

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1999)

Heft: 4

Artikel: Die Avantgarde der Eleganz : vom Kubismus zum Art-Déco (1906-1925)

Autor: Magnago Lampugnani, Vittorio

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919197>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 03.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Avantgarde der Eleganz Vom Kubismus zum Art-Déco (1906–1925)

Ende 1906 besorgte sich ein fünfundzwanzigjähriger Maler, der seit zwei Jahren ständig in Paris wohnte und dort in den jungen Bohémien-Kreisen verkehrte, eine ungewöhnlich grosse Leinwand, liess sie sorgfältig vorbereiten und begann, sie zu bemalen. Er hielt oft inne, unterbrach sich, zeichnete Teile neu, übermalte andere. Erst mehrere Monate später, 1907, gab er das Bild auf, nicht ganz vollendet. Es stellte fünf nackte oder halbnackte Frauen dar (zwei ursprünglich vorgesehene bekleidete Männer wurden nicht ausgeführt), die derartige Deformationen aufwiesen, dass selbst die aufgeschlossensten Freunde und Kollegen des Autors entsetzt waren. Der Autor war Pablo Picasso, und das Bild trug den Titel „Les Femmes d'Alger (O. J.)“¹.



Es sollte sich als Materialisierung eines Wendepunkts in der Arbeit des Malers entpuppen, Summe seiner bisherigen Erfahrungen und Antizipation seiner zukünftigen Erfindungen zugleich. Denn auf der einen Seite stellt es den Höhepunkt des stark emotional geprägten und vielfältig beeinflussten frühen Œuvres dar; auf der anderen verrät es, wenngleich in rudimentärer Form, die analytisch dekompositorische Neugierde, die Picasso in den unmittelbar darauffolgenden Monaten nahezu obsessiv beschäftigen sollte. Die weiblichen Akte sind, in einer ungemein freien Interpretation der Manier von Paul Cézanne, krude geometrisiert; die Nasen der zwei mittleren Figuren, die frontal porträtiert sind, sind als Profil gezeichnet; und die *demoiselle* rechts unten im Bild, die letzte, die gemalt wurde, ist gegen jegliche anatomische Norm brutal in sich verdreht, um sie teilweise von hinten und teilweise von vorne zu zeigen.

Der Kubismus: Eine Avantgarde sucht die Essenz

Kurz nach der Arbeit an den „Femmes d'Alger“ lernte Picasso über den Dichter und Kunstkritiker Guillaume Apollinaire den französischen Maler Georges Braque kennen.² Zwischen den beiden jungen Leuten begann eine intensive und freundschaftliche Zusammenarbeit, und die Werke, die in den folgenden Monaten und Jahren entstanden, gründeten auf einem Gedankengut, das beiden gemeinsam war und sich in unentwegtem Austausch entwickelte.

Beiden gemeinsam war auch der Ausgangspunkt ihrer „Abenteuer“: die Malerei Cézannes³. Der Meister aus Aix-en-Provence hatte die Gegenstände, die er dargestellt hatte, bereits auf ihre einfachsten geometrischen Grundelemente reduziert – er sprach von „cônes, cylindres et sphères“ – und von einem möglichst aufschlussreichen und informativen

Fussnoten:

¹ Vgl.: Werner Spiess, *Picasso. Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle* (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1986; Klaus Herding, *Les Femmes d'Alger. Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1992

² Vgl.: Georges Braque, hrsg. von Jean Leymarie (Ausstellungskatalog), München 1988

³ Vgl.: John Rewald, *Cézanne. Biographie*, Köln 1986; Hajo Düchting, *Paul Cézanne 1839–1906. Natur und Kunst*, Köln 1989

Blickpunkt aus gezeichnet. Ausserdem hatte er den von der Renaissance ererbten „objektiven“ perspektivischen Raum, in welchem die Gegenstände illusionistisch nach ihrem realen Standort geordnet sind, zugunsten einer sinnreich deformierten Sicht aufgegeben, welche die denkbar beste und „subjektive“ Interpretation für den Betrachter gewähren sollte.

Picasso übernahm von Cézanne die neue Formensprache und entwickelte sie weiter; Braque tat dasselbe mit seiner Raumkonzeption. Ihre malerischen Experimente waren mithin komplementär. Sie waren aber auch im Gegensatz zu den großartigen Intuitionen Cézannes bewusst. Die beiden Maler waren sich im klaren darüber, dass sie sich anschickten, mit der Vergangenheit auf recht rüde Art zu brechen; und was sie taten, taten sie mit Absicht.

1908 pilgerte Braque nach L'Estaque, einem der von Cézanne bevorzugten Zufluchtsorte an der Côte d'Azur, und malte eine Reihe von bemerkenswerten Bildern, die er anschliessend dem Salon d'Automne anbot. Sie wurden abgelehnt. Henri Matisse, der Mitglied der Auswahlkommission war, sprach, die Gemälde betrachtend, von *cubes*. Damit hatte die neue Richtung ihren – nicht zuletzt auch ironisch gemeinten – Namen erhalten: Kubismus.

Zu den wichtigsten Merkmalen der kubistischen Malerei gehören der Aufbau von Bildern nach einfachen geometrischen Strukturen; die Wiedergabe von Gegenständen in ihrer plastischen Gesamtheit, indem sie in ihre flächigen Bestandteile zerlegt und diese Bestandteile dann nebeneinander oder einander in Transparenz durchdringend dargestellt werden; und vor allem die simulierte Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung der Objekte aus verschiedenen Blickpunkten, von denen keiner zum Hauptansichtspunkt vorgezogen wird. Um 1911 begann Braque auch Buchstaben in seine Kompositionen einzubeziehen. Ein Jahr später erfand Picasso die Technik der *collage*, der Applizierung von verschiedenen Materialien auf die Leinwand, während Braque sich erstmalig dem *papier collé* widmete, einer besonderen Form der *collage*, für welche er nur (grösstenteils bereits bedruckte) Papierstücke verwendete.

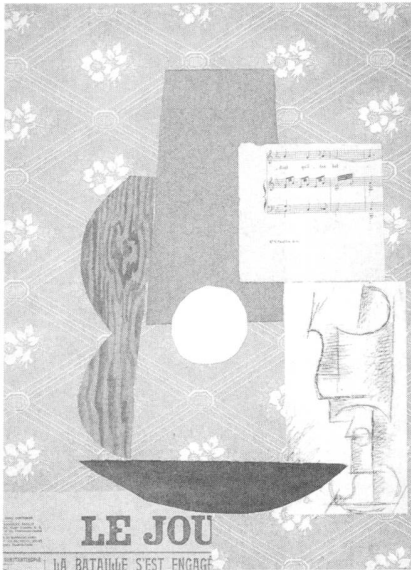
Collage und *papier collé* waren freilich keine zufälligen technischen Erfindungen. Picasso und Braque führten sie ein, um den Sturz in die immer schwieriger werdende Lesbarkeit ihrer zunehmend abstrakten Bilder abzubremsen. Textilien, Tapetenmuster und Zeitungsausschnitte sollten als vertraute Gegenstände dem malträtierten Sehen einen Halt



Abbildungen:

links: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger*, 1907.

rechts: Georges Braque, *Geige und Palette*, 1909



Fussnoten:

4 Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes [Méditations Esthétiques]*, „Tous les arts“, Première Série, Paris 1913, S. 36

5 Vgl.: René Huyghe, *La naissance du Cubisme, „Histoire de l'Art Contemporain“*, Paris 1935, S. 80

6 Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes [Méditations Esthétiques]*, op. cit. (Anm. 4)

7 Guillaume Apollinaire, „L'Esprit Nouveau“, Vortrag gehalten am 26. November 1917, veröffentlicht am 1. Dezember 1918

8 „L'esprit nouveau est avant tout ennemi de l'esthétisme des formules et de tout snobisme“, Guillaume Apollinaire, „L'Esprit Nouveau“, op. cit. (Anm. 7)

9 „Il ne lutte point contre quelque école que ce soit, car il ne veut pas être une école, mais un des grands courants de la littérature englobant toutes les écoles, depuis le symbolisme et le naturisme. Il lutte pour le rétablissement de l'esprit d'initiative, pour la claire compréhension de son temps et pour ouvrir des vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur qui ne soient point inférieurs à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont ils tirent des merveilles.“ Guillaume Apollinaire, „L'Esprit Nouveau“, op. cit. (Anm. 7)

geben, und nicht von ungefähr sprach Braque, wie kein geringerer als Louis Aragon berichtet, von seinen Zeitungsschnipseln als seinen *certitudes*.

Bei aller revolutionären (und romantisch inspirierten) Umwälzung der geläufigen künstlerischen Konventionen blieb der Kubismus ein eigenwilliges Kind der klassischen abendländischen Tradition. Er wollte im intellektuellen Sinn informieren und erklären, ohne zu täuschen (und lehnte daher prinzipiell jegliches illusionistische System ab); er war von der euklidischen Geometrie und von den Elementarkörpern, den von Cézanne beschworenen „cônes, cylindres et sphères“ zutiefst besessen, was bei Picasso und Braque bis zur Ablehnung der „störenden“ Farbe zugunsten einer nahezu monochromen Palette ging; er war als realistische Bewegung, die sich mit den Gegenständen des täglichen Lebens beschäftigte, welche sie als „mit Humanität durchdrungen“⁴ erkannt hatte und in sorgfältiger Balance zwischen Figurativität und Abstraktion darstellte, jeglicher literarischen, anekdotischen oder gar symbolistischen Komponente abgeneigt; er fasste seine sämtlichen künstlerischen Produkte als möglichst logische, nachvollziehbare und harmonische „Konstruktionen“ auf; und er war schliesslich von der – unverkennbar idealistischen – Vorstellung des „tableau-objet“ fasziniert, des Gemäldes als selbständig komponierten Gegenstandes, welcher die äussere Welt nicht nachahmt, sondern als Idee neuschöpft, um zu einer anderen, tieferen Wirklichkeit zu gelangen. Vornehmlich diese letzte (und entscheidende) Obsession, die vom legendären Maurice Princet, einem den kubistischen Maler-Kreisen verbundenen Amateur-Mathematiker, im Beispiel „la table type“ formuliert wurde,⁵ findet sich deutlich in den analytischen Stillleben von Juan Gris wieder, in welchen jedes Objekt entlang seiner vertikalen und horizontalen Achsen auseinandergeschnitten und dann systematischer als zuvor wieder zusammengefügt ist. In diesem Zusammenhang ist auch die „neoklassische“ Phase von Picasso, die um 1924 ihren Höhepunkt erreichen sollte, kein Zufall.

Öffentlichkeit, Theorien und Parallelen

Der Kubismus, die bedeutendste unter den Avantgardebewegungen und allgegenwärtiger Angelpunkt der bildenden Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, trat mit der Ausstellung im „Salon des Indépendants“ 1911 explosionsartig in das Bewusstsein des Publikums. Das geschah allerdings nicht nur leidlich spät, sondern auch noch mit verschobener, ja verzerrter Akzentsetzung. Denn in der *salle 41*, der berühmten *salle cubiste*, stellten zwar unter anderen Robert Delaunay und Fernand Léger aus, nicht aber Picasso, Braque und Gris. Die Arbeiten der drei „Meister“ wurden vornehmlich in privaten Kunstgalerien gezeigt: in jenen von Clovis Sagat und Ambroise Vollard, dann in jener von Daniel-Henry Kahnweiler,

TOUS LES ARTS

COLLECTION
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE
M. GUILLAUME APOLLINAIRE

GUILLAUME APOLLINAIRE

Méditations Esthétiques

Les Peintres Cubistes

PREMIÈRE SÉRIE

Pablo PICASSO — Georges BRAQUE — Jean METZINGER
Albert GLUCKS — Juan GROS — Miss Marie LAURICIN
Fernand LÉGER — Francis PICABIA — Marcel DUCHAMP
DUCHAMP-VILLON, etc.

ŒUVRE ACCOMPAGNÉ DE 16 PORTRAITS ET REPRODUCTIONS D'UN TEXTE



PARIS
EUGÈNE FIGUIÈRE ET C^o, ÉDITEURS
7, RUE CORNEILLE 7
MCMXIII

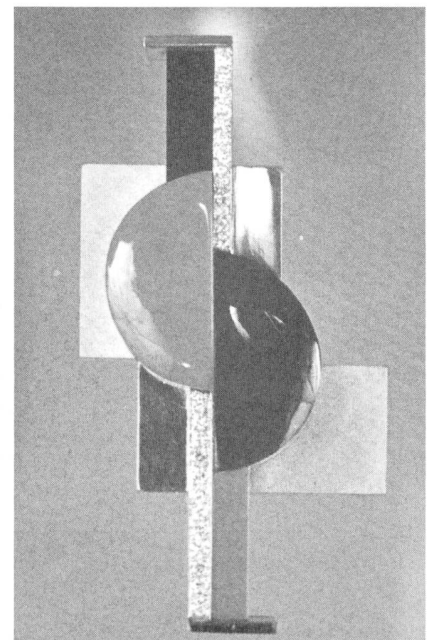
Tous droits réservés pour tous pays et toutes les Nations et le Monde.

einem deutschen Bankier, der zum wichtigsten Mäzen, Kunsthändler und Chronisten des Kubismus werden sollte, später in der „Galerie de l'Effort Moderne“ von Léonce Rosenberg. Über Kahnweiler gelangten kubistische Bilder in die Galerien von Alfred Flechtheim (Berlin und Düsseldorf), Justin Thannhauser (München) und Alfred Stieglitz (New York).

Picasso und Braque schrieben kaum, aber Gris, der rationale Künstler, verfasste eine Reihe scharfsinniger Aufsätze zur eigenen Malerei. Den stärksten theoretischen Rückhalt erhielt der Kubismus jedoch von Guillaume Apollinaire, der 1913 das Buch *Les peintres Cubistes [Méditations Esthétiques]* veröffentlichte.⁶ Darin fasste er die wichtigsten Ziele der Bewegung zusammen und stellte sie in einen breiteren gesellschaftlichen und künstlerischen Zusammenhang. Tatsächlich entsprachen die kristallinen Konstruktionen der kubistischen Gemälde dem glasklaren Aufbau der Gedichte von Pierre Reverdy, und die Theorie des Prosagedichtes, die Max Jacob als Einführung seines *Cornet à dés* schrieb, hätte genauso gut als Theorie des Stillebens fungieren können, wie es Braque und Gris praktizierten. Hinzu kam die eigentümliche Synchronie zwischen der Malweise der Avantgarde und den fortgeschrittensten Erkenntnissen der Naturwissenschaft: Denn die Analogie zwischen den Kompositionen von Picasso, Braque oder Léger und den Theoremen von Nikolai Iwanowitsch Lobacewsky (der über den vierdimensionalen Raum mutmasste), Georg Friedrich Bernhard Riemann (der sphärische Räume vermutete) und Albert Einstein (der die gekrümmten Bahnen und die Raum-Zeit-Identität theoretisch bestimmte) war ebenso intuitiv wie unleugbar.

1917 hielt Apollinaire einen Vortrag mit dem Titel „L'Esprit Nouveau“⁷. Er zog darin eine grosse Bilanz der Errungenschaften der (vornehmlich literarischen) Avantgarde und definierte den „neuen Geist“ zuallererst „als Feind des Ästhetizismus, der Formeln und jeglichen Snobismus“⁸. Und er beeilte sich einzuräumen: „Er [der neue Geist] kämpft gegen keine wie auch immer geartete Schule, weil er keine Schule sein will, sondern eine der grossen Strömungen der Literatur, die alle Schulen seit dem Symbolismus und dem Naturismus in sich vereint. Er kämpft für die Wiederherstellung des Unternehmegeristes, für das klare Verständnis seiner Zeit und dafür, neue Aussichten auf das äussere und innere Universum zu öffnen, Aussichten, die jenen nicht nachstehen sollten, die die Gelehrten aller Disziplinen jeden Tag entdecken und aus welchen sie Wunderbares ableiten.“⁹ Damit war in einem Meer von konzilianter Allgemeinplätze jegliche avantgardistische Schärfe untergegangen, abgestumpft und assimiliert.

Von „Parade“ zum Art-Déco-Stil: Der Kubismus wird popularisiert
Was Apollinaire für die Literatur verkündete, widerfuhr der Malerei. 1917



Abbildungen:

links: Pablo Picasso, *Gitarre, Notenblatt und Glas, papier collé*, 1912

rechts oben: Guillaume Apollinaire, *Les Peintres Cubistes*, Titelblatt, 1913

Mitte: Pablo Picasso, *Parade*, Szenenvorhang für das Ballett, 1917

unten: Gérard Sandoz, *Sémaphore*, Brosche, 1925



inszenierte Serge Diaghilew, dessen „Ballets Russes“ seit Jahren Furore machten, die avantgardistische Oper „Parade“. Das Libretto hatte Jean Cocteau geschrieben, die Musik hatte Erik Satie komponiert, und die Dekorationen trugen Picassos Unterschrift. „Parade“ wurde zum ersten kubistischen Gesamtkunstwerk und erntete begeisterten Applaus; gleichzeitig schloss es die glorreiche Phase des Kubismus ab und leitete dessen Kommerzialisierung ein.

Die Bilder von Picasso, Braque und Gris hatten sich von der Illusion verabschiedet und die Neuerfindung der Wirklichkeit in Angriff genommen. Sie besaßen jedoch auch jenseits ihres teleologischen Anspruchs eine Oberfläche und ein Formenrepertoire. So fremd der erste für das Publikum blieb, so rasch wurden die letzteren vermarktet: bald gab es eine „kubistische Mode“, und entsprechend gemusterte Stoffe wurden flugs „picassine“ genannt.



Die eigentliche Domestizierung des Kubismus feierte jedoch in der „Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes“, 1925 in Paris veranstaltet, ihren triumphalen Höhepunkt.¹⁰ Bereits 1919 hatten die Architekten Louis Süe und André Mare ihre Einrichtungsfirma „L'Atelier français“ nach dem Beispiel der Wiener Werkstätten in „Compagnie des Arts français“ umbenannt und umorganisiert.¹¹ Sie wandten sich gegen den „monströsen“ Individualismus, etablierten einen weitgehend konservativen, vom Art Nouveau beeinflussten Stil, der als „Bon goût français“ bekannt wurde, und versuchten, das französische Kunsthandwerk zu vereinigen und national zu stärken. Auf diesen kleinen Werkbund après la lettre wurde zurückgegriffen, als 1920 der Beschluss gefasst wurde, unter der Leitung von Charles Plumet eine internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris zu organisieren; fünf Jahre später wurde die Ausstellung mit gewaltigem Brimborium eröffnet und proklamierte die problemlose Vermittlung zwischen Avantgarde und Tradition.



Und zwar zwischen allen Avantgarden und allen Traditionen. Neben dem Kubismus wurden auch der Jugendstil, der Futurismus, der Expressionismus und der Konstruktivismus ästhetisch umgedeutet und synkretistisch stilisiert. Ihre heterogenen formalen Erfindungen wurden in den Dienst sämtlicher Gegenstände der gehobenen bürgerlichen Kultur gestellt: vom Haus zum Aschenbecher, vom Eisenbahnwagen zum Foulard. Die – nicht nur künstlerischen – Dissonanzen des Jahrzehnts sollten über den Umweg des kostspieligen Geschmacks und des Kults des Luxuriösen harmonisiert werden.

Die Beiträge der verschiedenen Länder sind unterschiedlich, und einige Abwesenheiten fallen auf: Die Vereinigten Staaten haben in der Person

Fussnoten:

¹⁰ Vgl. hierzu: *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, 11 Bde., Paris 1925, Reprint New York und London 1977; Yvonne Brunhamer, *1925 Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes 1925*, Paris 1976; Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art Déco*, Paris 1986; Patricia Bayer, *Art-Déco-Architektur. Formensprache und Ornamentik der zwanziger und dreissiger Jahre*, Schaffhausen (u.a.) 1992

¹¹ Vgl.: *Rassegna, (Il progetto del mobile in Francia, 1919-1939)*, Mailand, H.-26, 1986

des Wirtschaftsministers Herbert Hoover abgewinkt, weil sie – so die offizielle Begründung – keine moderne dekorative Kunst besäßen und das einzig Ausdrucksvolle, was sie vorzuweisen hätten, nämlich ein Wolkenkratzer, leider nicht transportabel sei; und Deutschland, immer noch kein Liebling Frankreichs, ist absichtlich so spät eingeladen worden, dass eine Beteiligung nicht mehr zu realisieren war. Aber die Sowjetunion ist mit einem aufsehenerregenden Pavillon von Konstantin Melnikow vertreten, in dem anhand des neuen Theaters und der neuen Architektur „Volk und Land im Werden“ präsentiert sind, und der österreichische Beitrag besteht aus Friedrich Kieslers Projekt einer abstrakten „Raumstadt“, deren gewaltiges Modell aus in Primärfarben gestrichenen und orthogonal miteinander verschraubten Holzplatten in einem Saal des Grand Palais aufgestellt ist und als Ausstellungseinrichtung dient.

Besonders qualifiziert ist verständlicherweise die Präsenz der französischen architektonischen Kultur. Louis Süe und André Mare sind mit einem „Musée d’art contemporain“ vertreten, in dem sie die eigene kunsthandwerkliche Produktion vorführen; Tony Garnier mit dem Pavillon der Stadt Lyon; Henry Sauvage mit dem „Pavillon du printemps“; Auguste Perret entwirft und realisiert das Theater der Ausstellung; Pierre Patout errichtet das Hôtel d’un Collectionneur und den Pavillon de Sèvres, beide zusammen mit dem exklusiven Kunstschreiner Emile-Jacques Ruhlmann; Robert Mallet-Stevens firmiert unter anderem für den volumetrisch und statisch kühnen Tourismus-Pavillon und zusammen mit Pierre Chareau für die Halle der „Ambassade Française“, einem Idealmodell französischer Selbstdarstellung, an dem auch Robert Delaunay und Fernand Léger mitwirken (ihre Panele werden allerdings auf Grund des Protests von Paul Léon, Leiter der Beaux-Arts und Commissaire Général adjoint der Ausstellung, zunächst entfernt); und schliesslich baut Le Corbusier (mit Pierre Jeanneret) den Pavillon de l’Esprit Nouveau als Inszenierungsort der eigenen Ideen und als Architektur gewordener Protest gegen den Geist der gesamten Ausstellung.

All diesen Bemühungen zum Trotz spielt die Architektur in der Veranstaltung eine Nebenrolle. Im Katalog, der unter dem Titel *Le style moderne-Contribution de la France* und mit einem Vorwort von Henry van de Velde erscheint, steht sie vollkommen gleichrangig neben den Gläsern von René Lalique (der mit einem eigenen Pavillon präsent ist), den Illustrationen von Romain de Tiroff alias Erté (der zwanzig Jahre lang für *Harper’s Bazar* zeichnete und Kostüme für die Tänzerin Mata Hari entwarf), den Bronzemöbeln von Armand-Albert Rateau (der unter anderen Jeanne Lanvin einrichtete) und der Haute Couture von Jean Patou. Es geht hier primär um die grossangelegte Lancierung einer neuen Mode: Neben den internationalen Pavillons und den Vertretungen der



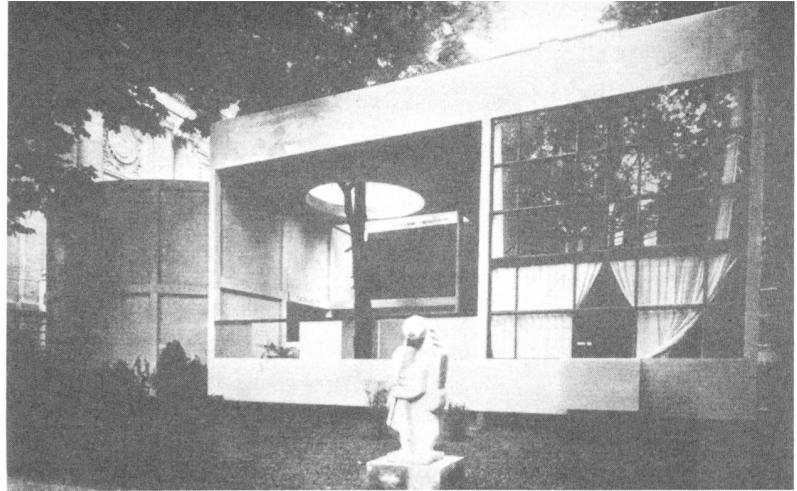
Abbildungen:

links oben: Louis Süe und André Mare, *Bronzeuhr*, um 1924

Mitte: Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925

unten: Tony Garnier, Pavillon Lyon-Saint-Etienne, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925

rechts: Konstantin Melnikow, Pavillon de l’Union des Républiques Socialistes Soviétiques, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paris, 1925.



führenden französischen Ateliers stellen sich auch die tonangebenden Pariser Warenhäuser „Au Printemps“ und „Au Bon Marché“ mit eigenen Bauten auf dem Ausstellungsgelände vor, auf dem Pont Alexandre III haben sich die Stände der Luxusgeschäfte niedergelassen, und der Eiffelturm, in eine Lichtreklame verwandelt, wirbt für die Automobilfirma Citroën.

Das kommerzielle Unternehmen der „Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes“ war erfolgreich, und der ebenso eklektische wie verfügbare pseudorationalistische Art-Déco-Stil verbreitete sich weltweit. Vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika sollte es eine aufmerksame Rezeption finden und – besonders in der New Yorker Architektur – eine eigene „Schule“ ins Leben rufen.¹² Im französischen Kunstgewerbe machte 1930 die Abspaltung der jüngeren Architekten und Innenausstatter von der „Union des Artistes Décorateurs“ und die subse- quente Gründung der „Union des Artistes Modernes“ durch René Herbst (im ersten Leitungskomitee figurierten unter anderen Francis Jourdain und Robert Mallet-Stevens, und Pierre Chareau war ein Gastmitglied) den extravaganten Ausschweifungen des „Style 25“ ein Ende. In der französischen Architektur förderte die Erfahrung der Art-Déco-Ausstellung nach den ersten plumpen Experimenten, wie sie etwa der Bildhauer Raymond Duchamp-Villon mit dem applizierten Dekor der Maison Cubiste durchführte (Mare stellte sie 1912 im Salon d’Automne vor) zu einer empfindlichen Mediation zwischen klassizistischer Tradition und kubistischer Moderne; eine Mediation, die zwar oft am Rand des Formalismus entlangbalancierte, in einigen Fällen jedoch Werke von erlesener Eleganz zeitigte. Innerhalb dieser delikaten (und gefährlichen) Dialektik bewegten sich Pierre Patout, Michel Roux-Spitz, Pierre Chareau, Eileen Gray, Robert Mallet-Stevens, Georges-Henri Pingusson, André Lurçat und Jean Prouvé. Und in ihrer Mitte operierte, keineswegs immer so einsam, wie er zu verstehen gab, einer der „Meister“ der Architektur des 20. Jahrhunderts, Le Corbusier, der an der Banalität des „Style 25“ seine einzigartigen Inventionen schärfte.

Abbildung:
 Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Pavillon de
 l'Esprit Nouveau, Exposition
 internationale des arts décoratifs et industriels mod-
 ernes, Paris, 1925

Fussnote:
 12 Cervin Robinson, Rosemarie Haag-Bletter,
 Skyscraper Style. Art Déco New York, New York 1975;
 Norbert Messler, The Art Deco Skyscraper in New
 York, Frankfurt am Main und Berlin 1983

Vittorio Magnago Lampugnani
 ist Professor für Geschichte des Städtebaus an der ETH
 Zürich