

8 Umgekehrte Reise zu den Ursprüngen Le Corbusier II



»Nach dem Ausgang des großen Krieges [1918] scheint es notwendig, sich wieder auf die Grundlagen zu besinnen«¹ schrieb Le Corbusier (1887–1965) rückblickend in *Der Modulor* über die Anfänge seiner literarischen Tätigkeit. Er selbst sprach von »theoretischen Artikeln«², die er auch als Forschung bezeichnete und zugleich eingestand, dass sie eher »verwickelt und symphonisch«³, also gar nicht so wissenschaftlich seien. Tatsächlich zeichnen sich Le Corbusiers Aufsätze durch eine gewisse Undurchdringlichkeit aus, was daran liegt, dass er alles daran setzte, den geisteswissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Kontext zu verschleiern. Das hätte nur die Avantgarde-Attitüde gestört. Doch auch wenn Le Corbusier vielleicht kein disziplinierter Denker war, so verfügte er doch über eine gute Intuition, was den Mangel an Präzision kompensierte.

Für Le Corbusier wie für die Generation, die die Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte – Henry van de Velde (1863–1957), Auguste Perret (1874–1954), Walter Gropius (1883–1969) oder Antonio Sant’Elia (1888–1916) und Giuseppe Terragni (1904–1943) –, gilt, dass sie alle durchweg aus einer Tradition klassischer Bildung kamen, und dass die Ablösung von der Klassik nicht ohne Mühen war und keineswegs leichtfertig geschah. Man kann hier von den Schmerzen der Modernisierung sprechen. Die Polemik in Le Corbusiers Texten, die herausgebellten Parolen, aber auch die oft pauschalen Gegnerschaften, wie die gegen die Renaissance, sind Indizien dafür.

Der Prozess der Ablösung gestaltete sich schwierig, obwohl die Beziehung zur Antike schon nicht mehr ungetrübt war, was den Prozess der Ablösung keineswegs leichter machte. So begann auch Le Corbusiers Karriere mit einer Verschiebung der Perspektive auf die Geschichte. Das ist Thema in Le Corbusiers Reisetagebüchern aus dem Jahr 1911. Vor dem Ersten Weltkrieg und damit vor dem Zivilisationsbruch hatte Le Corbusier zusammen mit dem Kunsthistoriker August Klipstein (1885–1951) eine Studienreise unternommen, die nicht nach dem Modell einer klassischen Bildungsreise konzipiert war. Denn Le Corbusier und Klipstein näherten sich der griechischen Klassik quasi von hinten. Die Reise ging über Wien und den Balkan zunächst nach Istanbul und damit ins alte Byzanz und nicht, wie üblich, in chronologisch absteigender Linie über den italienischen Barock, die Renaissance, die Gotik, die Romanik und die römische Antike über Italien nach Griechenland. Le Corbusiers **umgekehrte Reise zu den Ursprüngen** führte erst nach einem längeren Aufenthalt am Bosphorus, aber dafür umso triumphaler, nach Athen und auf die dortige Akropolis als deren Höhepunkt.

1 Denkende Umbildung der Geschichte

Le Corbusiers *Reise nach dem Orient* ist ein einzigartiges Dokument der Suche nach einer Traditionslinie für die sich formierende Moderne. Je deutlicher die Moderne auf Distanz zum 19. Jahrhundert ging, umso mehr war sie, nach Walter Benjamin (1892–1940), auf der Suche nach ihrer Urgeschichte und dem »urgeschichtlichen Moment«⁴ zur eigenen, fortgeschrittenen Praxis. Als Folge und Bedingung der Technik vererbten sich in der Moderne die Traditionen nicht mehr einfach und automatisch weiter. Dennoch riss der Faden nicht ab, es blieben Korrespondenzen »zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie«⁵, wie die Benjamin formuliert hat. Diese lagen jedoch nicht einfach auf der Hand, sondern mussten aktiv zur Sichtbarkeit gebracht werden. Traditionen sind immer Resultat einer Konstruktion von Geschichtlichkeit und eben nicht das, was einfach da ist und ohne Bewusstsein für die Inhalte weitergegeben wird.

Der Soziologe Max Weber (1864–1920) hat darauf verwiesen, dass es weniger »die ›sachlichen‹ Zusammenhänge der ›Dinge‹, sondern die gedanklichen Zusammenhänge der Probleme«⁶ sind, die die Geschichte ausmachen. Wo mit neuen Methoden einem Problem nachgegangen wird und sich daraus neue, bedeutsame Gesichtspunkte eröffnen, dort entsteht Geschichte. Geschichte ist immer eine Konstruktion aus der Perspektive der Jetztzeit und daher in einem stetigen Wandel begriffen. Diese Veränderungen ergeben sich aber nicht etwa aus neuen Entdeckungen und Ausgrabungen oder aus der Zugänglichkeit von neuen Dokumenten in den Archiven, sondern weil sich die Zeit und mit ihr der Standpunkt des Betrachters ändert. Tradition entsteht durch »denkende Umbildung«⁷ der Erzählung der Geschichte. So blickten zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Architekten und Künstler der Moderne aus der Aktualität der Problematiken der Modernisierungsprozesse heraus von einem neuen Standpunkt zurück.

Le Corbusiers und Klipsteins Reise in den Orient steht in der langen **Tradition der Grand Tours**, der Bildungsreisen, wie sie seit dem 18. Jahrhundert obligatorisch für die junge Generation des europäischen Adels, später auch für die des gehobenen Bürgertums waren. Erstmals belegt ist der Begriff *Grand Tour* zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Geläufig wurde er aber erst nach 1670 in der Kombination als *Grand Tour of France* oder *Giro of Italy*. Tatsächlich führte die Grand Tour für den englischen Adel ursprünglich nach Frank-

reich, später weiter nach Italien und über Österreich und Deutschland zurück. Griechenland selbst, unter osmanischer Herrschaft stehend, war nur schwer zugänglich. Das änderte sich erst nach den griechischen Befreiungskriegen (1821–1829), die zur Krönung von Otto von Bayern (1815–1867) zum König von Griechenland im Jahr 1832 führten.

Zu den berühmtesten Reisenden gehören Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Johann Gottfried Seume (1763–1810) und Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Charles R. Cockerell (1788–1863) und John Ruskin (1819–1900). Wie sich der Kreis der Reisenden erweiterte, so veränderte sich mit der Zeit auch das Bildungsziel. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts trat neben die Kultur- auch die Naturgeschichte; zugleich wandelten sich unter dem Einfluss der Aufklärung die Erwartungen an die Reise: von einem reinen Bildungserlebnis hin zum geschmacks- und urteilsprägenden Wahrnehmungserlebnis im Sinne einer Schule des Sehens. Die Faszinationskraft, die von den griechischen Tempeln Süditaliens und Siziliens wie in Paestum, Selinunte, Segesta und Agrigento ausging, lag auch in deren Ruinencharakter. An den Ruinen entzündeten sich die **Fantasien über den Ursprung der europäischen Kultur**. Was die Allegorien in der Kunst sind, so kann man mit Benjamin sagen, das sind die Ruinen in der Architektur, nämlich komplexe, mithin rätselhafte Bilder, die Anstoß für Spekulation über die ideale vergangene wie auch die zukünftige utopische Gesellschaft sind. Die Rekonstruktionen der heroischen Vergangenheiten werden so zu Wendepunkten der eigenen Zeit und als solche Ausgangspunkte für die Visionen einer nicht minder heroisch gedachten Zukunft.

Das erklärte Ziel der Reise von Le Corbusier und Klipstein war jedoch anfänglich nicht die Klassik. Ihre Reise stand im Zeichen eines ethnologisch motivierten kunst- und architekturhistorischen Interesses, das sich im Zuge der beschleunigten Modernisierungsprozesse in den Industrienationen herausgebildet hatte. Man suchte in den ländlichen Lebens- und Kulturformen wie etwa in den Trachten und Festen, der Volksmusik und Keramik, den Ornamenten und Bauernhäusern die naturverbundene Vorstufe zur Moderne. Klipstein berichtete in seinem Tagebuch, wie er und Le Corbusier an langen Abenden über die Definition von Kultur und Zivilisation diskutierten. Europa habe vergessen, stellte er fest, was es dem Orient kulturell verdanke. Vergessen habe man, dass die Griechen ja nur »frühere Errungenschaften zur vollendeten Höhe führten, daß sie das meiste übernahmen und daß der direktere Träger jener frühen und so hochstehenden Kulturen der heutige Orient

ist«⁸. Als Ursprung der europäischen Kultur sollte die Kunst des Orients die gleiche Würdigung und Wertschätzung erfahren wie die griechische und die römisch-florentinische Kultur.

Die Initiative zu dieser Reise ging von Klipstein aus. Ihn trieb ein konkretes kunsthistorisches Interesse, das sich auch Le Corbusier zueigen machte und an dem dieser bis zur Ankunft auf der Akropolis von Athen festhielt. Klipstein suchte im Orient, wie Adolf Max Vogt (1920–2013) formuliert hat, nichts Geringeres als eine »Tradition der abstrakten Kunst«⁹. Den Hintergrund dafür bildeten der Kubismus und der Expressionismus, die in jenen Jahren in Paris und München als Avantgardekünste scheinbar im Bruch mit der europäischen Tradition entstanden waren. Beide Strömungen hatten die Wahrnehmung so nachhaltig verändert, dass nicht nur die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts, sondern auch die islamische Kunst in einem neuen Licht erschien. Klipstein hoffte in der geometrisch-abstrakten islamischen Kunst Korrespondenzen zu den aktuellen Entwicklungen in Europa zu finden. Das hätte ihm erlaubt, aus der islamischen Kunst heraus eine Traditionslinie hin zum Kubismus und zum Expressionismus zu legen. Diese würden so als Erneuerungsbewegungen erscheinen, in der das Älteste aufscheinen und die Rückkehr zu den Ursprüngen der europäischen Kultur gelingen könnte.

Wie Klipstein in seinem Tagebuch festgehalten hat, kennt die islamische Kunst keine bildhafte »Darstellung des Menschen mit literarischem Motiv. Es bleibt nur die Verteilung von Linie und Farbe.«¹⁰ Das entsprach ganz den Vorstellungen von Kubismus und Expressionismus, die ebenfalls die Abschaffung des erzählerisch-abbildenden Moments in der Kunst zum Thema hatten. Wie Klipstein formulierte, sei es der »literarische Inhalt [...], der den Genuß des okzidentalen Kunstwerks stark beeinträchtigt«¹¹. Dieses Motiv nahm Le Corbusier später in *Ausblick auf eine Architektur* auf, als er den Kubismus als für die Architektur vorbildlich darstellte. »Fern aller figürlichen Darstellung«¹² habe sich mit dem Kubismus die moderne Kunst der Meditation verschrieben. Es ist ein Nachhall seiner Reise in den Orient und des Einflusses von Klipstein, dass Le Corbusier die Eliminierung aller literarischen Motive aus der Architektur forderte, denn die moderne Architektur »erzählt keine Geschichten mehr, sie zwingt zum Nachdenken«¹³.

Mit seinem Interesse für die abstrakte Linie bezog sich Klipstein auf Wilhelm Worringers (1881–1965) 1908 erschienenen Buch ***Abstraktion und Einführung***. In einem umfassenden historischen Abriss zeigte Worringer, wie die

Künste sich zwischen Abstraktion und Einfühlung wie zwischen zwei Polen bewegen. In Zeiten, in denen sich der Mensch in großer Harmonie mit der Natur fühle, entwickle er ein organisches Kunstkonzept, das auf dem Prinzip der Nachahmung der Dinge und der Einfühlung in sie gründe. Die Grundlage dafür sei ein physiologisch-psychologisches Kunstverständnis. Als paradigmatisch für die einführende Kunstpraxis führte Worringer die griechische Klassik und ihre Kunstwerke an, allem voran die Skulptur und die Architektur. Dagegen tendiere die Kunstpraxis in Zeiten der Entfremdung des Menschen von der Natur zur Abstraktion. Als Beispiel dafür nannte er die Kunst der frühen Kulturen in Mesopotamien, die sich durch einen strengen geometrischen Stil auszeichnet. Weit wichtiger jedoch ist, dass Worringer auch die Kunst des 20. Jahrhunderts auf der Seite der Abstraktion sah. Hier ist es die Industrialisierung und die Maschinenproduktion, die den Menschen von sich und von der Natur entfremdeten. Das verstörte Verhältnis der Moderne zur Natur schlage sich dann in der Tendenz zur Abstraktion nieder.

Laut Vogt wird vor dem Hintergrund von Klipsteins Lektüre von Worringers *Abstraktion und Einfühlung* verständlich, »daß Klipstein diese Reise eigentlich als Auseinandersetzung mit Worringers Theorie erlebt und von Anfang an so konzipiert hat«¹⁴. Damit war die Strategie verbunden, sich der europäischen Kultur- und Architekturgeschichte von den Grundlagen und somit von den Phasen abstrakter Kunst, die der griechischen Klassik vorausgegangen waren, her zu nähern. In den geometrischen islamischen Ornamenten, die allerdings viele Jahrhunderte nach der klassischen Phase Griechenlands entstanden waren, lebten für Klipstein und Le Corbusier die ältesten Kunstformen weiter. Eine Schmuckfliese in der Valide-Moschee (*Valide Camii*) in Istanbul schien dies zu bestätigen. Die einfache Darstellung der Kaaba, die nicht-perspektivisch die Fassaden auf drei Seiten des Grundrisses nach außen klappt, kommentierte Le Corbusier – auf Deutsch – mit »intellektualistische [sic!] Vorstellung«¹⁵. Diese Fliese schien ihm der Beweis dafür zu sein, dass die islamische Kultur »eben nicht den Weg der ›Einfühlung‹ wählt (verstanden z. B. als perspektivisches Abzeichnen und Nachahmung), sondern den Weg der ›Abstraktion‹«¹⁶.

Für Le Corbusier war Klipsteins Sicht auf die Geschichte bis zum Besuch der Akropolis in Athen bestimmend. Dann setzte sich bei ihm eine andere Sichtweise durch. Die Idee formal-ästhetischer Abstraktion, die Klipstein am Vorbild der kubistischen und expressionistischen Kunstpraxis entwickelt hatte, war angesichts der Akropolis nicht mehr zu halten. Jetzt beanspruchte Le Corbusier die

Interpretationshoheit. Abstraktion im Kontext der Architektur deutete er nun als Verfahren der Perfektionierung der Konzeption des Werks und der Bearbeitung des Materials, was unter den Bedingungen handwerklicher wie auch maschineller Produktionsformen geschehen konnte. Vor dem Hintergrund der industriellen Moderne nahm er die baukonstruktive Präzision des Parthenons mit neuen Augen wahr, nicht mit kunsthistorisch gelehrtem, sondern mit von der Industrialisierung und der Maschine geprägtem Blick. Die Mauer der Cella, so Le Corbusier, nahm »die Macht einer stählernen Panzerung an und die »guttaeder Mutuli riefen das Bild von Nieten hervor«¹⁷. Er war begeistert von der »offensichtlichen Mathematik und der Reinheit, die ein Mechaniker seiner Arbeit widmet«, und verglich, immer in Bezug auf den Parthenon, »den Marmor mit dem neuen Erz«¹⁸, wobei das neue Erz eine Umschreibung für Eisen und Stahl war.

Diese Wende kam nicht überraschend, sie hatte sich schon bei der Hinreise mit dem Schiff auf der Donau angekündigt. Angesichts einiger eiserner Brücken in Fachwerkträgern diskutierten Klipstein und Le Corbusier mit einem Prager Architekturstudenten »über die Frage der Ästhetik«¹⁹. Während Le Corbusier sich für die eisernen Brücken als »Meisterwerk an Leichtigkeit und Technik« begeisterte und als Zeugen den Hamburger Bahnhof sowie »die Autos, die Flugzeuge, die Passagierdampfer und die Lokomotiven«²⁰ anführte, wirkte der Prager Student ungehalten; er »trauert dem Akanthusblatt«²¹ nach, so Le Corbusier. In den Bauwerken der Akropolis schien dagegen beides zusammenzukommen: die formale Strenge der Klassik mit der Präzision der Technik. Den nachhaltigen Eindruck, den die Akropolis bei ihm hinterlassen hatte, beschrieb Le Corbusier später rückblickend: »Bei jeder Sache, die ich gemacht habe, hatte ich im Geist, tief in meinem Inneren, diese Akropolis vor mir.«²²

2 Präzision und Ausdruckskraft

Die Beziehung zwischen Moderne und Antike machte Le Corbusier in *Ausblick auf eine Architektur* explizit zum Thema; dies tritt im dritten Abschnitt des Kapitels *Augen, die nicht sehen ...* zutage. Dieser ist dem Automobil gewidmet, während die vorausgehenden zwei Abschnitte sich mit dem Flugzeug und dem Ozeandampfer befassen. Am Beginn des dritten Abschnitts steht die Abbildung einer Bremse eines Delage-Automobils. Sie ist in ihrer Längsachse aufgeschnitten und gibt Einblick in die Mechanik. In der Bildunterschrift

schwärmte Le Corbusier von der Präzision der Ausführung. Diese resultiere aus dem mit dem Maschinenzeitalter »neu entstandenen **Gefühl für die Mechanik**«²³. Das zeichne aber keineswegs die Moderne gegenüber anderen Zeitaltern aus, denn schon Phidias (ca. 480–ca. 430 v. Chr.), der legendäre Bildhauer und Architekt der Antike, habe so empfunden, »das Gebälk des Parthenontempels beweist es«²⁴. Die Moderne zeige sich als Wiederentdeckung von Prinzipien, die die Architektur schon in der Antike geprägt haben und die durch die Maschine eine Neubewertung erfuhren.

Die Maschine und ihre Mechanik führen bei Le Corbusier unmittelbar zur Frage der Typenbildung und Massenfertigung in der Architektur. »Typen sind Sache der Logik, der Analyse, gewissenhaften Studiums; sie entstehen auf Grund eines richtig gestellten Problems.«²⁵ Die moderne Industrie sei darin weit fortgeschritten, wie Le Corbusier an der Herausbildung verschiedener Typen seit Erfindung des Automobils 1889 zeigte. Dagegen sah er gerade in Bezug auf Typenbildung und Präzision große Defizite in der Architektur. Die zeitgenössischen Architekten hätten die Aufgabe weder erkannt, noch die Herausforderung angenommen. Würden die Häuser »wie die Fahrgestelle [von Automobilen] serienmäßig von der Industrie hergestellt [...], dann sähe man sehr bald überraschende Formen, aber gesunde, vertretbare, auftauchen«²⁶.

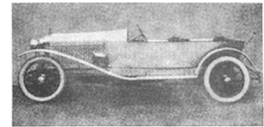
Le Corbusier untermauerte seine These mit einem selbst für heutige Leser schockierenden Vergleich des Parthenon mit einem Sportwagen (Abb. 8a), hierfür zog er einen Bignan von 1921 und ein älteres Modell eines Hispano-Suiza von 1911 heran. In der Bildunterschrift zum Parthenon heißt es: »Jeder Teil ist entscheidend und zeigt ein **Maximum an Präzision und Ausdruckskraft**; die Proportion lässt sich an ihm eindeutig ablesen.«²⁷ Damit suggerierte Le Corbusier für den Parthenon eine Analogie zum darunter abgebildeten Automobil. Der Parthenon zeichne sich durch die besondere »Mechanik in der Durchbildung der



PARTHENON. 467–454 v. Chr.

bedürfnisse, die von typischen inneren Regungen bestimmt sind, zu befriedigen. Alle großen Werke der Kunst gehen auf einige wenige typische Regungen des Herzens zurück: *Odysseus, Phädrus, der verlorene Sohn, die Andromeda, Faust und Virginia, Prometheus und Bacchus, die Marcelline, Madelon* schenken uns zu trinken etc. ...

Einem Standard entwickeln, heißt alle praktischen und vernünftigen Möglichkeiten erschöpfen, heißt einen als zweckgerecht erkannten Typ auf ein Höchstmaß an



DELAZ, Großes Sport-Modell, 1921



Oben: Abb. 8a, unten: 8b

Form«²⁸ aus. Schritt für Schritt habe sich der Typus des Tempels herausgebildet, aus Konstruktion sei so Baukunst geworden.

Über die Themen Präzision und Ausdruckskraft setzte Le Corbusier Antike und Moderne (Abb. 8b) sowie Parthenon und Automobil in ein konzeptuelles Kontinuum. Das zeige sich im Parthenon in der Bearbeitung der Details des Triglyphenfrieses. Triglyphe und Metope machten auf Le Corbusier den Eindruck »nackten und polierten Stahls«²⁹. Der Marmor sei in einer Strenge durchgebildet, wie wir es heute »an der Maschine zu üben gelernt haben«³⁰. Das mache den Parthenon so einzigartig. Le Corbusier sprach von der »erhabenen Empfindung« und einer »inneren Erregung«, die von der Präzision der Details ausgehen:

»... an diese Formen knüpfen sich keine Symbole; diese Formen wecken unwiderstehliche Empfindungen. [...] Brutale Kraft, Spannungsgeladenheit, das Zarteste, das Feinste, das Stärkste. [...] Um sie so zusammenzufügen, mußte man nicht Ingenieur, man mußte ein großer Bildhauer sein.«³¹

Jenseits aller Polemik zeigt sich hier Le Corbusiers eigentliches Anliegen. Die Ingenieurbauwerke gründeten in der technischen Präzision, die Aufgabe der Architekten sei es dagegen, die einzelnen Elemente so zu gestalten, dass sie den Betrachter im Sinne einer erhabenen Erfahrung emotional ansprechen. Es sei die Baukunst, die die Rationalität der Konstruktion in eine starke sinnliche Wirkung überführe.

An Le Corbusiers Argumentation orientierte sich später Louis Kahn (1901–1974) mit seiner Forderung nach einer neuen Monumentalität. In seinem Aufsatz *Monumentality* (1944) bezog er sich ebenfalls auf den Parthenon und erklärte, dass auch »unsere architektonischen Denkmäler [...] auf ein Streben nach struktureller Perfektion«³² hindeuten. Ohne Bezug zum Automobil, dafür jedoch zur Kriegsindustrie und zu deren 1944 in den USA absehbaren Konversion zu Stätten ziviler Produktion, argumentierte Kahn, dass die konstruktive Perfektion großen Anteil an der Architektur als Baukunst habe. Er benannte **drei Eigenschaften architektonischer Monumentalität**:

1. Eindrücklichkeit – sie steht für die wirkungsästhetische Ausrichtung der Architektur,
2. Klarheit der Form – sie zielt auf die Lesbarkeit und Unterscheidbarkeit der einzelnen Elemente im Sinne einer Sprache der Architektur,

3. logischer Maßstab – dies zielt auf die sinnliche Erscheinung im Sinne einer rationalen Ästhetik.

Auf der Grundlage dieser drei Bedingungen »Eindrücklichkeit, Klarheit der Form und logischer Maßstab«³³ für eine neue Monumentalität beharrte Kahn auf der Entwicklung von architektonischen Formen entsprechend »unseren neuen Materialien und Methoden«³⁴.

3 Der profane Geist der Ordnung

Mit der Überführung von technischer Rationalität in sinnliche Erfahrbarkeit zeichnete Le Corbusier die Architektur als jene kulturelle Praxis, in der, neben ihrem Gebrauchswert, die Logik der jeweiligen Zeit sich zeigt und sinnlich erfahrbar wird. Mittels Architektur treten die technische und die anthropologische Seite miteinander in Beziehung. Nur mittels der Architektur und ihres Alltagsbezugs wird die Technik kulturell wirksam, denn die Architektur allein »rührt [...] durch ihre Sachlichkeit unsere stärksten Urinstinkte an und wendet sich gleichzeitig durch ihre Abstraktion an unsere höchsten Fähigkeiten«³⁵. Zwei Voraussetzungen sind dazu erforderlich: Es bedarf einerseits geometrisch eindeutig definierter Formen und andererseits deren sinnlicher Vermittlung durch das Spiel von Licht und Schatten auf den Oberflächen. »Baukörper oder Außenhaut sind die Elemente, in denen sich Baukunst offenbart.«³⁶

An welche Formen Le Corbusier dachte, das verdeutlichte er in einer Collage im Kapitel *Die Lehre Roms*. Dort führte er die bedeutendsten römischen Monumente (Abb. 8c) auf wie das Kolosseum, das Pantheon, die Piazza Navona, das Grabmal des Hadrian und die Cestius-Pyramide³⁷. Umgeben ist die Zeichnung von Skizzen von **fünf platonischen Körpern**, aus denen diese römischen Monumente komponiert sind: Würfel, Kegel, Kugel, Zylinder und Pyramide. Das sind die »großen primären Formen, [...] ihr Bild erscheint uns rein und greifbar, eindeutig«³⁸. Sie stehen für »Ordnung, Einheit der Idee, Kühnheit und Einheit der Konstruktion«³⁹.

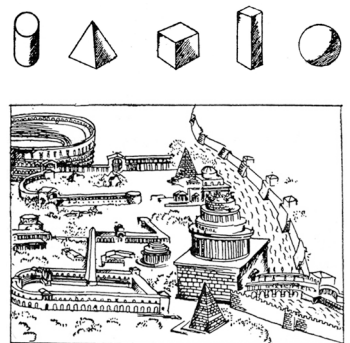


Abb. 8c

Als dreidimensionale, rationale Formen appellieren die platonischen Körper an den Verstand, während sie mittels ihrer Oberfläche »direkt und kraftvoll unsere Sinne«⁴⁰ ansprechen. Daher gilt: »Architektur ist das kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper.«⁴¹ Es ist demnach nicht die Oberfläche allein, sondern das Spiel von Licht und Schatten, durch das die primären Formen die Sinne ansprechen, eine »innere Erregung«⁴² auslösen und so das rein technische Artefakt in Architektur wandeln. Erst wenn das Licht die reinen Formen »umschmeichle«⁴³, fingen diese zu leben an. So sind auch die Augen geschaffen, die »Formen unter dem Licht zu sehen: Lichter und Schatten enthüllen die Formen«⁴⁴. Die Grundprinzipien der Baukunst bestanden für Le Corbusier in der **Präzision der Form** und, unabhängig von Epochen und Stilen, in der durch das **Spiel von Licht und Schatten** ausgelösten Sinnlichkeit.

Im Kapitel *Die Lehre Roms* stellte Le Corbusier der Perfektion und Präzision des griechischen Tempels den profanen *Geist der Ordnung* des imperialen Roms entgegen. Cestius-Pyramide, Kolosseum, Konstantinbogen und Pantheon stünden für die »ungeheuren Wünsche in bezug auf Herrschaft und Organisation«⁴⁵. Hier stehe die Baukunst jenseits von »Nützlichkeitsfragen«⁴⁶. Später im byzantinischen Rom dagegen sei der Einfluss Griechenlands wieder spürbar geworden. So zeige sich in der Kirche Santa Maria in Cosmedin aus dem 8. Jahrhundert ein Griechenland, das einerseits weit entfernt von Phidias und der Akropolis von Athen sei, das andererseits dennoch »den Samen der Antike [bewahrt habe]: den Sinn für Beziehungen und die Mathematik, durch die Vollkommenheit erreichbar ist«⁴⁷. Wie an diesem Beispiel sichtbar werde, habe das klassische Griechenland über den Umweg über Byzanz wieder Einfluss auf die Erneuerung der abendländischen Kultur genommen, Griechenland zeige sich in Santa Maria in Cosmedin als »reine Schöpfung des Geistes«⁴⁸.

Aber selbst in der byzantinischen Architektur sei etwas von der griechischen Klassik erhalten geblieben, wie Le Corbusier weiter feststellte, insofern es dort etwas gebe, das den Betrachter über die Ordnung hinaus entzücken könne. Dieses sei das Maß, das »Messen, Aufteilen in rhythmische Größen«⁴⁹, die alle vom gleichen Atem belebt seien. An Santa Maria in Cosmedin bewunderte Le Corbusier die Klassizität, die in den einfachen Formen des steinernen Bischofsstuhls und des Chorpults weiterlebe. Auf Schönste zeige sich hier das »Räderwerk eines geistigen Mechanismus«⁵⁰. Dass Le Corbusier darin eine Korrespondenz sah zu seiner umgekehrten Annäherung an Griechenland über

den Balkan und das ehemalige Byzanz, das nun moslemisch war und dennoch in der Tradition des Oströmischen Reichs stand, ist nicht zu übersehen. Selbstbewusst zog der junge Le Corbusier eine Parallele zwischen sich und der Architekturgeschichte, die sich in seiner Reise in den Orient in nuce wiederholte.

4 Exkurs Ästhetik der Aufklärung

Trotz der Polemik gegen die »Geschmacklosigkeiten aus Stilen aller Art und lächerlichem Krimskrams«⁵¹ gründet Le Corbusiers Architekturtheorie in der Ästhetik der Aufklärung. Diese bildet durchgehend den kulturhistorischen und -philosophischen Hintergrund seiner Architekturtheorie. Die Ästhetik wurde von dem deutschen Philosophen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis begründet. In seinen Büchern *Metaphysica* (1739) und *Aesthetica* (zwei Bände; 1750, 1758) legte er die systematischen Grundlagen dafür. Baumgarten zeichnete sich dadurch aus, dass er die Schönheit nicht mehr in den schönen Gegenständen oder in der schönen Natur bestimmen wollte. Er stellte vielmehr den Prozess der sinnlichen Erkenntnis in das Zentrum der Frage nach der Schönheit und damit den wahrnehmenden und erkennenden Betrachter. An diesem sei es, die Schönheit zu erkennen, die damit keine Qualität des Objekts ist, sondern eine Qualität des Erkenntnisprozesses. Auf diese Weise löste Baumgarten die Ästhetik aus ihrer bisherigen Objektontologie. Dem Wahrnehmungsvermögen erkannte er einen gleichwertigen Anteil am Schönen zu wie dem Objekt. Schön ist nicht mehr ausschließlich das Objekt.

Baumgarten schlug so eine Brücke vom Objekt zu den Sinnen. Einerseits besteht die Schönheit in der »Einheit der Mannigfaltigkeit«⁵² der Eigenschaften des Objekts, andererseits gehört dazu auf der Seite des Betrachters die Fähigkeit der Sinne, diese Schönheit überhaupt wahrzunehmen und zu erkennen. Dazu bedarf es der Schulung der Sinne, denn das Erkennen der Schönheit muss erlernt und geübt werden. Baumgarten wertete die Sinne auf, indem er ihnen eine eigenständige Erkenntnisfähigkeit und Rationalität zuerkannte, und sprach dem Erkenntnisvermögen der Sinne eine analoge Stellung zur begrifflichen Erkenntnis der Wissenschaften zu. Indem er sie als *analogon rationis* bezeichnete, erklärte er die sinnliche Erkenntnis als analog zur Erkenntnis der exakten Wissenschaften und damit diesen ebenbürtig.

Daraus folgte dann die Forderung nach einem eigenen Modell der Erkenntnis in den Künsten. Baumgarten führte dafür den Begriff der Klarheit ein und unterschied für die Künste eine extensive von einer intensiven Klarheit. Die Künste sollen einerseits die sinnlichen Vorstellungen verstärken, indem sie diese komplexer und vieldeutiger machen. Das zielt auf eine Steigerung ihrer Wirkung. Baumgarten bezeichnete dies als **extensive Klarheit**. Die sinnlichen Vorstellungen sollen andererseits aber auch klar und deutlich gegliedert sein, was nicht auf Steigerung der Wirkung, sondern auf die Verständlichkeit zielt. Baumgarten bezeichnete dies als **intensive Klarheit** oder einfach nur Deutlichkeit. Mittels der intensiven Klarheit gelang es Baumgarten, die sinnliche Erkenntnis der Künste in eine analoge Stellung zur Klarheit der begrifflichen Erkenntnis in den exakten Wissenschaften zu bringen.

So zeichnen sich zum Beispiel poetische Vorstellungen, wie Heinz Paetzold (1941–2012) schrieb, durch eine Vielsinnigkeit der Bedeutung aus, sie »erweitern unsere sinnlichen Anschauungen, indem diese komplexer, d. h. extensiv klarer werden«⁵³. Aufgrund der Ambivalenzen und immanenten Differenzen zielt aber die Vielsinnigkeit der Poesie nicht nur auf Erkenntnis, sondern löst emotionale Wirkungen und Affekte aus. Das unterscheidet die Poesie von anderen Redeformen wie zum Beispiel von der politischen Rede oder der Gerichtsrede. Im Unterschied zu diesen ist die Poesie eine *oratio sensitiva perfecta*, also eine »vollkommen sensitive Rede«⁵⁴, in der die extensive Klarheit und damit die Sinnlichkeit überwiegt. Prosatexte, wie dieser Text, zeichnen sich dagegen aufgrund des klaren Satzbaus, der einfachen Struktur und der analytischen Klarheit durch intensive Klarheit aus.

Beide, Poesie wie Prosa, sind Künste und nicht Wissenschaften, weshalb es künstlerische Verfahren und Darstellungstechniken sind und nicht Gesetze der Mathematik und der Logik, durch die die spezifische ästhetische Klarheit – sei sie intensiv oder extensiv – erzeugt wird. Damit stellt sich für die Ästhetik die Frage nach dem Gemachtsein und -werden des Kunstwerks und damit die nach der Kunsttheorie. Es ist ja die Kunsttheorie, die nach den Möglichkeitsbedingungen für Kunst fragt. Über die Schönheit auf der Objektseite und die sinnliche Erfahrung auf der Subjektseite hinaus bedarf es daher auf der Seite der Künstler einer Theorie der Künste. Dementsprechend besteht die **Ästhetik** aus drei Diskursen:

1. Die Frage nach der Schönheit auf der Objektseite,
2. die Reflexion über sinnliche Erfahrung auf der Subjektseite und
3. die Theorie der Künste auf der Seite des Künstlers.

Der Philosoph Moses Mendelssohn (1729–1786), ein Zeitgenosse von Baumgarten, ging einen Schritt weiter und löste dann Baumgartens Ästhetik aus ihrer Fixierung auf die Schönheit. Mendelssohn stellte infrage, ob die Vervollkommnung der sinnlichen Wahrnehmung, wie Baumgarten postuliert hatte, allein Schönheit und Harmonie zum Ziel haben kann. Im Gegensatz zu Baumgarten war Schönheit für Mendelssohn nur eine der möglichen sinnlichen Erfahrungen. In *Ueber die Empfindungen* (1755) berichtete er von der Beobachtung, dass auch das Unheimliche und das Hässliche sinnliche Erfahrung sind und diese durchaus ästhetisches Vergnügen auslösen können. Denn nicht selten mache dem Menschen Vergnügen, was Anlass zu Traurigkeit geben sollte. Das Unheimliche und das Hässliche beleben die Wahrnehmung und lösen eine dynamische und ästhetische Vorstellungstätigkeit im Betrachter aus. Mendelssohn postulierte daher eine »dreyfache Quelle des Vergnügens«⁵⁵, die er auch als **vermischte Empfindungen** bezeichnete:

1. das »Einerley im Mannigfaltigen, oder die Schönheit«⁵⁶, was die *Wahrnehmung* betrifft;
2. die »Einhelligkeit des Mannigfaltigen, oder die verständliche Vollkommenheit«⁵⁷, was in der Klarheit des Dargestellten die *Vernunfttätigkeit* anspricht, und
3. der »verbesserte Zustand unserer Leibesbeschaffenheit, oder die sinnliche Lust«⁵⁸, womit sich die Bestätigung der Vorstellungskräfte in der *leiblichen Erfahrung* verbindet.

Der dritte Punkt, der »verbesserte Zustand unserer Leibesbeschaffenheit«, verbindet sich mit dem ästhetischen **Konzept des Erhabenen**. Nach Mendelssohn stellt sich das Gefühl des Erhabenen bei der Vermischung des Unheimlichen und Hässlichen mit dem Angenehmen und Schönen ein. Im Allgemeinen werden das Unheimliche und das Hässliche als eine existenzielle Bedrohung erfahren, sie lösen Unlust aus. Durch Blitz und Donner etwa fühlt der Mensch sich in seiner Existenz bedroht, aber aus sicherer Distanz erfahren regen sie seine Vorstellungskraft an. Den psychischen Zustand, den

der Mensch dann durchlebt, hat Mendelssohn als ein »lustvoll erlebtes Erschauern«⁵⁹ beschrieben. Die anfängliche Unlust schlägt in eine lustvolle Bestätigung um und rüttelt den Menschen aus seiner emotionalen Indifferenz auf. Denn im Erhabenen werden **Schmerz und Vergnügen** sowie die damit verbundenen physischen und psychischen Zustände, die ansonsten getrennt existieren, miteinander in Beziehung gesetzt. Das führt zu einer intensiven Erfahrung der leiblich-seelischen Einheit und mittels der starken leiblichen Erregung zu einer positiv erfahrenen Bestätigung der eigenen Existenz.

Mendelssohn ging mit dem Konzept des Erhabenen über Baumgarten hinaus und knüpfte an den Sensualismus des 18. Jahrhunderts sowie vor allem an Edmund Burkes (1729–1797) Traktat *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) an. Das Besondere an Burke ist, dass er den Erfahrungsbereich der Ästhetik aus seiner Bindung an die Kunsterfahrung löste und so erweiterte, dass er auch die **Alltagserfahrung** umfasst. Die mitreißende und gewaltsame Macht der Sinne im Allgemeinen wurde zum zentralen Thema. Erhaben war dasjenige, »was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist«⁶⁰. Burke erkannte, dass »die Ideen des Schmerzes weit mächtiger sind als diejenigen, die auf der Seite des Vergnügens stehen«⁶¹. Schmerz und Gefahr sollten einem aber nicht zu nahe kommen, dann wären sie einfach nur schrecklich. Als ästhetische Erfahrung aber »können sie froh machen – und tun es wirklich, wie wir alle Tage erfahren«⁶².

Für Mendelssohn muss dagegen festgestellt werden, dass er trotz der Bezugnahme auf Burke die Parallelführung von Sinnen und Verstand, von *cognitio sensitiva* – sinnlicher Erkenntnis – und *cognitio rationale* – rationaler Erkenntnis –, die Baumgarten in den Vordergrund gestellt hatte, nicht aufgab und im Sinne des *analogon rationis* an der Erkenntnisfähigkeit der Sinne festhielt. Es ist der besondere Beitrag Mendelssohns zur Ästhetik der Aufklärung, dass er erkannte, dass das Erhabene nicht allein eine belebende physiologische oder körperlich-somatische Funktion besitzt wie bei Burke, sondern in den starken Affekten ein Erkenntnismoment des Menschen über sich selbst liegt.

Es war dann Immanuel Kant (1724–1804), der über Mendelssohn hinausging, indem er den entscheidenden Schritt vollzog und zeigte, dass das Erhabene, nicht die Schönheit, die eigentliche Erkenntniskategorie der Ästhetik ist. Die Erfahrung des Erhabenen stellt sich nach Kant dann ein, wenn der Betrachter mittels seines angeborenen **Erkenntnis- und Begehrungs-**

vermögens – Baumgarten sprach von der *cognitio rationale* und der *cognitio sensitiva* – sich über das erhebt, was für den menschlichen Verstand oder die menschliche Emotionalität zu groß zu sein scheint. Er erhebt sich darüber, indem er eine Gesetzmäßigkeit in den Ereignissen erkennt. Damit stellt der Betrachter sich geistig über die Dinge. Er vermeint die Ereignisse in ihren Wirkungsmechanismen zu verstehen, ohne dass er allerdings schon fähig ist, in diese selbst einzugreifen. Die Erkenntnisfähigkeit ist in diesem Stadium noch ästhetisch. Mit Kant wurde die **Vernunft in den Sinnen** zum zentralen Thema der Ästhetik. Mittels des Wissens wird der Schrecken überwunden, der von den unverständenen Ereignissen ausgeht. Ästhetische Erfahrung wird zum Auslöser einer Erkenntnistätigkeit des Geistes.

5 Sachlichkeit und Erhabenheit

Im Gegensatz zur Ästhetik der Aufklärung zeichnet sich Le Corbusiers Konzept dadurch aus, dass für ihn das Erhabene dem Schönen gerade nicht entgegengesetzt ist, auch wenn es dabei bleibt, dass die Schönheit auf der Objektseite ist, das Erhabene dagegen auf der Subjektseite. Der Unterschied besteht darin, dass Le Corbusier das Erhabene in eine Kausalität und damit in ein Kontinuum mit dem Schönen stellte. Das Erhabene entsteht für ihn eben nicht, wie bei Mendelssohn, Burke oder Kant, im Umschlag von Unlust in Lust. Architektur rührt uns dagegen durch ihre Sachlichkeit und wendet sich durch Abstraktion an unsere höchsten Fähigkeiten, wobei die Schönheit auf der Seite der Sachlichkeit steht, die Erhabenheit auf der der höchsten Fähigkeiten.

Mit Bezug auf Kant lässt sich Le Corbusiers Ästhetik anhand von zwei Punkten profilieren. Le Corbusier löste das Erhabene aus seiner Bindung an die Natur, denn es ist nicht mehr, wie bei Kant, die Natur, die Auslöser für erhabene Gefühle ist. Erhabene Gefühle können bei Le Corbusier, was Kant ausschloss, auch durch menschliche Artefakte wie Maschinen und Architektur ausgelöst werden. Was die Stärke der ausgelösten Empfindungen betrifft, stehen die menschlichen Artefakte dabei den Naturphänomenen nicht nach. Le Corbusier verschob so den Fokus, indem er die Sachlichkeit, die Mechanik und das »Maximum an Präzision«⁶³ als jene Elemente bestimmte, die zum Auslöser von erhabenen Gefühlen werden können. Von der kompromisslosen Rationalität, der äußersten Perfektion und der makellosen Brillanz gehen

die die menschliche Emotionalität überwältigenden Wirkungen aus. Damit verbindet sich das Erhabene nicht mehr ursächlich mit dem Unheimlichen und Schrecklichen der Natur. Es liegt dagegen das Unheimliche in der fast unvorstellbaren Präzision der Maschinenproduktion, die von Menschenhand nicht annähernd erreichbar ist.

Damit erweiterte Le Corbusier Kants Konzept des Natur-Erhabenen um eine Konzeption des **Technik-Erhabenen**. Mit dem Technik-Erhabenen ging Le Corbusier einerseits über Kant hinaus, während er andererseits hinter ihn zurückfiel. Denn Le Corbusier strich nicht weniger als das kantische Erkenntnismoment im Erhabenen. Er stellte damit das Erhabene zurück in die Burke'sche Tradition der mitreißenden und gewaltsamen Macht der Ereignisse. Das Erhabene weckt »unsere stärksten Urinstinkte«⁶⁴, das heißt die Wirkung des Erhabenen ist nicht mit Erkenntnisgewinn verbunden, denn Instinkte sind vorrationale Gefühlsmomente, die sich der Erkenntnis weitgehend entziehen. Das Erhabene werde, wie Le Corbusier anmerkte, durch »fast vergessene physische Bedingungen«⁶⁵ ausgelöst, sie regen unsere Physiologie an und zielen eher, ganz im Sinne von Mendelssohn und Burke, auf den Selbsterhaltungstrieb als auf den Trieb zur Erkenntnis.

Wenn die erhabenen Gefühle ihre Ursache in der Sachlichkeit, Präzision und Mechanik haben, dann kann es kaum ein größeres Potenzial für erhabene Wirkung geben als im Maschinenzeitalter. Denn es steht die Maschine für Sachlichkeit, Präzision und Perfektion im doppelten Sinne: im Sinne der Maschine als Objekt wie auch im Sinne der Dinge, die sie produziert. Vor diesem Hintergrund wird Le Corbusiers **Metapher der Wohnmaschine** verständlich. Sie zielt nicht auf einen immer wieder unterstellten Funktionalismus, sondern auf Emotionalisierung der Erfahrung. So beschrieb Le Corbusier auch den Parthenon auf der Athener Akropolis als eine Maschine und sprach von der Unerbittlichkeit der Mechanik dieses Gebäudes. Auslöser für das erhabene Gefühl sind Sachlichkeit, Präzision und Mechanik der Durcharbeitung der Details: »All diese Mechanik in der Durchbildung der Form« sei mit einer Strenge verwirklicht, die die Maschine den modernen Menschen gelehrt habe. Die Bearbeitung des Steins mache ihm den Eindruck »nackten und polierten Stahls«⁶⁶.

Die Wohnmaschine ist eine Maschine der Leidenschaft, der Wünsche und Begierden. Denn zur Erhabenheit fähig, rührt die Wohnmaschine durch ihre Sachlichkeit unsere stärksten Urinstinkte, sie werden »durch

unbestreitbare, unabweisbare, heute fast vergessene physische Bedingungen ausgelöst«⁶⁷. Empfindungen des Erhabenen auszulösen, das zeichnet Architektur aus. Hier läuft auch die Trennlinie zwischen Ingenieurästhetik und Baukunst. Ohne ein Bewusstsein für eine bestimmte Wirkungsabsicht folgt der Ingenieur allein der Logik des Materials und der Konstruktion und macht dabei alles richtig. Die Aufgabe des Architekten ist dagegen die Übertragung der objektiven und abstrakten Ordnung in sinnlich erfahrbare Qualitäten und die Wirkung des Erhabenen.

Sehr nahe an der Ästhetik der Aufklärung blieb Le Corbusier dagegen mit der **Definition der Baukunst**. Wenn Le Corbusier Baukunst als das »kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper«⁶⁸ definierte, so lassen sich die drei Epitheta *kunstvoll*, *korrekt* und *großartig* den drei Teilbereichen der Ästhetik der Aufklärung, wie sie von Baumgarten begründet wurde, zuordnen:

1. Das *korrekte* Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper entspricht der Schönheit im Objekt. In diesem Sinne bezeichnete Le Corbusier die geometrisch präzisen platonischen Formen als »schöne« und sogar »allerschönste«⁶⁹ Formen.
2. Das *großartige* Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper zielt auf Empfindungen, die durch »unbestreitbare, unabweisbare, heute fast vergessene physische Bedingungen ausgelöst«⁷⁰ werden. Das entspricht der rezeptionsästhetischen Seite von Baumgartens Reflexion über sinnliche Erfahrung.
3. Das *kunstvolle* Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper kann bei Baumgarten der Theorie der Künste zugeordnet werden. Es verbindet sich damit die Frage nach der Baukunst, die Le Corbusier selbst wiederum auf drei Ebenen explizierte: Baukörper, Außenhaut und Grundriss.

Es gehört zu den elegant überspielten Widersprüchen von Le Corbusiers Architekturtheorie, dass die Lektüre seiner Schriften immer wieder die Frage aufwirft, wo sich in ihnen der spezifisch moderne Gehalt der Architektur artikuliert. Wenn Le Corbusier wiederholt darauf zurückkam, dass Architektur das **»kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper«**⁷¹ ist, so thematisiert dies einen zentralen Aspekt der Ästhetik der Aufklärung und des Klassizismus. Mit einer spezifisch mo-

dernen Einstellung hat dies wenig zu tun, zumal die platonischen Formen keineswegs etwas Neues sind. Dennoch kann man behaupten, dass von ihrer geometrisch präzisen Form zur Zeit Le Corbusiers eine elektrisierende Wirkung auf die Betrachter ausging. Geometrisch schlichte Formen wie etwa die Getreidesilos Nordamerikas, die Le Corbusier im Zusammenhang mit seinen *Drei Mahnungen an die Herren Architekten*⁷² als vorbildlich präsentierte, führen dies auf beeindruckende Weise vor.

Die Frage ist allerdings, ob denn nach Sonnenuntergang die »allerschönsten«⁷³ Formen etwa aufhören, Architektur zu sein. Hätte Le Corbusier erklärt, dass nach Sonnenuntergang die Baukörper dort, wo sie aus großen Glasflächen bestehen, durch das elektrische Licht von innen heraus leuchten, dann wäre das eine moderne Position gewesen. Das hätte ein Zeichen des »neuen Geistes«⁷⁴ sein können, nicht nur im Sinne der Kristallarchitektur des Expressionismus, sondern auch im Sinne der von Le Corbusier propagierten Ästhetik des Technisch-Erhabenen. Tagsüber ist die Architektur von klaren Geometrien und scharfkantigen Volumen geprägt, die durch das Sonnenlicht ihre Vermittlung finden, während abends die Architektur durch das elektrische Licht das Innere nach außen kehrt und kristallartig leuchtet. Es war der französische Architekt André Lurçat (1894–1970), der in seinem 1929 erschienenen Buch *Architecture Le Corbusiers Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* konsequent einer Revision unterzog. Er ergänzte sie um zwei neue Elemente, nämlich um »couleur« und »lumière artificielle«⁷⁵ – also um Farbe und künstliches Licht. Aus Le Corbusiers fünf Punkten wurden so – wie auch von Le Corbusier selbst ursprünglich vertreten, aber ganz unklassisch, jedoch vielleicht gerade deswegen modern – wieder **sieben Punkte der modernen Architektur**.

Basisliteratur

Gresleri, Giuliano: *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, Zürich: Spur Verlag
1991

Anmerkungen

- 1 Le Corbusier (1985), *Der Modulor*, S. 27.
- 2 Ebd.
- 3 Ebd.
- 4 Walter Benjamin (1982), *Das Passagen-Werk*, S. 576.
- 5 Ebd.
- 6 Max Weber (1922), »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis« [1904], S. 166.
- 7 Ebd., S. 207.
- 8 August Klipstein zitiert nach Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S. 10.
- 9 Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S. 10.
- 10 August Klipstein zitiert nach Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S. 10.
- 11 Ebd.
- 12 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S. 34.
- 13 Ebd.
- 14 Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S. 10.
- 15 Vgl. Giuliano Gresleri (Hg.) (1991), *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, S. 284.
- 16 Adolf Max Vogt (1991), »Vorwort«, S. 14.
- 17 Le Corbusier (1991a), »Der Parthenon«, S. 328.
- 18 Ebd.
- 19 Le Corbusier (1991b), »Die Donau«, S. 115.
- 20 Ebd., S. 116.
- 21 Ebd.
- 22 Le Corbusier zitiert nach Giuliano Gresleri (Hg.) (1991), *Le Corbusier. Reise nach dem Orient*, S. 74.
- 23 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S. 103.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd., S. 104.
- 26 Ebd., S. 105.
- 27 Ebd., S. 111.
- 28 Ebd., S. 162.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 159.
- 32 Louis Kahn (1944), »Monumentality«, S. 578.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd.
- 35 Le Corbusier (2001), *Ausblick auf eine Architektur* [1922], S. 37.
- 36 Ebd., S. 38.
- 37 Ebd., S. 123.
- 38 Ebd., S. 38.
- 39 Ebd., S. 123.
- 40 Ebd., S. 154.
- 41 Ebd., S. 38.
- 42 Ebd., S. 156.
- 43 Ebd., S. 123.
- 44 Ebd., S. 38.
- 45 Ebd., S. 120.
- 46 Ebd.
- 47 Ebd., S. 124.
- 48 Ebd., S. 154.
- 49 Ebd., S. 125.
- 50 Ebd., S. 126.
- 51 Ebd., S. 33.
- 52 Heinz Paetzold (1993), »Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste«, S. 30.
- 53 Ebd., S. 31.
- 54 Ebd.
- 55 Moses Mendelssohn zitiert nach Heinz Paetzold (1993), »Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste«, S. 33.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd., S. 38.
- 60 Edmund Burke (1989), *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, S. 72.
- 61 Ebd.

- 62 Ebd., S.73.
- 63 Ebd., S.111.
- 64 Ebd., S.37.
- 65 Ebd.
- 66 Ebd., S.162.
- 67 Ebd., S.37.
- 68 Ebd., S.38.
- 69 Ebd.
- 70 Ebd., S.37
- 71 Ebd., S.38.
- 72 Ebd., S.35.
- 73 Ebd., S.38.
- 74 Ebd., S.22.
- 75 André Lurçat (1929), *Architecture*, S.110.

