

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 50 (1999)

Heft: 1: Griechenland und Moderne = Grèce et modernité = Grecia e modernità

Artikel: Le Corbusiers "Hellas" : fünf Metamorphosen einer Konstruktion

Autor: Moos, Stanislaus von

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394104>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le Corbusiers «Hellas»

Fünf Metamorphosen einer Konstruktion

Die Architektur, so würde man annehmen, eignet sich nicht als Medium der autobiografischen Reflexion.¹ Sind Dinge wie ein Abluftschacht, das Gehäuse eines Aufzugsmotors, eine Turnhalle oder ein Kinderhort in ihrer Gestalt nicht letztlich durch ihre Funktion determiniert?

In Anbetracht des Dachs der «Unité d'habitation» in Marseille (1947–1953 erbaut) liesse sich eine solche Behauptung nicht lange aufrechterhalten. Früher oder später kommt beim Architekten Le Corbusier die Logik des *plasticien* einer jeden rein funktionalen Analyse in die Quere. Gleichen die Abluftschächte nicht gigantischen Schenkelprothesen? Geht man fehl, hier ein Hommage an De Chirico zu vermuten (oder eine ins Abstrakte verdrehte, groteske Variation zum Thema der Athena Promachos)? Und die kleine, durch drei Stufen angehobene Bühne, von der aus man über die hohe Brüstung in die «attische» Landschaft hinausblickt: ein Tribut an Adolphe Appia? Und die Turnhalle mit ihrem konstruktiv völlig unnötigen Kiel: Reste eines umgestürzten Argonautenschiffs? – Am Rande dieses architektonischen Stillebens steht eine einzelne Säule, «kanneliert» durch das Profil schmaler Schalungsbretter, als «Repoussoir» für den Blick in die «Alpilles» (Abb. 2).

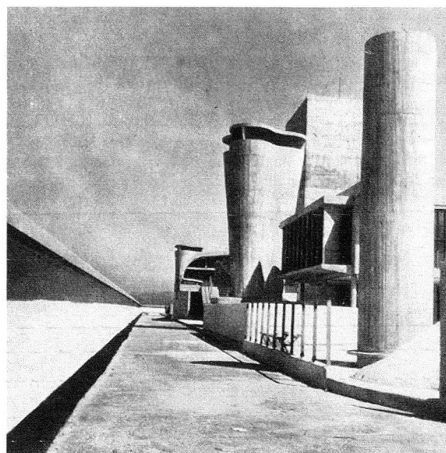
Aufgereiht wie in einem archaischen Temenos verkörpert das fast boecklinhaft

bedeutungsschwangere Agglomerat von symbolischen Klein-Architekturen hoch über Marseille mehr als die Summe praktischer Dienstleistungen – vielleicht, rein funktional gesehen, auch weniger. William Curtis spricht von einem «Mediterranean Dream».² Er braucht in diesem Zusammenhang die Akropolis von Athen gar nicht beim Namen zu nennen. Le Corbusiers private Mythologie des Archaischen mit allem, was sie der eigenen Erfahrung historischer Architektur verdankt, legt selbst die entsprechenden Denksuren.³

1. «Grand Tour»

Le Corbusiers Griechenlandbild unterliegt denselben Schwankungen wie das Werk selbst; es ist, im Grunde, für den Architekten ein ständig wechselnden Umständen angepasstes Instrument der Selbstfindung und der Selbstpromotion. Die beiden «kanonischen» Griechenlandfahrten von 1911 und 1933 sind dabei nur Teile des Puzzles.

Charles Edouard Jeanneret, geboren 1887, traf am 12. September 1911 in Athen ein. Allerdings nicht via Italien, sondern via Türkei: sein «verkehrter» *Grand Tour*, zusammen mit dem Kunstgeschichtsstudenten August Klipstein unternommen, hatte im Mai 1911 in Berlin seinen Ausgang genommen.⁴ Von dort ging's über Wien die Donau hinab bis ans Schwarze Meer. Ziel und in mancher Hinsicht *raison d'être* der Reise war keineswegs Athen, sondern Istanbul (sieben Wochen Aufenthalt). Weiter ging's zum Berg Athos (14 Tage) und schliesslich, mit sechs Wochen Rückstand gegenüber dem Reiseplan, nach Athen. Jeanneret erreichte Griechenland mithin durch die Hintertür. Wilhelm Worringer, Klipsteins geistiger Mentor (*Abstraktion und Einfühlung* war im Reisegepäck mit von der Partie⁵), hätte diese Route mit Sicherheit gebilligt: Byzanz als das Territorium der Abstraktion hat bei ihm den Vorrang gegenüber Hellas und seinen Apotheosen der naturalistischen «Einfühlung». Jeanneret, der bei Perret und Behrens auf Neuklassizismus eingestimmt worden war (s. weiter unten), hätte vermutlich eine direktere Route gewählt. Sei dem, wie ihm wolle: er teilte Klipsteins An-



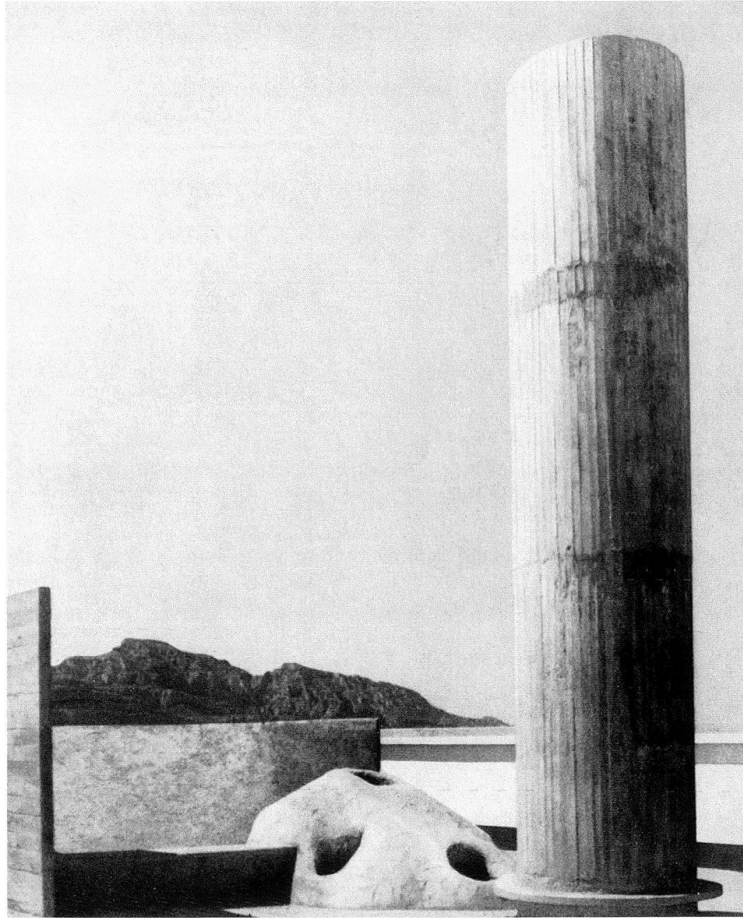
1 Marseille. Unité d'habitation (Architekt: Le Corbusier); 1947–1953.

spruch an eine Kunst, die den Kriterien der Abstraktion gehorcht – und dieser Anspruch war es, was seinen Blick in Athen auf Archaik und Dorik fixierte. Alles andere interessierte nur sekundär.

Entschlossen, mit der literarischen Tradition der Griechenlandsreise gleichzuziehen, warten die beiden am Ankunftstag die romantische Stunde des Sonnenunterganges ab, um die Akropolis zu besteigen. Der Eindruck muss alle Erwartungen übertroffen haben, so dass die folgenden Tage fast ganz im Banne der Akropolis stehen. – Allerdings ist die Ausbeute an Skizzen und Zeichnungen bescheidener, als man in Anbetracht der zur Verfügung stehenden zwei Wochen erwarten möchte.⁶ *Cum grano salis* lassen sich die Akropolis-Skizzen dem Typus der «heroischen Landschaft» zuordnen. Es sind meist rasch, mit weichem Bleistift hingeworfene Zeichnungen ohne Detailangaben (Abb. 3).⁷ Die panoramatischen Ansichten aus der Ferne thematisieren den Einklang von Tempel und Topografie, die auf der Akropolis selbst gefertigten Skizzen jedoch das Verhältnis der Tempel untereinander. Nur das Gerüst der Architektur ist wiedergegeben – selbst im Falle des jonischen Niketempels. Symptomatischerweise werden im Akropolismuseum nur archaische Bildwerke skizziert und fotografiert.⁸

Direkte schriftliche Zeugnisse zum Athen-Aufenthalt Jeannerets gibt es keine.⁹ Das Kapitel «Le Parthénon» in *Le Voyage d'Orient* (1966) entstand erst drei Jahre später, im Rückblick auf den Besuch. H. Allen Brooks hält den Abschnitt über den Parthenon für den gelungensten Abschnitt des ganzen Buches. Hier habe Le Corbusier jenen flüssigen Stil, jene Kraft der Beschreibung und jenen Rhythmus gefunden, um den er sich von Anfang an bemüht habe.¹⁰ Begrifflichkeit und Thematik verraten unter anderem die Spur des kleinen, nur 12 Seiten starken Traktätchens von Ernest Renan, *Prière sur l'Acropole*. Jeanneret hatte es offenbar in Athen gekauft und gelesen. «L'impression que me fit Athènes est de beaucoup la plus forte que j'aie jamais ressentie», schreibt Renan, für den die Erfahrung der Akropolis offenbar *ab ovo* im Zeichen des Superlativs steht: «Il y a un lieu où la perfection existe; il n'y en a pas deux: (...) Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre penthélique qui se montrait à moi.»¹¹

Unverkennbar an Renans attischen Imperativ anklingend sollte dann Jeanneret schreiben: «Je ne sais trop pourquoi cette colline recèle l'essence de la pensée artistique. (...) j'ai longtemps accepté que ce soit ici comme le dépôt de l'étalon sacré, base de toute mensuration d'art».



2 Marseille. *Unité d'habitation* (Architekt: Le Corbusier); 1947–1953.

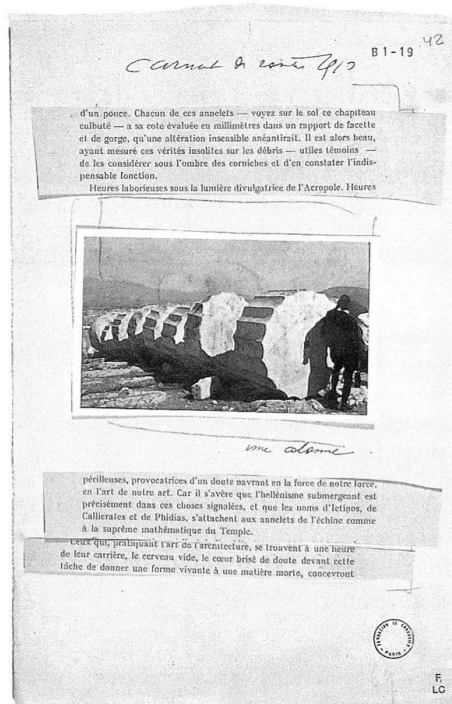
Und weiter: «Combien tout mon être s'est-il porté d'un enthousiasme absolu déjà, aux œuvres d'autres races, d'autres périodes, d'autres latitudes! Mais pourquoi à la suite de tant d'autres dois-je le désigner comme le Maître incontestable le Parthénon, lorsqu'il surgit de son assiette de pierre, et m'incliner, même avec colère, devant sa suprématie?»¹²

Es geht, wie man sieht, um einen kulturpolitischen Stellschub. Und es kostet den Verfasser einige Mühe, die intellektuell für richtig erkannte Position als «klassisch» ge-

3 Ch. E. Jeanneret (= Le Corbusier). *Der Parthenon in Athen*; Bleistiftskizze.



4 Le Corbusier. Layout einer Seite des Aufsatzes «Sur l'Acropole» in «Almanach d'architecture moderne» (1925). Collage (Fondation Le Corbusier).



stimmter Architekt in einem Lobpreis des Parthenon zu dokumentieren, ohne gleichzeitig seine emotional doch tiefer empfundene Bewunderung für Istanbul zu kompromittieren: eine Spannung, die den Text bis zum Ende durchzieht – Renans Litanei erscheint im Vergleich als ein Stück seichter Erbauungsliteratur. (*Le Voyage d'Orient* sollte übrigens erst 1966 gesamthaft im Druck erscheinen, ein Jahr nach Le Corbusiers Tod. In der Zwischenzeit waren einzelne Auszüge veröffentlicht worden; so etwa, im *Almanach d'architecture moderne* [1925], das Kapitel über den Parthenon, illustriert mit eigenen, 1911 entstandenen Aufnahmen [Abb. 4]).¹³

2. Neoklassizismus und «Gothophobie»

Jeannerets aufhaltsame Bekehrung zu einer «klassizistischen» Architekturauffassung war der Orientreise unmittelbar vorausgegangen. Besuche beim Architekten Heinrich Tessenow in Hellerau (die Bildungsanstalt Jacques-Dalcroze war damals noch in der Projektierungsphase) sowie die Arbeit bei Peter Behrens in Berlin, im Winter 1910–1911, hatten ihn gegenüber seinen eigenen Anfängen entfremdet. Das Ideal Ruskins und der Heimatschutzbewegung war im Begriff zu verblassen. In einem langen Brief an L'Eplattenier, den «Meister» in La Chaux-de-Fonds, schildert Jeanneret den schmerzhaften Gesinnungswandel, der schliesslich dazu führte, dass die Gotik in seiner Einschätzung gegenüber der «klassischen» Architektur von Versailles (so-

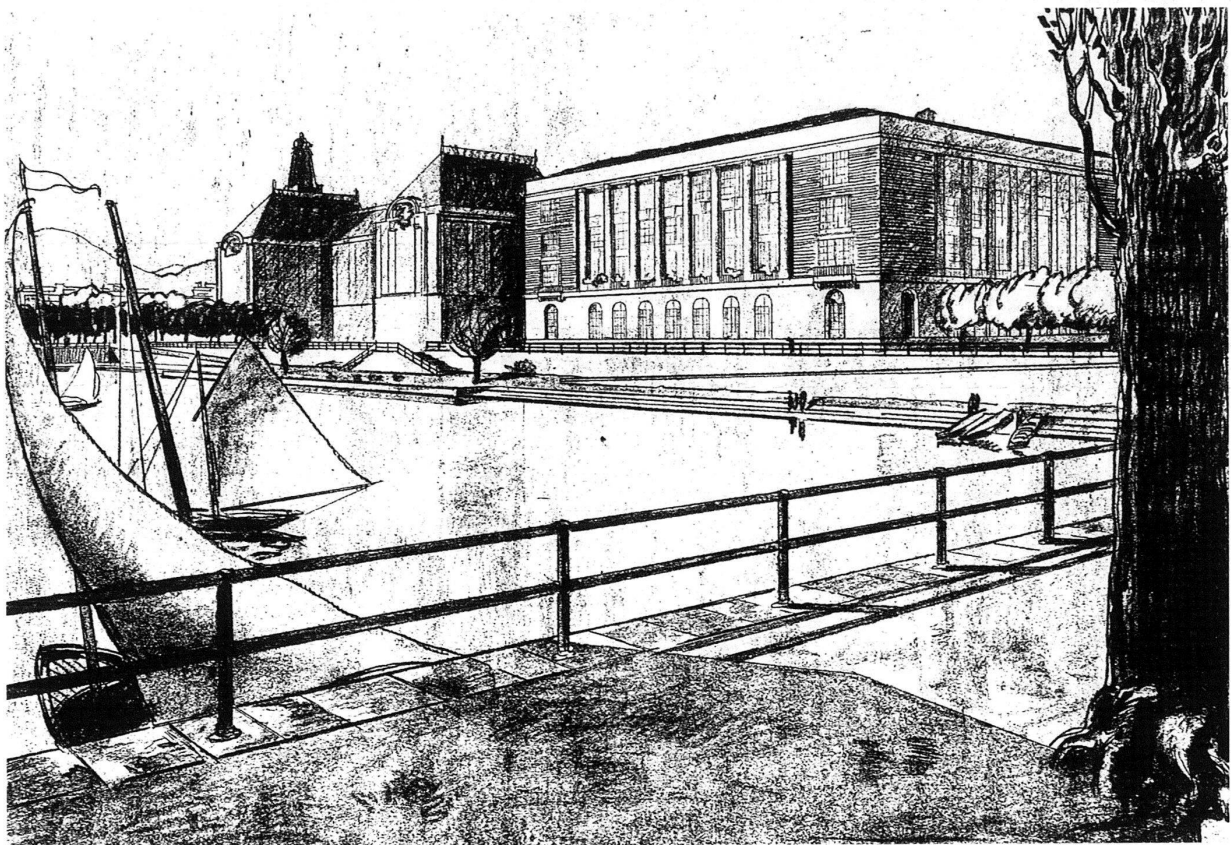
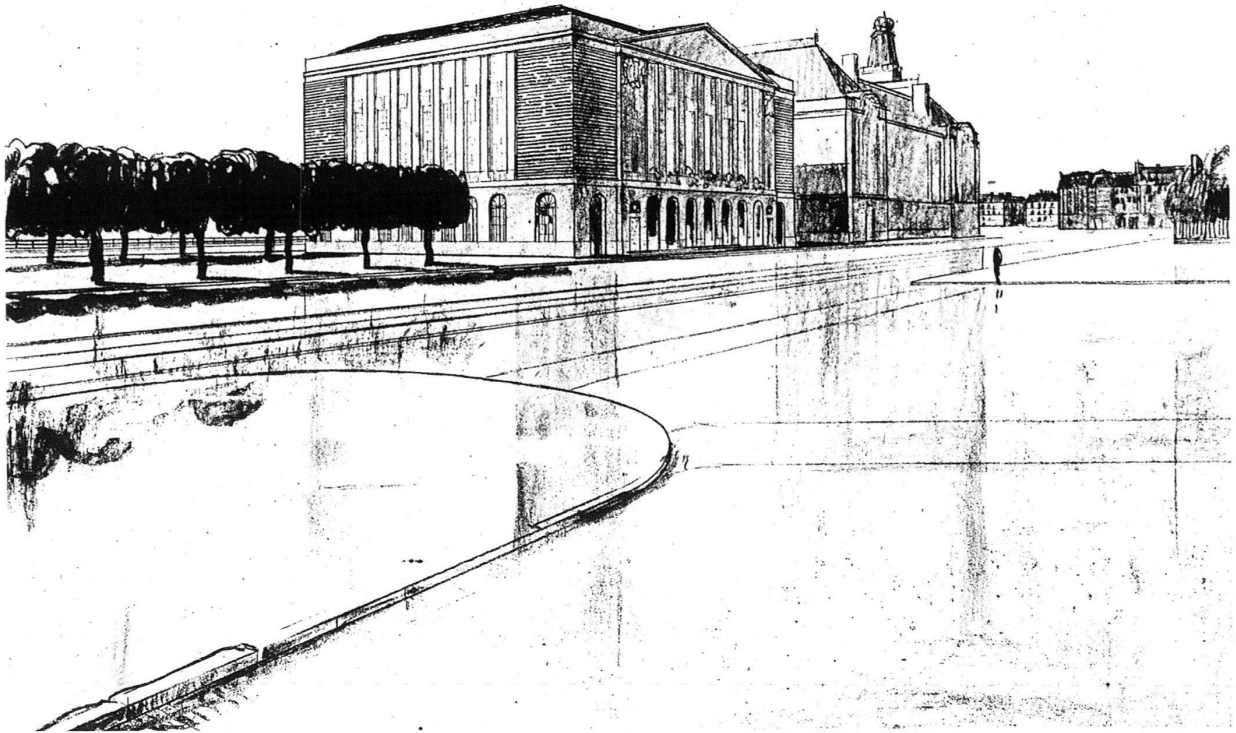
wie, in Berlin, von Schinkel) zunehmend ins Hintertreffen geriet. «Und so habe ich heute eine grosse Begeisterung für Griechenland und Rom und nur ein eklektisches Interesse für jene Künste, die mich zunehmend ärgern – nordische Gotik, russisches Barbarentum, deutsche Seelenkrämpfe...»¹⁴

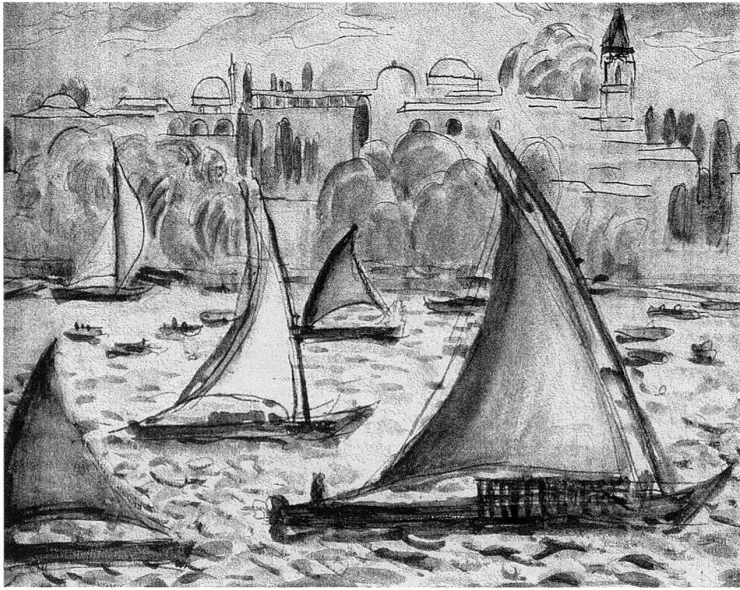
Schinkel erscheint ihm jetzt als «eines der grössten Genies» der deutschen Architektur; ihm sei es gelungen, «dieses archaische Verlangen nach Hellas» in glanzvollen Bauten zum Ausdruck zu bringen.¹⁵ Dem Freund William Ritter schreibt er unmittelbar vor Antritt der Orientreise: «vous me savez en crise de gothophobie» (allerdings nicht ohne im darauffolgenden Satz vom Kölner Dom zu schwärmen!). Das kleine Städtchen Laubach in Hessen sei «zum Kotzen malematisch» («dégoutament [sic] pittoresque»). Andererseits wird das klassizistische München Klenzes und Gärtners als «ma complète mesure» deklariert: «Ville splendide à cause du roi qui la voulut», fügt er bei.¹⁶ – Hier knüpfen die nach der Heimkehr nach La Chaux-de-Fonds im November 1911 in Angriff genommenen Projekte und Bauten an: das Haus für die Eltern, die Fabrikantenvilla Favre-Jacot in Le Locle, das Kino Scala sowie, als Höhepunkt, die von Perret geprägte Villa Schwob (beide in La Chaux-de-Fonds).¹⁷ Direkte Spuren des Akropolis-Erlebnisses sind hier allerdings nicht auszumachen. Um so deutlicher in den frühen Villen die alles prägende Präsenz Behrens' und Tessenows sowie u. a. (bisher nur ansatzweise untersucht) diejenige Schinkels.

Ein bisher für verschollen gehaltenes Projekt, unlängst im Institut gta der ETH Zürich aufgetaucht, kann den Zusammenhang illustrieren. Es geht um einen damals geplanten, in der Folge aber nicht realisierten Neubau der Kantonalbank im Zentrum von Neuenburg, am Seeufer, neben der Hauptpost (Abb. 5; 6). Der Entwurf entstand im Januar/Februar 1914, fällt also zeitlich ungefähr mit der Abfassung der beiden Schlusskapitel im *Voyage d'Orient* zusammen.¹⁸ Der Zusammenhang mit der Akropolis von Athen, um die es in dem Text geht, ist somit gegeben, wenn auch in einem eher unverbindlichen Sinn. Jeanneret wählt für sein Bankprojekt einen stark von Behrens infizierten Übergangsstil zwischen Klassizismus und Régence (man denke etwa an den Musikpavillon der Ausstellung in Oldenburg, 1905, oder an das Haus Cuno in Hagen-Eppenhäusen, 1909–1910 mit seinem zurückgestaffelten Fassadenabschluss). «Hellas» ist in dem eleganten Neoklassizismus des Projekts nur als blasse idealistische Projektion überliefert – und der Bosphorus allenfalls in den Segelschif-

5 Ch. E. Jeanneret. Kantonalbank Neuenburg; Eingangsfassade von der Avenue du Premier Mars aus (Wettbewerbsprojekt; 1914. Archiv gta, ETH-Z).

6 Ch. E. Jeanneret. Kantonalbank Neuenburg; Seefront (Wettbewerbsprojekt; 1914. Archiv gta, ETH-Z).

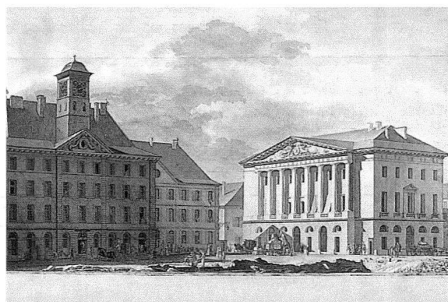




7 Ch. E. Jeanneret. Ansicht von Istanbul. Aquarell.

fen, die bei der Ansicht von der «rade» den Vordergrund einnehmen wie eine Erinnerung an Istanbul und an Signac (Abb. 7).¹⁹

Der Jury genügte die offensichtliche formale Bezugnahme auf das klassizistische Rathaus von Neuenburg allem Anschein nach nicht als Kriterium der Preiswürdigkeit (Abb. 8).²⁰ Jeannerets Projekt, eine von 72 Einsendungen, wurde schon beim ersten Rundgang ausgeschieden. «Un travail de deux mois m'a amené à un résultat nul», schreibt er in einem Brief an Ritter, nicht ohne den Vorzügen der prämierten Projekte seine Anerkennung zu zollen. Sich selbst bezichtigt er der Absicht, die Jury «zu bluffen», ohne sich sorgfältig genug mit der Aufgabe vertraut gemacht zu haben.²¹ Der Vorwurf («Bluff») erinnert an die Argumente, mit denen er in Berlin gegen die Arbeit von Behrens gestänkert hatte und ihre exzessive Beschäftigung mit dem «Bild», der «Haut» der Architektur – auf Kosten von Funktion und Knochenbau.²² In einer für Ritter bestimmten Widmung auf dem «rendering» meint Jeanneret: «La façade? Mon Dieu, c'est juste un compromis pour tenter d'attraper le goujon». Hauptsache sei in der Architektur immer der Plan. (Leider sind die Grundrisse zum Projekt verschollen.)



8 Neuenburg. «Hôtel de ville» (rechts aussen). Tuschezeichnung von Alexandre Girardet, 1796.

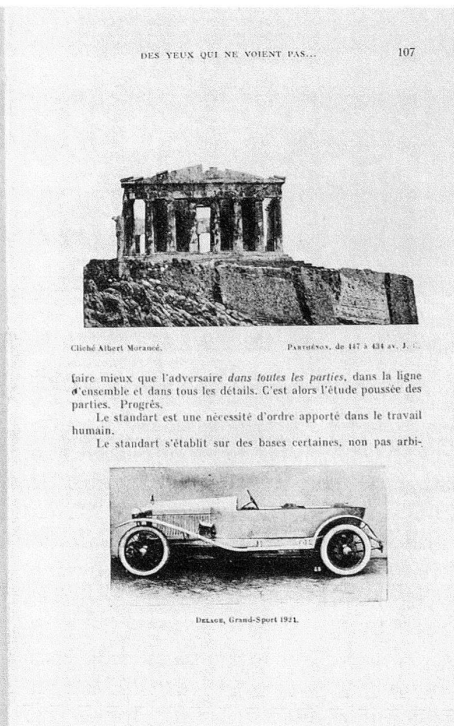
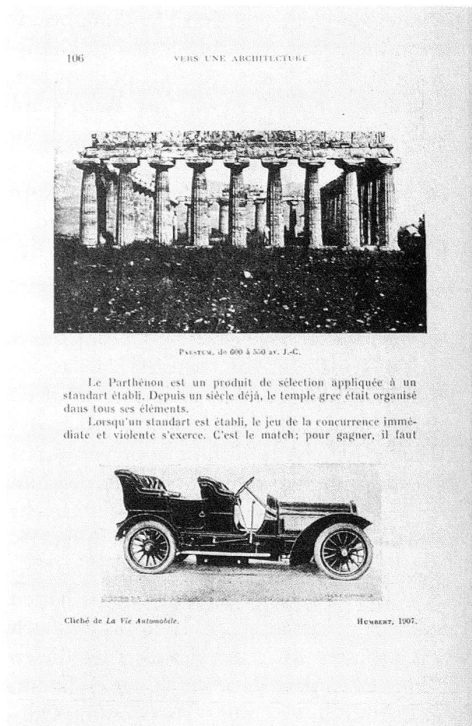
3. «Pure Création de l'Esprit»

Erst im Zeichen des «Esprit Nouveau» scheint die Saat des Parthenon wirklich aufgegangen zu sein; zumindest im Sinne des Werbeeffekts. Im *Esprit Nouveau* wird der «Fall» Griechenland völlig neu angepackt und mit Bildmaterial aus archäologischen Tafelwerken illustriert.

Natürlich geht es beim Text, der später das Kernstück von *Vers une architecture* ausmachen sollte (1923 erschienen), nicht um Geschichte. Der Parthenon wird jetzt in den Zeugenstand gerufen, um die ästhetische Position des *Esprit Nouveau* zu dokumentieren; ein Schachzug, von dem man sich im Zeichen des «Retour à l'ordre» einiges an Wirkung versprechen konnte.²³ Am Parthenon sollten «letzte» Regeln des Bauens demonstriert werden: Wehe dem, der ihre universale Geltung – auch für die Moderne – in Frage zu stellen wagte! Als da sind: die Suprematie des Grundrisses, die Notwendigkeit von Standards, die Natur des architektonischen Kunstwerks als «pure création de l'esprit», ferner die «austérité» (was *de facto* auf eine Art Ruinenästhetik hinausläuft) sowie die Konzeption von Architektur als einer «abstrakten» Kunst. In *Vers une architecture* sollten allein die prächtigen Abbildungen zum Thema nicht weniger als 29 Seiten beanspruchen!²⁴

Sprichwörtlich z. B. der Doppelvergleich in Sachen «Standards». Die «primitive» Basilika von Paestum, so suggeriert die Bildmontage, verhält sich zum «ausgereiften» Parthenon in Athen wie das Humbert Cabriolet von 1910 zum Delage Grand Sport von 1921 (Abb. 9). Natürlich ist es dem Leser unbenommen, die Gegenüberstellung vertikal zu lesen im Sinne des marinetischen Kalauers vom Rennwagen, der schöner sei als die Nike von Samothrake. Gemeint ist jedoch die Parallelführung des Vergleichs in der Horizontalen: die Evolution vom rohen Typus zum vollendet ausbalancierten Meisterwerk.²⁵ – Nicht zufällig ragt der Parthenon, die Spitze der Kunst, in die hehren Sphären der Musik. Das Bauwerk sei als «reine Schöpfung des Geistes» imstande, «in unserem Innersten, jenseits der Sinne, eine Resonanz auszulösen – eine Art Schallbrett («table d'harmonie»), das zu vibrieren anfängt. Spur des Undefinierbaren, Absoluten, das in unserem Innersten existiert als eine Grundanlage, elementarer als alles andere», schreibt der musikliebende Architekt aus La Chaux-de-Fonds.²⁶

Der Einsatz war so hoch, wie das Verfahren durchschaubar: Es ging um die Frage der Akzeptanz der neuen Architektur. Je rabiater sich deren Formensprache vom geschichtlichen Erbe zu entfernen schien, um so dringender das Bedürfnis, diesen «Bruch» mit der Ge-



9 Le Corbusier. *Vers une architecture* (1923). Doppelseite.

schichte als Ausdruck einer tieferen Kontinuität mit ihrer zeitlosen «Substanz» darzustellen. In diesem Zusammenhang *musste* dem Parthenon die Rolle des letztinstanzlichen historischen Referenzbeispiels zufallen. War Athen für Le Corbusier nicht *das* alles überragende Bildungserlebnis gewesen? – Ein anderer Umstand dürfte dabei allerdings nicht weniger ins Gewicht gefallen sein: die Tatsache, dass auch die «Konkurrenz» es liebte, ihre Arbeit mit dem athenischen Erbe in Verbindung zu bringen. So etwa der ehemalige Lehrmeister Auguste Perret. In seinem Falle bestand, im Gegensatz zu demjenigen Le Corbusiers, immerhin ein nicht zu übersehender Vorsprung der tektonischen Plausibilität. Perrets Architektur kann selbst vom flüchtigen Betrachter als Neuinterpretation klassisch-griechischer Tektonik begriffen werden, kombiniert mit der Idee des «gotischen» Gliederbaus. Le Corbusiers Architektur hingegen wird immer beträchtlicher intellektueller Krücken bedürfen, um als eine Weiterentwicklung des griechischen Tempels verstanden werden zu können – doch ist das ein Problem für sich.²⁷

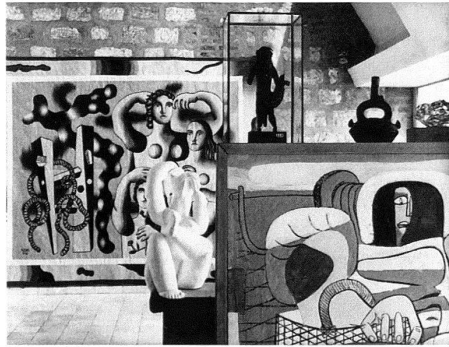
4. «Archaik»

1933 setzte der IV. CIAM-Kongress Griechenland auf die «offizielle» Agenda der modernen Architektur. Und dies in einem handgreiflichen Sinn: als Reiseziel. Le Corbusiers Vorschlag, den Kongress in Form einer Kreuz-

fahrt durchzuführen – nachdem die diesbezüglichen Moskauer Pläne gescheitert waren – erscheint wie die logische Konsequenz aus der Beschworung des Parthenon in *Vers une architecture* (Abb. 9).²⁸

Die Akropolis von Athen verlieh dem Ereignis den äusseren Glanz. Doch stand sie, als Architektur, nicht mehr fraglos im Brennpunkt des Interesses. Im Verlauf der Exkursion sollte sich «Hellas» nicht unwesentlich vom klassischen Ideal entfernen. Jedenfalls setzten sich Giedion und Le Corbusier mit einer grösseren Zahl von Getreuen ab, um nach Delos, Mykonos, Santorin und einigen weiteren Inseln aufzubrechen. Diese kleine «Sezession» innerhalb der CIAM sollte sich als ausserordentlich folgenreich erweisen. Sie vertiefte die Spur, die Le Corbusier seit seinem Besuch in den Favelas von Rio (1929) und seit seiner Reise nach Nordafrika, mit als Höhepunkt dem 8stündigen Aufenthalt in Ghardaja (1931), gelegt hatte. Wenig später konnte man in *La ville radiieuse* nachlesen, wie Le Corbusiers Diskurs unter dem Eindruck der archaischen Baukultur der Kykladen eine neue Richtung zu nehmen im Begriffe war (1935): «... nous parcourons les îles, les Cyclades. La vie profonde, millénaire, y est demeurée intacte (...). Nous découvrons des maisons éternelles, des maisons vivantes, d'aujourd'hui, qui remontent dans l'histoire et dont la coupe et les plans sont précisément ceux que nous avons imaginés depuis dix ans.»²⁹

10 «Art Primitif». Ausstellung der Galerie Louis Carré im Atelier Le Corbusiers, 1935, mit u. a. einer Tapiserie nach F. Léger, einer Skulptur von H. Laurens und einem Bild von Le Corbusier.



Die Stunde des Rekurses auf die ewige Gegenwart des Archaischen hat geschlagen. Man darf, am Rande, darauf hinweisen, dass der Schweizer Architekt Peter Meyer bereits 11 Jahre früher – der Sache nach – auf Santorin zu ähnlichen Schlüssen gekommen war.³⁰

Das «klassische» Ideal überlebte derweil als Aura. Dass das Schlussdokument des Kongresses in der von Le Corbusier redigierten Fassung als *Charta von Athen* in die Welt posaunt wurde, unterstreicht die Absicht, das Programm des «funktionalistischen Städtebaus», um das es *de facto* geht, als eine Sache des abendländischen Schulterschlusses erscheinen zu lassen. Während Griechenland dergestalt für die Architektenavantgarde zur Destination wurde, entpuppte sich «Hellas» als kulturpolitisches Rezept der Konsenssuche mit dem Establishment. Zu einer Zeit, in der die Avantgarde ihre Auftragschancen von Tag zu Tag schwinden sah (1935 meldeten

sich im Büro Le Corbusiers Pfändungsbeamte mit dem Auftrag, das Mobiliar zu konfiszieren³¹) musste dieser Aspekt interessieren. Extrem formuliert, gleicht der Rekurs auf Athen dem Versuch, die Reaktion rechts zu überholen. Mit dem Resultat, dass sich Le Corbusier eines schönen Tages Kopf an Kopf mit Charles Maurras im Rennen befand – dem französischen Ideologen des Ancien Régime und Mitbegründer der «Action Française».³²

Nicht zuletzt als Folge der Erfahrung dieser «Sezession» scheint Le Corbusiers «Hellas» sowohl in den Sog des Archaischen, Primitiven geraten zu sein als auch in den Sog der Mythologie. Nun ist die Kombination von «Klassik» und «Primitivismus» auf dem Territorium der Malerei kein Novum. Sie gehört vielmehr seit langem zum Kanon der Modernität. Picasso, Léger, Laurens – aber auch die «Naiiven» wie Rousseau oder Bombois – hatten den Weg gewiesen.³³ Seit 1928 beginnt sich Le Corbusier als Maler dezidiert an diesen Zeitgenossen zu orientieren. Ginge es darum, ein Datum für Le Corbusiers «Coming Out» als Künstler des primitivistischen Hellenismus resp. der modernistischen Graeco-Archaik zu nennen, so käme dafür der 3. Juli 1935 in Frage. An diesem Tage eröffnete der Galerist Louis Carré in Le Corbusiers Privatatelier in Paris (eigentlich: Boulogne s. Seine) eine Ausstellung. Ihre didaktische Stossrichtung sollte in Anbetracht des Ortes vielleicht nicht überraschen. Der Architekt berichtet: «Louis Carré hatte sich das Privatatelier L-Cs für eine «Primitive Kunst» betitelte Ausstellung geliehen: Plastiken aus Benin, weitere Negerplastiken, einige griechische Skulpturen, Henri Laurens, Tapisseries von Léger, Bilder von Picasso, Braque und auch von Le Corbusier. Am Morgen des Eröffnungstages lässt er einen herrlichen Gipsabguss aus dem Louvre ins Atelier bringen, den «Moschophor», ganz weiss, aber absolut widerlich. L-C sagt zu Carré: «Ich will hier nicht diesen Sahnetopf stehen haben. Telefonieren Sie mit dem Louvre und fragen Sie, welche Farben diese herrliche archaische Plastik aus Griechenlands glanzvollster Zeit ursprünglich bedecken mussten.»

Eine Stunde später meldete das Telefon: «Helles Azurblau, roter Ocker, Weiss, einige Fäden Zinnober und Grün im Kopfschmuck.» – Vier Farbtöpfe, aber kein Pinsel: die Fläche der Hand wird es auch tun. – Die beiden Handflächen auf die Palette gedrückt, mit Farbe vollgeschmiert, lieblosen die Formen des «Moschophor». In einer halben Stunde ist die Sache erledigt. Die Handflächen, die Daumen, die Fingerspitzen hatten völlig genügt, um die bemalten Flächen genau ab-

11 Le Corbusier. «Polychromie sculpturale» (= eigenhändige Übermalung des Gipsabgusses nach dem «Kalbträger» im Louvre) im Rahmen der Ausstellung «Art Primitif» im Atelier Le Corbusiers, 1935.



zugrenzen, da die Plastik gleichsam auf die Polychromie hin berechnet war.»³⁴

«Le contemporain s'établit dans la profondeur des âges», hiess es auf der Einladungskarte zur Ausstellung. Handgreiflicher liesse sich die These nicht illustrieren als durch die hier geschilderte Applikation von Deckfarbe auf den Gipsabguss (Abb. 10; 11).

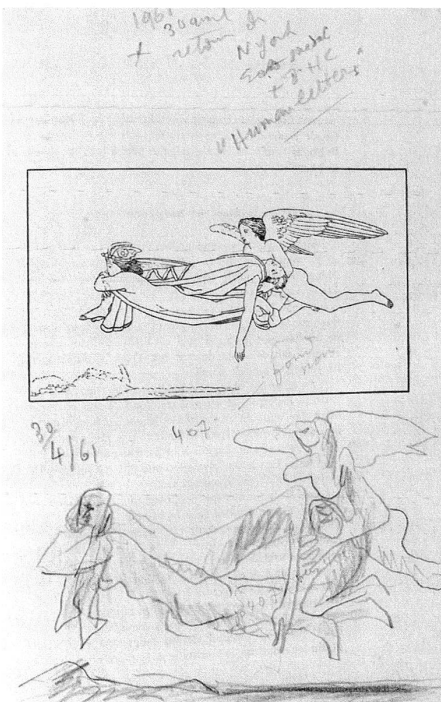
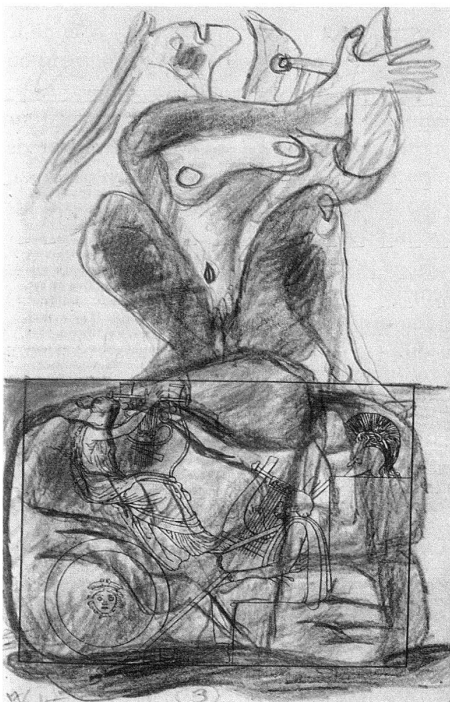
5. Später Ruf der Mythologie

Le Corbusier hat es als Maler nicht in die erste Liga der Weltkunst gebracht. In den bedeutenden Museen ist er nur spärlich vertreten. Die «objets à réaction poétique» auf seinen Bildern seit 1928, die mysteriösen Kiesel, Muscheln und Böhnchen, die kryptischen Inschriften, die Masken, die «taureaux» und die Fabelfiguren in Gestalt z. B. einer Frau mit Widderkopf oder eines «grünen Athleten» sind vielleicht nicht mehr als ein mythologisiertes Raunen im Dunstkreis von Picasso und Léger. Seit den Untersuchungen von Richard A. Moore und Mogens Krstrup kann diese hintergründige Symbolsprache jedoch nicht mehr als unverbindliche Spielerei verstanden werden.³⁵ Im Abseits der öffentlichen Debatten um die Zukunft der Architektur konstruiert sich dieser Künstler eine private Mythologie, in der Motive aus dem Tierkreis sowie Vorstellungen alchimistischer Fusionen mit Begebenheiten der griechischen Sagenwelt zusammentreffen in symbolischen Scharaden, deren Obskurität geradezu absichtsvoll konstruiert scheint. Im Zentrum

stehen dabei er selbst und, wie Mogens Krstrup gezeigt hat, seine Frau Yvonne.

Seit den vierziger Jahren lässt sich die Präsenz Hellas' schon anhand der Werktitel ablesen.³⁶ 1955 beginnt die gelegentliche Arbeit an einem Zyklus an Illustrationen zur Ilias. Das ging so: 1954 – die «Unité» war wenig zuvor feierlich eröffnet worden – kaufte sich der Architekt eine französische Taschenbuchausgabe der «Iliade», mit Illustrationen von John Flaxman. Im folgenden Jahr werden einzelne dieser Zeichnungen mit eigenen Visualisierungen der entsprechenden Begebenheiten übermalt – meist so, dass die Zeichnungen Flaxmans teilweise sichtbar bleiben (Abb. 12; 13). Le Corbusier kann es nicht lassen, wider den Klassizismus dieser Homer-Interpretation vom Leder zu ziehen: «Cette édition me dégoûte! La typo est bête, les illustrations nous plongent au gouffre le plus noir de l'académisme. Art des Olympes pour professeurs et bicornes d'Institut. Grèce non-combattante, verbeuse, en fauteuil et pantoufles. Pas un seul signe de vie. Homère est assassiné.»³⁷

Pläne, den künstlerischen Dialog mit Flaxman in Form einer Grafikmappe herauszugeben, wurden nicht weiter verfolgt. Was kann den Architekten bewogen haben, ausgerechnet Homer als Plattform einer späten Abrechnung mit dem Klassizismus zu wählen? Bot ihm die Ilias wesentlich mehr oder grundsätzlich anderes als bloss geeignete Munition zur mythologischen Überhöhung der eigenen Position und des eigenen Schicksals? – Eine Antwort auf diese Fragen kann hier nicht versucht



12 Le Corbusier. «Chante, déesse, la colère d'Achille». Bleistift- und Pastellzeichnung über Buchreproduktion einer Zeichnung von John Flaxman.

13 Le Corbusier. Bleistift- und Pastellzeichnung über Buchreproduktion einer Zeichnung von John Flaxman.

werden. Schon der Titel der geplanten Veröffentlichung lässt erahnen, dass hier der «Zorn» das Passwort ist (es handelt sich um die einleitenden Worte der Ilias): «Déesse, chante la colère d'Achille».

Das erste Blatt zeigt die Muse, die den Zorn des Achilles besingt – in Abwandlung der von Flaxman geschilderten Szene. Bei Flaxman sitzt die Muse artig in ihren Peplos gehüllt dem blinden Homer gegenüber, die Lyra spielend wie dieser selbst. Homer aber sitzt zu Füßen einer Grabstele, die durch einen Helm als jene des Achilles gekennzeichnet ist. Le Corbusier zeigt die Muse nackt, die Schenkel geöffnet, auf einem grossen Kiesel hockend und mit zurückgeworfenem Haupt ihr Klagelied singend (Abb. 12). Der gelbe Stein, auf dem sie sitzt, knüpft an die zahlreichen Selbstbildnisse von Le Corbusier als Kiesel an. Le Corbusier als Achilles? –

Dass sich der Zeichner an anderer Stelle der Ilias mit Ares identifiziert (indem er den in Fesseln sitzenden Ares mit seiner Hornbrille gegenüberstellt als Attribut seiner eigenen Fesselung) ist kein Gegenargument. Anderswo spiegelt er sich ohne Wimperzucken in der Gestalt des Sarpedon, Zeus' Sohn (Abb. 13). Flaxman zeigt, wie der tote Sarpedon durch Hypnos und Thanatos über die Wolken in seine Heimat zurückgebracht wird. Le Corbusier notiert dazu, in Anspielung an eben in New York empfangene akademische Ehren: «1961, 30 avril + retour de N York, Gold Medal + Dr. H. C. «Human letters»».

Das Gedenkblatt für einen «Toten» insofern, als dem Architekten am Tage darauf der Auftrag für den Neubau des UNESCO-Hauptsitzes in Paris entzogen wurde.

Wenn Leben und Tod auf dem Spiel sind, bietet, so oder so, Griechenland die zündenden Metaphern. «Cher ami, d'avion, j'ai vu le mont Parnasse, le vrai», lautete kurz nach 1950 ein Postkartengruss an den griechischen Architekten Candilis. Und es folgt das Geständnis: «J'aime la Grèce».³⁸ Schon das Wortspiel mit Montparnasse verrät, wie sehr es bei dieser Liebe immer auch um Paris geht.

Zusammenfassung

Die Baukunst des zwanzigsten Jahrhunderts hat, wie jene des 18. und 19., Vorstellungen des «Klassischen», «Zeitlos Gültigen» wie auch des «Archaischen» immer wieder anhand von Bauten aus dem griechischen Kulturkreis thematisiert. Und zwar, je nach dem Druck der kulturellen und politischen Wetterlage, bald in Gestalt archäologisch mehr oder weniger dokumentierter Adaptation von Vorbildern – und bald in Gestalt idealistischer oder symbolistischer Projektion.

Le Corbusier praktiziert vor allem das letztere Verfahren. Sein Griechenlandbild beruht auf der Authentizität der eigenen Wahrnehmung. Deren Paradigmen sind allerdings ihrerseits kulturell vermittelt – wie sein 1911 zusammen mit dem Kunsthistoriker August Klipstein unternommener «Grand Tour» zeigen kann. Griechenland wird alternierend als Landschaft und als Denkmälerbestand wahrgenommen, und in Bezug auf beides unterliegt Jeannerets (=Le Corbusiers) Wahrnehmung künstlerischen und literarischen Konventionen.

Erst nach einer beträchtlichen Inkubationszeit kamen die Folgen der Reise zur Auswirkung, etwa in dem restaurativen Griechenlandkult des *Esprit Nouveau* (1920–1925), aber auch in nicht wenigen Aspekten von Le Corbusiers architektonischem Spätwerk und seinem archaisierenden «mediterraneïsme».

Résumé

Comme celles des XVIII^e et XIX^e siècles, l'architecture du XX^e siècle a constamment thématiqué ses représentations du «classique», des «valeurs universelles» et aussi de l'«archaïque» en se référant aux édifices de la culture grecque. L'adaptation de modèles archéologiques plus ou moins documentés et la projection idéaliste ou symboliste ont alterné au gré des circonstances culturelles et politiques.

C'est au second procédé que Le Corbusier recourt le plus fréquemment. Son image de la Grèce repose sur l'authenticité d'une perception personnelle, dont les paradigmes n'en sont pas moins d'ordre culturel – comme le montre le «Grand Tour» qu'il entreprend en 1911 avec l'historien de l'art August Klipstein. La Grèce sera considérée tour à tour comme un paysage et comme une réserve de monuments, deux perceptions qui, elles aussi, reposent sur des conventions artistiques et littéraires sous-jacentes.

C'est après une période d'incubation relativement longue que se manifestent les effets de ce voyage en Grèce, par exemple dans le retour au culte de la Grèce de l'*Esprit Nouveau* (1920–1925), mais aussi dans des aspects non moins importants de l'œuvre architectural tardif du Corbusier et dans son «mediterraneïsme» archaisant.

Riassunto

Come quella del Settecento e dell'Ottocento, anche l'architettura del XX secolo ha costantemente tematizzato l'idea del «classico» dei «valori universali» e dell'«arcaico», facendo riferimento a edifici dell'area culturale greca. A

seconda delle pressioni esercitate dal clima culturale e politico, questo interesse si manifesta sotto forma di adattamento di modelli più o meno documentati dal punto di vista archeologico oppure sotto forma di proiezioni idealiste o simboliste.

Le Corbusier ricorre soprattutto a quest'ultimo procedimento. La sua immagine della Grecia si basa sull'autenticità della sua percezione personale, i cui paradigmi sono peraltro a loro volta trasmessi culturalmente – come mostra il «Grand Tour» che egli intraprese con lo storico dell'arte August Klipstein. La Grecia viene percepita alternativamente come paesaggio e come patrimonio monumentale: attitudini che si basano sulle convenzioni artistiche e letterarie recepite da Jeanneret (= Le Corbusier) stesso.

Soltanto dopo un considerevole periodo di incubazione gli effetti del viaggio si manifestano: per esempio nel culto restaurativo della Grecia dell'*Esprit Nouveau* (1920–1925), ma pure in alcuni aspetti delle opere architettoniche tardive di Le Corbusier e nel suo «mediterraneismo» arcaizzante.

Anmerkungen

¹ Ich danke Mme Evelyne Tréhin, Direktorin der Fondation Le Corbusier, Paris, Mme Claire Piguet, Lausanne, sowie Herrn Bruno Maurer, Institut gta an der ETH Zürich, für die im Zusammenhang der Vorbereitung dieses Aufsatzes gewährte Unterstützung.

² WILLIAM J. R. CURTIS, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, Oxford (Phaidon), 1986, S. 174.

³ JACQUES SBRIGLIO, *Le Corbusier. L'unité d'habitation de Marseille*, Marseille (Parentheses), 1992 hat einige dieser Spuren anhand von Bildvergleichen dokumentiert (s. auch ders., *Air, mer, soleil, verdure* in GERMAIN VIATTE et DANIELE PAULY (Hrsg.), *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marseille (Parentheses), 1987, S. 101–111; aber eine Interpretation der Dachaufbauten, die ihrer künstlerischen Bedeutung gerecht würde, ist wohl am ehesten VINCENT SCULLY gegliückt in *Modern Architecture. The Architecture of Democracy*, New York (Braziller), 1961, S. 45.

⁴ Vgl. GIULIANO GRESLERI, *Itinera Architectonica. Gli antichi, miei soli maestri*, in ders. (Hrsg.), *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*. Venezia (Marsilio Editori), 1984, S. 21–110 und neuerdings H. ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's Formative Years*, Chicago/London (Chicago University Press), 1997. – Die Formel vom «verkehrten» Grand Tour stammt von ADOLF MAX VOGT, *Die «verkehrte» Grand Tour des Charles Edouard Jeanneret*, in *Bauwelt*, 38/39 (1987), S. 1430–1439.

⁵ VOGT, *Die «verkehrte» Grand Tour ...*, op. cit., S. 1432; BROOKS, *Le Corbusier's Formative Years*, op. cit., S. 256.

⁶ Speziell wenn man H. ALLEN BROOKS zustimmt, der meint, die drei schönen Aquarelle aus der Serie «Langage des pierres» seien erst später, wohl 1914 entstanden. *Le Corbusier's Formative Years*, op. cit., S. 284.

⁷ Vgl. die Faksimileausgabe dieser Skizzen in *Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret). Voyage d'Orient. Carnets*, Milano/München (Electa/Bangert), 1987 (bearbeitet von GIULIANO GRESLERI). – Ich habe an anderer Stelle versucht, eine summarische Typologie der von Jeanneret zwischen 1907–1914 praktizierten graphischen Genres zu geben: *Charles Edouard Jeanneret and the Visual Arts*, in THOMAS BIRKET-SMITH, u. a. (Hrsg.), *Le Corbusier. Maler og Arkitekt/Painter and Architect*, Aalborg (Noordjyllands Kunstmuseum), 1995, S. 59–82.

⁸ Vgl. GIULIANO GRESLERI, *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*, op. cit., S. 312 f.

⁹ Ein langer Brief an William Ritter ist unmittelbar vor der Ankunft in Athen, während der Quarantäne verfasst worden.

¹⁰ «unquestionably the best written chapter of the intended book», in *Le Corbusier. The Formative Years*, S. 81; bei der Niederschrift dieses Kapitels war die Absicht federführend, Jeannerets Reiseberichte, von denen etwa die Hälfte schon 1911 im *Feuille d'Avis* von La Chaux-de-Fonds erschienen waren, in Buchform herauszubringen.

¹¹ *Athen* (Eleftheroudakis & Darth), o. J., S. 1; vgl. ERNEST RENAN, *Œuvres complètes*, Bd. II, Paris, 1948, S. 753 ff.

¹² *Le voyage d'Orient*, op. cit., S. 158 f.

¹³ Vgl. LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne*, Paris (Les Editions G. Crés & Cie), 1925, S. 63–71 (unter dem Titel *Sur l'Acropole*).

¹⁴ Zit. nach H. ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's Formative Years*, op. cit., S. 244.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Dass der von ihm so bewunderte grosse Architekt Theodor Fischer seinen Bestrebungen im Vergleich zum «Stil, der hier gefunden wurde» eine so ganz andere Richtung gegeben hat, will ihm nicht mehr einleuchten. Brief an W. Ritter vom 8. Mai 1911 (Archiv FLC, Paris).

¹⁷ Vgl. vor allem JACQUES GUBLER, *La Chaux-de-Fonds*, in Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte (Hrsg.), *INSA (Inventar der Neueren Schweizer Architektur)*, Bern (GSK), 1982, Bd. 3, S. 127–218 sowie neuerdings H. ALLEN BROOKS, *Le Corbusier's Formative Years*, op. cit., S. 305–467.

¹⁸ Es handelt sich um Heliogravüren von zwei Perspektivansichten (je 95×119 cm) und einer Aufrissstudie zu dem erwähnten Projekt (64×114 cm), in einer vom Verleger HANS GIRSBERGER dem gta-Institut überlassenen Mappe aufbewahrt. Notizen auf den Lichtpausen verraten die Herkunft aus dem Archiv von William Ritter. – Angaben zur Datierung und zu den Umständen finden sich bei BROOKS, der das Projekt für verschollen hält («his competition designs, like those for the earlier Le Locle town hall, have not survived»), in *Le Corbusier's Formative Years*, op. cit., S. 367 f.). – In einem Brief vom 25. Jan. 1914 bedankt sich Jeanneret für Ritters Angebot, bei der Schlussredaktion des *Voyage d'Orient* behilflich zu sein und bittet um die Rücksendung der ihm überlassenen Carnets sowie um Einsicht der an ihn adressierten einschlägigen Briefe (Archiv FLC).

¹⁹ Zu Signac als Anregung für Jeannerets Bosphorus-Veduten vgl. STANISLAUS VON MOOS, *Charles Edouard Jeanneret and the Visual Arts*, in THOMAS BIRKET-SMITH, u. a. (Hrsg.), *Le Corbusier. Maler og Arkitekt/Painter and Architect*, Aalborg (Noordjyllands Kunstmuseum), 1995, S. 59–82.

²⁰ Zum Rathaus vgl. JEAN COURVOISIER, *Les monu-*

- ments d'art et d'histoire du Canton de Neuchâtel, Basel (Birkhäuser), 1955, S. 165–187. Was das Motiv der Rundbogenreihe im Erdgeschoss anbelangt, so zeigen schon die Villa Favre-Jacot in Le Locle (1912) sowie eines der Geschäftshausprojekte für Paul Ditisheim in La Chaux-de-Fonds (1913) analoge Lösungen.
- ²¹ BROOKS, *Le Corbusier's Formative Years*, S. 368 (Fussn. 59); Die einschlägige Quelle ist ein Brief an William Ritter vom 23. Februar 1914 (Archiv FLC).
- ²² Vgl. BROOKS, *The Formative Years*, S. 252.
- ²³ Vgl. B. M. (= BRUNO MAURER), *Akropolis*, in STANISLAUS VON MOOS (Hrsg.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie, 1920–1925*, Zürich/Berlin (Museum für Gestaltung/Ernst & Sohn), 1987, S. 174–177.
- ²⁴ S. 31; 106–111; 155; 161–183. Als Quelle für die Aufnahmen des Parthenon diente u. a. das Tafelwerk von MAXIME COLLIGNON und FRÉDÉRIC BOISSONAS. *Le Parthénon. L'histoire, l'architecture et la sculpture*, Genève (Librairie Centrale d'Art et d'Architecture), 1914. Nur wenige eigene Skizzen sind zwischen die fotografischen Aufnahmen gestreut; so z. B. die häufig abgebildete Gesamtansicht der Akropolis vom Lykabettos aus (S. 182; es gibt übrigens mindestens zwei sorgfältig gefertigte, quasi ingreske Reinzeichnungen davon). Die Ansicht entspricht wohl nicht zufällig der Vedute von Athen, die dem Baedeker (KARL BAEDECKER, *Manuel du voyageur*, Leipzig/Paris [Karl Baedeker/Paul Ollendorf], 1910) als Faltblatt beigelegt war; vgl. GRESLERI, *Itinera architectonica*, op. cit., S. 60 f.
- ²⁵ Auf letzteres (und nicht etwa auf die einzelnen Teile, aus denen es sich zusammensetzt) wird der Begriff des «Standards» bezogen als ein Ordnungsruf, «une nécessité d'ordre apporté dans le travail humain» (*Vers une architecture*, S. 107).
- ²⁶ Ibid., S. 165. – Vgl. in diesem Zusammenhang CHRISTOPHER PEARSON, *Le Corbusier and the Acoustical Trope. An Investigation of Its Origins*, in *JSAH*. 56:2, June 97 (1997), S. 168–183 sowie neuerdings PETER BIENZ, *Le Corbusier und die Musik*, Diss. (Zürich) 1998.
- ²⁷ Perret scheint die Tektonik seiner Bauten nicht weniger nachdrücklich mit dem «klassisch-griechischen» als mit dem «gotischen» Erbe in Verbindung gebracht zu haben, wie aus zahlreichen Passagen der wichtigen Perret-Monografie von PAUL JAMOT hervorgeht (*A. G. Perret et l'architecture du béton armé*, Paris (Vanoest), 1927, S. 27, 43, 87 und passim). Le Corbusiers Architektur der zwanziger Jahre lässt sich demgegenüber nur sehr bedingt mit der Tradition des «gréco-gothique» in Verbindung bringen. Seine «Akropolis-Variationen» sind durch die künstlerische Subjektivität filtriert – wie im Falle der «Unité d'habitation» (s. weiter oben).
- ²⁸ Zum CIAM-Kongress von Athen vgl. JOS BOSMAN, *Sur le Patris II de Marseille à Athènes*, in GERMAIN ET DANIELE PAULY VIATTE (Hrsg.), *Le Corbusier et la Méditerranée*, Marseille (Parenthèses/Musées de Marseille), 1987, S. 73–79; vgl. auch den Beitrag von A. BAUDIN in diesem Heft.
- ²⁹ LE CORBUSIER, *La ville radiuse*, Paris (Vincent Fréal & Cie.), 1933 (1964), S. 52 f.; ferner neuerdings GEORGIOS SIMEFORIDIS und GEORGIOS TZIRTZILAKIS, *Méditerranéité et modernité. Le dernier voyage en Grèce*, ibid., S. 63–72 (66 f).
- ³⁰ PETER MEYER, *Architektur der Insel Santorin*, in *Schweizerische Bauzeitung*. Bd. 81/20 (1923), S. 243–246. – Vgl. den Beitrag von SIMONE RÜMELE in diesem Heft.
- ³¹ Mitteilung von TIM BENTON, der gegenwärtig eine neue Ausgabe seines Buches *Le Corbusier's Villas* vorbereitet.
- ³² Vgl. CHARLES MAURRAS, *Le voyage d'Athènes*, Paris (Plon), 1939 – Ein Buch, das (ähnlich wie Le Corbusiers *Voyage d'Orient*) 1901 als Artikelfolge in einer Zeitung (der *Gazette de France*) erschienen war. Maurras setzt sich u. a. auch mit der weiter oben erwähnten Schrift Ernest Renans auseinander (S. 34 f.).
- ³³ Diese Zusammenhänge sind in den letzten Jahren wiederholt ins Visier geraten. Unter den Ausstellungen erwähne ich ELIZABETH COWLING and JENNIFER MUNDY, *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, London (Tate Gallery), 1990 sowie *Antiquitat/modernitat en l'art del segle XX*, Barcelona (Fundacio Joan Miro), 1990. – Charakteristisch für die Fragestellung ist neuerdings das faszinierende Buch von ROMY GOLAN, *Modernity & Nostalgia*, New Haven/London (Yale University Press), 1995.
- ³⁴ LE CORBUSIER, *Mein Werk*, Stuttgart (Hatje), 1960; frz. Originalausgabe Paris (Vincent, Fréal & Cie.), 1960, S. 118.
- ³⁵ RICHARD A. MOORE, *Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947–1965*, in *OPPOSITIONS*, 19/20 (1980), S. 110–139, MOGENS KRUSTRUP, *Porte Email. Le Corbusier: Palais de l'Assemblée de Chandigarh*, Kopenhagen (Arkitektens Forlag/Kunstakademiets Forlag), 1991 – vgl. auch weiter unten.
- ³⁶ Eine Lithographie von 1944 trägt den Titel «Le jugement de Paris»; eine Tapisserie von 1948 heisst «Odyssee».
- ³⁷ Bleistiftnotiz auf der Titelseite des Taschenbuchs; vgl. die Faksimileausgabe der entsprechenden Seiten bei MOGENS KRUSTRUP, *L'Iliade. Le Corbusier*, Kopenhagen (Borgen), 1986 (unpaginiert; mit wissenschaftlichem Kommentar KRUSTRUPs).
- ³⁸ GEORGES CANDILIS, *Le Corbusier et la Grèce*, in JEAN-LUCIEN et GÉRARD MONNIER BONILLO (Hrsg.), *La Méditerranée de Le Corbusier*. Marseille (Publications de l'Université de Provence), 1991, S. 201–210.

Abbildungsnachweis

1, 2: *Œuvre Complète*. – 3: Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret). *Voyage d'Orient*, Carnets, Milano/München, 1987. 4, 10: Fondation Le Corbusier. – 5, 6: Archiv gta, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich. – 7: Giuliano Gresleri, *Il linguaggio delle pietre*. – 8: Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel. – 9: Le Corbusier, *Vers une architecture*. – 11: *Le Corbusier, Textes et planches*. – 12, 13: Mogens Kustrup, *L'Iliade. Le Corbusier*, Kopenhagen (Borgen), 1986.

Adresse des Autors

Prof. Dr. Stanislaus von Moos, Doldertal 19, 8032 Zürich