

Bauen auf Kunst

Druckgraphiken Le Corbusiers
aus fünf Jahrzehnten

Eine Ausstellung der GALERIE mera
im Architekturforum Zürich,
23. März bis 13. April 2013

G A L E R I E
m e r a

ARCHITEKTURFORUM ZÜRICH

**«Je ne suis pas né pour une vie monotone.
Je suis né pour le risque. On fera ce qu'il
faut faire. Je me suis remis à peindre, car,
la vie sans ça, n'existe pas.»**

*Le Corbusier 1937 in einem Brief
an seine Mutter*



Le Corbusier (*6.10.1887, † 27.8.1965),
um 1925 aus dem Fenster seiner Wohnung blickend,
20 rue Jacob, Paris

Inhalt

Die Kunst, Le Corbusiers Fundament	05
<i>Baukörper und Körperbau</i>	06
<i>Paris und Purismus</i>	07
<i>Muscheln und Schnecken</i>	09
<i>Archaik und Moderne</i>	11
<i>Premiere im Kunsthaus Zürich</i>	12
Der Graphiker Le Corbusier	19
<i>Die ersten Blätter in Farbe</i>	20
<i>Gravieren wie in jungen Jahren</i>	22
<i>In Bildern sprechen</i>	23
<i>Sonderfall LC</i>	24
<i>Die Ära Heidi Weber</i>	25
<i>Der Fall «Femme à la main levée»</i>	26
Graphische Werke	
<i>Arbeiten bis 1938</i>	28
<i>Kupferstiche</i>	34
<i>«Le Poème de l'angle droit»</i>	40
<i>Die Serie «Unité»</i>	48
<i>Edition Heidi Weber</i>	56
<i>Zwei Ausnahmeblätter</i>	92
Literaturhinweise / Impressum	96

«On ne me connaît que comme architecte, on ne veut pas me reconnaître comme peintre, et cependant c'est par le canal de ma peinture que je suis arrivé à l'architecture.»

Le Corbusier in «Aujourd'hui», Nr. 51, November 1965

Die Kunst, Le Corbusiers Fundament

«J'avais horreur de l'architecture» – das ist das erste, was der 16-jährige Charles-Edouard Jeanneret denkt, als Charles L'Eplattenier ihn 1904 anweist: «Tu seras architecte.»

L'Eplattenier, «un excellent pédagogue», ist Lehrer an der Kunstgewerbeschule von La Chaux-de-Fonds, in die Jeanneret 1901 eintritt. Er soll wie sein Vater Uhrengraveur werden. Für L'Eplattenier «seule la nature est inspiratrice, est vraie», und Jeanneret erhält einen vorzüglichen Kunstunterricht, der ihm die Augen öffnet für die grossen Zusammenhänge in Natur und Kunst. Schon als Kind vom Zeichnen besessen, sieht er sich auf dem besten Weg, Maler zu werden. Und nun also Architektur, der scheinbar sichere Weg in ein «destin médiocre»?

Aber an Aufbegehren ist nicht zu denken: «J'acceptai le verdict et j'obéis.» Lange braucht Jeanneret indes nicht mit dem Schicksal zu hadern: In der Schulbibliothek fällt ihm Charles Blancs «Grammaire des Arts du Dessin» in die Hände, damals eines der bekanntesten Lehrbücher. Es muss Jeanneret ungemein fasziniert haben. Hier liest er, dass die Architektur die Mutter aller Künste sei, hier liest er von der Verheissung grosser kommender Dinge – die er in seinem epochalen Werk «Vers une architecture» 1923 dann als Le Corbusier gleich selber ankündigen und umzusetzen beginnen sollte. Blanc prophezeit auch, dass die Architektur der Zukunft beruhen wird und auf einer umfassenden Kenntnis der grossen Werke der Vergangenheit. Was also tut Jeanneret? «Je m'engagerai dans l'architecture».

Das Zeichnen jedoch bleibt Jeannerets hauptsächliche Beschäftigung. So verinnerlicht er Gesehenes, lernt er zu verstehen. Auch 1911, als er sein grösstes künstlerisches Erlebnis hat: Er sieht, fühlt, analysiert den Parthenon, für ihn der umfassendste Ausdruck von Kunst, «pure création de l'esprit», reine Schöpfung des Geistes – eine



Charles-Edouard Jeanneret, 1911 vor dem Parthenon.



Zeichnung Jeannerets, geschaffen um 1903 im Rahmen seiner Studien der Natur während seiner Zeit an der Kunstgewerbeschule in La Chaux-de-Fonds.

Aus dem Bestand der Fondation Le Corbusier, Paris (FLC).



Detail der Südfassade der Villa Fallet, gebaut 1906/07.

Formel, die er seitdem wie ein Glaubensbekenntnis wiederholt. Dies ist die Keimzelle jenes poetischen Momentums, durch den seine Architektur erst zur Kunst werden wird, und die klassischen Wurzeln von Jeannerets Bildung, angelegt durch L'Eplattenier und Charles Blancs Lehrbuch, reichen umso tiefer, als sie nun durch das aktive Suchen nach grundlegenden Prinzipien vertieft werden. Unter all diesen Prinzipien ist jenes der Proportion wohl als Code zu seinem Verständnis der Disziplin zu betrachten.

Baukörper und Körperbau

L'Eplattenier verschafft dem 17-Jährigen 1905 einen ersten Auftrag: die Planung und den Bau der Villa Fallet. Jeanneret ist später als Le Corbusier nicht sonderlich stolz darauf. Dennoch ist bemerkenswert, dass seine Formen der Natur nicht wie bei den grossen Jugendstilarchitekten floral geschwungen, sondern geometrisch den Tannen nachempfunden sind, die er als Kind auf seinen Streifzügen durch den Jura so gut kennengelernt hat. Bereits hier wählt er also – beeinflusst von L'Eplatteniers Unterricht – einen Weg, der später zu einer zweiten Maxime wird: in der Beschäftigung mit den Gestaltungsprozessen der Natur die Synthese von Baukörper und Körperbau zu finden. Hierin liegt die Basis von LCs späterer Ausarbeitung des Modulors.

Die Pläne L'Eplatteniers, der Kunstschule in La Chaux-de-Fonds überregionale Ausstrahlung zu verleihen, schlagen fehl. Er demissioniert im März 1914, Jeanneret, inzwischen selber Lehrer, bald auch – kurz nachdem er die ihm aufgesetzene Zeichenlehrerprüfung bestanden hat, das einzige Berufsdiplom, das er je erwirbt; er habe keine Lust, Graveure und Bijoutiers zu unterrichten. Sein Verhältnis zu L'Eplattenier hat sich ohnehin merklich abgekühlt. Schon Ende 1911, nach seiner Rückkehr von der prägenden Orientreise, will er so rasch wie möglich nach Paris – sein einstiger Lehrer jedoch zwingt ihn, «bei seinen Tannen» zu bleiben.

1912 nimmt Jeanneret mit 16 Aquarellen an der vierten Ausstellung der Neuenburger Sektion der

Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten teil, im Herbst stellt er eine Auswahl davon im Salon d'Automne in Paris aus (wobei diese beiden Ausstellungen nur zwei von acht sind, an denen Jeanneret zwischen 1908 und 1917 unter anderem in Basel, München und Zürich teilnimmt). Parallel plant und führt er einige Gebäude aus, nichts aufsehenerregendes, aber er hat eine glänzende Karriere als Architekt der gehobenen Neuenburger Bourgeoisie vor sich. Nur: Das reicht ihm nicht. Schon 1907/08 arbeitete er in Paris 15 Monate für Auguste Perret, dem ersten, der die Möglichkeiten des Eisenbetons erkannt und sie in der Konstruktion auch genutzt hat. Jeanneret begann damals zu spüren, dass eine neue Epoche anbricht.

Ab 1914 entwickelt er im Verlauf seiner Studien über den möglichst effizienten Wiederaufbau nach dem Krieg das Prinzip des Domino-Hauses (von *domus* und *innovation*), teils unter Einbezug des Ingenieurs Max Du Bois. Jeanneret erweitert die Theorie der Eisenbetonkonstruktion um die zurückversetzten Stützen, die Betonplatten tragen. Vorfabrizierte Wand- und Fensterelemente sollen es ermöglichen, den Ausbau im Baukastensystem nach den Bedürfnissen der Bewohner zu vollenden – tragende und damit massive, teure Fassaden sind nicht mehr nötig. Erstmals wendet Jeanneret dieses radikal verbilligte und beschleunigte Konstruktionsprinzip allerdings nicht beim Wiederaufbau Belgiens oder Frankreichs an, sondern 1916 bei der Villa Schwob. Mit diesem Bau – eine der ersten Eisenbetonvillen Europas und Jeannerets erstes Gebäude, das er in seinem «Œuvre complet» abbildet – setzt er einen Schlusspunkt: 1917 übersiedelt er nach mehreren Monaten des Pendelns definitiv nach Paris.

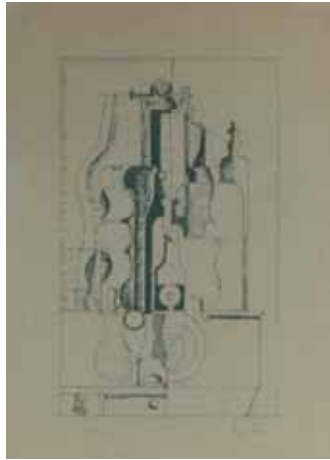
Paris und Purismus

Gewartet hat hier niemand auf den Architekten aus der Schweizer Provinz. Jeanneret schlägt sich durch, mehr schlecht als recht. Wohl Ende 1917 stellt Auguste Perret ihn Amédée Ozenfant vor, einem Maler und Kritiker mit gutem Ruf in der Pariser Gesellschaft. Es sollte den An-



Konzeptskizze des Domino-Hauses, 1914.

Aus dem Bestand der FLC.



Nature morte, bouteilles et violon – Planographie, 1922. Nur wenige Exemplare gedruckt. Blattmass 37,5 x 27,5 cm; Monogramm L-C nach 1928 ergänzt.

Aus dem Bestand der FLC.

Die Zeichnung, die als Vorlage diente, befindet sich heute im Kunstmuseum Basel.

fang vom Aufstieg bedeuten: Durch Ozenfant ermuntert, widmet sich Jeanneret praktisch nur noch der Malerei. Zusammen beginnen sie, den Purismus zu entwickeln, eine Antwort auf den ihrer Ansicht nach inzwischen degenerierten Kubismus, der die Objekte bloss noch des Effekts wegen und viel zu stark verändere. Das Maschinenzeitalter jedoch verlange nach anderem: «Es gibt einen neuen Geist: einen Geist der Konstruktion und Synthese; er ist geleitet von einer klaren Konzeption.»

Der Purismus soll also das, was die Objekte ausmacht, bewahren und das Unveränderliche ihrer Funktion ausdrücken. Das führt zur Verschmelzung von Objekten durch eine einzige gemeinsame Kontur. «Was der Kubismus oft mit einer Veränderung der Erscheinung eines Objektes löst, erreicht der Purismus durch eine organische Anordnung», wie Jeanneret und Ozenfant im anlässlich ihrer gemeinsamen Ausstellung Ende 1918 verfassten Manifest «Après le Cubisme» schreiben. Spätestens mit seiner dritten Ausstellung im Jahr 1923 bei Léonce Rosenberg, dem Händler von Picasso, Braque und Léger, gehört Jeanneret mit zur Spitze der Avantgarde. Diese puristische Malerei gibt den folgenden Projekten wie der Villa La Roche in Paris 1923, seinen Häusern in der Stuttgarter Weissenhof-Siedlung 1927 oder der Villa Savoye 1928 das intime Gesetz der Proportionen, das aus visionären Gebäuden selber Kunstwerke macht.

Der Erfolg als Maler wird jedoch praktisch zeitgleich durch einen noch grösseren in den Schatten gestellt. 1920 erscheint die erste Nummer des von Jeanneret, Ozenfant und Paul Dermée gegründeten «L'Esprit Nouveau», eine Zeitschrift, die sich der Entwicklung in Kunst, Wissenschaft, Literatur und Architektur widmet. Vor allem zu Beginn schreiben sie unter wechselnden Pseudonymen etliche Artikel selber – jenes, mit dem Jeanneret seine Aufsätze über Architektur zeichnet, lautet: Le Corbusier. Die ungewöhnlich prägnant und kühn verfassten Essays erscheinen 1923 in einem von ihm revolutionär gestalteten Sammelband, «Vers une Architecture» – auf

einen Schlag ist er als Le Corbusier weltberühmt, sein rasanter Aufstieg zur Leitfigur der modernen Architektur hat begonnen.

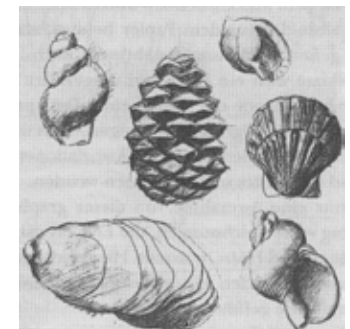
Muscheln und Schnecken

Die wohl erste historische Leistung Le Corbusiers ist es, mit dem ab 1914 entwickelten Prinzip des Domino-Hauses das Grundprinzip des Kapitalismus auf die Architektur zu übertragen. Le Corbusier ahnt jedoch selber als einer der ersten, dass in dieser zerlegten Moderne und dem Streben nach optimaler Ressourcen-Ausbeutung durch Trennung der Funktion die Gefahr der Fließbandatmosphäre liegt. Wie er dieser Gefahr begegnet, zeigt sich, bevor es in seinen Bauten sichtbar wird, am deutlichsten in seinen Gemälden: Erneut nehmen sie die Weiterentwicklung seiner Architektur vorweg.

Mitte der 20er-Jahre beginnt Le Corbusier, Unmengen an Strandgut zu sammeln: Muscheln und Seeschnecken, heile wie zerborstene, Steine und Knochen, Wurzeln und Rinden. Er nennt sie «Objets à réaction poétique»: Fundstücke, von der Natur hervorgebracht, im Meer abgeschliffen und beschädigt. «Diese Fragmente [...], die die Elemente gemartert haben [...] und die die physikalischen Gesetze [...] ausdrücken, sie verfügen nicht nur über plastische Qualitäten, sondern auch über aussergewöhnliche poetische Reichtümer.» Was bei diesen Objets innen ist und was aussen, ist nicht immer klar zu bestimmen; sie sind präsent, repräsentieren aber nichts, manche Formen haben keinen erkennbaren Sinn mehr, aus ihnen kann im Geist alles werden. Vor allem in jenem Le Corbusiers: «Man muss immer sagen, was man sieht. Vor allem aber – und das ist weitaus schwieriger – muss man sehen, was man sieht.» Er ist fähig, in jeder Form eine mögliche andere zu entdecken, durch Vergrösserung oder Verkleinerung kann alles aus anderem entstehen. Die Rationalität wird aufgebrochen und erweitert um zufällig gefundene und durch den Zufall mitgeformte Objekte, deren «Reichtümer der Verstand allein nicht enthüllen und der konstruierende Geist nicht erfinden kann» – welch eine Erweiterung des puristischen Programms. >>>



Objets à réaction poétique, die LC in seinem Cabanon in Südfrankreich aufbewahrte.



Zeichnungen Le Corbusiers seiner gesammelten Objets: Seeschnecken, Muscheln, Pinienzapfen (s. auch S. 54).

Aus dem Bestand der FLC.

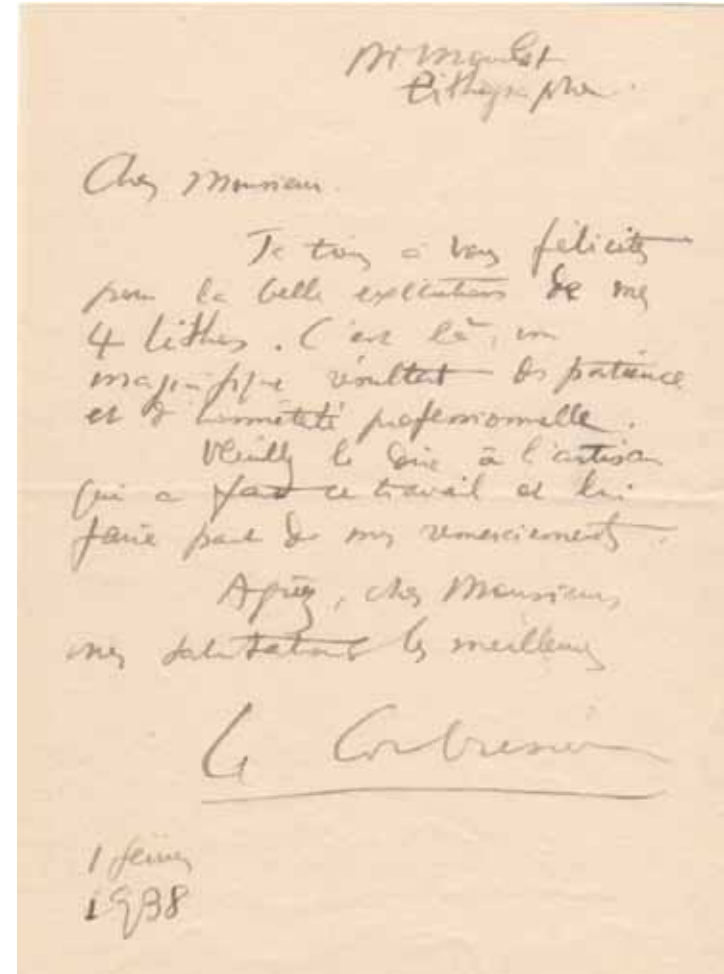
Der erste Kontakt Le Corbusiers zu seinem Lithographen Fernand Mourlot

Die Druckerei Mourlot Frères führte die Lithographien von Le Corbusier aus wie auch jene von Braque, Chagall, Picasso und wie sie alle hiessen. Der künstlerische Leiter Fernand Mourlot erinnert sich in «Gravés dans ma mémoire» (1979) an seine erste Arbeit (s. S. 28 bis 31) für Le Corbusier:

«Quelques années avant la dernière guerre, l'éditeur Morancé décida de publier un petit livre sur l'œuvre graphique du célèbre architecte, qui était encore très discuté; il y avait quatre lithos à faire. Le Corbusier dit à Albert Morancé: «Bon, mais moi je n'ai pas le temps, adressez-vous à un bon imprimeur et je les corrigerai.» J'ai donc fait quatre lithos et on les a présentées à Le Corbusier qui a dit: «Ah, c'est très bien...» Il m'a ensuite écrit pour me féliciter, une lettre charmante.» – Abb. des Briefs: siehe rechts.



Fernand Mourlot in seinem Büro, 1963.



Der Brief Le Corbusiers im Original-Wortlaut:

Cher Monsieur

Je tiens à vous féliciter pour la belle exécution de mes 4 lithos. C'est là un magnifique résultat de patience et d'honnêteté professionnelle. Veuillez le dire à l'artisan qui a fait ce travail et lui faire part de mes remerciements. Agréez, cher Monsieur, mes salutations meilleures.

Le Corbusier, 1 février 1938



Chartres / tours et transept nord –
Planographie, 1917. Blattmass 64 x
50 cm, Motivgrösse 33,5 x 26 cm.
Signiert, datiert und nummeriert.

Aus dem Bestand der FLC.

Le Corbusier meinte, hier Original-
lithographien gedruckt zu haben,
tatsächlich waren es aber Plano-
graphien, hergestellt mithilfe von
Gelatine. Dieses Verfahren ist im
Prinzip jenem der Lithographie
ähnlich, aber viel simpler, da die
Vorlage quasi auf den Druckträger
kopiert wird und der Künstler keine
Möglichkeit hat, dann noch Korrek-
turen vorzunehmen. Planographien
dienten damals vor allem zur Ver-
vielfältigung technischer Pläne.



Pont Neuf – Planographie, 1917.
Blattmass 50 x 63 cm, Motivgrösse
26 x 33,5 cm. Signiert, datiert und
nummeriert.

Aus dem Bestand der FLC.



Der Graphiker Le Corbusier

Anfang 1917, in den ersten Monaten nach seiner
Übersiedlung nach Paris, fühlt Jeanneret sich
ziemlich verloren. Keines seiner architektonischen
Projekte wird wirklich umgesetzt, als Unterneh-
mer hat er noch weniger Erfolg, die Ausgaben
wachsen ihm über den Kopf – bis 1925 wird er
stets tief in den Schulden stecken. Die Kunst hält
ihn über Wasser, moralisch wie finanziell: Er malt,
er zeichnet, und neun oder zehn Ansichten der
Kathedrale von Chartres sowie des Pont Neuf in
Paris erscheinen in einer wohl selbst gedruckten
Auflage von jeweils nur wenigen Abzügen, wo-
von er je fünf signiert, datiert und nummeriert.
In der Hoffnung, sie auch in der Schweiz ver-
kaufen zu können, schickt er einige der signier-
ten Abzüge Gottfried Tanner nach Zürich, dessen
Galerie damals Hauptumschlagplatz junger
französischer Kunst ist. Diese pittoresken Blätter
wie auch seine erste Graphik, die bereits 1916
gedruckte Planographie «Fontaine de la grande
pitié et de la grande tentation à Bienne», sind
der Auftakt zu seinem schliesslich rund 200 Blät-
ter umfassenden Graphischen Werk und entste-
hen, bevor Jeanneret sich 1918 durch Amédée
Ozenfant als Künstler gefunden hat (s. S. 7).
Entsprechend atypisch wirken sie im Vergleich
zu seinen bald folgenden Arbeiten.

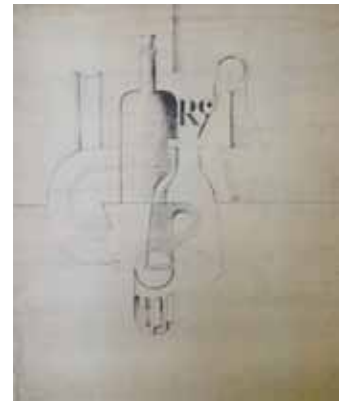
Die ersten beiden Graphiken, in denen sich Jean-
nerets künstlerische Reife zeigt, entstehen An-
fang der 20er-Jahre, nachdem er den Purismus
in über einem Dutzend Ölgemälden verinnerlicht
hat. Ebenfalls als Planographien und in nur we-
nigen Abzügen gedruckt, zeugen sie doch schon
von seiner rastlosen Suche nach der Erweiterung
der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die
sich vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg auch
in Kupferstichen, Tapissereien, Wandgemälden,
Email-Arbeiten und Skulpturen äussern wird.

Das Jahr 1928 markiert eine Zäsur: Der Purismus
tritt langsam in den Hintergrund, die «Objets à
réaction poétique» sowie das Motiv der Frau – er
heiratet 1930 das frühere monegassische Man-
nequin Yvonne Gallis – gewinnen an Gewicht,



Fontaine de la grande pitié et de la
grande tentation à Bienne – Plano-
graphie, 1916. Blattmass 60 x 48 cm,
Motivgrösse 27 x 21,5 cm.

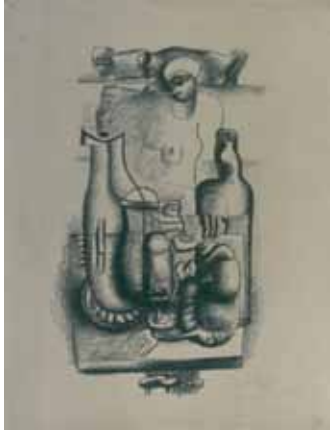
Aus dem Bestand der FLC.



Nature Morte – Planographie, 1921.
Blattmass 70 x 55 cm, Motivgrösse
61 x 50 cm.

Aus dem Bestand der FLC.

Die zweite Graphik aus dieser Zeit:
s. S. 8



Femme et bouteilles – Lithographie, 1932. Blattmass 65 x 50 cm, Motivgrösse 54 x 33 cm. Von LC bezeichnet: «Ex. no. 1 / original disparu».

Aus dem Bestand der FLC.



Nature morte avec cafetière et silex – Lithographie, 1932. Blattmass 65 x 50 cm, Motivgrösse 44 x 30 cm. Von LC bezeichnet: «tiré à 2 exemplaires».

Aus dem Bestand der FLC.

und Jeanneret beginnt nun auch sein künstlerisches Werk mit Le Corbusier zu signieren. Vier Jahre später, 1932, befasst er sich erneut mit Graphiken. Das mag nach einer langen Pause klingen, doch entspricht diese Unterbrechung jener um 1920, als er sich ebenfalls drei, vier Jahre Zeit liess, ehe er die damals neue Bildwelt des Purismus auch mittels Graphiken umsetzte. Bei den beiden 1932 immer noch bloss in geringer Auflage erschienenen und wohl selbst in Auftrag gegebenen Blättern handelt es sich jedoch um die ersten echten, höchstwahrscheinlich mittels Umdruckpapier geschaffenen Lithographien.

Die ersten Blätter in Farbe

1937 druckt Fernand Mourlot die ersten nicht von Le Corbusier selbst in Auftrag gegebenen Arbeiten, die gleichzeitig auch die ersten LC-Graphiken in Farbe sind. Anlass sind der Verleger Albert Morancé – bei ihm erschienen ab 1927 etliche dem architektonischen Werk von Le Corbusier und seinem Büropartner und Cousin Pierre Jeanneret gewidmete Publikationen – sowie zwei Ausstellungen: 1937 die Exposition Internationale in Paris, an der Le Corbusier und Pierre Jeanneret mit ihrem Pavillon des Temps Nouveaux vertreten sind, und die Ausstellung «Le Corbusier: Œuvre Plastique 1919 - 1937» ab Januar 1938 im Kunsthaus Zürich.

Morancé nutzt die Gelegenheit und publiziert 1938 ein Portfolio, das erstmals LCs künstlerisches Werk einem breiten Publikum vorstellt. Enthalten sind unter anderem vier Reproduktionen von Farbstift- und Pastellzeichnungen Le Corbusiers aus den Jahren 1932 und 1936. Morancé bezeichnet sie im Inhaltsverzeichnis als «lithographies originales» – was so natürlich nicht stimmt. Zusätzlich erscheinen diese vier von Mourlot nachgedruckten Zeichnungen in einer separaten Auflage von je 100 nummerierten und durch Le Corbusier handsignierten Abzügen (s. S. 28 bis 31). Doch selbst wenn diese Blätter durch ihren breiten Rand und ihre ganze Aufmachung edel wirken und LC sie durch seine Handsignatur zusätzlich autorisiert, handelt es sich nicht um Originallithographien im orthodoxen

Sinn, sondern wohl um Photolithographien. Le Corbusier hat die Druckvorlage also nicht selber auf den Stein gezeichnet. Er hat die Vorlage auch nicht auf sogenanntes Umdruckpapier gezeichnet, mittels dem der Drucker die Zeichnung, ohne weiter eingreifen zu müssen, auf den Stein überträgt. Es lief vielmehr so ab: Man nahm die originalen Zeichnungen und übertrug sie photo-mechanisch auf den Stein. Der Grund ist simpel: Le Corbusier hatte keine Zeit, eigens neue Werke zu entwerfen, wie sich Fernand Mourlot erinnert – vom Resultat war Le Corbusier dann gleichwohl begeistert (s. S. 16/17).

Wieso ist diese Unterscheidung so wichtig, ob Photo- oder Originallithographie? Weil sie das Augenmerk lenkt auf die im Zusammenhang von Graphiken zentrale Frage, was eine Originalgraphik ist und was nicht. Puristen vertreten die Ende des 19. Jahrhunderts aufgekommene Meinung, dass von einer Originalgraphik nur dann die Rede sein kann, wenn der Künstler die Vorlage selber auf den Druckträger aufbringt und beim Druck der Auflage anwesend ist, um bei Bedarf Korrekturen gleich vornehmen können. Anhängern der moderneren Sichtweise hingegen ist nur wichtig, ob der Künstler die Vorlage entworfen hat und ob er mit dem gedruckten Resultat zufrieden ist.

Unter Berücksichtigung dieser zweiten Auffassung wären die vier in der 100er-Auflage gedruckten Morancé-Blätter nicht bloss Lithographien, da zweifelsfrei vom Stein abgezogen, sondern auch Originallithographien; Le Corbusier hat die Druckvorlagen ja gezeichnet und die gedruckten Blätter signiert, also sein Einverständnis für die Edition gegeben. Allerdings ist noch ein dritter Punkt wesentlich: Der Künstler soll die Vorlage eigens für einen geplanten Druck erstellen, ihre Publikation als Graphik folglich beabsichtigen. Das war bei diesen vier Zeichnungen nicht der Fall: Als LC sie 1932 und 1936 schuf, war von Morancés Portfolio noch keine Rede. Darum können sie kaum als Originallithographien bezeichnet werden. Was Fernand Mourlot in seinen Erinnerungen (s. S. 16/17) ja auch nicht tut – er spricht nur von Lithogra-



Alfred Manessier zeichnet in Mourlots Druckerei auf dem Stein – Originallithographie in Reinkultur.



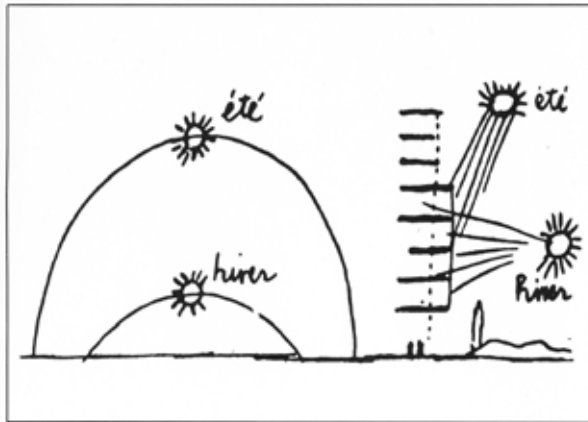
Deux femmes à la balustrade – Photolithographie, 1937. s. S. 28

Deux femmes à la balustrade

Lithographie, gedruckt 1937 nach einer Zeichnung LCs aus dem Jahr 1936 bei Mourlot Frères.
Edition Albert Morancé, 1938.
Auflage: 100 Exemplare, handsigniert und nummeriert.
Motiv- wie Blattgröße 21,5 x 27,5 cm, aufgetragen auf ein zweites Blatt (37,5 x 48 cm).
Beim vorliegenden Blatt handelt es sich um ein Künstlerexemplar, daher statt einer Nummerierung bezeichnet mit «épreuve d'artiste».



**Sonnenbrecher –
Blatt Nr. 8 aus Le Poème de l'angle droit**

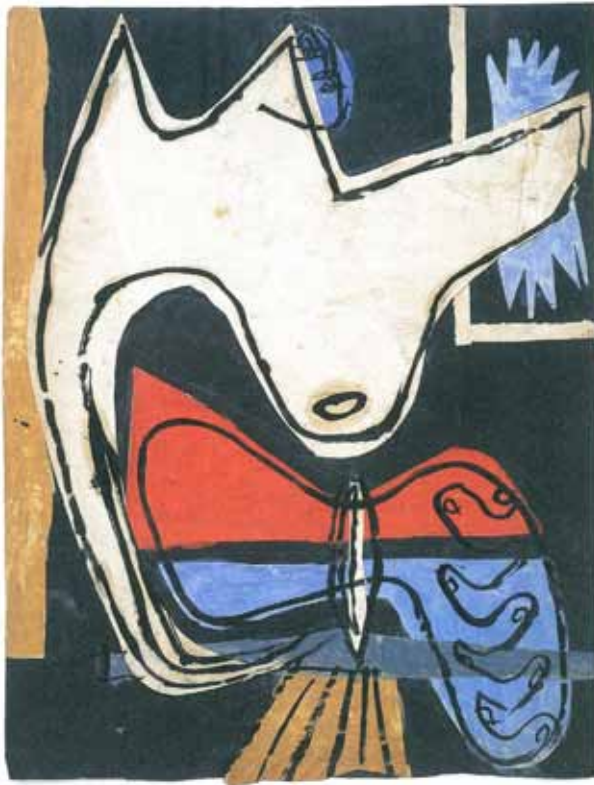


Le Corbusiers Darstellung seiner Sonnenbrecher:
Steht die Sonne am höchsten, verhindern sie direkte Sonneneinstrahlung. Brennt die Sonne wegen des flacheren Einfallwinkels nicht, sind Licht und Wärme erwünscht – und können auch ins Innere gelangen.

Lithographie, gedruckt nach einer Collage LCs
bei Mourlot Frères.
Edition Les Editions Verve, 1955.
Blatt aus der Vorzugsauflage von 60 handsignierten
und nummerierten Exemplaren.
Blattgröße 47 x 37 cm.



**Elle détient la hauteur / ne le sait pas –
Blatt Nr. 16 aus Le Poème de l'angle droit**



Die Collage LCs, die als Vorlage diente und bei Mourlot von Hand auf den Stein übertragen wurde; «Papiers collés» und Wasserfarbe auf schwarzem Papier.

Aus dem Bestand der FLC.

Lithographie, gedruckt nach einer Collage LCs bei Mourlot Frères.
Edition Les Editions Verve, 1955.
Blatt aus der Sonderauflage von 60 handsignierten und nummerierten Exemplaren.
Blattgröße 48 x 37 cm.



**Der rechte Winkel –
Blatt Nr. 19 aus Le Poème de l'angle droit**

«Der rechte Winkel ist eines der Symbole für Vollkommenheit», schreibt Le Corbusier. Das Gesetz der Schwerkraft bildet die Vertikale, während die Horizontale für ihn den Zustand des Gleichgewichts symbolisiert – jenen Zustand, in dem das Meer zur Ruhe kommt.

Lithographie, gedruckt nach einer Collage LCs bei Mourlot Frères.
Edition Les Editions Verve, 1955.
Blatt aus der Sonderauflage von 60 handsignierten und nummerierten Exemplaren.
Blattgröße 47,5 x 37,5 cm.

