

Vom "poetischen Schock" zum "akustischen Wunder"

Autor(en): **Bienz, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **5 (1998)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720126>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Vom »poetischen Schock« zum »akustischen Wunder«

Musikalische Metaphern im Werk Le Corbusiers

Es ist schon verschiedentlich bemerkt worden, dass sich Le Corbusier – zumal nach dem Zweiten Weltkrieg – bei der Beschreibung seiner Werke und seiner künstlerischen Intentionen in auffälliger Weise einer Reihe musikalischer oder akustischer Begriffe bedient hat. Die in Zusammenarbeit mit Joseph Savina entstandenen Holzskulpturen (ab 1944) können als »akustische Formen« gelesen werden. Ronchamp, in Le Corbusiers eigenen Worten das Resultat einer »visuellen Akustik«, ist in diesem Zusammenhang sicherlich das prominenteste Beispiel: »Im Kopf entsteht eine Idee, taucht auf, versinkt, sucht ihre Gestalt. Auf dem Hügel hatte ich sorgfältig die vier Horizonte festgehalten, denn es gibt dort vier: im Osten der Elsässer Belchen; im Süden begrenzen die letzten Gebirgsausläufer ein kleines Tal; im Westen die Saône-Ebene; im Norden ein Tälchen und ein Dorf. Diese Zeichnungen sind entweder verlegt oder verloren. Sie waren es, die im Architektonischen dann die akustische Antwort auslösten – eine visuelle Akustik im Reich der Formen.«¹ Schliesslich ist auch der Philips Pavillon (1958) eine »akustische Form«. Hier hat Le Corbusier mit Raum, Farbe, Licht und Musik eine Art Gesamtkunstwerk, oder was er an anderer Stelle einen »espace indicible« (»unaussprechlicher Raum«)² nennt, geschaffen. Im Aufsatz mit dem gleichnamigen Titel geht Le Corbusier von der Idee aus, dass von einem Kunstwerk Strahlen oder Schwingungen wie Vektoren ausströmen und damit das jeweilige Umfeld auf unsichtbare Weise beeinflussen. »Unaussprechlicher Raum« und »akustische Form« sind bei Le Corbusier ein Begriffspaar, das eine wäre ohne das andere nicht zu denken. Wie bei einer Geige Saite und Holz, so stehen hier die »akustische Form« als Schwingungserzeuger und der »unaussprechliche Raum« als Resonanzkörper in unmittelbarer Wechselbeziehung.

201

Christopher Pearson hat für diese Serie akustischer Metaphern im Werk von Le Corbusier den Begriff des »acoustical trope« geprägt, und diesem eine Schlüsselrolle zum Verständnis der ikonographischen Erfindungen des Spätwerkes zugewiesen.³ Das »acoustical trope« ist für Pearson eine Weiterentwicklung der von

1 Le Corbusier, *Ronchamp*, Stuttgart 1957, S. 89.

2 Le Corbusier, *L'Espace indicible*, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, numéro hors série, 1946.

3 Pearson, Christopher, *Le Corbusier and the Acoustical Trope*, in: *JSAH* (Journal of the Society of Architectural Historians), vol. 56:2, June 1997, S. 168–183, hier S. 169.

Le Corbusier in den zwanziger Jahren häufig verwendeten Metapher des Strahlens («radiative trope»), wie sie in Bezeichnungen wie »La ville radieuse« zum Ausdruck kommt. Im Akropolisbesuch des jungen Le Corbusier von 1911 sieht er die Initialzündung für die Herausbildung dieses mit Verweisen auf die Musik operierenden Vokabulars. »Die Akropolis ist der Grund für diese Landschaft«, hat sich der junge Jeanneret in sein Tagebuch notiert, »wie die Perle in der Muschel«, so thront der Parthenon in der Landschaft.⁴ Dessen Wirkung vergleicht er sodann mit dem Klang von Trompeten, die über die Lande schallen. Es sind nach Pearson in dieser Zeit nicht die harmonikalen Proportionen an den Gebäuden oder innerhalb der Gebäude, welche Le Corbusiers Aufmerksamkeit erheischen, ihn fasziniert der Dialog der Anlage mit der umgebenden Landschaft. In der Vorstellung, dass der Parthenon als dominierende oder organisierende Kraft gebaut wurde, welche die passive Landschaft zu beleben vermag, sieht Pearson einen Schlüsselfaktor in der Ästhetik von Le Corbusier. »The emotional impact of his [Le Corbusiers] visit to the Akropolis seems to have convinced him that an isolated and plastically powerful work of art or architecture is able to radiate conceptual vectors of influence or psychic energy into its environment, establishing its dominance over a larger field.«⁵

Der Anblick der Akropolis in der Dämmerung jenes Septemberabends muss bei Le Corbusier tatsächlich einen derart nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, dass man von einem »poetischen Schock«⁶ sprechen darf: einem Schock, der seine Spuren einerseits im ganzen Leben des Architekten hinterlassen sollte und den er andererseits mit seinen eigenen Werken beim Betrachter auslösen wollte.

Vom Akropolisbesuch im Jahre 1911 und von der Vorstellung einer auf die Umgebung »ausstrahlenden« Architektur schlägt Pearson eine Brücke zur Kapelle von Ronchamp als einem »akustischen Wunder«.⁷ Im Falle von Ronchamp beinhaltet nicht nur der Bezug des Bauwerkes zur umgebenden Landschaft eine akustische Komponente, auch bei der Charakterisierung des Gebäudes an sich griff Le Corbusier auf musikalische Analogien zurück. Le Corbusier, der von sich einmal sagte, er komponiere mit Licht, bietet in der Tat gerade am Beispiel von Ronchamp Rezeptionshilfen, die deutlich den musikalischen Hintergrund betonen, auf den er so häufig in autobiografischen Texten verwiesen hat. »Beobachtet das Spiel der Schatten, spielt das Spiel, reine Schatten – klar oder verschwommen. Schlag-schatten: scharf, Schlagschatten – strenger Umriss, aber bezaubernde Arabesken oder Scherenschnitte! Kontrapunkt und Fuge – erhabende Musik! Versucht, die Bilder verkehrt herum zu betrachten oder sie um 1/4 zu drehen. Ihr werdet das Spiel entdecken!«⁸

Assoziationen mit der musikalischen Form der Fuge oder mit kontrapunktisch geführten Tonsätzen sind mehr als akzidentielle Analogien, sie sind in der Tat gewinnbringende Lesehilfen. Die Abhängigkeit des Schattens von der Form eines Bauteiles kann durchaus mit dem Wechselspiel von »Dux« und »Comes«⁹ verglichen werden. Während die Veränderungen des Schattens durch den Einstrahlungswinkel der Sonne bedingt sind, ist der »Comes« oder auch der Kontrapunkt an die Gegebenheiten der Tonart anzupassen. In der Fotografie sind aber wie in der Musik selbst die entsprechenden Elemente gleichwertige Gestaltungsmittel. So gesellt sich der Schatten zur erzeugenden Form wie der Kontrapunkt zum »Cantus firmus«. Man könnte die Analogien noch weiter treiben: Während das Sonnenlicht im Freien

4 Le Corbusier, zitiert nach Pearson 1997 (wie Anm. 3), S. 169.

5 Pearson 1997 (wie Anm. 3).

6 Im Zusammenhang mit dem *Poème électronique* sprach Le Corbusier von einem »poetischen Schock«, den er beim Besucher des Philips Pavillons (1958) bewirken wollte, (vgl. Michels, Karen, *Le Corbusier: Poème électronique*, in: *Idea*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 1985, S. 147–163, hier S. 161).

7 »Die Landschaft dieser vier Himmelsrichtungen sind eine Gegenwart, sind die Gäste. An diese vier Himmelsrichtungen wendet sich die Kapelle durch die Macht eines in das Reich der Formen eingeführten akustischen Wunders.« Le Corbusier, *Modulor 2 (Das Wort haben die Benützer)*, Stuttgart 1958, 4. Auflage 1990, S. 266.

8 Le Corbusier 1957 (wie Anm. 1), S. 47.

9 Während im Kanon – auch dies eine Imitationsform – die Mehrstimmigkeit durch strenge Nachahmung einer Stimme durch weitere, zeitlich verschoben einsetzende Stimmen zustande kommt, muss die entsprechende Nachahmung eines Themas (Grundgestalt) in einer Fuge nicht durch identische Übernahme in den anderen Stimmen erfolgen. Man bezeichnet dabei das Thema in der Grundgestalt als »Dux« (Führer), die Stimmen, welche das Thema imitierend aufgreifen, als »Comes« (Begleiter).

gleichzeitig immer nur einen Schatten werfen kann und demnach lediglich Zweistimmigkeit vorhanden ist, liesse sich mit entsprechender Beleuchtung durchaus Dreistimmigkeit, Vierstimmigkeit usw. erzeugen.

Im Gegensatz zum Fugenkomponisten, der selbstverständlich sämtliche Ereignisse des musikalischen Verlaufes – die Spannungsbögen durch das Wechselspiel von Konsonanz und Dissonanz – zu steuern hat, dürfte es für den Architekten äusserst schwierig sein, alle Spielarten von Licht und Schatten am Reissbrett zu planen. Erst an Ort und Stelle, unter freiem Himmel wird sich erweisen, ob das Gebäude in dieser Hinsicht etwas taugt, ob die Komposition gelungen ist. Wenn es sich herausstellt, dass das Spiel ergreift und berührt, dass es fähig ist, Ereignisse auszulösen, die den »poetischen Schock« bewirken können, dann stellt sich das ein, was Le Corbusier einmal als »Wunder« angesprochen hatte, damit ist – nach Le Corbusier – der Höhepunkt des künstlerischen Gestaltungsvermögens erreicht.

Beim genaueren Blick auf Le Corbusiers musikalische oder akustische Analogien zeigen sich aber nicht nur hier sachliche Unschärfen, die nahelegen, die entsprechende Terminologie eher als Element seiner »poetischen Kosmologie«¹⁰ zu verstehen, und nicht als konkrete musikalische Schnittstellen zwischen Architektur und Musik. Denn allein der »tapis acoustique« weist auch im physikalischen Sinne akustische Eigenschaften auf, indem er den Schall dämpft. Selbstverständlich hat Le Corbusier verschiedentlich akustische Untersuchungen in seine architektonische Arbeit einfließen lassen, zum Beispiel bei der Planung des Plenarsaales für den Palais des Nations (1927) oder auch für denjenigen des 1931 projektierten Sowjetpalastes. Den Hinweisen zu den akustischen Aspekten dieser Gebäude fehlt jedoch der emphatische Gestus, der jene von Pearson als »acoustical trope« bezeichneten Elemente charakterisiert.

Allerdings übersieht Pearson, dass Le Corbusiers Auseinandersetzungen mit den physischen und metaphysischen Hintergründen der genannten Strahlungen¹¹ das selbstverständliche Interesse an Musik vorausgeht. Le Corbusiers musikalische Bildung ist bisher, trotz seinen nachdrücklichen Beteuerungen und eindringlichen Bemühungen, sich als fundierter Musikkenner zu präsentieren, noch nirgends eingehend gewürdigt worden. Tatsächlich können die Ursprünge des »acoustical trope« nämlich in die frühe Jugend Le Corbusiers zurückverfolgt werden, welche in eindrücklichem und ungeahntem Ausmass durch die Auseinandersetzung mit Musik geprägt war.¹²

10 Der Begriff einer »poetischen Kosmologie« erscheint bei von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier, Elemente einer Synthese*, Frauenfeld 1968, S. 366.

11 Pearson gibt als mögliche Inspirationsquellen für Le Corbusiers »radiative trope« verschiedene Bücher und Autoren an: Boccioni, Umberto: *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 1912; Poincaré, Henri: *Science et méthode*, 1920; Le Bon, Gustave: *La naissance et l'évanouissement de la matière*, 1908; Henry, Charles: *Essai de généralisation de la théorie de rayonnement: Résonateurs gravitiques, résonateurs biologiques*, 1924, (Pearson 1997 [wie Anm. 3], S. 172f.).

12 Der vorliegende Aufsatz basiert auf der Dissertation des Verfassers über Le Corbusier und die Musik, die aufgrund einer interdisziplinären Untersuchung in den Kunst- und Musikwissenschaften zwischen 1992 und 1997 entstanden ist. (Bienz, Peter, *Le Corbusier und die Musik*, Bauwelt Fundamente, No. 120, Braunschweig/Wiesbaden 1998, erscheint im Herbst 1998).

»Er kommt aus einer Musikerfamilie, aber kennt nicht einmal die Noten«

Charles-Edouard Jeanneret, der spätere Le Corbusier, trat, was seine berufliche Ausbildung betraf, zunächst in die Fussstapfen seines Vaters und wurde Ziseleur von Uhrgehäusen. Sein anderthalb Jahre älterer Bruder Albert (geboren am 4. Februar 1886) hingegen ergriff den Beruf des Musikers und führte damit die musikalische Linie weiter, die in der Familie Jeanneret durch die Mutter (Pianistin) vorgegeben war. Dieser äusserlichen Betrachtungsweise stehen die psychologischen Konstellationen zwischen den Eltern und den beiden Kindern gegenüber. Wie Nachbarn und Bekannte einstimmig bescheinigten, glich Le Corbusiers Temperament und Naturell

Musikalische Metaphern im Werk Le Corbusiers

13 Brooks, H. Allen, *Le Corbusier's formative years*, London/Chicago 1997, S. 16.

14 »Il est d'une famille de musiciens, mais il ne connaît pas même les notes; pourtant il est musicien intensément et sachant fort bien comment est faite la musique et capable de parler musique et de juger.«, Le Corbusier, *Le Modulor*, Paris 1983, S. 29, frz. Erstausgabe 1950; Le Corbusier spricht von sich in der dritten Person.

15 Petit, Jean, *Le Corbusier – lui même*, Paris 1970, S. 24.

16 Brooks 1997 (wie Anm. 13).

17 Brooks 1997 (wie Anm. 13), S. 21 – Der Eintritt in diese Schule erfolgte am 25. April 1899 im Anschluss an die Primarschulzeit.

18 »Everyone speaks of her (der Mutter Le Corbusiers, Anm. pb) musical talents, yet in truth this seldom extended beyond childrens' piano lessons and occasionally collaborating with local instrumentalists.«, Brooks 1997 (wie Anm. 13), S. 16.

19 Tagebucheintrag vom 2. November 1893, *Journal M. Jeanneret*, LC Ms 95, Typoscript, Fonds Le Corbusier, Bibliothèque de la Ville La Chaux-de-Fonds.

20 Brief von Marie Jeanneret-Perret an den Vater Le Corbusiers aus Leuk, 3. August 1894, *Journal M. Jeanneret*, Typoscript, Fonds Le Corbusier, Bibliothèque de la Ville La Chaux-de-Fonds.

21 Le Corbusier, Brief an William Ritter, 15. Dezember 1911, LC Ms 17, Typoscript, Fonds Le Corbusier, Bibliothèque de la Ville La Chaux-de-Fonds.

dem seiner Mutter, während Albert den stillen und zurückgezogenen Charakter des Vaters geerbt hatte.¹³ Mutter und Bruder bilden also das musikalische Milieu, auf das Le Corbusier später nicht ohne Stolz hingewiesen hat: »Er kommt aus einer Musikerfamilie, aber kennt nicht einmal die Noten; trotzdem ist er ein leidenschaftlicher Musiker, er weiss sehr gut, was Musik ist, und ist imstande, über Musik zu sprechen und über sie zu urteilen.«¹⁴

Dass Le Corbusier keine Noten lesen konnte, gehört in den Bereich der Legenden. Beide Eltern waren um die Bildung ihrer Sprösslinge mit derart viel Ehrgeiz bemüht, dass es mehr als unwahrscheinlich wäre, wenn nicht auch der jüngere Sohn die elementaren Buchstaben jenes Bildungsgutes hätte erlernen müssen, das der dominierenden Mutter so viel bedeutet hat. Bereits Jean Petit hat darauf hingewiesen, dass der kleine Charles-Edouard Jeanneret zwischen dem vierten und dem sechsten Lebensjahr Klavierunterricht genossen hat. Mit dem Zusatz »bien qu'il n'ait aucun goût pour cela«¹⁵ trägt Petit allerdings ebenso zur Legendenbildung bei wie mit der Einschätzung der Mutter als einer »exzellenten« Pianistin. Beides wird bei H. Allen Brooks in der erst neulich erschienenen umfassenden Publikation über die frühen Jahre Le Corbusiers zu recht relativiert.¹⁶ Noch in der École Industrielle hatte Charles-Edouard Jeanneret im Fache Musik ausnahmslos gute Noten¹⁷, und seine Mutter war wohl eher eine Klavierlehrerin in der Provinz denn eine »exzellente« Pianistin¹⁸. Eine Tagebuchnotiz des Vaters legt nahe, den Beginn des Klavierunterrichtes im Herbst 1893 anzusiedeln. »Lui (Albert, Anm. pb) et son frère commencent l'étude du piano.«¹⁹ Auch aus einem Brief der Mutter geht hervor, dass Charles-Edouard Klavierunterricht besucht hatte. In diesem Brief gibt sie dem kinderhütenden Vater Anweisungen, die musikalischen Übungen der Kinder zu überwachen: »Et Albert et son violon? J'espère qu'il y travaille tous les jours 3/4 d'heure pour ne rien oublier et que je serai contente à mon retour. Aussi que Doudou (= Edouard) qui doit lui aussi faire ses exercices de piano régulièrement.«²⁰

Wie lange Le Corbusier Klavierstunden besuchte, lässt sich indessen nicht mit Sicherheit sagen. Wir dürfen aber davon ausgehen, dass der kleine Charles-Edouard auch ohne eigene musikalische Betätigung täglich von Musik umgeben war. Madame Jeanneret unterrichtete ihre Klavierschüler zu Hause, und Albert musste in seiner Kindheit täglich mehrere Stunden Geige üben. Die musikalischen Aktivitäten in der Familie Jeanneret wurden sowohl vom Vater wie auch vom jungen Charles-Edouard mit regem Interesse verfolgt, obwohl letztlich beide keinen eigenen Beitrag dazu leisteten. Wie jedoch aus einem Brief an William Ritter hervorgeht, war Charles-Edouard nicht nur ein »Passivhörer«. Durch das gezielte Zuhören der Musik, die im Hause gepflegt wurde, hat er verschiedene klassische und romantische Komponisten kennengelernt. »Ce dimanche, maman m'avait joué »prélude choral et fugue« de Franck, nous étions resté dans le salon bien deux heures.«²¹

Fast ein Musikkritiker

Le Corbusiers »acoustical trope«, das heisst also dem Beschreiben seiner künstlerischen Intentionen mittels musikalischer Analogien (Schreiben mit Musik), geht das Schreiben über Musik voran. In unzähligen Briefen an seine Eltern, an den Bruder und an William Ritter finden sich Stellen, in welchen Charles-Edouard Jeanneret

22 Le Corbusier, Brief an die Eltern, Wien, 16./17. November 1907, Fonds Le Corbusier, Bibliothèque de la Ville La Chaux-de-Fonds.

23 Brooks unterstreicht Le Corbusiers Interesse für die Musik in jenem Wiener Winter, dem er das auffällige Desinteresse an moderner Wiener Architektur entgegenstellt. In späteren Lebensrückblicken wollte sich Le Corbusier bekanntlich *par-tout* nurmehr an die vielen Konzerte erinnern, die er bei seinem Wiener Aufenthalt besucht hatte – dies gehört mithin zu jenen biografischen Stilisierungen des Architekten, über die sich Turner zu Recht sehr verwundert hat: »He spent six cold winter months in the solitude of a comfortless room, drawing up projects for his native country undoubtedly more ambitious than original, and his only precious memories of these six months were his regularly visits to the Opera and Philharmonic Concerts.«, Turner, Paul Venable, *The education of Le Corbusier*, New York/London 1977, S. 43.

24 Le Corbusier, Brief an William Ritter, Neu-Babelsberg, 28. Oktober 1910, Fonds Le Corbusier, Bibliothèque de la Ville La Chaux-de-Fonds.

25 Z. B. in einem Brief an die Eltern (20. Oktober 1910) oder in einem anderen Brief an William Ritter (14. Dezember 1919), beide zitiert in: Brooks 1997 (wie Anm. 13), S. 233f., Anmerkungen 28 und 30.

26 Le Corbusier arbeitete damals an den Texten zu *La Construction des Villes* und an *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. Brooks führt die entbehrungsreiche Zeit auf asketische oder masochistische Neigungen des jungen Architekten zurück, Brooks 1997 (wie Anm. 13), S. 234.

27 Die »Société Internationale de Musique« war der Förderung zeitgenössischer Musik verpflichtet. Zu diesem Zweck unterhielt sie ein Orchester, das »Orchestre de la S. I. M.«, vgl. Milhaud, Darius, *Les ressources nouvelles de la musique*, in: *Esprit Nouveau* No. 25, Juli 1925. Unter Jules Ecorcheville entfaltete die S. I. M. auch eine Dokumentationsstelle, welche sich unter anderem um den Aufbau einer Sammlung von entsprechendem Notenmaterial bemühte. In diesem Bereich war William Ritter für die S. I. M. tätig. Auch die Herausgabe einer Zeitschrift gehörte zum Programm der S. I. M. Die *Revue musicale S. I. M.* stand bis November 1912 unter der Leitung von Jules Ecorcheville. 1907 als *Bulletin mensuel de la Société Internationale de Musique* gegründet, erhielt diese Zeitschrift ihren endgültigen Namen erst nach einigen einschneidenden Veränderungen und nachdem sie sich andere Magazine (den *Mercur musical*, die *Revue musicale* und den *Courrier musical*) einverleibt hatte.

28 Le Corbusier in einem Brief an William Ritter, Neu-Babelsberg, 28. Oktober 1910 (wie Anm. 24).

29 Brooks vermutet, dass dem Stehplatz-gewöhnten Musikfreund der Gedanke an die komfortablen reservierten Sitze auf den besten Plätzen des Theaters nicht geheuer gewesen sein könnte – was mir als Argument allerdings wenig überzeugend scheint.

30 Im Jahre 1916 war Charles-Edouard Jeanneret für die *Feuille d'Avis* (Tageszeitung in La Chaux-de-Fonds) als Kunstkritiker tätig. »Jeanneret briefly became an art critic.«, Brooks 1997 (wie Anm. 13), S. 464.

über Konzertbesuche berichtet. Die ersten mir bekannten Konzertberichte aus der Feder von Le Corbusier datieren aus dem Jahre 1907.²² In den folgenden Jahren häufen sich die Schilderungen musikalischer Eindrücke, und aus dem Jahre 1910 finden wir kaum einen Brief an die genannten Adressaten, der nicht von einem Konzertbesuch erzählt. Dieser literarisch-musikalische Eifer mündet schliesslich darin, dass Jeanneret ernsthaft in Erwägung zieht, als Musikkritiker zu arbeiten. Zu Beginn seines Aufenthaltes in Berlin (bzw. Neu-Babelsberg) im Winter 1910/1911 galt seine grosse Aufmerksamkeit dem Musikgeschehen, ähnlich wie zwei Jahre zuvor in Wien²³, als er regelmässig in Opern- und Konzerthäusern anzutreffen war. In einem Brief an William Ritter spricht Le Corbusier von zwei bis drei Konzertbesuchen pro Woche.²⁴ Das war vor dem Arbeitsbeginn bei Peter Behrens, wo Le Corbusier am 1. November 1910 eine Anstellung antrat, der er allerdings nur während fünf Monaten nachging. Die Anstellung bei Behrens in Berlin war für Le Corbusier keine glückliche Zeit. Behrens war ihm verhasst (in seinen Briefen sprach er von ihm als einem Monster²⁵), der starre Arbeitsrhythmus schränkte ihn ein, und es fehlte ihm in Berlin – im Gegensatz zu seinen Aufenthalten in Wien, Paris oder München – der Umgang mit einem vertrauten Studienkollegen, mit welchem er hätte französisch sprechen können. Dadurch traten das Besuchen und Skizzieren von verschiedenen Bauten, das Studium von Kunstwerken in Museen und über weite Strecken auch das Lesen nicht nur in den Hintergrund, sondern wurden abrupt gestoppt, wie er auch aufhörte zu malen und an seinen angefangenen Berichten zu schreiben.²⁶ Besonders schwer hat sich Le Corbusier aber mit der Entscheidung getan, auch auf den Besuch von Opern und Konzerten zu verzichten. Noch anfangs November überlegte er sich ernsthaft, ob er eine Verpflichtung als Musikkorrespondent bei der renommierten Zeitschrift »La Revue Musicale« der Société Internationale de Musique (S. I. M.)²⁷ eingehen sollte. Als Musikkritiker der S. I. M. hätte Le Corbusier freien Zugang zu den Berliner Konzerthäusern erhalten, was freilich ein verlockendes Angebot gewesen sein muss. Le Corbusier hat sich Ritters Angebot sorgfältig überlegt und bereits vorbereitende Abklärungen getroffen.²⁸ Dennoch entschloss er sich einige Tage später, auf die Anstellung zu verzichten. Über die Gründe der Absage, die Le Corbusier William Ritter nach einigem Hin und Her erteilte, sind verschiedene Vermutungen angestellt worden. Eine mögliche Erklärung ist, dass ihm neben der Tätigkeit in Behrens Architekturbüro einfach keine Zeit mehr blieb, um in einer Woche zwei bis drei Konzerte zu besuchen, geschweige denn, dazu jeweils noch eine Besprechung zu verfassen. Was auch immer die Gründe dieser Absage gewesen sein mögen, allein die Tatsache, dass die Fähigkeit, Musikkritiken zu verfassen, stillschweigend vorausgesetzt wird, ist erstaunlich. Sowohl für H. Allen Brooks, der die Gründe in Le Corbusiers vermeintlichem Missbehagen sieht, sich Konzerte auf teuren Plätzen anzuhören,²⁹ wie auch für William Ritter, der für Le Corbusier bürgt und vermittelt, scheint Le Corbusiers diesbezügliche Kompetenz selbstverständlich. Und offensichtlich traute sich auch Le Corbusier zu, kompetent über Musik zu schreiben.

Dass sich Le Corbusier überlegte, durch Schreiben sein Brot zu verdienen (und dies phasenweise auch tat), ist allgemein bekannt.³⁰ Seine einzige akademische Ausbildung erhielt er interessanterweise in einem sprachlich-literarischen Bereich. An der Sorbonne besuchte er im Jahre 1908 Vorlesungen von Romain Rolland. Jean

Petit, der daran erinnert, spricht von Kritikkursen, wobei nicht näher geschildert wird, in welchen Fachbereichen sich diese Kritik abspielte. Da Rolland seit 1903 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Sorbonne war,³¹ dürfen wir mit gutem Recht annehmen, dass Le Corbusier hier Musikkritik studierte. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist auch die Tatsache, dass sich Le Corbusier in seinem Pass als »homme de lettres« bezeichnete.³²

Das klärt freilich noch nicht, vor welchem fachlichen Hintergrund Le Corbusier Musikkritiken verfasst hätte. Woher stammte also das musikalische Sachverständnis, welches Jeanneret damals bewog, eine derartige Tätigkeit überhaupt in Erwägung zu ziehen? Diese Frage scheint umsomehr berechtigt, als sich auch in Paul V. Turners detaillierten Untersuchungen zur Erziehung Jeannerets³³ keine Hinweise auf eine entsprechende Bildung ausmachen lassen.

Der elterliche Einfluss wird in Turners Untersuchung nicht genügend berücksichtigt. Am Beispiel von Tante Pauline, der älteren Schwester von Vater Jeanneret, die im gleichen Haushalt lebte, wird das geistige Klima in der Familie thematisiert. »We know that a devoutly religious maiden aunt lived in the Jeanneret household when Charles-Edouard and his brother were boys; and also that there was a Jeanneret family legend that their ancestors had belonged to the heretical mystical sect in Southern France known as Catharism – a sect which Le Corbusier's library reveals him to have been extremely interested in, especially in his later years. So Jeanneret's ›Evangile‹ annotation undoubtedly represents a familiarity with religious ideas going back to his earliest training at home.«³⁴

Wie wir heute wissen, war auch die Vertrautheit mit musikalischem Vokabular ein Vermächtnis des »earliest training at home«. Da Jeannerets Bibliothek bis ins Jahr 1920 ausser einem Katalog über »Les Ballets Russes« kein einziges explizites Buch über Musik enthält, ist verständlich, dass Turner an diesen Fragen vorbei gegangen ist.

William Ritter – Ein Musikmentor

Die Ausführungen über den Hintergrund von Le Corbusiers musikalischer Bildung wären unvollständig ohne den Hinweis auf den enormen Einfluss, den William Ritter in den Jahren nach 1910 auf Charles-Edouard Jeanneret ausgeübt hat. Die mannigfaltigen Anregungen, welche Le Corbusier für seine im Jahre 1911 durchgeführte Orientreise von Ritter erhalten hat, sind dokumentiert.³⁵ Was man aber bisher nicht zur Kenntnis genommen hat, ist das musikalische Bildungsprogramm, welches Ritter den Gebrüdern Jeanneret hat zukommen lassen. Darauf wird weiter unten genauer eingegangen werden. Zunächst seien hier einige Angaben zu Ritters eigenem musikalischen Werdegang eingefügt.

In seiner Jugend war William Ritter ein glühender Verehrer von Richard Wagner. Angeregt durch die Schriften von Joséphin Péladan gab er sich dem »wagnérisme« hin und reiste bereits im Jahre 1886 nach Bayreuth, um Aufführungen von »Tristan und Isolde« sowie des »Parsifal« mitzuerleben. Noch vor seiner Abreise in den Osten besuchte er mit seinem Vater im Jahre 1888 Paris, dabei nahm er die Gelegenheit wahr, Péladan einen Besuch abzustatten – und es sollte nicht nur bei diesem einen bleiben. »A partir de cette première visite William y retourne tous les matins,

31 Gresleri, Giuliano, *Le Corbusier – Reise nach dem Orient*, Zürich 1991, S. 122, Anm. 2; Petit, Jean, *Le Corbusier – Lui même*, Paris 1970, S. 31.

32 Eine Abbildung dieses Dokumentes findet sich in: Petit 1970 (wie Anm. 31).

33 Turner 1977 (wie Anm. 23).

34 Turner 1977 (wie Anm. 33), S. 25f.

35 Gresleri 1991 (wie Anm. 31); Angaben zur Person William Ritters S. 37–39. In einem Anhang (Epistularium) sind Le Corbusiers Briefe an William Ritter aus dem Jahr 1911 publiziert.

car le Maître termine très amicalement chaque fois leur entretien d'art pur, par: — »Eh bien! Vous reviendrez demain, n'est-ce pas?«³⁶

Sicherlich muss auch die Absicht, seine Studien an der Akademie von Neuenburg mit einer Schlussarbeit zur Kabbala zu beenden, unter dem Einfluss von Péladan gesehen werden. Aber nicht nur die Kabbala faszinierte den jungen William, auch weitere esoterische Themen wurden damals von Ritter und seinen Freunden an der Akademie erforscht.

»William ne pense que de retrouver ses nouveaux amis Gustave Jéquier et Godefroy de Blonay et à rester avec eux à l'Académie le plus longtemps possible. Puis à la suite des lectures un peu excitantes et surchauffées de Péladan et de tout un groupe encore de prétendus ›mages‹ de même acabit, Saint-Yves d'Alveydre, Guaita, Encausse (Papus), lui et ses amis, s'intéressant de plus en plus à l'occulte, William pense sérieusement faire sa licence avec une thèse sur la kabbale. Tandis que chez Jéquier qui en est aussi pris, ce goût de l'ésotérique va tourner à l'égyptologie.«³⁷

Im Jahre 1910, als die Wagner-Schwärmerei bereits ein wenig abgeklungen war, besucht Ritter die Uraufführung von Gustav Mahlers »Achter Symphonie«. Diese wurde anlässlich einer Ausstellung in der neuen Musikfesthalle in München vom Komponisten selbst dirigiert (Anfangs September 1910). Ritter war als Ehrengast dabei und hatte die Gelegenheit, Mahler persönlich kennenzulernen.³⁸

In den weiteren in München verbrachten Jahren – Ritter lebte von 1901 bis 1914 dort – beschäftigte er sich auch mit der Übersetzung von Opernlibrettos, wie etwa dem »Rosenkavalier«, einer Oper von Richard Strauss nach einem Libretto von Hofmannsthal (uraufgeführt am 1. Februar 1911).³⁹ Im Jahre 1914 hatte sich Ritter bei der Universal Edition auch um den Auftrag einer Übersetzung zu Schreckers »Der ferne Klang« beworben, ein Unternehmen, welches jedoch nicht zustande gekommen ist.⁴⁰

Über ein weiteres nicht realisiertes Projekt Ritters erfahren wir aus einem Brief von Béla Bartók vom 20. Mai 1914. Bartók schrieb an Ritter: »Je crois que votre plan est très bon, mais il faut que je vous recommande plusieurs versions (variantes) hongroises de ›mester manole‹, dont une est dans la collection de ›Kriza‹ sous le titre ›vadrozable‹ réédité en 1913 ou 1912.«⁴¹ Offensichtlich war Ritter mit dem Vorschlag an Bartók herangetreten, ein rumänisches Volksthema, vielleicht eine Legende oder eine Geschichte, zu verarbeiten. Er wollte dazu den Text beisteuern und erhoffte sich von Bartók eine Vertonung. Ritter hat sich anlässlich seines Rumänienaufenthaltes intensiv mit den örtlichen kulturellen Traditionen auseinandergesetzt und sich ganz ähnlich wie Béla Bartók für das Sammeln von entsprechendem Material begeistert. Bartók geht denn auch auf Ritters Vorschlag ein, stellt aber eine Bedingung: »Si vous aurez écrit le texte et si je le verrais, nous verrons ce qu'on peut faire avec lui. Mais je ne crois pas, que je peux mettre en musique un texte français, il faudra en tout cas si il conviendra – le faire traduire en hongrois ou en roumain.« Leider hat dieses Unternehmen, wie es scheint, keine Früchte getragen. Weitere Briefe sind nämlich nicht vorhanden und im Werkverzeichnis von Béla Bartók lassen sich keine Spuren jener Pläne ausmachen. Ferner muss offen bleiben, bei welcher Gelegenheit Ritter auf Bartók aufmerksam geworden war und ob er ihn vielleicht einmal persönlich getroffen hatte.

36 Tcherv, Joseph, *William Ritter, enfance et jeunesse 1867–1889*, Melide 1958, S. 321.

37 Tcherv 1958 (wie Anm. 36), S. 298.

38 Die Angaben dazu sind in Tchervs unveröffentlichter Biografie auf den Blättern zu finden, welche mit cop. 227f. (2. Fassung, Reinschrift) nummeriert sind. Der Tonfall, der in den Schilderungen dieser Begegnung vorherrscht, verrät, mit welcher Ehrfurcht sich Ritter damals über Gustav Mahler äusserte.

39 Ab 1906 ist er Lektor für Französisch bei Fürst und Fürstin Ruprecht von Bayern.

40 Die entsprechenden Briefe der *Universal Edition* sind datiert mit 2., 8., 11. und 24. April 1914.

41 Dieser Brief gehört sicherlich zu den Kostbarkeiten des Fonds Ritter (Schweizerisches Literaturarchiv, Bern). Er wurde bisher nicht publiziert.

42 Fischer verfügte übrigens in seinem Haus über ein faszinierendes Musikzimmer. Jeanneret erwähnt dieses in einem Brief an seine Eltern (18. April 1910): »Das Haus von Fischer hat in seiner Architektur das, was mich fasziniert: die Weite. Eine wunderbare Lösung ist das Musikzimmer mit den Ausmassen 4 x 4, auf ebener Erde gelegen und mit der Halle durch ein Fenster (oder besser eine Öffnung) kommunizierend. Auf diese Weise kann man die Musizierenden nicht sehen, die so in Frieden gelassen werden, und die Musik lässt ihre Wellen auf vortreffliche Weise fließen. Es ist vollkommen und ich habe sehr sorgfältig Notiz von dieser vollkommenen Lösung genommen.«, deutsche Übersetzung nach Gresleri 1991 (wie Anm. 31), Anhang S. 396–398.

43 »Ritter stellte ihm (Le Corbusier, Anm. pb) seine Bibliothek mit Klassikern zur Verfügung und führte ihn in die weitläufige, auf die Erforschung der Urquellen der eigenen Inspiration eben in jenen exotischen, orientalischen und mediterranen Bereichen gerichtete literarische Welt Europas ein. Ihre Freundschaft, die im April durch Fischer ihren Anfang genommen hatte, ist für Jeanneret eine unerschöpfliche Quelle der Anregungen und, trotz des grossen Alters- und Kulturunterschiedes, wurde er einer der regelmässigen Gesprächspartner des Literaten, der sich zu dieser Zeit mit der Abfassung der bedeutendsten seiner Schriften über die slawische Szenerie *L'entêtement slovaque* beschäftigt.«, Gresleri 1991 (wie Anm. 31), S. 37.

44 Albert Jeanneret in einem unveröffentlichten Brief an William Ritter vom 10. Oktober 1910 aus Dresden. Der im Zitat erwähnte Roman (*La Passante de quatre saisons*) stammt aus dem Jahre 1896 und ist im Werkverzeichnis von Joseph Tcherv aufgelistet. Tcherv, Joseph, *Catalogue des manuscrits de William Ritter des années 1914–1955*, 1955, unveröffentlicht, Handschrift im Fonds Ritter, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern.

45 Sicherlich gehörte zu diesen Nebenverdiensten auch das Werben von Abonnenten der *Revue musicale S. I. M.* Albert berichtet im Brief vom 22. Dezember 1910, wie es ihm dabei erging.

Charles-Edouard Jeanneret hat Ritter vermutlich durch Vermittlung von Professor Theodor Fischer⁴² kennengelernt. In einem Brief an die Eltern vom 18. April 1910 lässt er wissen, dass er sich um die Adresse von Ritter bemüht habe. Der erste Brief an Ritter datiert vom 17. Juni 1910. Aber erst Anfang Oktober desselben Jahres begann sich der Kontakt mit Ritter zu intensivieren. Immer häufiger war er Gast in seinem Hause, besichtigte mit ihm die Stadt München und wurde zu seinem regelmässigen Konversationspartner.⁴³ William Ritter wurde in jenen Jahren aber nicht nur für Charles-Edouard zur ersten Instanz in kulturellen Fragen, auch sein Bruder Albert wandte sich an den Schriftsteller und Musikkenner, um sich an seinem Wissen zu bereichern und sich seiner Fürsprache zu empfehlen. Charles-Edouard hat Albert (vermutlich nach seinen ersten Begegnungen) von Ritter in höchst lobenden Tönen erzählt und ihn darauf aufmerksam gemacht, dass Ritter viel zur Bedeutung der S. I. M. beigetragen hatte. Das ist auch der Anknüpfungspunkt für Albert: »Je m'empresse de répondre à la lettre de mon frère en venant vous remercier tout spécialement de l'activité musicale S. I. M. que vous voulez bien me faire obtenir. J'en suis doublement heureux, car j'ai, par la même occasion, le plaisir de faire la connaissance de l'auteur de ›La Passante de quatre saisons‹ – ouvrage que j'ai lu il y a quelques années avec un puissant intérêt – et avec le protagoniste faveur de Mahler, donc je partage maintenant aussi enthousiasme après avoir entendu les 2ème et 3ème Symphonies de ce maître.«⁴⁴ Damit wäre zum mindesten geklärt, wo die Begeisterung für die Musik von Gustav Mahler herrührt, von welcher sich Charles-Edouard und Albert Jeanneret in den folgenden Jahren ergriffen zeigten. Aus diesem Brief geht weiter unzweideutig hervor, dass Ritter vor allem als Musikschriftsteller vorbildlich gewirkt hatte: »Mon frère m'a dit aussi la conscience artistique que vous apportez à la critique musicale et c'est à ce sujet que j'aimerais vous demander quelques renseignements.« Auch im nächsten Brief vom 22. Dezember 1910 unterstreicht Albert die Bedeutung der S. I. M.: »Puisque c'est la S. I. M. qui m'a valu le plaisir de vous connaître.« Ritter zeigte sich wie ein wirklicher Mentor liebenswürdig um die beiden Brüder bemüht, indem er ihnen zu einer Beschäftigung – und damit zu einem kleineren Nebenverdienst⁴⁵ – verhelfen wollte. Dass Ritter daran gedacht hatte, Ecorcheville die Anstellung der Brüder Jeanneret als Musikkorrespondenten naheulegen, geht aus Briefen an Ritter hervor. Am 18. Oktober 1910 antwortete Ecorcheville auf Ritters Vorschlag, einen Dresden-Korrespondenten einzustellen, mit finanziellen Befürchtungen: »Laissez-moi réfléchir pour Dresde, nous nous sommes permis assez de folies cet année pour avoir le droit d'être raisonnables, et de regarder à une dépense de 150 Marks.« Schliesslich schlägt Ecorcheville Ritter vor, jemanden zu engagieren, der bereits für andere Zeitungen berichtet, sodass die Finanzierung des Korrespondenten nicht zu teuer wird. »Un jugement pour raison d'économie«, fügt er entschuldigend bei. Im gleichen Brief bedankt er sich auch für die erfolgreiche Vermittlung eines Berlinkorrespondenten.

Dürfen wir daraus schliessen, dass sich Ritter nachträglich für eine weitere Stelle in Berlin, für eine Beschäftigung Charles-Edouards eingesetzt hatte? Wie wir wissen, hatte Charles-Edouard die entsprechenden Angelegenheiten mit Ritter am 28. Oktober eingehend besprochen, dann aber Anfangs November abgesagt (der entsprechende Brief ist nicht genau datiert). Im bereits erwähnten Brief vom

10. Oktober geht Albert jedenfalls auf eine allfällige Tätigkeit als Musikkritiker ein und bittet Ritter um einige Tips für seine neue Tätigkeit. »Comme mon article ne paraîtra que tous les deux mois, et que la matière ne manque pas ici, il me faudra forcément passer sous silence les productions dénuées d'intérêt pour me laisser transpirer que celles qui représentent réellement un effort vers le progrès. Car le directeur de la S. I. M. avec lequel vous me mettez en relations, je pense, qui me fixera la longueur de mon article et me fera parvenir ma carte d'entrée libre aux concerts... Je vous serais aussi très reconnaissant, comme l'homme d'expérience de me dire ce que se fait et ce que ne doit de faire dans l'exercice de ma nouvelle activité.«⁴⁶ Offensichtlich beginnt hier die Karriere des späteren Musikredaktors des »Esprit Nouveau«.

Le Corbusier ist – im Gegensatz zu seinem Bruder – kein Musikkritiker geworden. Seine emphatischen Konzertberichte blieben eine private Angelegenheit, was allerdings ihre Bedeutung in unserem Zusammenhang nicht schmälert. Im nachstehenden Zitat berichtet Le Corbusier seinen Eltern vom Besuch eines Symphoniekonzertes, in dem Kompositionen von Dvořák (Symphonie), Smetana (Vysehrad), Mahler (Kindertotenlieder) und Tschaikowsky (Ouverture Solennelle) gespielt wurden: »Les Slaves affirment leur âme. C'était si beau, si un, que j'en fus profondément malheureux, remué, et pas loin de pleurer. La nature, la plaine et le peuple par Dvořák. Les Héros de Smetana. Le navrement longuement, écrasement, noirement et lacement poignant de ces enfants toujours morts et de ces mères que se lamentent, seule voix de femme avec un orchestre dans une salle faite obscure. Puis cette propagande révolutionnaire de Tchaikowski, qui commence par des longs solos de cellos, lamentablement passionnés d'espoirs trop hauts; puis d'un coup la vulgarité gaillarde de la marseillaise. [...] Enfin l'envolée, tout part, toutes digues rompent, le Triomphe? la foule, l'attaque, la lutte, le tocsin, le tocsin qui domine tout, à toutes volées des cloches, sinistre rougeolement qu'inonde la solennité de l'orgue qui unifie ce terrible cri bigarré. Je suis resté, je vous l'ai dit, prêt à pleurer.«⁴⁷

209

Die folgenden Worte beschreiben den Eindruck einer Messe, die Le Corbusier im Markusdom zu Venedig miterleben konnte: »... nous avons entendu à St. Marc des messes merveilleuses, sensations extraordinaires de beauté, presque d'extase, d'émotion tranquille et profonde. Assis dans un coin de l'abside, (c'était une grande fête qui dura trois jours) j'ai compris ce qu'était l'harmonie parfaite. Les yeux en haut, le regard charmé, intéressé, ébloui par l'effet féérique des coupes d'or, l'esprit occupé à déchiffrer les superbes symboles des mosaïques, les oreilles pleines d'harmonie, le cœur gonflé de sonorités troublantes, au point de vous faire pleurer, c'est l'Art complet, divin, sacrifiant à Dieu, au seul digne de la haute pensée des hommes.«⁴⁸

Diese Berichte von Konzerteignissen haben bekenntnishaften Charakter. Eine Musik, »die einen zum weinen bringt«: präziser kann der Stellenwert, den die Musik in Le Corbusiers ästhetischer Konzeption bekommen sollte, gar nicht gefasst werden. Genau an dieser Übergangszone, wo sich rationales Denken in Empfindungswerten auflöst (»presque d'extase, prêt à pleurer«), wird Le Corbusier später bei der Darlegung seiner künstlerischen Intentionen auf eine musikalische Terminologie – sein »acoustical trope« – bauen, deren Entschlüsselung zum Verständnis

46 Albert Jeanneret, Brief an William Ritter, 10. Oktober 1910 (wie Anm. 44).

47 Le Corbusier, Brief an die Eltern, Neu-Babelsberg (Berlin), 11. November 1910, LC Ms 63, Fonds Le Corbusier, Bibliothèque de la Ville La Chaux-de-Fonds.

48 Le Corbusier, Brief an die Eltern, Wien, 16./17. November 1907, (wie Anm. 22).

von Le Corbusiers poetischer Kosmologie einiges beitragen kann. Der Ursprung des »acoustical trope« liegt in den musikalischen Eindrücken aus Le Corbusiers Kindheit und Jugend. Ohne diese Erfahrungen hätte vermutlich weder die Akropolis »wie der Klang von Trompeten in die Landschaft ausgestrahlt« noch hätte Ronchamp das Resultat eines »akustischen Wunders« werden können.

