

Russland, Italien, Deutschland : die drei "Kolossalien"

Autor(en): [s.n.]

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **24 (1937)**

Heft 11: **Sonderheft : Weltausstellung Paris 1937**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87206>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Brueghel-Mittelalter und Kubismus in hitzig-schweren Farben. Man hat sich ersichtlich angestrengt, dem befreundeten und benachbarten Frankreich Eindruck zu machen. Für unsern Geschmack viel sympathischer ist die kleine Gruppe von Kolonialgebäuden des Belgischen Kongo jenseits des Quai d'Orsay, der von dem Kolossaltrakt des belgischen Pavillons überbrückt wird. Eine kleine Gruppe leichtgebauter Bungalows, luftig, zierlich und in aller Einfachheit elegant — warum soll diese Leichtigkeit nur den Kolonien vorbehalten bleiben?

Italien

Der *Schweizer Pavillon* besitzt diese Leichtigkeit in hohem Masse, und damit bedeutet er eine wahre Erfrischung; auf seiner andern Seite folgt der *italienische Pavillon*, der wieder monumental-pathetische Töne anschlägt. In diesem Punkt ist er mit den Deutschen und den Russen verwandt. Er unterscheidet sich von ihnen darin, dass er das ähnliche Programm mit Geist und künstlerischem Wagemut durchführt — um nicht zu sagen mit künstlerischer Hemmungslosigkeit. Das Aeusere des italienischen Pavillons ist nicht besonders glücklich: immerhin ist auch er ein Versuch, eine gewisse klassische Haltung mit Modernität zu verbinden. Auch im Innern ist bei weitem nicht alles gelöst, aber es ist viel gewagt und kaum irgendwo ist Malerei und Plastik so eng in das eigentlich Bauliche einbezogen wie hier. Die Eingangshalle mit dem Blick auf die von Flugzeugen umschwebte Siegesgöttin von Martini, die vor einem leise grau in grau flimmernden Mosaikgrund schwebt, ist ein starker Eindruck. Auch die locker und doch mit quattrocentesker Würde an die Wand gemalten Uomini famosi in der Wandelhalle sind das Beispiel eines beneidenswerten Verständnisses von seiten der Maler für das Architektonische, und so noch vieles. Im übrigen ist der Pavillon räumlich etwas unübersichtlich, fast irrgartenmässig. Es wird unendlich viel gezeigt, darunter sehr gute Buch- und Reklamegrafik und viel Abessinien, letzteres mit jenem starken, spezifisch italienischen Sinn für die Wirkung der materiellen Rohstoffe. Früchte, Geflechte usw.

England

Jenseits der Jenabrücke folgt der englische Pavillon, von dem der Eindruck souveräner Gleichgültigkeit ausgeht. Man hat sich für die Ausstellungsbeteiligung ersichtlich nicht stark interessiert. Architektonisch ein schlechter Kubus, zur Not verziert mit billigen Malereien Grau in Grau, innen neutral-anständig, nicht protzig, viel Sportgerät, eine ausgeschnittene Fotografie: Mr. Chamberlain in Ueberlebensgrösse — fischend! Andern Fotovergrößerungen ist mit Kohle so energisch nachgeholfen, dass fast eine Originalzeichnung daraus wurde. Das Ganze nicht unsympathisch, aber matt; man zeigt etwas gar zu deutlich, dass man es nicht nötig hat, sich für eine Ausstellung gross anzustrengen, weil die Welt ohnehin weiss, wer man ist.



Grosse Achse mit Eiffelturm, gegen Palais de la Lumière

Statt einer Treppe führt eine angenehme Spiralarampe ins Untergeschoss. Schöne Stoffe, überhaupt: alles gediegen.

Amerika

Blitzsauber in Weiss mit Rot und Dunkelblau — also den heraldischen Farben des Sternenbanners. Starr monumental — aber in modern kubischer Formensprache, das Pathos gemildert durch Frische und Sauberkeit, erstaunlich viel Kunst — und darin einen gewissen rührenden jugendlich-kolonialen Zug verratend, den man nicht erwartet hätte, einen echten kulturellen Respekt vor Paris — und dies freilich mit Recht. Im Ganzen entwaffnend unproblematisch und uninteressant.

Kirchenstaat

Ein schrecklicher Pavillon. Die grundsätzliche Unvereinbarkeit zwischen dem Reich, das nicht von dieser Welt ist und den säkularen Organisationsformen kommt selbst hier, trotz der Unverbindlichkeit der Ausstellung, krass zum Ausdruck. Was da an expressionistischem Barock und sonstigen modernistischen oder traditionalistischen Machenschaften schlechthin jeder Art als «religiöse Kunst» geboten wird, ist fürchterlich, und es beweist ein richtiges Empfinden, dass die Besucher sich zu den kunstlosen Mönchszellen der verschiedenen Orden drängen: gewiss nicht nur aus Indiskretion, sondern weil sie in diesen asketischen Räumen einen echten Ausdruck des Christlichen sehen, als in den pompösen «Kunstmachenschaften». Ausserdem gibt es sachlich imponierende Darstellungen der katholischen Hilfswerke, Spitäler, Jugendorganisationen usw., leider ausstellungstechnisch völlig hilflos und kitschig aufgemacht; in Jahrmarktständen müssen Nonnen in Ordens-tracht die unsäglichsten Bondieuserien verkaufen. Und diese Kirche war einmal Mutter und Ziel aller Kunst! — Immerhin, man hat diesmal wenigstens darauf verzichtet, auch noch ein Restaurant mit dem Heiligen zu verbinden, wie in Brüssel.

Russland, Italien, Deutschland — die drei «Kolossal»

Russland und Deutschland

Für politisch gespannte Besucher bilden diese feindlichen Brüder den Clou der Ausstellung. Bei kühlerer Betrachtung ist nicht recht einzusehen warum, denn das, was an den beiden Pavillons gut oder schlecht erscheint, ist durchaus nicht eine zwangsläufige Funktion des politischen Systems, sondern recht weitgehend vom Zufall der beteiligten Personen abhängig. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum beispielsweise Hitler nicht ebensogut wie Mussolini einen begabteren Architekten mit der Ausführung seines Pavillons hätte betrauen können, denn auch unter den Anhängern seines Regimes sind solche zu finden. Nachdem sich Paul Bonatz vom militanten Sozialisten zum einflussreichen Nationalsozialisten durchgeschlängelt hat, konnte es wirklich nur von persönlichen Zufällen abhängen, dass nicht er oder Schmitt-

henner oder sonst ein Architekt dieser Art den Pavillon auszuführen bekam, und so gross die Reserven des Schreibenden gerade den beiden Genannten gegenüber sein mögen: daran zweifeln wir keinen Augenblick, dass dann der Pavillon — vielleicht nicht sympathischer — aber architektonisch um viele Grade besser geworden wäre. Auch sonst geht die politische Rechnung nirgends auf: Sowjetrussland hat einen sehr schlechten, Volksfrontspanien einen sehr guten Pavillon, Diktatur-Deutschland einen bedauerlich langweiligen, Italien einen sehr interessanten, Diktatur-Oesterreich einen zum Teil ausgezeichneten, Ungarn einen sehr anständigen Pavillon usw., und auch die Demokratien zeigen alle Nuancen von der Miserabilität bis zur Vortrefflichkeit. Aber auch hievon abgesehen: wenn irgendwo, so wäre man hier tolerant gestimmt, um unbeirrt von politischer Sympathie und

Antipathie ausstellungstechnische Leistungen zu bewundern. Abgebrüht durch das Uebermass der Eindrücke, wäre der Besucher bereit, die Hölle selbst mit Anerkennung zu durchwandern, unter der einzigen Bedingung, dass ihre Szenerien effektiv gestellt wären: Also los, Diktatoren und Terroristen, Selbstherrscher aller Reussen und aller Deutschen, zeigt euch wenigstens hier einmal so rassig-diktatorisch bzw. rassig-bolschewistisch, wie ihr euch unserer liberalen Fantasie einprägen möchtet! Aber — wie fallen unsere romantischen Erwartungen zusammen — wie ist das alles grenzenlos kleinbürgerlich-mittelmässig!

Einzig vor dem mexikanischen Pavillon kann man sich dem politischen Symbolgehalt kaum entziehen: zwei gipserne Kolossalproleten oder Prolet-Giganten flankieren, in unwahrscheinlich kraftstrotzenden Armen Sichel und Hammer schwingend, das Stirnfenster — man weiss nicht recht, ob drohend oder einladend. Aber jedenfalls hat sie dieses andauernde Demonstrationsbedürfnis daran verhindert zu arbeiten: der Pavillon war noch Anfang Oktober vollkommen unfertig.

Es ist ein Effekt von grossartiger Ironie, dass ausgerechnet Deutschland und Russland als Pendants auftreten, und dass ausgerechnet diese unvertrautesten politischen Gebilde dazu berufen sind, der Ausstellungsanlage durch ihre Massengruppierung Halt und Ordnung zu geben. Es ist ein überlegener Sieg des demokratischen Gedankens, dass auf diese Weise selbst die essentiell antidemokratischen Mächte — und zwar ohne Antastung dieses ihres eigenen Charakters, ohne schematischen Zwang von aussen dazu gebracht wurden, doch dem Ganzen einer demokratisch-freiwilligen Gemeinschaft zu dienen, und es ist eine noch höhere Ironie, dass — vermutlich ohne voneinander zu wissen — diese feindlichen Brüder auch im Innern, bei der Ordnung ihrer eigenen Angelegenheiten genau das gleiche Prinzip der Darbietung gewählt haben. Die meisten anderen Staaten — soweit sie nicht überhaupt auf solche Räume verzichten wie die Schweiz — haben ihre Repräsentationsräume von den eigentlichen Ausstellungsräumen getrennt. Es ist dies das Minimum einer geistigen Ordnung, durch das selbst sachlich wenig interessante Pavillons exotischer Staaten den Eindruck des Gepflegten, Wohlüberlegten machen. Deutschland und Russland kennen eine solche Unterscheidung nicht: beide sind von Anfang bis zu Ende «Ehre», nix wie Ehre. Bei den Russen wallt der Besucherstrom in mehreren Anläufen feierlich zum letzten, erhabensten, allerheiligsten Podest empor, auf dem ihm eine Statue Stalins entgegentritt, vor einem gemalten Hintergrund seiner Mitarbeiter! Kommt im deutschen Pavillon verblüffenderweise das Bildnis des Diktators so selten vor, dass der ausländische Besucher geradezu vergessen könnte, dass er Adolf heisst, so wird im russischen



Russland und Rumänien

Pavillon, wie ein geduldiger Besucher nachgezählt hat, Väterchen Stalin über 70mal in allen Lebenslagen dargestellt, womit er auch bei weitem Mussolini im italienischen Pavillon überflügelt.

R u s s l a n d

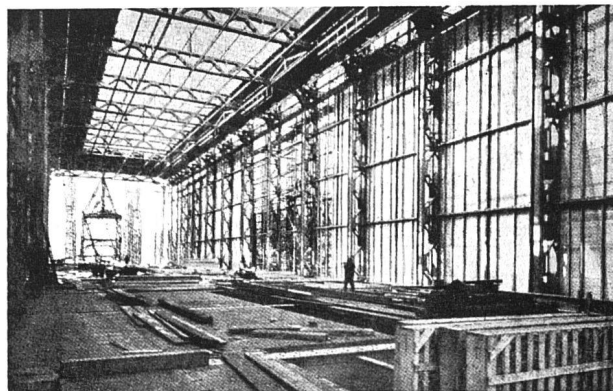
Ob man vom russischen Pavillon enttäuscht sein will, hängt einzig davon ab, was man von ihm erwartet. Es ist jedenfalls am wenigsten die Schuld der Russen, wenn sich westeuropäische Intellektuelle seit der Dostojewski-Begeisterung der Vorkriegsjahre von Russland ein Idealbild entworfen haben, das in keiner Weise und keinem Augenblick der Wirklichkeit entsprach. Wenn dann in den Revolutionsjahren einige westlich gebildete russische Intellektuelle mit jener Hemmungslosigkeit, wie sie nur der Aussenstehende aufbringt, einige revolutionäre Tendenzen der westeuropäischen Kunst aus ihrem Zusammenhang herausgriffen und in Russland ins Maßstablose übersteigern konnten, so war das eine Fata Morgana, hinter der schlechterdings nichts an russischer Wirklichkeit stand. Wer jedoch, wie der Schreibende, nie zu den europamüden Romantikern gehört hat, die das Heil aus dem Osten erwarten, der hat keinen Grund, vom russischen Pavillon enttäuscht zu sein: im Gegenteil, man kann dann mit aufrichtiger Bewunderung das Gezeigte betrachten: ein halb barbarisches Volk stürzt sich mit grossartigem Elan auf die neue Welt der westlichen Errungenschaften und zeigt mit berechtigtem Stolz und naiver Freude seine Fortschritte. Die Darbietungsart erhebt auf Kunst keinen Anspruch, sie hat etwas Barbarisches, aber damit auch etwas Naives, das durchaus echt und durchaus russisch wirkt — sehr viel russischer als alle modernistischen Stilspiele der Zwanzigerjahre. Die grossen Malereien sind künstlerisch wirklich scheusslich, aber sie wollen auch gar keine Kunstwerke sein, es sind Moritaten, Bilderbogen, rasch hingemalte Manifeste, bei denen der Akzent ganz einseitig auf dem Inhalt des Dargestellten und nicht auf der Darstellungsart liegt. Auch die riesige Gruppe, die über den Platz weg dem deutschen Adler Sichel und Hammer entgegenschwingt, wirkt nicht als Kunstwerk, sondern als Manifest, als solches aber recht eindrucksvoll, und zu Seiten der Freitreppe gibt es Reliefsöckel, deren halb idealisierte, halb

naiv-naturalistische Darstellungen etwas Rührendes haben — schlecht, aber auch nicht schlechter und sicher menschlich sympathischer als die zwei Kolossalgruppen muskelschwabbelnder Herkulesse beiderlei Geschlechts, die sich am Ideal des Gorilla orientieren, wie sie bedrohlich-stattlich gegenüber die deutsche Freitreppe flankieren. Wenn sich also durchaus jemand durch den russischen Pavillon blamiert fühlen soll, so sind es jedenfalls nicht die Russen, sondern eher jene Links-Romantiker, die die Russen in die unpassende Rolle von Schrittmachern für eine westeuropäische Modernität hineinmanövrieren, oder besser: hineinidealisieren wollten.

Es ist übrigens amüsant zu sehen, dass da, wo es den Russen aufs Imponieren ankommt, ihnen auch keine anderen Mittel zur Verfügung stehen als einer Zaren-Regierung zur Verfügung stünden: man zeigt ein prachtvolles Luxusauto, herrliche Beispiele alter Volkskunst, eine riesige Landkarte von klotziger Kostbarkeit: nämlich ganz eingelegt aus Edelsteinen und Halbedelsteinen, die Seen aus Lapislazuli, die grünen Ebenen aus Malachit, Gebirge aus Agat, und die Städte aus blitzenden Rubinen — die Soziologie scheint hier noch nicht als geschmackbildender Faktor in Betrieb gesetzt zu sein.

Deutschland

Absolut betrachtet, ist der deutsche Pavillon der Pariser Ausstellung natürlich «besser» als der russische. Das Ausstellungsgut hat westeuropäisches Niveau, Maschinen, Bücher, handwerkliches Kunstgewerbe zeigen die gewohnte hohe Qualität, aber nirgends ist ein stilistisch neuer, persönlicher Zug fühlbar. Die Aufmachung ist einheitlicher, überlegter, disziplinierter als die russische, die Bilder, die auch hier ausgiebig zur Verherrlichung des Regimes und des deutschen Lebens herangezogen sind, sind gekonnter, und trotzdem: welch deprimierender Gesamteindruck von Stagnation! Was bei Russland als Anstrengung eines halb barbarischen Volkes gelten kann, das bedeutet hier den Rückfall eines hochkultivierten Volkes in ein überwundenes, von Europa zum Teil geradezu unter seiner Führung überholtes Stadium! Die Architektur ist leer und protzig, sie steht stilistisch ungefähr auf der Stufe von 1906 — auf der Stilstufe jener Jahre, in denen nach Ueberwindung des Jugendstils unter der Führung von Peter Behrens eine spezifische Art Neuklassizismus gepflegt wurde, unter starker Verwendung abstrakt-geometrischer Formen, die man gerade als Gegensatz zu bewegtem Schnörkelwerk der vorangegangenen Jahre schätzte. In den gleichen Jahren hat Hermann Muthesius den Stil englischer Landsitze dem Parvenugeschmack grossindustrieller Auftraggeber angepasst, und aus diesem Milieu scheinen die unsäglichen Leuchter-Ungetüme des deutschen Pavillons zu stammen, bei denen der Betrachter Verstopfung kriegt, wenn



Der deutsche Pavillon als Skelettbau. Er wirkte vor seiner Verkleidung mit Steinplatten bei weitem grosszügiger, luftiger, eleganter

er sie nur ansieht. Die Bilder aber sind gerade darum unerträglich, weil sie «Kunst» sein wollen, weil sie mehr sein wollen als die naiven russischen Schmieraschen und weil sie nun weder das eine noch das andere sind: weder Kunst noch Moritat.

Auch die Vitrinen könnten von Peter Behrens für die Ausstellung Brüssel 1910 entworfen sein: sie wären damals modern gewesen, «sachlich» im Gegensatz zum Jugendstil, doch war diese Stilstufe eigentlich in Deutschland selbst damals schon mit der denkwürdigen Gewerbeschau München 1908 überholt. Es hat etwas höchst Komisches, wie in den gleichen hochnäsigen-sakralen Altären aus Glas und Edelholz das eine Mal Schmuck und Kunstgewerbe, das andere Mal Maschinenteile, dann wieder Puppen und anderes Spielzeug ausgestellt sind — oft kostet der Inhalt weniger als seine Aufmachung.

Der Raum ist in einem freudlos-misslichen Bräunlich-gelb gehalten. Und auf dem hintersten Ehrenpodest gibt es einen furchtbar ernstgemeinten Wandteppich mit präzios verkrampften, aber nicht etwa künstlerisch stilisierten nackten Damen mit viel Mäander drum rum — vom Präsidenten der Kammer der Bildenden Künste — also vom Reichs-Kunst-Führer sozusagen (einem ausserhalb Deutschlands gänzlich unbekannten Professor Ziegler) — höchstselbst entworfen. Kinder! Kinder! Ausser den Vitrinen und einigen Autos, Maschinen usw. gibt es enorme Gipsmodelle der Kolossalanlagen in Nürnberg, München, Berlin, Rügen, die wie alle solche Modelle trotz oder wegen ihrer Kolossalität langweilig wirken.

Immerhin sei nicht verschwiegen, dass sowohl der russische, wie der deutsche Pavillon gerade durch ihre Kolossalität auf die besuchenden Kleinbürger Eindruck machen, dass sie also in dieser Hinsicht ihren Zweck erfüllen.

Eine deutsche Abteilung gibt es auch im «Pavillon international» — einer etwas rätselhaften Veranstaltung, in der offenbar Gruppen untergebracht wurden, die in den Staatenpavillons keinen Platz hatten. Hier, wo man Glas und Technisches ohne Ehrenpodium und Originalkunstgemälde ausstellte — offenbar unter Verwendung früheren Ausstellungsmaterials — wirkt es auf einmal

frisch und grosszügig: die Weltgeltung und Modernität der deutschen Arbeit tritt hier unvergleichlich besser in Erscheinung!

Anmerkung zur italienischen Modernität

Wie ist das nun eigentlich mit dieser italienischen Modernität, die so plötzlich in Erscheinung tritt, ohne dass sie in der italienischen Kunst und Kultur des XIX. Jahrhunderts irgendwie begründet und vorbereitet wäre? In den sozusagen offiziellen Aeusserungen des «Neuen Bauens» herrscht darüber grosse Begeisterung, besonders wenn sich diese italienische Modernität als Gegensatz zur deutschen Kulturpolitik anführen lässt – aber wie ist es, wenn man von diesem taktischen Interesse absieht? Dem Schreibenden kommen diese italienischen Leistungen zwar sehr interessant, beneidenswert begabt, aber nicht in dem essentiellen Sinn modern vor, dass sie auch in ihrer menschlichen Haltung das verkörpern, was uns wünschenswert und erringenswert erscheint. Sie sind mehr nur modern in den Mitteln, im technisch-artistischen Detail, von dem freilich viel zu lernen ist, aber ihrer Absicht nach sind sowohl die dekorativen Massnahmen wie die ganze Architektur so klotzig-pathetisch, hart und unmenschlich wie nur irgendeine – nächstverwandte einer gewissen Architektur-Richtung der deutschen Inflationszeit, nur bei weitem begabter vorgetragen. Natürlich liegt eine spezifische Modernität gerade in der Tat-

sache, dass das Problem der Monumentalität und Nicht-monumentalität und ihr Verhältnis zu den modernen Baustoffen angeschnitten wird – dieses Problem, dem das «Neue Bauen» so gerne aus dem Weg gehen würde, wenn es ginge – aber zu diesem Problem liefern alle Pavillons ihren Beitrag, die guten wie die schlechten, ohne es zu wissen und zu wollen.

Was uns zu fehlen scheint, ist die bewusste Beziehung auf den Maßstab des menschlichen Alltags; alles ist Exaltation, Pathos, eminent gekonntes Theater, grossartig hingezauberte Dekoration, der nichts heilig ist. Mit surrealistischer Verantwortungslosigkeit wird herbes Altrömertum und graziles Quattrocento zugleich beschworen und ins Dekorative relativiert – also gerade nicht in seinem spezifischen Gehalt ernst genommen – daneben modernster Funktionalismus, auch er in erster Linie als Dekorationsprinzip gehandhabt. Man muss nur die besten französischen Arbeiten daneben halten, um selbst noch im Verspielt-Subtilen, oder Ironisch-Pathetischen ihre unvergleichlich grössere Offenheit, Weichheit und tiefere, harmlosere Menschlichkeit zu empfinden – was keine Frage des Regimes, sondern der nationalen Kultur ist, denn schon von den modernistischen Entwürfen des längst verstorbenen Sant'Elia liesse sich das gleiche sagen. Oder sind das die «aussermenschlichen Proportionen», die uns von prominentester Avantgardeseite als das Kennzeichen wahrer Modernität bezeichnet wurden?

Unser Schweizer Pavillon

Um den Gesamteindruck von Anfang an festzustellen: es ist wirklich einer der erfreulichsten Pavillons, zugleich einer der sachlich interessantesten wie menschlich liebenswürdigsten. Der hohle Pomp, der so viele der anderen Bauten belastet, fehlt vollkommen, schon das allein wirkt erfrischend. Von unserm Pavillon geht ein Eindruck von Sauberkeit und Solidität aus, der ebenso das ethische wie ästhetische Gebiet betrifft.

Diesen sehr positiven Eindruck, den auch die ausländische Kritik bestätigt, darf sich der Leser nicht verwischen lassen, wenn wir einige kritische Anmerkungen beifügen, denn schliesslich sind ja solche Gelegenheiten dazu da, dass man an ihnen lernt. Vom Haupteingang am Quai d'Orsay aus betritt man den Pavillon durch eine relativ niedere und dunkle Halle, die den Effekt hat, dass die nachfolgenden höhern Räume um so heller und luftiger wirken. Dieses ästhetische Kalkül, das auch an einigen anderen Ausstellungsbauten vorkommt, ist richtig, nur hätte man den Besucher dann nicht durch das kleinteilige, zum Verweilen zwingende Ausstellungsgut der Uhren in diesem dunkeln, nur als Durchgang sinnvollen Vorraum festhalten sollen, es ist dadurch das Gefühl einer gewissen Beengung und Stauung entstanden,

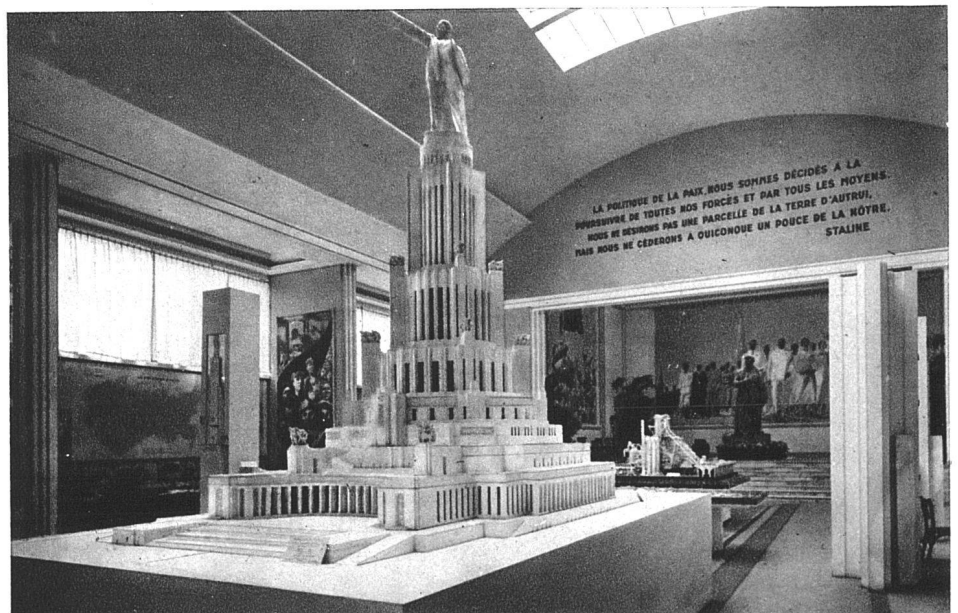
das gewiss nicht beabsichtigt war. Der Nachteil wird um so stärker fühlbar, als die sehr gut ausgestellten Uhren ein langsames Betrachten und intensives Interesse auch wirklich verdienen und finden.

Die Versetzung der verschiedenen Geschosse, die zur Folge hat, dass man immer nur einen halben Treppenaufstieg auf einmal zu steigen hat, hat sich vortrefflich bewährt, und ebenso die Idee, die Geschossböden nicht bis an die Aussenwand zu führen. Es ergeben sich dadurch Durchblicke von oben nach unten und umgekehrt, die ein simultanes Erfassen des ganzen Pavillons ermöglichen, während andere Pavillons mit normal getrennten Geschossen beengend wirken – sogar der grosse italienische.

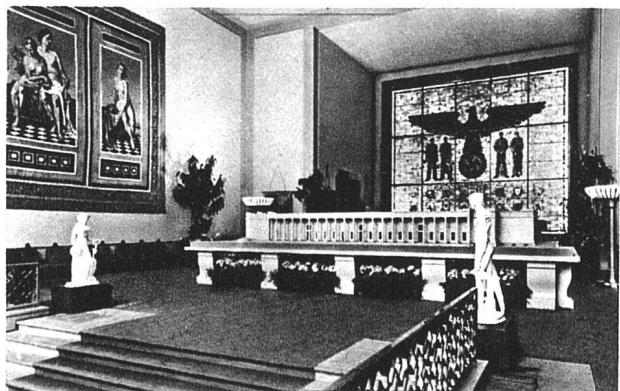
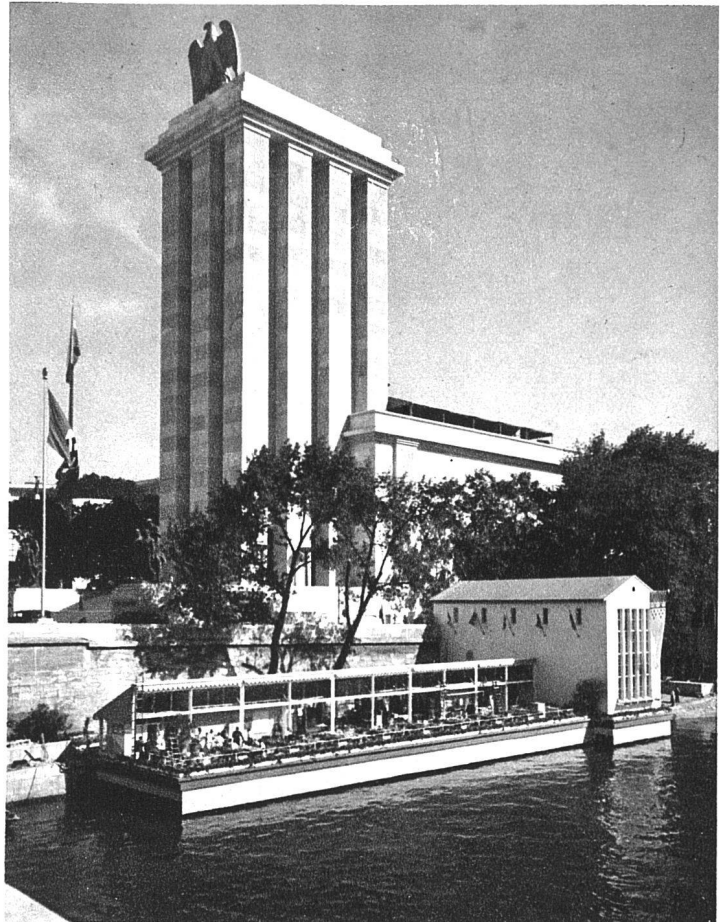
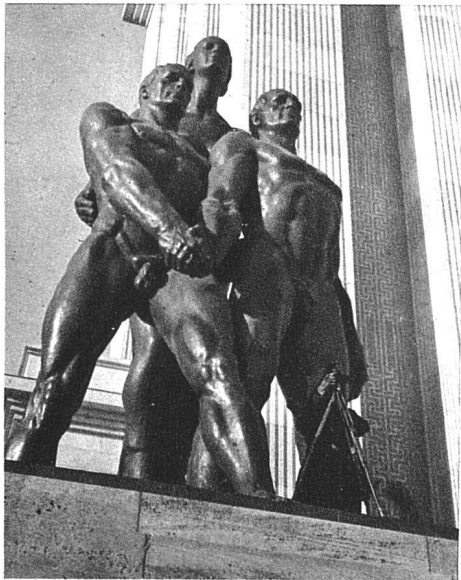
Was man unserem Pavillon wünschen möchte, wäre eine noch ausgesprochenere Festlichkeit, die die Aufgabe der künstlerischen Ausschmückung gewesen wäre, aber hier haben wir nun einmal nicht das leichte Temperament, das die besten französischen Leistungen auszeichnet, allerdings auch hier nur die besten, wie etwa den Modepavillon, während die meisten andern in ein leeres Pathos der Aufmachung geraten, dem wir selbst Nüchternheit vorziehen. Die künstlerischen Massnahmen unseres Pavillons sind durchweg etwas zu ernsthaft und etwas



Russland
Architekt Jofan, der Erbauer des Sowjetpalastes in Moskau



Deutschland
 Entworfen vom «Architekten des Führers», Albert Speer
 Innenraumgestaltung: Brinckmann
 Plastikgruppe: J. Thorak

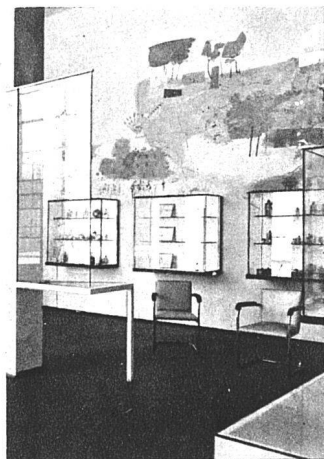


Italien

Arch. Marcello Piacentini

oben links: Wandgemälde
(berühmte Italiener) von C. Cagli

darunter: Parfümerie,
Wandmalerei von C. Nivola

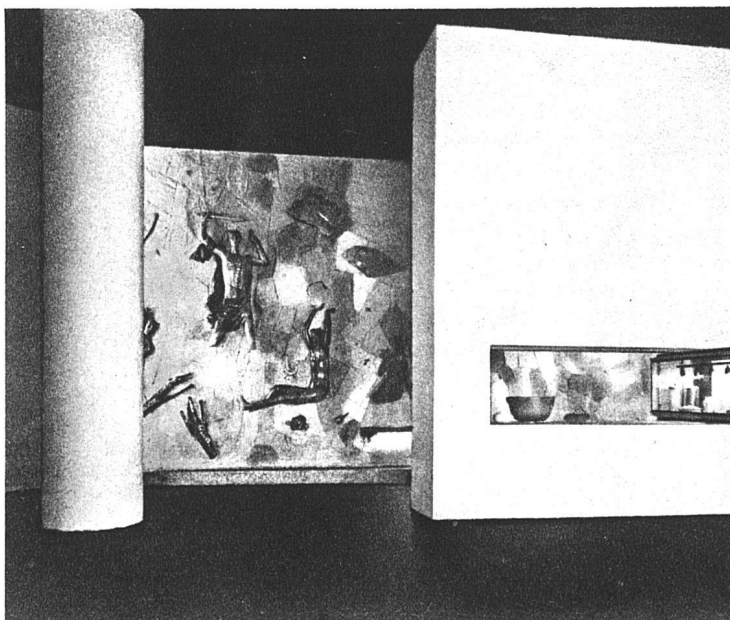


oben rechts:
Grosses Mosaik im Ehrensaal
von Mario Sironi

Mitte rechts: Restaurant

unten links:
Kunstgewerbeabteilung
Farbige Keramikreliefs
vor einem Grund aus
Naturgranit von Melandri

unten rechts: Musikzimmer



Italien
Abbildungen zum Teil
nach «Casabella»

oben: Ansicht bei Nacht

Mitte links:
Farbige Verglasung «Termolux»

Mitte rechts:
Hof und Verbindungshalle,
Keramikreliefs verschiedener
Künstler

unten links:
Textilabteilung, Malereien von
Costantino Nivola

unten rechts:
Wandschmuck von
Buffoni und Spreafico

