsentierten. Zu diesem Bild hatte Le Corbusier im Übrigen 1946 in der Einführung zur nordamerikanischen Ausgabe von *Quand les cathédrales étaient blanches* erklärt, dass es als Summe all seiner Errungenschaften angesehen werden kann.

08

Das Wasser ist das zweite große Thema des *milieu*-Abschnitts. Ihm, dem weiblichen Element, das mit dem Mond in Verbindung steht und komplementär zur Männlichkeit der Sonne ist, gelten die Absätze A.2 sowie A.4. Aber das Wasser wird von Le Corbusier nicht ausgehend von der Tradition der »vier Elemente« betrachtet, sondern weil es drei große Fragenkomplexe aufwirft, anhand derer der Bereich der menschlichen Schöpfung weiter eingegrenzt und genauer bestimmt werden kann. Dies ist zuerst *le niveau*, der Wasserspiegel, die Erschaffung einer horizontalen Linie, die aus dem unbeständigen Gleichgewicht der Flüssigkeiten hervorgeht. Es gleicht somit dem menschlichen Gleichgewicht, das aus dem Stand der Flüssigkeit im Innern jenes Ohres resultiert, auf dem die plastische Akustik gründete und das Le Corbusier so oft zeichnete, malte, bildhauerisch formte und in Ronchamp gar erbaute. In A.2 erscheint die Entstehung des *niveau* als eine Konsequenz aus dem

53 Im Dialog *Eupalinos* lässt Paul Valéry Sokrates Phaidros am Meeresufer, an dieser »Grenze Neptuns und der Erde, die immer ein Gegenstand des Streites war zwischen den göttlichen Rivalen«, folgendermaßen die Geschichte vom Fund eines dieser gleichermaßen grenzhaften Objekte berichten, die das Meer zurückweist und das Land nicht bei sich zu behalten vermag: »Ich habe eines dieser Dinge gefunden, die das Meer ausgeworfen hat; eine weiße Sache von der reinsten Weiße; geglättet, hart, zart und leicht. Sie glänzte in der Sonne auf dem geleckten Sand, der dunkel scheint, übersät mit Funken. Ich nahm sie; ich blies sie an; ich riech sie gegen meinen Mantel, und ihre eigentümliche Form unterbrach all meinen übrigen Gedanken. Wer hat dich gemacht, dachte ich. Du erinnerst an nichts, gleichwohl bist du nicht gestaltlos.« (Paul Valéry, *Eupalinos* oder der Architekt, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1995, S. 85). Le Corbusier besaß ein Exemplar des *Eupalinos*, das Lektürespuren aufweist (FLC, V 112).

54 Manuskript des unveröffentlichten Buches *Le fond du sac* von 1956, FLC, F2 (19).

55 Zit. nach Petit 1970 (wie Anm. 47), S. 133.

Fließen der Wasserläufe zum Meer. Das Wasser steigt dabei zunächst senkrecht in Form des Regens herab, den Le Corbusier abstrahierend als zwei auf dem Kopf stehende Pyramiden darstellt. Das Meer hingegen wird in Form einer schematischen Karte des Gewässernetzes Europas mit der Mündung der Donau ins Schwarze Meer wiedergegeben. Es ist sodann der Wasserspiegel, der die Begegnung der Horizontalen und der Vertikalen ebenso ermöglicht wie das Erscheinen des rechten Winkels, wie es in der unteren Zeichnung auf Seite 24 zu sehen ist. Darin meinen einige Kommentatoren den Blick auf die Landschaft um den Genfer See wiederzuerkennen, den man von dem Haus aus hat, das Le Corbusier für seine Eltern errichtete. In der Lithographie auf Seite 25 nimmt die Horizontale des Wasserspiegels zusammen mit dem herausragenden Festland die Mitte des Bildes ein, während oberhalb davon zwischen dem Regen, den Wolken und dem Blitz weibliche Körper auftauchen und unterhalb schematisch ein Flusslauf dargestellt ist.

Der zweite Problembereich im Zusammenhang mit dem Element des Wassers ist die ständige >Transformation<, sind die Wandlungen des Wassers und die nachhaltige Wirkung dieser fortwährenden zyklischen Veränderungen. Die Beobachtung dieser Wandlungen hatte Le Corbusier während seiner Südamerikareise im Jahre 1929 tief beeindruckt und ihn zu der großartigen Beschreibung der unterschiedlichen Zustände des Wassers im Laufe eines Tages inspiriert, die 1930 im *Prologue américain* im Rahmen der *Précisions* erscheint. In *La ville radiieuse*, 1935 veröffentlicht, aber bereits 1930 geschrieben, führt Le Corbusier ebenfalls aus – und zeichnet er –, wie die unterschiedlichen Zeitpunkte eines 24-stündigen Tages ein je anderes Verhältnis von Sonne und Wasser bedeuten, wobei es das Wasser ist, das seinen Zustand den Sonnenreizen anpasst: Tau, Dunst, Wolken oder Regen. Im *poème* wird nun vor allem diese Fähigkeit des Wassers zur steten Veränderung gefeiert, zum ununterbrochenen Fließen über verschiedene Aggregatzustände hinweg und durch unterschiedliche Situationen hindurch, vor allem aber die Fähigkeit, nicht nur entlang der Horizontalen zu zirkulieren, sondern auch der Vertikalen. Denn dadurch steht es über die Luft in Verbindung mit der Sonne und dem Himmel. In einer kontinuierlichen Bewegung in beide Richtungen wird das Wasser so zu Dunst, der aufsteigt, Regen, der fällt (die auf dem Kopf stehenden Pyramiden), Wolken, die umherwandern und stets ihre Form ändern.

Der dritte Problemkomplex betrifft schließlich das, was Le Corbusier als das >Gesetz des Mäanders< definiert. Das Gesetz des Mäanders resultiert aus dem Aufeinandertreffen des Flüssigen des Wassers mit dem Widerstand des Festlands.⁵⁶ Es stellt für Le Corbusier eine jener Offenbarungen von Gesetzmäßigkeiten der Natur dar, die sich aus der aufmerksamen Beobachtung ergeben. Dabei interessiert ihn der Mäander weder als rein hydrographisches Phänomen, noch als territoriale Bedingtheit eines Projekts, sondern wegen der Parallele zwischen der unermüdlichen Arbeit der Natur und der *recherche patiente* des Künstler-Architekten. Er wird zu einer Metapher für die Wechselfälle der Geschichte und der menschlichen Entwicklung, aber auch für die beharrlichen Bemühungen, sich Zugang zum Wissen zu verschaffen, das von der geraden Linie verkörpert wird. Die Biegung ist Ausdruck eines Hindernisses, das eine kurzzeitige Änderung des Flusslaufs bedingt (wenngleich sich die >Kürze< der Zeit hier nach geologischen Maßstäben bemisst). Doch früher oder später wird das Hindernis überwunden werden, und der Fluss kann wieder seinen ursprünglichen Lauf nehmen, wie dies in der Zeichnung auf Seite 38 zu sehen ist oder auch auf der folgenden Seite im orthogonalen Stadtplan, der sich über das Flussnetz legt. Die schöpferische Arbeit kann sich zwar einer Komplikation gegenüber sehen, die so unüberwindbar wie die Flussbiegung scheint, doch in

56 Marina Sánchez-Pombo, *La arquitectura de los fluidos. Le Corbusier y los ríos*, in: *Massilia*, 2004bis. *Le Corbusier y el paisaje*, Sant Cugat del Vallès 2004, S. 48–69.

einem bestimmten Moment wird nach geduldiger und lange Zeit unscheinbarer Arbeit der Knoten gelöst werden und der Weg zur wahren Erkenntnis offen stehen. Der gesamte Text des Abschnitts A.4, der zweifellos einen poetischen Höhepunkt des Buches bildet, ist ein Gesang auf jene >Hellsichtigen<, die Vorurteile überwinden und den Strom des Denkens neuerlich zum Fließen bringen. Und die >Wahrheit<, wie es auf Seite 37 heißt, liegt nicht so sehr am Ende eines Prozesses, sondern im Prozess selbst, im unermüdlichen Kampf des Flusses, sein Bett wiederzufinden.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum die Flüsse und ihre Biegungen von Motiven begleitet werden, die die Parallelität des Wasser-Land-Dualismus und des Erkenntnisprozesses noch zusätzlich hervorheben. Es handelt sich um Bilder von Kriechtieren wie Würmern und Schlangen einerseits und dem Labyrinth andererseits. Das Labyrinth ist ein Gewirr aus Achten, das auf den Ariadnefaden und damit auf den Mythos vom Minotaurus, der Frucht aus der Verbindung Pasiphaës mit dem Stier, verweist, der in dieser Phase immer wieder im Werk Le Corbusiers auftaucht und, in einigen Zeichnungen ganz explizit, auf André Gides *Thésée* als Inspirationsquelle zurückgeht.⁵⁷ Zugleich ruft das Labyrinth aber auch die Darstellung seiner Frau Yvonne in Erinnerung, die im *poème* fortwährend >porträtiert< wird. Darüber hinaus ist es bei Le Corbusier ein so ungeheuer komplexes Symbol, weil in seine Darstellung ebenfalls Anspielungen auf die Labyrinth der mittelalterlichen Kathedralen einfließen, durch die das Labyrinth wiederum mit der alchemistischen Tradition kurzgeschlossen wird. Es sei hier nur an das Gemälde *Portrait de femme à la cathédrale de Sens* von 1944 erinnert, in dem all diese Referenzen zusammengeführt werden und das gleichzeitig auch ein Porträt Yvannes ist.

Die Farblithographie auf Seite 41 vereint die Flüsse und ihre Mäander mit den Motiven des Fisches und des waagrecht daliegenden Frauenkörpers. Sie unterstreicht somit im Rahmen des dualen Grundprinzips die Verbindung von Wasser, Horizontaler und weiblichem Prinzip.

Doch war die Beobachtung der Flussdynamik nur dank der Luftansicht möglich geworden. Auf den Flügen über Südamerika 1929 erstmals erahnt und in *Précisions* sowie *La ville radieuse* ausformuliert, ist das Gesetz des Mäanders nicht von Le Corbusiers Begeisterung für das Flugzeug zu trennen. Nachdem er es zunächst als Ikone technologischer Modernität und als >Maschine< feierte, verschiebt sich der Akzent bald auf die Möglichkeiten, die die Luftperspektive dem Menschen für die Betrachtung der Welt eröffnet. All diese Aspekte kommen in den Luftbeschreibungen von *Précisions* und *La ville radieuse* sowie 1935 in der Veröffentlichung von *Aircraft*, Le Corbusiers großer Hommage an die Luftfahrt, zusammen.

Doch auch *Le poème de l'angle droit* ist auf eine ganz besondere Weise vom Flugzeug geprägt. Dies zeigt sich nicht nur darin, dass auf Seite 36 explizit hervorgehoben wird, dass die Beobachtung der Flussmündungen – und hier nicht mehr nur der amerikanischen Flüsse, sondern auch des Indus – nur durch das Flugzeug möglich wurde, noch lediglich darin, dass auf Seite 22 ein Flugzeug zu sehen ist. Vielmehr hat das Flugzeug mit der Entstehung des Buches selbst zu tun. Denn wenn Le Corbusier über den Entstehungsprozess des Buches spricht und sein Wesen als allumfassende Summe seines Denkens betont, so verweist er dabei stets auch auf die außergewöhnlichen Umstände, unter denen es konzipiert wurde. Dies geschah nämlich auf Flügen, vor allem auf den Flügen nach Indien, und in Hotelzimmern und somit an jenen zwei Orten des Übergangs und des Vergänglichen, die sich von der alltäglichen Arbeit unterscheiden. »Dieses Gedicht wurde von 1948 bis 1952 in Momenten außergewöhnlicher Ruhe gemalt und geschrieben: in Flugzeugen oder Hotelzimmern.«⁵⁸

57 Neben der Bedeutung des surrealistischen Kunstmagazins *Minotaure* in der Kulturlandschaft von Paris sei hier auch daran erinnert, dass Matisse 1944 Henri de Montherlants *Pasiphaë. Chants de Minos* illustriert hatte.

58 FLC, F2 (20) 416.

Das Flugzeug ist demnach eine in der Luft schwebende Oase der Ruhe. Doch darüber hinaus hat es wie jede moderne Technologie auch widersprüchliche Effekte. Und trifft es auch zu, dass es eine neue Perspektive ermöglicht, so bringt es ebenso neue, nicht absehbare Faktoren für das traditionelle Verhältnis von Mensch und Umwelt mit sich. In diesem Sinne gewinnt *Le poème de l'angle droit* einen zusätzlichen Sinn als Testament, als Abschluss einer Epoche. Denn die Luftperspektive ist auch dafür verantwortlich, dass die Klarheit des rechten Winkel verwischt wird: »Mein Gedicht ist womöglich nicht viel mehr als ein Abgesang auf eine Zeit, die angesichts der durch das Flugzeug eröffneten Perspektiven ausstrahlt wird. Das Meer war horizontal. [...] Die Vertikale sieht man nicht mehr, sie ist aus dem Blickfeld verschwunden.«⁵⁹

Zwischen der Sonne und dem Wasser taucht schließlich die Erde, das Festland auf, der Boden für das menschliche Handeln. In A.3 ist Venedig, jener herausragende Ort, an dem sich Land, Wasser und vom Menschen Geschaffenes treffen, die zur Eröffnung des Abschnitts auserkorene Stadt (S. 29). Die Farblithographie feiert den aufrecht stehenden Menschen, der sich aus der waagerechten Position erhebt, die dem Schlaf und auch dem Tod entspricht. Es handelt sich um den aktiven Menschen, der sich anschickt, den Raum in Besitz zu nehmen und der mit dieser schlichten Geste bereits einen ersten rechten Winkel zwischen sich und dem Erdboden bildet. Es ist der Mensch des *Modulor*, der fest auf der unebenen Erde verankert ist, aber bei dem die Horizontlinie, die Waagerechte des *niveau*, just durch den Nabel, den delphischen Omphalos, verläuft. Über die menschliche Gestalt legt sich rot die geometrische Form der Sanduhr, die zeitliche Dimension, die auf Seite 30, unterhalb der menschlichen Füße, auch in den Kristallformen aufgerufen wird. Auf der Erde ist ein kosmischer Kreis zu sehen, der durch das Eindringen des rechten Winkels in vier Teile unterteilt wird. Der Umriss des Kreises ist unterbrochen und schafft dadurch Raum für die Handlung des Menschen. Der rechte Winkel ist ein >Beistandspakt mit der Natur<.

10

Auf diese Weise wird eine Vermittlerrolle des Menschen postuliert, wie sie Le Corbusier bereits in *La ville radieuse* entwarf.⁶⁰ Dort leitete sich die vermittelnde Funktion aus einer modernen Form des Anthropozentrismus her, die auf der Erkenntnisfähigkeit des Auges und der verändernden Kraft der Hand basierte. In der Tat ist für Le Corbusier das Auge der Vermittler des Gehirns im Prozess der wahrhaften Erkenntnis der uns umgebenden Welt. Es ist das Mittel, das uns erlaubt, aus einer Perspektive, die die Welt aus einer durchschnittlichen Höhe von 1,60 Metern über dem Erdboden betrachtet, den Gegenständen die über ihre oberflächliche Erscheinungsform hinaus erforderliche Aufmerksamkeit zu schenken. Aber das die Welt >wieder<-erkennende Auge benötigt das organische Gegenstück, in dem vorausgesetzt ist, dass das >Wieder<-Erkennen stets den zweiten Schritt des Erschaffens mit impliziert. Die Hand, eines der wichtigsten Motive des späten Le Corbusier und natürlich auch des *poème*, ist genau das Instrument, welches das menschliche Handeln in der Welt vervollständigt. In diesem Sinne verlagert A.5 die Möglichkeiten, die im aufrecht stehenden Menschen von A.2 nur angedeutet waren, auf das Feld der Gegensätze versöhnenden Handlung. Entgegen der Bedeutung, die zu späteren Zeitpunkten der offenen Hand zukommt, stehen daher in A.5 die verschränkten Hände der Lithographie auf Seite 49 im Mittelpunkt. Es ist die Verschränkung der Finger, die der Vorstellung der Schöpfung als Versöhnung der Gegensätze Ausdruck verleiht. Le Corbusier hatte dieses Motiv bereits im Vorwort zu den *Précisions* verwendet und ebenso als Symbol für die ASCORAL, wo es die Vereinigung der jeweiligen Kompetenzen des Architekten und des Ingenieurs veranschaulichen sollte. Nun wird es jedoch, wie zwei Motive aus der puristischen

11

59 Handschriftliche Notiz vom 29.10.1959 auf dem Flug nach Dehli, FLC, F2 (20) 21.

60 Le Corbusier, *Aircraft*, London und New York 1935, S. 83.

Periode (S. 47 und 48) in diesem Abschnitt ebenfalls, in einem neuen universellen Sinn wiederverwendet: »Ich dachte, dass zwei Hände und ihre verschränkten Finger diese Rechte und diese Linke zum Ausdruck bringen, die so unerbittlich verbunden und doch so unbedingt zu versöhnen sind.«

Abschnitt B (*esprit*) markiert den Moment, in dem der Mensch bereits zur Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten des Milieus sowie der dualen Struktur der Welt vorgedrungen ist und somit in Einklang mit der Natur handeln kann. Diese Erkenntnis entspricht einer wahrhaftigen, geistigen Erkenntnis, die nicht, beziehungsweise noch nicht, technisch ist, die noch einer unmittelbaren praktischen Anwendung in Form einer Technologie ermangelt. Daher beginnt B.2 mit einem Motiv des Aufstiegs, das mit der Vorstellung des Feuers verbunden wird. Die Spirale ist die Flamme, die dem Dreifuß der Götter gestohlen wurde. Gleichzeitig spielt sie auf das heilige Wissen Delphis an. Sie stellt somit vor allem einen Gesang auf die wahre schöpferische Freiheit dar, die die Hindernisse auf unserem Weg beseitigt und sich unter dem Zeichen einer Mathematik offenbart, die als ein glückliches, vielleicht gar wunderbares, Auffinden einer Zahl unter vielen Zahlen verstanden wird.

So wird verständlich, warum B.2 der Anwendung jener eigentümlichen Mathematik auf den Menschen gewidmet ist: dem *Modulor*. Das erste Buch zu diesem neuen Maßsystem für den Menschen hatte Le Corbusier 1950 veröffentlicht, während das zweite 1955 erschien. Auf Seite 53 des *poème* zitiert er, ohne dies anzugeben, Albert Einstein, der ihn zur Erfindung eines Systems beglückwünscht hatte, das »das Schlechte schwierig und das Gute leicht macht«. ⁶¹ In der Lithographie auf Seite 55 ist der Mensch des *Modulor* mit der roten und blauen Reihe zu sehen, während die rechte Bildhälfte von rechtwinkligen Flächen eingenommen wird, die ebenfalls rot und blau gehalten sind und über denen sich eine große aufrechte Meeresmuschel befindet. Die Muschel, ein Symbol des Weiblichen, ist für Le Corbusier ein besonders wichtiger Gegenstand. Sie repräsentiert eines der Leitmotive des *poème*, da sich in ihr mindestens vier der mit der Schöpfungsphilosophie Le Corbusiers verbundenen Hauptmotive überlagern. Einerseits hat sie gleichermaßen Anteil an der Tierwelt wie am Mineralischen und ist somit ein Objekt, das besonders gut den Übergang, den steten Wandel und die Metamorphose veranschaulicht. Andererseits befindet sie sich am Schnittpunkt von Wasser und Land, genau am Meeresufer, wo sie, gemeinsam mit den Kieselsteinen und anderen Fundstücken, zu einem der *objets à réaction poétique* werden kann. An anderen Stellen des *poème* wird sie als beschädigte oder verwitterte Muschel wieder auftauchen, womit sie zu einem Bild des ewigen Kampfes zwischen Meer und Land wird, zu einem Bild des allmählichen Verschleißes, dem das Vergehen der Zeit die Lebewesen aussetzt. Auf diese Weise wird sie beispielsweise auf Seite 89 gezeigt, wo sie eine der bewegendsten poetischen Passagen des Buches illustriert. Darüber hinaus sind ihre Formen und Spiralen Ausdruck einer aus der Natur selbst hervorgegangenen Geometrie. Schließlich ist die Muschel mit ihrer natürlichen Geometrie und ihrer Eigenschaft als Schutzpanzer des Lebewesens, das in ihrem Innern Zuflucht findet, oft sogar in Le Corbusiers Architektur anzutreffen. Man denke hier nur an die explizite Gleichsetzung der Muschelspirale mit der geometrischen Entfaltung des *Musée à croissance illimitée* (Museum unbegrenzten Wachstums) ⁶² oder daran, wie offensichtlich das Dach von Ronchamp unter anderem der Metapher der Muschelschale folgt. Die Muschel stellt somit ein Ebenmaß dar, das dem Wirken der Natur selbst entstammt, während der *Modulor* das Ebenmaß

61 Boesiger 1953 (wie Anm. 20), S. 180: »Am Abend nach ihrem Zusammentreffen in Princeton im Jahre 1946 hat Prof. Einstein Le Corbusier über den Modulor geschrieben: »Er ist ein Maßsystem, das das Schlechte schwierig und das Gute leicht macht.«

62 In Kapitel V (»Pour quel temps construire?«) in *La maison des hommes* sind auf Seite 145 Muschel und Museum zusammen abgebildet und Le Corbusier schreibt: »La loi des nombres est inscrite dans les oeuvres naturelles.« (In die Werke der Natur ist das Gesetz der Zahlen eingeschrieben.).

auf den menschlichen Körper bezieht. Somit kann der Mensch sein Verhältnis zur Welt auf der Basis ein und desselben Ordnungssystems etablieren.

Diese Kopplung zwischen der menschlichen Größenordnung und der Harmonie des Weltalls findet sich auf Seite 53 ebenso im Bild des Seiles, einem anspielungsreichen Motiv, das gleichfalls unter den *objets à réaction poétique* auftaucht. Einerseits ruft das Tau, wenngleich es dies in anderen Lithographien des *poème* wesentlich ausdrücklicher tut, die Idee der >Vertäuung< und ihre unmittelbare Verbindung mit dem Schiff in Erinnerung, ein äußerst bedeutsames Symbol in Le Corbusiers Bildwelt. Darüber hinaus drückt das schlangenförmige Seil jedoch die stets spannungsreiche und fragile Vereinigung von Wasser und Festland, von männlichem und weiblichem Element, aus. Diese Vereinigung wiederum wird erst durch ein Produkt der menschlichen Schöpfung möglich, das aus keiner höheren industriellen Technologie resultiert, sondern aus der einfachen und uralten Tätigkeit des >Flechtens<.

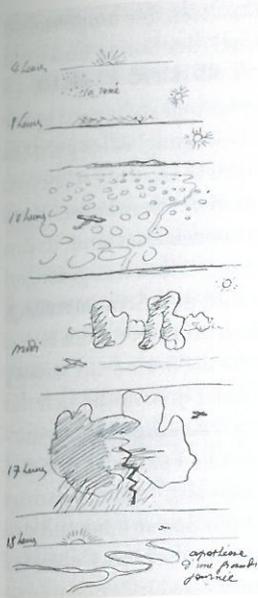
Abschnitt B.3, der mit einem Bild eröffnet wird, das eine Variation auf alte puristische Motive darstellt, die nun auf ein reines Spiel von Linien reduziert sind, entwickelt von Neuem das Thema der Harmonie von Welt und menschlicher Schöpfung. Doch wird diese nun bereits auf das Terrain der Architektur verlagert. Der Tannenzapfen (S. 58) ist eine der natürlichen Formen, die Le Corbusier immer schon fasziniert hatten, da er eine klar erkennbare und den Gesetzen seines eigenen organischen Wachstums folgende Geometrie und Ordnung aufweist. Die zerbrochenen Muscheln der darauffolgenden Seiten rufen das Aufeinandertreffen von Wasser, Organischem und Mineralischem in Erinnerung, wobei ihre Brüche Spuren der ununterbrochenen Heimsuchung der Lebewesen durch das Leben markieren.

Nach dem Tannenzapfen und der Muschel, die jeweils Darstellungen des Männlichen und des Weiblichen sind, schlägt nun die Zeit der Versöhnung der Gegensätze im Haus, der Architektur, die endlich in der Farblithographie der Seite 61 in Erscheinung tritt. Diese Lithographie basiert auf einer Zeichnung, die ursprünglich 1942 in *La maison des hommes* veröffentlicht und 1945 auf Seite 22 von *Les trois établissements humains* mit einigen wichtigen Ergänzungen wieder aufgegriffen wurde, die ihre symbolische Komplexität steigern. Eine schematische Landschaft, die man wiederum mit jener des für die Mutter erbauten Hauses am Genfer See identifizieren wollte,⁶³ lenkt die Aufmerksamkeit vehement auf die Horizontlinie. Oberhalb dieser Linie befindet sich ein aufrecht stehender *Modulor*-Mensch. Fest in der Erde verankert und von einer einzigen sichtbaren Säule getragen ist sodann eine architektonische Struktur zu erkennen, die um die übereinander angeordneten Fächer in den *Modulor*-Farben Rot und Blau gebildet wird. Im oberen Bildteil ist schließlich der Himmel mit einer Wolke direkt über der Terrasse zu sehen. Von dort aus zeichnet sich die Flugbahn der Eule der Athene ab, die sich >von selbst< niederlässt und damit endgültig die Harmonie dieses Werkes gewährleistet.

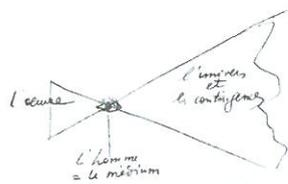
An dem Haus, das >sein Dach dem Besuch der Wolken< bietet, ist der für das geglückte Verhältnis von Architektur und Umfeld springende Punkt das offene Flachdach, der *toit-jardin* (Dachgarten), die fünfte Fassade. Wie hinreichend bekannt ist, war das Flachdach bereits seit der kanonischen Formulierung im Jahre 1926 einer der >fünf Punkte einer neuen Architektur<, und Le Corbusier hatte es ebenfalls in *Une petite maison* bei der Beschreibung des 1923 für seine Eltern erbauten Hauses besonders hervorgehoben.⁶⁴ Nun erweist sich aber seine absolut zentrale Rolle als

63 Le Corbusier, *Une petite maison*, Zürich 1954, S. 7 ff., 14, 72–75.

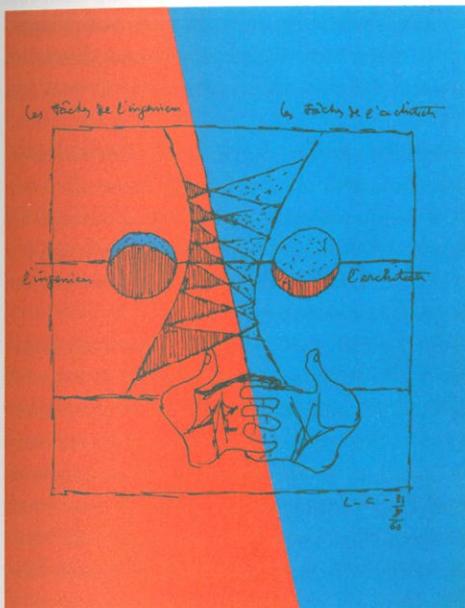
64 »Wir gingen auf's Dach. Eine Freude, wie sie gewisse Zivilisationen zu gewissen Zeiten empfanden.« (Ebd., S. 41).



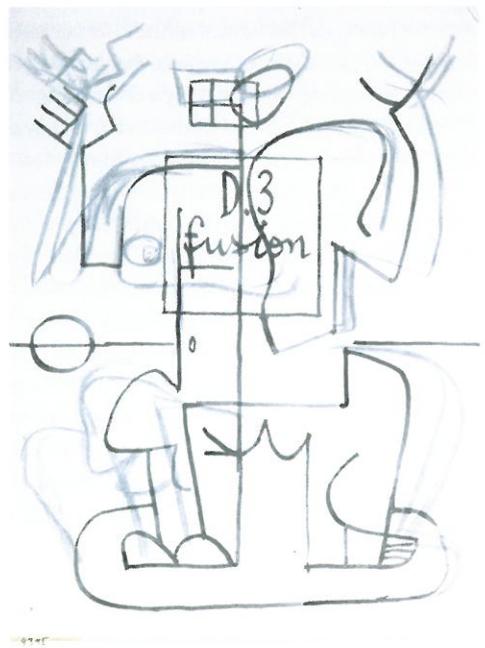
09
Der Wasserkreislauf, La ville radieuse
1935, S. 78



10
L'homme, médium (Der Mensch als Vermittler), La ville radieuse, 1935, S. 83



11
Die verschränkten Hände von Architekt und Ingenieur
Skizze zu D.3 fusion



12
Skizze zum Titel D.3 fusion, FLC 4395

Ort, der zwischen der Schöpfung des Architekten und den allgemeinen Gesetzen der umgebenen Natur, zwischen dem menschlichen Zufluchtsort und der Erde, dem Himmel, der Sonne und dem Wasser vermittelt.

B.4 spiegelt schließlich den Sieg der angestrebten Harmonie wider und steht ganz unter dem Zeichen der Musik und der von ihrem Rhythmus geleiteten heiteren Bewegung. Alles geht im Tanz auf. Der kosmische Tanz der Sonne und der Erde bringt aufeinander folgende Rhythmen hervor, die den vier Jahreszeiten, den 24 Stunden des Tages, dem Gipfel und Abgrund der Sonnenwenden, der Ebene der Tagundnachtgleiche entsprechen und von einer Exaktheit gekennzeichnet sind, deren menschliches Äquivalent die >Neger aus Harlem< bilden. Die aneinandergereihten Motive, angefangen beim einfachen Haus in der Landschaft (wieder *Une petite maison*) bis zum Schiff, dem Schmetterling, dem Steinbock oder der weiblichen Figur, die sicher von einer Hand gehalten und von einem Hund bewacht ruht und die ein Motiv darstellt, das in einer späteren Lithographie für die Serie *Unité* wieder aufgegriffen wird, bereiten die finale Apotheose vor. Hier, auf den Seiten 68 und 69, befindet sich der wahre Dreh- und Angelpunkt des *poème*. Seite 68 offenbart mit seiner nackten Frauenfigur die eigentliche Bedeutung des vorangegangenen Tanzes: Es ist ein Siegestanz, eine lustvolle Feier zu Ehren des Sieges des >Hauses – Tochter der Sonne< über Vignola (mit dem >es endlich aus< ist).⁶⁵ Seite 69 bringt in der großartigen Farblithographie die Vorstellung vom >Haus als Tochter der Sonne< anhand des Motivs der Marseiller *Unité d'habitation* zum Ausdruck. Denn sind die Fundamente dieses Gebäudes zwar fest im Boden verankert, so richtet sich seine Anlage aber vor allem am wechselnden Sonneneinfall aus. Das architektonische Element, das hier die Harmonie, die >architektonische Symphonie< symbolisiert, ist der *brise-soleil*, der Sonnenbrecher. Der technologische Traum von der >korrekten Atmung< des Gebäudes mittels eines doppelten luftdichten Glasschirms, der Le Corbusier in den 1930er-Jahren bei den Projekten des *Zentrosojus* und der *Cité du refuge* so viele Unannehmlichkeiten bereitet hatte, war im Rahmen einer immer weniger >maschinistischen< Architektur nach und nach von Betonschirmen abgelöst worden, die genau in Abhängigkeit vom Sonneneinfall bemessen und positioniert sind. In *Le poème de l'angle droit* bringt der *brise-soleil* diese Entwicklung zu einem krönenden Abschluss. Er wird dabei gemeinsam mit dem Dachgarten zum Schlüsselkriterium dafür, dass das Haus tatsächlich eine >Tochter der Sonne< ist.

Abschnitt C (*chair*) belegt erneut alle fünf möglichen Felder. Seinen thematischen Kern bilden, dem Abstieg vom Geist zum Körper entsprechend, die Schwäche und Unvollkommenheit des Menschen, die Flüchtigkeit des Triumphs des Geistes, der stets neu errungen werden muss. Dies bedarf großer Anstrengungen, im äußersten Falle bis hin zum Opfer. Aber die Mängel sind zugleich Teil der Größe der menschlichen Schöpfung. Sie heben letztlich den Triumph der Kreativität hervor, der aufgrund seines emotionalen Anteils zu einem noch größeren Sieg wird.

Alles verweist in diesem Teil des *poème* auf den Kampf, den der Mensch mit sich selbst und gegen seine >gespaltene< und unvollkommene Natur führen muss. Absatz C.1 ruft mittels der Metapher der Jagd die Allgegenwart des stets lauernnden Bösen in Erinnerung, dessen Wesen schwer zu bestimmen ist (>Wer ist denn eigentlich Beelzebub?<). Er beinhaltet aber auch einen neuerlichen Lobgesang auf die Macht der schöpferischen Vision des Künstlers. Diese vermag die Metamorphose hervorzurufen, die von den auf Seite 76 gezeichneten toten Objekten, angefangen bei dem Stück abgestorbenen Holz und dem Kieselstein, die beide auf einem Weg in den Pyrenäen aufgelesen wurden und somit wahrhafte *objets à réaction poétique* darstellen, bis hin zum kraftvollen Bild dessen fuh-

65 Vgl. Jean-Claude Vigato, Vignole: »Et Vignole – enfin – est foutu«, in: Lucan 1987 (wie Anm. 17), S. 459: »>La Maison Fille du Soleil< ... Et Vignole – enfin – est fotou! Merci! Victoire!<«

ren, was anfangs ein friedlicher Ochse ist und später erst ein Stier wird. Und es ist dieses kraftvolle Motiv, das >nach acht Jahren< eine Erinnerung wach ruft, die zugleich persönlich und universell ist. Es handelt sich um die Vereinigung von Liebe und Tod im unvermeidlichen Opfer *Pinceaus* (Pinsel), dem treuen Schnauzer, von dem Le Corbusier sich trennen musste und dessen Andenken er nicht nur in diesem Zitat des *poème* wahrte, sondern auch in einer wesentlich innigeren und materiellen Weise in einem Buch. Zu diesem Zwecke ließ er eine prachtvolle Ausgabe einer seiner Lieblingsbücher, des *Don Quichotte*, aus dem 19. Jahrhundert in der Haut des verstorbenen Hundes binden.⁶⁶

Ist der Mensch ein gespaltenes Wesen, so ist es diese Spaltung, die das auf die Wiederherstellung der Einheit ausgerichtete Handeln begründet. Dabei spielt es nur eine untergeordnete Rolle, wie flüchtig dies geschehen kann oder dass es dazu immer größter Kraftanstrengungen bedarf. C.4 entwirft klar und deutlich diesen Zustand der Unvollkommenheit, indem ein geteilter Mensch gezeigt wird, durch den von oben bis unten ein Riss verläuft und dem die weibliche Hälfte fehlt. C.5 führt demgegenüber das Thema der Komplementarität (anhand der Arme einer Art Swastika, die auf Seite 108 die >Fläche des Jubels< umreißen), der gegenseitigen Durchdringung (durch die zwei Figuren auf Seite 105) beziehungsweise der Verschränkung (vor allem der Hände) aus.

Und schließlich ist der weibliche Körper der wesentliche Gegenstand von vier der fünf Farblithographien in Abschnitt C. Die Frau repräsentiert die Horizontale gegenüber der männlichen Vertikalen, sie ist Nacht und Dunkelheit gegenüber der hellen Klarheit des Tages, Höhle im Gegensatz zur Erdoberfläche, Mond im Gegensatz zur Sonne, Traum im Gegensatz zur Vernunft. Aber dieser Gegensatz bedeutet kein unversöhnliches Gegeneinander. Vielmehr bezeichnet er eine Spaltung, die wechselseitige Ergänzung werden kann. Demzufolge entwickeln die unterschiedlichen Teile von Abschnitt C um den Angelpunkt des weiblichen Körpers herum die großen Motive, die auf die Vereinigung anspielen, auf das Band, das mühsam über die Macht der Liebe und das künstlerische Schaffen geknüpft wird. Es handelt sich hierbei einmal mehr um das Motiv des Schiffs, jene zwischen Wasser und Land vermittelnde Errungenschaft des Menschen (sei diese nun vertäut, wie auf den Seiten 82 und 100, oder in Bewegung, wie auf den Seiten 98 und 106), vor allem aber um die schützende, rettende und versöhnende Hand. Es ist die >streichelnde< Hand, die auf Seite 89 im Gesang an die Zärtlichkeit und die Harmonie der Zeiten, Formen und Proportionen als Pendant der Muschel auftritt.

Die Hand kann der Frau in der dunklen und höhlenartigen Dunkelheit der Nacht Schutz bieten (S. 85), sie kann einer Figur mit fehlenden Gliedmaßen (einer Venus?) und einer geflügelten Steingeiß wieder Auftrieb geben (S. 83), sie kann eine Reihe verschiedenster Gesten, die sicher mit Le Corbusiers Erfahrungen mit dem Hinduismus und seinen Kenntnissen über die vielschichtige Symbolik der Handgesten Buddhas zu tun haben, zu einer Gruppe fügen (S. 90), sie kann, wie Krustup meint, die Form einer möglichen Anspielung auf die Mondphasen annehmen (S. 91), den Frauenkörper halten (S. 91, 93 und 101), einem von Menschenhand gefertigten Instrument Musik entlocken und somit zur *acoustique plastique* beitragen (S. 97) oder das Bindeglied zwischen Frau und Stier im Mythos der Pasiphaë sein, der Herkunft des Minotaurus, den die Seite 99 veranschaulicht (und der auch im ersten Druck von *Unité* zu sehen sein wird) sowie die Farblithographie auf der Seite 101, wo neben der Hand und der nackten Brust über dem Kopf der Frau noch zwei Hörner hinzugefügt sind. Aber die Hände können sich vor allem verschränken und sich gegenseitig festhalten und dabei zum Emblem der Aussöhnung des Entzweiten werden, die das künstlerische Schaffen bedeutet. Dergestalt waren sie in *Précisions* zu sehen, wo sie die Komplementarität von Architekt und

66 FLC, R1 (9) 10. Abbildung siehe: Catherine de Smet, *Le Corbusier. Architekt der Bücher*, Baden 2005, S. 87.

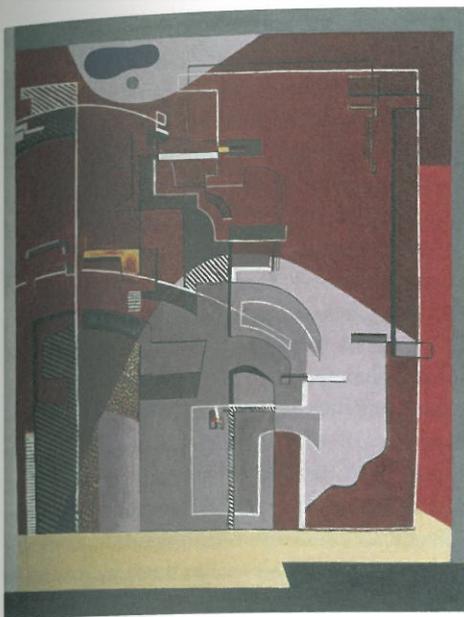
Ingenieur veranschaulichten, sowie in der Lithographie in Abschnitt A.5. Und so zeigen sie sich jetzt auch auf Seite 107 des *poème*, wo sie über einer Zeichnung der verschränkten Hände Yvones das Bindeglied zwischen zwei weiteren >Stein<-Porträts von Le Corbusier und Yvonne bilden, um hier eine viel tiefer gehende und innigere Komplementarität zu illustrieren, die wiederum das Universelle an das Persönliche bindet. All dies führt zum Höhepunkt der Lithographie auf Seite 109, einer wahrhaften Apotheose jener geflügelten weiblichen Figur, die Steinbock-Einhorn, aber zugleich auch erneut ein symbolisches Porträt von Yvonne Le Corbusier ist. Dies zeigt sich deutlich in einigen Skizzen, in denen Le Corbusier der Figur den Namen *Von*, also Yvonne, beifügt.⁶⁷

Abschnitt D ist der Moment der >Verschmelzung<. Wie bereits erwähnt, war dieser Abschnitt in einigen der Ikonostase-Versionen gar nicht vorgesehen, womit die vermeintlich direkte Umsetzung eines alchemistischen Systems zumindest relativiert wird. Wenngleich dieses auch genau das Zentrum der Ikonostase einnimmt, gibt es im *poème* nur ein einziges Bild, in dem die Alchemie explizit angeführt wird. Darin erscheint die Verschmelzung als Amalgam entgegengesetzter Prinzipien. Und erneut findet die Verschmelzung des Männlichen mit dem Weiblichen sowohl auf kosmischer Ebene als auf der Ebene des individuellen Mikrokosmos statt. Die Illustration auf Seite 111 zeigt eine doppelte Figur, die diese Vereinigung symbolisiert, die aber zugleich, wie Krustup nachweist, ein doppeltes Selbstporträt von Le Corbusier als Sonne und Yvonne als Mond, ganz wie im Fresko des *Pavillon Suisse*, darstellt. In einer vorbereitenden Skizze war die Gleichsetzung von Naturgeometrie und der Person des Architekten selbst noch viel weiter getrieben worden: Dort ist anstelle von Le Corbusiers Kopf ein Quadrat zu sehen, das von einem rechten Winkel gerahmt wird.⁶⁸ Die kompositorische Struktur formt im Zentrum des Bildes überdies einen deutlich erkennbaren rechten Winkel, der ganz wesentlich aus der Verschmelzung resultiert, die sich zudem in einem Aufruf zur >Kommunion< äußert, in einer affirmativen Haltung, der es gelingen soll, die Zerrissenheit zu überwinden, die das Thema des vorangegangenen Abschnitts war. So wird die Überwindung der Lähmung (die >Neins< gegenüber den >Jas< und die >Kontras< gegenüber den >Pros<) erreicht, die sowohl die >mittelbaren Gründe< (die Umwelt, die Natur) als auch die Geschehnisse unseres Lebens (die Geschichte) verursachen können. Es ist die Situation der Unentschiedenheit und der Orientierungslosigkeit, die die – womöglich den *Isenheim Altar* Matthias Grünewalds zitierenden – verkrampften Hände von Seite 113 (ein ganz ähnliches Motiv wird auf Blatt Nummer 5 der *Unité*-Serie zu sehen sein), der ins Joch eingespannte Stier (die verklavte Kraft) von Seite 114 oder die Frauen mit den amputierten Gliedmaßen von Seite 115 widerspiegeln. Im letzten Beispiel ist unterhalb der Frauen das ambivalente Symbol der Schlange zu sehen, das in diesem Fall aber eher auf die hermetische Weisheit, unter deren Banner die Fusion stattfinden wird, denn auf Satan verweist. Die Farblithographie auf Seite 117, ein komplexes Nebeneinander von Formen und Farben, scheint den Anbruch einer neuen Zeit im Übergang vom Ende des Winters (die schwarze Fläche im oberen Bereich) zum Frühling (das untere Drittel, das durch den gelben Sonnenstreifen abgetrennt wird) darstellen zu wollen. Als Bindeglied fungiert die geflügelte und gehörnte weibliche Gestalt, eine Mischung aus Einhorn und Steinbock, die im wahrsten Sinne des Wortes kopfüber fällt und dabei den Rumpf und den Flügel im schwarzen Bereich behält, während der Kopf schon in jenes Gebiet vordringt, in dem das Paar mit den Vogelköpfen bereits die Wiedergeburt des Lebens andeutet.

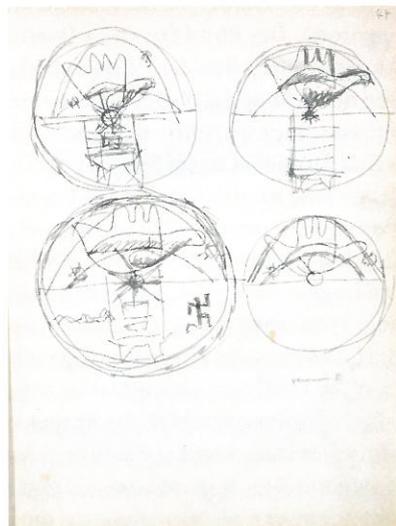
Abschnitt E (*caractères*) belegt die drei zentralen Querfelder der Ikonostase und bildet so, wie Abschnitt B, eine weitere Sekundärverzweigung des dargestellten Kreuzes. In ihm wird die Erschaffung des Charakters als Begegnung des Universellen mit dem Individuellen dargelegt. E.2 ist dem Kampf gewidmet, dem steten Widerstreit als dem unvermeidlichen Schicksal des Schaffenden.

67 Beispielsweise in der Zeichnung FLC, 4598.

68 FLC, 4395.



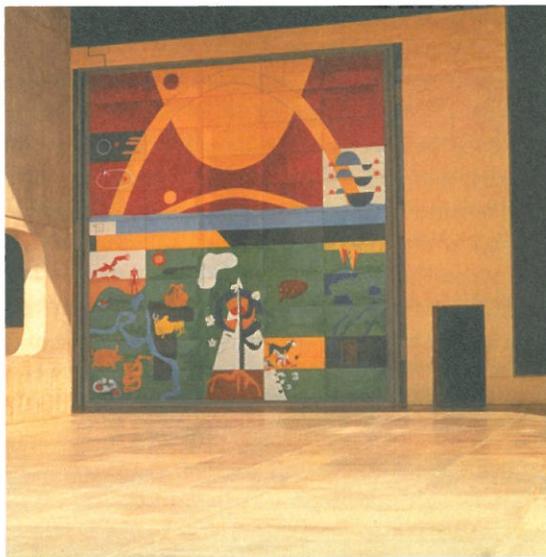
13
Saint Sulpice, Ölgemälde, 1929–1931



14
Skizzen zu *La main ouverte*, *Nivola*-Heft, S. 47



15
Nature morte géométrique, Ölgemälde, 1930, FLC 93



16
Porte émail des Parlamentsgebäudes in Chandigarh

Die unaufhörliche Bewegung, das ununterbrochene Fließen lassen die ersehnte Synthese nur für einen Moment greifbar werden und verlangen in einer Art ewiger Wiederkehr⁶⁹ einen steten Neuanfang, der nun der künstlerischen Tätigkeit selbst zu eignen scheint (»partir aller rentrer et partir encore«). Das Pferd (in einer Darstellung mit deutlich an Picasso erinnernden Details) und die Amazonen (Figuren der Überschneidung, weiblich und doch voller Männlichkeit, die niemals altern und deren Kampf auch durch das Erklingen lassen der Musik aus einem Instrument ausgedrückt werden kann) spiegeln diesen ewigen Kampf wider, der sich auch auf die Person des Künstlers selbst ausweitete. In der Tat ist auf Seite 121 ein Doppelbildnis – oder ein zweiköpfiges Wesen – zu sehen, das das Zerrissene wieder zu vereinen sucht und das Sonne und Mond sowie Porträt Le Corbusiers und Yvones in einem ist. Diese Figur wird dabei zudem mitten in einer Verwandlung gezeigt, mit den Händen über dem Schädel und den Stierhörnern zur Linken. Auf Seite 123 wird unter den Amazonen (androgynen Darstellungen, in denen die Vereinigung des Männlichen mit dem Weiblichen sich unter dem Vorzeichen der Härte vollzieht und auf die Schlacht ausgerichtet ist) voller Schmerz, durch den der Gesichtsausdruck zur Fratze gerinnt, die Form des nun schon dreidimensionalen rechten Winkels über die Kombination aus Maske, Stein und Selbstbildnis gelegt. Die Farblithographie von Seite 125 vereint in einer Synthese die Körper von drei Frauen mit einem Pferd. Die Frauen stellen zweifelsohne drei stark vertikal gekennzeichnete Amazonen dar, die der sonstigen Assoziation des Weiblichen mit dem Horizontalen entgegenstehen. Sie verkörpern über das Motiv der drei Grazien aber zugleich auch eine Anspielung auf die Kunst selbst.

E.3 bringt den Moment zur Darstellung, in dem der allgemeine Kampf sich im einzelnen Künstler konkretisiert. Der Abschnitt wird von einem Bild eröffnet, das wiederum so allgemein wie besonders ist: Neben der Unregelmäßigkeit einer kaputten Muschel nimmt die Geometrie der Natur nun die Form eines konkreten, von Le Corbusier sehr geliebten Objekts an. Es handelt sich um den Steinkristall, den ihm sein Vater geschenkt hatte, den er stets bei sich trug und der an verschiedenen Stellen seines künstlerischen Werkes immer wieder auftaucht.⁷⁰ In der Farblithographie auf Seite 131 ist sodann die gleiche Frauengestalt zu sehen, die seit 1948 die Mitte des Wandgemäldes im *Pavillon Suisse* einnimmt, die sich nun jedoch in einer bezeichnenden chromatischen Abänderung als ein großer weißer Körper mit blauem Gesicht und verschlungenen Händen präsentiert, die auf den Archetypus der Geste tragischen weiblichen Schmerzes in der christlichen Kunst zurückgehen und die horizontal in die zwei basalen Farben für die Dualität des *poème*, Rot und Schwarz, unterteilt sind. Diese Frauengestalt repräsentiert hier nicht mehr nur eine Mondikone. Vielmehr liefert sie darüber hinaus eine archetypische Darstellung des Weiblichen, zu deren ikonographischen Quellen, wie Nancy Monro Stephenson gezeigt hat,⁷¹ auch die für die religiöse Kunst des Christentums so entscheidende Figur der Maria Magdalena bei der Kreuzabnahme gehört.⁷²

An dieser Stelle erfolgt nun die Verherrlichung des rechten Winkels als Garant der Rückkehr zu den Ursprüngen, die es dem Menschen erlaubt, sich selbst zu begegnen und seine zwei

69 Der Mythos der ewigen Wiederkehr war unmittelbar zuvor auch das Thema des gleichnamigen Buches *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition* von Mircea Eliade, das er zwischen 1945 und 1947 verfasst hatte und das nach eigenen Aussagen ebenfalls vom Trauma des Krieges gezeichnet war.

70 Beispielsweise in *Traces de pas dans la nuit* oder in *Icône 1*.

71 Stephenson 1981 (wie Anm. 4), S. 383 f. Stephenson interpretiert die drei oberen Höcker des Körpers der Figur auch als einen in den Körper integrierten Verweis auf die Landschaft des Genfer Sees, wie sie von dem Haus aus zu sehen war, das Le Corbusier seinen Eltern erbaute und dem er das Büchlein *Une petite maison* widmete.

72 Das Motiv der Kreuzabnahme wird in expliziter Form ebenfalls in der trauernden Frauenfigur auf Seite 129 evoziert, die eine nahezu identische Nachbildung der ursprünglich aus der Kirche Santa Maria Antiqua in Rom stammenden *Madonna Glycophilousa* ist.

Halften wieder miteinander zu vereinen. Deshalb ist dies auch der Abschnitt in *Le poème de l'angle droit*, in dem sich das Allgemeine am stärksten mit dem Persönlichen verbindet. Denn die weibliche Gestalt von Seite 131 ist zugleich Yvonne, Le Corbusiers Frau (wie auch auf Seite 129 die verschränkten Hände Yvonnens auf die gleiche Weise dargestellt waren, in der sie in dem Gemälde *Portrait de femme à la cathédrale de Sens* zu sehen sind). Die Privatkorrespondenz und die später in dem Band *Le Corbusier lui-même* versammelten Zeugnisse lassen diesbezüglich keine Zweifel. So bittet Le Corbusier seine Frau in einem Brief vom 17. Juli 1955 aus Chandigarh,⁷³ bevor sie abreise, die Seiten zu lesen, die »au cœur du poème« (im Herz des Gedichts) ausdrücklich ihr gewidmet sind und die genau den Abschnitt E.3 ausmachen. Le Corbusier beendet seinen Brief mit dem Ausruf »30 années de bonheur au foyer« (30 Jahre Glück zu Hause – beide Unterstreichungen stammen von Le Corbusier).

Der Teilabschnitt E.3 ist mithin eine Schlüsselstelle des *poème*, welche die Situation darstellt, in der nach der Verschmelzung das neuerliche Treffen zwischen Kosmos und menschlichem Mikrokosmos stattfinden und sich die individuelle künstlerische Schöpfung entfalten kann. In diesem Sinne folgt E.4 als eine Konsequenz daraus. Le Corbusier spricht nun von sich selbst als Architekt oder, um genauer zu sein, als »Erbauer von Häusern und Palästen« sowie davon, dass »einen Bau machen« gleichbedeutend mit »ein Geschöpf machen« ist. Der Architekt ist ein vermittelndes Element, das aufnimmt und ausstößt, das die Freude eines »glücklichen jungen Hundes« mit der Ordnung verbindet, die das Erbauen moderner Kathedralen jetzt ermöglicht. Die durch Ordnung gekennzeichneten natürlichen Formen (erneut der Tannenzapfen, aber hier auch der Schildkrötenpanzer, der eine Metapher für das Haus abgibt und durch eine Verkettung von Sechsecken wiedergegeben wird, wodurch er den Zellen der Wabe ähnelt) und der weibliche Körper, der wieder horizontal ist, machen den Weg frei für die Feier des *béton brut* (Sichtbeton) als herausragendem Material innerhalb der Umsetzung dieses Prozesses. Die Lithographie auf Seite 139 greift im Wesentlichen die Stierform aus dem linken Bereich des Wandgemäldes von 1948 wieder auf, jetzt aber ohne Hörner und mit einer Punktierung, die auf den Beton verweist. Geht man im künstlerischen Werk Le Corbusiers weiter zurück und folgt der Interpretation, die in dem roten Fleck ein Selbstporträt sieht, findet man auch Spuren jenes rätselhaften Gemäldes mit dem Titel *Saint Sulpice*, das Le Corbusier 1931 schuf und dem er stets große Bedeutung beimaß.

13

Abschnitte F und G, die jeweils nur ein einziges Feld in der Ikonostase einnehmen, stellen den logischen Endpunkt dieser Entwicklung dar, indem sie das Wirken des Architekten über die Vermittlung der Hand in der Welt verorten: In F.3 ist es die offene Hand, in G.3 die Hand, die ein Werkzeug benutzt. F.3, *offre*, setzt mit dem Bild der offenen Tür ein. Es handelt sich um eine Verbindungstür, eine wahre Initiationsschwelle, die eine Öffnung zu jener Welt auf der anderen Seite der Mauer bietet, hinter der, wie Le Corbusier im Band 2 des *Modulor* schreibt: »Die Götter mit den Welten und den Seelen spielen«. Die Möglichkeit, einen Zugang zu diesem Reich des Wissens, von dem die Menschen lediglich »Krümel, die von der Tafel der Reichen fallen«, erahnen können, schlägt sich auch auf der Ebene der Farbgebung nieder, insofern die zwei, jeweils einem Bereich zugeordneten Farben in der Bildmitte vertauscht werden.

Doch hauptsächlich ist F.3 der »offenen Hand« gewidmet. Die Wichtigkeit, die Le Corbusier diesem Motiv beimisst, lässt sich daran erkennen, dass auf der Auftaktseite des Abschnitts (S. 141) die Wörter *la main ouverte* neben dem Titel in Klammern erscheinen. Dies ist das einzige Mal im ganzen *poème*, dass dem Titel zu Beginn eines Abschnitts etwas hinzugefügt wird. Die offene Hand ist in der Nachkriegszeit bekanntermaßen ein zentrales Motiv für Le Corbusier. Seine Bedeutung nimmt

73 FLC, R1 (12) 373.

14

im Rahmen einer Entwicklung stetig zu, die vom Projekt des Denkmals für Vaillant-Couturier bis zum Entwurf für das Denkmal in Chandigarh reicht und die von Gemälden, Skulpturen und Hunderten von Zeichnungen mit Variationen des Motivs sowie schriftlichen Reflexionen gekennzeichnet ist. Die Bedeutung, die Le Corbusier diesem Motiv beimaß, wird beispielsweise in einem Brief an Carla Marzoli vom 6. April 1955 aus Chandigarh deutlich: »Das Denkmal *Die offene Hand* enthält viel von dem, was in den Tiefen meines kleinen Herzens liegt: eine Reflexion über unseren Aufenthalt auf dieser Welt, in der wir das Paradies erschaffen sollen, das lediglich irdisch ist, sein wird und sein kann.«⁷⁴

Die Hand ist der Berührungspunkt von Architekt und Welt und zugleich das Organ, das es dem Architekten ermöglicht, jene Funktion des Empfangens und Ausstoßens wahrzunehmen, die das *poème* in Abschnitt E.4 theoretisch entwickelte. Die prächtige Lithographie auf Seite 145 zeigt sie in der Höhe der Horizontlinie über der Landschaft aus drei Gipfeln schwebend, die im *poème* bereits zuvor zu sehen war und deren familiäre Anspielungen bereits aufgezeigt wurden. Im Sinne eines Resümees und einer Synthese aller über die Seiten des Buches verteilten Hände bringt diese Hand nun mit ihrer Offenheit die unendlichen Möglichkeiten, das weite Feld möglichen Handelns sowie gleichzeitig ihre doppelte Funktion des aktiven Ergreifens und als passives Behältnis, aus dem jeder sich bedienen soll, zum Ausdruck. Sie ist auch deshalb geöffnet, weil sie nicht nur mit der Arbeit im strengen Sinne zu tun hat, sondern ebenso mit der allgemeinen Neuordnung der Welt. Sie ist einerseits die Hand, die das Werkzeug halten kann, das die Welt verändert, andererseits aber auch die lieb-kosende Hand. Sie ist die schöpferische Tätigkeit, die sich gleichermaßen aus der rationalen Ordnung und dem poetischen Gefühl zusammensetzt. Wenn seit Filippo Brunelleschi und den theoretischen Entwürfen der Renaissance das kanonische Bild vom Architekten immer stärker die Überlegenheit des Gehirns gegenüber der Hand, die *cosa mentale* gegenüber der Umsetzung betonte, ist für Le Corbusier nun das Grundlegende die Synthese. Es geht ihm um die Versöhnung des Verstandes, der über das Auge, aber auch das Gehör und den Tastsinn die wahre Ordnung der Welt erkennt, mit der Hand, die nicht mehr nur in einer passiven Rolle bloßen Gehorsam leistet, sondern zum zentralen Vermittler wird. Am Ende kann diese letzte Hand des Gedichts gar als ein weiteres jener Selbstbildnisse betrachtet werden, die Le Corbusier insgeheim über das ganze Buch verteilt hat: »Eine volle Hand empfang ich, eine volle Hand gebe ich.«

Das Buch endet schließlich in Abschnitt G.3, *outil*, mit einer dritten Erscheinungsform: der Hand. Ging es zunächst um die ineinander verschränkten Hände der Versöhnung der Gegensätze und danach um die offene Hand, die zwischen Natur und Mensch vermittelt, tritt dieselbe Hand nun am Ende des Zyklus ein Instrument haltend auf, ein Werkzeug, mit dem es den abschließenden rechten Winkel zeichnet. Aber bezeichnenderweise hat dieses Werkzeug nichts von einer >Maschine<. Es ist kein hoch entwickeltes Industrieprodukt, keine Frucht der fortgeschrittenen menschlichen Intelligenz. Vielmehr ist es das allerbescheidenste Instrument, das die unmittelbare Nutzung dessen bedeutet, was die Natur ohne vorherige Bearbeitung dem Menschen bietet und was jener mit seiner bloßen Hand empfängt: ein einfaches Stück Kohle. Mit dessen Hilfe sieht man die Hand in einem

74 F2, (20) 82. Anschließend heißt es in dem Brief weiter: »Das unerbittliche Anstürmen des Lebens auf alles, was existiert, um es zu zerstören, zu unterwerfen, aus ihm Dünger zu machen und das Leben von Neuem zu nähren. Alles ist nicht mehr als ein Schritt zwischen zwei Grenzen in einem Teil dieser Erde, in dem wir Gelegenheit, oder die Gelegenheit, also die Möglichkeit hatten zu entdecken, erobern, erschaffen oder unser (irdisches) Paradies zu erlangen, durch die Anstrengung der Aufmerksamkeit und der Liebe, die man den Dingen unserer Umgebung zukommen lassen können muss, die dort platziert wurden, damit wir Gott sein können, indem wir unser Leben aufbauen und alles tun, was gemacht werden kann, um bei der Freude anzulangen, der Freude gehandelt zu haben, den Versuch unternommen zu haben, das Risiko auf sich genommen zu haben, gewonnen oder verloren zu haben.«

noch un abgeschlossenen Vorgang, der in seinem Vollzug abgebildet wird, ein schwarz-grünes Kreuz im Innern eines Kreises zeichnen, der nicht vollständig geschlossen ist und unterhalb dessen sich das Symbol für den rechten Winkel befindet. Die Wörter der Seite 150 sind die letzten des Buches und bestimmen die Bedeutung dieses abschließenden Gesangs auf den rechten Winkel, über dessen strenge Exaktheit die Gelehrten sich zwar streiten können, der jedoch ein in das menschliche Bewusstsein eingeschriebenes Zeichen ist, als >Antwort<, >Wahl< und >Leitfaden<. Die das Kohlestück haltende Hand ist im Grunde die Hand eines Menschen aus der prähistorischen Wandmalerei. Sie macht somit deutlich, dass der rechte Winkel kein avanciertes Produkt der technologischen Kultur ist, sondern das höchste Symbol jener ursprünglichen Harmonie von Mensch und Kosmos, die es dringend wiederherzustellen gilt.

Ganz am Ende des Gedichts sind noch zwei weitere Lithographien zu erwähnen, die nicht mehr zum Rasterplan der Ikonostase gehören. Auf der ersten, auf Seite 152, sind in der linken unteren Ecke einer großen roten Seite zwei kleine geometrische Formen im Innern zweier übereinander angeordneter Quadrate zu sehen. Es handelt sich dabei im Wesentlichen um die gleichen Formen, die bereits in dem Gemälde *Nature morte géométrique* von 1930⁷⁵ dargestellt sind. Sie scheinen hier nun eine dichte Zusammenschau einiger Motive des *poème* zu liefern, zu denen das Auge und das Ohr ebenso gehören wie der Kristall und die Spirale sowie der Stierkopf (der Minotaurus) und das Labyrinth. Die zweite Lithographie, auf Seite 154, nimmt nochmals das Thema des Verhältnisses von Wasser, Erde und Luft auf: Auf einer großen blauen Masse, die sowohl den Himmel als auch das Meer darstellt, markiert das rote Land, erneut mit den drei vermutlich auf den Genfer See verweisenden Gipfeln, die zugleich trennende und verbindende Horizontale, die feste Ausgangsbasis für das Handeln des Menschen, über der wiederum ein unbestimmter, vom Wind getragener weißer Flügel schwebt.

Die Geschichte des *poème de l'angle droit* endet natürlich nicht zu dem Zeitpunkt, an dem es veröffentlicht und käuflich zu erwerben ist. Einerseits setzte damit für das Buch jener Weg ein, den Le Corbusier, wie zu sehen war, als das unvermeidliche Schicksal eines jeden Kunstwerks betrachtete: der Beginn eines neuen Lebens, einer Strecke, die komplett von der vom Künstler intendierten abweicht und deshalb doch nicht minder legitim ist. Das Vorhandensein bestimmter Aspekte des *poème* ist sowohl in der Kapelle von Ronchamp⁷⁶ als auch in Chandigarh deutlich zu erkennen. Die Kapelle wurde praktisch zur gleichen Zeit fertiggestellt wie das Buch und ist von den gleichen kosmisch-sakralen Anklängen sowie von den Motiven der *acoustique plastique* durchzogen. Vor allem aber bezüglich der Hindu-Hauptstadt wurden immer wieder die Parallelen betont, was nicht verwundern sollte, schließlich entstand das Buch zu großen Teilen auf den Reisen nach Chandigarh und während der Aufenthalte in Indien. So hat Peter Carl⁷⁷ auf der Verbindung zwischen den Reflexionen des *poème* und dem >Turm der Schatten< insistiert, während Mogens Krusturp⁷⁸ in diesem Buch die wichtigste Quelle für die *Porte émail* sieht, jene Emailmalerei für das Tor des Parlamentsgebäudes von Chandigarh.

Eine weitere Verbindungslinie ließe sich auch zwischen *Le poème de l'angle droit* und dem *Poème électronique* ziehen, das Le Corbusier gemeinsam mit Edgar Varèse für den Philips Pavillon der Brüsseler Weltausstellung von 1958 regelrecht komponierte, ein grandioses audiovisuelles Spektakel, bei dem Architektur, Skulptur und Musik sich mit allem verbanden, was die modernste Technik an Bildwiedergabemöglichkeiten zu bieten hatte. Wenngleich es zwischen diesen beiden, nur durch

75 FLC, 93.

76 Moore 1977 (wie Anm. 5), S. 21–26, sowie Moore 1980 (wie Anm. 5), S. 126 ff.

77 Peter Carl, *The Tower of Shadows*, in: *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention 2003* (wie Anm. 16), S. 98–117.

78 Krusturp 1995 und Krusturp 2004 (wie Anm. 6).

wenige Jahre getrennten >Gedichten<, wie Valerio Casali hervorhebt, entscheidende konzeptuelle Unterschiede gibt.⁷⁹ sind sie allein schon durch ihren poetischen Charakter miteinander verbunden.

Aber vor allem in *Unité*, einer vom Atelier Crommelynck veröffentlichten Serie von Radierungen, ist die Fortdauer der theoretischen Bemühungen des *poème* auszumachen. Bereits mit dem Titel evoziert *Unité* die einheitsstiftende Sichtweise der kreativen Arbeit des Architekten, dem die traditionellen Grenzen zwischen Architektur, Malerei, Skulptur oder Stich fremd sind und der die Quintessenz seiner architektonischen Vision nicht nur in Gebäuden darzubringen vermag, sondern auch – und wenn man seinen eigenen Worten Glauben schenkt: vor allem – in seiner bildenden Kunst. Die Lithographien von *Unité*, die 1953 entstanden, wurden jedoch erst nach dem Tod Le Corbusiers herausgegeben, wie eine das Album einleitende Notiz erläutert: »Da Le Corbusier der Ansicht war, ein Kunstwerk datiere aus der Zeit, in der es erdacht wurde, tragen die Druckplatten dieses Werkes, die zwischen 1963 und 1965 angefertigt wurden, das Datum des Jahres 1953, in dem die Pastelle entstanden, die den Künstler zu diesen Stichen inspirierten.« Von *Unité* wurden 130 Exemplare gedruckt, wovon den ersten 30 Exemplaren eine Serie in Schwarz und Weiß beigefügt war. Hinzu kamen 30 weitere Exemplare für den Künstler, die von I bis XXX nummeriert waren. Das Album weist keinerlei Text auf. Nach Darstellung der Herausgeber hatte Le Corbusier offenbar angekündigt, dass er beabsichtigte, »die Einheit des Werkes, seinen Reichtum, durch einen von den Bildern völlig unabhängigen Text hervorzuheben«, jedoch habe der Tod der Künstlers dies verhindert. In der Tat ist in einigen der Lithographien die Abstammung von *Le poème de l'angle droit* klar zu erkennen (oder sind zumindest die angestrebten Ziele die gleichen geblieben). Dazu gehören beispielsweise Druck Nummer 4 mit der Darstellung verschränkter Hände, die eine gebeugte menschliche Figur stützen, Blatt 11, das falsch nummeriert ist, da es sich eigentlich um die Nummer 8 handelt, mit dem Motiv der Hände und der Spirale, die zum Himmel emporsteigt, oder Nummer 12 mit den Motiven der Vögel, Hände und Hunde. Der *Je rêvais* betitelte Druck Nummer 3 lässt sich wiederum unmittelbar auf das Gemälde mit dem gleichen Titel beziehen. Ohne Le Corbusiers tödliches Ende läge demnach zweifellos ein Zusammenspiel von Kunst und Schrift vor, das in direktem Zusammenhang mit dem *poème* stünde.

1965 skizziert der letzte, nur einen Monat vor Le Corbusiers Tod geschriebene Text in drei Zeilen, was man als eine Zusammenfassung der Beweggründe betrachten kann, die Le Corbusier zehn Jahre zuvor zum Dichter des rechten Winkels werden ließen: »Man muss den Menschen wiederfinden. Man muss die Gerade wiederfinden, die die Pfeiler der grundlegenden Gesetzmäßigkeiten umspannt: die Biologie, die Natur, den Kosmos. Die Gerade, so unbeugsam wie der Horizont des Meeres.«⁸⁰

79 »Im *Poème électronique* bringt Le Corbusier seine ganze Spiritualität zum Ausdruck, die sich nach dem Modell *Les grands initiés* herausgebildet hat, und belässt die in *Le poème de l'angle droit* dargestellte esoterische Welt hinter sich: Es geht ihm hier um eine unmittelbar verständliche Botschaft. Seine Absicht ist es, nun nicht mehr nur mit seinen Schülern oder den Eingeweihten zu kommunizieren, sondern dank einer direkten und klaren Sprache mit der gesamten Menschheit.« Valerio Casali, *L'imaginaire du »Poème électronique«*, in: *Le symbolique, le sacré, la spiritualité dans l'œuvre de Le Corbusier* 2004 [wie Anm. 44], S. 139–157, hier S. 148.

80 Le Corbusier, *Rien n'est transmissible que la pensée*, in: Willy Boesiger (Hrsg.), *Le Corbusier. Œuvre complète 1965–69*, Bd. 8, Zürich 1970, S. 172.