



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ephemere Architekturen der Avantgarde

Ausstellende Räume von Konstantin Melnikow und Le Corbusier bei der
„Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“
in Paris 1925

Verfasserin

Juliane Elisabeth Buchroithner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Klemens Gruber

MINISTÈRE DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE

PARIS-1925



EXPOSITION
INTERNATIONALE
DES ARTS DÉCORATIFS
ET INDUSTRIELS
MODERNES
AVRIL-OCTOBRE

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, PARIS

Ich danke all jenen, die mich im Zuge meiner Arbeit unterstützt haben,
insbesondere Herrn Professor Dr. Klemens Gruber und meiner Familie.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	III
Datenblatt.....	V
Lageplan der „Exposition des Arts Décoratifs“.....	VI
1 Einführung in die Geschichte der Weltausstellungen.....	1
2 Positionierung der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“.....	10
2.1 „The birth of modern kitsch“.....	14
2.2 Motivation zur Ausrichtung und Ziele der Ausstellung 1925.....	14
2.3 Prädominanz von Tradition.....	17
2.4 Architektur nach der Jahrhundertwende.....	19
2.5 Kontrapunkte und Nährböden der Avantgarde:	21
2.5.1 „Après la Belle Époque“.....	22
2.5.2 Konstruktivismus.....	22
2.5.3 Art déco.....	28
2.6 „Ce qui ne ressemble à rien“.....	31
3 Abseits des Dekorativen.....	33
3.1 Konstantin Melnikows Pavillon.....	33
3.1.1 Zur Biographie Melnikows.....	34
3.1.2 Allgemeines zum Pavillon der UdSSR.....	35
3.1.3 Architektur des „roten Pavillons“.....	37
3.1.4 Interieur.....	43
3.1.4.1 Rodtschenkos Beitrag zur „Exposition des Arts Décoratifs“.....	45
3.1.5 Rezeption und Fazit.....	48
3.2 Le Corbusiers Pavillon.....	51
3.2.1 Zur Biographie Le Corbusiers.....	51
3.2.1.1 „L’Esprit Nouveau – Revue internationale d’esthétique“.....	55
3.2.2 Allgemeines zum Pavillon L’Esprit Nouveau.....	57
3.2.3 Architektur des Pavillons L’Esprit Nouveau.....	59

3.2.3.1 Fünf Punkte einer neuen Architektur.....	59
3.2.4 Interieur	64
3.2.5 Rezeption und Fazit.....	68
3.3 Zusammenhänge und Unterschiede der gewählten Beispiele.....	70
3.3.1 Bauweisen, Techniken, Materialien.....	72
3.4 Avantgardistische Mitstreiter Melnikows und Le Corbusiers 1925.....	74
4 Medienecho und Reaktionen auf die „Exposition des Arts Décoratifs“	76
5 Die Ausstellung als Medium.....	80
5.1 Zeitliche Dimension als Ausstellungskriterium.....	82
5.2 Das museale Objekt auf Weltausstellungen.....	83
5.3 Inszenatorische Ausstellungspraktiken.....	84
6 Die Faszination des Ephemeren.....	88
7 Resümee: Der bleibende Wert der vorgestellten Architekturen.....	93
8 Abbildungsnachweis.....	97
9 Bibliographie und Quellen.....	99
Abstract deutsch.....	106
Abstract English	107

Vorwort

Weltausstellungen – man könnte sie als erste Anzeichen der Globalisierung bezeichnen oder als Abbilder weltweiter Entwicklungen in kleinem Maßstab. Sie sind Ausgangspunkt, Kontext und Gegenstand des folgenden Textes. Das Medium Ausstellung zeichnet sich dadurch aus, dass es, im Gegensatz zu Printmedien, TV oder Internet, eine Interaktion mit dem Betrachter fordert. Im Falle von Weltausstellungen handelt es sich um eine breit gefächerte Variation an möglichen Reaktionen der Rezipienten, die von Stimulation der Kauflust bis zu politischen Ideologien reichen.

Ein besonderes Faszinosum ist der große Umfang von Universalausstellungen, der sich, inhaltlich wie flächenmäßig, aus der Teilnahme von Nationen aus aller Welt ergibt. Die Dimensionen weltweiter Expositionen lassen eigentlich eine große stilistische Diversität der Ausstellungsarchitekturen sowie der ausgestellten Objekte vermuten. Dies war bei der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“, auf die ich im Zuge einer Arbeit über die konstruktivistischen Bühnenbilder von Ljubow Popowa gestoßen war, überraschenderweise nicht der Fall. Diese Ausstellung bot zwar auf den ersten Blick eine bunte Bandbreite an Architekturen, entpuppte sich aber bei genauerem Hinsehen als monotones Gefüge einheitlicher Art-déco-Standards, das nur durch zwei Arbeiten radikal gebrochen wurde: Konstantin Melnikows sowjetischen Pavillon und Le Corbusiers Pavillon *L'Esprit Nouveau*. Diese beiden Gebäude schafften es trotz ihres kurzen Bestehens, in die Architekturgeschichte einzugehen. Mir stellte sich die Frage, warum gerade jene Bauten, die nicht dem damals gängigen Geschmack entsprachen, später nicht nur als kunsthistorisch relevant, sondern auch bis zum heutigen Tage als zukunftsweisend wahrgenommen werden. Dieser Gedanke warf die Frage nach unveränderlichen Grundsätzen einer Ästhetikempfindung ebenso auf wie jene nach einem bleibenden Wert von Vergänglichem. Aus unterschiedlichen Gründen eignet sich die Exposition von 1925 in Paris als Exempel für diese Fragestellungen. Einen davon findet man in Sigfried Giedions Erklärung, warum er das französische Wort „exposition“ lieber unübersetzt lässt:

„Das französische Wort EXPOSITION ist – gleich dem Wort INDUSTRIE – vieldeutiger wie Ausstellung. Exposition bedeutet zugleich: Überblick, Nebeneinanderstellung, Vergleiche, Lage, ja selbst in übertragenem Sinn: Darstellung einer Lehre.“¹

In diesem Sinne stellt die Universalausstellung meiner Wahl gleichzeitig einen Querschnitt durch das Paris beziehungsweise das geladene Ausland der 1920er Jahre dar, hebt deutlich eine stilistische Vorliebe in Kunst und Kunsthandwerk hervor und verweist auf politische Hintergründe des Ausstellungsspektakels. Der Reiz lag darin, die Architektur, deren genuines Ziel es ist, Jahrhunderte zu überdauern, als ephemere Kunstform und im Weiteren deren Nachhaltigkeit zu untersuchen. Am Beispiel einer Ausstellung wird hier aufgezeigt, wie sich ursprüngliche Gegenströmungen, also Avantgarden, in der Kunst- und Kulturgeschichte etablieren, ohne jemals Mainstream zu werden. Außerdem wird untersucht, was bleibt, wenn bewusst nicht für die Ewigkeit gebaut wird.

1 Giedion 2000, S. 36, Fußnote 1

Datenblatt²

Titel der Ausstellung:

„Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“, kurz

„Exposition des Arts Décoratifs“

Zeitraum:

28. April bis 15. Oktober 1925³

Standort:

Paris, Esplanade des Invalides, Avenue Alexandre III

Chefarchitekt:

Charles Plumet

Fläche:

je nach Quelle zwischen 23,1 ha und 29,1 ha auf beiden Seine-Ufern zwischen Champs Élysées und Les Invalides⁴

BesucherInnenzahl:

5.852.783⁵ bzw. 14.000.000 (sic!)⁶

Teilnehmende Staaten:

Afrika (franz. Kolonien), Argentinien, Belgien, Bolivien, Brasilien, Bulgarien, China, Dänemark, Ecuador, Estland, Finnland, Griechenland, Großbritannien, Guatemala, Holland, Irland, Italien, Japan, Jugoslawien, Litauen, Luxemburg, Monaco, Norwegen, Österreich, Palästina, Peru, Polen, Portugal, Russland, Schweden, Schweiz, Spanien, Tschechoslowakei, Türkei⁷

(je nach Quelle 18, 21 oder 34 teilnehmende Länder)

2 Wenn nicht anders angegeben, sind die Daten Mattie 1998, S. 139ff, entnommen.

3 vgl. Kretschmer 1999, S. 299

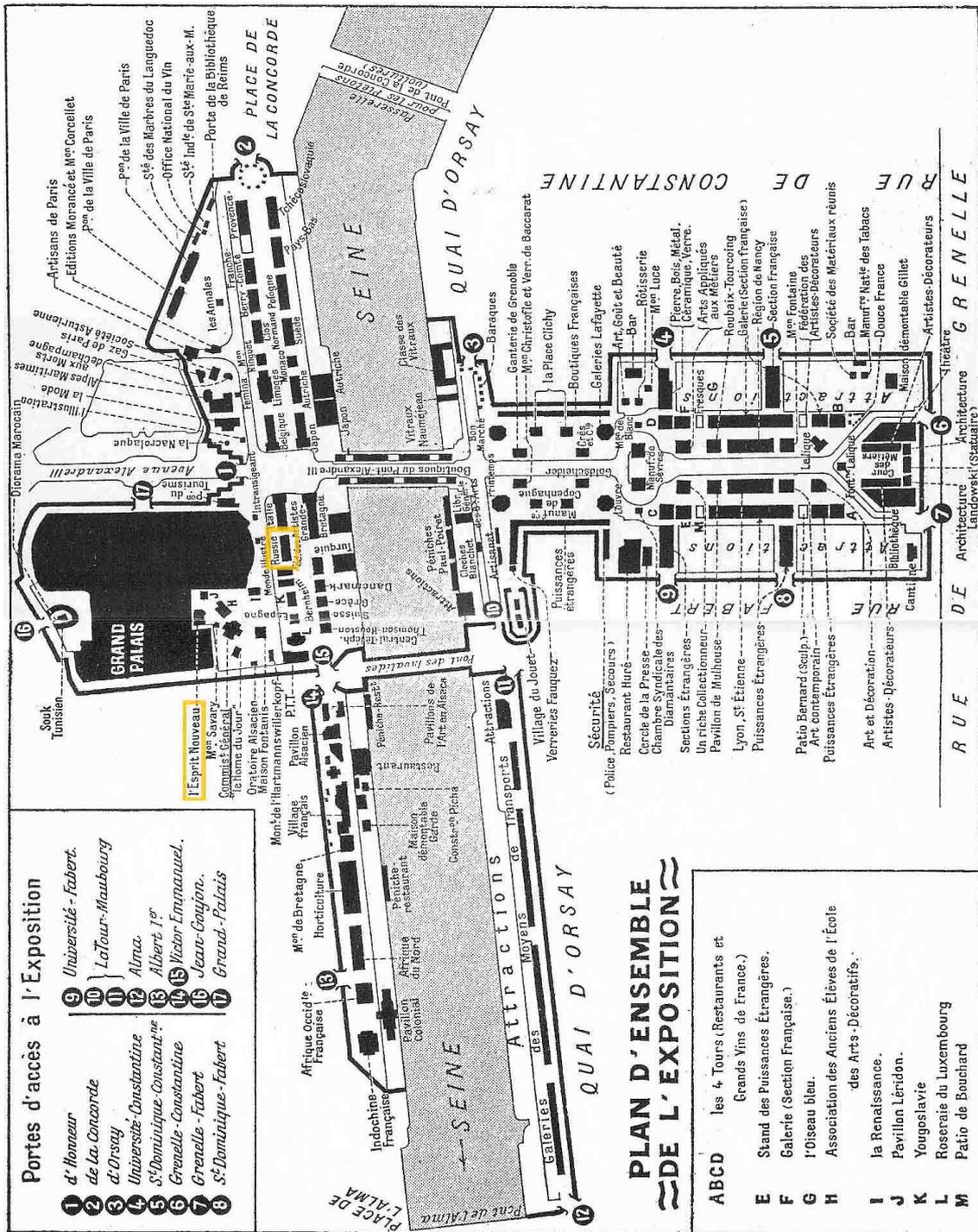
4 vgl. Chérioux, Adolphe: *Les Palais et Pavillons de l'Exposition* in Guide Album 1925, k.S.

5 vgl. Mattie 1998, S. 139

6 vgl. Kretschmer 1999, S. 299

7 vgl. Humbolt, Émile: *Les Nations étrangères à l'Exposition* in Guide Album 1925, k.S.

Lageplan der „Exposition des Arts Décoratifs“



Die gelbe Markierung kennzeichnet die Lage von Le Corbusiers „Esprit Nouveau“ und Konstantin Melnikows Pavillon.

1 Einführung in die Geschichte der Weltausstellungen

Mitte des 19. Jahrhunderts entstand ein Phänomen, das Walter Benjamin später „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“ nennen sollte: Weltausstellungen.⁸ Sie ermöglichten es den Besuchern, die Welt – komprimiert auf die Größe eines Ausstellungsareals – zu entdecken, und erlaubten einen grenzüberschreitenden Vergleich technischer Neuheiten. Internationalität und Innovationen zogen ein breites Publikum an. Endlich war es nicht mehr nur Reisenden und Forschern vorbehalten, den Entdeckungsdrang zu befriedigen; jedermann konnte nun, ohne die Stadt zu verlassen, erleben, was im Rest der Welt vor sich ging. Unterschiedlichste Länder der Erde präsentierten sich und ihre Errungenschaften oder wurden von ihren „Entdeckern“ bzw. Kolonialmächten zur Schau gestellt. Vor allem im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde versucht, die ganze Welt auf Ausstellungsterrains zu holen, indem unter anderem „exotische Lebensformen“⁹ exponiert wurden. In diesem Zusammenhang erweist sich der von Werner Hofmann verwendete Begriff der „Retortenwelt“, die die Wirklichkeit weniger abbilde als ersetze“, als sehr treffend.¹⁰

Durch die internationalen Expositionen wurde auch einem Publikum, dem herkömmliche Museen nicht vertraut waren, ein Zugang zu Historischem, Ethnologischem, Technischem und Künstlerischem eröffnet. Die Aussteller kamen also auch einem gewissen Bildungsauftrag nach, der jedoch hinter dem Ehrgeiz, die Fortschrittlichkeit des eigenen Landes hervorzuheben, meist zweitrangig blieb.

Die rapiden technischen Entwicklungen in der Zeit um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert brachten jährlich genug Neues hervor, um unzählige Besucher zuerst in die Metropolen Europas, dann auch Nordamerikas und schließlich in den Rest der Welt zu locken. Bis heute erfreut sich diese Art der Werkschau, besonders auf dem Kunstsektor, großer Beliebtheit, und die Zahl derartiger Veranstaltungen nimmt stetig

8 vgl. Benjamin 1991, S. 292

9 vgl. Plato 2001, S. 7

10 Hofmann 1991, S. 86ff

zu. In zahlreichen Städten finden mittlerweile Bi- oder Triennalen und Messen statt, deren Ambitionen immer noch mit jenen des 19. Jahrhunderts vergleichbar sind: das globale Geschehen komprimiert zu präsentieren.

Die Hintergründe und Motivationen, universelle Ausstellungen auszurichten, waren vielfältig und veränderten sich im Laufe der Jahre. Die ersten nationalen Ausstellungen der Industrie wurden mit der Intention, „die Arbeiterklasse zu amüsieren“, veranstaltet und wandelten sich von reinem Amüsement zu einem „Fest der Emanzipation“ des Proletariats.¹¹ Die ausgestellten Waren an sich gerieten also in den Hintergrund, und das Spektakel der Ausstellung selbst wurde immer relevanter. Im Gegensatz zu herkömmlichen Museen wandten sich diese Spektakel gleichermaßen an Experten wie an ein fachfremdes Publikum. Die uneingeschränkte Zielgruppe machte die Veranstaltungen zu Massenevents. Nicht unwesentliche Vorläufer der Weltausstellungen waren Kuriositätenkabinette, meist von Herrschern angelegt, wo mehr oder weniger wissenschaftliche Funde, Mitgebrachtes von Reisenden, schlicht alles, was subjektiv als interessant galt, gehortet wurde. So genannte „Völkerschauen“, bei denen fremde Kulturen, teilweise in Form ganzer autochthoner Bevölkerungsgruppen, vorgeführt wurden, waren Ende des 19. Jahrhunderts vor allem in Nordamerika weit verbreitet.¹² Diese verwerfliche Praxis führte zu teilweise bis heute verwurzelten stereotypen Vorstellungen von „Eingeborenenstämmen“ und „Inselvölkern“. Die ethno-, bio- und anthropologischen Ausstellungsstücke nahmen einen großen Teil der meisten Universalausstellungen ein, und der Begriff „Anthropologie“ ging nicht zuletzt aufgrund der Exposition 1878 in Paris in den allgemeinen Wortschatz über.¹³

Auf dem Weg von der nationalen zur Weltausstellung wetteiferten die beiden europäischen Metropolen London und Paris. Geboren wurde die Idee für eine internationale Ausstellung in Frankreich, auch wenn England als erste Nation eine solche ausrichten sollte. In der jungen, revolutionären französischen Republik hatte sich eine reiche Ausstellungstradition entwickelt. Es waren die Industrieausstellungen Frankreichs zwischen 1798 und 1849, die den Weg zur ersten vergleichbaren

11 vgl. Benjamin 2007, S. 238f

12 vgl. Plato 2001, S. 213

13 vgl. ebd., S. 133ff und S. 191

Veranstaltung auf internationalem Niveau gewiesen hatten. Die „erste öffentliche Warenschau“ in Paris wurde zur „Belebung der schlechten Wirtschaftslage nach der Revolution“ abgehalten.¹⁴ Nicht zuletzt, um der Grande Nation zuvor zu kommen, wo bereits 1849 ähnliche Pläne geschmiedet worden waren, organisierte London 1851 die „Great Exhibition“, die erste offizielle Weltausstellung. Der entscheidende Schritt von der „nationalen zur Welt-Wirtschaft“ blieb also der wirtschaftlich führenden Nation, dem Mutterland der industriellen Revolution, England vorbehalten.¹⁵ Oder, wie es Alexis de Valon, Literaturkritiker und Besucher der „Great Exhibition“, formulierte:

„Wir sollen nicht vergessen, [...] dass das Hauptinteresse des universellen Wettbewerbs der Kampf zwischen England und Frankreich ist. [...] Der Rest, um es grob zu sagen, ist nur Beiwerk.“¹⁶

„The Great Exhibition of all Works of all Nations“ war also der unbescheidene Titel der ersten aller Weltausstellungen, für die angeblich über 6 Millionen Besucher die Drehkreuze passierten.¹⁷ Zum ersten Mal in der Geschichte sollten „die Industrie-Erzeugnisse aller gebildeten Völker der Erde zu einer vergleichenden Zusammenstellung vereinigt“ werden, um „den Standpunkt der industriellen und künstlerischen Entwicklung der ganzen Menschheit durch Probe ihrer Erzeugnisse“ darzustellen.¹⁸ Schon am Tag der Eröffnung löste die Ausstellung einen beispiellosen Trubel aus. In dem von Joseph Paxton entworfenen *Crystal Palace*, einer 563 Meter langen und 124 Meter breiten Glas-Stahl-Konstruktion inmitten des Londoner Hyde Park, waren 94 Nationen vertreten. Schaulustige ohne Tickets kletterten in die Bäume der Umgebung, um einen Blick zu erhaschen, und viele der 25.000 Kartenbesitzer (so viele Besucher wurden auf einmal in den Kristallpalast eingelassen, bevor man die Tore schloss) saßen ob des großen Ansturms in kilometerlangen Staus um das Gelände fest.¹⁹

14 vgl. Plato 2001, S. 10

15 vgl. Centre des monuments nationaux 2008, S. 8

16 Alexis de Valon zit.n. Plato 2001, S. 145

„N’oublions pas que, [...] le principal intérêt du concours universel, c’est la lutte de l’Angleterre et de la France. [...] Le reste, à rigoureusement parler, n’est qu’accessoire.“ Valon 1851, S. 219

17 vgl. Brunhammer 1976, S. 20

18 Auffällig ist hierbei, dass einmal von „alle[n] gebildete[n] Völker[n] der Erde“, dann jedoch gleichbedeutend von der „ganzen Menschheit“ die Rede ist. Vgl. „Amtlicher Bericht über die Industrie-Ausstellung aller Völker zu London im Jahre 1851, von der Berichterstattungs-Kommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen“, Berlin 1852, Vorbemerkung, III und Einleitung, 1, zit.n. Kretschmer 1999, S. 15

19 vgl. ebd., S. 18

Allein die Architektur von Paxtons Kristallpalast wäre schon eine Reise nach London wert gewesen, doch kaum ein Superlativ scheint – den Beschreibungen der BesucherInnen zufolge – der Fülle der Exponate gerecht zu werden. Die erste Schau dieser Art war also ein voller Erfolg, was ein Brief Queen Victorias an ihren Onkel belegt:

„Es war der größte Tag in unserer Geschichte, das wundervollste, eindrucksvollste, packendste Schauspiel, das man je gesehen [...]. Der Triumph ist unermesslich.“²⁰

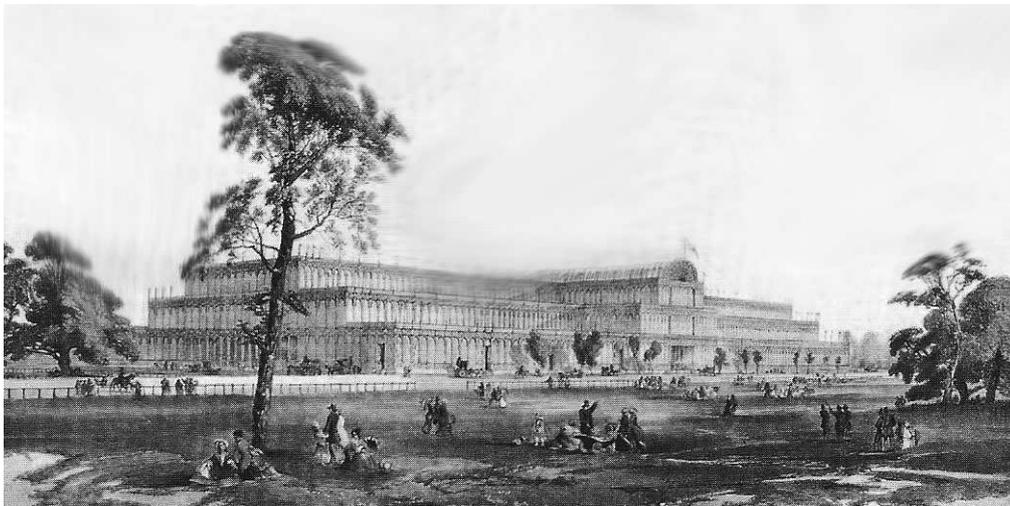


Abb. 1: Paxton's Crystal Palace

Angefeuert vom Erfolg der „Great Exhibition“ begann der Siegeszug der „world fairs“ in Paris, Wien, Philadelphia, u.s.w. Ende des 19. Jahrhunderts übertrafen sich die Schauen gegenseitig an spektakulären Exponaten und Größe. Weltausstellungen bildeten die „Schaufenster, in denen die Nationalstaaten die Früchte ihrer voranschreitenden Industrialisierung zur Schau stellten und ein Resümee ihrer kulturellen Entwicklung zogen.“²¹ Durch den großen Zuspruch entwickelte sich ein regelrechter „Weltausstellungsdarwinismus“²²: Nur die stärkste und schnellste Nation konnte die Ausstellung ausrichten. Hinzu kam das Streben nach immer fulminanteren Attraktionen, das sich nicht auf die Präsentation herausragender Erfindungen beschränkte, sondern sich auch auf dem Vergnügungssektor manifestierte. Bei der

20 zit.n. Kretschmer 1999, S. 20

21 ebd., S. 59

22 vgl. ebd., S. 59

zweiten Pariser Weltausstellung 1867 gab es erstmals einen eigenen Bereich mit Vergnügungs- und Verkaufsständen sowie Restaurants zur Erholung und Erfrischung der Gäste.²³ Im Jahre 1889 erlaubte ein gut ausgebautes Elektrizitätsnetz erstmals ein bis in die Abendstunden ausgedehntes Unterhaltungsprogramm und sorgte sowohl bei den Besuchern als auch bei den Veranstaltern, die dadurch ihre Gewinne steigern konnten, für große Begeisterung. Die elektrische Beleuchtung spielte also eine entscheidende Rolle in der Erweiterung des Vergnügungsbereiches der Ausstellungen, aus welchen sich in späterer Folge Themen- und Erlebnisparks entwickelten, wie sie bis heute vor allem in den USA weit verbreitet sind.²⁴

Anders als heute waren die Kartenpreise damals keine Fixa, sondern unterlagen einer schwer durchschaubaren Eintrittspreispolitik. Die Ticketkosten sanken meist gegen Ende der Ausstellungsdauer, variierten auch im Laufe eines Tages (vor 10 Uhr früh zahlte man beispielsweise mehr, um die Weltausstellungen in Paris 1889 und 1900 zu besuchen), unterschieden sich nach Geschlecht und Berufsstand (Frauen standen günstigere Tickets zu, Soldaten hatten freien Eintritt) und ließen den Schwarzmarkt blühen. Um auch den aus der Provinz Zugereisten und vor allem internationalen Besuchern die Schau schmackhaft zu machen, konnten Förderungen für Fahrtkosten und Unterkunft beantragt werden. Tatsache ist jedoch, dass selbst der günstigste Tarif für einen einfachen Arbeiter noch zu teuer war. Als Versuch einer Demokratisierung boten fast alle Expos im 19. Jahrhundert einen frei zugänglichen Tag pro Ausstellungsdauer an, der jedoch naturgemäß aufgrund der zuströmenden Massen keinen besonders qualitätsvollen Besuch ermöglichte. Trotz der hohen Eintrittskosten stiegen die BesucherInnenzahlen – und davon kann man auch bei angenommener Manipulation der Daten ausgehen – bis 1900 stetig.²⁵

Im 19. Jahrhundert fanden ca. 40 nennenswerte internationale und Weltausstellungen statt. Nach der Jahrhundertwende ebte die Faszination derartiger Spektakel etwas ab, und es folgten einige spezifischere Expos, die ihren Schwerpunkt beispielsweise auf

23 vgl. Plato 2001, S. 153

24 vgl. Zukin 1991, S. 227

25 Angeblich stiegen die BesucherInnenzahlen von 6 Mio. in London 1851 auf mehr als 50 Mio. in Paris 1900 an. Vgl. Plato 2001, S. 107ff

Technik oder Kunst legten. Auf diesen „Festivals der kapitalistischen Zivilisation“ wurde gefeiert, „was der jeweilige Geschmack für schön und wichtig erachtete, also in der Regel der für das späte 19. Jahrhundert charakteristische Mischmasch historischer und exotischer Stilformen“;²⁶ resümiert Wolfgang Schivelbusch den Zeitgeist treffend. Die Briten hatten sich schon kurz nach der „Great Exhibition“ von der Universalausstellung ab- und der Fachausstellung zugewandt. Bereits 1855 tat Frankreich es ihnen gleich und veranstaltete die „Exposition universelle des produits de l’agriculture, de l’industrie et des beaux-arts de Paris“, wo erstmals neben der Bildhauerei, die schon in London vertreten gewesen war, auch der Malerei Platz eingeräumt wurde. Das Ausstellen von Kunst außerhalb der klassischen „Académie des Beaux-Arts“ war ein Novum. Auch KünstlerInnen, die nicht von der Académie kamen, sollte nun eine Plattform geboten werden. Avantgardisten blieben jedoch auch hier weitgehend ausgeschlossen. In selbst organisierten Gegenausstellungen verschafften sich die Ausgeschlossenen dennoch immer wieder Aufmerksamkeit, die sich, wie viele Beispiele zeigen sollten, als um vieles nachhaltiger entpuppte, als die, die eine Präsentation in der Masse einer Universalausstellung je hervorrufen hätte können.

Nicht unerwähnt sollte auch die Tatsache bleiben, dass in Paris 1855 erstmals Exponate käuflich erwerbbar waren. Die Besucher sollten sich also auch aktiv an der Ausstellung beteiligen – als Konsumenten.²⁷



Abb. 2: Pavillon der Galleries La Fayette

26 Schivelbusch 1992, S. 11

27 vgl. Plato 2001, S. 146

Käufliche Güter, technische Errungenschaften, Neuheiten sämtlicher Naturwissenschaften und die schönen Künste waren die Inhalte der Ausstellungen. Das äußere Erscheinungsbild prägten jedoch die Architekten und Architektinnen. Die nicht zu unterschätzende Verantwortung für den ersten optischen Eindruck beim Durchschreiten des Eingangsportals, für die Inszenierung, die einen verführt, die ausgestellte Lampe oder den Wandteppich zu kaufen, sowie die Impression, die ein Land aufgrund des präsentierten Pavillons hinterlässt, lag in den Händen der Planer und Baumeister. Wurden ursprünglich alle Exponate in einem gigantischen Bauwerk (wie dem *Crystal Palace*) zusammengestellt, so begann man bald damit, jedes Land seine eigenen repräsentativen ArchitektInnen wählen zu lassen.²⁸ Durch die Diversität der Teilnehmer war das Gesamtbild der Weltausstellungsarchitekturen stets von unterschiedlichen Stilen geprägt. Die Vielfältigkeit der Bauten machte den Reiz der Veranstaltungen aus, doch neben viel Neuem waren auch zahlreiche wiederkehrende Formen zu finden. Sich auf historische Formensprachen zu beziehen, ist in der Kunstgeschichte keine Seltenheit. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann man jedoch erstmals mit dem Wiederaufgreifen und Vermischen unterschiedlicher vergangener Stilrichtungen in ein und demselben Bauwerk. Anders als in der Renaissance beschränkte man sich nicht auf die Wiederbelebung einer einzelnen Stilrichtung, sondern führte historische und exotische Stile aller Herren Länder und Epochen zusammen. Dieser Eklektizismus erreichte um 1900 seinen Höhepunkt, wobei der Begriff des „Zuckerbäckerstils“ geprägt wurde. Die Wiederverwertung von Schon-dagewesenem enttäuschte viele Anhänger der Avantgarde, die sich mit der Weltausstellung 1900 einen Startschuss in das neue Jahrhundert erhofft hatten und stattdessen melancholische Traumschlösser und „Sahne-Baisers“ vorgeführt bekamen. Der Anblick des Ausstellungsgeländes bei Nacht stimmte jedoch auch die schärfsten Kritiker milde. Die dekorativen Verzierungen und Ornamente verschwanden im Dunkel, und der technische Fortschritt manifestierte sich in der fulminanten Beleuchtung des Areals.²⁹ Edisons Glühbirne versetzte auch viele Jahre nach ihrer Entdeckung die Menschen noch in Staunen, vor allem wenn sie mit ihrem Licht in bunten Färbungen ganze Fassaden überzog. Der Elektrizitätspalast war somit auch das Wahrzeichen der

28 vgl. Centre des Monuments Nationaux 2008, S. 8ff

29 vgl. Schivelbusch 1992, S. 14

Weltausstellung 1900 und stellte einen Höhepunkt der Weltausstellungsgeschichte dar, der schwer zu übertreffen sein würde.³⁰ In den Nullerjahren des damals frisch angebrochenen Säkulums versuchten sich kleinere Städte wie Lüttich, Mailand, Brüssel und Gent mit mäßigem Erfolg in der „Weltenschaumacherei“, bevor der Funke in die Vereinigten Staaten von Amerika übersprang. Auch wenn schon seit 1876 Großausstellungen in den USA stattgefunden hatten, etablierte sich erst mit St. Louis 1904 und San Francisco 1915 eine Ausstellungstradition, die der europäischen würdig war.³¹



Abb. 3: Wasserschloss, dahinter Elektrizitätspalast, Weltausstellung Paris 1900

Nach der Unterbrechung in den Kriegsjahren wurde der Ausstellungsreigen bald wieder aufgenommen. Allerdings lag der Fokus nun meist auf inhaltlichen Schwerpunkten und nicht auf der Quantität der Teilnehmerstaaten. Dies war auch bei der „Exposition des Arts Décoratifs“ 1925 in Paris der Fall. Die Ausstellung polarisierte wie wenige andere und wird oft, obgleich sie nicht universell, also nicht weltweit, sondern „nur“ international war, in einem Atemzug mit den großen Weltausstellungen genannt. Sie veranschaulicht auf einzigartige Weise den ambivalenten Zeitgeist, der einerseits jener der letzten Jahrhundertwende war, andererseits in seiner avantgardistischen Ausprägung auch heute noch Aktualität besitzt. Sie ist ein stereotyper Ausschnitt aus der

30 Um daran zu erinnern, dass für die Realisierung eines solchen Spektakels nicht nur die viel gerühmten ArchitektInnen und KünstlerInnen, sondern auch unzählige, großteils unterbezahlte ArbeiterInnen notwendig waren, ließen 1907 Lichtarbeiter das Leuchtspektakel der Ausstellung durch einen Streik erlöschen. Vgl. Cox 2000, S. 21

31 vgl. Kretschmer 1999, S. 157

Kunstgeschichte, der die Schwierigkeiten einer aufkeimenden Avantgarde ebenso zeigt, wie den Überlebenskampf traditionellen Kunsthandwerks. In diesem Mikrokosmos, den man, unter Vorbehalt, als maßstabsgetreues Modell des gesamten Kunstgeschehens der Zwischenkriegszeit sehen könnte, findet man auch in vorbildlicher Vollkommenheit politische, soziale, kulturelle und wissenschaftliche Ereignisse, Geschichten und Probleme. Aufgrund der Anwesenheit vieler internationaler Gäste bot es sich natürlich an, wissenschaftliche Kongresse, deren Anzahl sich meist im zweistelligen Bereich bewegte, in den Zeitraum der Ausstellung zu legen.³² Nicht zuletzt durch solche Kongressmitschriften sind Weltausstellungen relativ gut dokumentierte historische Ereignisse, die Aufschluss darüber geben, was die Menschen einer gewissen Ära bewegte.

32 vgl. z.B. Eyrolles 1925

2 Positionierung der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“



Abb. 4: „Porte d’Honneur“, Nordportal der „Exposition des Arts Décoratifs“

Die Ausstellung 1925 war in vielen Belangen außergewöhnlich. Sie sollte als „illustration d’une gloire et d’une puissance retrouvée“³³ Frankreichs wiedererrungene Vormachtstellung in der Kunst demonstrieren und den schönen Künsten den Platz einräumen, der ihnen in den vorhergegangenen Weltausstellungen nicht zugestanden worden war. Auch wenn es sich in diesem Fall lediglich um eine „Exposition internationale“ handelte, wurde die Expo 1925 doch, was die Dimensionen angeht, in derselben Art und Weise angelegt wie „Universal-“ oder „Welt-“ Ausstellungen.^{34 35} Ein erster Gesetzesentwurf³⁶ war 1912 im Parlament eingelangt, der die Ausrichtung einer „Exposition des Arts Décoratifs“ ermöglichen sollte. Der Zusatz „et Industriels“ wurde erst angefügt, als die Industrie eine Möglichkeit sah, von dem Spektakel zu profitieren,

33 „Illustration wiedergefundener Ruhms und Macht“ [Ü.d.V.], vgl. Bacha 2005, S. 154

34 vgl. ebd., S. 154

35 Zum Transport der BesucherInnen waren innerhalb des Geländes sogar „Autos sur rails“ geplant, die alle 45 Sekunden (sic!) abfahren sollten. Vgl. Chérioux, Adolphe: *Les Palais et Pavillons de l’Exposition in Guide Album 1925*, k.S. Die tatsächliche Umsetzung dieser Schienenausos konnte ich jedoch nicht verifizieren.

36 „proposition de loi“, Bacha 2005, S. 155

und das Industrie- und Handelsministerium die Organisation an sich riss. Die unter der Schirmherrschaft des Chefarchitekten Charles Plumet realisierte „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ wurde schließlich am 28. April 1925 von Präsident Gaston Doumergue feierlich vor 4.000 geladenen Gästen eröffnet.³⁷ Bis zum 15. Oktober desselben Jahres wurde die mit 150 Pavillons bebaute Fläche (mit einer Größe von, je nach Literaturquelle, 23 ha³⁸, 28 ha³⁹ oder 29,1 ha⁴⁰) auf beiden Seine-Ufern zwischen der Champs Élysées und Les Esplanades des Invalides von 20.000 Personen bespielt.⁴¹ Je nach Quelle schwankt die Zahl der Teilnehmernationen zwischen 18⁴² und 21⁴³, die mit ihren Pavillons viele Millionen BesucherInnen anzogen.⁴⁴

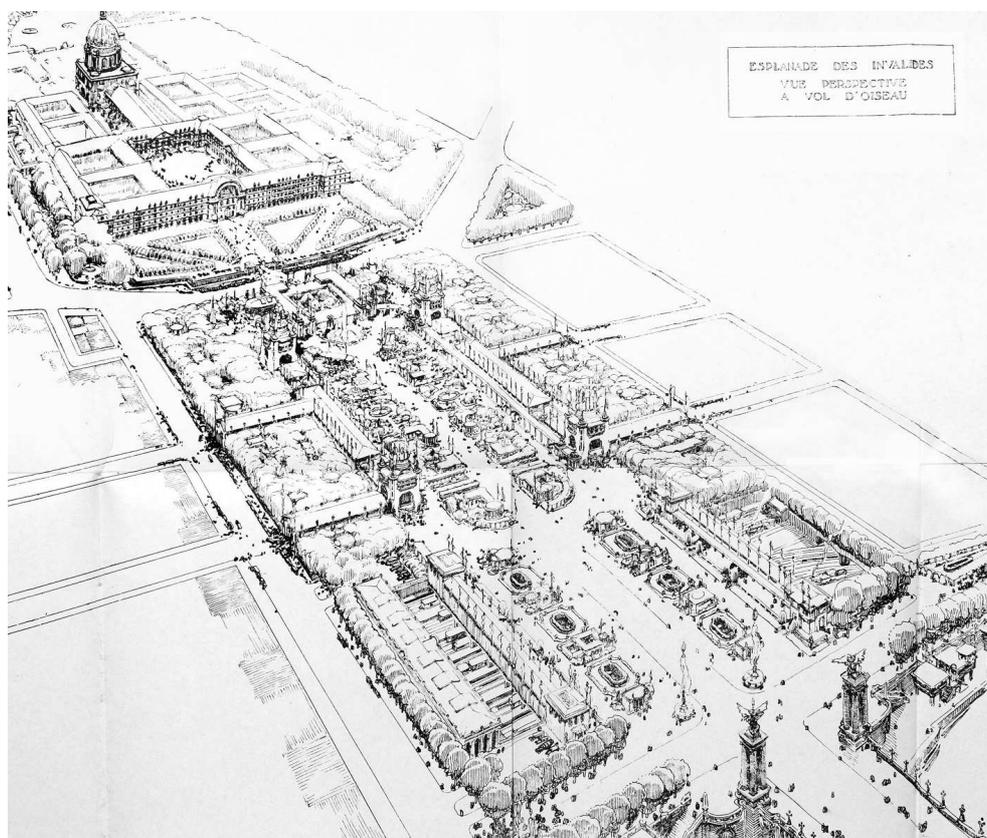


Abb. 5: Vogelperspektive des Ausstellungsareals

37 vgl. Cabanne 1986, S. 52

38 vgl. Mattie 1998, S. 139

39 vgl. Chérioux, Adolphe: *Les Palais et Pavillons de l'Exposition* in Guide Album 1925, k.S.

40 vgl. Kretschmer 1999, S. 299

41 vgl. Bacha 2005, S. 155

42 Chérioux, Adolphe: *Les Palais et Pavillons de l'Exposition* in Guide Album 1925, k.S.

43 Brunhammer 1976, S. 10

44 Auch die BesucherInnenzahl schwankt enorm, von knapp 6 Mio. in Mattie 1998, S.139ff, bis zu 14 Mio. in Kretschmer 1999, S. 299.

Die Veranstaltung sollte sich größtenteils selbst finanzieren, obwohl sie zum Teil von Stadt und Staat subventioniert wurde. Vor der Eröffnung war man zuversichtlich, dass die Ausstellung ein finanzieller Erfolg werden würde. Um das nötige Geld aufzubringen, wurden schon im Vorhinein Eintrittsgutscheine zu 50 Francs in Umlauf gebracht, die gegenüber den an der Tageskasse gekauften Tickets Vorteile wie Reduktionen für öffentliche Transportmittel, Begleitveranstaltungen etc. mit sich brachten. Dies spielte insgesamt 60 Millionen Francs ein. Dank einer Subvention der Stadt Paris von 15 Millionen betrug das Budget für die Expo somit insgesamt 75 Millionen Francs.⁴⁵ Das Mehr an Einnahmen sollte dann zwischen Stadt und Staat aufgeteilt werden.⁴⁶

Die Tatsache, dass Paris sich ein solches Event leisten konnte, belegte die finanzielle Potenz der Stadt. Bei Ausstellungen dieser Art handelte es sich aber stets auch um eine Demonstration politischer Verhältnisse. Daher war die An- oder Abwesenheit der Vertretung bestimmter Länder kein zufälliger Umstand.⁴⁷ Deutschland durfte beispielsweise aufgrund des schlechten Verhältnisses zu seinem Nachbarstaat nach dem Ersten Weltkrieg nicht mit einer Einladung rechnen. Man könnte den Organisatoren auch unterstellen, dass die erfolgreiche Teilnahme des Deutschen Werkbundes am *Salon d'Automne*⁴⁸ 1910 ein Mitgrund für Deutschlands Ausschluss war, auch wenn in der Literatur meist nur die Niederlage Frankreichs im Kampf um das Elsass genannt wird. Die Veranstalter beraubten sich durch diese Exklusion eines relevanten Beitrags, nämlich dem der Bauhäusler, was von einigen wenigen Fachleuten wie -medien sehr bedauert wurde.

Die UdSSR verdankte ihren Beitrag dem Wahlerfolg des *Cartel des Gauches* 1924, einer Koalition aus radikalen Linken und Sozialisten, die nachdrücklich den

45 Laut einer Auskunft der Österreichischen Nationalbank entsprachen am 1. April 1925 100 Francs 37,28 Schilling, was im Jahr 2010 laut Kaufkraftvergleich einer Summe von 119,30 € gleichkommt. Das heißt, man kann die Summe von 75.000.000 Francs mit einem heutigen Betrag von 89.472.000 € vergleichen.

46 vgl. Claris 1925, S. 7f

47 vgl. Gilbert Cordier, *L'Encyclopedie d'Architecte*, S. 6, zit.n. Brunhammer 1976, S. 20

48 Der *Salon d'Automne* war eine Veranstaltung, die modernen Strömungen, die von der Akademie abgelehnt wurden, eine Ausstellungsplattform bot. 1910 begeisterten die Entwürfe deutscher KünstlerInnen das Pariser Publikum. Dies geschah zum Leidwesen der französischen Veranstalter, die ihren Nachbarstaat, mit dem sie im Wettstreit um die kulturelle und industrielle Vorreiterschaft lagen, lieber scheitern gesehen hätten. Vgl. Beneke 2004, S. 118ff

sowjetischen Pavillon forderten.⁴⁹ Bezeichnenderweise wurde Konstantin Melnikows Architektur jedoch in eine kleine Ecke des Areals verbannt, um die kaufkräftige Klientel beim Flanieren nicht von den dekorativen Luxusartikeln abzulenken.

Der amerikanische Wirtschaftsminister Herbert Hoover hatte die Einladung Frankreichs zurückgewiesen, da er der Meinung war, Amerika hätte dem Aufruf nach ausschließlich neuem Design nicht gerecht werden können. Es war offensichtlich, dass auch die europäischen Beiträge in keiner Weise ausschließlich „modern“ waren. Die Enttäuschung Charles R. Richards, der als Korrespondent nach Paris geschickt worden war, war abzusehen und geht deutlich aus seinen Berichten hervor, da das Gastland selbst nicht die bahnbrechend neuen Ideen vorzeigen konnte, die es von den USA verlangt hatte.⁵⁰ Der Rückzug der amerikanischen Teilnahme wurde im Guide Album folgendermaßen quittiert:

„Man hat aufgrund der ökonomischen und politischen Bedeutung dieses großen Volkes den Rücktritt der Vereinigten Staaten sehr bedauert, muss jedoch einräumen, dass man sich hier auf künstlerischem Terrain befindet und es ist offensichtlich, dass die Vereinigten Staaten auf diesem Gebiet noch viel zu lernen haben.“⁵¹

Gefolgt wird diese vernichtende Aussage von einer herzlichen Einladung, die USA sollten der Ausstellung doch als Besucher beiwohnen, mit dem Nachsatz, dass ihnen zum Ausstellen einfach die reiche künstlerische Tradition Europas fehle.⁵²

In jedem Fall spiegelte die „Exposition des Arts Décoratifs“ 1925 politische und kulturelle „états d’esprit“ wider, die Geisteshaltungen der Menschen in den 1920er Jahren, die allerdings stark divergierten.⁵³ Sofern man überhaupt von einem „esprit“ der Zwischenkriegszeit sprechen kann, bedeutete er eindeutig nicht für alle dasselbe.

49 vgl. Cabanne 1986, S. 8

50 vgl. Johnson 2000, S. 8ff

51 [Ü.d.V.] *„On a vraiment regretté la défection des États-Unis, à raison de l’importance économique et politique de ce grand peuple, mais il convient de se placer ici sur le terrain artistique et il est évident que, dans ce domaine, les États-Unis ont beaucoup à faire.“* Vgl. Humbolt, Émile: *Les Nations étrangères à l’Exposition*, in Guide Album 1925, k.S.

52 vgl. ebd., k.S.

53 vgl. Bacha 2005, S. 154

2.1 „The birth of modern kitsch“⁵⁴

Die „Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes“ sei „das beste Beispiel dafür, dass internationale Ausstellungen auch ohne die Vorsilbe «Welt-» Einfluss haben können,“ schreibt Winfried Kretschmer, „vielleicht sogar dafür, dass Ausstellungen überhaupt etwas bewirken können“.⁵⁵ Er bezieht sich nicht zuletzt auf die von ihrem Titel hergeleitete Stilbezeichnung *Art déco*. Der Ursprung seiner Bezeichnung ist jedoch keineswegs mit dem des Stils selbst gleichzusetzen. Die später als *Art déco* bezeichnete Formensprache entstand schon in den Zehnerjahren vor der gleichnamigen Ausstellung.⁵⁶ Das Verhältnis von Kunst und Technik bzw. Industrie war schon bei vorhergegangenen Ausstellungen angeklungen, jedoch noch nie spezifisch zum alleinigen Thema gemacht worden.⁵⁷ Im Nachhinein gesehen sollte es auch der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ nicht gelingen, die Vorzüge der Industrialisierung für die Kreativwelt zu substantzieren, da die dekorativen Exponate größtenteils handgefertigte Luxusgüter waren. Einer der wenigen Vordenker war hier Le Corbusier, der selbst in großen Maßstäben industrielle Serienproduktion in Betracht zog und daraus seine ökonomischen „Wohnzellen“ entwickelte.

2.2 Motivation zur Ausrichtung und Ziele der Ausstellung 1925

Die Idee zu dieser Exposition im Jahre 1925 geht, wie erwähnt, bereits auf das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zurück.⁵⁸ Schon damals wurden Pläne geschmiedet, ausschließlich moderne französische Kunst zu zeigen, um die Vormachtstellung als Kunst-Hauptstadt zurückzugewinnen, die Turin Paris kurzzeitig abgerungen hatte.⁵⁹ Die ersten Schritte zur „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ wurden jedoch von den Schrecken des Ersten Weltkrieges unterbrochen, und die tatsächliche Veranstaltung der Ausstellung in der Zwischenkriegszeit brachte nun spezielle

54 In Foster 2004 heißt es auf S. 196: „*The Art Déco exhibition makes official the birth of modern kitsch*“. Die „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ wird also als „*offizielle Geburtsstunde des modernen Kitsch*“ [Ü.d.V.] bezeichnet.

55 Kretschmer 1999, S. 178

56 vgl. Riley und Bayer, 2004, S. 350

57 vgl. Kretschmer 1999, S. 177ff

58 Die angegebenen Jahreszahlen variieren innerhalb der Fachliteratur. So ist die erste Planungsphase in Cabanne 1986 auf S. 52 mit 1910 datiert, bei Foster 2004 auf S. 196 mit 1907.

59 vgl. Mattie 1998, S. 125

Umstände mit sich. Man wollte der Welt einerseits zeigen, dass es eine Zukunft gab, andererseits galt es, an die Tradition vor dem Ersten Weltkrieg anzuschließen, um zu beweisen, dass man sich nicht aus der Bahn hatte werfen lassen. Diese Ambivalenz, die in allen Lebensbereichen zwischen den Kriegen spürbar war, lässt sich unmissverständlich an den Ausstellungsarchitekturen ablesen: einerseits Bauten im (Jugend-) Stil der Jahrhundertwende, andererseits eine Avantgarde, die von der reinen Faszination des technischen Fortschritts schon längst dazu übergegangen war, ihn sich für die Umsetzung neuer Formen zunutze zu machen. (Dies wird insbesondere an den „5 Punkte[n] neuer Architektur“ [siehe Seite 59] von Le Corbusier noch deutlich werden, deren Form rein auf neuen Materialien beruht.) Der Stil der Jahrhundertwende war bei der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ so stark vertreten, dass man glauben hätte können, keine der schönen Künste hätte sich in den vorangegangenen 25 Jahren weiterentwickelt. Nach außen wollte jedoch der Anschein einer progressiven Veranstaltung gewahrt werden, und so ist in der offiziellen Schrift der Organisatoren von „Zukunft“, „Innovation“ und „Fortschritt“ die Rede. Des Weiteren werden die beiden Fragen angeführt, die Frankreich für sich beantwortet haben wollte: „Où en est-on à l'étranger?“ (Welche Position hat man im Ausland inne?) und „Où en sommes-nous par rapport aux autres?“ (Wo stehen wir im Verhältnis zu den anderen?).⁶⁰

Ohne die Veranstaltung zu einem Jahrmarkt der Eitelkeiten verkommen zu lassen, sollten KünstlerInnen wie Industrielle von ihrer Selbstdarstellung profitieren.⁶¹ Nicht alle guten Vorsätze, die das Komitee im Guide Album propagiert hatte, wurden jedoch eingehalten. So hätte die Ausstellung beispielsweise auch jungen, unbekannteren KünstlerInnen eine Plattform bieten und die gegenseitige Inspiration der verschiedenen Nationen ermöglichen sollen: ein bis auf wenige Ausnahmen, wie die fruchtbare Begegnung von Le Corbusier und Melnikow, gescheitertes Vorhaben. Mit der bürokratischen Zuteilung der Pavillon-Stellplätze wollte das Komitee für einen fairen, objektiven Vergleich sorgen.⁶² Inwieweit die Organisatoren auch diesem Anspruch ganz offensichtlich nicht gerecht wurden, wird am Beispiel des Bauplatzes, der Konstantin

60 vgl. Guide Album 1925, Vorwort, k.S.

61 vgl. ebd., k.S.

62 vgl. ebd., k.S.

Melnikow zugeteilt wurde, noch deutlich werden. Natürlich seien der Geschmack der breiten Masse und der kommerzielle Aspekt nicht außer Acht zu lassen, so Fernand-David, Commissaire Général de l'Exposition, in seinem Vorwort zum *Guide-Album de l'Exposition*.⁶³ Dem in seiner Beliebtheit stagnierenden Art déco sei in Verbindung mit der Industrie zu einem Aufschwung zu verhelfen, die neuen Fertigungstechniken, die die Industrialisierung mit sich brächte, anzunehmen, somit die Preise zu senken und zu einer Demokratisierung der Kunst zurückzukehren, ihr ihre soziale Funktion zurückzugeben.⁶⁴ So weit die gut gemeinte Intention.

Nach der für Freunde des Fortschritts enttäuschenden Weltausstellung in Paris im Jahre 1900, einem „Schlag ins Gesicht der Anhänger der Moderne“,⁶⁵ wurde nun – mit Rücksicht auf den allgemeinen Geschmack – versucht, die Affinität zu Innovationen besonders hervorzuheben. Neues zu zeigen sei naturgemäß das Ziel der Expo, ohne jedoch das Alte vollends auszuschließen. (Dies sei im Sinne der klassischen Meister zu verstehen, die das Alte beherrschen, um Neues entstehen lassen zu können.)⁶⁶ Für die Moderne, proklamiert Paul Léon, Directeur des Beaux-Arts der Ausstellung 1925, solle der Künstler seinen Elfenbeinturm verlassen, um die Geschehnisse seiner Umgebung in seine Arbeit einfließen lassen zu können, ohne mit dem Strom zu schwimmen.⁶⁷ So löblich Léons Forderung auf den ersten Blick erscheinen mag, im Endeffekt traf dies genau den wunden Punkt der Art-déco-Exposition. KünstlerInnen sollten „nicht elitär arbeiten“, sondern sich der Masse anpassen, „auf ihre Umgebung eingehen“, das heißt, Alltagsgegenstände herstellen und „nicht mit dem Strom schwimmen“, was zur Produktion exklusiver Güter führte. Die „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ war nicht zuletzt eines der Luxusgüter.⁶⁸ Im Guide Album ist zu lesen, dass die Verkaufszahlen luxuriöser Waren im Vergleich zu den vorangegangenen zehn Jahren

63 vgl. Guide Album 1925, Vorwort, k.S.

64 vgl. Foster 2004, S. 196

65 Schivelbusch 1992, S. 14

66 Paul Léon bringt den Vergleich mit dem „Lernen von Altgriechisch oder Latein, um den sprachlichen Horizont zu erweitern, nicht aber um der Sprachen selbst willen.“ vgl. Léon, Paul: *Les Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Guide Album 1925, k.S.

67 vgl. ebd., k.S.

68 Bereits 1798 fand die erste Ausstellung, die ausschließlich der Industrie gewidmet war, am Pariser Champ de Mars statt. Die kritischen Stimmen hatten sich in den über hundert Jahren bis zur „Exposition des Arts Décoratifs“ kaum verändert: Schon damals wurde angeprangert, dass kein neuer eigener Stil entstanden war und „faux luxe“, Scheinluxus, den Ton angegeben hatte. Vgl. Brunhammer 1976, S. 19

um mindestens 50 % gestiegen waren.⁶⁹ Das Verlangen nach Luxus war nicht zuletzt eine Reaktion auf die entbehrensreichen Kriegsjahre. Man wollte zeigen, dass diese schlimme Zeit vorüber war, und sich wieder den schönen Dingen des Lebens widmen.

„Wer Wohlstand sagt, sagt auch Stabilität: [...] Daher muss unsere Überlegenheit klar und solide etabliert werden und das also soll das essenzielle Ziel der Exposition 1925 sein,“⁷⁰

so Alphonse Deville, Président de la Commission de l'Enseignement et des Beaux-Arts. Selbst innerhalb des Guide Album, des offiziellen Leitfadens der Ausstellung, gehen die Erwartungshaltungen und die Vorstellungen der Zielsetzung stark auseinander; der Tenor und das inoffizielle gemeinsame Ziel waren jedoch relativ eindeutig kommerzieller Natur.

Retrospektiv wurde die „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ von Kritikern vom künstlerischen Standpunkt her als Misserfolg angesehen. Sie hätte die Spaltung zweier architektonischer Strömungen dargestellt und sich schließlich der konservativen der beiden verschrieben: dem Art déco.

2.3 Prädominanz von Tradition

Gerade in schwierigen Zeiten lässt sich beobachten, dass sich die Menschen wieder auf althergebrachte Werte berufen, Familie und Traditionen wieder an Wichtigkeit gewinnen und altbekannte Qualitätsmarken mehr geschätzt werden als Neuartiges, das sich noch nicht bewährt hat. Ist die Krise überwunden, steigt meist auch die Lust am schnellen Konsum wieder und die Geister öffnen sich gegenüber Innovationen. Zur Zeit der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“, nach dem Ersten Weltkrieg also, war dem nicht ganz so. Wenn auch die Konsumfreude zurückgekehrt war, die Gier nach Neuem hielt sich in Grenzen.

69 vgl. Guide Album 1925, k.S.

70 [Ü.d.V.] *„Qui dit prospérité dit aussi stabilité. [...] Pour cela, il faut que notre supériorité soit clairement et solidement établie, et c'est là le but essentiel de l'Exposition de 1925.“* Vgl. Deville, Alphonse: *La Ville de Paris a l'Exposition* in Guide Album 1925, k.S.

Die Franzosen waren in ihrem Gemeinschaftsgefühl gestärkt aus dem Krieg hervorgegangen und stolz, all ihren Provinzen einen Platz auf der Exposition bieten zu können. Ganz in der Tradition der historischen Völkerschauen wurden Bauten im für die jeweilige Provinz typischen Stil errichtet, viele davon mit angeschlossenen Restaurants, welche regionale Speisen in passendem Ambiente anboten.⁷¹ Die Nachfrage nach Traditionellem war somit in einem großen Teil des Ausstellungsgeländes naturgegeben. Um die Provinzen zu repräsentieren, stand Avantgardistisches außer Frage. Gleichzeitig wurde jedoch ausgerechnet im Guide Album kritisiert, dass viele Architekturschaffende unermüdlich „degenerierte Traditionen kopieren“ würden, ohne darüber nachzudenken.⁷² Es hing auch 1925 noch der Zuckerbäckerduft dieser wildwüchsig kopierten Traditionen in der Luft, der die Ausstellung 1900 geprägt hatte. Der Eklektizismus der 1920er Jahre hatte zwar nun einen gemeinsamen Nenner, nämlich die Bezeichnung *Art déco*, da sich diese jedoch durch besondere Ambiguität auszeichnet und im Endeffekt einfach all das bezeichnet, was auf der Exposition 1925 zu sehen war, bot sich zwischen der Pont Alexandre und den Esplanades des Invalides ein sehr uneinheitliches Bild.⁷³ Dieser „neue Stil“ war also im Grunde nichts anderes, als ein Konglomerat aus dekorativen Elementen der Vergangenheit.



Abb. 6: Bunte Vielfalt der Pavillons vor dem Grand Palais

71 vgl. Amic, Jean: *Les Provinces françaises à l'Exposition* in Guide Album 1925, k.S.

72 vgl. Brachet, Louis-Loys: *L'Architecture*, in Guide Album 1925, k.S.

73 vgl. Loze 1992, S. 7

2.4 Architektur nach der Jahrhundertwende

Die Inschrift über dem Portal der Wiener Secession besagt: „DER ZEIT IHRE KUNST – DER KUNST IHRE FREIHEIT“. Auch wenn die Zeit des Secessionstils gleichfalls die des Jugendstils und der Art Nouveau war (die sich über innereuropäische Grenzen hinweg sehr ähnlich gestalteten), veranschaulichen die Jahre nach der letzten Jahrhundertwende trotzdem einzigartig die zeitlich parallele Evolution grundsätzlich verschiedener Stile. Infolge des Einschnitts, der durch den Ersten Weltkrieg in allen Lebensbereichen verursacht wurde, waren viele Entwicklungen, die um die Jahrhundertwende begonnen hatten, im Keim erstickt oder zumindest unterbrochen worden. Mit dem Versuch, in der Nachkriegszeit das normale Leben wieder aufzunehmen, wurden auch Tendenzen in der Kunst, die zuvor begonnen hatten, erneut in Angriff genommen. Vor allem im Bezug auf Pariser Architektur ist die oft gebrauchte Bezeichnung der 1920er Jahre als „eigentlicher Übergang in das neue Jahrhundert“ also durchaus treffend.⁷⁴

In einem Paris, das nach den Aufregungen des Krieges mehr nach Neuerungen als nach Revolutionen suchte, war l'Art Nouveau zum dominanten Stil geworden. Seinen Erfolg feierte er dort, wo die 20er Jahre am besten Ausdruck fanden: in Theatern, Opernhäusern, Veranstaltungsräumlichkeiten und Cafés. Architektur-schaffende wie Charles Siglis⁷⁵, Pierre de Montaut und Adrienne Gorska schufen die Szenographien der „années folles“, der verrückten 20er Jahre. Aus Beton, Stahl, Samt und vor allem Licht ließen sie neue Räume entstehen.⁷⁶ Als einer der bahnbrechendsten Bauten der Zeit darf das Théâtre des Champs Élysées gelten, heute unter anderem ständiger Aufführungsort der Wiener Philharmoniker. Die Brüder Perret schufen nach den Plänen von Henry Van de Velde und in Zusammenarbeit mit einigen anderen Künstlern und Architekten 1913 das erste vollkommen aus Stahlbeton gefertigte Theater in Paris, ein Vorzeigewerk, das seinen fixen Platz in den französischen Architekturmuseen hat.⁷⁷ Einer der Mitarbeiter hätte der junge Charles-Édouard

74 vgl. Texier 2007, S. 64

75 Siglis war Architekt eines Pavillons im Kaffeehausstil auf der Expo 1925, vgl. Textier 2007, S. 64.

76 vgl. ebd., S. 64

77 In manchen Quellen taucht nur der Name Auguste Perret als Architekt auf, dieser arbeitete jedoch in dem mit seinen Brüdern Gustave und Claude gegründeten Bauunternehmen Perret. Die Perrets hatten das Projekt „Théâtre Champs Élysées“ von Henry van de Velde übernommen. Vgl. Cornillo 1963, S. 35

Jeanneret (später Le Corbusier) sein sollen, der das Angebot jedoch zugunsten eines Lehrauftrags in seiner ehemaligen Ausbildungsstätte (den er jedoch nie antreten wird) ablehnte.⁷⁸

Die Verkleidung der Betonfassade des Théâtre des Champs Élysées mit weißem Marmor ist untypisch für die Perrets, die spartanische Innenarchitektur lässt jedoch deutlich den Stil der Brüder erkennen. Es ist wenig verwunderlich, dass das neue Bauwerk schon vor seiner Fertigstellung eine Vielzahl von Kritikern auf den Plan rief. Das Théâtre des Champs Élysées ist also in zweierlei Hinsicht exemplarisch. Erstens verdeutlicht es, dass neue Materialien nach neuen Formen verlangen, diese aber auch schaffen. Zweitens, dass das, was von der zeitgenössischen (Fach-) Presse scharf kritisiert wird, gute Chancen hat, in die Kunstgeschichte einzugehen.

Im Gegensatz zu den Bauten der Unterhaltungsindustrie war das große Thema des Wohnbaus der 20er Jahre die Steigerung der Lebensqualität durch verbesserte Hygiene, soziales Wohnen und die Einbindung von Grünflächen in den städtischen Lebensraum.⁷⁹ Häuser mit Balkonen und Terrassen in der Stadt waren eine große Neuerung. Ein Vertreter des Art Nouveau, der diese neuen Kriterien im besten Sinne umsetzte, war Henri Sauvage. Auch er war eng mit der Architektur des Spektakels verbunden und hatte für die Weltausstellung 1900 den Theaterpavillon für Loïe Fuller gestaltet.⁸⁰ Projekte wie dieses, das viel künstlerischen Freiraum ließ, waren jedoch damals wie heute für junge ArchitektInnen schwer zu bekommen. Der (Um-) Bau von Zinshäusern war in Paris eine der wenigen Möglichkeiten für junge ArchitektInnen, Geld zu verdienen, und obwohl dies strengeren Auflagen unterlag als Privataufträge, wurden langsam stilistische Änderungen im Stadtbild sichtbar. Man konnte nach und nach eine Abwendung vom Eklektizismus zugunsten einer nüchterneren, neuen Fassadengestaltung feststellen. Nicht so bei Büro- und anderen Prestigegebäuden, die

78 vgl. Moos 2009, S. 34

79 Walter Benjamin resümierte, dass das 19. Jahrhundert „wie kein anderes wohnsüchtig [war]: Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief in sie ein, dass man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument mit allen Ersatzteilen in tiefe, meistens violette Sammethöhlen gebettet, daliegt. Für was nicht alles das neunzehnte Jahrhundert Gehäuse erfunden hat: für Taschenuhren, Pantoffeln, Eierbecher, Thermometer, Spielkarten – und in Ermangelung von Gehäusen Schoner, Läufer, Decken und Überzüge. Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende.“ Benjamin 1989, S. 29

80 vgl. Texier 2007, S. 65

sich weiter unweigerlich einer reichhaltigen, pompösen Formensprache verschrieben hatten.⁸¹ Die Pariser Avantgarde versuchte also in den 20er Jahren gegen althergekommene Formen anzukämpfen, jedoch, wie Le Corbusier es in „Vers une Architecture“ im Kapitel „La température“ formulierte: „Nous n’en sommes pas là“⁸² – man war noch nicht beim *Esprit Nouveau* angekommen.

2.5 Kontrapunkte und Nährböden der Avantgarde: Stile und Strömungen der 1910er bis 30er Jahre

„Les «Styles» sont un mensonge“, „«Stile» sind eine Lüge“, attackierte Le Corbusier die Klassifizierung einer sich „täglich ändernden Wesenseinheit“.⁸³ Nichtsdestotrotz vereinfacht die Zusammenfassung gewisser Merkmale unter einem Namen den Diskurs.

Die großen Neuerungen des Impressionismus, Fauvismus und Expressionismus lagen noch nicht lange zurück, als 1909 Marinettis futuristisches Manifest die Titelseite des Figaro zierte und Pablo Picasso begann, vom Primitivismus zum Kubismus überzugehen. Während Picassos Inspirationsquelle Afrika immer schwächer in seinen Arbeiten zu erkennen war, bestanden die asiatischen Einflüsse, die Toulouse-Lautrec zu seinen holzschnittartigen Plakatarbeiten inspiriert hatten, auch in den 20er und 30er Jahren.⁸⁴ Zur selben Zeit, als in Russland Wladimir Tatlin zu konstruieren begann und Marcel Duchamp mit seinen ersten Ready-mades Skandale provozierte, polarisierte Malewitsch mit seiner suprematistischen Malerei. Natürlich sind auch andere Stile wie Dada oder Surrealismus keinesfalls aus dem Gesamtbild dieser Zeit auszublenden, werden aber aufgrund ihrer indirekten Relevanz für diesen Text nicht extra erläutert.

81 vgl. Texier 2007, S. 65

82 vgl. Le Corbusier 2008, S. IV

83 „Der Stil ist eine Wesens-Einheit, die alle Werke einer Epoche durchdringt und aus einer fest umrissenen Geisteshaltung hervorgeht. Unsere Zeit prägt täglich ihren Stil. Leider sind unsere Augen noch nicht fähig, ihn zu erkennen.“ Le Corbusier 2006, S. 22f

84 vgl. Humbolt, Émil: *Les Nations étrangères à l'Exposition* in Guide Album 1925, k.S. Auch bei der Architektur des „Théâtre Fruste“, das Auguste Perret für die Expo 1925 erbaute, konnte man Anleihen der japanischen Tradition erkennen. Die Bühne war so konstruiert, dass sie auch ohne Dekoration, ohne „tromp l’oeuil“ bespielt werden konnte. Vgl. Saddy 1966, k.S.

2.5.1 „Après la Belle Époque“

Bei der Betrachtung der 1920er Jahre lohnt sich ein kurzer Rückblick auf die „Belle Époque“, die ihnen vorausging. Es war eine Zeit, die von einer engen Zusammenarbeit von MalerInnen, SchriftstellerInnen und MusikerInnen gekennzeichnet war. Paris entdeckte 1909 Djagilews „Ballet Russe“, in dem das Bühnenbild, die Kostüme und die Ausstattung erstmals eine ebenso wichtige Rolle einnahmen wie die Regie. Die Malerei definierte das „Ballet Russe“ als Marke durch Plakate, Programmheftgestaltung und die Stoffmuster der Kostüme. Ende der Zehnerjahre versammelte Djagilew fast die gesamte namhafte Avantgarde des Okzidents um sich: Strawinski, Prokofjew, Satie, Auric, Milhaud, Poulenc und de Falla komponierten für seine Produktionen, während Picasso, Braque, Matisse, Derain, Marie Laurencin, Juan Gris, Max Ernst, Miro, Utrillo, Laurens und Pevsner Kostüme und Bühnenbilder für 40 Spektakel kreierten, an denen auch Jean Cocteau und Coco Chanel beteiligt waren.⁸⁵ Bald darauf begannen auch andere europäische Theater, bildende KünstlerInnen ans Haus zu holen. Im Film war diese Praxis ebenfalls weit verbreitet, so zum Beispiel bei „L’Inhumaine“, dem der Maler Fernand Léger und der Architekt Robert Mallet-Stevens ihre Kreativität liehen⁸⁶

Nach diesen Feuerwerken an virtuosen Zusammenarbeiten war die Erwartungshaltung gegenüber der „Exposition des Arts Décoratifs“ entsprechend hoch. Sie war eine „Exposition très attendue après la belle époque“.⁸⁷

2.5.2 Konstruktivismus

Die erste Assoziation mit dem Begriff „Konstruktivismus“ ist meist die russische Avantgarde. Er bezeichnet jedoch eigentlich unterschiedlichste Formen der geometrischen Abstraktion. Die Zusammenfassung, die in „L’art en Europe autour de 1925“ getroffen wird, wird hier für sinnvoll erachtet, da sie verwandte Stile, die oft nur getrennt voneinander betrachtet werden, unter „Konstruktivismus“ subsumiert.⁸⁸

85 vgl. Brunhammer 1976, S. 126ff

86 vgl. ebd., S. 126ff

87 „eine ungeduldig erwartete Ausstellung nach der Belle Époque“ [Ü.d.V], vgl. Bacha 2005, S. 155

88 vgl. Ville de Strasbourg 1970, S. 28ff

Einen Grenzfall stellt der Kubismus dar, der in oben genanntem Werk – in einer fahrlässigen Verallgemeinerung – ebenfalls zu den konstruktivistischen Stilen gezählt wird, jedoch eindeutig einen gesonderten Status verdient. Ozenfant und Le Corbusier sahen im Purismus die Fortsetzung des Kubismus, einen „Post-Kubismus“.⁸⁹ Braque und Picasso hingegen waren der Auffassung, Kubistisches könne durchaus dekorativ sein, was Puristen ja um jeden Preis zu vermeiden suchten.⁹⁰ In jedem Fall wird der Kubismus von einigen KunsthistorikerInnen als die größte Revolution seit der italienischen Renaissance bezeichnet. Seine Auseinandersetzung mit Dreidimensionalität, wenn auch ganz und gar nicht im Sinne der Zentralperspektive, war der Architektur sehr nahe. Es lässt sich eine enge Verbindung zwischen Le Corbusiers „promenade architecturale“⁹¹ und dem kubistischen Gedanken herstellen. Es ist also kein Zufall, dass Le Corbusier (und andere Puristen) als einzig dekorative Elemente kubistische Werke zuließen. Wie auch die russischen Konstruktivisten, sahen sich viele KubistInnen eher als IngenieurInnen denn als KünstlerInnen.⁹² Einerseits, weil das hieß, Abneigung gegenüber der Bourgeoisie zu demonstrieren und sich auf die Seite der Arbeiter zu stellen, andererseits, weil sich der Gedanke gut mit ihrer Affinität zur Technik vereinbaren ließ.⁹³

Auf der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ waren die Kubisten einerseits an den Wänden avantgardistischer Pavillons vertreten, andererseits durch die kubistischen Betonbäume der Brüder Jan und Joël Martel. Robert Mallet-Stevens bestückte den von ihm auszustattenden Raum der „ambassade“ (einem Prototyp einer französischen Botschaft, der als Vorzeigeprojekt der „Exposition des Arts Décoratifs“ galt) mit Werken von Fernand Léger („Paris – La Femme et la Tour“) und Robert Delaunay („Lors d’une visite officieuse“). Nach der Inspektion Paul Léons mussten die Werke jedoch abgehängt werden. Ihre Thematik passe nicht in solch repräsentative Räume.⁹⁴

89 vgl. Foster 2004, S. 198

90 vgl. ebd., S. 198

91 Die „promenade architecturale“ zieht die Tatsache in Betracht, dass ein Gebäude nicht nur von einem Punkt aus, sondern in Bewegung wahrgenommen wird. Beim Durchschreiten des Bauwerks soll jeder Blickwinkel ein neues und gleichwertig ansprechendes Bild der Architektur eröffnen.

92 vgl. Cox 2000, S. 61

93 vgl. Cornillo 1963, S. 13

94 vgl. „Faits divers“ in *L’art vivant*, Nr. 12, 15. Juni 1925, S. 38, zit.n. Brunhammer 1976, S. 63

Der Einfluss des Stils auf die Architektur ist unleugbar, auch wenn man kaum von kubistischer Architektur sprechen kann. Am ehesten könnte man diese Bezeichnung noch Le Corbusiers Werk zuschreiben.⁹⁵

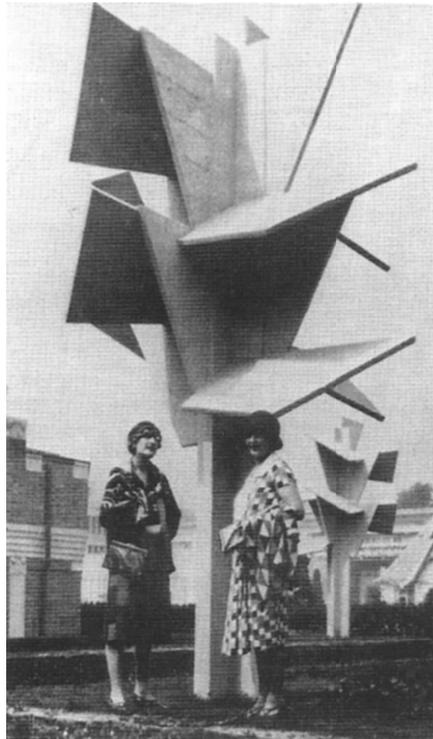


Abb. 7: Martels kubistische Bäume

Die modernen ArchitektInnen der 1920er Jahre mussten sich auf die Unterstützung privater Mäzene verlassen, da die Industrie damals wenig Interesse an avantgardistischem Design zeigte. Sie fanden ihr einziges Publikum in „amateurs éclairés“, also bewanderten Liebhabern, „Snobs“ oder „Frauen mit einer Sensibilität für neue Moden“.⁹⁶ Zumindest für den holländischen Neoplastizismus in Paris weitete sich dieser kleine Interessentenkreis mit der Ausstellung *Les Architects du groupe De Stijl* 1923 aus. Von da an war der neue Stil, der sich um Theo van Doesburg gebildet hatte, in Pariser ArchitektInnenkreisen omnipräsent. Die 1917 in Leiden, Holland entstandene KünstlerInnenvereinigung De Stijl, die bis 1928 das gleichnamige Magazin herausbrachte, proklamierte die Verwendung von klaren Farben und Formen, was wohl am deutlichsten in den Arbeiten des Impulsgebers Piet Mondrian zu sehen ist. Die Integration von Malerei in den architektonischen Raum war ein Merkmal der

95 vgl. Brunhammer 1976, S. 146

96 vgl. ebd., S. 10

„Stijlisten“.⁹⁷ Die Strömung verläuft sich gegen Ende der 20er Jahre nach Auflösung der Gruppe, aber nicht ohne einen zukunftsweisenden Eindruck hinterlassen zu haben.⁹⁸ So zum Beispiel auf Robert Mallet-Stevens, den Architekten des Tourismus-Pavillons auf der Exposition 1925. Er verwendete Stahlbeton vor allem, um Oberflächen und Volumina herzustellen. Diese De-Naturalisierung der Architektur wird nach der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ auch bei Privathäusern sichtbar. Der Einfluss von De Stijl wurde nach 1925, trotz der bald folgenden Auflösung der Gruppe, Teil der Pariser Architekturkultur.⁹⁹

Alle Stilrichtungen, die in Zeiten der eklektizistischen Hochblüte ohne überflüssige Türmchen auskamen, hoben sich von der Masse ab. So auch der Rationalismus, dessen Grundprinzip es war, die tragenden Elemente einer Konstruktion immer sichtbar zu lassen. Das Gerüst aus Stahlbeton oder Eisenträger sollte nicht mehr hinter schmückenden Zierelementen versteckt werden, obwohl es bis in die 1920er Jahre üblich war, den Beton zu ummanteln, um ihn vor der Witterung zu schützen.¹⁰⁰ Beispiele rationalistischer Architektur fanden in Paris durchaus Anklang und wurden für ihre Offenheit und Logik gelobt. Die 1896 von Anatole de Baudot gegründete ArchitektInnengewerkschaft bemühte sich in der Zwischenkriegszeit, die Schule des Rationalismus noch aufrechtzuerhalten, doch bis auf wenige kulturelle Gebäude wurde kaum mehr in der rationalistischen Tradition gebaut.¹⁰¹

Für Le Corbusier ist Beton das ideale Mittel, um „eine neue Poesie der Architektur zu schaffen, [er ist] eine Art Teig, um Räume zu modellieren, ein Mittel, kein Zweck.“¹⁰² Ganz im Sinne der Rationalisten war es also auch das Ziel der Puristen, den Baustoff nicht hinter Mosaiken oder Ähnlichem zu verstecken. Die typischen offenen Fassaden mit großflächigen Fenstern wurden erst durch die Stahlbetonsteher möglich, die die

97 vgl. Brunhammer 1976, S. 12

98 vgl. Ville de Strasbourg 1970, S. 29

99 vgl. Textier 2007, S. 73f

100 vgl. ebd., S. 78ff

101 vgl. ebd., S. 75f.

102 [Ü.d.V.] „*La formule de Le Corbusier règle d'une certaine façon la question du béton, que l'architecte voit alors, en première lieu, comme l'outil idéal pour formuler une nouvelle poésie architecturale, une sorte de pâte, à modeler des espaces, en somme un moyen et non une fin.*“
Textier 2007, S. 80

Wände von ihrer tragenden Funktion befreien. (Eine Eigenschaft, die auch im Kirchenbau hoch geschätzt wurde, da sie das Herstellen von großen Bauteilen in einem Guss ermöglichte.) Le Corbusiers Villa Roche kann als ein Schlüsselwerk des Purismus angesehen werden, da sie das erste Pariser Bauwerk war, das als plastisches Projekt wahrgenommen wurde, und das erste Beispiel dessen, was er „la promenade architecturale“ nennen würde.¹⁰³



Abb. 8: Villa La Roche

Unter dem deklarierten Einfluss der russischen Avantgarde und der Gruppe De Stijl wurden in Deutschland in dem von Walter Gropius gegründeten Bauhaus Stoffdesigns, Bühnenbilder, Möbel, Bauwerke etc. entworfen. Das Bauhaus-Manifest illustriert am besten die Wesenszüge dieser Schule.

„Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine «Kunst von Beruf». Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.“

103 vgl. ebd., S. 81

Als russisches Äquivalent zum deutschen Bauhaus gilt die in den 1920er Jahren in Moskau gegründete staatliche Kunsthochschule VkhUTEMAS.¹⁰⁴ Die Gestaltungsweise der russischen Konstruktivisten, die sich aus primären Formen zusammensetzte, ähnelte der des Bauhauses mehr in ihren grundlegenden Ideen als in der tatsächlichen Ausformung. Auch die ideologischen Grundsätze waren weitaus politischerer Natur als die der Bauhäusler, was besonders aus dem Manifest des Ehepaars Stepanowa-Rodtschenko hervorgeht. Als Antwort auf Noton Pevsners „Realistisches Manifest“ ließen Alexander Rodtschenko und seine Frau 1920 das „Produktivistenmanifest“ publizieren, das „Die Aufgaben der Konstruktivisten-Gruppe“ definierte.¹⁰⁵ Auch hier besteht eine enge Verbindung zum Kubismus und Suprematismus.¹⁰⁶ Konstantin Melnikow ist einer der eindeutigsten Vertreter des Stiles, der die Klarheit der Formen und die typischen Farben mit Zweckmäßigkeit verbindet. Gerade die Architektur war eine wichtige Sparte des russischen Konstruktivismus, auch wenn sie sich meist nur auf Papier abspielte. Mit zahlreichen Architekturzeitschriften und nicht zuletzt mit Lissitzkys Wolkenbügel wurden theoretisch neue Maßstäbe gesetzt.¹⁰⁷ Ihre Hochblüte erlebte die sowjetische Moderne zwischen den 20er und den frühen 30er Jahren. Davor verbot der Bürgerkrieg zwischen 1918 und 1920 bauliche Neuerungen. Erst danach konnten KünstlerInnen, vor allem ArchitektInnen, das umsetzen, womit sie sich in den Jahren davor hauptsächlich theoretisch beschäftigt hatten. Das Ende der produktiven Ära „fällt mit der Umstrukturierung der Berufsgenossenschaften und der Umsetzung des politischen Programmes eines «sozialistischen» Realismus“ zusammen.¹⁰⁸

104 Im Deutschen sind unterschiedliche Schreibweisen üblich. Z.B. „VkhUTEMAS“ in Fosso 2000, „WChUTEMAS“ in Chan-Magomedov 1993

105 vgl. Asholt u. Fährnders 2005, S. 436. Das Manifest beginnt mit der Definition der „Aufgabe der Konstruktivisten-Gruppe“, die „ist, der materialistischen, konstruktiven Arbeit einen kommunistischen Ausdruck zu verleihen.“ und endet mit dem Punkt „Die kollektive Kunst der Gegenwart ist konstruktives Leben“. Ebd., S. 210f.

106 vgl. Ville de Strasbourg 1970, S. 28

107 vgl. Pare 2007, S. 18

108 ebd., S. 9f

2.5.3 Art déco

Die Herkunft der Stilbezeichnung des Art déco wurde ja im Kapitel 2.1 bereits mit wenigen Worten angeschnitten. Der Begriff subsumiert grundsätzlich das Erscheinungsbild jener Gegenstände, die als Reaktion auf die ornamentale Übermäßigkeit um die letzte Jahrhundertwende des vergangenen Jahrtausends entstanden waren und sich durch eine Vielzahl an Charakteristika auszeichnen. Mit dem Ende des Art Nouveau beziehungsweise des Jugendstils und der Art-and-Crafts-Bewegung um 1910 begannen Paul Iribe, Paul Follot, Louis Süe, Jaques-Emil Ruhlmann, Eileen Gray und andere das zu designen, was heute als Art-déco-typisch bezeichnet wird.¹⁰⁹ Da es sich nicht um einen radikalen Stil handelt, der klaren Manifesten folgt, ist eine eindeutige Definition schwierig. Sofern es eine Idee gab, war es die, „d’un monde aimable et facile“, einer „liebenswerten und einfachen Welt“.¹¹⁰ Objekte wie Statuetten, Parfümflakons, Vasen, Plakate sowie Möbel, Lampen, Teppiche, Tapeten etc. wurden einfach unter einer Bezeichnung zusammengefasst, unabhängig von der Qualität der Objekte. Die namensgebende Ausstellung zeigte, was Mode war, den Geschmack der wohlhabenden Massen. Der Stil bediente sich verschiedener Merkmale vorhergegangener und zeitgleicher Strömungen, floraler und geometrischer Elemente, wobei Letztere von KünstlerInnen wie Eileen Gray, Pierre Chareau, René Herbst und Michel Dufet besonders gegen Ende der 20er Jahre vertreten wurden.¹¹¹ Auch der Einfluss der Wiener Secession war teilweise gut erkennbar, verschwamm jedoch oft mit motivationslos beigemischten Stilelementen anderer Herkunft.¹¹²

109 vgl. Loze 1992, S. 8f

110 vgl. Bacha 2005, S. 154 [Ü.d.V.]

111 vgl. Loze 1992, S. 7

112 Auch Wien war eines der Zentren der modernistischen Bewegung, die die Architektur des gesamten 20. Jahrhunderts prägten. Auf den Bedürfnissen des modernen Lebens basierend formierte Otto Wagner einige junge Architekten um sich, die später die Wiener Secession erbauen würden und aus denen auch die Wiener Werkstätten hervorgehen sollten. Der Anspruch, Kunst für eine breitere Gesellschaftsschicht in Form von Alltagsgegenständen und Möbeln zugänglich zu machen, war gut gemeint, scheiterte jedoch und resultierte im Gegenteil in der Produktion von Luxusgütern. Eine enge Verwandtschaft zum Art déco lässt sich hauptsächlich durch dieses Noema herstellen. Überraschenderweise fanden die VeranstalterInnen und BesucherInnen der „Exposition des Arts décoratifs“ besonderen Gefallen an den Wiener Werkstätten. Da die Originale jedoch für den Großteil der BesucherInnen unbezahlbar waren, fanden sich die Objekte der „WW“, vielfach imitiert, in entstellten Billigversionen als Expo-Souvenirs in den Haushalten wieder. Vgl. Foster 2004, S. 196f

Ganz wesentlich beim Art déco ist das Verhältnis von Natur und Technik. Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert fand sich in bestimmten Richtungen der Kunst und Gestaltung eine ganz klare Abwendung von der Industrialisierung. Blüten, Blätterranken und schlanke Baumstämme verschwammen mit dem wallenden Haar tanzender Frauen oder sanften Meereswogen – das sind die Sujets, die gemeinhin als jugendstiltypisch definiert werden. Die bewusste Darstellung organischer Formen und die Abwendung von Symmetrien waren eine Reaktion auf die neue Möglichkeit einer industriellen Produktion von Gegenständen, die stets bestimmten Geometrien folgte. Die vorhersehbare Gegenreaktion folgte im Art déco, das sich wieder vermehrt geometrischen Formen (und somit auch wieder der Industrie) zuwandte. Eines der eindeutigsten Beispiele des Art déco ist das Ende der zwanziger Jahre errichtete Chrysler Building in New York. Der Architekt William van Alen gab der heute weltberühmten Fassade des Hochhauses die Form der Chrysler-typischen Radkappen beziehungsweise einer Kühlerfigur an der Spitze.¹¹³ Eine deutlichere Hommage an die Industrie wäre kaum möglich gewesen.

Es handelt sich beim Art déco, trotz internationaler Wirkung, um ein ursprünglich französisches Phänomen, das der nationalen Tradition sehr verbunden war. Die Bewegung, die anfänglich von den Raumausstattern ausging, wurde schließlich auch von anderen Handwerkern wie zum Beispiel den Kunstschmieden aufgenommen und manifestierte sich später in fast allen Bereichen der bildenden Kunst.¹¹⁴ Dieser dekorative „Un-Stil“ war der Avantgarde ein Feindbild, und der Architekt Auguste Perret erklärte einem Journalisten einige Tage nach der Eröffnung der „Exposition des Arts Décoratifs“:

„Die Art décoratif ist auszulöschen. Ich möchte wissen, wer die beiden Worte «art» und «décoratif» zusammengesetzt hat. Das ist eine Abscheulichkeit. Dort, wo es wahre Kunst gibt, bedarf es keiner Dekoration.“¹¹⁵

113 vgl. Young und Young 2007, S. 93

114 vgl. Loze 1992, S. 8f

115 [Ü.d.V.] „L'Art décoratif est à supprimer. Je voudrais savoir qui a accolé ces deux mots, art et décoratif. C'est une monstruosité. Là où il y a de l'art véritable, il n'est pas besoin de décoration.“ Cabanne 1986, S. 54

Die „Inspirateurs“¹¹⁶, die Urheber des Art déco waren vor allem die Mitglieder der 1901 entstandenen „Société des Artistes Décorateurs“. Zu den Gründern zählten unter anderen Eugène Grasset, Carrier-Belleuse und Hector Guimard (der mit den berühmten schmiedeeisernen Métro-Eingängen ein Stück Pariser Kultur entworfen hat). Das Besondere an der Gemeinschaft war, dass es sich nicht um eine radikale neue Truppe junger KünstlerInnen handelte, sondern um eine generationsübergreifende Institution. Sie arbeitete also Seite an Seite mit der neuen Generation, wie Paul Follot, Maurice Dufrene, Décorchemont etc., die auch 1925 vertreten waren, mit dem Ziel, sich in der Gesellschaft, aber auch in der Industrie einen Namen zu machen. Sie waren eine der treibenden Kräfte, die die Expo 1925 forderten.¹¹⁷ Kritiker wie Gabriel Mourey bedauerten, dass das Industrie- und Handelsministerium die Organisation den Initiatoren schließlich aus den Händen nahm.¹¹⁸ Seine Bedenken bewahrheiteten sich, als die Jury verkündete, nur „moderne“ Werke ausstellen zu wollen (die subjektive Bedeutung dieses ambigen Begriffs wird im folgenden Kapitel noch näher beleuchtet), was zur Folge hatte, dass KünstlerInnen und ArchitektInnen gewaltsam versuchten, „modern“ zu sein, oder, wie die USA, von den harschen Vorgaben eingeschüchtert die Teilnahme zurückzogen.

Das Art déco erfreute sich gemeinhin großer Beliebtheit und erlebte, den Kritiken zum Trotz, die es in seiner Anfangsphase bereits totgesagt hatten, mehr als eine Renaissance im 20. Jahrhundert.¹¹⁹ Doch vor allem in der Typographie und auf Plakaten wurde das Art déco in den 20er Jahren vom Bauhaus und vergleichbar klaren Formen abgelöst, die sich besser für diese Art von Kommunikation eigneten. Nichtsdestotrotz trugen die „affiches“ erheblich zur Verbreitung und allgemeinen Rezeption des Art déco bei, und schließlich sind es die Werke der Graphiker und Graphikerinnen, die zur Definition und Verbreitung dessen, was als Art Déco bezeichnet wird, beigetragen haben.¹²⁰

116 vgl. Brunhammer 1976, S. 11

117 vgl. Brunhammer 1976, S. 12

118 vgl. ebd., S. 32

119 vgl. Thiébaud 2009, k.S.

120 vgl. Caractere 1976, S. 57f

2.6 „Ce qui ne ressemble à rien“¹²¹

In einem Interview im „Catalogue Général Officiel de l'Exposition“ spricht der Autor Elie Richard mit Marcel Magne, dem technischen Berater der Ausstellungskommission von 1925. „Zum ersten Mal werden wir die Werke und nicht die Menschen beurteilen,“ meint Magne. „Anstatt wie früher die Werke nach Kategorien zusammenzustellen, versuchen wir diese dem Publikum in einem Umfeld zu präsentieren, das ihnen entgegenkommt.“¹²² Nachdem die Form der Präsentation nun festgelegt war, standen die Kuratoren der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ 1925 vor einer weiteren delikaten Aufgabe: Es galt, Zulassungskriterien zu finden, die eine eindeutige Klassifizierung der eingereichten Werke und Teilnehmer in „akzeptabel“ oder „abzulehnen“ ermöglichten. Da besagtes Art déco zum Zeitpunkt der Planung als Stil offiziell noch nicht existierte, fiel die Möglichkeit einer Selektion nach Stilzugehörigkeit aus. Eine genaue Analyse des Titels der Ausstellung sollte auch über deren Inhalte Aufschluss geben, und so wurde nach einer Definition des an letzter Stelle stehenden Attributs gesucht. Paul Géraldy fing in der Zeitschrift „L'Illustration“ den zwispältigen Ton dieser prestigeträchtigen Veranstaltung in einer bezeichnenden Anekdote ein. Einer seiner Freunde war in die Jury zur Auswahl der Teilnehmer berufen worden. Er wurde angehalten, nur die „modernen“ Werke zuzulassen. Woran man ein „modernes“ Werk erkenne, fragte er den Präsidenten der Kommission. Die Antwort war einfach: „À ce qu'elle ne ressemble à rien.“ „Daran, dass es nichts ähnelt.“ Géraldy selbst schien von dieser scheinbar unqualifizierten Aussage (die jedoch einen unbestreitbaren Wahrheitsgehalt birgt) peinlich berührt zu sein. Er beschwichtigte den Leser fast entschuldigend und rechtfertigend mit dem positiven Nachsatz, dass der „moderne“ Stil doch etwas ähnele, nämlich dem modernen Leben, den modernen Bedürfnissen. Er sei Spiegel der Gesellschaft und deren Geist, deren Kultur. Er sei im selben Maße modern, wie sie selbst.¹²³

121 „Das, was nichts ähnelt“ [Ü.d.V]

122 Bacha 2005, S. 158

123 vgl. Géraldy 1925

In der offiziellen Ausschreibung hieß es: „Zur Ausstellung zugelassen sind Werke mit neuer Inspiration, einer Originalität, die von den Künstlern, [...] ausgeführt wurde. Rigoros ausgeschlossen werden Kopien, Imitationen und Abbildungen von alten Stilen.“ [Ü.d.V.] „Sont amies à l'Exposition les œuvres d'une inspiration nouvelle et d'une originalité réelle exécutées et présentées par les artistes [...]. En sont rigoureusement exclues les copies, imitations et contrefaçons des styles anciens.“ Anonym, Imprimerie nationale, 1925, S. 14

In Wirklichkeit wurde die Frage nach Moderne oder Modernität auf der Ausstellung der „Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ nicht beantwortet. Im Gegenteil, alles Moderne galt in den 20er Jahren gemeinhin eher als suspekt als unterstützenswert.¹²⁴ Die regressive Attitüde (vor allem der Geldgeber) verursachte Unmut bei KünstlerInnen wie KritikerInnen.

„Die Pavillons der großen Kaufhäuser auf der Ausstellung von 1925 sind medioker, sowohl auf der architektonischen, als auch auf der Ebene des Dekorativen und der Möbel.“¹²⁵

Die allgemeine Unzufriedenheit der AnhängerInnen der Moderne war nicht zu überhören. Die Initiatoren der Ausstellung hätten nicht verstanden, dass die technischen die wahren Fortschritte des Jahrhunderts wären. Wirklich revolutionär seien die Architekten und Künstler gewesen, die sich den technischen Errungenschaften zugewandt hätten. Die großen Reformatoren seien nicht Morris, Gallée, usw. gewesen, sondern Hittorff, Labrouste, Eiffel, Freyssinet, Perret, Wright, Zeppelin, Dumont, nicht zu vergessen Röntgen und die Konstrukteure der Dynamos und der Automobile.¹²⁶ In einem Interview für „l'Amour de l'Art“ meinte Auguste Perret, dass der einzige Unterschied zwischen der Weltausstellung von 1900 und jener des Jahres 1925 im Erscheinungsbild läge: Das rein geometrische Ornament wäre dem floralen gewichen, das jedoch wieder die gleiche Rolle erfülle: jene, die tragenden Bauelemente vor dem Betrachter zu verstecken. Wenn jemand also nach dem Aspekt der Moderne der „Arts Décoratifs et Industriels“ fragte, wäre die Antwort keine einfache gewesen, so Perret.¹²⁷

124 vgl. Cabanne 1986, S. 52

125 [Ü.d.V.] „Les pavillons des Grand Magasins à l'Exposition de 1925 sont médiocres, tant sur le plan de l'architecture que sur celui du décor et de l'ameublement.“ Brunhammer 1976, S. 45

126 vgl. Brandt 1925, S. 284

127 vgl. ebd., S. 284

3 Abseits des Dekorativen

Auguste Perret sah die Frage nach der Moderne durch die „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ nicht beantwortet. Tatsächlich gab es indes zwei sehr konkrete Antworten: Le Corbusier¹²⁸ und Konstantin Melnikow. Ihre beiden Beispiele avantgardistischer Architektur illustrierten hervorragend einen Kontrapunkt zum dekorativen Mainstream. Einer der Schlüssel ihres Erfolges war es, die Funktionen ihres Schaffens in Betracht zu ziehen. Sie versuchten nicht, aus der Geschichte geliehene Formen zu behübschen oder sie durch einen neuen Anstrich zu modernisieren, sondern scheuten den Aufwand nicht, Ideen und Funktionen von Grund auf neu zu er- und überdenken. Was das Art déco nur scheinbar unterstützte, nahmen sie ernst: die neuen Bedürfnisse der Gesellschaft. Sie setzten sich also in gleichem Maße mit der Soziologie und Technik bzw. Industrie ihrer Zeit auseinander, wie mit ihrem eigentlichen Spezialgebiet, der Architektur. Dieses ganzheitliche (Voraus-) Denken ließ sie aus der Fülle profaner „verdekorierter“ Architekturen herausstechen.

Charles-Édouard Jeanneret und Konstantin Melnikow sind von Antagonisten ihrer Zeitgenossen zu Protagonisten der Architekturgeschichte geworden.

3.1 Konstantin Melnikows Pavillon

Die Einladung der UdSSR zur „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ war eine der ersten Handlungen Frankreichs, nachdem es seine diplomatischen Beziehungen zur Sowjetunion 1924 wieder aufgenommen hatte. Dazu trug vor allem der Wahlerfolg des „Cartel des Gauches“ im Mai dieses Jahres bei. Wie das Gastgeberland sahen auch die Russen eine Chance, sich nach einer politisch turbulenten Zeit wieder als kultivierte Nation zu behaupten.¹²⁹

128 Charles-Édouard Jeanneret, besser bekannt unter seinem Künstlernamen „Le Corbusier“, arbeitete mit seinem Cousin Pierre Jeanneret zusammen. Der Einfachheit halber beschränke ich mich, wie die meisten Literaturquellen, auf die Nennung Le Corbusiers im Namen aller am Bau Beteiligten. Es sei jedoch stets bedacht, dass auch die großen Meister ihre Werke nicht im Alleingang vollbringen, sondern meist auf ein ganzes Team kompetenter MitarbeiterInnen zurückgreifen, die leider oft unerwähnt bleiben und in Vergessenheit geraten.

129 vgl. Dabrowski, Dickerman, Galassi 1998, S. 72

In fast sämtlichen Literaturquellen findet man den sowjetischen Pavillon zusammen mit *L'Esprit Nouveau* als die bahnbrechendsten Bauwerke der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ angeführt. Konstantin Stepanowitsch Melnikow war einer der facettenreichsten Architekten der russischen Avantgarde. Er hat es geschafft, einerseits mit ephemeren Pavillons, die trotz ihrer Simplizität und Transparenz nie fragil wirkten, andererseits mit Entwürfen für Betonkolosse, wie der „Parkgarage für 1000 Autos“, in die Architekturgeschichte einzugehen. Seine Arbeit folgte nie einem bestimmten Muster, woraus sich die Vielfalt seines Schaffens ergab. Egal, ob ein kleiner Kiosk oder ein gigantischer Arbeiterklub, jede Gestaltung war mit Konsequenz schlüssig zu Ende gedacht.

3.1.1 Zur Biographie Melnikows

Der junge Architekt Konstantin Melnikow war der Auserkorene, der die UdSSR 1925 in Paris vertreten sollte. Als Sohn einer Arbeiterfamilie wurde dem damals 34-jährigen Lehrer der Moskauer Staatlichen Künstlerisch-Technischen Meisterschule das Vertrauen geschenkt.¹³⁰ Es war nicht der erste Pavillon Melnikows; er hatte schon 1923 mit seiner Ausstellungsarchitektur „Machorka“ auf der „Allrussischen Landwirtschafts- und Handwerksausstellung“ Aufsehen erregt.¹³¹ Auch sein Entwurf für den Sarkophag Lenins im Jahr darauf hatte ihm Ruhm eingebracht.¹³² In seinen späteren Jahren, ab 1934 wurde er wegen seiner „Fantastereien“ kritisiert und schließlich von seiner Lehrtätigkeit und der Leitung der Werkstatt der „Experimentellen Architektur“ enthoben. Nach Fertigstellung seines eigenen Wohnhauses in Moskau (eines einzigartigen Doppelzylinders mit sechseckigen „Wabenfenstern“) 1937 verhängte Stalin Berufsverbot über ihn.¹³³ Ab diesem Zeitpunkt lebte der Architekt zurückgezogen und trat erst 1964 wieder mit einem Wettbewerbsbeitrag für den Pavillon zur Weltausstellung 1967 in Montréal an die Öffentlichkeit. Realisiert wurde jedoch nicht

130 vgl. Fosso 2000, S. 37

131 vgl. Chan-Magomedov 1983, S. 234

132 vgl. ebd., S.277. Laut Starr, Paris 1981, hatte ein erster, nicht realisierter Entwurf für den Sarkophag große Ähnlichkeit mit der finalen Form des Pavillons 1925. Vgl. S. 104

133 vgl. www.nytimes.com/2006/08/17/garden/17russia.html?_r=2&oref=slogin (zuletzt besucht am 20.03.2011)

seiner, sondern der Entwurf eines anderen Architekten, denn auch wenn Melnikows Arbeiten nichts an Kraft verloren hatten, fehlte ihm – nachdem er 30 Jahre lang ausschließlich auf Papier konstruiert hatte – die Routine, um Projekte zu realisieren.¹³⁴

Obwohl von mehr als 80 bekannten Projektentwürfen des Architekten nur 20 realisiert wurden, hörte er nie auf zu entwerfen.¹³⁵ Melnikow war ein Anhänger des technischen Fortschritts, ließ ihn aber nie in den Vordergrund seiner Bauwerke treten, um sich nicht von ihnen versklaven zu lassen. „Architects that worship the building technology end up becoming its slaves.“¹³⁶ Dieses Dogma hielt ihn jedoch nicht davon ab, mit außergewöhnlichen Technikern zusammenzuarbeiten. Seine Garagenanlagen konzipierte Melnikow beispielsweise mit Hilfe Wladimir Schuchows, der aufgrund seiner innovativ herausragenden Stahl- und Betonbauten als russischer Gustave Eiffel galt.¹³⁷

Für Melnikow lag die Bestimmung der Architektur und der Kunst generell darin, Leidenschaft durch die Manipulation des Unbewussten hervorzurufen.¹³⁸ Dieses Unbewusste lässt sich eben nicht an bestimmten formellen Merkmalen festmachen, und so erfand er sich in jedem seiner Bauwerke neu.

3.1.2 Allgemeines zum Pavillon der UdSSR

Der sowjetische Pavillon der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ in Paris bescherte Melnikow den *Grand Prix* der Ausstellung und seinen internationalen Durchbruch.¹³⁹ Das Bauwerk war genau auf seine Funktion als Ausstellungsfläche und den Zeitraum, für den es bestehen sollte, ausgerichtet. Eine leichte Holzkonstruktion und der Einsatz großzügiger Glasflächen erlaubten maximale Transparenz. Die BesucherInnen konnten also auch von außen in den Pavillon einsehen, der durch die Signalwirkung seiner leuchtenden Farben auf sich aufmerksam machte. Alexander Rodtschenko, der mit Melnikow kooperierte und auf derselben Ausstellung

134 vgl. Starr, New Jersey 1981, S. 10

135 vgl. ebd., S. 10

136 ebd., S. 67

137 vgl. Pare 2007, S. 13

138 vgl. Starr, New Jersey 1981, S. 67

139 vgl. Starr, Paris 1981, S. 9

seinen Arbeiterlesesaal vorstellte¹⁴⁰, zeichnete seiner Frau Stepanowa in seinen täglichen Briefen ein sehr genaues Bild von Paris und den Arbeitsumständen beim Aufbau der Ausstellung. Die Bauarbeiten von Melnikows Pavillon hatten mit Verspätung begonnen, und so war dieser am 25. März 1925, einen Monat vor der Eröffnung, erst in der Endphase des Baus. Rodtschenko war sich sicher: „Our pavilion will be the best in terms of novelty.“¹⁴¹ Er hob auch die Konstruktionsweise hervor. Sie sei sehr anders als zu Hause in Russland, leichter und einfacher.¹⁴² Die Verbindung der oft in Dreiecken angeordneten Holzbalken mit den transparenten Teilen des Baus ließen diesen aus bestimmten Blickwinkeln fast kristallin erscheinen. Am 17. April schien der Bau mitsamt Anstrich fertig zu sein.

„They painted the pavilion like I painted the design – red, grey, and white; it came out wonderfully and no one said a word, that I was the one, but when they need to ask advice – they’re always asking me. Grand Palais, six rooms, the entire color scheme is mine, and again, total silence about me...“¹⁴³

Knapp zwei Wochen nach der Eröffnung der Ausstellung benachrichtigte Rodtschenko schließlich seine Familie, dass auch sein Arbeiterklub im Gesamtausstellungspalais an der Esplanade des Invalides fertiggestellt sei, und die Malerarbeiten begonnen hatten.¹⁴⁴ Das offizielle Datum der Eröffnung des Sowjet-Pavillons war schließlich der 8. Mai 1925, obwohl der charakteristische Dreiecksturm zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt war.¹⁴⁵ Gleichzeitig machte sich bei Rodtschenko offenbar Frustration breit. Einer der Gründe lässt sich obigem Zitat entnehmen. Die Stimmung zwischen dem Architekten und seinem „Innenausstatter“ schien schon seit Längerem angespannt zu sein: „I’m mad today [...] I’m sick of Melnikov, all he talks about is a visa for his wife....“¹⁴⁶

140 vgl. Starr, Paris 1981, S. 19

141 vgl. Lavrentiev 2005, S. 154

142 vgl. ebd., S. 154

143 ebd., S. 163

144 vgl. ebd., S. 171

145 vgl. Starr, Paris 1981, S. 107

146 Brief von Rodtschenko am 17. April 1925. Vgl. Lavrentiev 2005, S. 163

Die kleinen Zwistigkeiten scheinen der Zusammenarbeit jedoch keinen Abbruch getan zu haben; es war eine der erfolgreichsten der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“. Rodtschenkos Bedenken, zu wenig wertgeschätzt zu werden, entpuppten sich außerdem als unbegründet. Er wird mit dem Erfolg des Ausstellungsbeitrags der UdSSR 1925 ebenso in Verbindung gebracht wie Konstantin Melnikow.

3.1.3 Architektur des „roten Pavillons“

Mit einem Etat von nur 15.000 Rubel¹⁴⁷ und nicht mehr als einem Monat Zeit zwischen der Entscheidung für Melnikows Entwurf und Baubeginn war es eines der kurzfristigsten Projekte der Ausstellung.¹⁴⁸ Dies spiegelte sich auch in der Bauweise wider, die einfach und schnell zu verarbeitende Materialien bevorzugte. Melnikows Gebäude, das er zusammen mit dem Statiker B.V. Gladkow entworfen hatte,¹⁴⁹ war die Verbindung eines Holzskeletts mit großflächigen Glaselementen.¹⁵⁰ Die Einzelteile des Holzgerüsts waren bereits in Moskau von russischen Bauern hergestellt worden, wurden danach mit der Bahn nach Frankreich geschafft und schließlich in Paris zusammengefügt.¹⁵¹ Zur Eröffnung der Ausstellung am 8. Mai 1925 war der Pavillon noch nicht ganz fertig, sechs Monate später schon wieder abgebaut, und dennoch reichte diese kurze Zeit, um die Aufmerksamkeit der internationalen Kritiker und Presse zu erlangen.¹⁵² Im Gegensatz zu Le Corbusiers Pavillon *L'Esprit Nouveau*, wurde der Melnikows selten reproduziert, nicht zuletzt aufgrund der vielen Änderungen, die im Laufe der Bauzeit vorgenommen, aber weder in Plänen noch in Modellen festgehalten worden waren.¹⁵³ Das Areal, auf dem das Gebäude entstehen sollte, war mit 29,5 m x 11 m nicht nur relativ klein, sondern auch sehr unvorteilhaft, um bebaut zu werden:

147 Laut einer Auskunft des Numismatikinstitutes der Universität Wien entsprachen im Jahr 1928 (von 1925 liegen keine Daten vor) 100 Francs 7,60 Rubel, was im Jahr 2010 dem Kaufkraftvergleich nach einer Summe von 119,30 € gleichkommt. Lässt man die Inflation außer Acht, könnte man die Summe von 15.000 Rubel mit einem heutigen Betrag von 235.460,52 € vergleichen.

148 vgl. Starr, New Jersey 1981, S. 88

149 vgl. Starr, Paris 1981, S. 86

150 vgl. Mack 2006, S. 20

151 vgl. Starr, New Jersey 1981, S. 96

152 vgl. Starr, Paris 1981, S. 39

153 vgl. Fosso 2000, S. 142

Straßenbahnschienen kreuzten die Fläche.¹⁵⁴ (Man erinnere sich an das Versprechen der Kommission, die Voraussetzungen für alle objektiv und gleich zu gestalten.)

„One had to think that many would gloat over the fact that the Soviet Union «is not putting down roots» in the literal sense of the word. Well, we had only just accomplished the revolution, we were young, and we could shrug off the difficulties. [...] We – the Soviet people – hated everything that reminded us of palaces. We were creating anti-palace architecture.“¹⁵⁵

Diese „Anti-Palast-Artigkeit“ zieht sich durch viele Werke Melnikows und wurde 1925 besonders deutlich, da der sowjetische Pavillon direkt neben einem der reaktionärsten und pompösesten, dem Italiens, platziert war. So trug der undankbare Baugrund durch die Gegenüberstellung der frappierend gegenteiligen Konzepte vielleicht sogar zu einer Potenzierung der intendierten Wirkung bei. Diese beinhaltet vor allem die absolute Abwesenheit von Überheblichkeit. Selbst die monumentalsten Bauten Melnikows waren stets demokratisch gedacht und hoben sich durch ihre progressive Formensprache klar von jenen ab, die dem Betrachter eine Ehrfurchtshaltung – wie gegenüber Sakralbauten – abverlangen. Die Prioritäten des Architekten lagen auf Verwendbarkeit und Zugänglichkeit, was sich im Falle des Pavillons deutlich ablesen ließ. Er wollte das Innen mit dem Außen in einem demokratischen Sinn verbinden. Das rechteckige, zweistöckige Gebäude, durch eine offene diagonale Treppe geteilt, unterschied sich stark von jenen, die es umgaben. Es war nicht als „Palast für die hohe Kunst“, sondern als ein Teil von ihr, in ihren progressiven Zügen, konzipiert.

Die Flachdächer der durch die Treppe entstandenen zwei Hälften fielen in entgegengesetzte Richtungen, jeweils zu ihrer schmalen Seite hin, leicht ab. Neben der Stiege ragte eine dreieckige, von weither sichtbare Holzmastkonstruktion empor, geziert von einer roten Flagge. Die großflächigen Verglasungen, über die vereinzelt rote Flächen wie Bänder vom Dach zum Boden liefen, erlaubten den AusstellungsbesucherInnen Einblicke, ohne dass sie das Gebäude betreten mussten. Dies entsprach auch der inhaltlichen Intention, für alle offen zu sein. Die Neuheit in der Verwendung von großen Glasfassaden lag nicht am Material selbst, (dies schockierte

154 vgl. ebd., S.138. Die Existenz der Schienen auf dem Bauland wird durch Bendikat 1999, S. 589, verifiziert.

155 Fosso 2000, S. 138

und faszinierte seit dem *Crystal Palace* kaum jemanden mehr) sondern darin, dass die Mauer als solche, im Sinne von Sichtschutz und Abgrenzung zwischen innen und außen, aufgehoben wurde.¹⁵⁶

Farblich bestimmten nach Alexander Rodtschenkos Entwürfen Rot, Schwarz, Weiß und Grau das Erscheinungsbild. Die die Treppe überdachende Holzkonstruktion sollte mit ihren einander stützenden Elementen die UdSSR symbolisieren und trug auch deren Zeichen.¹⁵⁷ Was Melnikows Pavillon und in weiterer Folge seine gesamte Architektur kennzeichnete, war die Funktionalität des Bauwerks, welches jedoch für sich selbst keine Rationalität beanspruchte. Die Diagonale, die in vielen seiner Entwürfe und Bauwerke auftauchte, verlieh dem Pavillon eine unverkennbare Dynamik.¹⁵⁸

Das Gebäude war, bis auf den Dreiecksturm, entlang der Diagonale über zwei Achsen gespiegelt, und so führte die gleiche Anzahl von Stufen von beiden Seiten zu einem Plateau, das circa das mittlere Drittel der Südwest-Nordost-Achse einnahm. Im ersten Stock hatte jede der beiden Hälften einen eigenen Eingang, im Erdgeschoss erschloss sich unter der Treppe hindurch ein großer Raum.¹⁵⁹ Der Kunsthistoriker Philip Eliasoph weist in diesem Zusammenhang auf Parallelen zu den Architekturen deutscher Expressionisten hin, wie das Salzburger Festspielhaus von Hans Poelzig oder Erich Mendelsons Einsteinturm.¹⁶⁰ Es gibt jedoch keinerlei Angaben zu erwiesenen Anleihen oder auch nur zu Melnikows Kenntnis dieser Entwürfe. Auch Le Corbusiers würfelförmige Bauten der Serie „Maisons pour Artisans“ von 1924 wurden bei einer kleinen quadratischen Grundfläche von 7 m x 7 m ebenfalls diagonal von der Treppe zerschnitten, die vom Erdgeschoss in den ersten Stock führte.¹⁶¹ Es besteht jedoch auch hier kein Grund zur Annahme, dass einer den anderen kopiert hätte. Mögliche Ähnlichkeiten entspringen wohl eher dem allgemeinen Zeitgeist als bewusster Bezugnahme. Es war nicht zuletzt Melnikows Überzeugung, dass man mit einer gewissen Kenntnis der Kunstgeschichte unbewusst mit dieser arbeite und sich eventuelle Anleihen nicht ausschließen ließen. Evidenter sind die Ähnlichkeiten der

156 vgl. Starr, Paris 1981, S. 31f

157 vgl. Fosso 2000, S. 138ff

158 vgl. Mullagildin 2002, S. 105f

159 vgl. Starr, Paris 1981, S. 91

160 vgl. Eliasoph, Philip I., Mel'nikov's Paris Pavilion, Master thesis, State University of New York, Binghamton 1975, zit.n. Starr, Paris 1981, S. 69

161 vgl. Boesinger 1966-70, S. 54

Pavillonarchitektur mit den Entwürfen konstruktivistischer SzenographInnen wie Ljubow Popowa, insbesondere mit deren 1922 entstandenem Bühnenbild für die Inszenierung des *Großmütigen Hahnrei*, das offensichtlich aus dem Pavillon ähnlichen Elementen, wie großen Holztreppen und fachwerkartigen Holzgerüsten, bestand.¹⁶² Der Entwurf der Künstlerin wurde ebenfalls auf der „Exposition des Arts Décoratifs“ 1925 gezeigt.



Abb. 9: Früher Entwurf „Der großmütige Hahnrei“

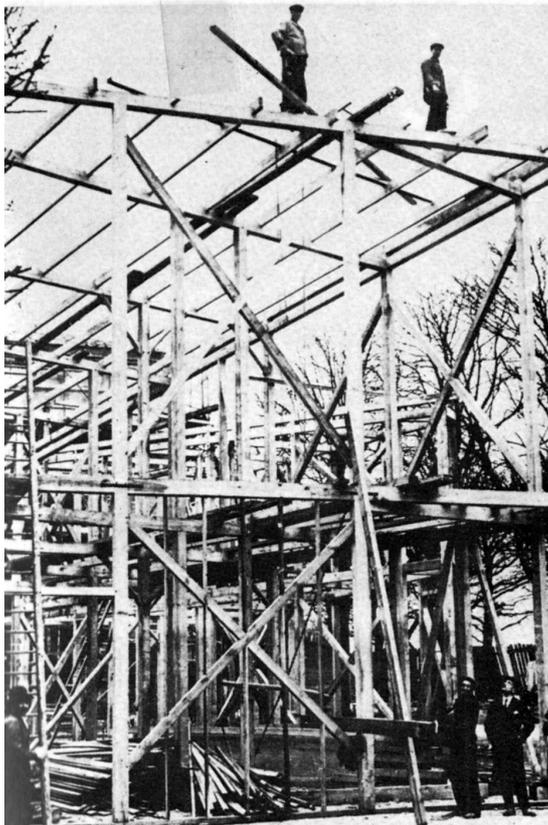


Abb. 10: Konstruktion des sowjetischen Pavillons

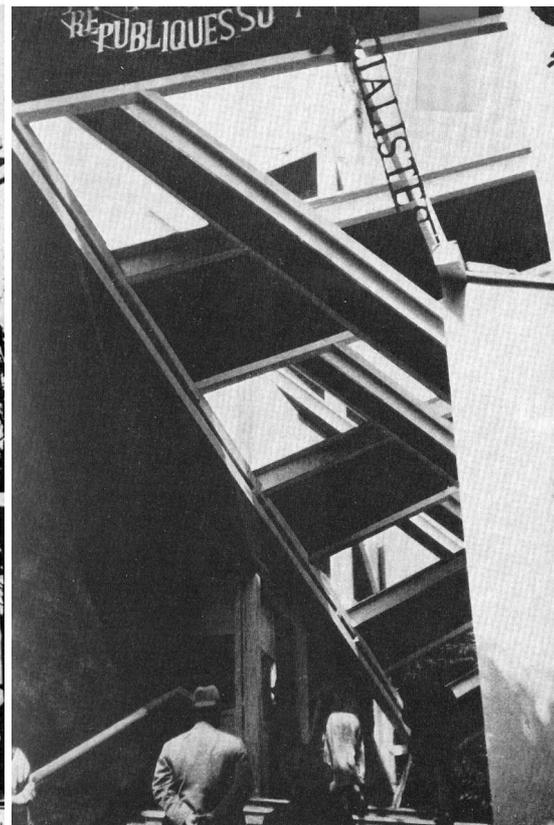


Abb. 11: Verschränkte Holzträger

¹⁶² vgl. Mejerchol'd 1974, S. 14

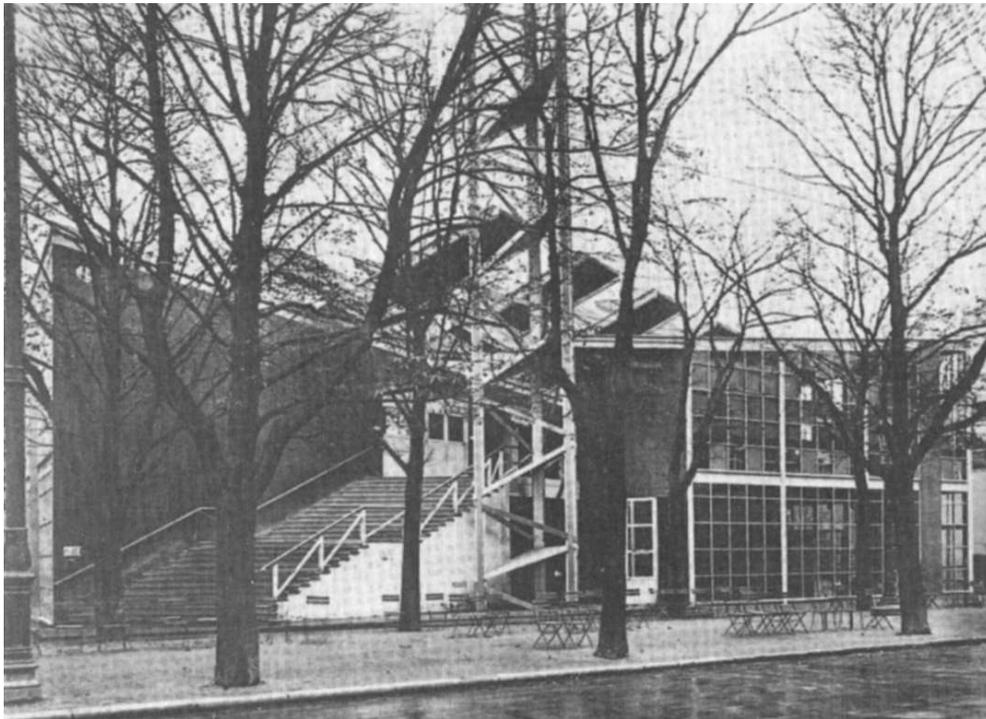


Abb. 12: Ansicht des Pavillons

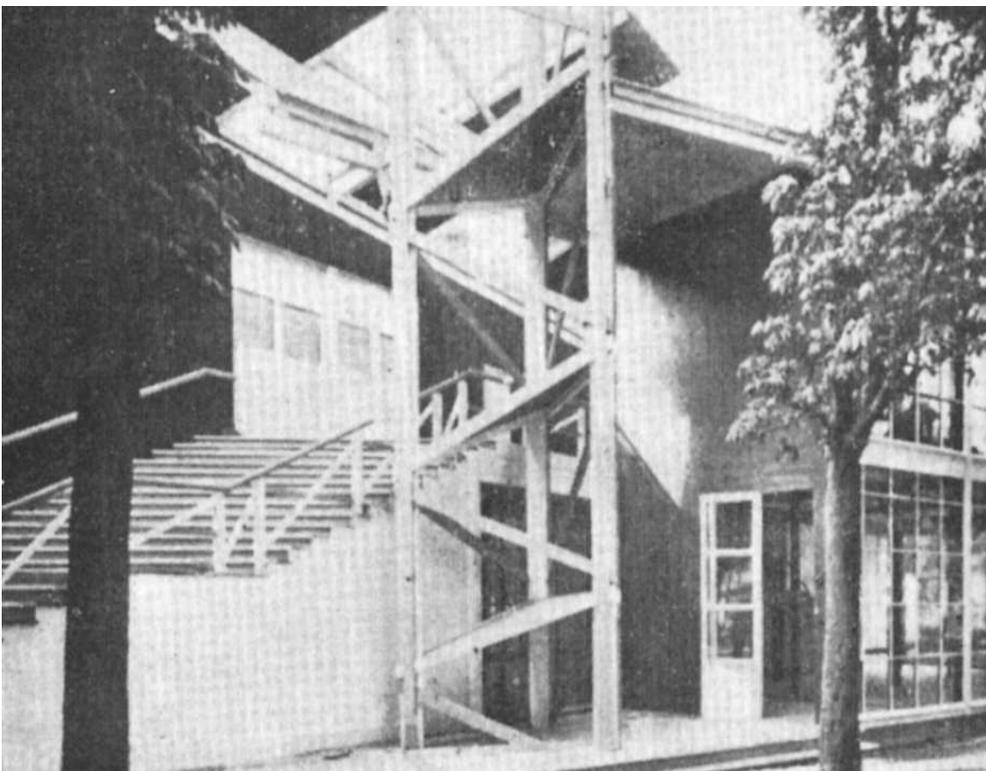


Abb. 13: Treppenaufgang und Turm



Abb. 14: Frontansicht des sowjetischen Pavillons

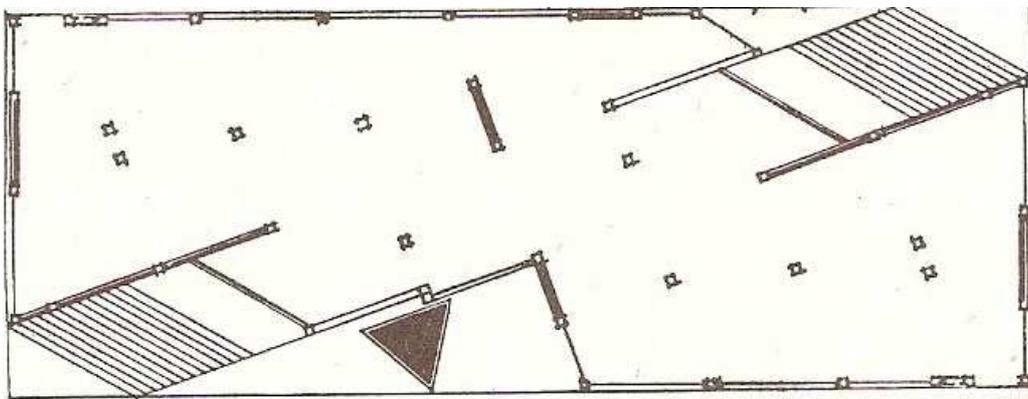


Abb. 15: Grundriss

3.1.4 Interieur

Im Gegensatz zu dem regen Interesse an der äußerlichen Erscheinung war jenes für das Innere des sowjetischen Pavillons gering, was vorwiegend daran lag, dass die Sowjetunion dem Okzident nicht viel an begehrenswerten Waren bieten konnte.¹⁶³ Die traditionell gefertigten dekorativen Waren, die im „roten Pavillon“ ausgestellt waren, fanden kaum Erwähnung in der Literatur, dafür polarisierte die Arbeit Alexander Rodtschenkos umso mehr. Gaston Varenne beschreibt den Unterschied zwischen dem Äußeren und dem, was sich beim Betreten des Pavillons eröffnet, als „amüsanten Kontrast“. Im Inneren herrsche immer noch der Anblick eines vorrevolutionären Russlands, das nichts mit der Fortschrittlichkeit seiner architektonischen Außenhaut zu tun hätte.¹⁶⁴

Die Repräsentation der UdSSR lang nicht nur an Melnikow, sondern auch an den vielen anderen KünstlerInnen, die in seinem „Roten“, im Grand Palais oder an der Esplanade des Invalides ausstellten. Das Innere des sowjetischen Pavillons wurde von KünstlerInnen unterschiedlicher Nationen der Union bespielt, aber auch Arbeiten von El Lissitzky, sowie das Modell von Tatlins berühmtem, nie realisiertem Turm, dem „Monument für die dritte Internationale“ von 1919, wurden gezeigt.¹⁶⁵ Bezeichnenderweise war derselbe Entwurf auch in Le Corbusiers „Esprit Nouveau“ vorgestellt worden, allerdings in der gleichnamigen Zeitschrift im Januar 1922 und nicht in der Ausstellungsarchitektur drei Jahre später.¹⁶⁶ Zurück in Melnikows Pavillon galt, auch wenn einige AvantgardistInnen vertreten waren, ein Großteil des Raumes doch dem traditionellen Handwerk.¹⁶⁷ Betrat man den Pavillon im Erdgeschoss, fand man sich inmitten der einzelnen Stände der sowjetischen Nationen. Der Kaukasus, Zentralasien, Weißrussland, die Krim, die Ukraine und die tartarischen Länder waren präsent.¹⁶⁸ Die ausgestellten Objekte waren farblich und stilistisch jeweils regionstypisch aufbereitet.

163 vgl. Anatole Kopp, „Ville et révolution: architecture et urbanisme soviétiques des années vingt“ Paris 1967, k.S., zit.n. Starr, Paris 1981, S. 99

164 vgl. Varenne 1925, S. 114

165 vgl. Starr, New Jersey 1981, S. 98

166 vgl. Cohen 1992, S. 9

167 vgl. Starr, Paris 1981, S. 91

168 vgl. Anonym, Hachette, Paris 1925, S. 266f

Ein Nachbau eines aserbaidischen Teppichladens und ein armenisches Schmuckatelier fanden sich ebenfalls im Erdgeschoss. Im ersten Stock waren Verlagshäuser wie Gossisdat mit Bildbänden, Kinderbüchern, Lithographien und Plakaten vertreten. Die „Lenin-Ecke“ ehrte das Oberhaupt der Kommunisten mit zahlreichen Portraits.¹⁶⁹

Das Interieur ließ die Vielfältigkeit der Strömungen im Russland der 1920er Jahre erahnen. Folklore und Konstruktivismus koexistierten und harmonierten gewollt in den ausgestellten Objekten. Die Bereiche Theater, Plakate und Buchdruck waren gänzlich von Avantgarde-Künstlern wie Malewitsch und Archipenko geprägt.¹⁷⁰ Ein Modell des Arbeiterklubs von Alexander Rodtschenko befand sich ebenfalls in Melnikows Pavillon und fügte sich stilistisch als eine der wenigen Arbeiten perfekt in die Architektur ein.¹⁷¹ Nicht nur Zeichnungen und Modelle sollten die sowjetische Architektur näher bringen, auch theoretische Texte der ASNOVA¹⁷² von 1923 und der OSA¹⁷³ von 1925 sollten die Positionen der Konstruktivisten verdeutlichen.¹⁷⁴



Abb. 16: Dekoration der "Lenin-Ecke"

169 vgl. Anonym, Hachette, Paris 1925, S. 266f

170 vgl. Brunhammer 1976, S. 107

171 vgl. Starr, Paris 1981, S. 98

172 ASNOVA oder ACHOBA: kurz für „Assoziation neuer Architekten“

173 OSA: kurz für russisch „Union zeitgenössischer Architekten“

174 Cooke 1995, S. 30, 88

3.1.4.1 Rodtschenkos Beitrag zur „Exposition des Arts Décoratifs“

Entgegen der weit verbreiteten Meinung fand sich nicht das originale Interieur von Alexander Rodtschenkos Arbeiterklub, sondern nur ein Modell desselben in Melnikows Pavillon. Die Möblierung in Originalgröße konnte man als Teil der Gesamtausstellung an der Esplanade des Invalides bewundern.¹⁷⁵ Der Club sollte dem Proletariat zur Entspannung, Bildung und Diskussion dienen: eine eindeutige Stellungnahme zu den Interieurs des Art déco, die der Bourgeoisie vorbehalten waren. Für das gleichnamige russische Magazin *Rabochii Klub (Arbeiterklub)* fand in Paris ein Korrespondent passende Worte:

„On show where an infinite quantity of dressing tables with space for innumerable scent-bottles, ottomans for corpulent idlers, [...] and an infinite number of screens and drapes [dominate][...] what did the representatives of the USSR do [...]? They showed consistency: to everyone's horror, they were not at all interested in bourgeois coziness, which only serves to mask the space that remains unused.“¹⁷⁶

Im Gegensatz zu bourgeoisen Freizeitbeschäftigungen wurden die des Proletariats als kollektive Tätigkeiten gesehen. Die Zerstreuung sollte in der Gruppe stattfinden. Mit dem Freizeitangebot in Rodtschenkos Klub konnten dennoch Parallelen zu den Pariser Cafés gezogen werden: Man konnte lesen, Schach spielen und den gemeinsamen Raum für sozialen Austausch nutzen. Die Möbel des Arbeiterklubs zeichneten sich durch Merkmale aus, die auch Le Corbusiers Pavillon prägten. Die Verarbeitung und Materialien wurden nicht hinter dekorativen Verschaltungen versteckt, sondern bewusst sichtbar gelassen.¹⁷⁷

175 „Die Briefe Ternovecs erlauben (gleichermaßen) ein für alle Mal eine Verifizierung, dass entgegen den weit verbreiteten Annahmen der berühmte Arbeiterklub, erdacht von Rodtschenko, niemals in Melnikows Pavillon selbst installiert worden war, sondern in einer der Galerien der Esplanade des Invalides: «Wir haben sechs große Räume im Grand Palais, wo wir Handwerk, Theater [...] präsentieren. Des Weiteren, in den Galerien, wo sich die Gemeinschaftsausstellungen befinden, sind wir mit dem „Arbeiterklub“ und dem „Izba-Lesesaal“ vertreten.»“ [Ü.d.V.]

„Les lettres de Ternovec permettent également de vérifier une fois pour toutes que, contrairement aux idées les plus répandues, le fameux club ouvrier conçu par Ročenko n'a jamais été installé dans le pavillon de Mel'nikov même, mais bien dans une des galeries de l'Esplanade des Invalides: «Nous avons six grandes salles au Grand Palais, où nous présentons l'artisanat, le théâtre, [...]. En outre, dans les galeries où sont présentés les ensembles, nous sommes représentés par le „club ouvrier“ et „l'izba-salle de lecture“.»“ B.N. Ternovec, Brief an O.I. Ternovec, Paris, 28. Mai 1925, in B.N. Ternovec, S. 167-168, zit.n. Starr, Paris 1981, S. 19

Siehe auch Varenne 1925, S. 119 „[...] à l'Esplanade des Invalides où l'on nous montre [...] un club des ouvriers.“ („[...] bei der Esplanade des Invalides, wo man uns [...] einen Arbeiterklub vorstellt.“ [Ü.d.V])

176 vgl. Dabrowski, Dickerman, Galassi 1998, S. 73

177 vgl. ebd., S. 73f



Abb. 17: Nachbau des Arbeiterklubs im allgemeinen Ausstellungsraum an den Esplanades

Stepanowa fasste die Grundideen des Klubs (nach Rodtschenkos Notizen) zusammen:

„The fundamental requirements to be met in each object for the Worker’s Club: 1) Economy in the use of the floor-area of the clubroom and of the space occupied by an object with maximum utility. 2) Simplicity of use and standardization of the object; it must be possible to increase the size or the number of its component parts.“¹⁷⁸

Standardisierung wurde im Klub durch geometrische Regelmäßigkeiten und Wiederholungen von Formen erzielt. Die uniformen Möbel ließen sich aber auch von den BenutzerInnen adjustieren, z.B. die Neigung der Arbeitstische oder Sitzhöhen. Die Farbgebung, Grau, Schwarz, Weiß, Rot, war kein Zufall, sondern hatte ebenfalls eine organisatorische Funktion, da die unterschiedlichen Farben jeweils Tätigkeitsfeldern

¹⁷⁸ vgl. Dabrowski, Dickerman, Galassi 1998 S. 74

zugeschrieben waren.¹⁷⁹ Der gesamte Arbeiterklub konnte als eine Art Medienraum¹⁸⁰ angesehen werden, in dem Arbeiter sich nicht nur entspannen, sondern auch ihr Recht auf politische Bildung einfordern konnten. So war er beispielsweise mit einer faltbaren Leinwand ausgestattet, auf die Filme projiziert werden konnten.¹⁸¹ Es war Rodtschenko wichtig, die Arbeiter ebenso mit neuen Medien wie zum Beispiel Film zu konfrontieren, wie ihnen informative Printmedien zur Verfügung zu stellen. Der Lesesaal wurde jedoch auch negativ rezipiert und (stellvertretend für seine politische Grundidee) scharf kritisiert, wie zum Beispiel von Gaston Varenne:

„Mit dem Anspruch, Häuser fürs Volk zu kreieren, die Raum für Politik und Soziales bieten sollten, finden wir hier etwas von der Atmosphäre der ehemaligen Volkshochschulen Frankreichs, mit weniger Herzlichkeit und mehr Kalkül beim Verdrehen der Wahrheit, [...] eine Verzerrung, die unvermeidbar scheint, sobald man sich entschließt, die Wissenschaft, die Kunst, die Moral, die Literatur oder die Politik allgemein verständlich zu machen [...].“¹⁸²

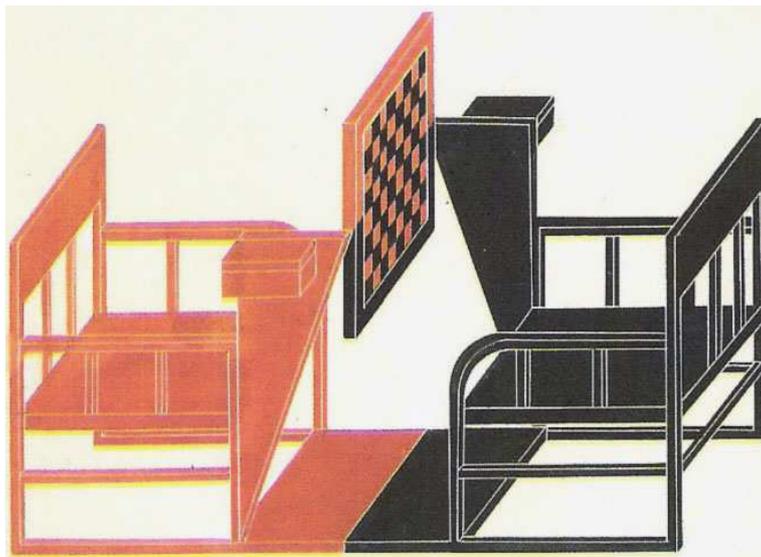


Abb. 18: Schachtisch Entwurf von Rodtschenko

179 vgl. Dabrowski, Dickerman, Galassi 1998, S. 74f

180 „[...] the club was intended above all as a media space, employing multiple and simultaneous information technologies.“ ebd., S. 76

181 vgl. ebd., S. 75f

182 [Ü.d.V.] „Dans le désir de créer des maisons du peuple qui soient un foyer de vie politique et sociale, nous trouvons ici quelque chose de l'atmosphère des anciennes universités populaires de France, avec moins de cordiale bonhomie, plus de calcul dans les entorses données à la vérité, déformations qui paraissent inévitables dès qu'on s'avise de vulgariser la science, l'art, la morale, la littérature ou la politique [...].“ Varenne 1925, S. 119

3.1.5 Rezeption und Fazit

Heutzutage findet man, wie erwähnt, in fast sämtlichen Literaturquellen den sowjetischen Pavillon Konstantin Melnikows zusammen mit Le Corbusiers *L'Esprit Nouveau* als die bahnbrechendsten Bauwerke der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ angeführt. Josef Hoffmann, Auguste Perret, Le Corbusier und Robert Mallet-Stevens waren sich einig, dass ihr Kollege eine fantastische, progressive Arbeit geleistet hatte.¹⁸³ Von seinen Zeitgenossen erntete der Architekt jedoch nicht nur Lob. Auch wenn viele Kritiker seine Qualität erkannten, überwogen doch jene, wie der oben zitierte Gaston Varenne, der in der „Baracke, die sich Melnikow ausgedacht hatte“, nichts Anderes sah, als eine „glückliche Lösung des finanziellen Problems, vor dem Russland mit dem Bau eines Ausstellungspavillons stand“.¹⁸⁴ Eine wilde Theorie stellte auch der Kritiker Yvanhoé Rambosson auf, der das Bauwerk eindeutig von der Guillotine inspiriert sah. („Im Schatten der roten Fahne, eine Stilisierung der Guillotine. Ob gewollt oder nicht, das Symbol ist da. Die Pfosten, das Schafott, der Treppenabsatz, der Korb, dargestellt von dem Glaskäfig und das Blut überall verschüttet.“¹⁸⁵ „Ein Dolchstich in den Rücken“¹⁸⁶)

Auch Rodtschenkos Arbeiterklub blieb nicht verschont. Kritiker bemängelten den Komfort der Möbel, die jedoch teilweise absichtlich so konstruiert waren, um sich von den gemütlichen Möbelstücken der Bourgeoisie abzuheben.¹⁸⁷ Das oben genannte Konzept der „Anti-Palast-Artigkeit“ war scheinbar aufgegangen. Architektur samt Interieur wurden als „Antimonumentale Kritik“ gegenüber dem Rest der Ausstellung bezeichnet.¹⁸⁸ Einige gingen sogar so weit, zu sagen: „Der Pavillon der UdSSR war eine absolute Ausnahme unter jenen der Gastländer, da er als Einziger etwas architektonisch Neues darstellte.“¹⁸⁹

183 vgl. Starr, Paris 1981, S. 108

184 „Dans ces baraquements imaginés par M.[sic] Melnikov autre chose qu'une solution de fortune au problème que posait à la Russie la construction économique d'un pavillon d'exposition.“ Varenne 1925, S. 113f

185 [Ü.d.V.] „[...] à l'ombre du drapeau rouge, une stylisation de la guillotine. Voulu ou non, le symbole est là. Les montants, l'échafaud, le palier, le panier figuré par la cage de verre et le sang répandu partout [...]“, Dacier 1925, S. 172

186 [Ü.d.V.] „coup de poignard dans le dos“, Starr, Paris 1981, S. 23

187 vgl. Dabrowski, Dickerman, Galassi 1998, S. 75

188 vgl. ebd., S. 73

189 vgl. Brunhammer 1976, S. 107

Für Melnikow, der mit dem Zug angereist war, sollte Paris nicht nur ein einschneidendes Erlebnis bleiben, sondern ihm auch viele Folgeaufträge bescheren. So wurde er kurz nach seiner Ankunft in Paris damit betraut, kleine Verkaufsstände für die Exposition zu entwerfen, in welchen ausgestellte Waren zum Verkauf standen.¹⁹⁰ Die Kioske erinnerten durch auffällige Diagonalen an seinen Pavillon.¹⁹¹ KritikerInnen widmeten den kleinen Ständen jedoch wenig Aufmerksamkeit, da sie vorrangig funktional, eben als Verkaufsstellen, optimiert waren.



Abb. 19: Verkaufsstände nach Melnikows Entwürfen

In seinen Bauwerken nach 1925 zieht sich die Idee der Ausstellungsarchitektur durch, und Melnikow konnte sein für den Pavillon entstandenes Konzept noch unmittelbarer umsetzen. Besonders sichtbar werden die Ähnlichkeiten bei dem nachfolgenden Arbeiterklub der Swoboda-Fabrik in Dulewo, der 1929 fertiggestellt wurde.¹⁹² Die Treppen als zentrales Element, weitläufige Glasflächen und die Farbgebung mit Rot im Fokus erinnern sehr stark an den Ausstellungspavillon. Melnikow wiederholte jedoch seine räumlichen Kompositionen nie in gleicher Form. Er fand für jedes seiner Werke eine neue virtuose Formensprache, ohne jedoch die geometrischen Grundkörper zu

190 Allerdings finden sich diese Kioske nicht in der offiziellen Farbtafelsammlung *Kiosques et pavillons urbains*, in der fast alle Blumen- und Zeitungsstände, öffentliche Toiletten, Telefonzellen etc., die im Zusammenhang mit der Ausstellung standen, angeführt sind. Dafür findet man Bilder von Kitsch, wie Clément Robichons Urinoir, verziert mit römischen Säulen. Vgl. Mayor 1925, S. 116

191 vgl. Starr, New Jersey 1981, S. 98ff

192 vgl. Starr, Paris 1981, S. 106

verformen. Vielmehr ließ er sie einander durchdringen, überschneiden, verband und kombinierte sie mit großer Spannung. Seine Architektur sollte einem angespannten Muskel gleichen.¹⁹³

„Melnikow zeigte in einem Umfeld von Dekorativem und Trompe-l'œils eine komplett nackte Architektur, kein Schaufenster für hübsches Interieur. Das unterschied ihn auch nicht zuletzt von Le Corbusier: die Nackt- und Direktheit seines Bauwerks.“¹⁹⁴

Während seines Aufenthalts in Paris verbrachte Melnikow viel Zeit mit Le Corbusier, der ihm seine sowie die Arbeiten anderer Pariser KünstlerInnen zeigte.¹⁹⁵ Weitere Architekten, die aufgrund seiner Arbeit bei der Ausstellung zu Melnikow Kontakt aufnahmen, waren Robert Mallet-Stevens und Auguste Perret.¹⁹⁶ Der Russe war überaus begeistert, Letzteren kennen gelernt zu haben und beschrieb die Begegnung trotz der Sprachbarriere als sehr eindrucksvoll.¹⁹⁷ Von Mallet-Stevens war der russische Architekt dermaßen begeistert, dass er ihn für den Bau des „Théâtre du Conseil Régional des Syndicats (MOSPS)“ 1931 in Moskau vorschlug.¹⁹⁸

Melnikow hatte nach eigenen Aussagen mit dem Gedanken gespielt, mit seiner Familie in Paris zu bleiben. Im Gegensatz beispielsweise zu Rodtschenko oder Majakowski, gefiel es ihm in der französischen Metropole.¹⁹⁹ Dennoch kehrte er wieder nach Moskau zurück.

193 vgl. Chan-Magomedov 1983, S. 234

194 [Ü.d.V.] vgl. Starr, Paris 1981, S. 29

195 vgl. Pallasmaa 1996, S. 10

196 vgl. Starr, New Jersey 1981, S. 93-97

197 vgl. Starr, Paris 1981, S. 20

198 vgl. ebd., S. 22

199 vgl. Starr, New Jersey 1981, S. 100f

3.2 Le Corbusiers Pavillon

Im „Cours la Reine“, dem Garten des Grand Palais, war 1925 ein Pavillon errichtet worden, der die Inschrift „La Grande Industrie s’empare du Bâtiment“ trug.²⁰⁰ Dieses Bauwerk, das wie auch jenes Melnikows nicht länger als ein halbes Jahr tatsächlich bestanden hatte, inspirierte wie kaum ein anderes zu Rekonstruktionen und ging als eines der bekanntesten Werke moderner Baukunst in die Architekturgeschichte ein. Der Bau konnte nur dank großzügigen Mäzenatentums realisiert werden, wobei in der Literatur einerseits ein Henry Frugès, Industrieller aus Bordeaux, für den Le Corbusier im selben Jahr die „Cité ouvrière de Pessac“ gebaut hatte, genannt wird,²⁰¹ die Finanzierung andererseits einem gewissen Gabriel Voisin zugeschrieben wird, Flugzeug- und Automobilingenieur, der sich für transportable Wohnformen einsetzte und dessen Name sich in dem umstrittenen städteplanerischen Projekt „Plan Voisin de Paris“ wiederfindet, das in einem Annex des *Esprit Nouveau* vorgestellt wurde.²⁰² Abgesehen von der Finanzierung galt es noch andere Hürden zu bezwingen und Ungereimtheiten mit der Direktion der Ausstellung zu klären, bevor der Grundstein gelegt werden konnte. Auch nach seiner Fertigstellung spaltete *L’Esprit Nouveau* Publikum und KritikerInnen in zwei Lager: was für die einen ein Geniestreich war, stieß bei anderen auf Unverständnis.

3.2.1 Zur Biographie Le Corbusiers

Die „Uhrenmetropole“²⁰³ La Chaux-de-Fonds im Schweizer Jura ist die Heimatstadt des heute weltweit bekannten Architekten, den man heute unter dem Namen Le Corbusier kennt. Er wurde 1887 als Sohn eines Uhrmachers und einer Klavierlehrerin geboren. Seine Ausbildung zum – wie könnte es anders sein – Uhrengraveur führte Charles-Édouard Jeanneret (in der Literatur findet man gelegentlich auch die Schreibweise des Doppelnamens Jeanneret-Gris), so der eigentliche Name hinter dem Synonym Le

200 „Die große Industrie bemächtigt sich des Bauwesens“ [Ü.d.V.], vgl. Saddy 1966, k.S.

201 vgl. *Almanach d’architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 99

202 vgl. Cohen 2009, S. 32

203 Auf der offiziellen Homepage der Stadt, <http://www.chaux-de-fonds.ch>, wird diese als „Métropole Horlogère“ bezeichnet.

Corbusier, schließlich auch zur Gestaltung in größeren Maßstäben.²⁰⁴ Durch die Industrialisierung war es immer schwieriger geworden, handgearbeitete Uhren zu verkaufen, und so setzte der Direktor der École d'Art, die gänzlich der Uhrenindustrie gewidmet gewesen war, auf eine Ausweitung des Lehrangebots. Er etablierte einen postgradualen Lehrgang für „Art et Décoration“. So wurde La Chaux-de-Fonds zu einem Zentrum der Art Nouveau und Charles-Édouard Jeanneret einer ihrer besten Schüler, wenngleich seine Entwürfe statt von floraler Ornamentik von abstrakter Geometrie geprägt waren.²⁰⁵ Wie es ihm ein Lehrer prophezeit hatte, wurde Jeanneret jedoch nicht Maler, sondern Architekt. Bereits 1906 wurde die erste von ihm geplante Villa gebaut.²⁰⁶

Nach zahlreichen Studienreisen führte Jeannerets Weg auch nach Wien, wo er sich bei dem von ihm verehrten Josef Hoffmann bewarb. Der Wiener Meister hätte den jungen Schweizer sofort eingestellt, hätte der sich nicht kurzfristig dazu entschieden, doch lieber dem bohème Pariser Leben zu frönen.²⁰⁷ Dort fand seine erste Zusammenarbeit mit den Brüdern Perret statt, auf die ein längerer Aufenthalt in Deutschland folgte, wo er unter anderem für Peter Behrens arbeitete.²⁰⁸ Zurück in Paris fand eine für die Kunstgeschichte entscheidende Begegnung statt: Charles-Édouard Jeanneret traf auf Amédée Ozenfant. In dieser Zeit war Jeanneret, motiviert durch seinen neuen Freund, als Maler sehr aktiv. Das Vorwort „Après le Cubisme“ zum Katalog ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung ist heute längst zum Manifest aufgestiegen, ebenso wie das 1919 bis 1925 gemeinsam herausgegebene Magazin „L'Esprit Nouveau“ (siehe Kapitel 3.2.1.1) schnell Kultstatus erreicht hatte.²⁰⁹ Aus jener Zeit stammt auch das Pseudonym „Le Corbusier“. Während seine Malereien mit Charles-Édouard Jeanneret unterzeichnet waren, wollte er sich als Architekt einen eigenständigen Namen machen. Da lag die offensichtliche Referenz zum „cube“, die sowohl auf den (Post-) Kubismus Bezug nimmt als auch auf die Banalität, dass Architektur etwas Dreidimensionales ist und der Kubus seine originärste Form, nahe.

204 vgl. Moos 2009, S. 13f

205 vgl. ebd., S. 13ff

206 vgl. ebd., S. 21

207 vgl. ebd., S. 25

208 vgl. ebd., S. 29f

209 vgl. ebd., S. 48. Der Name des Magazins bezieht sich auf das Manifest „*L'Esprit nouveau et les Poètes*“ von Guillaume Apollinaire von 1917. Vgl. Moos 2009, S. 55

Eine weitverbreitete Theorie ist auch die Anleihe an dem Namen seines weitschichtigen Verwandten (einige Quellen nennen den Urgroßvater, andere einen Großcousin), der Lecorbésier (auch die Schreibweise Lecorbezier taucht auf) hieß.²¹⁰ Auch über eine Anlehnung an den französischen Begriff für Rabe, le corbeau, wird gemutmaßt.²¹¹

Ein Jahr vor der „Exposition des Arts Décoratifs“ eröffnete Le Corbusier zusammen mit Pierre Jeanneret, seinem Cousin, sein erstes eigenes Architekturbüro in Paris.²¹² Im Jahre 1928 vertrat er, abermals in Paris, die Firma Nestlé auf einer Ausstellung, danach entstand sein „Le Corbusier Pavillon“ am Ufer des Zürichsees.²¹³ Ende der Zwanzigerjahre verbrachte er viel Zeit in Moskau, um unter anderem das Siegerprojekt eines Wettbewerbs zu realisieren. Somit folgte er anderen europäischen Architekten wie Bruno Taut und Erich Mendelsohn, die ebenfalls in die UdSSR gegangen waren, um größere, auch städtebauliche Projekte zu realisieren.²¹⁴ Le Corbusier war beeindruckt von den Bauten der russischen Avantgarde, wie zum Beispiel dem Narkomfin-Haus von Mosei Ginsburg mit seinen hausinternen Gehsteigen, die er als „Straßen in der Luft“ bezeichnete.²¹⁵ Zu dieser Zeit hatte Le Corbusier schon die französische Staatsbürgerschaft angenommen.²¹⁶ Es folgten Kooperationen mit Brasilien, Projekte in Afrika und viele unrealisierte Konzepte zur Planung verschiedener europäischer Städte sowie 1937 der Ausstellungspavillon „Les Temps Nouveaux“ bei einer weiteren Exposition Universelle in Paris.²¹⁷

In den Jahren des Zweiten Weltkrieges war Corbusiers Bautätigkeit größtenteils eingeschränkt, seine Publikationen führte er jedoch ohne Unterbrechung weiter. Seine politische Positionierung in den Kriegsjahren wurde erst kürzlich vermehrt in die

210 Dem „Dictionary of Pseudonyms“ nach war es die Großmutter mütterlicherseits, die Lecorbésier hieß. Nach nämlicher Quelle soll auch der Spitzname „le corbeau“ schon aus Charles-Édouards Kindheit stammen und sich auf sein angeblich markantes Profil beziehen. (Room, Adrian: *Dictionary of Pseudonyms: 13,000 Assumed Names and Their Origins*, McFarland, Jefferson, North Carolina 2010, S. 280)

211 vgl. Gans 2006 S. 31

212 vgl. Cohen 2009, S. 91

213 vgl. Moos 2009, S. 122

214 vgl. ebd., S. 202

215 vgl. Pare 2997, S. 7

216 vgl. Cohen 2009, S. 92

217 vgl. ebd., S. 33, 92

Literatur zu Person und Werk aufgenommen und kritisch beleuchtet. Dass dem Genius ein gewisser Größenwahn innewohnte, ist nicht zu leugnen, ebenso wenig wie die Tatsache, dass die Radikalität und Megalomanie einer Diktatur vielen seiner stadtplanerischen Vorhaben sehr entgegen gekommen wären. Sein Opportunismus ließ den Architekten schließlich auch seinen Wohnort wechseln. Er zog nach Vichy, wo sich Marschall Pétain, ein Kollaborateur Hitlers, angesiedelt hatte.²¹⁸ Im Endeffekt kam es zu keiner nennenswerten Realisierung von Projekten für die Faschisten, was seine Anbiederung an die politischen Machthaber jedoch in keiner Weise entschuldigt. Nach 1945 stieß sich jedoch kaum ein Auftraggeber, kaum eine Auftraggeberin an der rezenten Vergangenheit des Architekten, zu groß ist seine Popularität als Ausnahmearchitekt.

In den 50er Jahren kam das Proportionslehrbuch „Modulor“²¹⁹ heraus, mit dessen Materie sich Le Corbusier schon seit Jahren beschäftigt hatte. Kurz darauf vertraute ihm die indische Regierung die Planung einer gesamten Stadt an, die Chandigarhs. Ein weiterer Meilenstein seiner Karriere war die Fertigstellung der „Unité d’habitation“ 1952 in Marseille, des ersten in enormem Maßstab realisierten Projekts, das die Idee des *Esprit Nouveau*, einzelne Wohnzellen aneinanderzureihen und zu stapeln, realisierte.²²⁰ Ende der 50er baute er in Tokio das „National Museum of Western Art“ und 1958 noch einmal einen Ausstellungspavillon für Philips in Brüssel.

Seine letzten Tage verbrachte Le Corbusier 1965 an der Côte d’Azur in Roquebrune-Cap-Martin in seinem geliebten, von ihm erbauten Domizil „Cabanon“.²²¹

218 „*Nous sommes entre les mains d’un vainqueur et son attitude pourrait être écrasante. Si le marché est sincère, Hitler peut couronner sa vie par une œuvre grandiose: l’aménagement de l’Europe.*“
„*On peut, des événements, présumer que le Gouvernement rentrera à Paris. Dans ce cas ma conduite est claire, je rentre aussi.*“ Jenger 2002, S. 272f

„*Wir sind in den Händen eines Siegers, und seine Einstellung könnte überwältigend sein. Wenn er es ernst meint, könnte Hitler sein Leben mit einem grandiosen Werk krönen: der Neugestaltung Europas.*“ „*Man kann aufgrund der Ereignisse annehmen, dass die Regierung zurück nach Paris gehen wird. In diesem Fall ist klar, ich kehre auch zurück.*“ [Ü.d.V]

219 Der „Modulor“ ist ein Maßsystem, dass von den menschlichen Proportionen und der Mathematik (Goldener Schnitt, Fibonacci) ausgeht.

220 vgl. Cohen 2009, S. 56

221 vgl. ebd., S. 93

Die privaten Villen, die in der frühen Zeit des Architekten entstanden waren, finden in seinen zahlreichen Schriften, ca. 40 Büchern und 800 Artikeln,²²² kaum Erwähnung. Meist beginnt er seine Geschichte beim „Dom-ino Haus“²²³ oder ähnlichen Werken, die schon stark seine puristische Handschrift trugen. Stilistische „Ausrutscher“ werden in der Literatur generell ebenso ausgeblendet wie ideologische – die Zeit des Zweiten Weltkrieges ist in seinen Biographien fast immer ein blinder Fleck.

3.2.1.1 „L’Esprit Nouveau – Revue internationale d’esthétique“

Aus der Freundschaft und Zusammenarbeit von Amédée Ozenfant und Le Corbusier ging im Jahre 1919 das Magazin „L’Esprit Nouveau“ hervor.²²⁴ Der Untertitel „Revue internationale d’esthétique“ wurde später in „Revue internationale de l’activité illustrée contemporaine. Art, lettres, sciences, architecture“ geändert, was die inhaltlichen Verschiebungen beziehungsweise Spezifizierungen im Laufe der Zeit zum Ausdruck bringt.²²⁵ Der Titel war jedoch nicht, wie man annehmen könnte, ausschließlich die kreative Schöpfung der beiden Herausgeber, sondern ein geflügelter Begriff der Avantgarde. „«L’esprit nouveau» ist ein Ausdruck, der sich durch alle Texte der Zeit zieht, er ist der Schlüssel, der das Tor zur Moderne öffnet“²²⁶, stellte die Kunsthistorikerin Marie-Odile Briot fest. Das Magazin publizierte wissenschaftliche Texte unterschiedlicher Sparten in kulturellem Kontext unter besonderer Berücksichtigung der Industrialisierung.²²⁷ Vorwiegend wurde über Architektur und bildende Kunst geschrieben, jedoch auch Themen wie Wirtschaft, Politik oder Wahrnehmung mit all ihren kulturellen, technischen, medizinischen und psychologischen Aspekten wurden ausführlich diskutiert.²²⁸ Nachdem der Verlag Crès Interesse an den von Le Corbusier verfassten Texten bekundet hatte, wurden seine

222 vgl. Moos 2009, S. 43, bzw. vgl. Cohen 2009: „34 Bücher und hunderte Artikel“

223 Das Dom-ino wird auf Seite 60 noch nähere Erläuterung finden.

224 vgl. Moos 2009, S. 48

225 vgl. Le Corbusier 2006, S. 8

226 [Ü.d.V.] „*«L’esprit nouveau» est une expression qui court dans tous les textes de l’époque, le sésame qui ouvre la modernité.*“ Marie-Odile Briot, zit.n. Asholt und Fähnders 2000, S. 597

227 vgl. Brüggemann 2002, S. 261

228 z.B. „Der Urbane Raum und die Formierung der modernen Optik im funktionalen Purismus“ in „L’Esprit Nouveau“ Nr. 21, 1924, zit.n. Brüggemann 2002, S. 261

Essays aus „L'Esprit Nouveau“ zu dem Werk „Vers une Architecture“ (auf Deutsch „Ausblick auf eine Architektur“) zusammengefasst, 1923 erstmals publiziert und viele weitere Male neu aufgelegt.²²⁹



Abb. 20: Erste Ausgabe der Zeitschrift „Esprit Nouveau“, Oktober 1920

229 vgl. Le Corbusier 2006, S. 8

3.2.2 Allgemeines zum Pavillon *L'Esprit Nouveau*

In der Einleitung zu dem 7-bändigen gesamten Œuvre Le Corbusiers schrieb der damals 42-Jährige, er wolle mit seiner Architektur den allgemeinen Zeitgeist und nicht nur eine individuelle Laune zum Ausdruck bringen.²³⁰ Dies ist ihm wie kaum anderen ArchitektInnen des 20. Jahrhunderts gelungen. Le Corbusier und sein Cousin hatten sich bereits seit Jahren mit der Studie „Immeubles-Villas“²³¹ beschäftigt, als der Auftrag, den Ausstellungspavillon zu realisieren, kam. Le Corbusier widmete seine baulichen Ideen, wie erwähnt, nicht nur dem Wohnbau, sondern setzte sich auch rege mit Städtebau, vor allem unter dem Aspekt neuer soziologischer Erkenntnisse, auseinander. Ihm war klar, dass öffentlicher Raum kostbar war, und so vertrat er die Ansicht, Gebäudefassaden sollten von den Straßen abrücken und so Platz für mehr Grün schaffen. Die logische Folge war, um die Wohnflächen nicht zu reduzieren, in die Höhe zu bauen. Die Raumhöhen sollten sich vervielfachen, was natürlich auch zu einem Anstieg der Gesamthöhe des Gebäudes führte und in Wolkenkratzern resultierte, für die Le Corbusier, wie die meisten Avantgardisten, eine besondere Bewunderung hegte. Das *L'Esprit-Nouveau*-Gebäude beherzigte also das Bedürfnis nach Grünflächen und einer großzügigeren vertikalen Dimensionierung. Es konnte als einzelnes Einfamilienhaus frei stehend oder als Teil einer großen Siedlung verstanden werden. Der Pavillon *L'Esprit Nouveau* war ein zu Ende, aber nicht endlich gedachtes Projekt. Er konnte als ein Modul eines Wohnhauses eingesetzt werden, der sowohl für das Stadt- als auch das Landleben funktionierte.²³² Die „Exposition des Arts Décoratifs“ bot somit die Möglichkeit, einen isolierten Wohnblock, quasi ein Voxel des „Immeubles-Villas“-Projektes, 1:1 zu realisieren.²³³ Zielgruppe war die moderne bohème-bourgeoise Mittelschicht, die Wert auf große offene Wohnräume und verhältnismäßig niedrige Anschaffungskosten legte.²³⁴ Le Corbusier sah viele Vorteile in einer standardisierten und industrialisierten Herstellung von Elementen, die sich unendlich zusammensetzen ließen. So war man flexibel in der Umsetzung und konnte unabhängig von der Größe

230 vgl. Boesinger 1966-70, S. 14

231 *L'Esprit Nouveau* war als ein Modul eines großen Ganzen gedacht, als Teil der Immeubles-Villas, (Gebäude-/Wohnblock-Villen) die aus vielen Wohnzellen bestehen sollten. Der *Esprit Nouveau* war quasi die Luxusvariante einer solchen Zelle.

232 vgl. *Almanach d'architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 105

233 vgl. Boesinger 1966-70, S. 95f

234 vgl. Moos 2009, S. 143

der Grundstücke oder der gewünschten Enddimension des Bauvorhabens kostengünstig und zeitsparend Wohnbauten errichten.²³⁵ Der *Esprit Nouveau* war also viel mehr als ein Exempel für Corbusiers Schaffen – es war ein Grundelement, ein Prototyp seiner wohn- und städtebaulichen Ideen.



Abb. 21: Frontansicht des „Esprit Nouveau“

Laut Le Corbusiers Schriften waren die für den *Esprit Nouveau* verwendeten Materialien weit und breit die „plus pauvres“, die ärmlichsten, kargsten und einfachsten. Nicht weil er es so gewollt hätte, sondern weil kein Geld vorhanden gewesen war. Nicht ohne Stolz schrieb er, dass sein Bau „sans or, ni argent“ (ohne Gold und Silber) errichtet worden war.²³⁶ Die Wahrnehmung, dass „Le pavillon de *L'Esprit Nouveau*“ sicherlich der mit den geringsten Kosten erstellt gewesen sei, ist jedoch sehr subjektiv, zieht man beispielsweise die noch begrenzteren Mittel Melnikows in Betracht.

235 Die Idee zu seinen „unités d’habitation“ soll Le Corbusier aus seinen Skizzen geschöpft haben, die er auf einer Reise in die UdSSR von konstruktivistischen Wohnbauten angefertigt hatte. Vgl. Cohen 1992, S. XII

236 *Almanach d’architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 102

Dass sich Le Corbusier vor allem mit Wohnbau beschäftigte, lag unter anderem auch daran, dass der Fokus der Architektur zuvor auf Nutzbauten gelegen hatte und nun – wie aus Sigfried Giedions Zitat hervorgeht – ein neues Problem nach einer Lösung verlangte.

„Die vergangene Generation [jene vor Le Corbusier] hatte die Wichtigkeit der Arbeitsstätte erkannt und bewusst formuliert. [...] Der [in den 20er Jahren] gegenwärtigen Generation fällt die Aufgabe zu, das WOHNPROBLEM aus dem individuellen Dilettantismus und der Pseudohandwerkerei in das Gebiet des industriell-typisierten Niveaus zu heben, durch äußerste Präzision in der Durchdenkung der Wohnfunktion.“²³⁷

3.2.3 Architektur des Pavillons *L'Esprit Nouveau*

Um die Besonderheit des *Esprit Nouveau* zu analysieren, lohnt es sich, Le Corbusiers „5 Punkte einer neuen Architektur“ vorzuschicken, die im Rahmen des Baus seiner Weissenhofsiedlung²³⁸ in Stuttgart publiziert wurden.

- 1.) Die Stützen (les pilotis): Die Nutzung von Eisenbeton erlaubte ein Bauen auf Säulen, das die Gebäude von dem oft feuchten Boden abhob, und den Garten um jene Fläche erweiterte, die sonst durch das Erdgeschoss verbaut wäre. Zusätzlich konnte so die Masse der tragenden Wände auf die Stützen und die Mauern auf Membranen reduziert werden.
- 2.) Die Dachterrasse (le toit-terrasse): Auch hier war es das neue Baumaterial, das die Konstruktion des Flachdachs erst möglich machte. Dadurch wurde quasi eine weitere Etage gewonnen und die unter dem Haus durchlaufende Gartenfläche verdoppelt.²³⁹
- 3.) Freie Grundrissgestaltung (le plan libre): Wände, die keine tragende Funktion mehr erfüllen mussten, erlaubten einen Grundriss mit großzügigen, offenen Flächen. Dadurch entstand mehr Wohnfläche auf weniger Bauplatz.

237 Giedion 2000, S. 83

238 Die Weissenhofsiedlung war ein Modellprojekt einer „Schausiedlung“ am Stadtrand von Stuttgart, das großteils heute noch (unter Denkmalschutz) besteht. (siehe auch Seite 77)

239 In der Literatur wird „toit-terrasse“ meist mit „Dachgarten“ ins Deutsche übersetzt.

- 4.) Das Langfenster (*la fenêtre en longueur*): Wieder ermöglichte die Verwendung von Stützen eine Neuerung. Die Fenster konnten nun von einer Außenwand zur anderen laufen, da sie keine tragenden Mauern durchbrachen. Neu war auch der Einsatz von Schiebefenstern, die keinen Öffnungsradius hatten und dadurch eine freiere Einrichtung im Wohnraum ermöglichten.
- 5.) Die freie Fassadengestaltung (*la façade libre*): Die Fassade sprang vor den Pfosten hervor und war so unabhängig vom Grundriss frei gestaltbar, da sie keine tragende Rolle mehr spielte.²⁴⁰

Diese 5 Punkte fanden im „Dom-ino Haus“²⁴¹ weitgehend Anwendung. Prinzipiell sind viele Bauten Le Corbusiers Variationen dieses Hauses, das 1914 nach der ersten großen Zerstörungswelle Hollands im Krieg konzipiert wurde, um möglichst rasch einen Wiederaufbau zu ermöglichen. Die einzelnen Module, die einer Standardgröße unterlagen, konnten beliebig oft aneinandergereiht werden. Das zweistöckige Gebäude besaß keine tragenden Wände mehr, sondern wurde allein von sechs Eisenbetonträgern getragen, wodurch sich die Zwischenwände flexibel und je nach Bedarf einziehen ließen. Die Stützen und Stiegen waren die einzigen fixen Elemente des Bauwerks, sozusagen ein Skelett, auf dem man aufbauen konnte.²⁴² Nach einem ähnlichen Verfahren entstand auch *L'Esprit Nouveau*.

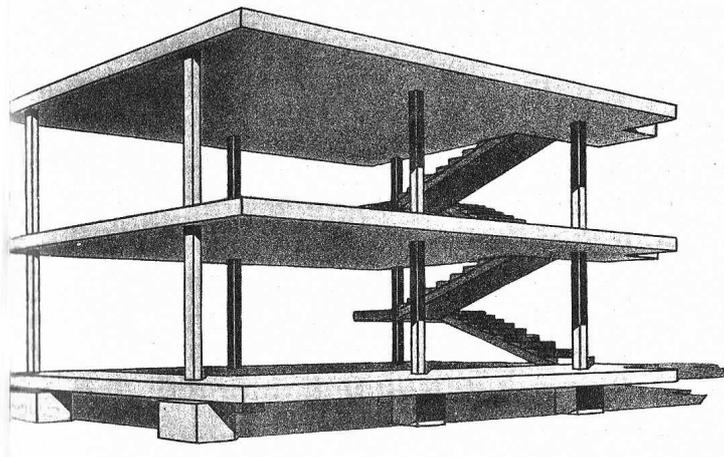


Abb. 22: Dom-ino Haus

240 vgl. Boesinger 1966-70, S. 128ff

241 „Dom-ino“ als eine Zusammensetzung aus „Domus“ lat. „Haus“ und „innovatio“, die Innovation. Vgl. Cohen 2009, S. 8. Oft findet man auch die Schreibweise „Domino Haus“.

242 vgl. Boesinger 1966-70, S. 23

Le Corbusier beschrieb seine Herangehensweise an die Konstruktion dieses Prestigewerkes bis ins Detail im *Almanach d'Architecture Moderne*. Der Pavillon mit 400 m² Grundfläche²⁴³ war zur Gänze aus Standardelementen erbaut, da es laut Le Corbusier „ohne Standardisierung keine Industrialisierung, keine organisierten Baustellen, keine Ersparnisse im Bau und somit keine Lösung zum Problem der Wohnsituation“ gäbe.²⁴⁴ Das Gebäude bestand aus 37 Stützen mit jeweils fünf oder zweieinhalb mal drei Metern Länge, alle samt in Serie produziert. Der Pavillon war genau so konstruiert, als wäre er ein Element eines aus vielen Wohnzellen zusammengesetzten „Villenblocks“, dem erwähnten „Immeuble-Villa“, das sich in einer angenommenen Höhe von 15 m über der Erde befände.²⁴⁵ Es ist anzunehmen, dass bei einem zu einem Mehrparteienhaus verbauten Block der Schriftzug „EN“ wegfiel, der sich neben dem Eingang über einen Großteil der Außenwand erstreckte (siehe Abb. 24). Bei genauerem Hinsehen konnte man die Erklärung für die beiden überdimensionalen, fast gebäudehohen Buchstaben entdecken. In ihrer Mitte stand in einem kleinen weißen Rechteck mit schwarzen Buchstaben „L'ESPRIT NOUVEAU“ geschrieben. Der Eingang wirkte relativ klein, und die seitliche Außenwand wies bis auf ein kleines Guckfenster keinerlei Öffnungen auf. Dies war darauf zurückzuführen, dass diese Seite schließlich eine jener hätte sein können, die an einen anderen *Esprit-Nouveau*-Block anschloss. Den Quader, an den noch ein zylinderförmiger Bau angefügt war, konnte man grob in vier Teile teilen. Diese entstanden durch das Einziehen von horizontalen und vertikalen Ebenen, den Böden bzw. Galerien und den Wänden. Die Längsseite war vertikal in zwei nicht ganz gleich große Bereiche geteilt: einen geschlossenen, gänzlich verglasten und einen etwas größeren, offenen Bereich. Letzterer Verband zwei der imaginierten Viertel des Baus zu einem Balkon, der sich über beide Stockwerke erstreckte. Das außergewöhnliche Loch in der Decke des Balkons erlaubte einem Baum hindurchzuwachsen, eine Praxis, die viele Nachahmer in der Architektur gefunden hat.

243 vgl. Le Corbusier 1926, S. 4

244 [Ü.d.V.] *Almanach d'architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 104

245 vgl. Boesinger 1966-70, S. 110

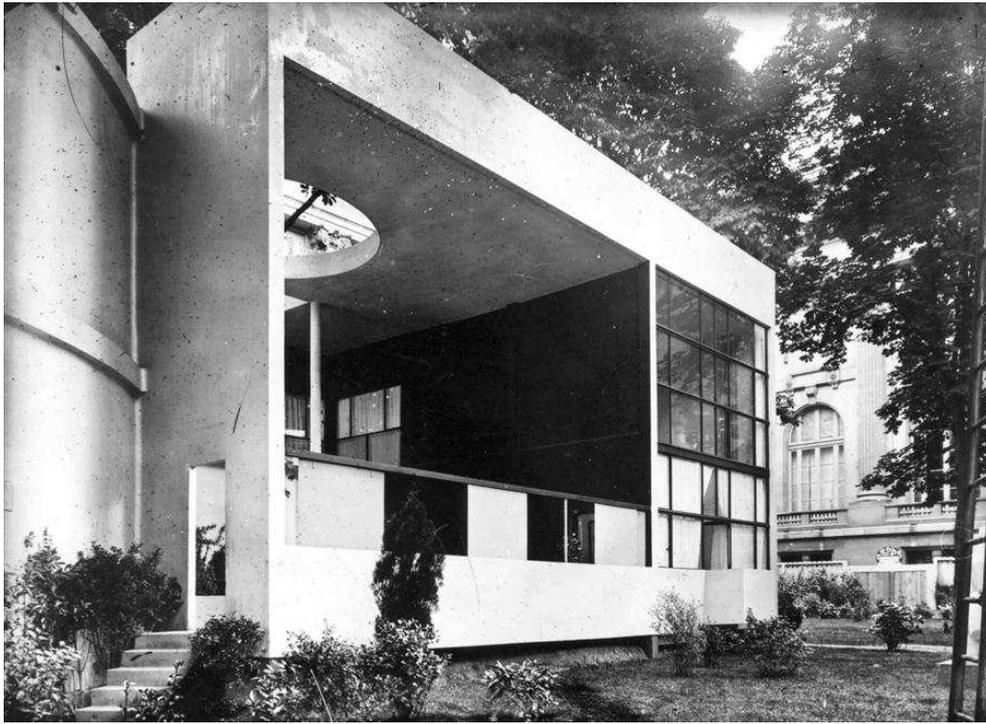


Abb. 23: Terrasse des „Esprit Nouveau“

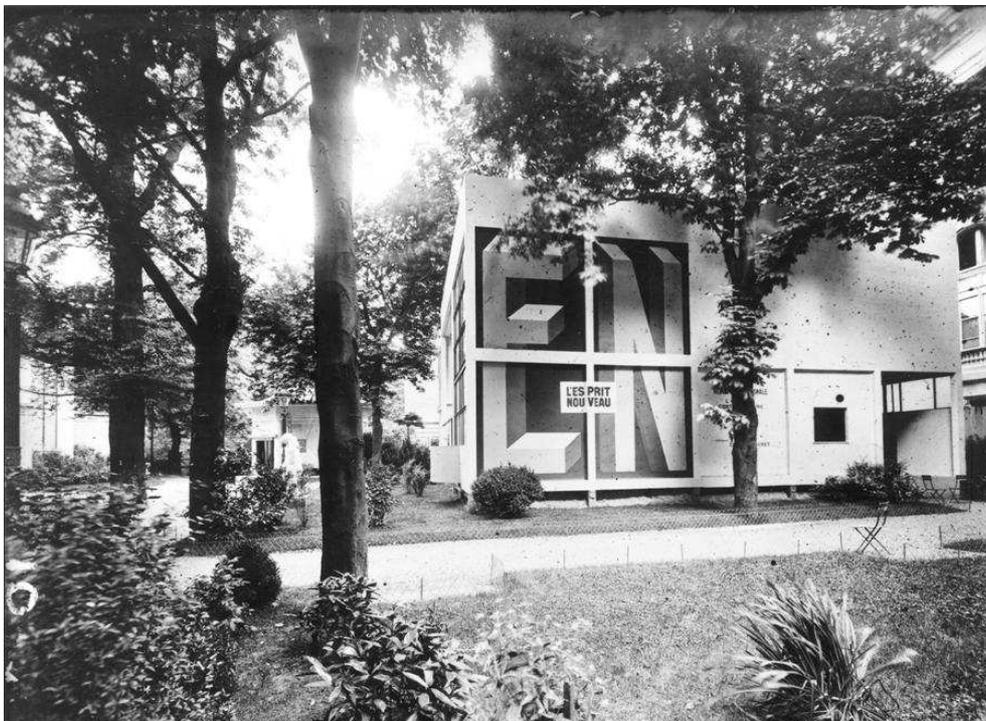


Abb. 24: Seitenansicht des „Esprit Nouveau“



Abb. 25: Balkon



Abb. 26: Einbaumöbel im Pavillon



Abb. 27: Interieur des Pavillons

Hinter der puristischen Fassade des Baus steckten Jahre theoretischer Überlegungen. Le Corbusier konnte seine Gedanken nicht nur auf einzigartige Weise in Formen, sondern auch in Worte fassen. Er beschäftigte sich beispielsweise intensiv mit der oft vernachlässigten natürlichen Beleuchtung des Wohnraumes. „Das Licht ist Befehlshaber über die Architektur. Es ist für alle da, man kann sich weder an ihm bereichern, noch es

beeinflussen.“²⁴⁶ Den Fenstern widmete er aus diesem Grund besondere Aufmerksamkeit. Sie waren das Ergebnis jahrelanger Experimente. Alle Fensterelemente beruhten auf einem Vielfachen oder Bruch von fünf Metern und sollten weder nach innen noch nach außen aufgehen, sondern schiebbar sein. Bei den großen Fensterflächen waren nicht alle Elemente tatsächlich zu öffnen, einige Elemente blieben fix.²⁴⁷ Eine Tür sei laut Le Corbusier nichts anderes als ein Durchgang für einen Menschen, weshalb deren Dimensionen nicht größer als notwendig, aber natürlich dennoch ausreichend sein sollten. Durch eine Standardisierung (die mittlerweile schon längst als Selbstverständlichkeit gilt) wäre auch das Problem, dass aufgrund der inhomogenen Größen von Türen viele Möbel in bestimmten Wohnungen nicht durch die Eingänge passten, gelöst. Gestrichene Metalle ersetzen Holz als Material für Türrahmen und führten so eine wichtige Reform in der Ästhetik der Wohnarchitektur herbei.²⁴⁸

Um Raum und Ressourcen optimal zu nutzen, scheute Le Corbusier keinen noch so verworrenen Gedankengang. So kam es zu Kuriositäten wie dem Handlauf einer Metallstiege, der so konstruiert war, dass er auch als Heizungsrohr dienen und heißes Wasser zwischen den Stockwerken transportieren hätte können.²⁴⁹

3.2.4 Interieur

Im Inneren des annektierten ovalen Teils des Pavillons fanden sich Dioramen von städtebaulichen Konzepten, Skizzen von Wohnkolonien und anderen Entwürfen für Zukunftshäuser und -städte. So auch Le Corbusiers Plan für eine moderne Stadt mit 3 Millionen EinwohnerInnen („Ville contemporaine de 3 millions d’habitants“).

246 [Ü.d.V.] *Almanach d’architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 104

247 Le Corbusiers Aufruf an die Industrie: „1925: Appel à la grande industrie: on peut fabriquer une nouvelle fenêtre combinable indéfiniment, à échelle nouvelle, basée sur l’emploi de la glace ou du verre épais et l’application mécanique du coulissant et de la fermeture par excentrique.“

vgl. Boesinger 1966-70, S. 77

„1925: Aufruf an die große Industrie: Man kann ein neues Fenster produzieren, das unendlich kombinierbar ist, in einem neuen Maßstab, basierend auf Spiegel- oder gehärtetem Glas, einem Schiebemechanismus und nicht zentralen Fenstergriffen.“ [Ü.d.V]

248 vgl. *Almanach d’architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 102

249 vgl. ebd., S. 100f

Der „Plan Voisin“, ein Konzept zur Gestaltung eines neuen Pariser Zentrums, das erstmals 1922 beim Salon d'Automne vorgestellt worden war, wurde 1925 immer noch milde belächelt. Erst 1929 wurde erkannt, dass die Wohnsituation einer Dreimillionenstadt keine Utopie war, sondern tatsächlich ein Problem darstellte, dem Beachtung geschenkt werden musste.²⁵⁰ Der in der Tat sehr unsensible Umgang Le Corbusiers mit den alten Teilen der Städte, in diesem Fall Paris, wurde weitgehend verurteilt. In seinen Plänen war wenig Platz für den historischen Stadtkern, eher im Gegenteil, er sollte zugunsten überhoher Wolkenkratzer komplett abgerissen werden. Im Städte- wie im Wohnbau sollten die Bedürfnisse des Einzelnen in Bezug auf die Bedürfnisse des Kollektivs nicht außer Acht gelassen werden. Diese Forderung führte Le Corbusier jedoch selbst ad absurdum, indem er den privaten Wohnraum dermaßen uniformierte und in seinen enormen Wohnblocks so oft multiplizierte, dass kein Raum für Individualität blieb. Der Zusammenhang zwischen dem „Plan Voisin“ und *L'Esprit Nouveau* wird an folgendem Gedankengang deutlich. Zuerst müsse jedem Individuum seine eigene „Zelle“ („cellule“), sein „Schneckenhaus“ geschaffen werden, das mit den jeweiligen Bedürfnissen korrespondiere, aber dennoch auf eine größere Masse umgelegt werden könne. „Voilà, eine schöne Problemstellung, die einer Weltausstellung der Arts décoratifs würdig ist,“²⁵¹ so Corbusier.



Abb. 28: „Plan Voisin“, Konzept zur Erneuerung des Pariser Stadtzentrums

250 vgl. Boesinger 1966-70, S. 110

251 [Ü.d.V.] *Almanach d'architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 104

Im Inneren des Hauptbaus hatten Le Corbusier und sein Team bezüglich des Mobiliars einige Diskrepanzen mit dem Reglement der Exposition auszufechten. Als erstes war das Problem des Stauraums (casiers), der Ablagen, Regale zu lösen. Ein Möbel sollte nicht versuchen, eine zusätzliche Architektur zu der, in der es sich befindet, zu schaffen. Daher wurden Kästen großteils in die Wand hineinversetzt. Sie sollten alle anderen Möbel ersetzen, um ein einheitliches Bild zu schaffen und ein Maximum an Raum in den Zimmern freizulassen. Ein Haus sollte „ausgerüstet“, nicht „möbliert“ werden.²⁵²



Abb. 29: Thonetstühle und kubistische Malerei im Wohnbereich des „Esprit Nouveau“

Im *Esprit Nouveau* befanden sich schlichte Thonetmöbel aus gebogenem Holz. Der Architekt war überzeugt, dass der Thonetstuhl „[...] in seiner Kargheit (*pauvreté*) eine unbestechliche, konzentrierte Form hat, die am besten mit dem menschlichen Körper harmoniert.“²⁵³ Ausschlaggebend war auch die oben erwähnte Breite der Portale, die den Import beispielsweise großer Ledersofas nicht zuließen. Das Wort „mobiliar“ (Mobiliar) ersetzte Corbusier durch „équipements“ (Ausrüstung, Ausstattung) des

252 vgl. Boesinger 1966-70 S. 105

253 [Ü.d.V.] *Almanach d'architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 102

Man muss beachten, dass das Thonetobjekt, das heutzutage zu einem teuren Designklassiker avanciert ist, damals ein einfaches, kostengünstiges und weitverbreitetes Möbelstück war.

Lebensraums.²⁵⁴ Durch die Verarbeitung von schlanken Stahlrohren wurde der Einrichtung im Vergleich zu massiven Holzmöbeln generell viel an Sperrigkeit genommen. An den Wänden befanden sich Bilder von Picasso, Braque, Léger, Gris, Ozenfant und Jeanneret selbst, Skulpturen von Lipchitz bespielten das Interieur. Die kubistischen Werke, wie die Légers, die – wie erwähnt – im Pavillon der „Ambassade“ abgehängt werden mussten, waren auch hier nicht lieber gesehen, stellten aufgrund der allgemeinen Oppositionshaltung des Komitees jedoch keinen herausragenden Friktionspunkt in der generellen Ablehnung dar.

„Wir sind [...] keine Anhänger von Fresken, von Friesen und von Metopen. [...] Wir wollen einen architektonischen Raum kreieren, aus Materialien, Licht, Proportionen, in welchem Werke mit hohem Gefühlspotential, dichte starke Arbeiten, die Gedanken und Emotionen ausstrahlen, leben können.“²⁵⁵

Die Verwendung von Stahlbeton ermöglichte nicht nur neue Formen, sie hatte auch einen Einfluss auf die Farbgebung, da die großen Fensterflächen, die nun statisch möglich waren, die Räume in neues Licht tauchten. Eine tiefgehende Auseinandersetzung mit Farbpsychologie war der Entscheidung über die Kolorierung des *Esprit Nouveau* vorausgegangen. „Entièrement blanche la maison serait un pot à crème.“²⁵⁶

254 vgl. Boesinger 1966-70 S. 105

255 [Ü.d.V.] „*Nous ne sommes pas [...] partisans de la fresque, de la frise, de la métope. [...] Nous voulons créer un site architectural fait de matières, de lumière et de proportions dans lequel peuvent vivre à l'aise des œuvres à haut potentiel émotif, des œuvres denses et fortes d'où irradie la pensée ou l'émotion.*“ *Almanach d'architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 102

256 „Ganz in Weiß wäre das Haus nichts als ein Cremetiegel.“ [Ü.d.V.] *Almanach d'architecture moderne*, zit.n. ebd., S. 103

3.2.5 Rezeption und Fazit

Wie sehr es sich bei Le Corbusiers Pavillon um eine Zukunftsvision handelte, und wie wenig die Allgemeinheit für eine solch fortschrittliche Architektur bereit war, zeigt am besten das Verhalten der Baudirektion der Ausstellung selbst, die einen sechs Meter hohen Zaun errichten hatte lassen, um den Bau den „Blicken der Besucher zu entziehen“.²⁵⁷ Erst bei der Eröffnung konnte sich der Minister der Schönen Künste, De Monzie, durchsetzen, und der Zaun wurde abgetragen.²⁵⁸ Der Minister hatte die Relevanz des Baus erkannt und bekundete bei der Eröffnung:

„As a representative of the Government I must affirm our sympathy for such efforts: A Government must not remain in ignorance of such researches as we see here.“²⁵⁹

Selbst Le Corbusiers „zweitältester Freund“, wie er ihn nennt, Auguste Perret, Vizepräsident der Architektur-Jury der Exposition, tat vor seinen Jury-Kollegen seine unschmeichelhafte Meinung kund: „Das ist idiotisch. Das reißt einen nicht von den Socken. Es fehlt eine Begründung. Es gibt da keinerlei Architektur.“²⁶⁰ Nichtsdestotrotz spricht Le Corbusier Auguste Perret in der Architekturgeschichte eine große Rolle zu, da er ein „Konstrukteur“ gewesen sei, der die Innovation, die die Erfindung von Eisenbeton mit sich gebracht hatte, erkannt hatte.²⁶¹ Selbst wenn ihm Perret nun in den Rücken fiel, ließen sich grundsätzliche Konvergenzen nicht leugnen, hatte der Lehrer dem Schüler doch Weisheiten wie „Die Verzierung verbirgt immer einen Konstruktionsfehler“²⁶² mit auf den Weg gegeben.

Le Corbusier sah die „neue Architektur“ als „Tochter der modernen Wissenschaft und Dienerin der neuen Gesellschaft“, die „neue Ideale“ erzeuge. „Die Reaktion der Akademie ist heftig und verschlagen, feige. Die Akademie liegt im Sterben, und sie vergisst, dass Paris an Blutlosigkeit zugrunde geht,“ konterte Le Corbusier den

257 vgl. Boesinger 1966-70, S. 105

258 vgl. ebd., S. 105

259 vgl. Scarlett, Townley 1976, S. 64

260 [Ü.d.V.] „*C'est idiot. Ça ne tient pas debout. Ça manque de raisonnement. Il n'y a pas là d'architecture.*“ *Almanach d'architecture moderne*, zit.n. Brunhammer 1976, S. 106

261 vgl. Boesinger 1966-70, S. 14

262 vgl. ebd., S. 14

Kritikern seiner städtebaulichen Vorhaben.²⁶³ Die radikale Umgestaltung von Städten, in diesem Fall Paris, sah ein komplett neues Konzept vor, das historischer Architektur keinen Platz ließ. Exorbitant hohe Hochhäuser sollten das Zentrum zieren, verbunden durch ein ausgeklügeltes Verkehrsnetz, das schon damals eine Art Park-and-Ride-System vorsah. So fortschrittlich sein Plan einerseits gewesen sein mag, so kurzsichtig verhielt er sich jedoch bezüglich der Bewahrung von Kulturschätzen, wie einem historischen Stadtkern. Gerade diese Überlegungen, die in Mitteleuropa auf wenig Gegenliebe stießen, ermöglichten Le Corbusier schließlich das Bauen im Osten. Nachdem die UdSSR mit der Neuen Ökonomischen Politik 1920 seine Grenzen geöffnet hatte, stieg auch das Interesse an internationaler Architektur. Einige konstruktivistische Gruppen waren stark westlich orientiert und verehrten Architekten wie Le Corbusier, dessen „5 Punkte einer neuen Architektur“ sie auch publizierten.²⁶⁴ Seine Theorien waren in Fachkreisen also längst bekannt, da das Magazin „L'Esprit Nouveau“ auch in Moskau verbreitet war. Viele Artikel nahmen sogar Bezug auf das aktuelle politische und kulturelle Geschehen der UdSSR.²⁶⁵ Le Corbusiers Bekanntheitsgrad führte auch zu den Bauaufträgen in der russischen Hauptstadt zwischen 1928 und 1936.²⁶⁶ Im Gegensatz dazu war die sowjetische Baukunst in Paris, stellvertretend für den Rest Europas, bis 1925 kaum bekannt.

Der Kritiker Waldemar George, der die Ausstellung als „total failure“ bezeichnete, hob *L'Esprit Nouveau* als einen der wenigen modernen Pavillons hervor.²⁶⁷ Er war nicht alleine mit seiner Meinung, konnte aber das Gros, das gegen den puristischen Bau wettete, nicht von seiner Ansicht überzeugen. Trotz der Komplikationen mit den Veranstaltern war „Corbu“ von seinen Grundsätzen überzeugt: „Das Leben wird mächtiger sein als all diese Festveranstalter!“²⁶⁸ proklamierte er 1925. Er sollte Recht behalten.

263 vgl. Boesinger 1966-70, S. 15

264 vgl. Pare 2997, S. 16

265 vgl. Cohen 1992, S. XIIff, 3, 6

266 vgl. ebd., S. 4ff

267 vgl. Foster 2004, S. 196

268 vgl. Boesinger 1966-70, S. 15

3.3 Zusammenhänge und Unterschiede der gewählten Beispiele

Auf der „Exposition des Arts Décoratifs“ prallten zwei grundlegend verschiedene Welten aufeinander: eine, die vor dem Krieg entstanden war und die Veränderungen des vorangegangenen Jahrzehnts nicht mitbekommen oder verdrängt zu haben schien; die andere, eine zukunftsgerichtete, die versuchte, sich mit größtmöglicher Geschwindigkeit von dem zu distanzieren, was vor dem Krieg gewesen war. In diesem Sinne spiegelte die Ausstellung das kreative Schaffen der Zeit sehr konkret wieder. Einerseits war traditionsbewusstes Handwerk vertreten, andererseits die Früchte der Industrialisierung, die Ersteres obsolet gemacht hatte. Die Ausstellung 1925 ist zu einem Sinnbild der Zwischenkriegszeit geworden, die sowohl die vorangegangenen als auch die zukünftigen Stile vertrat. Man könnte fast die These wagen, dass eine Identifikation mit der Gegenwart, und somit ihr eigener Stil, fehlte. Das, was vorgab, ein solcher zu sein, war im Endeffekt nichts als eine Melange aus Zukunft und Vergangenheit. Die Avantgardisten vertraten die eine Seite dieser Ambivalenz, doch selbst diese Blitzlichter, die 1925 einen Blick in eine mögliche Zukunft der Architektur und bildenden Kunst boten, unterschieden sich in vielen Belangen. Die einzige Analogie aller ausgestellten Architekturen war die beschränkte Zeit ihrer Existenz. Das Ephemere der Bauwerke stellte deren Autoren unter den Druck, innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes das Publikum zu beeindrucken. Keiner der Architekten hatte die Möglichkeit, ein sich über die Jahre bewährendes Werk zu schaffen. Es musste auf den ersten Blick überzeugen. Genau hier findet sich auch eine der ersten großen Differenzen zwischen Melnikows und Le Corbusiers Pavillon. Der russische Architekt Melnikow schuf ein Werk, dessen Materialien, Bauweise, Dimension und Wirkung exakt auf den Zeitraum von April bis Oktober 1925 ausgerichtet waren. Er wusste, er müsse genug Aufmerksamkeit erregen, um nicht in der Masse des Art déco unterzugehen, aber vor allem musste er zumindest einige (Fach-) Medien so sehr begeistern, dass er auch nach der Finissage nicht in Vergessenheit geraten würde – eine Herausforderung, die den Reiz des Ephemeren ausmacht.

Im Gegensatz zu Melnikow konnte sich Le Corbusier mit dem *Esprit Nouveau* einen lange gehegten Projektwunsch erfüllen. Wie erwähnt, handelte es sich gleichsam um ein Modell in Originalgröße, im weitesten Sinne vielleicht vergleichbar mit jenen Fertigteilhäusern, die man heute in Ausstellungssiedlungen begehen kann und bei deren Kauf man sich lediglich für die Farbe der Türrahmen und Länge der Gardinen zu entscheiden braucht. Le Corbusier verstand die Ausstellung also eher im Sinne des englischen Begriffs „fair“, der im Deutschen am ehesten mit „Messe“ übersetzt werden kann (obwohl „world fair“ mit „Weltausstellung“ übersetzt wird). Sein Pavillon war eine Art Messestand, der selbst das Produkt war, das er vertrat, und dessen Existenz weit über die Ausstellungsdauer der „Exposition des Arts décoratifs“ hinausgedacht war. Le Corbusier vermarktete also nicht nur eine Idee, sondern lieferte auch das tatsächliche Produkt verkaufsbereit mit.

Einer der größten Unterschiede zwischen dem sowjetischen Pavillon und *L'Esprit Nouveau* lag in der Herangehensweise der beiden Architekten. Melnikow erwähnte, dass er nach ausführlichen Kalkulationen und theoretischen Überlegungen all seine Aufzeichnungen beiseite gelassen hätte, da diese ihn nicht zum gewünschten Ergebnis geführt hätten. Der Pavillon, wie man ihn kennt, sei daraufhin, befreit von den Zwängen der äußeren Umstände, ganz instinktiv entstanden.²⁶⁹ Es ist anzunehmen, dass der Architekt zu diesem Zeitpunkt Voraussetzungen, wie die Größe des Bauplatzes, Budget und Bauvorschriften schon so verinnerlicht hatte, dass er diese nicht mehr als Diktat wahrnahm, sondern als Gegebenheiten angenommen hatte. Die akribisch genaue technische und mathematische Planung Le Corbusiers steht im Gegensatz zur instinktiven Arbeitsweise seines russischen Kollegen.

Auch in der Nachwirkung erzielten die beiden Architekten unterschiedliche Resultate. Die „Corbusianer“ verbreiteten die Ideen des Puristen wie Sporen in alle Himmelsrichtungen, die durchaus auf fruchtbaren Boden fielen. Nicht zuletzt deshalb finden sich bis heute Bauten, deren Grundkonzept dem des *Esprit Nouveau* ähnelt. Auch der originalgetreue Nachbau des Pavillons von 1977 in Bologna ist ein Beweis seiner Popularität.

²⁶⁹ vgl. Starr, Paris 1981, S. 32

Melnikows Konstruktion fand trotz seiner sehr überzeugten Bewunderer wenige NachahmerInnen. Einerseits lag das an dem schlecht dokumentierten Bauvorgang, an den Plänen, die während der Arbeit immer wieder geändert worden waren, ohne dies zu vermerken, andererseits an der Komplexität des Werks. Das Gebäude sollte auch kein Modell eines neuen Wohnraumes, sondern eine Idee, eine Ideologie transportieren. Im Gegensatz zu Le Corbusier fanden sich kaum NachfolgerInnen, die den Konstruktivisten kopierten, geschweige denn seine Schule in die Welt hinaustrugen.²⁷⁰

3.3.1 Bauweisen, Techniken, Materialien

„Es ist nutzlos, über neue Architektur in Frankreich zu reden, ohne ihre Grundlage zu berühren: Eisenbeton.“²⁷¹

Dass die Form in der Architektur oftmals eher den technischen Möglichkeiten und der Materialentwicklung folgt als der Funktion, wurde schon durch die „5 Punkte neuer Architektur“ (Kapitel 3.2.4) verdeutlicht. Lokal unterschiedliche Entwicklungsstände führten somit zu Differenzen in den (Avantgarde-) Architekturen unterschiedlicher Regionen. Trotz der „Fetischisierung moderner Baumaterialien wie Stahl und Beton“ konzentrierte sich die Forschung in der UdSSR – wie zur gleichen Zeit in Deutschland – auf Holzbausysteme.²⁷² Der Pavillon Melnikows bildete hier keine Ausnahme. Allerdings waren die Arbeitskräfte in Moskau billig, und so wurde in vielen Fällen nach wie vor Ziegel auf Ziegel geschichtet, statt Ingenieure und Statiker zu finanzieren.²⁷³ Obwohl Eisen, Glas und Beton im Bauwesen Modeerscheinungen der 1920er Jahre waren, erlaubten es jedoch erst diese Materialien, Formen zu realisieren, die sonst nie möglich gewesen wären.²⁷⁴ „Wir kennen keine Probleme mit der Form, nur mit der Konstruktion“²⁷⁵ erklärte Mies van der Rohe schon 1923, als viele dieser Konstruktionsprobleme bereits dabei waren, sich aufgrund der erwähnten neuen Materialien aufzulösen.

270 vgl. Starr, Paris 1981, S. 40

271 Giedion 2000, S. 66

272 vgl. Pare 2007, S. 14

273 vgl. ebd., S. 14

274 vgl. Mathey, Brunhammer 1966, S. 12

275 [Ü.d.V.] „Nous ne connaissons pas de problème de forme, mais uniquement de construction.“
Vgl. ebd., S. 12

Die Baumaterialien, die das Bild der Art-déco-Ausstellung prägten, waren Holz, z.B. beim japanischen Pavillon, Ziegel, den die Niederländer und Dänen sowie die Italiener verwendeten, und Stein. In der Bibliothèque Carnegie in Reims (dessen Modell auf der „Exposition des Arts Décoratifs“ in Paris zu finden war) ließ eine beschichtete Eisenkonstruktion viel Licht über die Decke einfallen. Auch Auguste Perrets Théâtre der „Exposition des Arts Décoratifs“, bei dem er sich in der Bauphase mit Provisorien wie Tannenpfosten und anderen Holzträgern zufriedengab, bediente sich der leichten Eisenträger in Kombination mit Glas, um den Raum von oben mit Tageslicht zu erhellen. Trotz allem dominierte Eisenbeton das Ausstellungsgelände.²⁷⁶

Im „Rapport général Volume II (architecture)“, dem offiziellen Bericht der Ausstellung von 1929, beschreibt Paul Léon sehr treffend den Zusammenhang von Architektur und Technik konkret bei der „Exposition des Arts Décoratifs“:

„Tatsächlich ist die zweckorientierteste von allen Künsten auch die «dekorativste», die, die am engsten mit dem industriellen Fortschritt verbunden ist. [...] ebenso wie die Architektur von den Errungenschaften der Wissenschaft profitiert, ruft sie diese manchmal selbst hervor. [...] die Architektur koordiniert die Bestrebungen aller anderen Künste. Es ist sie, die sie inspiriert.“²⁷⁷

Auf den generellen Bezug zwischen Architektur und Technik geht Léon auf der folgenden Seite ein:

„Wenn man unter moderner Architektur versteht, dass neue Eroberungen der Industrie ausgenützt werden, um neue Pläne zu verwirklichen, war die Exposition 1900 ein Rückschritt in Sachen Moderne. [...]“²⁷⁸

276 vgl. Léon 1928, S. 23

277 [Ü.d.V.] „En effet, le plus utilitaire de tous les arts est aussi le plus «décoratif», le plus étroitement lié aux progrès de l'industrie. [...] il profite des découverts de la science & parfois même les provoque. [...] l'architecture coordonne les efforts des autres arts. C'est elle qui doit les inspirer.“ vgl. ebd., S. 9f

278 [Ü.d.V.] „Si l'on entend par architecture moderne celle qui, mettant à profit les conquêtes de l'industrie, utilise, pour réaliser des programmes nouveaux, les matériaux & les procédés de construction de son temps, l'Exposition de 1900 avait véritablement marqué un recul du «modernisme».“ vgl. ebd., S. 10

3.4 Avantgardistische Mitstreiter Melnikows und Le Corbusiers 1925

Konstantin Melnikow und Le Corbusier waren nicht die einzigen Künstler, die das Reaktionäre des Art déco ablehnten und neue formale Wege suchten und fanden: Sie wurden kritisiert, verkannt und posthum verehrt. Auf der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ schaffte es neben den beiden Enfants terribles Le Corbusier und Melnikow der Österreicher Friedrich Kiesler, der den Österreich-Pavillon mit seiner Installation „Raumstadt“ bespielte, in die Schlagzeilen. Seine Matrix aus geometrischen Flächen vereinte für den russischen Konstruktivismus typische Elemente mit jenen des Bauhauses zu einem erfahrbaren Raum, der all seine Dimensionen zu nutzen wusste. Dem Architekten der Außenhaut des Pavillons, dem Wiener Secessionisten Josef Hoffmann, gelang es nicht, aus der vereinheitlichten Optik des Art déco auszubrechen.²⁷⁹ Die positiven Überraschungen lagen also nicht in der hoffmannschen Architektur, sondern in und neben dem Gebäude: Außer Kiesler, der das Interieur gestaltet hatte, war auch Peter Behrens dafür gewonnen worden, einen wintergartenähnlichen Annex zu gestalten.

„Auch wenn seine [Hoffmanns] Architektur nichts Besonderes zu einem essentiellen Oeuvre beiträgt, muss man ihm dankbar sein, dass er sich an den Hamburger Architekten Peter Behrens gewandt hat, um an der Seine ein suprematistisches wunderschönes Glashaus zu erbauen.“²⁸⁰

Ein weiteres Beispiel eines Gegenläufers zum Art déco war der Tourismuspavillon, der sich vor allem durch seinen geometrischen Uhrturm definierte. Er war das erste Manifest abstrakter Pariser Architektur des Architekten Robert Mallet-Stevens, das zur Gänze aus Linien und Flächen bestand. Im Gegensatz zu Le Corbusier räumte Mallet-Stevens auch der angewandten Kunst einen Platz ein und war dem Art déco nicht so radikal abgeneigt.²⁸¹

279 Saddy 1966, k.S.

280 [Ü.d.V.] „Si son architecture n’apporte plus grand chose à une œuvre essentielle, il faut lui savoir gré d’avoir fait appel à l’architecte hambourgeois Peter Behrens pour édifier au-dessus de la Seine une serre suprématiste de toute beauté.“ Brunhammer 1976, S. 108

281 vgl. Textier 2007, S. 83

Die Projekte Kieslers, Behrens' und Mallet-Stevens' seien hiermit stellvertretend für alle avantgardistischen Ansätze der „Exposition des Arts Décoratifs“ genannt, um nicht den Anschein zu erwecken, es würde fälschlicherweise exklusiv den beiden Architekten im Fokus dieser Arbeit avantgardistisches Schaffen zugesprochen.

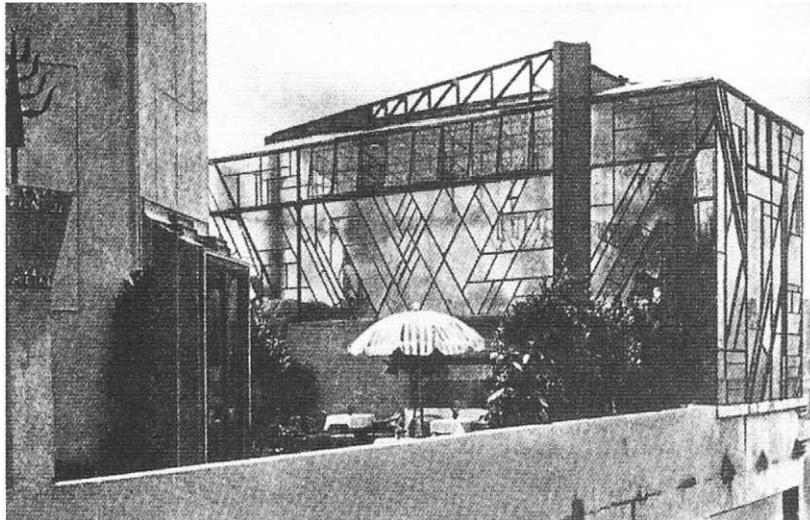


Abb. 30: Behrens' Glasannex an Hoffmanns Pavillon

4 Medienecho und Reaktionen auf die „Exposition des Arts Décoratifs“

Aus den bisherigen Ausführungen ist klar geworden, dass die Ausstellung der „Arts décoratifs“ stark umstritten war. Auf die BesucherInnenzahlen hat sich der polarisierende Ruf der Veranstaltung jedoch eher zum Vorteil ausgewirkt. Ein russischer Korrespondent urteilte folgendermaßen:

„Die Ausstellung ist sehr gut besucht, aber das Interesse, das an sie verschwendet wird, wird durch ihren Inhalt nicht gerechtfertigt. Vor allem zeigt die Architektur praktisch nichts Gelungenes und wenig Interessantes. Wenn sich die europäischen Architekten von traditionellen Formen entfernen, verfallen sie wieder all jenen Fehlern, die im Art Nouveau, das vor 10-20 Jahren florierte, begangen wurden. [...] Bezüglich der Materialien – einer kolossalen Masse aus Ziegel und Stein – waren enorme Mittel gefragt: [...] die Italiener gaben eine Million Francs allein dafür aus, den Pavillon nach der Ausstellung wieder abzutragen! Wir [die UdSSR, ergo Melnikow. Anm. d. V.] hingegen haben das Problem des leichten Bauwerks kostengünstig gelöst, so wie man es sich von einem Ausstellungspavillon erwartet, das heißt von limitierter Dauer und einfach wieder abzutragen. Von seiner äußeren Form her ist er der schneidigste und vielleicht das einzige Exempel zeitgenössischer Architektur auf der Ausstellung.“²⁸²

Ein oft kritizierter Punkt war, dass der Ausstellung generell ein neues Programm, ein neuer Plan, ein neues Terrain, ein *Esprit Nouveau* fehlte.²⁸³ Das kuratorische Gesamte war viel zu konventionell und kommerziell, um Anhänger der Avantgarde auch nur im Geringsten beeindrucken zu können. Dass die Erstellung eines vollkommen neuen Ausstellungsquartiers mit eigener Infrastruktur als Anschauungsobjekt angewandter moderner Architektur sinnvoll gewesen wäre, wurde oft erwähnt und steht außer Frage. Es bestand ursprünglich sogar die Idee, die Ausstellung am Stadtrand zu realisieren, um mehr Platz auf einem von Grund auf neuen Gelände zur Verfügung zu haben. Aufgrund des Traditionsbewusstseins wurde die Expo dann jedoch auf das Areal verlegt, auf dem alle vorhergehenden großen Ausstellungen stattgefunden hatten.²⁸⁴

282 [Ü.d.V] B.N. Ternovec, Brief an O.I. Ternovec, S.168-169, zit.n. Starr, Paris 1981, S. 19f

283 vgl. Gabriel Mourey, „L’esprit de l’exposition“, in Brunhammer 1976, S. 33

284 vgl. Brunhammer 1976, S. 33

„Der große Fehler, den man gegenüber der Stadtplanung unserer Meinung nach begangen hat, war, eine Veranstaltung von solcher Bedeutung mitten im Zentrum von Paris zu installieren, die, statt unserer Hauptstadt Verschönerung und zukünftige Wohnmöglichkeiten von Bestand zu bieten [...], nichts als Asche und Staub hinterlassen wird. [...] Hätte man hingegen einen bislang unbesiedelten Ort am Stadtrand gewählt – und nähme ihn als Beispiel [...] – hätte der finanzielle Aufwand, der hier getrieben wurde, zumindest bleibende und brauchbare Spuren hinterlassen.“²⁸⁵

Die Idee eines „Ausstellungsquartiers“ am Stadtrand war natürlich nicht exklusiv die der Pariser Veranstalter. Viele andere Weltaussteller hatten dies in Betracht gezogen, aber ebenfalls nicht realisiert. Verwirklicht wurde ein solches zur Gänze neu erbautes Viertel schließlich 1927 mit der Weißenhofsiedlung (unter der Leitung Mies van der Rohe und Mitwirkung von Le Corbusier, Bruno Taut, Walter Gropius, Peter Behrens und anderen vergleichbar einflussreichen Architekten) bei Stuttgart.²⁸⁶ Dieses Projekt ist bis heute architektonisches Vorzeigewerk für modernes Bauen und steht unter Denkmalschutz.²⁸⁷

Im Gegensatz zur Weißenhofsiedlung fanden die Bauwerke der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ 1925 keine weitere Verwendung und wurden nach Ende der Schau wieder abgerissen. Der Autor Gabriel Mourey befand es als unmoralisch und antisozial, in Anbetracht der Krisenzeit eine Ausstellung in solch einem finanziellen Ausmaß zu veranstalten. Er kritisierte bereits das Art déco selbst als unsozial, da es die Bedürfnisse der Masse verkenne und ein Produkt für die reiche Elite sei. Nach einer für Arbeiter konzipierten Architektur suche man auf der „Exposition des Arts Décoratifs“ vergeblich, so Mourey, falscher Luxus dominiere.²⁸⁸

285 [Ü.d.V.] *„La grosse faute que l'on a commise envers l'urbanisme, à notre sens, ce fut d'installer en plein centre de Paris une manifestation de cette importance qui, au lieu de servir à l'embellissement et à l'aménagement futur de notre capitale par ce qui aurait pu subister [sic] d'elle (palais, voies de communication, jardins, etc...) ne laissera que cendres et poussière. [...] Tandis que si l'on avait choisi un point quelconque de la périphérie, non encore aménagé, – et prendrai comme exemple [...] – l'effort financier que nous accomplissons aurait, au moins, laissé des traces durables et utiles“*, D. Alf. Agache: „Les fautes contre l'urbanisme à l'Exposition des Arts Décoratifs“, in *Les Arts décoratifs modernes 1925*, S. 53, zit.n. Starr, Paris 1981, S. 17

286 vgl. Brunhammer 1976, S. 33

287 vgl. offizielle Seite des Vereins der Freunde der Weißenhofsiedlung:
http://weissenhof.ckom.de/01_allgemein/index.php?thema=1&kategorie=0&lang=de
(zuletzt besucht am 19.11.2010)

288 vgl. Brandt 1925, S. 285

Die kritischen Stimmen sind sich darin einig, dass die Ausstellung vom sozialen Standpunkt her versagt hatte. Auch in der Frage nach Ästhetik wurde vieles beklagt. Das bloße Fehlen dekorativer Elemente feite Gebäude nicht vor den Kritiken der Art-déco-GegnerInnen. Die einzigen als modern klassifizierbaren Gebäude seien das Theater der Brüder Perret, die beiden Pavillons von Robert Mallet-Stevens und jener der UdSSR sowie *L'Esprit Nouveau* von Le Corbusier gewesen, stimmt Mourey seinen Kritikerkollegen zu, in der Hinsicht, dass sie ihre Mission in praktischer und ästhetischer Hinsicht erfüllt hätten.²⁸⁹ Die internationalen Pavillons belegten den Trend zu den geometrischen Primärformen; Russland, Dänemark, Polen, Schweden und die Tschechoslowakei waren die besten Beispiele dafür. Großbritannien adaptierte seinen neoklassischen „Adam Style“ für die „Exposition des Arts Décoratifs Moderns“, und Italien ließ die Renaissance erneut aufleben. Der belgische Architekt Horta enttäuschte die Erwartungen seiner Anhänger, da man von ihm Avantgardistisches gewöhnt war.²⁹⁰

Die drei wichtigsten „Leitinstanzen des modernen Bauens“ seien von fast allen Architekten der Ausstellung ignoriert worden, so der Art-déco-Kritiker George Waldemar: „économie d'argent, économie de place, économie de matière“ (Wirtschaftlichkeit im Bezug auf Geld, Platz und Materialien).²⁹¹ Es reiche nicht, die „Bauwerke von Dekoration zu befreien – wie zum Beispiel die Pylonen an Patouts Eingangstor am Place de la Concorde, wo die Sinnhaftigkeit der schmucklosen Betonquader ebenso wenig erkennbar ist, wie die von Dekorativem.“²⁹² Mit der Begründung der sinnvollen Übersetzung der oben genannten drei Devisen bezeichnet die Kunsthistorikerin Yvonne Brunhammer die Bauwerke als modern, die auch von den meisten Kritikern hervorgehoben wurden: das Theater der Brüder Perret und André Granet, das mit seiner Platznutzung und seinem Baumaterial, Eisenbeton, ganz am Puls der Zeit lag und den Tourismuspavillon von Mallet-Stevens, mit seiner langgezogenen Eingangshalle, die durch ein Glasfenster in der Decke, das sich über die gesamte Länge

289 vgl. Brandt 1925, S. 287

290 vgl. ebd., S. 290f

291 [Ü.d.V.] George Waldemar „L'Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de 1925 – Les Tendances Général“ in *L'Art Vivant*, 1925, S. 285-288 zit.n. Brunhammer 1976, 95ff

292 [Ü.d.V.] ebd., S. 95ff

erstreckte, beleuchtet wurde. Natürlich erwähnte sie auch *L'Esprit Nouveau*, der dermaßen „modern“ war, dass ihn das Publikum, sofern es ihn nicht gänzlich ignorierte, sehr irritiert aufnahm.²⁹³

Immerhin konnte der Ausstellung ein immenser touristischer Erfolg nicht abgesprochen werden, auch wenn „die Architekturen und Luxusgüter allesamt ein Vierteljahrhundert vorher gestaltet worden sein hätten können“.²⁹⁴

Trotz der vielen Kritik war die „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ eine der wegweisendsten des Jahrhunderts, und die dort vertretenen KünstlerInnen und ArchitektInnen waren in den folgenden Jahrzehnten international sehr gefragt.²⁹⁵

293 vgl. Brunhammer 1976, S. 95ff

294 [Ü.d.V.] vgl. Foster 2004, S. 196

295 vgl. Bacha 2005, S. 154

5 Die Ausstellung als Medium

Als „Foren zeitprägender Inventionen und Innovationen“²⁹⁶ definierte der Architekturtheoretiker und -historiker Sigfried Giedion Ausstellungen. Eine, wie die einleitenden Kapitel dieser Arbeit belegen, weitgehend treffende Deutung. Ausstellungen sind das Medium, mit dem Museen operieren, wobei hier zwischen historischen und zeitgenössischen Inhalten unterschieden werden muss. Giedions Aussage bezieht sich natürlich auf Letzteres. Unabhängig vom Inhalt handelt es sich jedoch bei jeder Art von museologischer Darstellung um die Inszenierung von Objekten, die ihrem natürlichen Umfeld entnommen und andernorts reinstalled wurden. Mit jedem Ausstellungsstück wird ein Ziel verfolgt; sei es, Geschichte anhand eines stellvertretenden Relikts zu erzählen oder ein Exemplar, das sich selbst genügt, einem Publikum zugänglich zu machen. „Nicht das Sammlungsobjekt, sondern das Erlebnis, das es in uns hervorruft, soll Ziel aller musealer Arbeit sein“²⁹⁷ sind sich MuseologInnen und KuratorInnen größtenteils einig.

„[...] was Ausstellungen ausmacht, was die Spezifik von Ausstellungen im Unterschied zu anderen historischen Darstellungsformen ist – [...] das ist die Ästhetik, das ist die Tatsache, dass sie den Augensinn, die Motorik und den Intellekt des Betrachters gleichermaßen bedienen. Eine Ausstellung ist eine Installation einer historisch bedeutungsvollen Merkwelt in einem dreidimensionalen Raum, in der sich der Betrachter in toto, mit Leib und Seele bewegt.“²⁹⁸

Wer Ausstellungen besucht, will emotional berührt, gefordert werden und etwas Neues sehen, in der Sicherheit, der Materie wie in einem Zoo nicht gefährlich nahe kommen zu müssen. Das gilt für zeitgenössische Kunst nicht weniger als für Naturhistorisches. In jedem Fall ist es der Wunsch von Besucherin und Besucher, Außergewöhnlichem zu begegnen (seien es ausgestopfte Riesenreptilien oder Fotoportraits gefallener Soldaten), sich berühren zu lassen, ohne sich einem Risiko auszusetzen oder einer Reaktion zu verpflichten.

296 zit.n. Korff 2002, S. 13

297 Murphey, J.T., „What You Can Do with Your Education Department“, Museum News 10/49, 1970, zit.n. Waidacher 1999, S. 47

298 Korff 2002, S. 334

Ruft man sich die Einleitung dieser Arbeit ins Gedächtnis, müsste einem sofort eine Form von Ausstellungen in den Sinn kommen, die vom Betrachter sehr wohl eine Resonanz fordern, die über eine emotionale hinausgeht: nämlich jene, Güter käuflich zu erwerben. Um zu Walter Benjamin zurückzukehren, der einleitend zitiert wurde, soll nun auf eine Verschärfung aufmerksam gemacht werden, die im letzten Jahrhundert stattgefunden hat: Wurde nach der Wende zum 20. Jahrhundert die Ware auf Ausstellungen zum Fetischobjekt gemacht, wird heute der Verkaufsraum selbst oft zum museal inszenierten Raum. In sogenannten Flagshipstores, Verkaufsflächen mit fast ausschließlich White-Cube-artigen Innenausstattungen, findet man einzelne Turnschuhe oder Parfümflakons in Vitrinen oder auf Podesten so präsentiert, als handle es sich um weltbewegend rare, archäologische Funde. Geschäfte agieren immer öfter wie zeitgenössische Ausstellungen, kollaborieren mit KünstlerInnen und namhaften ArchitektInnen, um den (Luxus-) Produkten einen Hauch jener Unität, ja Aura zurückzugeben, welche sie schon Anfang des vergangenen Jahrhunderts verloren hatten. Ein weiterer Anknüpfungspunkt zur anfänglich ausgeführten Ausstellungsgeschichte lässt sich im Rahmen dieser Überlegungen aufzeigen: Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts war das Ausstellen von Objekten unterschiedlicher Art ein Privileg des Adels und des Patriziats.²⁹⁹ Ab 1851 erfuhr es eine Demokratisierung und wurde einer breiteren Masse im Rahmen von (Welt-) Ausstellungen zugänglich gemacht.³⁰⁰ Sobald dies der Fall war, ersehnte sich der Adel seine verlorengegangene Exklusivität zurück und fand, wenn er schon sein Wissen nicht weiter für sich allein beanspruchen konnte, unter anderem im Ausstellen von für „den Pöbel“ unerschwinglichen Gütern einen Weg, sich von den Massen abzuheben. Hier mündet die allgemeine Museumsgeschichte in die der Weltausstellungen mit ihrem Luxuswahn. Somit verfiel auch der rein wissenschaftliche beziehungsweise wissensbildende Anspruch an die Ausstellungen, wie der Philosoph und Politiker Jules Simon in seiner Analyse der Ausstellung 1889 in Paris feststellte: „Der Besucher einer Ausstellung kommt nicht, um Wissenschaft zu treiben: Er sucht vor allen Dingen zu zerstreuen, ohne es zu verschmähen, sich zu instruieren, wenn er sich dabei unterhalten kann.“³⁰¹ Auch wenn für BesucherInnen der

299 vgl. Werner, Frank R.: „Raum-Zeiten und Zeit-Räume: Ephemere Architektur im Spiegel der Geschichte“, in Schaal 1999, S. 13

300 vgl. Plato 2001, S. 101

301 Korff 2002, S. 17

Wissenserwerb in Museen und Ausstellungen sekundär wurde, entthob das die Institutionen nicht von ihrer Verantwortung. Der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh kritisiert deren Nachlässigkeit:

„The once obtained promise of the museum, to offer equality and public access to historic knowledge and cultural experience, is now perverted into a cynical strategy of populism that sells public legacies of bourgeois culture as a sedative/substitute.“³⁰²

5.1 Zeitliche Dimension als Ausstellungskriterium

Jede Art der Zurschaustellung kann und darf nicht ohne ihren zeit- und räumlichen Kontext gedacht werden. Begreift man Museen als Zeitmaschinen in die Vergangenheit, wie sie in der Literatur oft bezeichnet werden, könnte man Weltausstellungen als dieselben in die Zukunft begreifen. Sigfried Giedeon beschreibt das Museum, wohlgemerkt bezogen auf das 19. Jahrhundert, als „Institution des Rückwärtsgewandten“, „kompensatorisch auf die «Gegenwart» des 19. Jahrhunderts [eine „Epoche vehementen Wandels“] bezogen“, wohingegen er Ausstellungen als sich auf „ausgesprochenste Art einem Gegenwartsinteresse verpflichtet[e]“ Institutionen sah.³⁰³ Mit mehr kontemporärem Bezug verortet Museologe Gottfried Korff das Medium Ausstellung.

„[...] Ausstellungen gehören zu den Sinnagenturen der Moderne. Als Orte der Repräsentation und damit der Konstruktion von Kultur(en) nehmen sie eine einmalige Rolle ein: Durch das Deponieren und das Exponieren kommen die überlieferten Dinge zu ihrem Sinn. Die Attraktivität des Musealen, Begleitphänomen des 19. und des 20. Jahrhunderts, gründet in der Ansprache aller Sinne – und hat ungeachtet der Bedeutung der neuen Medien die Wende zum dritten Jahrtausend überdauert.“³⁰⁴

302 Buchloh 2000, S. 124

303 vgl. Korff 2002, S. 12f

304 Korff 2002, S. IX

5.2 Das museale Objekt auf Weltausstellungen

Um zu begründen, warum oder inwiefern gerade eine Ausstellung, die zum Großteil aus Konsumgütern bestand, kulturgeschichtlich relevant ist, bedient sich die Verfasserin der Worte Umberto Ecos, der Gebrauchsgegenstände als „elementare Kultur- und Kommunikationsphänomene“ bezeichnet, „da ihre Herstellung und Benutzung zur Veränderung des Verhältnisses von Mensch und Natur dienen.“ Diese Eigenschaft bleibt ihnen erhalten, „trotz der Modifikationen, die sie im Musealisierungsprozess erfahren“.³⁰⁵ Im Weltausstellungs-Kontext bekommen die ausgestellten Objekte natürlich erst retrospektiv ihren musealen Charakter, das heißt, erst, indem man sich Jahr(zehnt)e später mit ihnen auseinandersetzt, erfahren sie die von Eco erwähnte Modifikation, da sie in ihrem eigentlichen Kontext als käufliche Waren ausgestellt waren. Die Museologin Jana Scholze konkretisiert den Wert von Gebrauchsgegenständen im musealen Raum anhand semiotischer Theorien. Sie führt die von Roland Barthes getroffene Unterscheidung zwischen Funktion und Wertbehauptung eines Objektes und jene Krzysztof Pomians zwischen materieller und semiotischer Seite von Ausstellungsgut an, welche er auf die Beziehung von „Sichtbarem“ und „Unsichtbarem“ zurückführt, was wiederum von Susan Pearce als „objektimmanentes Paradox“ bezeichnet wird.³⁰⁶ Der Betrachter liest neben der offensichtlichen Erscheinung auch die Zeichen, die auf das Unsichtbare verweisen, die Konnotation des Objekts.³⁰⁷ In historischen Sammlungen gibt es häufig Objekte ohne Denotation, welche ihren Wert ausschließlich aus der Konnotation erhalten. Im Fall der Weltausstellungen handelt es sich großteils eindeutig um denotierte Objekte, die erst durch ihre Konnotation zu etwas Außergewöhnlichem werden (z.B.: Markenprodukte, die allein durch die Konnotation von Prestige, also den „teuren“ Markennamen, begehrenswert werden). Dieser „Subtext“ der Objekte kann natürlich beeinflusst werden. Bestimmte Codes können verstärkt oder vertuscht werden, was „[...] durch die Festlegung von Objektbeziehungen, deren Nähen oder Distanzen, Häufung oder Vereinzelnung, durch Materialien, Licht, Farbe, Ton, Bild und nicht zuletzt mit Hilfe der Ausstellungstexte“³⁰⁸

305 Eco 1994, S. 32

306 vgl. Scholze 2004, S. 20

307 vgl. ebd., S. 21

308 ebd., S. 34

erreicht werden kann. Zusammenfassend könnte man sagen, die Inszenierung mit all ihren Mitteln ist verantwortlich für die Konnotation eines Ausstellungsobjekts. Stefan Müller-Doohm und Klaus Neumann-Braun haben sich Adornos Behauptung „Wer Kultur sagt, sagt auch Verwaltung“ geliehen und sie, aktuellen Umständen entsprechend, abgewandelt: „Wer Kultur sagt, sagt Medien, und wer Medien sagt, sagt auch Inszenierung.“³⁰⁹

5.3 Inszenatorische Ausstellungspraktiken

Der Begriff der „Inszenierung“ ist weit gefasst. Man könnte behaupten, dass jede „intentionale Platzierung, Zusammenstellung mit anderen Objekten, jeder Einsatz von Licht, Farben, Sockeln usw. [...] bereits ein *In-Szene-setzen* [sei]“.³¹⁰ Meist wird der Begriff im Zusammenhang mit theatralen Praktiken gebraucht, aber auch in anderen Zusammenhängen kommt er mittlerweile geradezu inflationär zum Einsatz. Sowohl Werbung als auch bildende Kunst und sogar Politik und Sportevents bedienen sich des Terminus, der bezeichnet, was „Gegenwart bemerkbar“³¹¹ macht. Die „mediale Inszenierung“ ist zu einem stehenden Begriff des 21. Jahrhunderts geworden. Im ausstellungspraktischen Zusammenhang könnte man Martin Seels Definition heranziehen, der eine Inszenierung als „die öffentliche Herstellung eines vorübergehenden räumlichen Arrangements von Ereignissen, die in ihrer besonderen Gegenwärtigkeit auffällig werden“³¹² beschreibt. Inszenierungen beziehen immer BetrachterInnen mit ein. Zu welchem Grad die RezipientInnen involviert werden, unterliegt allerdings den Moden der jeweiligen Epochen. Im beginnenden 21. Jahrhundert lässt sich in musealen Inszenierungen eine eindeutige Tendenz weg von reiner Objektbezogenheit, hin zu vermehrtem BesucherInnenbezug erkennen. Um die betrachtende Person möglichst zu vereinnahmen, wird sie oftmals mit einem eigenen Universum umbaut, das die Konzentration auf das Ausgestellte erleichtert. Sigfried Giedion begründete die frühen Versuche solch holistischer Ausstellungsmacherei im 19. Jahrhundert mit einem „merkwürdige[n] Bedürfnis nach (...) Gesamtkunstwerk[en]“.³¹³

309 Müller-Doohm/Neumann-Braun 1995, S. 9

310 Kaiser 2006, S. 35

311 Martin Seel, „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“, in Früchtel 2001, S. 49

312 ebd., S. 49

313 Giedion 2000, S. 37

Historisch finden sich von „kultischen Präsentationsgewohnheiten“ bis zu den „Ephemerenspielen des Barock“ immer wieder Hinweise auf ein „szenische[s] Konstruieren von Zusammenhängen“.³¹⁴ Die Präsentation von Kunstwerken innerhalb aufwändiger Inszenierungen, mit Ephemere-Architekturen und festlichen Szenographien, zieht sich also durch die gesamte Geschichte und fand um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert einen Höhepunkt. Besonders in den letzten Jahrzehnten vor dem 20. Jahrhundert wurde diese Praxis vermehrt zur Machtdemonstration genutzt, wodurch die Länderduelle um die bahnbrechendsten Innovationen eine neue, spektakulärere Bühne finden mussten, die ihnen Welt- und Universalausstellungen schließlich boten. Die Museen des 19. Jahrhunderts bedienten sich ganz offensichtlich der Mittel des Theaters und fertigten Kulissenbauten, um realistische Szenarien zu simulieren und somit die synästhetische Qualität von Ausstellungen zu nutzen.³¹⁵ Dieser Illusionismus steigerte sich bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts, wo er schließlich – aus heutiger Sicht erwartungsgemäß – vom Purismus abgelöst wurde.³¹⁶ Die Avantgarden im Fokus der gegenständlichen Untersuchung waren die größten Kritikerinnen jener Inszenierungspraxis, die versucht hatte, die Realität zu kopieren und zu simulieren. Ausschlaggebend für das Ausstellungsdesign des beginnenden 20. Jahrhunderts waren neben Alexander Rodtschenkos Innenraumgestaltungen auch die Arbeiten von Friedrich Kiesler, Walter Gropius, Marcel Breuer und László Moholy-Nagy.³¹⁷ Deren neue und effektive Art, Inhalte zu kommunizieren, weit weg von verkitschtem (Pseudo-) Realismus, fiel leider auch jenen auf, die die Klarheit, mit der Botschaften nun vermittelt werden konnten, zu ihren Gunsten missbrauchten.

„Einen gewissen Höhepunkt, vor allem in ihrer gezielten Wirkung auf den Besucher durch Ausnutzung von Wahrnehmungseffekten, erreichten die Rauminstallationen in den Propagandaausstellungen der Nationalsozialisten und italienischen Faschisten. Sie beanspruchten die avantgardistischen Präsentationsformen für ihre politischen Zwecke, was besonders in Europa zu einem Abbruch der intensiven experimentellen Beschäftigung mit der Ausstellungsgestaltung in den 1950er Jahren führte.“³¹⁸

314 Scholze 2004, S. 151

315 vgl. ebd., S. 151ff

316 vgl. ebd., S. 152

317 vgl. ebd., S. 152, Fußnote 166

318 ebd., S. 153

Man kam also für kurze Zeit wieder von einer eigenständigen Szenographie im Ausstellungsraum ab und kehrte vorübergehend zur klischierenden Praxis des 19. Jahrhunderts zurück. Doch, den alten Formen wieder überdrüssig, eroberte schlagartig eine ganz neue, radikale Präsentationsform die Ausstellungensräume: der „White Cube“. In den 1960er Jahren dominierte plötzlich die ultimative Leere, ein Nicht-Raum die Galerien Europas und Nordamerikas. „This special segregated space is a kind of non-space, ultra-space or ideal space where the surrounding matrix of space-time is symbolically annulled,“³¹⁹ definierte O’Doherty jene Raumkomposition, die sich als ungeschriebenes Galeriengesetz instituierte. Abgesehen von der wiedergefundenen Ästhetik des absoluten Minimalismus brachte der White Cube noch einen weiteren wesentlichen Vorteil mit sich: Er impliziert keinerlei Bezug auf Zeit oder Raum und enthebt somit das Ausgestellte einer Gegenwartsgebundenheit, was das Kunstwerk wiederum – in dem Köpfen der SammlerInnen – als hervorragende Wertanlage etabliert.³²⁰ Also steckt hinter dem heute universell, fast zwingend gebrauchten „Kunstfutteral“ nicht zuletzt der wirtschaftliche Gedanke der Galeristen und Galeristinnen.

Ebenfalls in den 60er Jahren wurde auch der Ruf nach einer Erfüllung des vernachlässigten Bildungsauftrags der Museen wieder laut. Daraus resultierte eine erweiterte Auseinandersetzung mit der Verbindung von Raum und Objekt zu einem inszenatorischen Gesamtkunstwerk. Auch dies wurde wiederum erneut in Frage gestellt und in den 1980er Jahren aufgrund der „Gefahr der Illusionsbildung durch einen theatralen Umgang mit Geschichte“ weitgehend verworfen.³²¹ Das Machtverhältnis von Werk und dessen Inszenierung sollte im Idealfall ausgewogen sein, was nicht immer der Fall ist.

„Indem mit der Inszenierung [...] ein gestaltetes Erscheinenlassen zur ursprünglichen und selbsttätigen Erscheinung des Kunstwerks hinzu-, ja geradezu vor sie tritt, wird nicht nur dessen Autonomie fragwürdig, sondern ein Kunstanspruch dieses Erscheinenlassens selbst behauptet.“³²²

319 O’Doherty 1999, S. 8

320 vgl. ebd., S. 7ff

321 vgl. Scholze 2004, S. 153f

322 Martin Steinhoff im Vorwort zu Früchtl 2001, S. 7

Heute hat sich der ausstellende Raum weitgehend davon emanzipiert, nur Hülle für seinen Inhalt zu sein. Seit einiger Zeit ziehen Ausstellungs- und Museumsarchitekturen ebenso viele BesucherInnen an wie deren Inhalte. Denkt man an das Gebäude, das der baskischen Stadt Bilbao erstmals einen Platz in der gedanklichen Landkarte der EuropäerInnen eingeräumt hat, wird deutlich, welche Wertsteigerung Architektur für bildende Kunst bedeuten kann.

6 Die Faszination des Ephemeren

„Sobald die Kunstwerke die Hoffnung ihrer Dauer fetischisieren, leiden sie schon an ihrer Krankheit zum Tode: die Schicht des Unveräußerlichen, die sie überzieht, ist zugleich die, welche sie erstickt.“³²³

Die in diesem Text bearbeiteten architektonischen Momentaufnahmen sollen Anschauungsobjekte sein, um die prekären Fragen zu beantworten: „Wie wird etwas Ephemeres von Dauer?“, also: „Was ist das, was bleibt?“ Um sich diesen Fragen anzunähern, wurden für diesen Text bewusst Schnappschüsse aus einer schnelllebigen Zeit aufgegriffen und Objekte gewählt, die nicht nur als historische Relikte eine unhinterfragte Daseinsberechtigung genießen, sondern immer noch ihrer selbst wegen geschätzt werden. Die Zeit des Art déco war eine sehr ambivalente, in der die Entwicklungen in sämtlichen Lebensbereichen so schnell getaktet waren, wie in kaum einer Epoche davor, und die Diskrepanz zwischen Traditionellem und Avantgardistischem größer war denn je. Dass die hier gewählten Architekturen der damaligen Zukunft entsprachen, wird ersichtlich, wenn man sich vor Augen führt, inwieweit sie Einfluss auf unser heutiges Verständnis vom Bauen genommen haben. Geradlinigkeit, bestimmte Proportionen und die durch große Glaselemente ermöglichte Helligkeit in den Konstruktionen Le Corbusiers und Melnikows entsprechen einer bis heute gültigen Empfindung von Ästhetik. Doch allein die Tatsache, dass es sich bei sämtlichen Ausstellungspavillons 1925 um ephemere Konstruktionen handelte, gab Anlass zu Kritik: In der finanziell schwierigen Nachkriegszeit sei es unverantwortlich gewesen, so viel Geld in Bauwerke zu investieren, deren Erstellung und Abtragung Summen beanspruchten, die zum Beispiel in Wohnbauten investiert werden hätten können.³²⁴ Auch dass das Bauen ephemerer Architekturen keine Erfahrungen für die wohn- und städtebauliche Praxis bringen würde, wurde kritisiert.³²⁵

323 Adorno, Theodor W.: „Ästhetische Theorie“, in *Adorno*, Bd. 7 (1970), S. 50, zit.n. Krause 2001, S. 256

324 Siehe „Weißenhofsiedlung“, Seite 77

325 vgl. Mourey, Gabriel: „L'esprit de l'exposition“ S. 296-297, zit.n. Brunhammer 1976, S. 33f

Der Definition des Begriffs des „Ephemeren“ selbst soll an dieser Stelle Raum gegeben werden, da dieser ebenfalls der Avantgardezeit entsprang. „Eph|e|mer“ bedeutet, aus dem Griechischen stammend, „nur kurze Zeit bestehend, flüchtig, rasch vorübergehend (u. daher ohne bleibende Bedeutung)“³²⁶. Dass etwas Ephemeres, per definitionem „ohne bleibende Bedeutung“³²⁷, sehr wohl Relevanz besitzen kann, wird in dem Lexikon Ästhetischer Grundbegriffe in einem ausführlichen Artikel belegt.

Historisch wird der Begriff seit dem 16. Jahrhundert im Deutschen vereinzelt als Adjektiv gebraucht; erst seit 1926 – seit Louis Aragons *Le Paysan de Paris* – findet man ihn auch als Substantiv (das Ephemere) in Verwendung.³²⁸ Der Begriff wurde in einer Zeit populär, in der Beschleunigung, Fortschritt und Medialisierung verstärkt thematisiert wurden. Tageszeitungen, die Erfindung des Radios und die Vernetzung durch Verkehrsmittel machten es notwendig, einen Terminus zu etablieren, der all dem Ausdruck verleihen konnte.³²⁹ „Der Vorzug des Begriffs scheint darin zu liegen, dass die bezeichneten Phänomene einschließlich ihrer Wahrnehmungs- und Erkenntnismodalitäten behandelt werden können,“ schreibt Joachim Krausse.³³⁰ Die Verwendung des Begriffes impliziert auch die Frage nach dessen Gegenteil, dem Nachhaltigen, und fordert somit eine mehrschichtige Auseinandersetzung mit dem Beschriebenen. In der Literatur verleiht Heinrich Heine beispielsweise seinen auf Reisen verfassten „Tagesnachrichten“ „Gültigkeit über den Tag hinaus, durch die historische Perspektive, unter der er die Tagespolitik, aber eben auch das gesellschaftliche Leben beschreibt.“³³¹ Das Ephemere lebt also von seinem (bestehen bleibenden) Kontext und eben der Tatsache, dass es diesem mit seiner Flüchtigkeit gegenübersteht.

326 Baer 2000, S. 401

327 vgl. Krausse 2001, S. 240ff

328 vgl. ebd., S. 240, „*L'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom.*“ Aragon, Louis: *Le Paysan de Paris*, S. 108F, zit.n. Krausse 2001, S. 247

329 ebd., S. 241

330 ebd., S. 241

331 vgl. ebd., S. 243f

„Obwohl das Ephemere in der Kunst und Selbstwahrnehmung des Menschen seit der Antike ein fester Bestandteil abendländischer Kultur gewesen ist und das ephemere Kunstwerk, als vergängliches, in den Festen und Umzügen samt ihren Dekorationen, Kostümierungen und Feuerwerken immer den Triumph des Augenblicks über die Ewigkeit, des Lebendigen über das Tote gefeiert hat, ist es doch immer nur vor dem Hintergrund des Dauerhaften, nur als Ausnahme von der Regel, in Erscheinung getreten.“³³²

Da Besonderes, in diesem Fall die Kurzlebigkeit, generell einprägsamer ist als Banales, wird das Paradox hervorgerufen, dass Ephemeres – vorausgesetzt, Parameter wie Qualität, Unität, etc. stimmen ebenfalls – oft länger als per se Dauerhaftes im Gedächtnis verhaftet bleibt. Der Architekt Jean Nouvel bezeichnet Ausstellungsarchitekturen als „verkehrte Denkmäler“,³³³ welche zwar nicht dauerhaft in physischer Form, jedoch umso länger in den Köpfen der RezipientInnen existieren. Ausstellungsarchitekturen sind imstande, „für die Dauer eines Augenblicks [...] die Wünsche und Sehnsüchte einer Epoche zu bündeln“³³⁴ und sind gerade deshalb so aufschlussreich bei der Auseinandersetzung mit einer bestimmten Ära.

Das Ephemere ist kontinuierlicher Bestandteil der Kunstgeschichte, aber sein bewusster Einsatz als Kunstgriff begann erst Mitte des 20. Jahrhunderts. Davor fand sich Kurzlebiges meist in einem fixen Kontext (religiöse Feste etc.), der den Inhalt vorgab.³³⁵ In den 60er Jahren entdeckte die Kunst den Faktor Zeit selbst als Ausdrucksmittel. Strömungen wie Fluxus, Happening, Land Art und natürlich Konzeptkunst, nutzten ganz bewusst den Reiz des Ephemeren, des, nach Ablauf seiner Zeit, Unwiederbringlichen.³³⁶ Einen weiteren Beitrag zu einer differenzierten Rezeption von Zeit und Dauer leistete naturgemäß die Entwicklung des Radios, dann des Fernsehens und schließlich des Internets.³³⁷ Genau diese Medien machen eine gut konzipierte

332 Krause 2001, S. 242

333 Sowa in Roth 2000, S. 92

334 ebd., S. 92

335 vgl. Kriebel 2002, S. 128f

Eine ganz besonders bizarre, jedoch sehr eindrückliche Form ephemerer Architektur waren Trauergerüste, die vorwiegend im 17. und 18. Jahrhundert erbaut wurden, um den Tod von mächtigen Personen weithin sichtbar zu machen. Vgl. z.B. Popelka, Liselotte: *Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz“*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1994

336 vgl. Kriebel 2002, S. 129

337 vgl. ebd., S. 132

Ausstellungsarchitektur heute wichtiger denn je, postuliert Jean Nouvel, weil man heute alle Informationen, die man früher nur bei den Weltausstellungen bekommen hatte, aus anderen Quellen beziehen könne. Es geht ihm, beispielsweise bei seiner Architektur für die EXPO 2000, in erster Linie um die Erfahrung und eine Emotion, die nur in exakt diesem einen Raum zu einem bestimmten Zeitpunkt möglich ist.³³⁸ Eine der schönsten Metaphern fand der Künstler Jean Tinguely, indem er ephemere Kunst mit einer Sternschnuppe oder einem Feuerwerk verglich. Beides ist von kurzer Dauer und doch, oder vielleicht gerade deshalb, voller Schönheit.³³⁹ Im Gegensatz zur Architektur, ist es den darstellenden Künsten inhärent, ephemere zu sein. Der ehemalige Direktor des Wiener Burgtheaters, Klaus Bachler begründete in einem Gespräch mit Albert Ostermaier seine Affinität zum Theater mit dessen ephemeren Charakter: „Was mich wirklich am Theater hält, ist die Vergänglichkeit [...]“.³⁴⁰ Der Autor Joachim Krause weist darauf hin, dass trotz der Faszination des Ephemeren stets ein Bedürfnis nach Verewigung besteht:

„Das Dauerhafte, die dem Augenblick enthobene Beständigkeit des Kunstwerks, kommt auch dort zur Geltung, wo die Zeitkünste, Theater und Musik – der Dichtkunst folgend – sich auf Skript, Notation und Aufzeichnung stützen, um Reproduktion ihrer Aufführung zu sichern.“³⁴¹

Was von dem Vergänglichen bleibt, sind einige Bilder und detaillierte Beschreibungen, manchmal Manifeste, Augenzeugenberichte, die sich im Laufe der Zeit verklären und zusätzlich zu einer weiteren Mystifizierung des Ephemeren beitragen, verblichene Fotos, Filmmaterial und in raren Fällen Rekonstruktionen, die jedoch nie den Zauber des authentischen, originären Werkes wiedergeben können.

338 vgl. Sowa in Roth 2000, S. 93

339 Krause 2001, S. 256

340 „[...]“, *Was mich wirklich am Theater hält, ist die Vergänglichkeit, weil das auch meine größte Sehnsucht ist. Die Bühne ermöglicht einem, was die Literatur nicht kann und was die Malerei nicht kann, diese Magie zu leben, dass eine Welt entsteht, die dann aber genauso wieder weg ist und einen eben nicht belastet, und die man nicht mitschleppen muss. Das ist der stärkste Ausdruck des Moments. Und um den geht es ja im Leben. Deshalb war ich relativ oft nachts noch im Zuschauerraum und auf der Bühne. Nicht, weil es romantisch oder magisch ist, sondern aus dieser ganz konkreten Erfahrbarkeit des Vergänglichen.“* Bachler 2009, S. 4

341 Krause 2001, S. 256

Wie im „Zeichen der Prädominanz des Ephemeren und der Oberfläche“ jemals etwas entstehen kann, was von Dauer ist, beantwortet der französische Dichter Arthur Rimbaud schon Ende des 19. Jahrhunderts: „Il faut être absolument moderne“³⁴², man muss absolut modern sein. Somit schließt sich mit Rimbaud der Kreis zur „Exposition des Arts Décoratifs“ (man erinnere sich an die Anforderungen der Kommission ausschließlich „Modernes“ auszustellen) und bringt uns einer Erklärung für die Nachhaltigkeit puristischer und konstruktivistischer Formensprache näher, was durch Adornos Feststellung unterstrichen wird, die von dem Versagen „zu sehr“ gewollter Beständigkeit spricht:

„Über ihre Dauer haben die Werke keine Gewalt; am Letzten ist sie garantiert, wo das vermeintlich Zeitgebundene zugunsten des Beständigen ausgemerzt wird.“³⁴³

342 Rimbaud, Arthur zit.n. Krausse 2001, S. 242

343 Adorno, Theodor W.: „Ästhetische Theorie“, in *Adorno*, Bd. 7 (1970), S. 48f, zit.n. Krausse 2001, S. 256

7 Resümee: Der bleibende Wert der vorgestellten Architekturen

Neben der Erstellung eines „schriftliches Diaramas“ der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ war Ziel dieser Arbeit, das Vergängliche, das Temporäre, das Flüchtige und vor allem dessen bleibenden Wert anhand von konkreten Beispielen zu thematisieren.

Man muss bei allen vorangegangenen Ausführungen jedoch in Betracht ziehen, dass sowohl das Dauerhafte als auch das Ephemere stets relativ bleiben, also keine objektiven Einheiten sind. Selbst wenn man sich auf einen, unter bestimmten Umständen, als ephemer oder im Gegenteil beständig zu bezeichnenden Zeitraum geeinigt hat, erweist sich „gerade das, was mit dem Attribut des Dauerhaften ausgestattet wird, [...] im Nachhinein oft als hinfällig, intendierte Klassizität als trügerisch,“³⁴⁴ Die Definition dessen, was „klassisch“ im Sinne von „zeitlos“ ist, unterliegt also genauso Moden wie die Stile selbst.

Der belgische Architekt und Gestalter Henry van de Velde wünschte sich zum Beispiel einen einzigartigen Stil, der weder einer Zeit zugehörig sei, noch einen Namen hätte, eine „echte Form“, die allen Menschen aller Zeiten und jeder Herkunft gültig bleiben sollte.³⁴⁵ Diesen Wunsch teilen vermutlich die meisten Kunstschaffenden. Die Unmöglichkeit, einen solchen Stil zu etablieren, besteht darin, dass sich Menschen mit ihrer Zeit³⁴⁶ verändern, ständig nach Neuem verlangen und mit innovativen Lösungen auf neue Problemstellungen reagieren müssen. Der menschliche Wunsch nach Erneuerung bedingt zu einem großen Teil die Entstehung unterschiedlicher Stile, Strömungen, Moden, Ismen.

344 Krause 2001, S. 256

345 vgl. Léon 1928, S. 20

346 Hier wäre statt „Zeit“ der französische Begriff der „époque“ treffender, der nicht nur eine Epoche in unserem historisch streng definierten Sinne, sondern einen Zeitabschnitt (der durchaus auch von kurzer Dauer sein kann) unter Berücksichtigung seiner zeitbedingten Eigenheiten und Moden meint.

Zu postulieren, dass bestimmte Formen grundsätzlich eine gewisse Allgemeingültigkeit besitzen und unabhängig vom Zeitpunkt ihrer Erschaffung als modern und ästhetisch empfunden werden, wäre vermessen und leicht zu widerlegen. Dennoch haben sich über lange Zeit hinweg Regeln etabliert, deren Befolgung ein ästhetisches Ergebnis hervorbringt. Symmetrien, der Goldene Schnitt, geradlinige Formen sind meist als ästhetisch, zu keiner Zeit als „hässlich“ oder zumindest nicht das Auge störend wahrgenommen worden. Die Reduktion von Formen und Farben auf ihre primären Einheiten war ein versuchter Schritt in Richtung Allgemeingültigkeit, der sich zu einem gewissen Grad auch als gültig erwiesen hat.

Wenn auch neue Zeiten neue Probleme aufwerfen und somit nach neuen Materialien, Bauweisen und nicht zuletzt auch Formen verlangen, ist den Primärformen eine gewisse Standhaftigkeit in der Architektur des 20. Jahrhunderts (cum grano salis sogar der gesamten Architekturgeschichte) nicht ganz abzusprechen. Man kann also annehmen, dass man komplexeren Formen schneller überdrüssig wird als simplen, da erstere immer Moden unterliegen, die wiederum, wie erwähnt, flüchtig sind. Ein Stil kann sich laut dem Kunsthistoriker Alfred Gotthold Meyer nur durch eine „Formgewöhnung“³⁴⁷ bilden, woraus man schließen kann, dass die jeweilige stilspezifische Form (das Ornament³⁴⁸) nicht per se als angenehm oder ästhetisch, sondern eben gewöhnungsbedürftig empfunden wird. Dies reicht jedoch nicht, um die Bauten der Avantgardisten der „Exposition des Art Décoratifs“ als nachhaltig zu rechtfertigen. Viel mehr könnte man die These wagen, dass Le Corbusier und Melnikow ihrer Zeit einfach in einem solchen Maße voraus waren, dass wir ihre Architekturen heute immer noch nicht als veraltet empfinden. Vor allem die Formen Le Corbusiers sind uns nicht zuletzt durch architektonische Zitate zeitgenössischer Bauwerke vertraut und scheinen somit aktuell.

347 Krause 2001, S. 250

348 Das Ornament sei hier als schmückendes Element generell zu verstehen.

Dem (retrospektiven) Erfolg von Melnikow und Le Corbusier war wie erwähnt auch zuträglich, dass nach der Jahrhundertwende puristische Formen begünstigende Techniken und Materialien auf den Markt kamen. Der Zusammenhang von neuen technischen Mitteln und der Form wurde bereits mehrmals in dieser Arbeit genannt. Um dies auch durch aktuelle architektonische Beispiele zu belegen, könnte man die Entwicklung von Computeranimations- und dreidimensionalen Zeichenprogrammen heranziehen. Diese ermöglichten plötzlich, wie hundert Jahre zuvor der Stahlbeton, die Grenzen der Statik neu zu definieren und Formen zu konstruieren, die mit Papier und Tusche nie angedacht worden wären. Viele zeitgenössische ArchitektInnen faszinierte um die Wende zum 3. Jahrtausend, mit 3D-Computerprogrammen Freiformen konstruieren zu können, und sie erbauen seither „Blobs“ und „Kristalle“, die in ihrer Erstaufführung durchaus überwältigend waren, gelegentlich jedoch schon in ihrer zweiten Auflage an Charme und Faszination verloren hatten. An diesen rein formalen Neuheiten wird man sich früher oder später ebenso sattgesehen haben, wie an dem Zuckerbäckerstil, der barocken Opulenz oder jeglichen eklektizistischen Auswüchsen der Kunstgeschichte. Denn Überfluss wird schnell überflüssig und man dessen überdrüssig.

Man könnte die Behauptung riskieren, dass simple, dekorationslose Baukörper gegenüber dem Komplexen, Verzierten weniger Angriffsfläche für Kritik bieten. Besonders bei opulenten Formen, die bestimmten Stilen unterliegen, findet sich schnell das eine oder andere Element, das sich leicht negativ bewerten lässt. Fallen die offensichtlichen Ornamente jedoch weg, bleiben nur eigenschaftslose Grundkörper übrig, denen man außer Kargheit wenig vorzuwerfen hat, da von einem Grundkörper nichts Störendes „wegrationalisiert“ werden kann.

Bei der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ waren einige Monate nach deren Ende auch die letzten Reste der Pavillons wieder verschwunden, und die Esplanades des Invalides, die Quais, und der Cours de la Reine zeigten keinerlei Anzeichen mehr, je bebaut gewesen zu sein. Waren die Architekten also dazu verdammt gewesen, in einer abstrakten Situation zu arbeiten?

„Nun, ein Pavillon, der für 6 Monate besteht, ist nicht weniger konkret als ein Tempel, der für die Jahrhunderte gebaut ist. Ebenso wie ein Wohnbau unterliegt der Pavillon bestimmten (Bau-)Bestimmungen, muss Voraussetzungen erfüllen, der Architekt Probleme lösen und dabei sein Talent beweisen.“³⁴⁹

Dieses Talent haben Le Corbusier und Konstantin Melnikow bewiesen. Der bis heute andauernde Diskurs über ihre Werke gibt ihnen recht. Die Emotionalität im Purismus des Schweizer Franzosen und der kraftvolle Konstruktivismus des Russen haben die Architekturgeschichte nachhaltiger geprägt, als es die Masse aller Art-déco-Pavillons der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ zusammen vermochte.

349 [Ü.d.V.] vgl. Léon 1928, S. 21f

8 Abbildungsnachweis

Deckblatt: Plakat der „Exposition des Arts Décoratifs“; Foto: © MAK/Georg Mayer,
zur Verfügung gestellt von: MAK – Österreichisches Museum
für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien

Abb. Seite IV: Lageplan des Ausstellungsareals; Starr, Frederick: *K.Mel'nikov –
le pavillon soviétique, Paris 1925, L'Equerre, Paris 1981, S. 118f*

Abb. 1: Paxton's Crystal Palace; Kretschmer 1999, S. 40.....	4
Abb. 2: Pavillon der Galleries La Fayette; Anonymus, Lévy et Neurdein, 1925, k. S.....	6
Abb. 3: Wasserschloss, dahinter Elektrizitätspalast, Weltausstellung Paris 1900; Kretschmer 1999, S. 148.....	8
Abb. 4: „Porte d'Honneur“, Nordportal der „Exposition des Arts Décoratifs“ Anonymus, Lévy et Neurdein, 1925, k.S.....	10
Abb. 5: Vogelperspektive des Ausstellungsareals; Anonymus, Imprimerie nationale, 1925, Faltplan als Beilage.....	11
Abb. 6: Bunte Vielfalt der Pavillons vor dem Grand Palais; Anonymus, Lévy et Neurdein, 1925, k.S.....	18
Abb. 7: Martels kubistische Bäume; Mattie 1998, S.140.....	24
Abb. 8: Villa La Roche; Foto: © Juliane Buchroithner.....	26
Abb. 9: Früher Entwurf „Der großmütige Hahnrei“; Dabrowski 1991, Abbildung 113. 40	
Abb. 10: Konstruktion des sowjetischen Pavillons; Starr, Paris 1981, S.88.....	40
Abb. 11: Verschränkte Holzträger; Starr, Paris 1981, S.115.....	40
Abb. 12: Ansicht des Pavillons; Starr, Paris 1981, S.94.....	41
Abb. 13: Treppenaufgang und Turm; Starr, Paris 1981, S.93.....	41
Abb. 14: Frontansicht des sowjetischen Pavillons; Starr, Paris 1981, S.38.....	42
Abb. 15: Grundriss; Feo 1963, S.102.....	42
Abb. 16: Dekoration der "Lenin-Ecke"; Lavrentiev 2005, S.223.....	44

Abb. 17: Nachbau des Arbeiterklubs im allgemeinen Ausstellungsraum an den Esplanades; Karginov 1979, S.174.....	46
Abb. 18: Schachtisch Entwurf von Rodtschenko; Dabrowski, Dickerman, Galassi 1998, S.225.....	47
Abb. 19: Verkaufsstände nach Melnikows Entwürfen; Starr, Paris 1981, S.101.....	49
Abb. 20: Erste Ausgabe der Zeitschrift „Esprit Nouveau“, Oktober 1920; © FLC/ADAGP.....	56
Abb. 21: Frontansicht des „Esprit Nouveau“; © FLC/ADAGP.....	58
Abb. 22: Dom-ino Haus; Besset 1968, S.69.....	60
Abb. 23: Terrasse des „Esprit Nouveau“ © FLC/ADAGP.....	62
Abb. 24: Seitenansicht des „Esprit Nouveau“ © FLC/ADAGP.....	62
Abb. 25: Balkon; © FLC/ADAGP.....	63
Abb. 26: Einbaumöbel im Pavillon; © FLC/ADAGP.....	63
Abb. 27: Interieur des Pavillons; © FLC/ADAGP.....	63
Abb. 28: „Plan Voisin“, Konzept zur Erneuerung des Pariser Stadtzentrums; Choay 1960, Tafel 19.....	65
Abb. 29: Thonetstühle und kubistische Malerei im Wohnbereich des „Esprit Nouveau“; © FLC/ADAGP.....	66
Abb. 30: Behrens' Glasannex an Hoffmanns Pavillon; Mattie 1998, S.144.....	75

Alle Bilder mit Copyright FLC (Fondation Le Corbusier) und l'ADAGP (Société des Auteurs dans Arts Graphiques et Plastiques), kurz © FLC-ADAGP, stammen von www.fondationlecorbusier.fr (zuletzt besucht am 10.01.2011)

9 Bibliographie und Quellen

- Anonym: *1925: L'Exposition des Arts Décos, l'affiche française et la typographie* in *Caractere, revue mensuelle des industries graphiques et transformatrices du papier et du carton*, Dezember 1976
- Anonym: *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, Imprimerie nationale, Paris 1925
- Anonym: *Exposition des arts décoratifs – Paris 1925*, Fototafeln, Lévy et Neurdein, Paris 1925, keine Seitenangaben
- Anonym: *Paris, arts décoratifs, 1925: guide pratique du visiteur de Paris et de l'Exposition*, Hachette, Paris 1925
- Asholt, Wolfgang und Fähnders, Walter: *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Rodopi, Amsterdam [u.a.] 2000
- Asholt, Wolfgang und Fähnders, Walter: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909 – 1938)*, Metzler, Stuttgart 2005
- Bacha, Myriam: *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937, Action artistique de la Ville de Paris*, Paris 2005
- Bachler, Klaus: *nachspiel: Das Magazin des Wiener Burgtheaters*, Mai/Juni 2009, Nr. 50, Direktion Burgtheater GesmbH, Wien 2009
- Bendikat, Elfi: *Öffentliche Nahverkehrspolitik in Berlin und Paris 1890 – 1914: Strukturbedingungen, politische Konzeptionen und Realisierungsprobleme*, De Gruyter, Berlin 1999
- Beneke, Sabine: „Otto Grautoff, Frantz Jourdain und die Ausstellung Bayerisches Kunstgewerbe im «Salon d'Automne» von 1910“ in Kostka, Alexandre und Lucbert, Françoise: *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich*, Akademie, Berlin 2004, S. 119-135
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften 5, Das Passagen-Werk 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989
- Besset, Maurice: *Wer war Le Corbusier?*, Skira, Genf 1968
- Boesinger, Willy (Hrsg.): *Le Corbusier: Oeuvre complète, Vol. 1*, Artemis, Zürich 1966-1970
- Brandt, Edgar: *L'amour de l'art*, Paris: Librairie de France 1925

- Brüggemann, Heinz: *Architekturen des Augenblicks – Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Offizin, Hannover 2002
- Brunhammer, Yvonne: *1925*, Les Presses de la Connaissance, Paris 1976
- Brunhammer, Yvonne: *Le Style 1925*, Baschet et Cie, Paris 1973
- Buchloh, Benjamin H. D.: *Neo-avantgarde and culture industry. Essays on European and American art from 1955 to 1975*, MIT Press Cambridge, Mass [u.a.] 2000
- Cabanne, Pierre: *Encyclopedie Art déco*, Aimery Somogy, Paris 1986
- Centre des monuments nationaux: *Paris et ses expositions universelles: architectures 1855-1937*, Ausstellungskatalog, Éd. du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris 2008
- Chan-Magomedov, Selim O., Schädlich, Christian: *Avantgarde 2. 1924 – 1937*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1993
- Chan-Magomedov, Selim O.: *Pioniere der sowjetischen Architektur*, Löcker, Wien-Berlin 1983
- Choay, Françoise: *Le Corbusier – Große Meister der Architektur Band II*, Otto Maier, Ravensburg 1960
- Claris, Edmond: *L'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes in La Nouvelle Revue*, 1. Februar 1925, Ed. de la Nouvelle Revue 1925
- Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier and the Mystique of the USSR*, Princeton University Press, Princeton 1992
- Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier, 1887-1965: The Lyricism of Architecture in the Machine Age*, Taschen, Köln 2009
- Conrads, Ulrich: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1981
- Cooke, Catherine: *Russian Avant-Garde – Theories of Architecture, Urbanism and the City*, Academy Editions, London 1995
- Cornillot, Marie-Lucie: *1925, Movement des arts et des idées*, k.A., Besancon 1963
- Cox, Neil: *Cubism*, Phaidon, London 2000
- Curtis, William: *Moderne Architektur seit 1900*, Phaidon, Berlin 2002

- Dabrowski, Magdalena; Dickerman, Leah; Galassi, Peter: *Alexander Rodchenko*, Museum of modern art NY, New York 1998
- Dacier, Émile: „L'Exposition des Arts Décoratifs“, in *La Revue de l'art ancien et moderne*, k.A., Paris 1925
- Duden: *Das große Fremdwörterbuch*, 2. Auflage, Dudenverlag, Mannheim u.a. 2000
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, Trabant, München 1994
- Exposition internationale, Éditeur scientifique (Hrsg.): *Guide Album de l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, keine Seitenangaben, Paris 1925
- Eyrolles, Léon: *Les enseignements de l'exposition des arts décoratif et industriels modernes*, Mitschrift einer Konferenz, Librairie de l'enseignement technique, Paris 1925
- Feo, Vittorio de: *URSS, architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Rom 1963
- Fosso, Mario: *Konstantin S. Mel'nikov and the construction of Moscow*, Skira, Milano 2000
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D.: *„Art since 1900: modernism, antimodernism postmodernism“*, Thames & Hudson, London 2004
- Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001
- Gans, Deborah: *Le Corbusier Guide*, Princeton Architectural Press, New York 2006
- Géraldy, Paul: *L'Illustration*, 25. April 1925, 83 Année, Nr. 4286, Spezialausgabe zur „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“, Paris 1925, keine Seitenangaben
- Giedion, Sigfried: *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig/Berlin 2000 (1928)
- Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1982 (1948)
- Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*, Artemis, Zürich u.a. 1992 (1941)
- Hofmann, Werner: *Das irdische Paradies: Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, Prestel, München 1991

- Hunter, Sam; Jacobus, John; Wheeler, Daniel: *Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, 3rd edition, revised and expanded, Pearson Prentice Hall, New York 2004
- Jencks, Charles: *Late-Modern Architecture*, Academy Editions, London 1980
- Jenger, Jean (Hrsg.): *Le Corbusier – choix de lettres*, Birkhäuser, Basel/Berlin/Boston 2002
- Johnson, J. Steward: *American Modern: 1925-1940: design for a new age*, Harry N. Abrams, New York 2000
- Kaiser, Brigitte: *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen: museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*, Transcript, Bielefeld 2006
- Karginov, German: *Rodchenko*, Thames and Hudson, London 1979 (1975)
- Korff, Gottfried: *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, Böhlau, Köln u.a. 2002
- Krause, Joachim: „Ephemer“ in Barck, Karlheinz u.a.: *Ästhetische Grundbegriffe: (ÄGB) historisches Wörterbuch in sieben Bänden / Band 2 Dekadent – Grotesk*, S. 240-260, Metzler, Stuttgart u.a. 2001
- Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt / New York: Campus 1999
- Kriebel, Svenja: „Ephemere Kunst in den 60er und frühen 70er Jahren – ein Spiel mit der Zeit“ in Chi, Immanuel u.a.: *ephemer_ temporär_ provisorisch*, S. 128-139, Klartext, Essen 2002
- Lavrentiev, Alexander N. (Hrsg.): *Alexander Rodchenko, Experiments for the future: diaries, essays, letters, and other writings*, Museum of Modern Art, New York 2005
- Le Corbusier: *1922 – Ausblick auf eine Architektur*, Bauverlag, Gütersloh/Berlin 2006 (1922)
- Le Corbusier: *Almanach d'Architecture Moderne*, Collection de *L'Esprit Nouveau*, les Editions G. Crès et Cie, Paris 1926
- Le Corbusier: *Vers une architecture*, Flammarion, Paris 2008 (1922)
- Léon, Paul (Hrsg.): *Rapport général, Exposition Internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Paris 1925; Section artistique et technique, Volume II, Architecture*, Librairie Larousse, 1928
- Loze, Pierre: *La grammaire des styles. Le Style Art déco*, Flammarion, Paris 1992

- Mack, Gerhard: „Revolution! Die russische Avantgarde“ in *Art Magazin*, Nr. 1, Jänner 2006, Gruner + Jahr, Hamburg 2006
- Malnar, Joy Monice und Vodvarka, Frank: *Sensory design*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minn. u.a. 2004
- Mathey, François; Brunhammer, Yvonne: *Les Années 25: Art déco / Bauhaus / Stijl / Esprit Nouveau*, Musée des Arts Décoratifs, Paris 1966
- Mattie, Erik: *Weltausstellungen*, Stuttgart/Zürich, Belser 1998
- Dabrowski, Magdalena: *Ljubow Popowa 1889-1924*, Ausstellungskatalog, Prestel, München 1991
- Mayor, Jaques: *Kiosques et pavillons urbains destinés à l'Exposition des arts décoratifs modernes*, C. Moreau, Paris 1925
- Mejerchol'd, Vsevolod E.: *Theaterarbeit 1917 – 1930*, Hanser, München 1974
- Melvin, Jeremy: *...ismen: Architektur verstehen*, Knesebeck, München 2007
- Moos, Stanislaus von: *Le Corbusier – elements of a synthesis*, 010 Publishers, Rotterdam 2009
- Mullagildin, Rishat: *Architecture of Konstantin Melnikov: 1920-1930s*, Ausstellungskatalog Gallery*Ma, Tokyo 2002
- Müller-Doohm, Stefan u. Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): *Kulturinszenierungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995
- O'Doherty, Brian: *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, University of California Press, Berkeley und LA 1999
- Pallasmaa, Juhani: *The Melnikov House – Moscow 1927-1929*, Academy Ed., London 1996
- Pare, Richard: *Die verlorene Avantgarde: Russische Revolutionsarchitektur 1922-1932*, Schirmer/Mosel, München 2007
- Plato, Alice von: *Präsentierte Geschichte, Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main: Campus 2001
- Plener, Peter: *Sehnsüchte einer Weltausstellung – Wien 1873*, Wien 2001
http://www.kakanien.ac.at/weblogs/senior_editor (zuletzt besucht am 10.12.2010)
- Riley, Noël und Bayer, Patricia: *Grammaire des Arts Décoratifs. De la Renaissance au post-modernisme*, Flammarion, Paris 2004

- Saddy, Pierre: *L'Exposition des Arts Décoratifs 1925* in *Signatures*, 20. Nov. 1966, 4e trimestre n° 1001, Editeur Versailles, Paris 1966
- Scarlett, Frank und Townley, Marjorie: *Arts Decoratifs, 1925: Personal Recollections of the Paris Exhibition*, Academy Editions, London 1976
- Schaal, Hans Dieter: *in-between: exhibition Architecture, Ausstellungsarchitektur*, Axel Menges, Stuttgart [u.a.] 1999
- Schievelbusch, Wolfgang: *Licht Schein und Wahn*, Ernst & Sohn, Berlin 1992
- Scholze, Jana: *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Transcript, Bielefeld 2004
- Sowa, Axel: „Die Haltbarkeit von Botschaften“ ein Interview mit Jean Nouvel, in Roth, Martin: *Der Themenpark der EXPO2000: Planet of Visions; Wissen, Information, Kommunikation; das 21. Jahrhundert; Mobilität; Zukunft der Arbeit*. Band 1, S. 92ff, Springer, Wien 2000
- Starr, Frederick: *K. Mel'nikov – le pavillon soviétique, Paris 1925*, L'Equerre, Paris 1981
- Starr, Frederick: *Melnikov. Solo architect in a mass society*, Princeton Univ. Press, New Jersey 1981
- Texier, Simon: *Paris, grammaire de l'architecture, XXe-XXIe siècles*, Parigramme, Paris 2009
- The Staste, Magazin, September/October 1990, 1st issue: *The 1925 Paris Exhibition*, k.A. 1990
- Thiébaud, Philippe: *Art Nouveau Revival 1900 – 1933 – 1966 – 1974*, Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, keine Seitenangaben, Paris, Snoeck Publishers, Gand 2009
- Tietz, Jürgen: *Was ist gute Architektur? 21 Antworten*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2006
- Valon, Alexis de: *Le tour du monde à l'exposition de Londres* in *Revue des Deux Mondes* Nr. 21, Paris 15. 7. 1851
- Varenne, Gaston: „La Section de l'Union des Républiques Soviétiques Socialiste“, in *Art et Décoration*, Juillet 1925, Librairie centrale des Beaux Arts, Paris 1925
- Vergo, Peter u.a.: *The new museology*, Reaktion Books, London 1989
- Verneuil, Maurice Pillard: „Le Salon d'Automne“ in *Art et Décoration*, Paris 2e semestre 1910, Librairie centrale des Beaux Arts, Paris 1910

Ville de Strasbourg (Hrsg.): *L'Art en Europe autour de 1925 : A l'ancienne douane, 14 mai-15 septembre 1970*, Ausstellungskatalog mit einem Vorwort von Seylaz, Paul, Presses des Dernières Nouvelles de Strasbourg, Strasbourg 1970

Waidacher, Friedrich: *Museum lernen: Lange Geschichte einer Verweigerung oder Warum Museen manchmal so gründlich daneben stehen*, Wesentlich erweiterte und für den Druck bearbeitete Fassung eines Vortrages beim Symposium „Wissen und Kompetenzen für die Zukunft“, Universität Graz, 20.-23. September 1999 in *Museologie Online* 1. Jahrgang 1999, S. 41-65, <http://www.vl-museen.de/m-online/99/99-2.pdf> (zuletzt besucht am 05.12.2010)

Young, William H. und Young, Nancy K.: *The Great Depression in America: a cultural encyclopedia, Band 1*, Greenwood Press, Westport 2007

Zukin, Sharon: *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1991

Abstract *deutsch*

Weltausstellungen faszinieren ihr Publikum seit 1851, als die erste ihrer Art in London abgehalten wurde, mit der Zurschaustellung von Exponaten aus den unterschiedlichsten Lebensbereichen. Ihren großen Erfolg verdanken sie jedoch nicht zuletzt den Architekturen, die für die Dauer einer Ausstellung als weit sichtbare Boten neuer technischer Errungenschaften und gestalterischer Revolutionen fungieren.

Die „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ fiel in eine der heterogensten und schnelllebigsten Ären der Kunst- und Kulturgeschichte. Der Erste Weltkrieg hatte in vielen Menschen das Verlangen geweckt, die Zeit an den unbeschwerten Beginn des 20. Jahrhunderts zurückzudrehen, während andere die Schrecken schnellstmöglich hinter sich lassen wollten, um neu zu beginnen. Diese harten Kontraste finden sich auch in der bildenden Kunst wieder und werden anhand der Vielzahl an Strömungen und Ismen deutlich, die in der Zwischenkriegszeit aufkamen. Als Spiegel ihrer Zeit sind Weltausstellungen ein geeignetes Medium, um diese vielschichtige Phase zu analysieren. Mit besonderem Augenmerk auf zwei Ausstellungsarchitekturen der Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925 soll nicht nur ein Tableau vivant der Avantgarde gezeichnet, sondern auch die Nachhaltigkeit ephemerer Architekturen hinterfragt werden.

Die Pavillons Konstantin Melnikows und Le Corbusiers polarisierten das Publikum, das zum größten Teil eher jenem Stil zugetan war, der der „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ seinen Namen verdankt: dem Art Déco. Dennoch haben die Konstruktionen des russischen und des französischen Architekten die Moderne einschlägig geprägt. Welche Rolle die Inszenierungspraktiken von Ausstellung dabei spielen, ist ebenso Inhalt dieser Diplomarbeit wie die Analyse der beiden bahnbrechenden Pavillons und der unterschiedlichen Ästhetiken zwischen Art Déco und der Avantgarde der 1920er Jahre.

Abstract English

World fairs, with their exhibits that display all kinds of areas of life, have been fascinating people ever since 1851, when the first world fair took place in London. However, their success is not least based on works of architecture, which, for the duration of an exhibition, pose as well-seen messengers of new technological achievements and revolutionary design.

The „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ took place in one of the most heterogeneous and fast-moving eras of cultural and art history. After World War I many longed to turn back time to the lighthearted years of the beginning 20th century, while others tried to leave behind the horrors of war as quickly as possible to start off new. These harsh contradictions are mirrored by the fine arts and become very clear via the large number of movements and Isms that emerged in the interwar years in Europe. Reflecting the spirit of their times perfectly, world fairs seem a very appropriate medium to analyze this complex phase in history. With the attention turned to two exhibiting architectures of the Parisian arts-and-crafts exhibition in 1925, it is not only my goal to paint a vivid picture of the avantgarde of the 1920s but to discuss the sustainable yield of ephemeral architecture.

The pavilions of Konstantin Melnikov and Le Corbusier polarized the public, who directed their affections mostly to the style which got its name from the „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“: the Art Deco. Nevertheless, the constructions of the Russian and French architects had an immense influence on modernism. The role of the mise-en-scène of exhibitions is one subject of my work, while another aspect deals with the analysis of the two aforementioned groundbreaking pavilions and of aesthetic differences between Art Deco and the avantgarde of the 1920s.

Juliane Elisabeth Buchroithner

GEBURTSDATUM: 9. Februar 1983 in Wien

AUSBILDUNG:

- 1993 – 2001 Bundes-Real-Gymnasium Petersgasse, Graz (Matura: 27.06.2001)
- 1999 – 2000 Auslandsschuljahr in NY State, USA (Livonia High School)
- 2001 - 2002 Universität Wien: Publizistik und Kommunikationswissenschaften
- 2002 - 2006 Wiener Kunstschule: Studienrichtung Räumliches Gestalten, (Diplom: 29.6. 2006)
- 2004 - 2011 Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaften
- WS 2006/07 Università per i stranieri (Perugia, Italien): Studium der Sprache und Kultur
- WS 2009/10 Sorbonne Nouvelle Paris: Diplomarbeitenrecherche (Erasmus-Stipendium)

BERUFSERFAHRUNG (exemplarisch):

Theaterarbeit: Kostüm- und Bühnenbilder u.a. für Anne Juren (ImPulsTanz), Off Theater, Pygmalion Theater, Interkulttheater, WUK – Regieassistenzen und -Hospitanzen u.a. bei René Pollesch (Akademietheater Wien), Max Reinhardt Seminar – Organisation des STELLA Theaterpreises – aktives Mitglied der STUTHE

Architektur: langjährige Mitarbeit in den Architekturbüros g2plus und room-service

Film: Drehbuch, Kamera und Schnitt des Kurzfilms „Regrette rien!“ – zahlreiche Komparsenrollen in TV- und Kinoproduktionen – Kameraführerschein UniTV

Redaktion: Redakteurin bei plasticmedia (INDIE Magazine, material girl) – Ausstellungskatalogtext exit06 – Filmkritik Diagonale Graz (Kleine Zeitung)

FREMDSPRACHEN: Englisch fließend in Wort und Schrift
Französisch sehr gut in Wort und Schrift
Italienisch sehr gut in Wort und Schrift