

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 10

Artikel: Emblematische Architektur der Weltausstellungen
Autor: Hofmann, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-35085>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

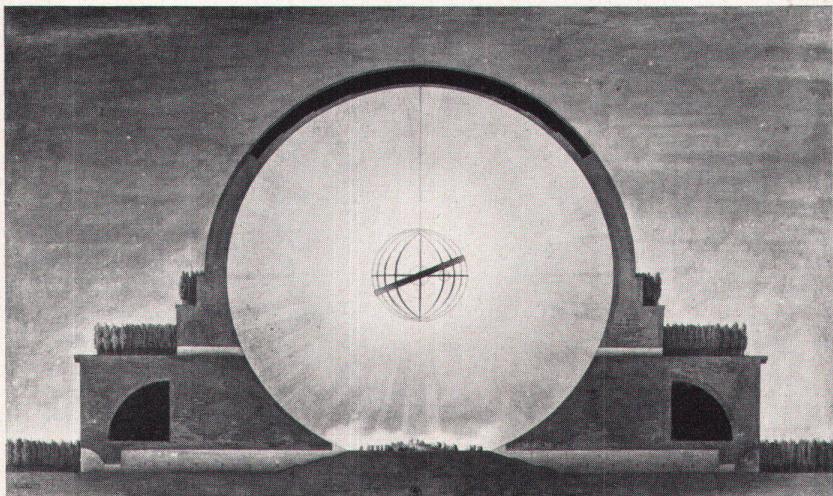
Terms of use

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

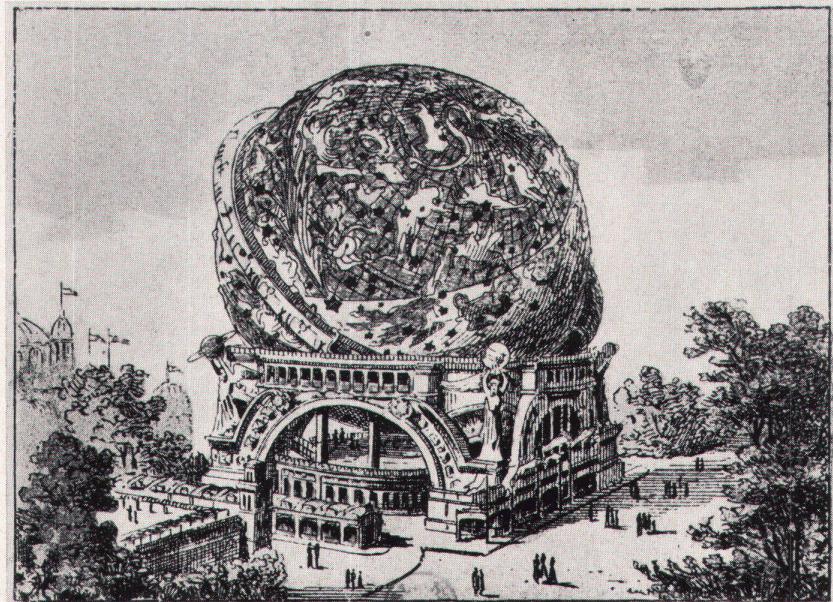
Download PDF: 24.01.2026

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

Emblematische Architektur der Weltausstellungen



1



2

1
Etienne-Louis Boullée, Entwurf eines Kenotaps für Newton, 1784. Querschnitt
Projet d'un cénotaphe pour Newton; coupe
Project for a cenotaph for Newton, cross-section

2
Pariser Weltausstellung 1900. «Großer Himmelsglobus» von Galeron
Exposition universelle de 1900, Paris. Globe céleste de Galeron
World Fair, 1900, Paris. "Celestial globe" by Galeron

Seit mehr als hundert Jahren bieten die Weltausstellungen das Schauspiel der Selbstdarstellung der westlichen Zivilisation. Der Anteil der Baukunst an diesen Manifestationen lässt sich in drei verschiedene Bereiche aufgliedern. Er betrifft zunächst einige Bauwerke ersten Ranges, die der Architektur die Impulse eines neuen Selbstbewußtseins gaben (Kristallpalast 1855, Eiffelturm und Maschinenhalle 1889), sodann eine lange Reihe von Zweck- und Prunkbauten, Zeugnisse eines Mittelmaßes, das heute mit Recht der Vergessenheit überlassen ist, und schließlich eine Anzahl von pittoresken Einfällen und architektonischen Capriccios, die sich an den Grenzen zwischen Denkmal, Bauwerk und Bühnenbild bewegen. Gerade diese Kategorie ist ikonographisch von größter Bedeutung, denn in ihr exaltiert sich der «Geist» einer Weltausstellung am deutlichsten, drückt sich ihr weltanschauliches «Anliegen» mit stärkster Bildhaftigkeit aus: sie beherbergt die mystischen Leitbilder, die Embleme des Fortschritts und der Menschheitsverbrüderung. Auch in Brüssel steht das echte Wagnis neben dem bloß interessanten Einfall, die Neuerung neben der Extravaganz. Enger als der erste Blick, vom modernistischen Dekor gefangen genommen, wahrhaben möchte, hängt die «Expo 58» mit den ideellen und künstlerischen Ausschweifungen des 19. Jahrhunderts zusammen. Hierzu sollen die folgenden Zeilen geschichtliches Belegmaterial liefern.

Eine Weltausstellung ist als Zusammenschau aller Bereiche der menschlichen Produktivität gedacht. Zu ihren Wesenszügen gehört die Mischung der Kategorien, die Nachbarschaft des Unvereinbaren, die Kombination der entlegensten Sphären. Die türkische Moschee steht neben dem Pavillon des Kirchenstaates (Paris 1867); die Schaustellungen der Rüstungsindustrie sind dem Pavillon des Roten Kreuzes benachbart (Paris 1878). Nicht nur zwischen Nationen und Erdteilen, zwischen Religionen, Rassen und Klassen soll vermittelt werden; auch zwischen dem Merkantilen und dem Künstlerischen, zwischen Agrikultur und Industrie sollen die Grenzen verwischt, die Unterschiede aufgelöst werden. Diesem weltanschaulichen Synkretismus, in dem man die Ausflüsse der romantischen Identitätsphilosophie vermuten kann, entspricht auf dem künstlerischen Sektor die Neigung zur Häufung von Effekten aus verschiedenen Gestaltungssphären. Architektur, Plastik, Musik, Licht- und Wasserspiele dienen der hymnischen Verehrung des Menschheitskultes. Auch das Atomium, Zwitter aus einem naturwissenschaftlichen Modell und einer Architekturplastik, gehört in diese Kategorie.

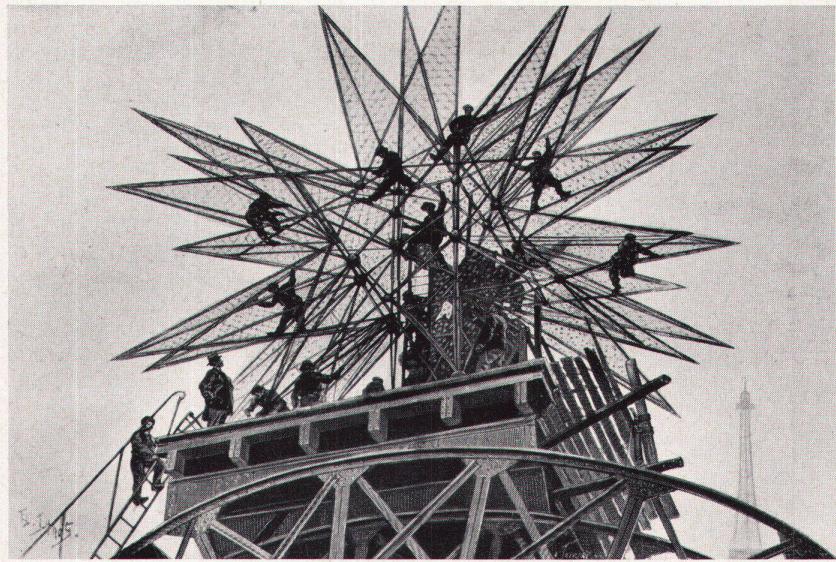
Bereits unter den Projekten des Jahres 1889 befand sich der Entwurf einer Weltkugel, gekrönt von einer Sphinxstatue. Dieser Gedanke wurde weitergeführt vom «Grand globe céleste», den der Architekt Galeron für die Weltausstellung des Jahres 1900 errichtete. Diese riesige Himmelskugel befand sich in unmittelbarer Nachbarschaft des Eiffelturmes; sie erreichte mit ihrer Basis eine Gesamthöhe von 60 Metern. Die äußere Schale war von Sternbildern geschmückt; im Innern befand sich eine vom Sternenhimmel umgebene, schwelende Erdkugel, auf der etwa hundert Personen Platz nehmen konnten, um dem Schauspiel des Planetenkreislaufes beizuwohnen. Um die sakrale Tönung dieses Schauspiels zu erhöhen – «partout autour de nous, l'espace infini, troubant, mystérieux», hieß es in den Zeitungen –, spielte eine Riesenorgel Fantasien von Saint-Saëns. Frankreich besitzt nun endlich sein Bayreuth, schrieben die Journalisten. Der Kult der kosmischen Unendlichkeit bringt sofort einen der eindrucksvollsten Gedanken der französischen Revolutionsarchitektur in Erinnerung: den 1784 von Boullée entworfenen Kenotaph für Newton. Es gibt zwei verschiedene Lösungsvorschläge des Architekten für die Innengestaltung dieser riesigen Kugel: der eine zeigt einen Sarkophag, von nächtigem Dunkel umgeben, welches nur schwach von gestirnartig konstellierte Maueröffnungen erhellt wird und solcherart den Eindruck des Sternenhimmels hervorrufen.



3

Der andere Entwurf zeigt ein hängendes Gebilde, das genau in der Raummitte angebracht ist und wohl als Symbol des Planetensystems zu verstehen ist. Man könnte diesen Körper als Vorwegnahme der konstruktivistischen Hängeplastik deuten. Eine höchst aufschlußreiche geistesgeschichtliche Quelle besitzt das Atomium – und mit ihm eine bestimmte Gattung der spektakulären Ausstellungsarchitektur – in den Theorien der Saint-Simonisten. Bekanntlich hat diese Bewegung indirekt starken Einfluß auf das Konzept der Ausstellung von 1855 ausgeübt. Ihre Vorstellung von der Industrie als dem wahren «Kult des Ewigen» fand damals eine strahlende Apotheose. Bereits 1833 planten die Apostel des Saint-Simonismus den Bau des Suezkanals. Weniger bekannt sind ihre Ideen über die zukünftige Entwicklung der Architektur. Enfantin, einer der geistigen Wortführer der Bewegung, kritisierte 1832 die zeitgenössische Baukunst wegen ihres Mangels an «Bewegung». Er schreibt vor: «Durée, solidité, mouvement, sont les trois conditions d'une bâisse.» Die folgende Anweisung liest sich wie das Manifest einer dynamischen, offenen Gerüstbauweise: «La construction d'un édifice doit ressembler à la constitution moléculaire des corps. Il doit y avoir des pleins et des vides. Il doit y avoir jeu, élasticité. Les éléments des édifices doivent être arrangés comme les molécules des corps.» Ein Beispiel dieser «molekularen» Architektur ist das Brüsseler Atomium. Im gleichen Zusammenhang weist Enfantin auf die Bedeutung des Eisens für die Architektur der Zukunft hin. Seine Prophezeiung mündet in eine begeisterte Beschreibung theatralischer Schauarchitekturen, wie sie zum Teil auf späteren Weltausstellungen verwirklicht wurden: «Le fer joue un rôle de plus en plus grand dans l'architecture moderne. Les pièces y sont assemblées à jeu, la longueur et la grosseur des pièces, leurs points d'appui pourraient être distribués en vue d'un effet musical. Les tuyaux de fonte, dont l'emploi comme soutien est précieux, pourraient faire l'office de tuyaux d'orgue. Le temple entier pourra être un orchestre mugissant, un thermomètre gigantesque. Par l'assemblage des métaux divers, par l'action

de quelque feu central servant aux cérémonies, qui peut dire les effets immenses, galvaniques, chimiques et mécaniques qu'on obtiendrait dans un sanctuaire mis en communication par un clocher paratonnerre avec un orage fougueux» (1832). Die Vision dieser symphonischen Architektur überschreitet die Grenzen der Vorstellungskraft: sie träumt von einem Tempel der Voltaschen Säule, von einem Tempel aus riesigen Magneten, von einem anderen, der Harmonie und Melodie geweiht, durch dessen linsenartige Öffnungen Ströme von Wärme und Licht sich ergießen sollen. Sie sieht in all diesen Effekten das Schauspiel einer «gigantesque moralisation de tout un peuple», der Verherrlichung Gottes, seines Messias und der gesamten Menschheit. Architektur geht in Gottesdienst über. Selbst die gigantischsten unter den Verwirklichungen des 19. Jahrhunderts bleiben hinter diesem Fiebertraum zurück: so zum Beispiel das Monsterkonzert des Jahres 1855, an dem 900 Instrumentalisten und Choristen teilnahmen, so die farbig beleuchteten Wasserspiele von 1900, deren architektonischer Hintergrund, das Palais de l'Electricité, einer riesigen Rocaille glich. Selbst das phantasmagorische Feuerwerk, das 1889 auf dem Eiffelturm veranstaltet wurde, reicht nicht an die Saint-Simonisten-Träume heran. Indes, die Mystik dieser Schauspiele – die Mischung aus verzischender Energie und konzentriertem Himmelsdrang – ist seitdem nicht mehr aus der Architektur gewichen. Bruno Tauts Glashaus (1914) und das «Haus des Himmels» sind Belege aus der Zeit des Expressionismus, doch wird man nicht leugnen, daß auch Le Corbusiers Philips-Pavillon in der Fortsetzung dieser Architekturmystik liegt, die das visuelle Erlebnis mit dem akustischen koppeln will. Von der Schaufassade zum Schauladen ist es nur ein Schritt. Um ihren profanen Bedürfnissen zu genügen, müssen die Ausstellungshallen alle Dimensionen der menschlichen Produktion in sich aufnehmen können: die naturgetreue Nachbildung eines Handelsschiffes ebenso wie Eisenbahngleise und Riesenbaumstämmen, aber auch Gegenstände des Kunsthandwerks und der sogenannten Geschmacksindustrie.

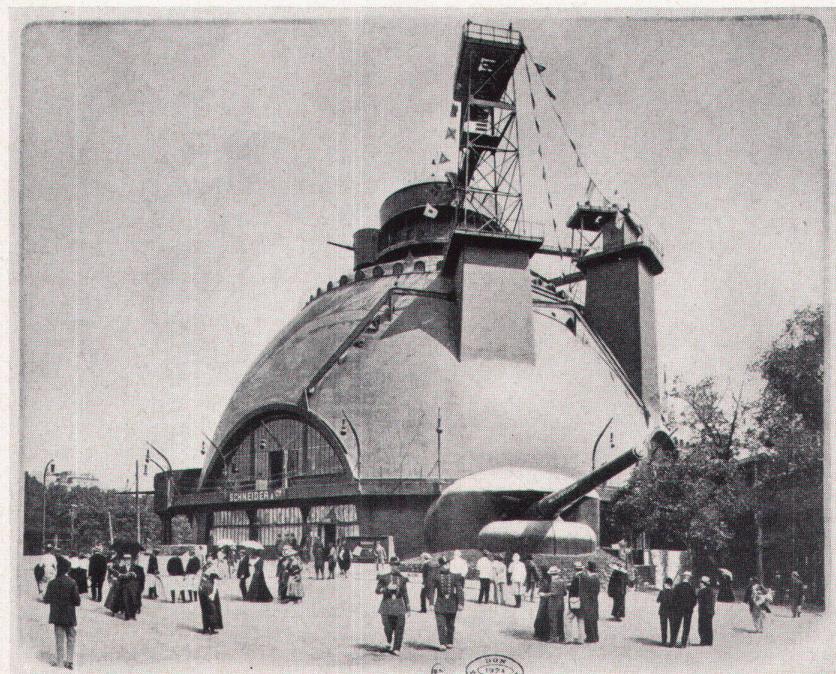


4

3
Nichtausgeführte Projekte von Pavillons für die Pariser Weltausstellung 1889
Projets non exécutés de pavillons pour l'Exposition universelle de 1889, Paris
Projects for pavilions in the 1889 World Fair, Paris

4
Pariser Weltausstellung 1900. Montage des eisernen Sterns auf der Spitze des Palais de l'électricité
Exposition universelle de 1900, Paris. L'étoile de fer au sommet du Palais de l'électricité
World Fair, 1900, Paris. The iron star on top of the Palace of Electricity

5
Pariser Weltausstellung 1900. Der Pavillon von Schneider-Creusot in Form einer Festung
Exposition universelle de 1900, Paris. Le pavillon Schneider-Creusot, en forme de fortresse
World Fair, 1900, Paris. The pavilion of Schneider-Creusot, in the shape of a fortress



5

Der Drang zum Plakativen, zur Signalwirkung, bringt die Weltausstellungsarchitekturen notwendig in die Nähe des Denkmals; ihre oberflächliche Weihestimmung macht sie zeitweilig dem Tempel verwandt. Darin und im Anwachsen der Dimensionen erkennt man den ideellen Zusammenhang mit den megalomanien Formvorstellungen von Ledoux, Boullée und Lequeu, die bereits den utopischen Urbanismus der Weltausstellungen ankündigen. Im Spiralturm von Boullée setzt sich der Traum von Babel bis an die Schwelle des technischen Zeitalters fort. Von neuen Gestaltungsmethoden getragen, wird er 1889 am Eiffelturm wieder aufgenommen und zur Eindringlichkeit eines echten Symbols erhoben. Der geniale Vertikalismus dieses Architekturdenkmals ist seitdem unerreicht geblieben: in seiner Dynamik – die allein die ungeheuren Dimensionen rechtfertigt – stecken die heroischen Ansätze zum Konstruktivismus des 20. Jahrhunderts.

Ins Spielerische verharmlost, bewahrt die Brüsseler Ausstellung eine Fülle konstruktivistischer Erinnerungen ad usum delphini: riesige Signalmaste, Aussichtstürme, Gebilde aus Antennen und Spiralen – allesamt (trotz den beträchtlichen Maßen) nur Vignetten, denen das Monumentale abgeht.

Zur Physiognomie dieser Ausstellung gehört die modische Verkleidung konstruktiver Bedürfnisse durch elegante Dekorationsformeln. Ein flüssiges Vokabular aus Raumkurven und -schwüngen verwandelt die Bauwerke in Schaufassaden. Die Ausstellung von 1900 hatte ihre «trottoirs roulants»; jene von 1958 darf sich einer auf Pfeilern ruhenden Höhenstraße rühmen, die das Gelände durchquert, ohne auf die Architektur Rücksicht zu nehmen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert verbarg man die nüchterne Konstruktion – deren sich der Londoner Kristallpalast noch nicht schämte – hinter der barocken Kruste, und selbst «klassische» Schmuckgebilde wurden entgeometrisiert und mit Zierformen beladen, so zum Beispiel der riesige Stern auf dem Palais de l'Electricité von 1900. An Stelle der haushohen Rocaille sind 1958 die Hyperbeln getreten, die bizarren Kristallkörper des britischen Pavillons, die additiven Bienenwaben des spanischen Pavillons und die orientalischen Kulissenwände des Vatikans.

Für die Dauer einiger Monate erhebt jede Weltausstellung den Anspruch, globales Panorama der Zivilisation zu sein. Wer ihr Gelände betritt, steht am Nabel der Erde. Was die Panoramen und Dioramen mit den Möglichkeiten des illusionistischen Rundgemäldes vor Augen führen, versucht die Ausstellungsstadt mit wesentlich drastischeren Mitteln: sie baut entlegene Welten, exotische Landschaften, Aquarien und Kultgebäude, Festungen und Paläste vor den Augen der staunenden Masse auf; sie gibt ihrer Illusion den Charakter handgreiflicher, dreidimensionaler Realität. (Das gemalte «Panorama» ist in Brüssel dem «Cyclorama» gewichen, das den Betrachter in den Mittelpunkt einer in einem Kreisrund ablaufenden Filmhandlung stellt.)

Ungeachtet dieser «Handgreiflichkeit» sollte man den Wirklichkeitsbezug der Weltausstellungen nicht überschätzen: was sie mit theatralischer Gebärde errichten, ist eine Architektur von Emblemen und Schaufassaden, die sich als Substitut der «profanen» Wirklichkeit ausgibt. Jede Weltausstellung ist eine Erinnerung an den Turm von Babel und eine Verkündigung des Neuen Jerusalems. Was sie dem Auge bietet, sind dokumentarisch belegte Träume, die nicht auf den Boden der Tatsachen zurückführen, sondern dem Fiktiven die Rechtfertigung des Tatsächlichen geben. Flaubert, dem der Besuch der Londoner Ausstellung von 1851 eine Orientreise ersetzen mußte, kehrte mit einer Handvoll präziser Aufzeichnungen zurück, aus denen seine späteren Exotismen die dokumentarischen Unterlagen bezogen. Auch die «Expo 58», dem Dogma der Menschheitsbeglückung gewidmet, postulierte eine Retortenwelt, aus der man ohne Bedauern in die Wirklichkeit zurückkehrt.