

Entgegengesetzte Bestimmungen des Modernen auf der Pariser Weltausstellung von 1937

Otto Karl Werckmeister

Einleitung

Als 1934 der neu ernannte Kommissar Edmond Labbé für die Pariser Weltausstellung von 1937 den neuen Titel *Arts et techniques dans la vie moderne* festsetzte, bedeutete das keineswegs, sie nach dem Vorbild dessen auszugestalten, was damals als moderne Architektur galt (Abb. 1). Vielmehr entwarf Labbés Chefarchitekt Jacques Gréber den Gesamtplan im Hinblick auf seine Einpassung in das jahrhundertalte Pariser Stadtbild mit traditionellen Formen, deren Glättung ihr retrospektives Aussehen abmildern sollte.

Einer der bekanntesten Vertreter der modernen Architektur, Le Corbusier, führendes Mitglied des „Comité International d'Architecture moderne“ (CIAM), steuerte einen Pavillon bei, der Labbés Ausstellungsprogramm diametral zuwiderlief und den er *Pavillon des Temps Nouveaux* nannte (Abb. 2). Dieser Bau war der letzte Rest mehrerer, immer kleinerer Beitragsvorschläge, mit denen er seine Vorstellungen über den Primat des Wohnungsbaus auf der Weltausstellung vorzuführen gedachte, nachdem im März 1932 beim Wettbewerb um das Gesamtkonzept sein Vorschlag, die gesamte Ausstellung „Exposition internationale de l'habitation“ zu nennen, keinen Anklang gefunden hatte.

Die Entgegensetzung von „vie moderne“ und „temps nouveaux“ benennt den herkömmlichen Konflikt zwischen traditioneller und moderner Kunst, der im Jahrzehnt der Wirtschaftskrise politisiert wurde und damit einen historischen Höhepunkt erreichte. Sie zeigt zugleich die terminologische Unsicherheit der Auseinandersetzungen, die dabei



Abb. 1: Pariser Weltausstellung 1937, zentrale Plaza



Abb. 2: Le Corbusier, *Pavillon des Temps Nouveaux*, 1937

geführt wurden. Die heute gängigen epochalen Universalbegriffe „Moderne“ oder „modernité“ werden dabei nicht verwandt.

Labbé und Gréber

Labbé

Mit seinem neuen Titel *Kunst und Technik im modernen Leben* kennzeichnete Edmond Labbé die Ausstellung als kombinierte Vorführung der Produktion von Investitionsgütern und Waren einerseits und von Architektur und Kunst andererseits, beides auf dem letzten Stand, also „modern“. Sie sollte eine umfassende Übersicht der Produktion von Handwerk und Maschinerie in einen künstlerischen Rahmen fassen.

Labbé und sein künstlerischer Berater Paul Léon, ehemaliger Direktor der Beaux-Arts mit konservativer Kunstauffassung, der 1931 als solcher entlassen worden war, stützten sich bei der künstlerischen Ausgestaltung der Expo auf die Berufsorganisationen und Netzwerke traditioneller Künstler und Kunsthandwerker, die einen Anspruch auf proportionale Berücksichtigung bei der Zuweisung staatlicher Kunstförderung erheben konnten. Sie waren es, die in erster Linie von der sozialpolitischen Zielsetzung der Expo profitierten, so vielen Künstlern wie möglich Arbeit zu verschaffen.

Moderne Künstler hatten vor der Wirtschaftskrise ihr Auskommen außerhalb jener institutionalisierten Berufsvereinigungen auf dem freien Markt gefunden und wurden deshalb als *indépendants* bezeichnet. Jetzt fanden sie

sich in Labbés Idealsystem der Künste an den Rand gedrängt, wenn nicht gar ausgeschlossen. Und da nunmehr der freie Markt darniederlag, protestierten sie und ihre Vertreter gegen die Bevorzugung traditioneller Künstler, die daraus folgte.

Labbé und Léon hatten es versäumt, die gesellschaftliche und kulturelle Situation eines fortdauernden Antagonismus zwischen traditioneller und moderner Kunst in Rechnung zu stellen, der sich nunmehr in der Öffentlichkeit unter politischen Vorzeichen aktualisierte. Erst in letzter Minute bemühte sich Léon Blums Volksfrontregierung, die seit Juli 1936 amtierte, dieses Missverhältnis zu berichtigen, indem sie moderne Künstler ohne institutionelle Vertretung mit Aufträgen bedachte.

Gréber

Jacques Gréber, der 1934 in Labbés Gefolge zum leitenden Architekten des Ausstellungsgeländes ernannt wurde, setzte für die monumentale Ausgestaltung der zentralen Plaza eine Reihe von Richtlinien fest, die deren Erscheinungsbild mit der monumentalen Topografie der Hauptstadt in Einklang bringen sollten, ohne dabei die visuelle Signatur der „modernen Zeit“ preiszugeben.

Gréber verstand das, was er „die neue Tendenz der Architektur“ nannte, als Ausgleich zwischen klassischem Er-

scheinungsbild und vereinfachter Formgebung, zwischen traditioneller „Dekoration“ und „moderner“ Glätte. Trotzdem scheute er vor dem zurück, was er „die Übertreibung des absoluten Nudismus“ (*l'excès de nudisme absolu*) nannte, und beharrte auf einem *décor sculptural ou pictural* an den „wesentlichen Punkten der Fassaden“.

Die Suche nach monumentaler Kontinuität bestimmte denn auch den Entwurf des topografischen Mittelpunkts der Weltausstellung, des Palais de Chaillot (Abb. 3), das das Palais de Trocadéro, Mittelpunkt der Weltausstellung von 1878, auf dessen Grundriss ersetzen sollte. Der amtierende Direktor der *Beaux-Arts*, Georges Huisman, folgte Grébers Leitlinien und setzte sich über drei Wettbewerbe, an denen moderne Architekten in die engere Wahl gezogen worden waren, hinweg. Er beauftragte aus eigenem Ermessen die beiden akademischen Architekten Jacques Carlu und Léon Azéma mit dem Bau.

Die Kontroverse über das Palais de Chaillot

Grébers Architekturpolitik sollte der Arbeitsbeschaffung dienen. Seine Bevorzugung traditioneller Architektur passte zum Widerstand der Bauarbeiter-Gewerkschaften gegen



Abb. 3: Palais de Chaillot, rechter Flügel, 1937



Abb. 4: Albert Pommier, Herakles, Statue vor dem Palais de Chaillot, 1937



Abb. 5: Vera Muchina, Arbeiter und Kolchosbauerin auf dem sowjetischen Pavillon, 1937

die arbeitssparenden Techniken moderner Bauart. Ebenso entsprach die Fülle von Skulpturen und Malereien der Sozialpolitik gesteigerter Beschäftigung von Künstlern, die Huismans große Auswahlkommission mit Aufträgen überschüttete. Huismans einsame Entscheidung machte das Palais de Chaillot zur Zielscheibe kunstpolitischer Kontroversen. Moderne Künstler, allen voran Pablo Picasso und Henri Matisse, unterschrieben einen Protestbrief. Die sozialpolitische Zielsetzung zog so viele Debatten zwischen zögerlichen Behörden, unkooperativen Firmen und widerständigen Gewerkschaften auf sich, dass die Bautätigkeit

Tag für Tag von der Spitze des Eiffelturms aus gefilmt wurde, um der Öffentlichkeit Rechenschaft über ihren Fortgang abzulegen.

Es gelang Gréber, das Palais de Chaillot mit dem sowjetischen und dem deutschen Pavillon auf dem abschüssigen Platz symmetrisch zu gruppieren (Abb. 1). Die monumentalen Metallplastiken auf und vor allen drei Gebäuden verlebendigten diese dramatische Konfiguration zu einer *architecture parlante*, die demokratische und totalitäre Systeme miteinander teilten (Abb. 4 und 5). Sie machte deren konträre Ideologien bildhaft vergleichbar.

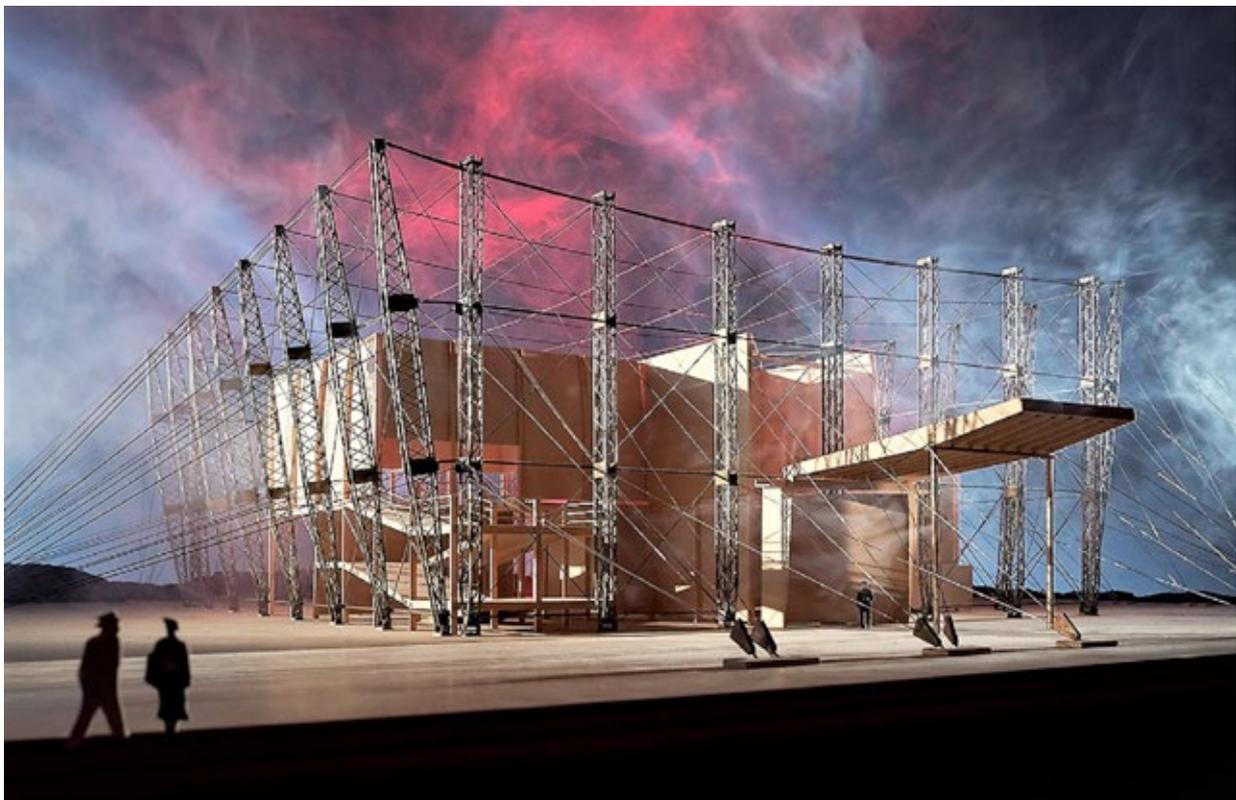


Abb. 6: Le Corbusier, Pavillon des Temps Nouveaux, 1937, CAD-Rekonstruktion

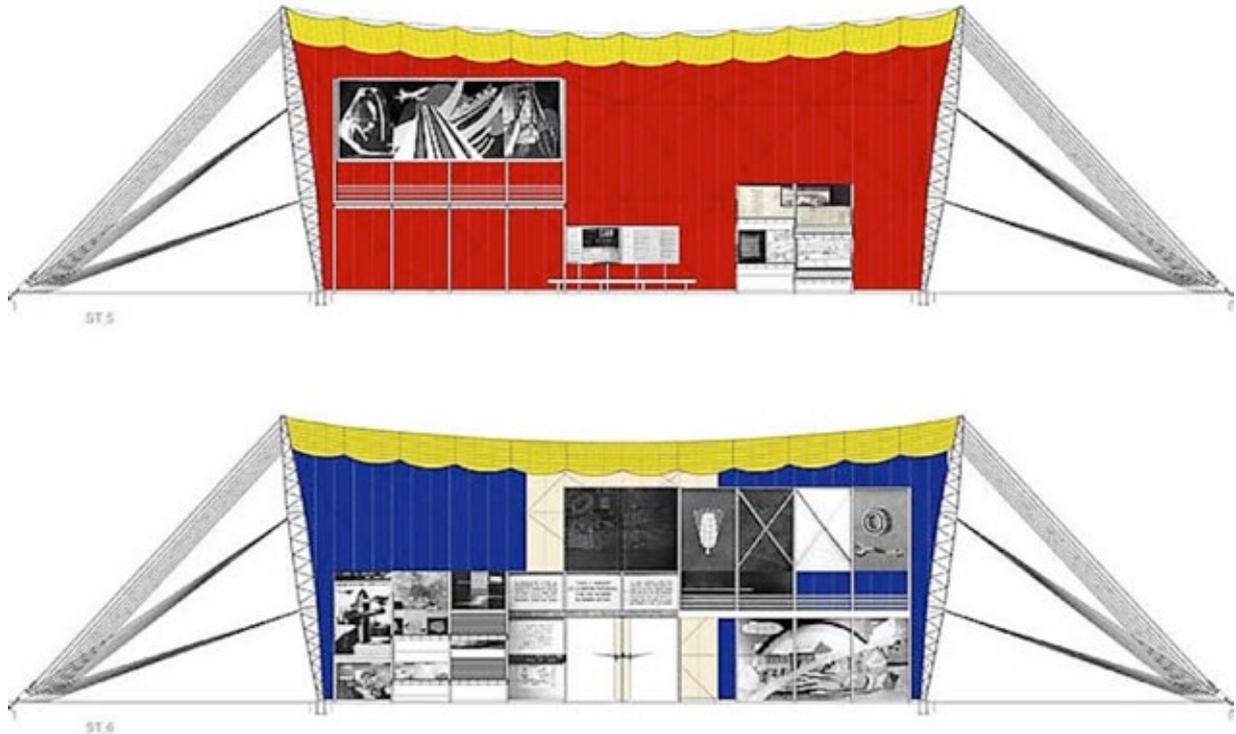


Abb. 7: Le Corbusier, Pavillon des Temps Nouveaux, schematische Innenansicht, 1937

Le Corbusier

Der städtebauliche Gegenentwurf

Le Corbusiers kleiner Pavillon (Abb. 6 und 7) stellte einen programmatisch modernen Gegenentwurf zur Grébers traditionalistischer Planung dar. Bereits für den Wettbewerb um die Auswahl und Entwicklung des Geländes für die Weltausstellung, der am 1. März 1932 eröffnet wurde, legte er ein Konzept vor, das auf eine Herausforderung der gesamten Idee hinauslief, der die Expo folgen sollte und die eine umfassende Vorführung von Kunst und Industrie beinhaltete. Umbenannt in „Exposition internationale de l’habitation“, sollte sich die Ausstellung ganz auf den Wohnungsbau konzentrieren.

Le Corbusier konnte nicht erwarten, dass ein derartiges Projekt die geringste Aussicht hätte, angenommen zu werden, und stellte es daher von vornherein außer Konkurrenz. In Grébers fortschreitenden Planungen wurden ihm dann zur Vorführung seiner städtebaulichen Ideen immer kleinere Plätze mit immer geringerer Finanzierung zugewiesen und dann immer wieder entzogen. Zunächst wollte er am östlichen Stadtrand, in der Nähe des Parks von Vincennes, ein Probestück der radikalen Umgestaltung von Paris errichten, wie er sie bereits in seinem *Plan Voisin* von 1925 verfochten hatte (Abb. 8). Dieser sah den Abriss des gesamten monumentalen Stadtzentrums vor, eine hypothetische Übertreibung von Baron Haussmanns radikalem Umbau der Stadt aus der Zeit des Zweiten Kaiserreichs.

Der Pavillon des „Temps Nouveaux“

Im „Pavillon des Temps Nouveaux“ (Abb. 6 und 7) erreichten Le Corbusiers Beiträge zur Weltausstellung schließlich ihr Minimum. In letzter Stunde wurde ihm dafür ein Platz am Stadtrand, weit entfernt vom Ausstellungsgelände, zu-

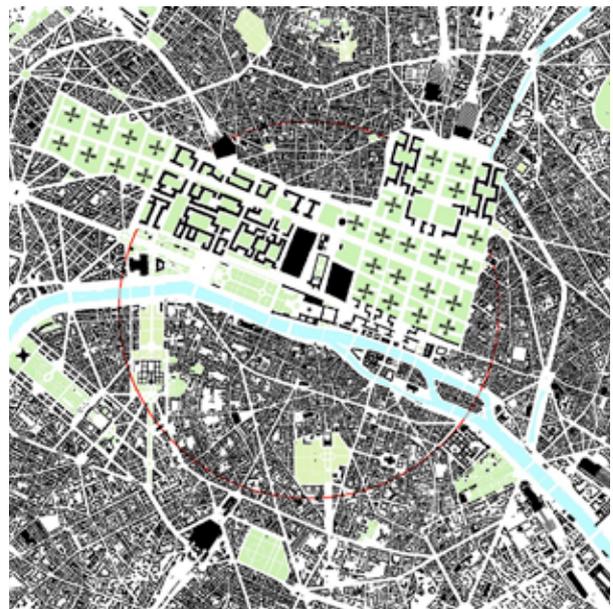


Abb. 8: Le Corbusier, Plan Voisin, 1925

gewiesen, wo er eine kleine, transportable, mehrfarbige Zeltkonstruktion errichten durfte (Abb. 8). Die Ausstellungsleitung übernahm lediglich die Hälfte der ohnehin schon geringen Kosten von 80.000 Francs. Umso trotziger stellte Le Corbusier hier seine „moderne“ Alternative zu Labbés Grundidee zur Schau.

Er nutzte seinen Pavillon für eine Demonstration der sozialen und politischen Voraussetzungen und Zielsetzungen seiner funktionalistischen Architekturphilosophie, die den Grundsätzen der CIAM entsprachen, und der die scheinbar großzügige Wohnungspolitik der Volksfront keinerlei Genüge tat. Ausdrücklich betonte er ihre Unvereinbarkeit mit der Aufrüstung, der die Regierung angesichts des drohenden Krieges wohl oder übel den Vorzug gab (Abb. 9).

Le Corbusier illustrierte die utopische Botschaft seines Zeltbaus mit städtebaulichen Plänen und statistischen Diagrammen ohne Chance auf Verwirklichung. Große Gemälde und Fotocollagen moderner Künstler plakatierten seine sozialpolitischen Zielvorstellungen, die denen Labbés ebenso widersprachen wie ihr Stil Grébers traditionalistischer Ästhetik.

Die Inschriften

Mit der Inschrift an seinem Pavillon – „Dieser Pavillon ist dem Volk gewidmet, um zu begreifen, um zu beurteilen, um zu fordern“ – bestimmte Le Corbusier diesen als Appell zu politischer Selbstvergewisserung, ja zu politischem Handeln der Besucher. Sie widersprach – vielleicht ausdrücklich – der kulturellen Selbstgewissheit der beiden Inschriften aus goldenen Lettern an den Flügelfassaden des Palais de Chaillot, die Paul Valéry im Auftrag von Direktor Huisman entworfen hatte. Die Inschrift auf dem rechten Flügel fordert vom Besucher, den sie als „Freund“ anspricht, ein zustimmendes Interesse an der Kultur, die das Gebäude ihm bietet (Abb. 10). Andernfalls solle er nicht eintreten.

Der Gegensatz zwischen einer kontemplativen und einer kritischen Betrachtung, die die beiden Inschriften jeweils einfordern, charakterisiert das Verhältnis zwischen traditioneller und moderner Kunst, wie es sich in den beiden Gebäuden darstellt. Er entspricht dem Gegensatz zwischen der Vorführung einer Kultur auf dem letzten Stand der Technik, wie sie das Wort „modern“ im Titel der



Abb. 9: Le Corbusier; Pavillon des Temps Nouveaux, 1937, Wandbild



Abb. 10: Palais de Chaillot, rechter Flügel, Inschrift von Paul Valéry

Weltausstellung beinhaltete, und dem Aufruf zu politischer Veränderung hin zu einer „neuen Zeit“, die Le Corbusiers Forderung nach einer sozialen Neubestimmung der Architektur zu Grunde lag.

Das Verhältnis zwischen beiden Gebäuden ist ein Beispiel für den politischen Höhepunkt, den die Konfrontation traditioneller und moderner Kunst im Jahrzehnt der Wirtschaftskrise erreichte. Man kann den Stil des Palais de Chaillot im Sinne einer Modernisierung der traditionellen Kunst verstehen, wie sie konservative Instanzen damals überall in Europa anstrebten. Und man kann die Stillosigkeit oder Kunstlosigkeit des „Pavillons des Temps Nouveaux“ als Ausdruck der Kulturrevolution verstehen, der nach dem Ersten Weltkrieg moderne Künstler überall in Europa nachhingen. Dieses Verhältnis blieb sich niemals gleich, sondern milderte oder verschärfte sich den Umständen entsprechend. Dagegen hat es eine „Moderne“ als umfassende Kunststepoche nie gegeben.

Contrary Concepts of Modernity at the Paris World Exhibition of 1937

Abstract

The article describes the conflicting views in the planning and design of the 1937 Paris World Exhibition: on the one hand, the commissioner of the exhibition, Edmond Labbé, and the leading architect Jacques Gréber, who advocated a traditional architectural approach and pushed it through for the overall concept, and on the other hand, Le Corbusier, who pursued a consistently modern path but was defeated at the World Exhibition. The traditionalist style culminated in the centrally located Palais de Chaillot.