

lich, ob er nun im Sinne des Logos Spermatikos oder des Eros Kosmogonos verstanden wird“ usw.

Diese Art, ganz bekannte Dinge mit dem blauen Wunderdampf der eigenen Gelehrsamkeit zu umnebeln und dann ein geschäftliches Angebot daran zu hängen (wenn es auch nicht gerade mit dem amerikanischen Reklame-Imperativ endet: „Kaufen Sie es gleich!“) wird, wie das Beispiel des schon angeführten Herrn Catlin zeigt, von den weniger mit Magie begnadeten Amerikanern nicht sonderlich geschätzt und ruft in ihnen einen inneren Kampf um Keyserling hervor, von dessen Ausfall es abhängt, ob dieser bei der Formung des amerikanischen Menschen es jemals seinem großen Vorgänger auf niedrigerer Stufe, dem Propheten Joseph Smith, wird gleich tun können. Noch sitzt Joseph Smith als Prototyp des pseudoreligiösen Materialismus neben seinem Nachfolger Brigham Young und den Puritanervätern aus der Mayflower im amerikanischen Himmel. Er blickt, wie Bernard de Voto es darstellt, befriedigt herab auf die Gegenden, wo frische Arbeitsfelder der von Keyserling in Abrede gestellten Vitalität seiner Nachfahren erstehen. Die Ferne erfüllt sich mit goldigem Schimmer. Prächtig wie der Herbst, doch verwandlungsfähig in Bargeld wie die Inbrunst der Auserwählten. Und durch diesen gewinnbringenden Nebel sieht man Joseph Smith und Brigham Young befriedigt lächeln. Als Mormonen haben sie Anteil an einem unerschöpflichen Eros Spermatikos, administriert von lieblichen Priesterinnen. Und als Amerikaner schwellt ihnen durch alle Ewigkeit das Bewußtsein die Brust, daß ihre einzige treue Kirche sich bezahlt gemacht hat.

Wer in Amerika wird dagegen die Verheißung eintauschen wollen: Du wirst sein wie Keyserling und wissen, was Yang und Yin bedeuten!?

## Das Werk von Le Corbusier

Von Max Raphael

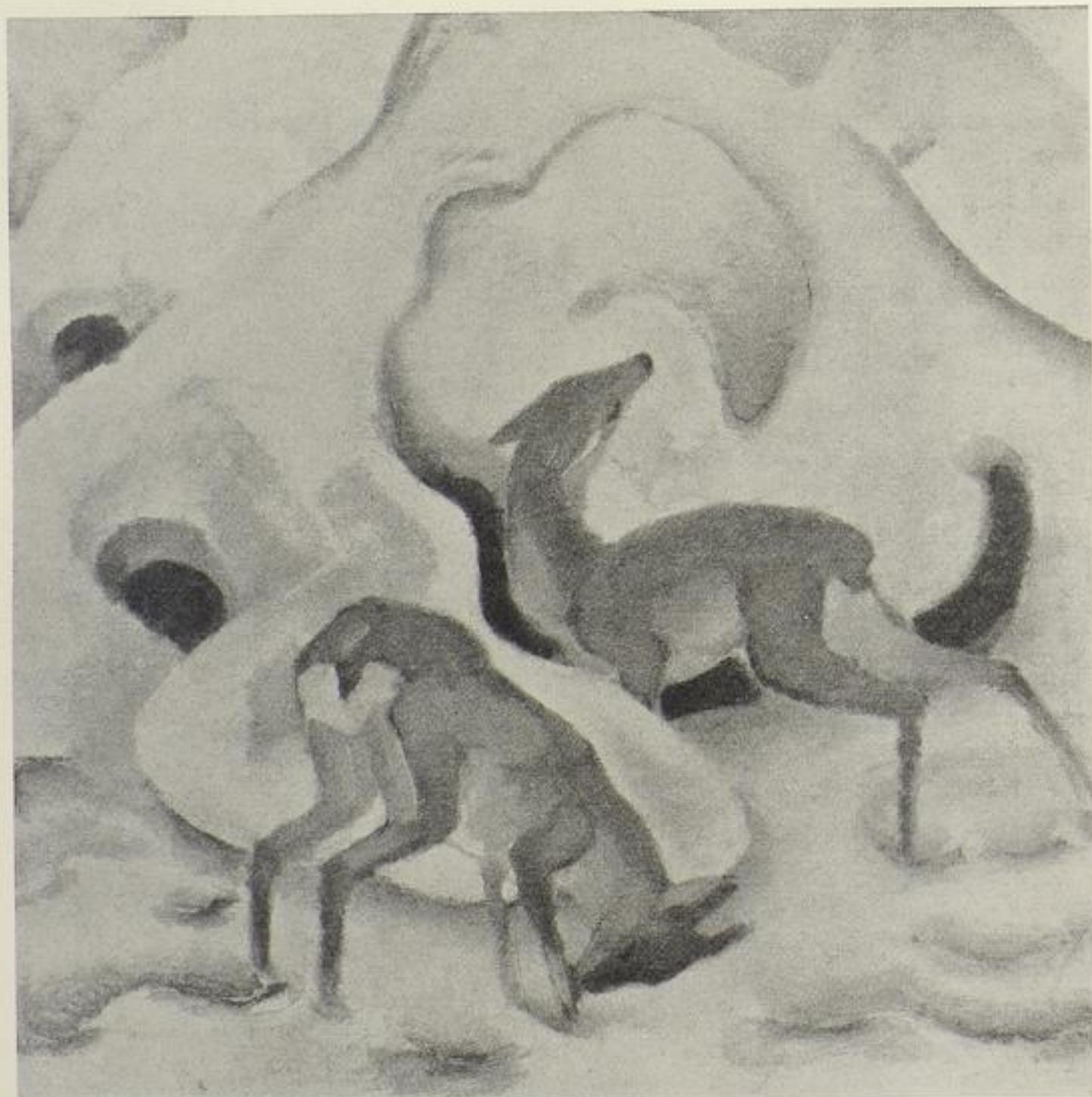
Wie in den letzten Jahren vor dem Kriege der „Kubistische“ Picasso im Mittelpunkt aller Diskussionen über künstlerische Fragen stand, so nach dem Kriege Le Corbusier. Diese Wende von der Malerei zur Architektur bedeutet einmal ästhetisch, daß die (in kulturell vollwertigen Zeiten) dienende Kunst zurückgetreten ist zugunsten des Fundamentes aller bildenden Künste; dann soziologisch, daß das beziehungslose Staffeleibild verdrängt wurde durch die Bedürfnisse unseres Wohnens und Arbeitens. Der Krieg hat diese Wende vollziehen helfen, die lange vorbereitet war, ohne sich durchsetzen zu können — vielleicht weil die Probleme nicht drängend genug, vielleicht weil die Lösungen nicht überzeugend und mitreißend waren. Le Corbusier ist es gelungen, das Zentrum der Aufmerksamkeit aller zu werden, für seine

Bauten nicht nur Teilnahme zu erreichen, sondern Leidenschaften auszulösen, mag es sich um die „Wohnmaschine für ein Existenzminimum“ handeln oder um die Neugestaltung eines ganzen Stadtbildes. Le Corbusier ist ein soziologisches und künstlerisches Phänomen wie kein Architekt der letzten Jahrzehnte vor und neben ihm — vielleicht weil er wie keiner alle technischen Mittel, die das Produkt unseres Wirtschaftens sind, zur Grundlage einer künstlerischen Gestaltung macht, die ebensoviel europäische Tradition wie kühne Neuerung enthält; vielleicht weil er sich dieser Leistung mit jener calvinistischen Auserwähltheit bewußt ist, die ihm eine vollkommene Sicherheit für sich und die Sache gibt.

Durchblättert man das Gesamtwerk von 1910—29 (erschienen im Verlag Dr. H. Girsberger & Cie., Zürich, 1930), so erlebt man ein Drama, wie es so erregend und aufrüttelnd kein Dichter der Gegenwart geschrieben hat. Die Häßlichkeit unserer Häuser und Städte wird uns grauenhaft bewußt und zeigt uns unmittelbar die Dummheit moderner Gehirne und die Niedrigkeit des modernen Ethos. Wie eine Fata morgana erscheint das, was wir sein könnten, wenn wir Verstand und Willen endlich brauchen wollten, um die nächstliegenden Dinge hier auf Erden zu ordnen. Die Häuser Le Corbusiers rufen trotz der Geschlossenheit ihrer Kuben, der Ruhe ihrer Ebenen, dem Strömen von Licht und Luft, dem Wohlklang der Gliederungen wie Fanfaren zur Besinnung, zur Tat — als sei es unsere letzte Minute, in der wir uns frei zum prometheischen Gestalter entschließen könnten. Je weiter wir blättern, desto weiter wird der Schauplatz des Dramas, die Zwiespältigkeit und Dialektik unserer Gegenwart. Einmal: obwohl der Architekt das Bestreben hat, für ein anständiges Wohnen bei Existenzminimum zu sorgen, wird er durch den Druck unserer Wirtschaftsordnung stets von neuem dahin getrieben, den Reichen Stätten des Luxus zu bauen. — Dann: obwohl der Architekt die ganze Breite vom Einzelhaus bis zum Städtebau umfaßt, hat er kaum Aufträge für Fabriken, Warenhäuser, Bureaus bekommen. Ferner: die Gesellschaft der Nationen läßt sich ihr Haus bauen. Man verwirft das Projekt des einzigen Genies und läßt sich ein „mausole réprésentée“ erstellen. Und doch träumt Le Corbusier weiter von dieser westeuropäischen bürgerlichen Gesellschaft; er erträumt ihr in Genf ein Mundaneum, ein Gehirn und einen Geist, gefaßt in Beton und Glas. Und auf der nächsten Seite — nicht bloß Projekt, sondern Tat — der Centrosoyus in Moskau; Genf: die Verlängerung von Rom-Moskau: der Anfang einer neuen Welt. Le Corbusier schreibt: „Ich analysiere die Elemente, die den Charakter unserer Zeit bestimmen, an die ich glaube und von der ich nicht nur die äußere Erscheinungsform zu verstehen suche, sondern ihren tiefen Sinn, und deren geistige Struktur darzustellen mir der eigentliche Sinn der Architektur zu sein scheint.“ Aber er hat den Zeitgeist durchschaut, war ihm Moskau eine Lehre oder sieht er gar in Genf eine Synthese

von Rom und Moskau? Und hier liegt der Höhepunkt: wird das Drama zur Tragödie? Le Corbusier hat einmal geschrieben: Bauen oder Revolution! Hat er wirklich geglaubt, daß das Bauen die Revolution überflüssig machen könnte? Entweder ist das Bauen ein Teil der Revolution oder das Nichtbauen ein Teil unseres Unterganges. Welches der beiden Schicksale das Europas sein wird, hängt gewiß von uns allen ab, aber in einem ausgezeichneten Maße von Le Corbusier. Denn seine Tragödie ist mindestens die Tragödie unserer Epoche.

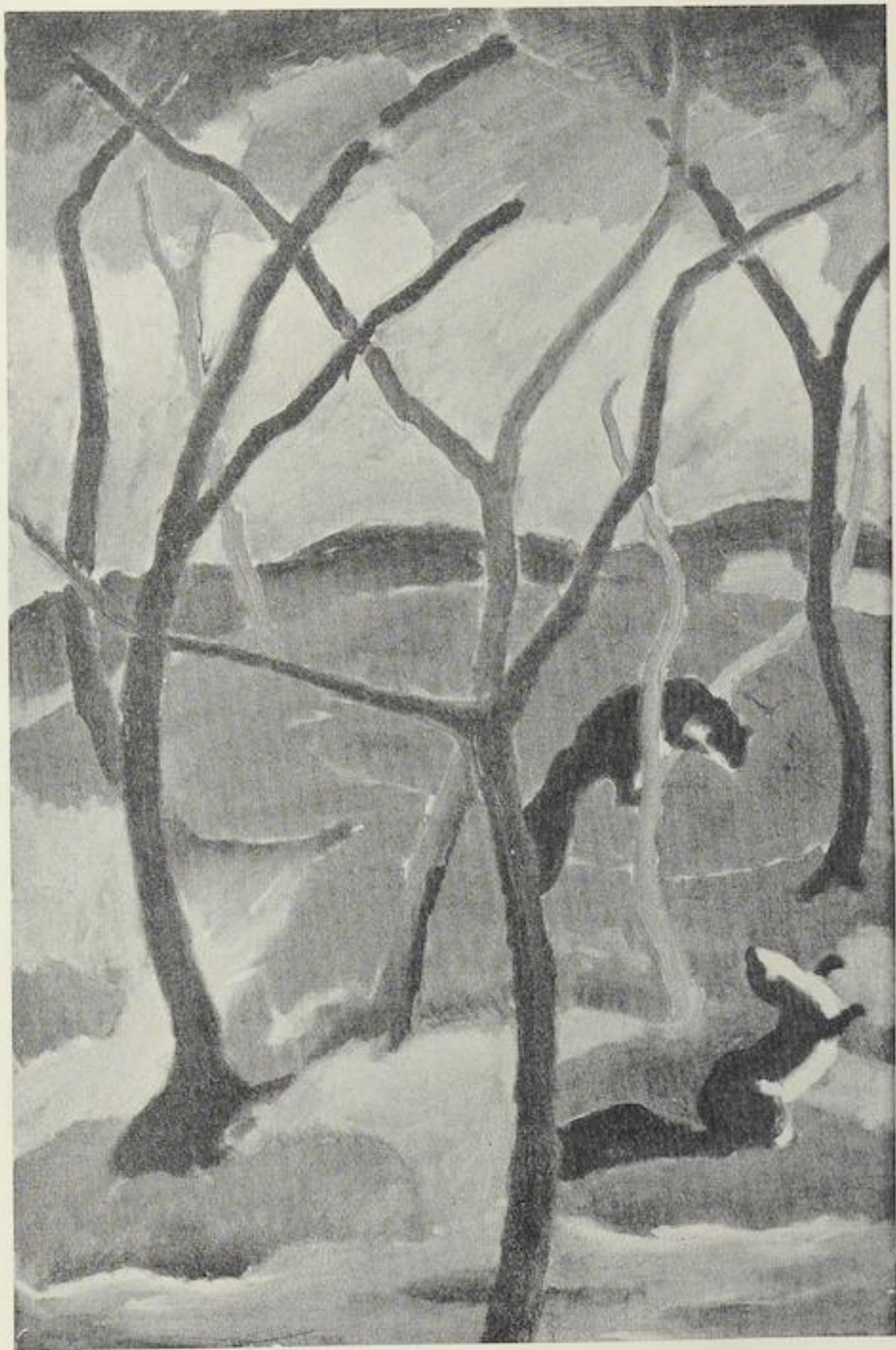
Welche Hoffnung geben uns seine Werke, wenn wir sie vom künstlerischen Standpunkt aus ansehen? Sicher ist das Problem in seinem Kern erfaßt: „durch eine vollkommene Umgestaltung des architektonischen Phänomens das Gesicht einer Epoche auszudrücken.“ Hier wie bei Picasso lautet (bei aller Verschiedenheit) der Ausgangspunkt: eine neue Konzeption des Raumes und das Endziel: durch geordnete Schöpfung ein zusammenhängendes System bilden. Architektonischer Raum ist ein Zusammen von Ausdehnung, Luft und Körper; Dimension, Atmosphäre und Grenze. Le Corbusier schafft dieses „Zusammen“ durch ein Skelett, das aus Betonsäulen besteht, zwischen die glatte Decken gegossen werden. Dadurch ist folgendes erreicht: die Luft dringt unter dem Haus durch (eine Erinnerung aus dem Rhônetal) und die bebaute Fläche wird auf dem Dach noch einmal gewonnen; ferner: diese Standardelemente können in der mannigfaltigsten Weise und Ausdehnung zusammengefügt und innerhalb der einmal angenommenen Grenze unabhängig vom Konstruktionssystem gegliedert werden; schließlich: die äußeren Grenzwände können aus jedem beliebigen Material bestehen. Die künstlerisch bezeichnenden Faktoren dieses Skelettes sind: die Verbindung von Luft und Raum, so daß die Glasbegrenzung die ideale ist; die willkürliche Fortsetzung in der Horizontalen; die vollkommene Statisierung des Konstruktionssystems. Das erste Moment findet seine Krönung in der Benutzung der obersten Decke als Dachgarten: Stadt und Land vermählen sich hier im Einzelhaus wie im Ganzen der von Le Corbusier entworfenen Stadtpläne, in denen die durch den Hochbau ersparte Grundfläche in grüne Plätze verwandelt wird. Die beiden andern Elemente bedeuten eine Trennung von Statik und Dynamik, so daß nur das Prinzip der Stellungsvariation übrigbleibt, während das künstlerische Urmotiv des aufgehobenen und wiederhergestellten Gleichgewichts ausgeschaltet wird. „Die Einheit der konstruktiven Elemente ist eine Garantie für die Schönheit. Die notwendige Abwechslung für ein architektonisches Ganzes wird durch die Gruppierung geboten, die zu großen Ordnungen, zu wahrhaften Rhythmen der Architektur führt.“ Die Werke Le Corbusiers bezaubern durch die Musikalität der Gliederung der begrenzenden Flächen, durch den Rhythmus der Fenster und Türen in der starren Metrik des Konstruktionsschemas; sie lassen — namentlich bei großen



*Franz Marc*

*Rehe im Schnee*

Der Kreis



*Franz Marc*

*Marder*

Der Kreis

Bauten — unbefriedigt als Spiel von Kräften. Le Corbusier hat seine Abneigung gegen Paläste und Kathedralen offen ausgesprochen. Seine Nähe zum Griechentum ist größer als sie bei denen war, die dorische, jonische und korinthische Säulen nachahmten. Aber es ist trotzdem ein klassizistisch verflachtes Griechentum, weit entfernt von jenem, das die größten Tragödien und Komödien der europäischen Welt dichtete und baute.

Ist nun dieser undialektische Rationalismus, weil er sich auf die neueste Technik stützt, weil er ein soziales Ethos und Pathos hat, die Kunst des historischen Materialismus? Oder läßt er im (bürgerlichen) Idealismus? Es ist das Aktuelle, Spannende an der Architektur Le Corbusiers, daß sie diese allgemeinste geistige Frage unserer Zeit herausfordert. Ich glaube, daß für ihn dasselbe gilt wie für die andern großen Künstler unserer Zeit: Picasso, Strawinski, Valéry. Sie alle sind — so verschieden sie sein mögen — Avantgarde und Nachhut zugleich. Wie sollten sie anders sein, da die eigentliche Armee noch nicht marschiert?

## Die großen Italiener in London

Von Rosa Schapire

Über tausend Kunstwerke von Cimabue bis Segantini sind in der Royal Academy im Burlington House in vierzehn Räumen ausgestellt. Die Bilder hängen sehr gedrängt, was bei der Fülle nicht zu vermeiden war, und doch empfindet man in beglücktem Schauen den Segen der Originale und empfindet ihn vielleicht dort am stärksten, wo man seine Anschauung vor Werken revidieren muß, die man aus Reproduktionen oder Photographien zu kennen glaubt. Es ist eine namenlose Freude und Überraschung, Bilder nebeneinander zu sehen, die einst zusammengehört haben und seit über hundert Jahren auseinandergerissen sind wie die bezaubernden fünf Predellen von Domenico Veneziano, die einst zu seinem großen Marienaltar, der heute in den Uffizien hängt, gehört haben und jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, in New Yorker und römischem Privatbesitz verstreut sind. Die von dramatischem Leben erfüllten drei Predellen der Passion Christi von Mantegnas S. Zeno-Altar in Verona, von Napoleon nach Frankreich entführt, auf den Louvre und das Museum zu Tours aufgeteilt, sind jetzt zum erstenmal wieder zusammen. Auch Simone Martinis leuchtend farbiges Klappaltärchen, vermutlich in Avignon für den Kardinal Jacopo Stefaneschi entstanden, dessen Flügel sich heute im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, im Louvre und im Museum zu Antwerpen befinden, ist für die Dauer der Ausstellung wieder zu einem Ganzen vereinigt. Castagnos Abendmahl aus der National Gallery zu Edinburg, seine noch viel großartigere Auferstehung (bei Sir Joseph Duveen), beide