Der Purismus und die Malerei Le Corbusier

Autor(en): **von Moos, Stanislaus**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 10: **FAW - Fachausschuss Wohnen**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-41272

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

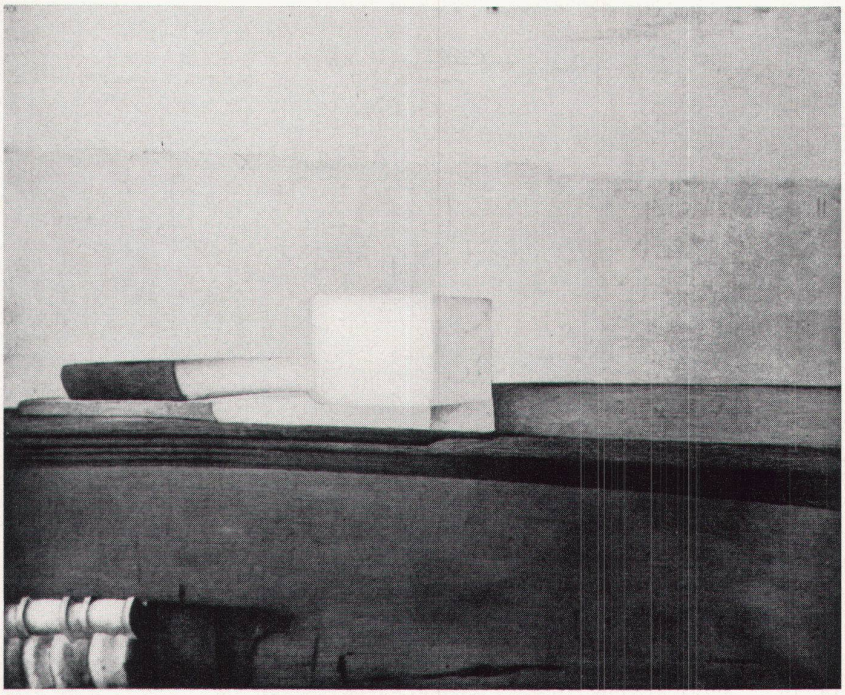
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

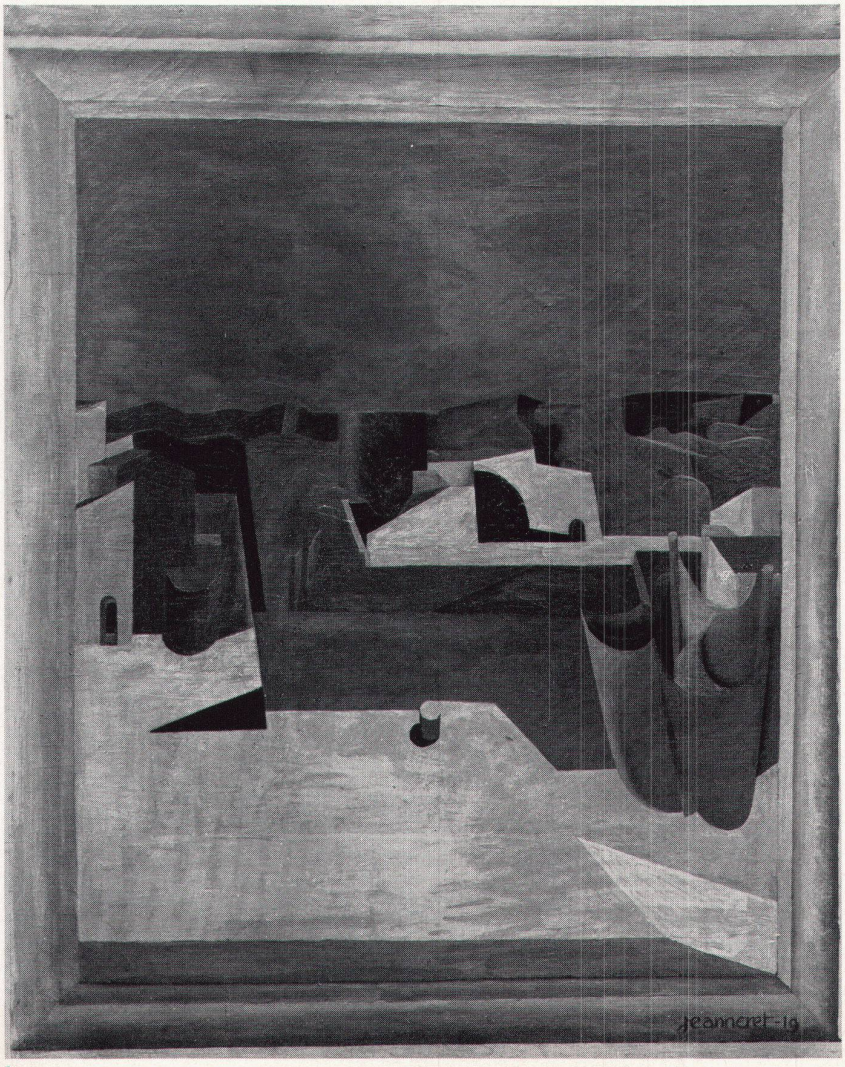
Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der Purismus und die Malerei Le Corbusiers



1



2

Die Malerei Le Corbusiers ist – ein Jahr nach seinem Tode – noch weitgehend unerforschtes Gebiet. Die bisherigen Versuche der Deutung gehen kaum über den Umfang von Katalogvorworten oder Ausstellungsrezensionen hinaus. Viel weiter kann auch dieser Aufsatz nicht gehen. Darum sei bloß ein einzelner Aspekt seines malerischen Œuvres ins Auge gefaßt; vielleicht strahlt schon dabei etwas von der Eigentümlichkeit Corbusiers auf, vielleicht zeigt sich, wie vieles von seiner bildnerischen Poetik bereits in seinen Werken der ersten Reife (von 1918 bis 1928) angelegt ist. Sind nicht schon diese frühen Werke Zeugnis jener Synthese von Clarté und Magie, von sorgfältiger Analyse und dramatischer, rhetorischer Synthese der geschauten Wirklichkeit, die sein gesamtes Schaffen charakterisiert? – Verherrlichung der Natur als Gesetz durch Überwindung der Natur als Zufall: diese Seite von Le Corbusiers bildnerischem Programm tritt hier gebieterisch in den Vordergrund.

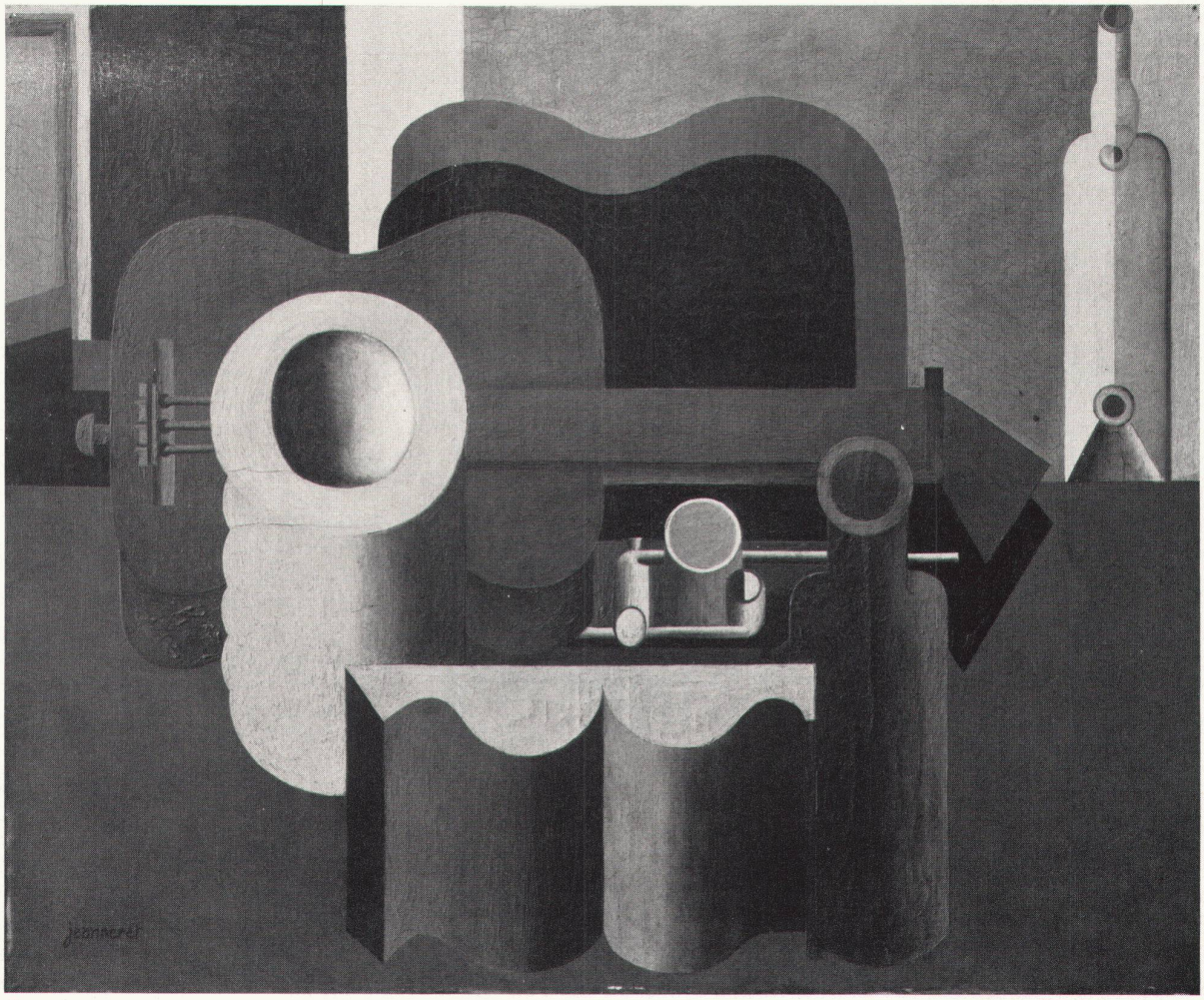
«*Après le Cubisme*»

Es ist zur Gewohnheit geworden, das «Neue Bauen» stilistisch auf die räumlichen Prinzipien des Kubismus zurückzuführen[1]. Doch liegt es nahe, die bereits klassische Vorstellung von der «kopernikanischen Bedeutung»[2] des Kubismus anhand dessen, was man von den künstlerischen Anschauungen Jeanneretes in den Jahren 1910–1920 weiß, neu zu überdenken. Es besteht kein Grund zur Annahme, daß der junge Architekt, der kurz vor 1910 in Paris bei Perret arbeitete, irgendwie von den Experimenten Picassos oder Braques tangiert war – seine eigenen damals und später entstandenen Aquarelle verraten in keiner Weise die bewußte Auseinandersetzung mit der künstlerischen Aktualität. Erst als Jeanneret, von La Chaux-de-Fonds herkommend, Ozenfant kennenlernte (im Mai 1917), wurde er sich der Neuerungen bewußt, die die Malerei revolutioniert hatten. Aber seine Reaktion war keineswegs begeistert. Es genügt, die Schrift «Après le Cubisme» aufzuschlagen, die im Herbst 1918 erschien.

Mit dem Ausdruck «Purismus» sollte keineswegs nur eine neue Richtung der Malerei, sondern vielmehr die entscheidende Charaktereigenschaft des modernen Geistes bezeichnet werden[3]. Die Ingenieure traten als die wahren Künstler dieses modernen Geistes ins Zentrum des Interesses; die rationale Disziplin ihres Schaffens interessierte aber vor allem insofern, als sie sich in der «beauté plastique» ihrer Schöpfungen manifestierte – ihr waren auch Corbusiers erste Aufsätze im «Esprit Nouveau» (1920/21) gewidmet. Die Logik des Ingenieurs schien den Puristen zwangsläufig zu einer neuen klassischen Schönheit zu führen, zu Formen, die einen objektiven und absoluten, unwandelbaren Charakter aufweisen; die elementare Stereometrie, die Anschaulichkeit und die Lesbarkeit dieser frühen Formen der Ingenieurkunst erschienen als absolute Gegebenheiten – während sie in Wirklichkeit vielfach nur eine Etappe der technischen Entwicklung markierten. Die puristische Ideologie mündete in eine eigentliche rationalistische Kosmologie: die Natur wurde nicht als phantastische Märchenwelt oder als mystisches Geheimnis, sondern als berechenbare Maschine erlebt, deren Gesetzmäßigkeit identisch ist mit ihrer Schönheit. Malerei wurde als Mittel verstanden, auf physiologischer Ebene einen Ausgleich zu schaffen zwischen äußerer Realität und

1
Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Der Kamin, 1918
Fondation Le Corbusier, Paris
La cheminée
Fireplace

2
Charles-Edouard Jeanneret, Hafen von La Rochelle, 1919
Le port de La Rochelle
La Rochelle Harbour



3

dem jedem Menschen innewohnenden Streben nach Harmonie. Typisch französisch-klassizistische Konstanten des Denkens traten hier in Aktion: Verherrlichung von Logik und Kalkül, die, mit den Mitteln der Malerei vergegenwärtigt, die unveränderlichen Gesetze des Kosmos zur Anschauung bringen sollten: Aufbruch zu einer neuen, auf kartesianischer Logik beruhenden Paradiesmalerei.

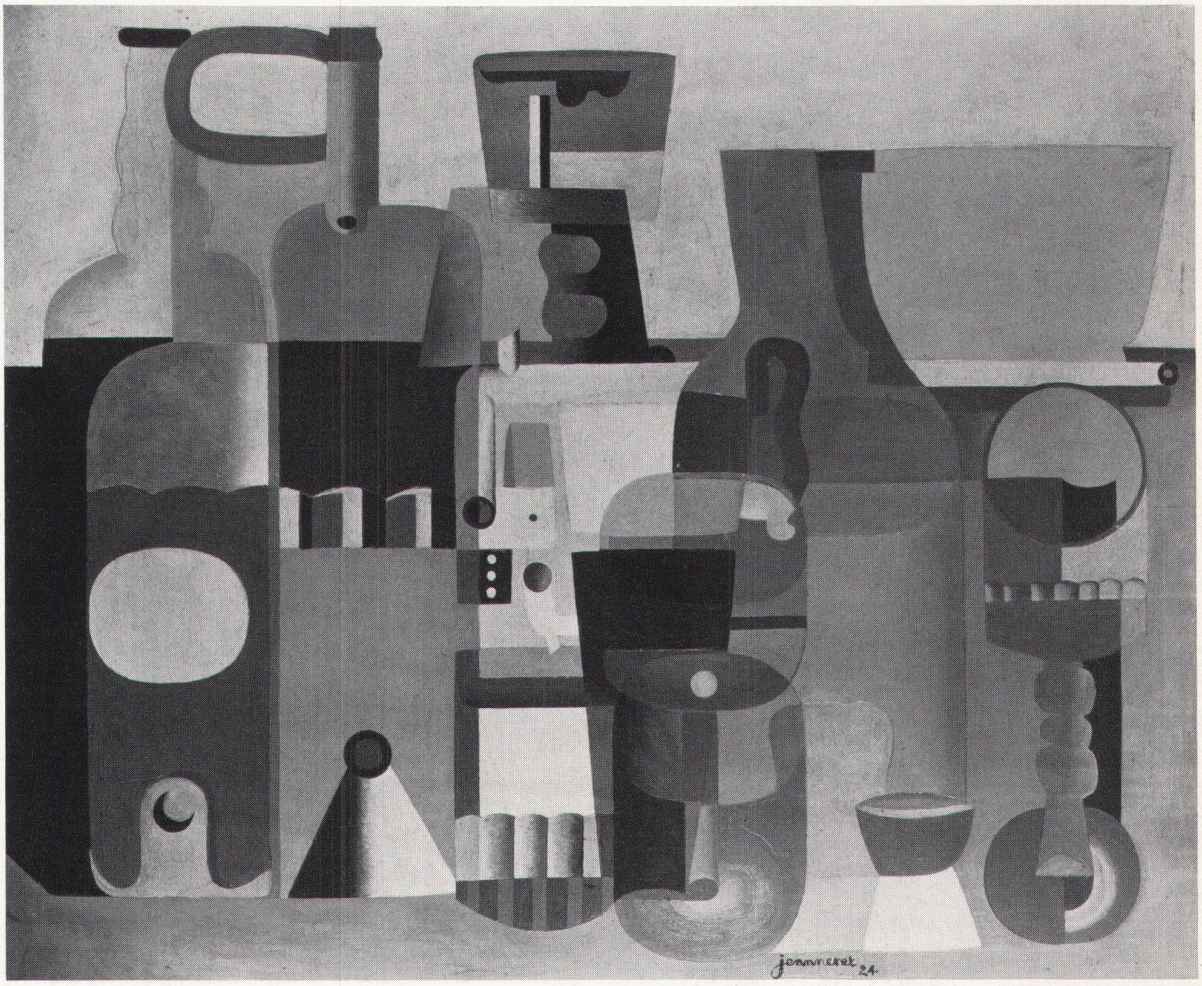
Vom Kubismus wurde nur das akzeptiert, was sich in diese Kosmologie einbauen ließ: vor allem die Betonung der rationalen Logik des Bildbaus – der Aspekt, unter dem nun auch die klassizistische Tradition der französischen Malerei ins Gesichtsfeld der Puristen trat: Ingres, Corot, Cézanne und Seurat. Gefordert wurden «des œuvres qui fassent réagir l'intellect»[4] – was den Puristen nur möglich schien, wenn die Elemente des bildnerischen Vokabulars ganz bestimmte, jedermann geläufige «Begriffe» beinhalteten. Im Unterschied zu den Konstruktivisten und den Neoplastizisten beriefen sich Ozenfant und Jeanneret auf die Welt der Erscheinung, um die Harmonie des Kosmos zu veranschaulichen; für ihre eigene Arbeit bevorzugten sie die einfachen Gegenstände des Alltags: Flaschen, Gläser, Teller usw.

Die Haltung gegenüber dem Kubismus ist durchaus reaktionär. Die Schrift wendet sich auch nicht bloß, wie oft behauptet wird, gegen die dekorativen «Auswüchse» des Spätkubismus; die Argumentation zielt auf die Prinzipien kubistischer Gestaltung selbst. Man bestreitet, daß der Kubismus die Frucht eines intensiven, um neue Dimensionen erweiterten Studiums der Wirklichkeit war, und deutet ihn als zwar reizvolles, aber im Grunde esoterisches Spiel ornamentaler Formen. Die Auseinandersetzung mit der Negerskulptur wird als modische Ausflucht in einen unwürdigen Primitivismus verurteilt[5]; die Methode der «Dissoziation» einzelner Gegenstandsfragmente und der «plans superposés», die es erlauben, verschiedene Aspekte eines Objektes simultan wiederzugeben, wird kategorisch abgelehnt – denn, so heißt es: «il demeure qu'un visage est un 'continu' plastique.»[6] Selbstverständlich wird auch die Vorstellung einer «vierten Dimension» in der Kunst zurückgewiesen; sie sei nichts weiter als eine «hypothèse gratuite des théoriciens du cubisme»[7]. Das zusammenfassende Urteil lautet: «L'art actuel est fait par des gens vivant hors de leur temps ou qui n'y touchent que par la mode.»[8]

Etwas ist hier freilich zu bedenken: die kategorische Argumentation der Verfasser verrät einen derart souveränen Umgang mit den Problemen der Malerei, daß man sie eher Ozenfant als Jeanneret zuschreiben mag; Jeannerets Beitrag zu «Après le Cubisme» dürfte vor allem in den prinzipiellen Thesen zur Frage «Où en est la vie moderne?» zu suchen sein, die auf den erfahrenen Architekten und Mitarbeiter des Voisin-Konzerns

3
Charles-Edouard Jeanneret, Stilleben mit Tellerstapel, 1920
Kunstmuseum Basel, Schenkung Raoul La Roche
Nature morte à la pile d'assiettes
Still life with a stack of plates

4
Charles-Edouard Jeanneret, Stilleben im Pavillon de l'Esprit Nouveau, 1924
Nature morte au Pavillon de l'Esprit Nouveau
Still life in the Pavillon de l'Esprit Nouveau



4

schließen lassen, der genaue Vorstellungen über das Verhältnis von Kunst, Kunstgewerbe und Architektur zu der alles überstrahlenden Ingenieurkunst besaß.

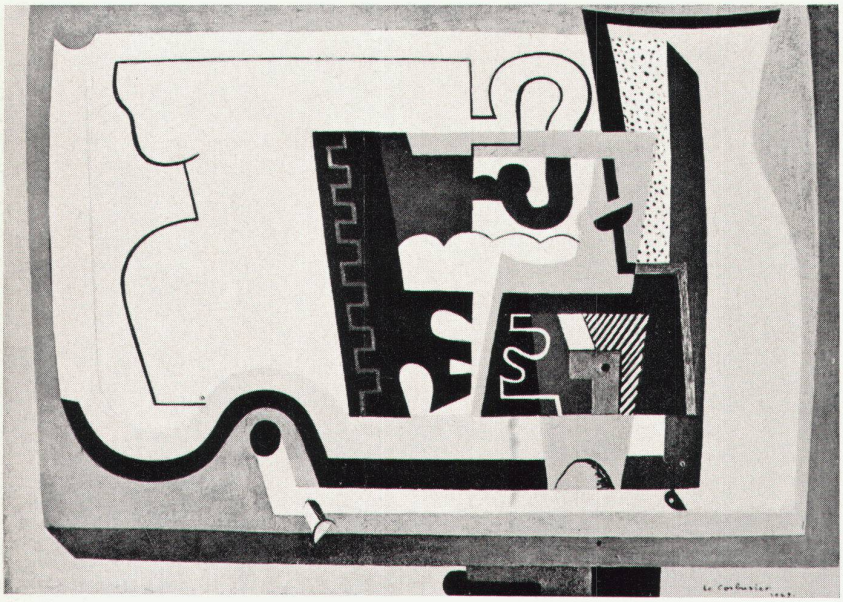
Es läßt sich leicht verfolgen, wie Corbusier später in ein entspanntes und positives Verhältnis zum Kubismus trat; die Freundschaft mit dem Sammler Raoul La Roche, für den er sich später an den «Ventes Kahnweiler» verwendete, mag hier eine Rolle gespielt haben. Schon in dem Buch «Peinture Moderne» (1925) wird die Epoche von 1908–1912 mit Begeisterung gepriesen; die puristischen Programmpunkte aber werden, vor dem Hintergrunde von Neoimpressionismus, Fauvismus und Kubismus, als «idées personnelles» relativiert.

Jahrzehnte später, in der Einleitung zu dem Buch «New World of Space» (New York, 1948), kommt Le Corbusier sogar auf den ehemals verpönten Begriff der «vierten Dimension» zurück; seine dichterische Deutung geht allerdings weit über die Idee der raumzeitlichen Simultaneität, die von den Kubisten gemeint war, hinaus und nähert sich seiner Vorstellung einer «architecture acoustique», in der die Kraft der Proportion alles zum Klingen bringt[9].

Erste Bilder

Vor dem Hintergrund des puristischen Programms ist die historische Situation der frühen puristischen Bilder Jeannerets zu verstehen. Sie gehen, in ihrer Problemstellung, auf eine vorkubistische Situation der Malerei zurück. Bilder wie «La cheminée» oder «Le port de La Rochelle» (1918–19) beruhen auf einer sorgfältigen Reduktion des Sichtbaren auf stereometrische Grundtatsachen, die stilisiert werden bis zu einem Punkte, wo ihre reine, von allem Akzessorischen befreite Körperlichkeit und ihre Existenz im Raum vor die Anschauung treten. Der weiße, auf dem marmornen Gesims reflektierende Würfel und die Bücher, die Jeanneret auf seinem ersten Bild wiedergibt, sind zugleich Echo auf Hellenisches und Vorahnung späterer architektonischer Konzeptionen. Vergleicht man dieses Bild oder etwa die «Nature morte au bol blanc» (1919) mit gewissen akzessorischen Stilleben des lothringischen Georges de la Tour (1592–1651), so wird unmittelbar eine erstaunliche Analogie des Bemühens sichtbar: nicht nur in der meditativen Stille, die hier herrscht, sondern auch im kompositionellen Aufbau des Stillebens.

In «Le port de La Rochelle» werden Umrisse eines Hafenstädtchens an der atlantischen Küste wiedergegeben. Es handelt sich durchaus um einen konventionellen Fensterausblick: die Szene wird aus realen, perspektivisch sogar «richtig» gesehenen Elementen aufgebaut – man beachte die Fischernetze im Vordergrund rechts; die bildhafte Wirkung im Sinne des Kubismus eines Juan Gris kommt lediglich in der Art zustande, wie diese Landschaft konsequent stilisiert wird: so, daß sich die leuchtenden Fassaden der Häuser und die braunen Felsen dahinter, zusammen mit dem Himmel und dem Quai im Vordergrund, zu einem dichten, ornamentalen, bildflächenparallelen Gefüge zusammenschließen. Interessant ist die Häusergruppe am linken Bildrand. Stilgeschichtlich steht hier Jeanneret an jenem Punkte, an dem Picasso zehn Jahre früher gestanden hatte: als er seine Dorfbilder von Horta de Ebro malte (1909). Dort entwickelte er unter dem Eindruck von Cézanne das Prinzip der «umgekehrten Perspektive». Für ihn wurde dieses Prinzip allerdings zum tragenden Bildgedanken für eine ganze Reihe von Landschaftsdarstellungen – während es hier ledig-



5

5
Le Corbusier, Stilleben mit großem Buch, 1924
Nature morte au grand livre
Still life with a big book

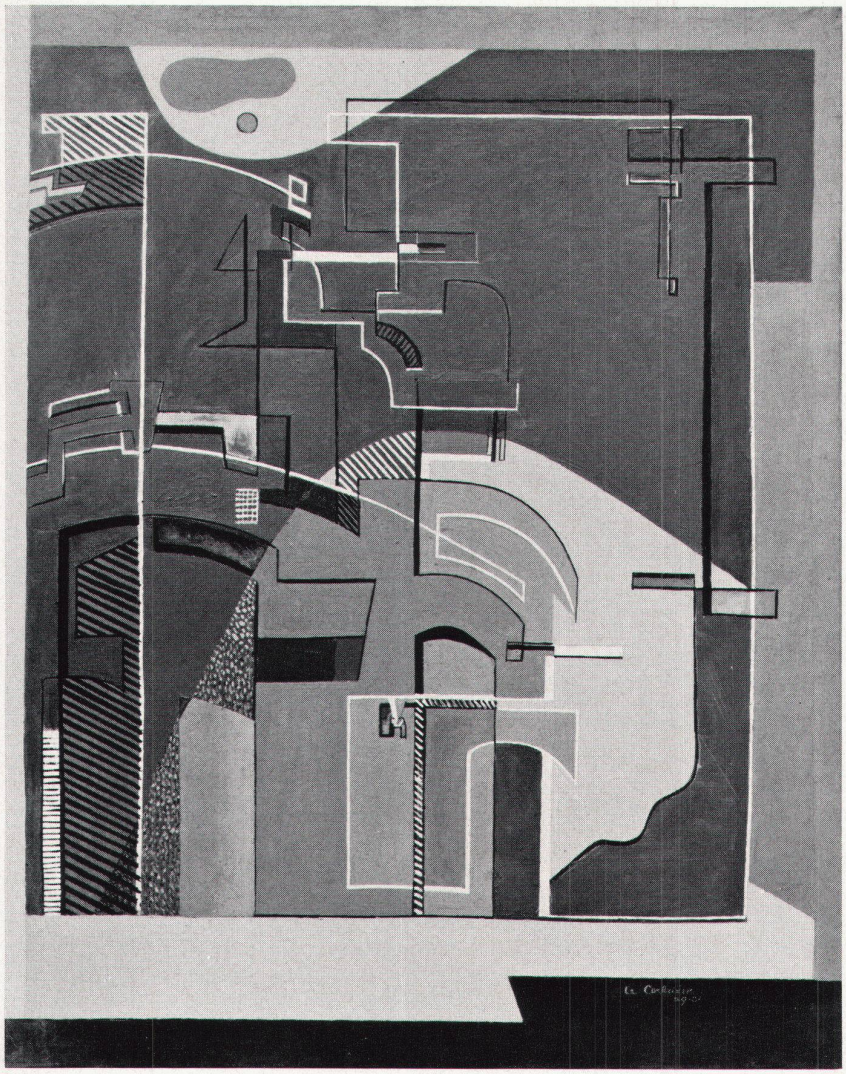
6
Charles-Edouard Jeanneret, Naturstudie aus dem Unterricht von L'Eplattenier an der Kunstschule von La Chaux-de-Fonds, um 1905
Etude d'après nature exécutée sous l'enseignement de l'Eplattenier
Study from Nature used in L'Eplattenier's lectures

6

lich an einer isolierten Stelle, sozusagen taktisch eingesetzt wird. Es geht darum, die räumliche Kluft zwischen dem Quai im Vordergrund und der Dorflandschaft des jenseitigen Ufers zu überbrücken.
In dieser Darstellung, die an Bühnenarchitekturen eines Adolphe Appia erinnern mag, kommt Jeannerets bildnerische Intelligenz, aber auch sein Streben nach Gesetzmäßigkeit des Bildbaus klar zum Ausdruck – aber es wird hier noch durchaus nicht dogmatisch kanonisiert. Der Pfosten auf dem Quai im Vordergrund, der wie ein Nabel die Mittelachse des «Bildkörpers» festlegt, ist besonders typisch: man findet Ähnliches auf fast allen frühen puristischen Bildern. Sie verraten eine merkwürdige Preziosität in der Art, wie die Mittelachse betont und umspielt wird. Besonders deutlich ist dies in der «Nature morte à la pile d'assiettes» der Schenkung La Roche (1920), einem Bild, dem in verschiedener Hinsicht exemplarische, ja programmatische Bedeutung zukommt.

Objets-types

Hier sind fast alle «objets-types» vereinigt, die zum klassischen Instrumentarium der puristischen Ära gehören: das aufgeschlagene Buch, das senkrecht auf dem Tisch steht und in leichter Aufsicht wiedergegeben ist; die Pfeife – in zweifacher Ausführung –, wobei der Kopf der einen in einem ähnlichen Sinne «Bildnabel» ist wie der Pfosten im Rochelle-Bild; das Glas – halb im Aufriß, halb im Grundriß gegeben; die aufeinandergetürmten Teller, die zu einem einzigen plastischen Körper verschmolzen sind; die Flaschen, deren Mündungen sich – wie diejenigen der Pfeifen und des Glases und wie die Aufsicht der Teller – zu autonomen Kreisformen verselbständigen, und schließlich die Gitarre. Der Umriß des Instrumentes wird sogar zweimal ausgeführt; in der nach rechts verschobenen Fassung gibt er den Grundakkord der gesamten Komposition ab, faßt sozusagen den «mariage des contours» zusammen. Dieses Thema sollte nun ungefähr bis 1925 variiert werden; aber die exemplarische Reinheit und die monumentale Haltung dieses Bildes wird nicht mehr erreicht. Die Gegenstände sind hier noch eigenständige Akteure eines dramatischen Spiels, Resonanzkörper großer, beinah pathetischer Gefühle. Später werden sie als Bestandteile eines schwebenden, transparenten Bildmechanismus funktionalisiert. Dieser Vorgang läßt sich an zahlreichen Bleistiftzeichnungen Jeannerets verfolgen; hier wird auch die Auseinandersetzung mit dem Kubismus sichtbar.
Die Gegenstände verlieren zusehends an körperlicher Präsenz. Aufriß und Grundriß der nun transparent gewordenen «objets» werden simultan wiedergegeben. Man kann es auch anders sagen: die Vorderansicht wird aus verschiedener Höhe anvisiert. Der Blickpunkt verändert sich also nur in vertikaler Richtung – im Gegensatz zu dem Umwandern der Gegenstände, das zu den für den analytischen Kubismus bezeichnenden Abwicklungen verschiedener, in zeitlicher und räumlicher Abfolge registrierten Aspekte in der Fläche führte[10].
Um mit Hilfe dieser beschränkten Technik zu Resultaten zu kommen, die dem kubistischen Ideal einer transparenten Reliefwirkung nahekommen, werden die Gegenstände oft bis zur Zahllosigkeit multipliziert, so daß bisweilen der Eindruck des Wimmelns entsteht. Der Aufbau imaginärer Bildräume vollzieht sich nicht in den Grisaille-Farben der Kubisten, sondern in leuchtendem Hellblau, Rosa, Ocker, Flaschengrün, Braun. Die komplizierten Körperdurchdringungen und die Verschneidungen der übereinandergelagerten Konturen ergeben nun überraschende Formen, die durch starke Farben hervorgehoben werden. In der «Nature morte au grand livre» von 1928 ist dieser Vorgang bereits zu einem Abschluß gekommen: die übereinanderprojizierten Umrisse der Gegenstände (Pfeife, Buch, Gläser, Würfel, Karaffe und Krug) sind hier nur noch Ausgangspunkte für eine autonome, dicht verzahnte Architek-



7

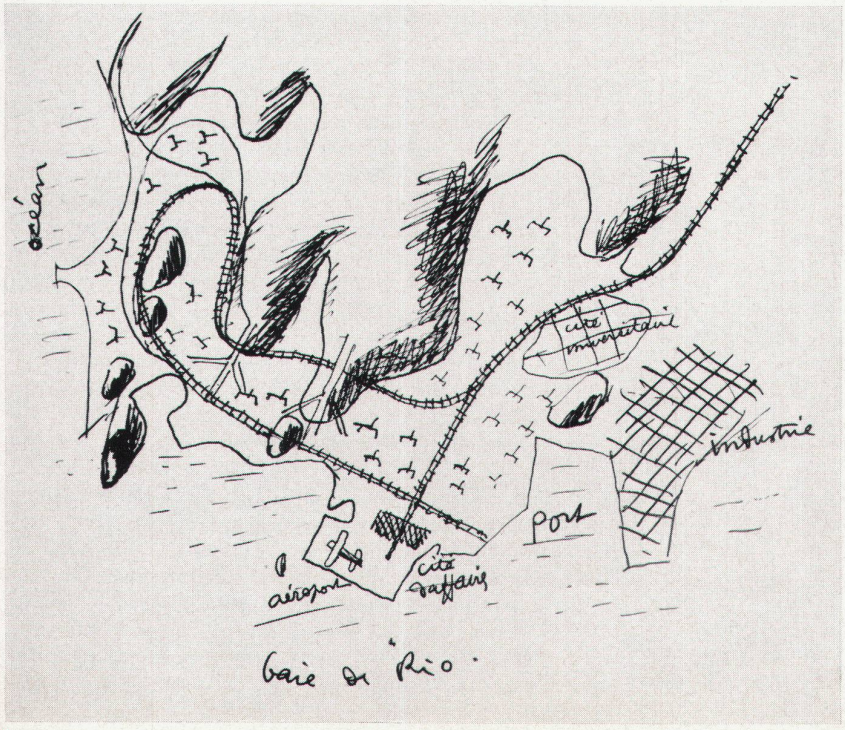
tur von Konturen und Flächen, die bereits die Nähe organischer Umrisse verraten. – Es ist die Endphase des Purismus, in der Le Corbusiers figürliche Studien – denen er sich seit 1927 mit besonderer Intensität widmete – die bildnerische Thematik zu erweitern und zu vertiefen beginnen.

Der entscheidende Unterschied des Purismus zu dem spirituellen Rationalismus der Neoplastizisten und der Konstruktivisten liegt in der Rückkehr zum Gegenstand, in der Art, wie «die Bildarchitektur durch Dingzeichen qualifiziert und definiert» wurde[11]. Diese Rehabilitierung des Gegenstandes in seiner integralen Form (unter gleichzeitigem Verzicht auf die klassische Perspektive zugunsten einer neuen, imaginären Bildräumlichkeit) war in gewissem Sinne durch den synthetischen Kubismus eines Juan Gris, auch durch Gestaltungen eines Marcoussis angekündigt worden. «Realistische» Studien alltäglicher Gebrauchsgegenstände haben freilich Picassos Arbeit während der kubistischen Phase ständig begleitet, allerdings ohne daß sie zum Mittelpunkt eines Programms geworden wären. Daß nun in der ersten Nummer von «L'Esprit Nouveau» ein Aufsatz über Seurat (von Roger Bissière) erschien, ist alles andere als ein Zufall: Seurat gehörte – wie Corot und Ingres, denen Bissières spätere Aufsätze im «Esprit Nouveau» galten – zu den Leitsternen des Purismus. Gerade darin zeigt sich die Verwandtschaft der puristischen Ziele mit einer Reihe von künstlerischen Bewegungen der Nachkriegszeit. Man denke an die Uecht-Gruppe in Stuttgart mit Schlemmer und Baumeister, die sich bemühten, der menschlichen Figur eine ähnliche Transparenz, eine ähnliche, ins Architek-

7
Le Corbusier, Saint-Sulpice, 1929–1931

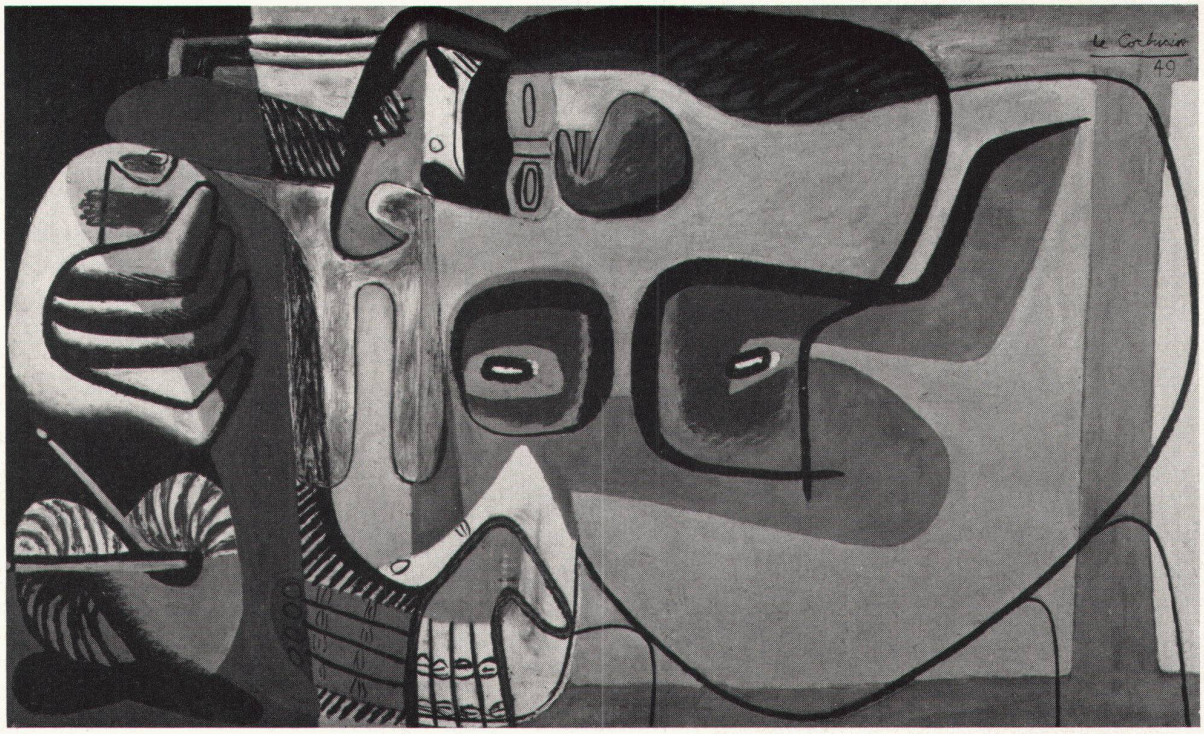
8
Le Corbusier, Skizze zur Sanierung von Rio de Janeiro, 1936
Esquisse pour l'assainissement de Rio de Janeiro
Sketch for the rehabilitation of Rio de Janeiro

9
Le Corbusier, Zwei Frauen, um 1950. Federzeichnung
Deux femmes. Dessin à la plume
Two Women. Pen-and-ink drawing



8

9

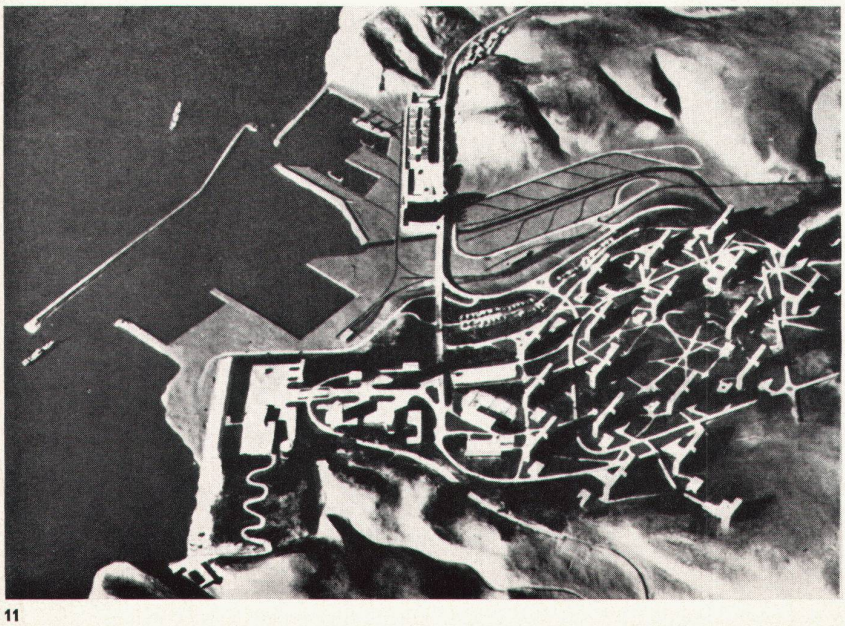


10

10
Le Corbusier, Alma Rio, 1949. Sammlung Heidi Weber, Zürich

11
Le Corbusier, Plan der Stadt Nemours (Nordafrika), 1934. Modell
Plan urbain de Nemours (Afrique du Nord)
Plan of the town of Nemours in North Africa

12
Le Corbusier, Ich träumte, 1953. Fondation Le Corbusier, Paris
Je rêvais
I was dreaming



11

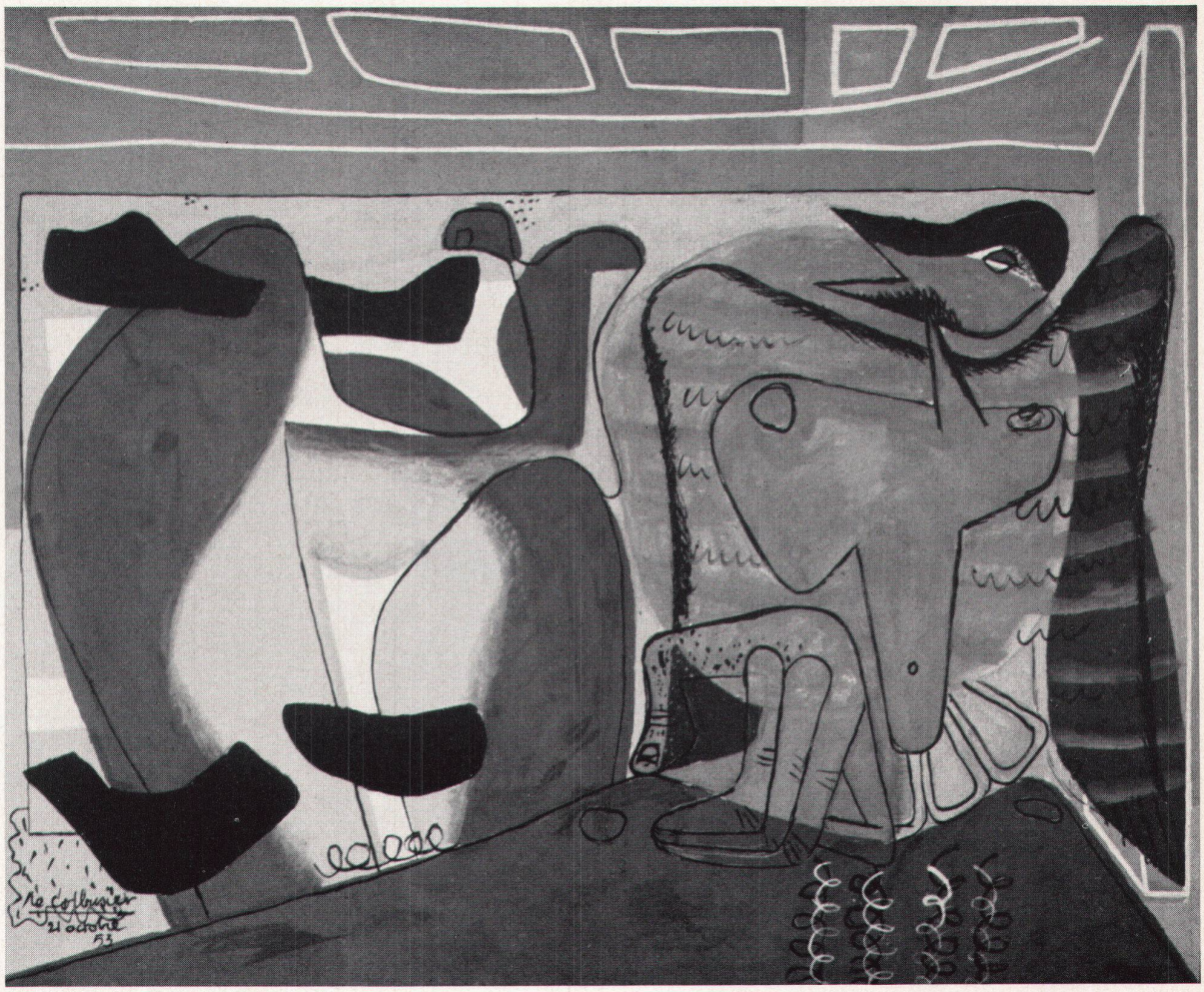
tonische und Monumentale gesteigerte Anonymität zu verleihen, wie sie die Puristen den Tellern, Gläsern, Flaschen, Laternen und Gitarren ihrer Stilleben angedeihen ließen. Oder an die Malerei Légers, in der nun immer häufiger einfache Objekte unserer Zivilisation auftreten sollten: Krüge, Schlüssel, Kugellager und andere Maschinenteile, die plötzlich eine ungeahnte Monumentalität erreichten. Unter gleichen Sternen vollzog sich auch die Wiederbegegnung mit der französischen Tradition – wie sie nicht nur im Schoße des Purismus, sondern vor allem in der Pädagogik Andre Lhotes Gestalt gewann; die Wiederentdeckung der «plastischen Werte» Giottos in Carràs Giotto-Buch (1924 in der Reihe der «Valori Plastici» erschienen) gehört ebenfalls in diesen kunstgeschichtlichen Zusammenhang.

Objets und Symbole

Es muß noch etwas über den ambivalenten Charakter der von den Puristen bevorzugten «objets» gesagt werden. Zum Teil war es zweifellos die formale Qualität dieser Gegenstände, die Corbusier faszinierte. Die Hinwendung zu diesen anonymen und objektiven Endprodukten einer langen Gebrauchstradition, deren Formen dem Diktat der Ökonomie unterliegen und die zugleich in ihrer Logik den maschinellen Produktionsverfahren, die ihnen zugrunde liegen, adäquat sind, entsprach genau der Vorliebe Corbusiers für die logischen Formen der Fabriken, Silos, Automobile, Flugzeuge oder Ozeandampfer, die er im «Esprit Nouveau» als Prototypen der neuen Architektur verherrlichte [12].

Zudem verfügen diese «objets» über gewisse poetische, evokative Qualitäten. Sie verkörpern Inhalte «qui font réagir l'intellect». Sie sind Vokabeln für universale und zeitlose Realitäten des Alltags, beliebig vertauschbar und kombinierbar; und auf Grund ihrer kommunikativen Qualitäten wurden sie von den Puristen als Elemente einer objektiven und allgemein verständlichen Bildsprache der Malerei gewählt.

Dies wirft ein Licht auf die spätere Entwicklung des Malers Le Corbusier. Denn über diese «objets-types» der puristischen Ära führt der Weg zu den «objets à réaction poétique», die ab 1928 in seiner Malerei Eingang finden. Im «Pavillon de l'Esprit



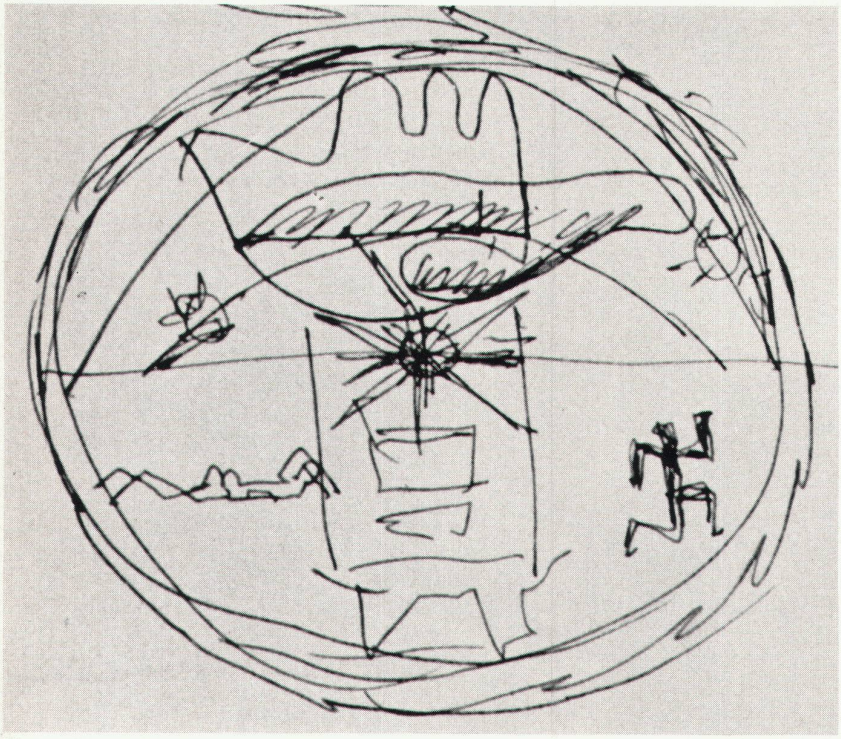
12

Nouveau» hatte Le Corbusier, zum Erstaunen der Besucher, anstelle kunstgewerblicher Nippsachen Steine, Muscheln, Baumrinden, Schnüre und verwaschene Knochen auf die Möbel verteilt. – Es war das gleiche Jahr, als Max Ernst durch zufällige Begegnungen mit Naturfragmenten zu seiner surrealistischen «Histoire naturelle» angeregt wurde. Mit Hilfe dieser «objets à réaction poétique» wird nun eine naturhaft-rauhe und zugleich mysteriöse Atmosphäre geschaffen. Etwas von der «Magie des Dings», die der Dadaismus und die «Pittura Metafisica» beschworen hatten, wird virulent. Die schwärmerische Naturgläubigkeit der frühen, im Umkreise von L'Eplattenier verlebten Jugendjahre erwacht wieder[13]. Ungeahnte Zusammenhänge zwischen Natürlichem und Künstlichem, Gewachsenem und Konstruiertem werden sichtbar; aber es geht nicht nur darum, fundamentale Analogien zwischen gewachsenen und konstruierten Formen aufzuzeigen. Vielmehr soll im Betrachter ein poetisches «émerveillement» ausgelöst werden, in der Art, wie es Paul Réverdy 1918 gefordert hatte: «Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte.»

Auf der Grundlage des Naturstudiums wird das künstlerische Vokabular um zahlreiche Bildbegriffe erweitert, die, sobald sie einmal formuliert sind, ins Repertoire des Schaffens eingehen und in den verschiedensten Zusammenhängen wieder zitiert werden. Worte wie Himmel, Meer, Fels, Straße, Tisch, Brot, Tür, Haus bezeichnen die Horizonte der Erfahrung, die nun ins Schaffen einbezogen werden. «Les 'mots' de la peinture ne peuvent être que massifs, de sens entier, exprimant plus une notion qu'une qualité[14].» Mit anderen Worten: es wird keine artikulierte Wiedergabe solcher Realitäten gesucht, vielmehr sollen die Vorstellungsinhalte, die sich in unserem Bewußtsein mit diesen Realitäten verbinden, durch möglichst massive Signalisierung geweckt werden. Also Signale: «signes faisant appel à de vieilles notions bien établies et assises dans l'entendement, usées comme und phrase de catéchisme, détecteurs d'une série féconde d'automatismes[15].» Im Grunde hat Corbusier hier eine subtile Deutung der Zeichen und Symbole gegeben, die vor allem in seinem Spätwerk eine entscheidende Rolle spielen sollten.

Für Chandigarh hat er ein ganzes Instrumentarium von Symbolen skizziert, die als versenkte Flachreliefs in den Betonwänden und auf den «akustischen Wandteppichen» der Verwaltungs-, Parlaments- und Gerichtsbauten von Chandigarh wieder auftauchen. Sie sind Instrumente einer Rückbesinnung auf die fundamentalen Wahrheiten der Erde; magische Ausdrucksträger für universale Realitäten menschlicher Erfahrung; Hieroglyphen eines mytho-poetischen Weltbildes, das keine Grenzen des Wissens und der Sprache kennt. Kreatürliches und Kosmisches, Dämonisches und Humanes wird hier bildhaft beschworen. Die Vokabeln stammen aus Skizzenbüchern: Pflanzen, Tiere. Oder aus den bildlichen Explikationen architektonischer oder urbanistischer Thesen: der Modulor-Mann oder das Symbol für den Sonnenlauf: «la journée solaire de 24 heures – mesure de nos entreprises urbanistiques.» Oder sie gehen auf bevorzugte Bildmotive zurück: die Hand als Trägerin menschlichen Ausdrucks, als Symbol der Haltung gegenüber Mitmenschen, Welt und Schicksal.

Die Symbolik der Hand wächst aus Corbusiers Auffassung der menschlichen Figur, die in seiner Malerei der dreißiger Jahre zum Ausdruck kommt. Hier wird der Mensch nicht – wie



13

bei Léger – als archaisch heitere, anonyme Existenz gepriesen; vielmehr wird sein Konflikt mit der Umwelt, die ihn bedroht, die er schöpferisch verändert, in dämonischen Visionen beschworen. Léger malte Köpfe, keine Gesichter; Figuren, keine Gestalten. Ganz anders Le Corbusier: die Gestalten, die er wiedergibt, haben nichts von mechanischen Puppen; es sind Frauen, die von den Herausforderungen des Schicksals gezeichnet sind; man sieht ihnen an, daß sie geboren haben und das Brot ihrer Arbeit dem Widerstreit mit den Elementen zu entringen gewohnt sind. Gesicht, Hände und Füße werden zu leidenschaftlich übersteigerten Medien des Ausdrucks. Gesichter werden häufig karikaturhaft auf individuelle Züge präzisiert, oft bis zur Grimasse; das Gesicht wird zur Maske, und diese wiederum hat die Funktion einer Entlarvung dämonischer, triebhafter Instinkte; Hände und Füße erfahren Verzerrungen, krampfhafte Verdrehungen und Torsionen, um in den naturhaft-elegischen Fluß der Konturen wiederum verpuppt oder vermummt zu werden.

Zahlreiche der monströsen Gestalten und massigen Gebirge von Gliedmaßen, die um 1935 Corbusiers Leinwände bevölkern, und die oft von Werkzeugen oder «Cordages» heillos bedrängt werden, spiegeln eine menschlich wie künstlerisch verkrampfte oder doch gespannte Situation. Düstere, bange Visionen des kommenden Krieges und seiner Gewalttätigkeit werden insbesondere in einer Serie von Bildern beschworen, die Corbusier mit dem Namen von Jarrys monströser Fabelfigur «Ubu» bezeichnete. Neben einer Anzahl von Bildern, die in ihrer ungemütlichen Drastik nicht zu den bedeutenden Realisierungen Corbusiers gehören, enstanden aber auch entspannte Visionen menschlichen Daseins, wie das herrliche Bild «Deux figures et l'écharpe multicolore» von 1937. Hier – und etwa in dem Bild «Alma-Rio 36» von 1949 – scheint der große symphonische Rhythmus der Konturen, das Spiel der Mulden und Wölbungen geradezu Erinnerungen an Flußläufe, Landzungen und Hügelzüge wachzurufen, so daß plötzlich eine Art Urverwandtschaft alles Irdischen sichtbar wird.

Seit 1928 läßt sich im Werk Corbusiers die Darstellung der Hand verfolgen: oft wird sie in krampfhafter Verklammerung wiedergegeben, oft in einer rhetorischen Geste der Beteuerung (wie in dem nationalen Monument für Vailland-Couturier, 1938); dann wieder in bergender, schützender Haltung, wie auf dem Fresko im Pavillon Suisse (1948), wo sie metaphorisch die Schwingen eines imaginären Fabelwesens auffängt: «garder mon aile dans ta main» hat Corbusier dazugeschrieben[16]. Im Monument der «Offenen Hand» in Chandigarh verkörpert sie schließlich gelassenes Geben und Nehmen; Gleichnis einer zugleich passiven und aktiven Gebärde, die in bewußter Unterordnung unter die Gesetze des Universums die Kräfte für den Aufbau der Zukunft schöpft.

13
Le Corbusier, Skizze zum Monument der offenen Hand, um 1957
Symbolhaft zugedeutet: Wohneinheit und Sonnenlauf
Esquisse pour le Monument de la Main ouverte
Sketch for the Monument of the Open Hand

Photos: 3 Kunstmuseum Basel; 12 Lucien Hervé, Paris

Anmerkungen

[1] Dazu nur drei Zeugnisse: S. Giedion: «Raum, Zeit, Architektur», Ravensburg 1964, S. 278ff.; Reyner Banham: «Die Revolution der Architektur», dt. Ausg. rde Hamburg 1964, S. 170ff. (hier wird das Problem von den theoretischen Programmen her aufgerollt), und Carlo L. Ragghianti: «Architettura moderna e Cubismo», ZODIAC 9, p. 18.

[2] C. L. Ragghianti, op. cit.

[3] Ozenfant et Jeanneret: «Après le Cubisme», Paris 1918, p. 53. In der puristischen Ideologie spiegeln sich auch Gedanken von Gleizes und Severini. Vgl. Banham, op. cit., S. 170ff.

[4] Ibid. p. 18.

[5] Ibid. p. 31f.

[6] Ibid. p. 58f.

[7] Ibid. p. 16.

[8] Ibid. p. 29.

[9] Die Stelle lautet: «The fourth dimension is the moment of limitless escape evoked by an exceptionally just consonance of the plastic means embodied ... it is a victory of proportion in everything» (Einl.).

[10] Vgl. James Thrall Soby: «Le Corbusier the painter», in: «Le Corbusier architect, painter, writer», ed. by Stamo Papadaki, New York 1948; das Problem von Analogie und Widerspruch zwischen Kubismus und Purismus wird hier angedeutet.

[11] Werner Haftmann: «Malerei im 20. Jahrhundert», Ausg. München 1954, S. 361.

[12] In «Mechanization Takes Command», New York 1948, p. 358ff. zieht S. Giedion eine aufschlußreiche Parallele zwischen der neuen Gegenständlichkeit der Puristen und der programmatischen Propagierung der einfachen Gebrauchsformen durch Henry Cole in England, um 1850.

[13] Vgl. Le Corbusier: «L'Art Décoratif d'Aujourd'hui», Paris 1924, p. 197. In dem unter dem Titel «Confession» zusammengefaßten Schlußkapitel dieses Buches legt Corbusier ein eindrucksvolles Bekenntnis zur Natur ab, in deren Bann sich seine Jugend im Schweizer Jura abspielte, und für deren Geheimnisse ihm sein Vater und sein Lehrer die Augen öffneten.

[14] Le Corbusier: «Peinture»; Einleitung zu «Le Corbusier, Œuvre Plastique», ed. Albert Morancé, Paris 1938.

[15] Ibid.

[16] Vgl. Le Corbusier: «Architecture – Peinture – Sculpture; Synthèse des Arts Majeurs», WERK 2, 1949, S. 50.