

— Überzeitliche
Stilkonzepte:
Retour à l'ordre
und nationale
Repräsentativität
in der *Art déco*-
Architektur der
Zwischenkriegszeit
in Frankreich

— Christian Freigang

— **Prof. Dr. Christian Freigang**
Deutschland, Professor für Kunst- und
Architekturgeschichte an der Universität
Frankfurt am Main (seit 2003).

— **Überzeitliche Stilkonzepte: *Retour à l'ordre* und nationale Repräsentativität in der *Art déco*-Architektur der Zwischenkriegszeit in Frankreich**
Christian Freigang

Lautstark wird in der Zwischenkriegszeit gerade in Frankreich eine *nationale* Moderne gefordert, um sie der mehrheitlich abgelehnten sog. internationalen modernen Architektur positiv gegenüber zu stellen. Seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre werden funktionalistische bzw. soziale Definitionen einer zeitgemäßen Architektur energisch und polemisch zurückgewiesen – es genügt, auf die Vielzahl von Autoren derartiger Kritiken zu verweisen: Camille Mauclair, Léandre Vaillat, Waldemar Georges, Gustave Umbdenstock, Louis Hautecoeur, Louis Gillet, Marie Dormoy stehen stellvertretend für viele andere.¹⁾ Die Gründe für diese Infragestellung der Moderne liegen gemäß der Forschung in einer generellen, durch die wirtschaftliche Krise verstärkten nationalen Nostalgie Frankreichs in dieser Zeit. Zudem dienen die nationalistischen Argumentationsmuster als Strategie, um konkurrierende Positionen auszuschalten.²⁾ In Ergänzung dieser Ansätze soll im Folgenden dargelegt werden, dass der Zusammenhang zwischen Stilidiomen und ihrem nationalen Repräsentationspotential selbst einem historischen Wandel unterworfen ist. Das heißt konkret, dass erst in der Nachkriegszeit überhaupt das Bestreben zunimmt, architektonische Prinzipien allgemein nachvollziehbar in einen Gesamtzusammenhang nationaler Kultur und ihrer Tradition einzuordnen. Sind architektonische Formen vor dem Ersten Weltkrieg noch weitgehend Teil der Dekoration des Lebens oder soziales Distinktionsmerkmal, so wird ihre Rolle zur ganzheitlichen Konstitution nationaler Identität erst seit der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre eine weithin geteilte Forderung und mithin Teil der omnipräsenten Formalismusdebatte.³⁾

Veranlasst wurde dieser Prozess zunächst durch die unüberhörbaren Polemiken und Theorien der Internationalen Moderne, insbesondere ihres Hauptvertreters Le Corbusier, der seit 1917 in Paris lebte und wirkte. Seine seit 1920 edierte Schriften, die drei Jahre später unter dem Titel *Vers une architecture* in Buchform erschienen⁴⁾, wurden aber weniger aufgrund inhaltlicher Forderungen kritisiert. Im Gegenteil, es ließen sich zahlreiche Statements und Beispiele schon

1) Louis Gillet: *Essais sur l'Art français*, Paris 1938; Louis Hautecoeur: *Considérations sur l'art d'aujourd'hui*, Paris 1929 [zuerst in *Revue de Paris* v. 15. April, 15. Juli und 15. Dez. 1927]; ders.: *De l'Architecture*, Paris s.d. [1938]; G[ustave] Umbdenstock: *Cours d'architecture*, 2 Bde. Paris 1930; Marie Dormoy: *Le Corbusier*. In: *L'Amour de l'art* 11/1930, S. 213-218; Camille Mauclair: *L'Architecture va-t-elle mourir? La Crise du „Panbétonnisme intégral“*, Paris 1933.

2) Für die Vorgeschichte vgl. Kenneth Silver: *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton 1989; in gleichsam nationalpsychologischer Sicht ist die Zwischenkriegszeit beschrieben bei Romy Golan: *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven und London 1995; die französische Situation um 1930 lediglich angedeutet bei Jean-Louis Cohen (Hrsg.): *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Ausst. Kat. Paris 1997, Paris 1997; vgl. auch die entsprechenden Passagen bei Gérard Monnier: *L'Architecture en France. Une Histoire critique 1918-1950. Architecture, Culture, Modernité*, Paris 1990.

3) Hierzu siehe eingehend Christian Freigang: *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich, 1900-1930*, Berlin und München 2003.

4) Le Corbusier: *Vers une architecture*, Paris 1923; Stanislaus von Moos (Hrsg.): *L'Esprit nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, Ausst. Kat. Zürich, Zürich und Berlin 1987.

vor dem Ersten Weltkrieg aufzuführen, in denen die technische Kompetenz des Architekten, die Standardisierung des Bauens oder sogar Konzepte wie die Wohnung als Maschine gefordert bzw. realisiert wurden.⁵⁾ Entscheidend für die Kritik an Le Corbusier ist vielmehr dessen vollmundig proklamierter totaler Traditions- und Geschichtsbruch, der in der Topik des Neuanfangs in provokantester Weise formuliert ist. Ein gerade nach Frankreich eingewanderter Schweizer insinuierte damit, die französische Architektur sei vollständig am Ende, in einer totalen Orientierungslosigkeit untergegangen.

In mehrfacher Hinsicht handelte es sich um eine ungeheuerliche *lèse majesté* gegenüber Grundeinstellungen der französischen Nation.⁶⁾ Diese war im Ersten Weltkrieg tatsächlich nur knapp und ebenso schmerzvoll wie verlustreich dem Ende ihrer politischen Existenz entronnen, und dieser Eindruck prägte in vielfältiger Weise die Kulturkritik. In diesen Diskursen werden wiederholt Argumentationstraditionen aufgegriffen, die in der dekadentistischen, häufig rechtsextremistischen Kulturkritik seit der Jahrhundertwende und insbesondere der Dreyfus-Affaire entstanden waren: Noch im Ersten Weltkrieg wird der Ruf nach Ordnung, Einheit und nationalem Selbstbewusstsein unüberhörbar.⁷⁾ Le Corbusier nahm diese pessimistischen Analysen gleichsam beim Wort: Frankreichs kulturelle Führungsrolle sei nicht nur bedroht, sondern erloschen. Dies ist der Subtext seiner Schriften, die der nationalen Tradition keine Möglichkeit mehr zu einer Reform zugestanden. Es blieben nur Revolution und Neuanfang in der Architektur, sollte eine soziale Revolution vermieden werden.⁸⁾ Mit dieser Annahme war aber die Einheit von gesellschaftlicher und architektonischer Ordnung aufgehoben. Die eine war nur mit der Preisgabe der anderen zu erkaufen. Entsprechend galt dieser Vorstellung eines kompletten Systembruchs, der nichts weniger bedeutete, als den zentralen Begriff des Nationalstils aufzugeben, die Hauptkritik. Dies gilt umso mehr, als dabei von Anfang an auch politische Konnotationen mitschwangen. Exakt gleichzeitig zu den ersten Aufsätzen Le Corbusiers war das Thema von Reform vs. Revolution nämlich eines der Hauptthemen des politischen Diskurses. Auf dem Kongress von Tours 1920 hatte eine sich abspaltende Mehrheit der *Section française de l'Internationale ouvrière* den Beitritt der eben durch Lenin ins Leben gerufenen Dritten Internationale beschlossen. Mit dem Erfolg der russischen Revolution 1917 und dem Entstehen einer moskau-treuen kommunistischen Partei trat mithin eine grundsätzlich neue Auffassung staatlicher Gemeinschaft bedrohlich in den nationalen Kontext.⁹⁾ Der prognostizierte nationenübergreifende, mit gleichsam mechanistischer Logik erfolgende revolutionäre Sieg der Arbeiterklasse setzte das lange gewachsene Selbstverständnis Frankreichs als einer seit der Antike gewachsenen, dauerhaften und hierarchisch strukturierten Kulturgemeinschaft grundsätzlich außer Kraft.

Wenn also Le Corbusier implizit und explizit mit kompletten Systembrüchen und der Auflösung von nationalen Kontinuitäten argumentierte, so überschneidet sich dies unmissverständlich mit bedrohlichen Perspektiven im politischen Dis-

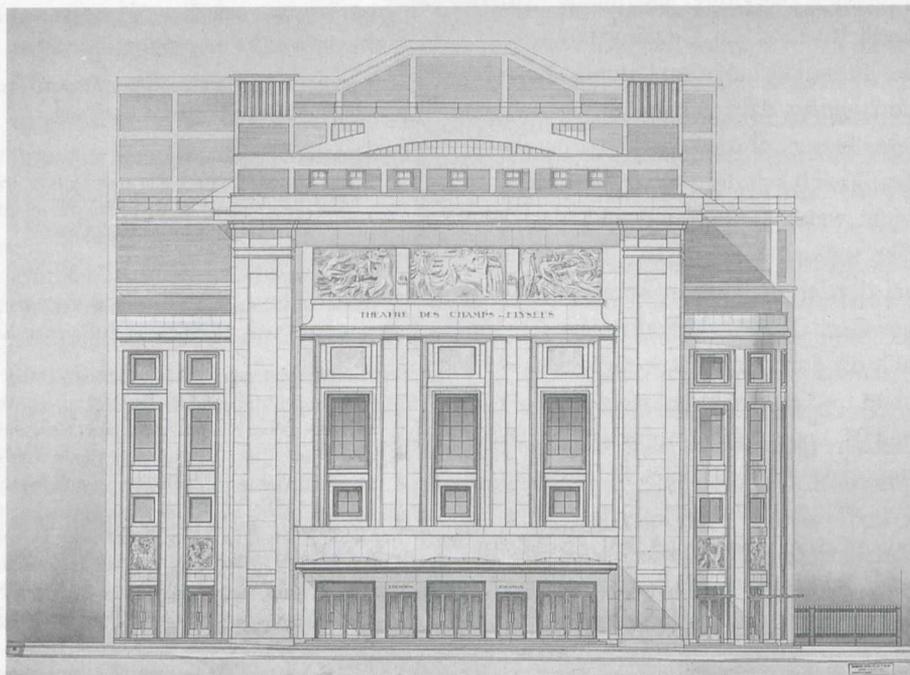
kurs. Nicht umsonst war der Terminus „internationalistisch“ bereits vor dem Ersten Weltkrieg negativ konnotiert auf die angeblich nicht traditionsbewussten Architekturkonzepte des Jugendstils angewandt worden.¹⁰⁾ Entsprechende Schärfe entwickelte der Begriff in den zwanziger Jahren.¹¹⁾ Es handelt sich dabei nicht allein um opportune denunziatorische Argumente gegen berufliche Konkurrenten, sondern im weitergehenden Sinne um systemimmanent verständliche Antworten auf die Ankündigung eines vollständigen Kontinuitätsbruchs.

Dagegen stand eine Baukultur, die sich im Gegensatz als entschieden traditionsverbunden und zeitgemäß zugleich verstand und dies auch in ihrer Form nachvollziehbar machte. Dies bedeutete vor allem, die im 19. Jahrhundert angeblich verloren gegangene Stileinheitlichkeit in der Gegenwart wiederzugewinnen. Dabei ist zu betonen, dass die Vorstellung, dass sich ein Stil in nationalem Bezugsrahmen formiere, gerade in Frankreich seit dem 19. Jahrhundert ein nicht weiter befragtes Axiom darstellte. Der nationale Souverän, der Monarch, sei der letztlich verantwortliche Mäzen gewesen. Die noch heute gängige Einteilung der Kunstepochen nach Monarchen und Regierungssystemen (das Louis XIII, Louis XIV, Empire usw.) schließt regionale oder soziale Differenzierungen weitgehend aus: Kunst- und Architektur einer Epoche bilden immer eine nationale Einheit, die bezeichnenderweise erst durch die anarchische Vielfalt von Regierungssystemen im 19. Jahrhundert zerstört worden sei.¹²⁾ Wenn aber die Einheitlichkeit eines Epochenstils der Hauptindikator für die staatliche

- 5) Vicomte G[eorges] d'Avenel: *Le Mécanisme de la Vie moderne. 3e Série: La Maison parisienne ...*, Paris 1900 [zuerst in *Revue des Deux Mondes* 140/1897, S. 279-309 und 793-824]; Camille Mauclair: *Le style de la rue moderne*. In: ders.: *Trois crises de l'art actuel*, Paris 1906, S. 232-247. Wichtig waren derartige Forderungen des bekannten Kulturfunktionärs und -kritikers Roger Marx, vgl. Roger Marx: *L'Art social*, Paris 1913, v. a. S. 29-37; für die Diskussion derartiger Themen siehe z. B. G.-F. Sébille und Ferdinand Chanut: *Architecte et Ingénieur*. In: *Bulletin de la Société des Architectes diplômés par le Gouvernement*, 8/1902, Nr. 55-56 (2e sér.), S. 257-264; [Anonym:] *La Construction à Paris: C.-H. François*. In: *L'Architecture moderne. Revue d'Art et de Construction* 6/1914, Nr. 3, S. 63-92.
- 6) Zur Kritik an den frühen Äußerungen Le Corbusiers vgl. Laurent Doillet: *L'Architecture au Salon d'Automne*. In: *L'Architecture* 35/1922, S. 361-367; Gabriel Veissière: *Le Salon d'Automne*. In: *L'Architecture*, 36/1923, S. 371-384; [Anonym:] *M. Auguste PERRET nous parle de l'Architecture au Salon D'Automne*. In: *Paris-Journal* v. 7. Dez. 1923, S. 5 (dazu Giovanni Fanelli und Roberto Gargiani: *Perret e Le Corbusier. Confronti*, Rom und Bari 1990 [= *Biblioteca di Cultura Moderna*, 985], S. 145-160); Louis Hautecoeur: *Trois théories de l'architecture*. In: *L'architecture*, 37/1924, S. 79-80.
- 7) Silver: *Esprit* (wie Anm. 2); Freigang: *Perret* (wie Anm. 3), S. 161-199.
- 8) Le Corbusier: *architecture ou révolution*. In: ders.: *Vers une architecture* (wie Anm. 4), S. 225-243.
- 9) François Furet: *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, Paris 1995.
- 10) André Vera: *Le nouveau style*. In: *L'Art décoratif* 14/1912, S. 21-32; ders.: *La nouvelle architecture*. In: *L'Architecture* 7/1912 (September), S. 65-67 [zuerst in: *La Grande Revue*, 16/1912, Nr. 73, 25. Juni, S. 759-770].
- 11) Hautecoeur: *Considérations* (wie Anm. 1), S. 9-44; Gaston Varrenne: *L'Union des Artistes modernes*. In: *L'Amour de l'Art* 11/1930, S. 367-373; Hautecoeur: *De l'Architecture* (wie Anm. 1).
- 12) Diese Auffassung findet sich innerhalb aller zeitgenössischen weltanschaulichen Positionen, intensiv thematisiert ist sie etwa bei H[ippolythe] Taine: *Philosophie de l'art*, 2 Bde., Paris [1899], besonders markant ist sie naturgemäß innerhalb der antirepublikanischen Opposition ausgebildet, vgl. dazu etwa: Louis Gillet: *Histoire des Arts*, Paris 1922 [= Gabriel Hanotaux (Hrsg.): *Histoire de la Nation Française*, Bd. XI]; vgl. auch Nancy Troy: *Modernism and the Decorative Arts in France. Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven und London 1991, passim; sowie Christian Freigang: *Von der Problematik des Regionalismus in einem Staat ohne Regionen. Reformkonzepte in der französischen Architektur um 1900*. In: Monika Gibas (Hrsg.): *Mitten und Grenzen. Zu zentralen Deutungsmustern der Nation*, Leipzig 2003 [= *Geschichte – Kommunikation – Gesellschaft*, Bd. 3], S. 82-93.

Verfasstheit darstellte, dann konnten die ausländischen Einflüsse vor dem Ersten Weltkrieg und die Internationalismen danach nur bedeuten, dass sich die Nation in höchster Gefahr befand. Und diese Drohung wurde nun unüberhörbar durch den von Le Corbusier angekündigten Kontinuitätsbruch verstärkt.

Dies ist der allgemeine Hintergrund zu den staatlichen kulturpolitischen Maßnahmen der Zwischenkriegszeit, die die künstlerische Produktion Frankreichs sichern und definieren sollten.¹³⁾ Das wichtigste Ereignis in diesem Zusammenhang war die internationale Kunstgewerbeausstellung 1925. Das offizielle Ziel der Ausstellung war, das Wiedererstarken Frankreichs nach den Zerstörungen des Krieges vor Augen zu führen und damit endgültig auch im Kunsthandwerk sowie in der Architektur über Deutschland zu triumphieren. Als grundsätzliche künstlerische Richtlinien wurden Forderungen formuliert, die nicht die Herstellungsweise, sondern vor allem das äußere Erscheinungsbild der Produkte regelten. Kopien und Stilimitationen waren verboten; wie in der Vergangenheit sollten die Künstler vielmehr zeitgemäß arbeiten und jedem ihrer Werke eine logische, harmonische und dem modernen Gebrauch angemessene Form in vollendeter Ausführung angedeihen lassen.¹⁴⁾ Die primär formalistische Definition architektonischer und künstlerischer Qualität wie auch die angestrebte Kontinuität eines natürlichen Zusammenhangs zwischen Künstler und Gesellschaft



56/ A. u. G. Perret: Théâtre des Champs Elysées, definitiver Entwurf der Fassade, Paris, 1911. Paris, Institut français d'architecture, Abbildungsvorlage Archiv des Autors.

entsprach einer schon länger verbreiteten Auffassung von den Aufgaben der neuen Architektur.¹⁵⁾ Hier, Anfang der zwanziger Jahre, werden sie aber zu offiziellen Statements nationaler Architektur- und Kunsthandwerksproduktion.

Zahlreiche beteiligte Architekten und Kunsthandwerker, Kunstzeitschriften und -kritiker machten sich diese Vorgaben programmatisch zu Eigen, wenn sie sie auch wie schon in der Zeit vor dem Krieg höchst unterschiedlich interpretierten. Doch trotz der Vielfalt im Einzelnen lässt sich in der Nachfolge der Ausstellung beobachten, dass bestimmte Gestaltungsmerkmale bis in die fünfziger Jahre immer wieder angewandt wurden. Insofern geht das gemeinsame Label „Style Art Déco“ dieser Kunstgewerbe- und Architekturauffassung nicht fehl. Charakteristisch für die Bauwerke sind kompakte, großflächige Baumassen von geometrisch beschreibbarer Klarheit. Die äußere Hülle erscheint zumeist klar aus Stein gestaltet; in der monochromen, häufig weißen Tönung sind eindeutige Referenzen auf Marmorbauten zu erkennen. Fenster- und Türöffnungen geben sich, klar gerahmt, als eigenständige Architektur motive zu erkennen. Wenn auch die Fenster je nach Bauaufgabe recht groß sein können, so stellt dennoch die Außenmauer die klar definierte Grenze zwischen Innen und Außen dar; das Oszillieren zwischen Innen und Außen ist ebenso vermieden wie Mehrdeutigkeiten von Architektur motiven, wie dies ja etwa ein Merkmal der Bauten Le Corbusiers ist. Die gliedernden Motive, Gesimse, Rahmen, Baluster usw. sind häufig von einer charakteristischen Kompaktheit, ja Dicke. Dies gilt auch für die Ornamente, die sparsam, aber als voluminöse Reliefs an Mittelachsen oder Kernpunkten der Konstruktion angebracht sind. Überdies halten die Architekturen fest an einer maßgeblich durch die Theorie des 18. Jahrhunderts und die École des Beaux Arts festgelegten Tradition bestimmter Gestaltungsprinzipien des Bauens. Dazu zählten vor allem die klare Differenzierung der Gebäudemassen sowie die Beachtung von Symmetrie und Achsialität. Bedeutsam sind auch vereinfachte Säulenordnungen innerhalb einer als monumentales, klar gegliedertes Mauerrelief verstandenen Fassade. Aus diesen Gestaltungsgrundsätzen leitet sich auch das strenger klassizistische Idiom ab, welches von jungen Architekten wie Michel Roux-Spitz und Albert Laprade oder auch von ehemaligen Belle-Epoque-Architekten angewandt wurde. Das zusammen mit dem Genfer Julien Flégenheimer erarbeitete Spätwerk von Paul Nénot, der Genfer Völkerbundpalast, ist solch ein Beispiel. Es ist dies der moderne nationale Stil Frankreichs, wie es zahlreiche Äußerungen nahe legen.

13) Dazu ausführlich Troy: *Modernism* (wie Anm. 12), passim.

14) Archives Nationales, F21 4075, VI, Dossier *Documentation*; Yvanhoé Rambosson: *Les grandes directives de l'Exposition. In: Les Arts décoratifs modernes 1925. Numéro spécial de «Vient de paraître»*, Paris s.d. [1925], S. 37-39; *Origines de l'Exposition des arts décoratifs et industriels modernes. In: Encyclopédie des arts décoratifs* [1927], Bd. I, S. 15-20. Eine gute Zusammenfassung der Geschichte der Ausstellung bei Troy: *Modernism* (wie Anm. 12), Kap. IV und Abb. 126-137.

15) Troy: *Modernism* (wie Anm. 12), passim.

Wie kommt es aber zu diesen Entwicklungen? Natürlich ist dieses Idiom nicht einfach eine in gebaute Form umgesetzte Theorie, sondern hat wichtige Vorbilder schon vor dem Krieg. Von entscheidendem Einfluss war sicher insbesondere die Fassade des 1911-13 von Auguste Perret errichteten und bald als Inkunabel der französischen Moderne gefeierten Théâtre des Champs Elysées¹⁶⁾ (Abb. 56). Die Marmorverkleidung, die Großflächigkeit, das klare Mauerrelief, die anschaulich gestaltete Tektonik und die diszipliniert der Architektur untergeordneten Reliefs: all das entsprach damals Reformkonzepten, die in Nachfolge der Wiener Werkstätten Verbreitung gefunden hatten und gerade bei der mondänen Gesellschaft als moderner „Überseedampferstil“ geschätzt wurden. In der Tendenz zu Vereinfachung und Klarheit manifestierte sich, so etwa die Kunstkritiker Roger Marx und Paul Jamot, ein purifizierender griechischer Geist, der insbesondere durch Frankreich fortzuführen und zu verfeinern sei.¹⁷⁾ Wesentlich für den Erfolg der Theaterfassade war wohl die Art, wie die historischen Referenzen eingesetzt wurden. Die Marmoroberfläche, das Verhältnis von Mauer und Reliefs, die Anordnung des zentralen Fenstertripletts und der Pilaster lassen sich auf Gestaltungsprinzipien der Antike und des französischen 17. und 18. Jahrhunderts zurückführen, ohne dass sie als Stilzitate begriffen werden könnten. Es handelt sich nicht darum, angestammte Profile und Ornamentformen neu zu variieren und zu kombinieren, um somit über eine kennerschaftliche Verortung des Gebäudes Referenzen deutlich zu machen. Nicht abgrenzbare Stileinheiten aus der viel geschmähten Schublade des Künstlerarchitekten liegen hier vor, sondern vielmehr wurden verschiedene Formgegebenheiten gleichsam miteinander überblendet und der gemeinsame Nenner daraus gezogen. Die so entstehende vergrößernde Monumentalisierung und Abstraktion von Details und Profilen vermag dem Eindruck entgegenzuwirken, es handele sich um eine individuelle und eitle künstlerische Neukombination, die aus dem Fundus der Stile zusammengesetzt sei. Statt der immer wieder ironisierten Louis- und anderer Stile: Treize, Quatorze usw. bis hin zum so peinlich kurzlebigen Art nouveau wird eine Abstraktion der architektonischen Elemente angestrebt, die gleichsam deren verallgemeinerbare Essenz herausstellen soll. Somit war mit dieser Architektur der Anspruch verknüpft, kompositorische und typologische Grundprinzipien aus der vorbildlichen klassischen bzw. vor allem der französischen Architekturtradition in die Zukunft fortzusetzen.

Auch unmittelbar nach dem Krieg hatte das Konzept allgemeinen Erfolg, gelangte aber aus wirtschaftlichen Gründen nur in seltenen Fällen zur Anwendung. Die frühen Entwürfe eines Le Corbusier, eines Robert Mallet-Stevens, eines André Lurçat oder eines Tony Garnier folgen um 1920 recht einheitlich diesem international gewordenen purifizierten Idiom. Es genügt etwa, Le Corbusiers erste Projekte nach seiner Übersiedelung nach Paris 1917, die Villen der frühen zwanziger Jahre von Louis Süe und André Mare (Abb. 57), die zeitglei-

chen Projekte von Robert Mallet-Stevens und die Wohnhausentwürfe aus der „Cité Industrielle“ von Tony Garnier miteinander zu vergleichen. Es scheint, dass eben diese weite Akzeptanz bald zu gegenseitigen Absetzungstendenzen führte, die bekanntlich vor allem bei Le Corbusier, Mallet-Stevens und Lurçat als dezidierte Umdeutungen, Fragmentierungen und Verfremdungen klassischer Strukturzusammenhänge markiert sind. Dass dabei von den Architekturkonzepten von De Stijl, insbesondere von deren legendärer Pariser Ausstellung 1923, ein maßgeblicher Impuls ausging, braucht hier nicht weiter ausgeführt werden.¹⁸⁾

Auf der anderen Seite, und das lässt sich insbesondere an der Entwicklung der Architekten und Ausstatter Louis Süe, André Mare, Paul Huillard, Charles Moreux usw. beobachten, ist eine deutliche Akzentuierung durch Dispositionen aus der französischen Architekturgeschichte zu bemerken. Unverkennbar gehen in die meist für eine noble Klientel geschaffenen Architekturen und Einrichtungen französische Motive und Grundrissdispositionen vor allem des 18. Jahrhunderts ein.¹⁹⁾ Noch deutlicher wird dies an etwas späteren anspruchsvollen öffentlichen Bauten, wie beispielsweise anhand des Rathauses von Puteaux, westlich von Paris unterhalb der heutigen Verwaltungsneustadt La Défense zu veranschaulichen²⁰⁾ (Abb. 58, 59). Der Bau, 1930–34 von den Brüdern Jean und Edouard Niermans errichtet und mit großen Reliefs von Alfred Janniot geschmückt, enthält eine Reihe von Referenzen auf die französische und griechisch-antike Architektur. Die Kolonnade der Platzseite kann auf die großen Pavillons der Place de la Concorde von Ange-Jacques Gabriel bezogen werden, die Seitentrakte erinnern in ihrer Instrumentierung eher an die Eckpavillons des Louvre. Über dem Haupteingang bekrönt ein monumentaler allegorischer Relieffries von Alfred Janniot die Portale. Hier kommt eher die Referenz an die griechische Bauplastik zum tragen, wie das bereits am Théâtre des Champs Elysées (Abb. 56) zur Anwendung gekommen war. Trotz dieser Referenzen ist das Gebäude aber nicht als historistisch im Sinne des damaligen Stilbegriffs zu bezeichnen. Nicht nur sind zahlreiche Elemente, von den sehr reduzierten Kapitellen bis hin zu den eigenartig profilierten Stützen in den Seitentrakten, im Sinne der klassischen Architektur unorthodox ausgeführt. Vor allem vermeiden die Architekten, Ornamente und Profilformen zu verwenden, die eindeutig auf eine bestimmte Epoche verweisen könnten. Das Rathaus soll keine Applikationsarchitektur sein, deren Dekoration nur aufgelegt ist. Der Rückbezug auf

- 16) Dazu umfassend Freigang: *Perret* (wie Anm. 3), S. 33-116.
- 17) Roger Marx: *L'art social à l'exposition de Bruxelles*. In: *Gazette des Beaux Arts* 52/1910, Nr. 4, S. 481-490; vgl. auch Paul Jamot: *Le Théâtre des Champs-Élysées*. In: *Gazette des Beaux Arts* 55/1913, S. 261-294.
- 18) Vgl. Yve-Alain Bois, Jean-Paul Rayon, und Bruno Reichlin: *De Stijl et l'Architecture en France*, Ausst. Kat. Paris 1985, Liège und Bruxelles 1985.
- 19) Vgl. hierzu die methodisch allerdings unreflektierten Monographien: Susan Day: *Louis Süe. Architectures*, Liège und Brüssel 1986; Florence Camard: *Süe et Mare et la Compagnie des Arts français*, Paris 1993; Susan Day: *Jean-Charles Moreux. Architecte – décorateur – paysagiste*, Paris 1999.
- 20) Jean-François Pinchon: *Edouard & Jean Niermans. Du Trocadéro à la Maison de la Radio*, Brüssel 1985.



57



58



59

57/ Louis Süe u. André Mare: Villa Mirande, Saint-Cloud, 1922-24.
Paris, Institut français d'architecture, Abbildungsvorlage Archiv des Autors.

58/ Jean u. Edouard Niermans: Rathaus, Puteaux, 1930-34, Hofseite.
Foto Christian Freigang 1996.

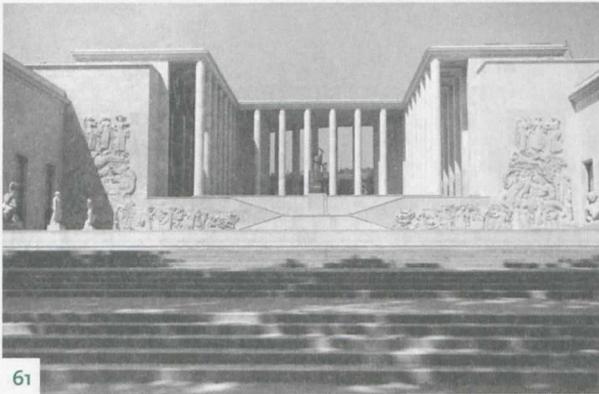
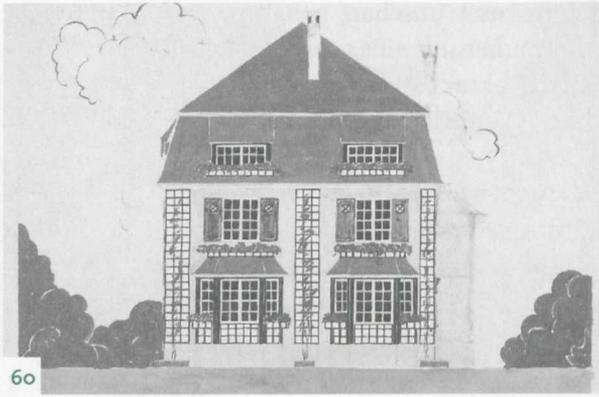
59/ Jean u. Edouard Niermans: Rathaus, Puteaux, 1930-34, Haupteingang.
Foto Christian Freigang 1996.

die Architekturgeschichte ist bewusst unscharf gehalten, um solchermaßen etwa die Neuformulierung eines antiken Relief-frieses mit der spätbarocken Architektur in Frankreich bruchlos verbinden zu können, ohne in den Verdacht zu geraten, dabei ein *pasticcio* zu erstellen. Gerade in der Vergrößerung und summarischen Behandlung der Detailformen wird das Bestreben deutlich, mit Typen – nicht aber etwa mit eigenwilligen Variationen eines Vorbildes – zu operieren. Die Hauptkolonnade beispielsweise soll nicht als Zitat identifizierbar sein, sondern eine bewusste Verallgemeinerung darstellen. Insofern lässt sie sich in die Tradition der noblen Bauten an der Place de la Concorde einreihen, aber eben nicht notwendigerweise davon „ableiten“. Die archetypische Behandlung, wie sie Niermans vorführten, setzt das Gebäude von seinen historischen Vorbildern ab, verleiht ihm insofern Zeitgemäßheit und zugleich den Anspruch auf ästhetische Dauerhaftigkeit.

Dass Vereinfachung und Typisierung zum Modell einer zeitgemäßen nationalen Moderne werden konnten, verdanken sie einer theoretischen Untermauerung, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg angelegt war. Zu dieser Zeit allerdings galt die eingeforderte neue Formensprache als Reform der als dekadent angesehenen Jugendstilarchitektur, wie sie die demokratische Republik angeblich hatte entstehen lassen: Die kompakte und klare, harmonisch proportionierte Form, wie sie Süe (Abb. 60), Huillard oder auch Perret vorführen²¹⁾, wird insbesondere von dem Kunstschriftsteller André Vera prägnant in eine monarchische französische Tradition gestellt. Manifestartig prognostiziert er 1912 eine vollständige Reform der „angewandten“ Künste Architektur, Gartenkunst und des Kunsthandwerks, die sich im Zuge der nationalen Erneuerung vollziehen werde.²²⁾ Gegen die pazifistischen und antinationalen Tendenzen der Republik wird nunmehr das Wiedererstarken von Klarheit, Maß und Harmonie in allen Kompositionen prognostiziert. Deren Architektonisierung sei das Zeichen dafür, dass der vernunftbestimmte Geist einer neuen Elite gegen die Anmaßungen unterer Volksschichten angehe. Nicht mehr der Dekorateur und Skulpteur, sondern der Architekt dominiere nunmehr wieder die Baukonzeption. Er lasse Ornament nur als Relief an markanten Stellen zu, komponiere ansonsten durch richtig proportionierte Oberflächen. Die Bauskulptur solle schwer sein, um Unbeweglichkeit anzuzeigen. Der neue Stil sei symmetrisch, ruhig und sichtbar gelassen, im Gegensatz zu der Bewegtheit der Fassaden zuvor. Farbigkeit

21) Freigang: *Perret* (wie Anm. 3), S. 88-96.

22) Vera: *Le nouveau style* (wie Anm. 10); ders.: *La nouvelle architecture* (wie Anm. 10); ders.: *Le Nouveau Jardin*, Paris 1912.



60/ Louis Süe: Entwurf für die Villa Paquin, Saint-Cloud, 1912-13.
Paris, Institut français d'architecture, Abbildungsvorlage Archiv des Autors.

61/ Jean-Claude Dondel u. a.: Musée de l'art moderne de la Ville de Paris (Palais de Tokio), Paris,
1936/37. Bildarchiv Foto Marburg, Nr. LA 524/22.

62/ Jacques Carlu, Louis-Hippolythe Boileau, Léon Azéma: Palais de Chaillot, Paris, 1936/37, Hoff-
assade des östlichen Traktes. Bildarchiv Foto Marburg, Nr. 172.982.

werde zurückgedrängt, ein heller Putz gehe gegen das eitle Bemühen an, durch ausgesuchte Farbkombinationen die bloße künstlerische Originalität auszustellen. Das Haus sei einem geschlossenen geometrischen Kubus anzunähern, denn jeder Mauervorsprung zeuge davon, dass sich der Architekt von äußerlichen Faktoren habe leiten lassen. Die Abwendung vom internationalistischen Jugendstil werde die besonderen Merkmale der französischen *race* zum Ausdruck bringen: Ordnung, Klarheit, Maß und Harmonie.

Die Äußerungen Veras formulieren in einer seltenen Deutlichkeit und Präzision den Zusammenhang zwischen einer idealen nationalen Verfasstheit und einer vorbildlichen architektonischen Gestaltung. Damit ist eine Deutungsoption vorgegeben, die mühelos auf die Art déco-Architektur, zum Beispiel das Musée de l'art moderne von 1937 (Jean-Claude Dondel u. a.) oder das neue Palais de Chaillot (Jacques Carlu, Louis-Hippolythe Boileau, Léon Azéma) für die Weltausstellung 1937 angewandt werden konnte (Abb. 61, 62), und entsprechend war auch die allgemeine Meinung in dieser Zeit. Die Vorstellung einer antirepublikanischen Reformarchitektur wandelte sich somit nach dem Krieg zu einer weithin geteilten Auffassung von französischer moderner Architektur.

Aus welchen Diskursen stammen die Kriterien, die Vera benennt und die in verschiedener Weise die Debatte bis in die vierziger Jahre bei zahlreichen Kritikern und Architekten bestimmen? Sie finden sich unter anderem auch in den innenpolitischen Debatten um 1900 wie in der Jugendstilkritik, vor allem aber im Kulturkampf gegen Deutschland im Vorfeld des Ersten Weltkriegs. Dem mystisch-irrationalen, geschmacklosen, aber effizient organisierten Deutschen wurden bestimmte nationale Charaktere gegenübergestellt, eben diejenigen von *clarté*, *simplicité* und *raison*.²³⁾ Diese selbst sind eingebettet in wichtige Traditionen ästhetischer Bewertungen, die sich durch subtile Ambivalenzen auszeichnen. So paare sich das herausragende französische Wesensmerkmal, die Vernunft und Logik in der Konstruktion und Wahrnehmung der Umwelt, mit deren gefühlsmäßig erfahrbarer Beseeltheit. Dieser Grundsatz bildet das maßgebliche Fundament der späteren Kritik an der Maschinenästhetik der Internationalen Moderne: Praktische Nützlichkeit müsse in eine fühlbar angenehme Form überführt werden, welche den „Operationssälen“ und „Gefängnissen“ der „Nudisten“ fehle. Hier ist eine Interdependenz von Ratio und Sensualität berührt, die zu

23) Troy: *Modernism* (wie Anm. 12), S. 52-102; Silver: *Esprit* (wie Anm. 2), passim.

der klassizistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts, etwa der Ingres-Rezeption, zurückführt, im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts aber auch im Zusammenhang der neomonarchistischen Staatstheorie auftaucht.²⁴⁾

Ähnliche Ambivalenzen sind bei der Forderung nach Einfachheit zu konstatieren. Diese dürfe nicht mit Armut verwechselt werden und habe sich unmittelbar und in klarer, harmonisch proportionierter Form zu äußern.²⁵⁾ Auch hier ist der Grund dafür gelegt, „moderne“ geometrische Formen aus glatten Flächen zwar zu schätzen, allerdings unter der Voraussetzung, es handele sich nicht um ungeschlachte, gleichsam ohne Zutun menschlicher Intelligenz geschaffene Formen. Zur richtigen Einfachheit gehört Einheitlichkeit. Symmetrie, Komposition und Proportionierung, die dazu notwendigen ästhetischen Merkmale, sind wiederum Prinzipien, die etwa im 19. Jahrhundert im Rahmen der *École des Beaux Arts* die entscheidenden Qualitätsmerkmale ausmachen. Ein Gebäude darf sich demgemäß nicht in separate Einzelteile zerlegen lassen, vielmehr sind seine funktionalen Bestandteile so anzuordnen, dass sie einerseits eindeutig hierarchisch komponiert erscheinen, andererseits eine eindeutige Einheit bilden.²⁶⁾ Es sind nun diese einschränkenden Nuancen, deren Wahrnehmung am Kunstwerk den eigentlichen guten Geschmack erweist. Der *Esprit* jeder anspruchsvollen französischen Kunstkritik dieser Zeit manifestiert sich in diesem bisweilen penetranten Relativieren, Einschränken und Abwägen der Hauptkriterien von Einfachheit, Logik und Klarheit bei der Beurteilung von Kunst- und Bauwerken.²⁷⁾

Die Bedeutung dieser Gestaltungs- und Wahrnehmungskriterien von empfindsamer Ratio und geordneter Einfachheit liegt darin, dass sie nach weit verbreiteter Auffassung auch den Kern des zivilisatorischen Wirkens der französischen Nation ausgemacht hätten. Historisch abzuleiten sei diese von der griechischen Antike, von der das zivilisatorische Potential auf Rom, seit der Christianisierung im Mittelalter aber schließlich auf Paris übergegangen sei. Der „griechische Geist“, von Logik, Schönheit und Einfachheit geprägt, habe zunächst die orientalischen Barbaren zivilisiert und sei anschließend die Grundlage Europas und insbesondere Frankreichs und Paris geworden. Frankreich als Kultureinheit erhielt insofern eine gleichsam überzeitliche Dimension: Die erfolgreiche Fortsetzung des uralten antiken Erbes – wenigstens bis zum Anfang des in die Dekadenz abgleitenden 19. Jahrhunderts – stellt eine essentielle Verpflichtung für die Zukunft und somit einen wesentlichen Bestandteil der nationalen Identität dar. Ich abstrahiere hier bewusst von zahlreichen Varianten dieses Konzepts, wie sie etwa innerhalb der scharfen Konflikte zwischen einem katholischen und einem laizistischen, zwischen einem monarchischen und einem demokratischen Lager ausgefochten wurden. Der moralisch und historisch vermittelte Zivilisationsauftrag stellte jedenfalls einen Grundkonsens dar, und er bildete die Grundlage auch für die intellektuellen Wortführer der Zeit wie Paul Valéry und Charles Maurras oder aber zahlreiche Kunstkritiker wie Paul Jamot, Georges Gromort, Louis Gillet und Louis Hourticq.

Es handelt sich also weniger darum, die Persistenz von Bauformen und -motiven um ihrer selbst willen einzufordern, sondern um eine Kontinuität auf der Ebene der Anwendung des guten Geschmacks. Belebte Vernünftigkeit und komponierte Einfachheit wahrzunehmen stiftet nationale Identität. Die Bedeutsamkeit dieses Kriteriums zeigt sich nicht zuletzt darin, dass es seit den zwanziger Jahren auch eine der Grundlagen der wissenschaftlichen Architekturgeschichte abgibt. Den wesentlichen Beitrag in diesem Zusammenhang erbrachte der Kunsthistoriker Louis Hautecoeur, der wichtigste Kulturfunktionär für den Bereich des Bauens in den dreißiger und vierziger Jahren. Sein bekanntes umfangreiches kunsthistorisches Werk zur französischen Barockarchitektur sollte in der Essenz nachweisen, dass die antiken Architekturkriterien Stabilität, Funktionalität und Schönheit in Frankreich eine nationale Kontinuität ausgebildet hätten, die von den unveränderlichen Bedingungen des Bodens, des Klimas und des Geschmacks maßgeblich befördert worden sei.²⁸⁾ Letzterer werde durch die Wertschätzung von Logik und Vernunft sowie die Verbindung von Fortschrittlichkeit und Vergangenheitsliebe gekennzeichnet. Einzig das Baumaterial könne sich innerhalb dieser Trias ändern, indem es technisch verbessert werde. Dabei dürften aber nicht alte Stilformen weitergeführt werden, sondern man müsse streng den konstruktiven Prinzipien der neuen Techniken folgen, um den guten Geschmack beizubehalten. Eine sich in diese Kontinuität einfügende Erneuerung manifestiere sich mit den neuen Baumaterialien im 20. Jahrhundert, das sich von der Dekadenzepeche des 19. Jahrhunderts reinige und die nationalen Traditionen hervortreten lasse.²⁹⁾ Man versteht vor diesem Hintergrund, dass der Kampf gegen die „Internationale Moderne“ nichts weniger als die Wegbereitung einer messianisch zu erwartenden „klassischen“ Epoche war, die weniger durch die Kontinuität äußerer Formen als von idealen Gestaltungsprinzipien und ihrer Wahrnehmung geprägt war.

- 24) Zur Ingres-Rezeption besonders abschlußreich: Camille Maclair: *Le peintre et sculpture au Salon d'Automne*. In: *Art décoratif*, 7/1905, Nr. 87, S. 220-240; Joachim Gasquet: *Un peintre de la volupté: Dominique Ingres*. In: *L'amour de l'art*, 1/1920, S. 179-185; Arsène Alexandre: *M. Ingres patron malgré lui*. In: *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 4/1921, Nr. 7, 347-351. Zur Vorstellung einer „belebten“ Ordnung, die Schönheit als universales Prinzip auch in der gesellschaftlichen Verfasstheit generiere, vgl. z. B. Charles Maurras: *Anthinea. D'Athènes à Florence*, Paris 1901; Ferdinand Brunetière: *L'art et la morale*. In: ders.: *Discours de combat. Première série*, Paris 1904, S. 61-117 (verfasst 1898); Paul Valéry: *Eupalinos ou l'Architecte*. In: ders.: *Oeuvres*, II, Paris 1960, 79-147 (verfasst 1921); ders.: *La crise de l'esprit*. In: *Oeuvres*, Bd. I, S. 988-1000.
- 25) So der Tenor etwa bei Paul Jamot: *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé*, Paris und Bruxelles 1927; Hautecoeur: *Considérations* (wie Anm. 1), S. 9-44 sowie zahlreichen Architekturkritiken der zwanziger Jahre.
- 26) Julien Guadet: *Eléments et Théorie de l'Architecture. Cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts ...*, 4 Bde., Paris 31909-1910, hier Bd. II, passim.
- 27) Vgl. hierzu etwa die zahllosen Salonkritiken in den Kunstzeitschriften der Zeit. Hier galt es, eine Unmenge an Kunst- und Architekturwerken allein über einen flüchtigen visuellen Eindruck mit den Kriterien des Geschmacks zu beurteilen. Ein Meister dieses Fachs war u. a. Louis Vauxcelles, siehe das umfangreiche Dossier Vauxcelles in der Bibliothèque d'art et d'archéologie, Fondation Jacques Doucet (Paris).
- 28) Vgl. etwa Louis Hautecoeur: *Architecture classique I*, 1943, S. 490-493 und S. 838-839.
- 29) Louis Hautecoeur: *Histoire de l'Architecture classique en France*, 7 Bde., Paris 1943-1957, hier Bd. I (1943), S. I-XIV, vgl. auch Freigang: *Perret* (wie Anm. 3), S. 333-341.

Die Verortung der klassizistischen Art déco-Architektur in den Identifikationsmustern dieses Geschmacksbegriffes ließ sie in den zwanziger Jahren zur allgemein akzeptierten nationalen Moderne werden. Denn hier wurde nicht nur eine typisierte französische Formensprache mit Anspruch auf Dauer vorgeführt. Vielmehr ließ eben diese Architektur auch zu, belebte Vernunft, anschauliche Klarheit und einfache Eleganz als Spezifika gegen die Internationale Moderne abzusetzen. Deren Vernunft sei eben nicht belebt, ihre Klarheit nur ein formales Spiel und ihre Einfachheit nicht elegant. Dabei ist kaum mehr zwischen Parteien innerhalb des Landes zu unterscheiden: Die Architekturvisionen der faschistischen Gegner der Republik unterscheiden sich nicht grundsätzlich von ihren Anhängern, beide machen sich zudem die Forderung nach der allgemeinverständlichen Verortung des Kunstwerks im Leben zu eigen, wie dies paradigmatisch der seit 1932 geplanten monumentalen *Encyclopédie française* zu entnehmen ist. Initiiert wurde das Unternehmen von dem linksliberalen Erziehungsminister Anatole de Monzie, konzipiert von dem berühmten Mitbegründer der historiographischen Schule der *Annales*, Lucien Febvre. Im Gegensatz zu den ausführlichen, alphabetisch geordneten französischen Schlagwortenzyklopädiën gerade des späten 19. Jahrhunderts folgt hier die Behandlung einer geradezu obsessiven klassifizierenden und subsumierenden Systematik. Ziel war die umfassende Synthese der modernen Welt, tatsächlich vor allem aber Frankreichs. Die Artikel in den beiden den Künsten gewidmeten Bänden von 1935 sind gezielt nicht Wissenschaftlern, sondern praktizierenden Kulturschaffenden, „Arbeitern“, anvertraut. Denn nur diese träten mit dem Benutzer (*usager*) in eine enge Beziehung, in der erst das wahre Kunstwerk als repräsentatives, allgemein verständliches entstünde. Dabei wurde auf eine ausgleichende bzw. konkurrierende Vielfalt der Stellungnahmen geachtet, die bewusst aus unterschiedlichsten weltanschaulichen Positionen gewählt sind, um insgesamt zu einem Gleichgewicht zu gelangen.³⁰⁾ Im Abschnitt Architektur übernahm Le Corbusier den utilitaristischen Aspekt des Themas, nämlich den Städtebau, während sein Erzfeind Auguste Perret den Teil zur Architektur selbst bestritt.³¹⁾ Die feinsinnig behandelte Veranschaulichung der Urphänomene von Tragen und Lasten im Medium der monolithischen, gleichsam unzerstörbaren Betonkonstruktion sei Aufgabe und Ideal einer als dauerhaft begriffenen Architektur: subtil gestaltete Vernunft und Klarheit sind auch hier deren wesentliche Kriterien. Diese Architekturauffassung wird in einem weiteren Artikel zwischen der Position der Traditionalisten – also die Akademiker bzw. Regionalisten – und derjenigen der „Rationalisten“ – gemeint ist der Internationale Stil – angesiedelt. Nur dieser dritte Weg sei derjenige eines zukunftsträchtigen *mouvement humano-classique*.³²⁾

Die *Encyclopédie* ist ein bemerkenswerter Versuch, angesichts zahlreicher ökonomischer sowie innen- und außenpolitischer Krisen die Welt als organisch aufeinander bezogene Einheit eindeutig verstehbar und beurteilbar zu halten.

Die Enzyklopädie stellt somit eine kapitale Quelle zur antimodernen Formalismuskritik dar, die ja wesentlich eine Kritik der Auflösung des vitalen Zusammenspiels von Kunst, Gesellschaft und Nation ist. Die trotz ihres immensen Umfangs stark vereinfachende Darstellung der einzelnen Bestandteile der Welt enthielt indes bis auf die Topik der *Translatio studii* von Athen nach Paris kaum eine historische Dimension. Die beunruhigende, unvorhersehbare Geschichte wird hier einmal mehr auf die Vorstellung von versichernder Kontinuität reduziert, in der sich immer wieder die *longue durée* bestimmter Prinzipien erweisen soll. Hieraus ist auch der Anspruch zu verstehen, der Dialog zwischen Arbeitern und Nutzern werde der Kunst wieder ihren eindeutigen, allgemein zugänglichen Platz im Leben sichern.

Es entspricht dieser generellen Tendenz zu typisierenden Erklärungen der Welt und zu schematisierenden Auffassungen von Geschichte sowie der universalen Repräsentativität der Kunst, dass nunmehr auch die Vorstellung einer nationalen Moderne scheinbar klarer hervortreten konnte als dies noch um den Ersten Weltkrieg der Fall war. Schematisierung und Typisierung finden sich eben deswegen als wesentliche Prinzipien der klassizistischen Art *déco*-Architektur (Abb. 61, 62). Dass diese die nationale Moderne wurde, liegt darin begründet, dass die Vorstufen dieser Architektur vor dem Ersten Weltkrieg als anti-republikanisches, eminent nationales Reformkonzept angesehen wurden. Veranlasst durch die Etablierung internationalistischer Architekturbegründungen insbesondere eines Le Corbusier um 1920 formierte sich in den zwanziger Jahren ein zunehmender Konsens über die Beschaffenheit dieser nationalen Moderne. In Absetzung von den durch die „Modernen“ prognostizierten System- und Kontinuitätsbrüchen wurde die Dauerhaftigkeit einer nationalen Tradition neu begründet. Zentral war hierbei zum einen die Kontinuität von Identität stiftenden Gestaltprinzipien: beseelte Vernunft, klare Logik, geordnete Einfachheit sind überbrachte nationale Identifikationsmuster. Umso nahe liegender war es, auf eben dieser Grundlage eine nationale, dauerhaft gültige Architektur zu formulieren. Der lebensphilosophische Impuls, die Architektur nicht als formalistische Spielerei zuzulassen, sondern als lebensrelevantes Abbild zeitgemäßer Funktion und ewiger Schönheit zu begreifen, musste gleichsam notwendig zu der Synthese von lange gepflegten Traditionen führen: einer seit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg national belegten purifizierten Architektur und einer französischen Geschmackstradition.

- 30) Pierre Abraham: *Objet et plan de l'ouvrage*. In: *Encyclopédie française*, Bd. I, Abschnitt 16.14, S. 3-12.
- 31) Auguste Perret: *Les besoins collectifs et l'architecture*. In: *Encyclopédie française*, Bd. XVI, Abschnitt 16.68, S. 6-12.
- 32) Marcel Zahar: *Les tendances actuelles de l'architecture*. In: *Encyclopédie française*, Bd. XVII, Abschnitt 17.10, S. 3-8, bes. S. 7-8.

Nur wenn die beiden Traditionsstränge als Teil eines kohärenten Systems eng aufeinander zu beziehen waren, konnten sie die Gültigkeit nationaler Kontinuität gegen die Anmaßungen durch Internationalismus, Formalismus und Technokratie, die als Auflösung organischer Lebenszusammenhänge der Moderne gesehen wurden, erfolgreich nachweisen.