



Außenansicht des Deutschen Pavillons, Architekt: Albert Speer, Bronzeadler: Kurt Schmid-Ehmen

GLAS

Zentrale Bedeutung hatte im Deutschen Pavillon der Werkstoff Glas. In den Abteilungen 19–22 wurden seine vielfältigen Einsatzmöglichkeiten und seine Bedeutung für Wirtschaft und Wissenschaft sowie die deutsche Vormachtstellung auf diesem Gebiet vorgeführt. Unter den technischen Errungenschaften waren optische Gläser des damaligen Weltmarktführers Carl Zeiss aus Jena. Siemens, die Askania-Werke aus Berlin, Zeiss-Ikon aus Dresden und die Ernst Leitz GmbH aus Wetzlar waren mit diversen technischen Apparaten für wissenschaftliche und militärische Zwecke vertreten. Publikums-wirksam waren die Vorführungen des Glasbläfers Max Becker, der aus Hohlglasröhren Tierfiguren blies.

In Abt. 22 wurden Glaswaren für den Alltagsgebrauch und zur Dekoration sowie traditionelles Kunsthandwerk gezeigt, u. a. Schneidarbeiten in Bergkristall, Glas und Stein von Wilhelm von Eiff (Grand Prix), Arbeiten des Steinacher Glasbläfers Emil C. Wittig sowie Glastiere der Lauschaer Glasbläser Alois Müller-Bauer und Ernst Precht. In großen Vitrinen und auf einem Tisch dazwischen standen Glaswaren des täglichen Gebrauchs der namhaftesten deutschen Hersteller. Infolge der Ausstellung gelangten die Vereinigten Lausitzer Glaswerke (VLG) mit der von Wilhelm Wagenfeld entworfenen *Rautengläser*-Produktlinie zu nationaler und internationaler Anerkennung. Die *Service Oberweimar* und *Labenstein* sowie die Vase *Paris* aus dieser Linie waren nicht nur ausgestellt, sondern bewährten sich im Dachrestaurant im praktischen Gebrauch. Wagenfelds Entwürfe für die VLG und die Jenaer Glaswerke erhielten einen Grand Prix und eine Goldmedaille.

Wagenfelds Produkte entsprachen genau den Vorstellungen und der Ideologie im Nationalsozialismus, sie waren formvollendet im Design, schlicht, zweckmäßig und rohstoffsparend wie preisgünstig in der Produktion. VLG-Service avancierten daher schnell zum Kantinengeschirr mancher NS-Organisation und fanden zum Beispiel in Einrichtungen von KdF Verwendung.

Die Auswahl der Glasexponate stand ganz im Zeichen der deutschen Autarkiepolitik, der Exportorientierung und der Rüstungs-wirtschaft. Neben schnell zu produzierenden vereinfachten und ressourcenschonenden Massenprodukten wurden vor allem technisch hoch entwickelte optische Spezialgläser für Laborzwecke und militärische Nutzung gezeigt, deren Qualität bis zum Kriegs-ausbruch die Grundlage der Vormachtstellung der deutschen Glasindustrie bildeten und im Krieg zunächst die technologische Überlegenheit der Wehrmacht sicherten.



Ausstellungsvitrinen mit der von Wilhelm Wagenfeld entworfenen *Paris Vase*, © VG Bild-Kunst, 2017



Vase *Paris*, Entwurf: Wilhelm Wagenfeld, 1936, Ausführung: Vereinigte Lausitzer Glaswerke AG (VLG), © VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Buffet (links) und Musikschrank (rechts), Entwurf: Woldemar Brinkmann, Ausführung: Bayrische Kunstmöbelfabrik Willy Franke, München und Firma Gebr. Weber, Stuttgart

MÖBEL

Machtpolitischer Anspruch prägte nicht nur den Außenbau des Deutschen Hauses. Auch die überdimensionierte Ausstellungshalle mit ihrer luxuriösen Einrichtung sollte den Besucher beeindruckend und einschüchtern, durch den traditionalistischen Stil der Ausstattung zugleich aber ein vertraut wirkendes Ambiente erzeugen. Ein Mittel der Herrschaftstechnik, das für den Repräsentationsstil der Staatsbauten bestimmend war: Die preisintensiven, hochwertigen Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände stammten von Künstlerhand und griffen überwiegend Stilelemente vergangener Epochen in historischer Legitimationsabsicht auf. Ernst Bloch charakterisierte die konventionell-prächtige Einrichtung des Deutschen Pavillons mit der Metapher der »guten Stube«.

In der Pariser Präsentation kombinierte man technologischen Fortschritt mit ambientalisierten Höchstleistungen althergebrachten, deutschen Kunsthandwerks, denen sich das Ehrenpodium widmete. Elf kostbare Möbel, alles von namhaften deutschen Architekten wie Paul Ludwig Troost oder Woldemar Brinkmann entworfene Einzelstücke, sollten für den Export werben und zugleich Holz als deutschen Werkstoff vorführen, allerdings wurden auch Edelhölzer wie Palisander oder Amboina verwendet. Derartige Luxusobjekte, teils mit Marmorplatten seltener Art und Färbung, wurden dem deutschen Volksgenossen aus ideologischen Gründen selbstverständlich nicht zugestanden. Im Inland propagierte die NS-Weltanschauung hingegen schlichte Einrichtung. Der ländlichen Bevölkerung wurde ein bäuerlich-rustikaler Stil nahegelegt, für die städtische Bevölkerung sollten die Gestaltungen möglichst rationell sein, um industrielle Herstellung unter Einsparung kriegswichtiger Rohstoffe zu gewährleisten. Das Design durfte nicht modisch, historistisch oder individualistisch sein, sondern sollte Ewigkeitsanspruch erheben: schlicht, subtil, dekorlos und funktional. Aus pragmatischen Gründen musste das Regime dafür auf die vom Deutschen Werkbund und dem Bauhaus, der 1933 als kultur-bolschewistisch geschlossenen Dessauer Institution, entwickelte Formensprache zurückgreifen. Daraus lässt sich keineswegs ableiten, dass die Nationalsozialisten Sympathie für die Moderne hegten, denn das sachlich-funktionale Gebrauchsdesign wurde von seiner Entstehungsgeschichte und seinen Entwerfern gelöst, ideologisiert und damit vereinnahmt. Es wurde nicht aus Bejahung der neuen Ästhetik übernommen, sondern wegen seiner ideologischen Kompatibilität. Die kulturpolitische Position des Regimes mit dem repräsentativen Einrichtungsstil, wie er in Paris 1937 vorgeführt wurde, war reaktionär und widerlegt die These von der Modernereundlichkeit des Dritten Reichs.

HEINRICH HOFFMANN UND DAS STEREO-/RAUMBILD

Obwohl die Stereofotografie seit ihrem Boom Mitte des 19. Jahrhunderts ein Nischenprodukt war, erkannte Heinrich Hoffmann ihren Propagandawert und begann den darauf spezialisierten Schönstein-Verlag besonders zu fördern. Der erste gemeinsame Bildband widmete sich den Olympischen Sommerspielen 1936. Der Folgende zur Pariser Weltausstellung stand im Zeichen der Selbstinszenierung des Deutschen Reiches als weltöffnere internationaler Handelspartner. Er richtete sich auch an ein internationales Publikum und bot in Deutsch, Englisch und Französisch eine historische Einführung sowie in Text und 100 Raumbildern einen Überblick über die Weltausstellung. Das Deutsche Haus wurde zwar besonders häufig und positiv herausgestellt, im Zuge der Selbstdarstellung Deutschlands als tolerantes Land blieben aber Bildsprache und Text gegenüber den anderen Länderpavillons neutral.

Hoffmann entwickelte den Verlag nach seiner Zwangsübernahme 1939 zum wichtigsten Vertrieb von Raumbildern im Dritten Reich. Hoffmanns Position führte dazu, dass die *Reichsstelle zur Sicherung des deutschen Schrifttums* ihre Ansicht zur Stereofotografie abrupt änderte. Hatte es 1935 noch geheißten, der Film habe das Stereobild bezüglich Eindrücklichkeit und Lebendigkeit längst überholt, war 1937 unter Betonung der Raumwirkung das Gegenteil zu lesen. Das Spektrum der Stereobildbände reichte von Großveranstaltungen über Hitler und Mussolini bis zur Wehrmacht. Als wertvoll erwies sich das Medium für die Kartografie, daher wurde der Verlag 1943 als kriegswichtig eingestuft.

Jenseits der propagandistischen und militärischen Nutzung ließ sich das Medium auch ideologisch vereinnahmen, wie die semantische Verschiebung von »Stereo«- zu »Raumbild« zeigt. Das Raumbild reflektierte gleichsam die einmalige Veranlagung der »nordischen Rasse« zur Beherrschung des Raumes, zudem habe es das Potential, die Menschen vom abstrakten zurück zum anschaulichen Denken zu führen – das Raumbild als Instrument des nationalsozialistischen Anti-Intellektualismus.

Wenngleich das Raumbild im Dritten Reich keinen überragenden Einfluss entwickelte, so ist seine kurzfristige Wiederbelebung und Inszenierung als moderne Technologie dennoch typisch für die propagandistische Vereinnahmung aller verfügbaren visuellen Medien, für die Übertragung des politisch-territorial aufgeladenen Raumbegriffs in ästhetische und didaktische Diskurse und nicht zuletzt für das widersprüchliche Verhältnis des Regimes zur Modernität.

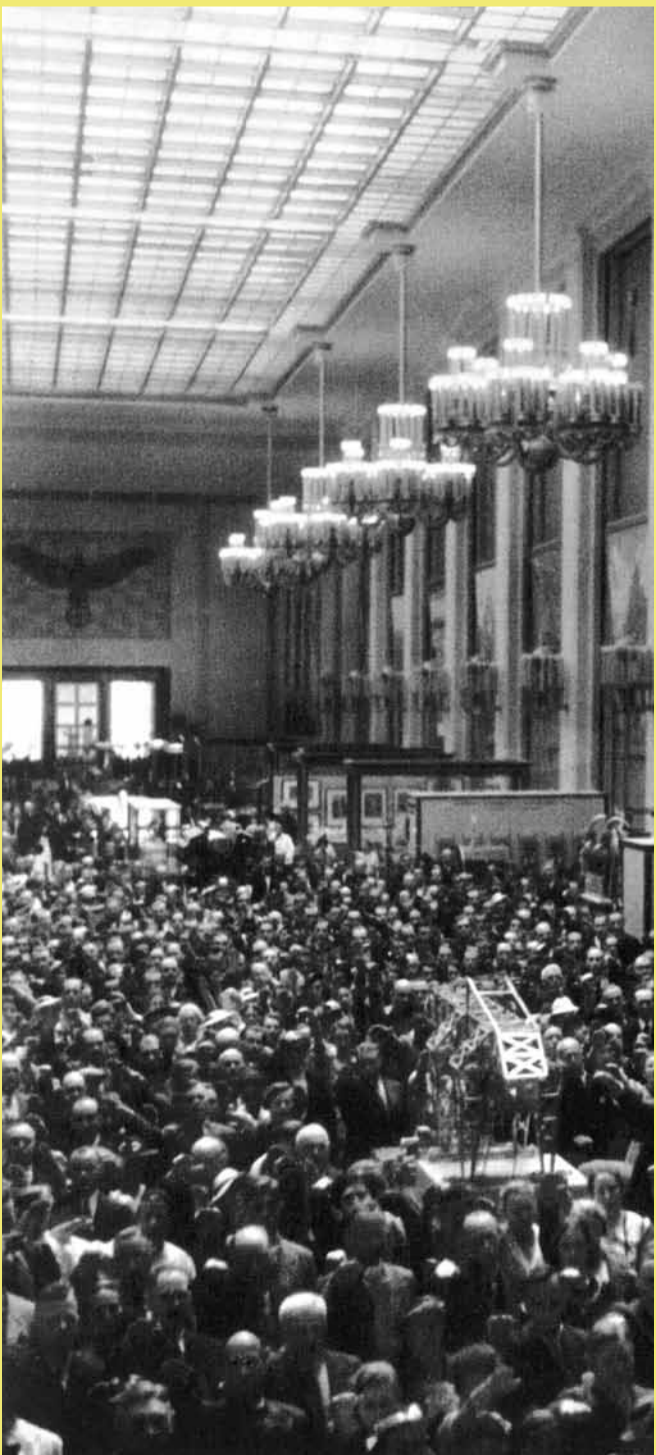
MALEREI

Die bildende Kunst im Deutschen Haus war, von einigen kleinformatigen Gemälden auf dem Ehrenpodium abgesehen, primär Monumentalkunst im Dienst der NS-Selbstdarstellung: überdimensionierte Mosaiken, Gemälde, Wandteppiche und Glasmalerei gaben dem Raum visuell und inhaltlich seinen Rahmen. In streng symmetrischer Anordnung und einheitlichem Format von fünf zu vier Metern füllten Gemälde die stoffbespannten Wandabschnitte mit stilisiertem Swastikadekor zwischen den Wandpfeilern der Seitenwände. Fast sakral inszeniert setzten sie in plakativer Umsetzung auf Fernwirkung und sollten ohne Bildtitel oder Beschriftungen selbstklärend inhaltlich die 22 Abteilungen widerspiegeln, teils in direkter räumlicher Korrespondenz, und ein allgemeingültiges Bild von Deutschland zeichnen, definiert über Volk, Kultur, Natur, Wissenschaft und Technik. Anders als im russischen Pavillon wurde das Staatsoberhaupt gar nicht ins Bild gesetzt.

Mehrfach vertreten war der Industriemaler Erich Mercker, der für seine vier Gemälde, darunter *Niederfinow*, eine Goldmedaille erhielt. Den zum Mythos stilisierten Autobahnbau thematisierte u. a. Wolf Panizza in *Autobahnkreuzung im Schnee*.

Industrieanlagen und Stadtansichten ergänzten den Zyklus. Aus dem Rahmen fiel Rudolf Hengstenbergs *Maifeier im Lustgarten Berlin*, insofern es sich im Gegensatz zu den anderen Gemälden um ein vielfiguriges Ereignisbild mit konkretem Zeitbezug handelte, das zudem nach barockem Kompositionsprinzip gestaltet worden war.

Der Leitgedanke des Gemäldezyklus fügte sich der übergeordneten propagandistischen Zielsetzung der deutschen Präsentation ein: der Welt ein traditionsbewusstes, kulturliebendes, produktives und friedliches Volk vorzuführen. Das von Karen Fiss allgemein festgestellte Nebeneinander von Tradition und Moderne im Deutschen Haus ist auch im Gemäldezyklus zu beobachten: Fortschrittliche Bildsujets wie Industrie und Wirtschaft wurden mittels ästhetisch-rückschrittlicher Stilmittel präsentiert, die ihrerseits zu den modernen Hightech-Exponaten kontrastierten. Die beschaulichen Motive in zivilisiert anmutender Umgebung erscheinen heute bei gleichzeitiger Ausstellungsbeteiligung von Rüstungsbetrieben durchaus paradox. Ganz im Sinne der Propaganda versuchte man mit einem fortschrittlich erscheinenden Auftritt in Wissenschaft und Technik vor der Kulisse traditionsverhafteter Kultur von den militärischen und machtpolitischen Bestrebungen abzulenken. Der Gemäldezyklus vermittelte diese Botschaft in leicht verständlicher Bildsprache mit einfachem Farb- und Formenrepertoire in wohlbekannter Manier.



Besucherandrang: Blick in die Ausstellungshalle

TAGUNG

FORMGEBUNG IM NATIONALSOZIALISMUS 25.–26.06.2017

SONNTAG, 25.06.

Institut für Kunstgeschichte Universität Leipzig
Wünschmanns Hof, Dittrichring 18–20, 04109 Leipzig,
(Raum 5/15, 5. Etage)

13:30 Uhr

Begrüßung

Michael Lingohr (Universität Leipzig)

Olaf Thormann (GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig)

13:45 Uhr

Michael Lingohr (Leipzig)

Formgebung – zur Einführung

14:00–15:30 Uhr

Gudula Mayr (Uesteburg)

Johann Bossards »Eddasaal« (1932–1935) in Jesteburg – ein Beitrag zu einer »germanischen Renaissance«

Felix Steffan (München)

Über die Bedeutung regionaler Kunstszenen im Dritten Reich.

Das Künstlersozialgefüge Rosenheims zwischen Tradition und Propaganda

15:30–16:00 Uhr

Kaffeepause

16:00–18:15 Uhr

Kristina Lemke (Marburg)

Dr. Paul Wolff: eine Fotografiereise im Nationalsozialismus

Renate Voget (Köln)

Halbschatten und Unschärfen: Förderung kommunistischer Künstler im Nationalsozialismus am Beispiel von Fritz Cremer

Michael Lingohr (Leipzig)

Sonderfall NS-Zeit? Methodische Überlegungen zur Erforschung der materiellen Kultur

19:30 Uhr

Öffentlicher Abendvortrag

MONTAG, 26.06.

GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig

Johannisplatz 5–11, 04103 Leipzig

10:00–12:15 Uhr

Christoph Wowarra (Stuttgart)

Das Kunsthandwerk auf den Architektur- und Kunsthandwerk-ausstellungen 1938 und 1939 in München

Ingrid Holzschuh (Wien)

Das Wiener Kunsthandwerk im Nationalsozialismus

Gabriella Ciancio (München)

»Wunder aus Glas«. Mosaik und Glasmalerei im Nationalsozialismus und der heutige Umgang mit einem schwierigen Erbe

12:15–13:45 Uhr

Mittagspause

13:45–16:00 Uhr

Ruth Heftrig (Halle/Saale)

Zielgruppenmarketing. Die Burg Giebichenstein 1933–1945

Christian Lechelt (Fürstenberg)

Ideologische Umdeutung von Porzellanentwürfen aus der Zeit der Weimarer Republik im Nationalsozialismus

Marlen Topp (Berlin)

Reichsmarschall Göring und die französische Porzellanmanufaktur Sèvres – ein unbekanntes Kapitel nationalsozialistischer Repräsentationspolitik zwischen 1940 und 1944

16:00–16:30 Uhr

Abschließende Plenumsdiskussion

Eine Tagung des GRASSI Museum für Angewandte Kunst Leipzig und des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Leipzig Gefördert von der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

EINTRITT FREI: Gäste sind willkommen

ANMELDUNG erforderlich bitte bis zum 04.06.2017 an: PD Dr. Michael Lingohr, Institut für Kunstgeschichte, Universität Leipzig, Dittrichring 18–20, 04109 Leipzig michael.lingohr@uni-leipzig.de

DEUTSCHE KULTURWOCHE

Das mit 1000 Plätzen größte Kino auf dem Ausstellungsgelände befand sich in dem von Frankreich gestifteten Internationalen Filmpavillon direkt unter dem Eiffelturm. Hier wurden mehrmals wöchentlich nach der französischen Wochenschau mit englischen Untertiteln auch deutsche Kultur- und Spielfilme vorgeführt. Zudem wurden deutsche Filmproduktionen auch im Filmtheater mit 240 Sitzplätzen unter dem Ehrenpodium des Deutschen Pavillons gezeigt, meist in der Abfolge Wochenschau, Kultur- und Spielfilm.

Als Rahmenprogramm zur deutschen Präsentation fand vom 3. bis 12. September die Deutsche Kulturwoche statt. Sie gab Einblick in das Kunstschaffen des »neuen Deutschland«, spiegelte unter Leitung des Propagandaministeriums allerdings einseitig die NS-Kulturpolitik wider. Charakteristisch für die gezielte Filmauswahl im Einklang mit der sonstigen Reichspropaganda in Paris, die darauf abzielte, Deutschlands modernes Gesicht zu präsentieren, Deutschland als Reiseland zu bewerben und die deutsche Wirtschaft anzukurbeln, war gleich der erste Tag: Nach der Wochenschau wurden im Internationalen Pavillon der Farbfilm *Deutschland* und der Ufa-Spielfilm *Patrioten* vorgeführt. Der im Linsenasterverfahren Opticolor gedrehte Klangfilm *Deutschland* von Svend Noldan sollte in Konkurrenz mit den Entwicklungen anderer Länder, beispielsweise dem französischen Farbfilmverfahren von Louis Lumière, die Wettbewerbsfähigkeit des Deutschen Reiches im Medium Farbfilm belegen. In naturnahen Farben wollte die Inszenierung von Deutschlands wirtschaftlichem Aufstieg und seinen sozialpolitischen Neuerungen seit 1933 kombiniert mit romantischen Landschaftsbildern den Zuschauer bannen. Obwohl Unrentabilität und Überempfindlichkeit des Verfahrens bekannt waren, bewarb das Propagandaministerium Opticolor als »das deutsche Farbfilmverfahren«, als Triumph der modernen Technik. Allerdings scheiterte es schon 1938, als die empfindlichen Filterlinsen beim Transport während des Filmdrehs zu Hitlers Italienreise Schaden nahmen.

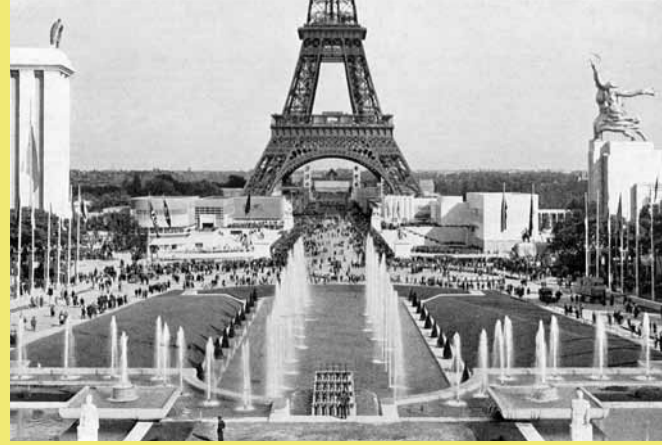
Zur deutsch-französischen Völkerverständigung, ganz im Zeichen der von Karen Fiss beschriebenen Appeasement-Politik, sollte insbesondere der Film *Patrioten* beitragen, der von der Liebe einer Französin zu einem deutschen Offizier und den daraus entstehenden Konflikten handelte. Am Ende siegte jedoch ganz realitätsnah auf beiden Seiten die Vaterlandstreue über die transnationalen Ideale.



Dachgarten des Deutschen Pavillons mit der Keramik Fohlengruppe von Else Bach



Dachterrasse mit Freiluftrestaurant, Gestaltung: Woldemar Brinkmann



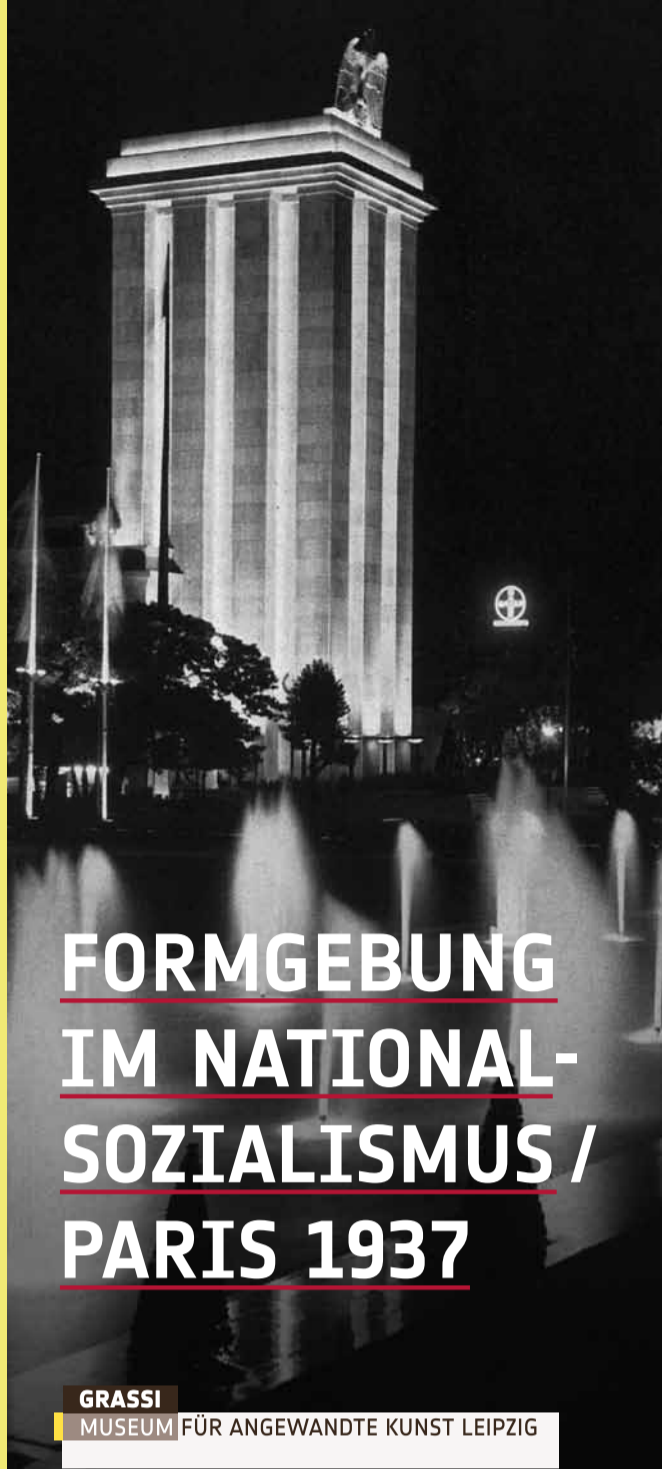
Gegenüberstellung: Der Deutsche Pavillon (links), der Sowjetische Pavillon (rechts)

DACHGARTEN

Auf dem Flachdach der Ausstellungshalle lag in mehr als 20 m Höhe eine Terrasse mit Dachgarten und Ausblick über das Ausstellungsgelände. Die Bar im zweiten Turmobergeschoss öffnete sich auf ein Freiluft-Restaurant, gestaltet vom Innenarchitekten des Deutschen Pavillons, Woldemar Brinkmann. Zu Seiten eines Springbrunnens erstreckte sich je ein langes, mit Tischen und Stühlen ausgestattetes Festzelt – ein luftiger Kontrast zu dem mit Natursteinplatten verkleideten wuchtigen Turm. Zwei seitlich anschließende Dachpromenaden säumten das Oberlicht der Halle, auf dessen Brüstungen Werbepfandeln des Berliner Grafikdesigners Werner Becke Deutschland als Reiseziel anpriesen. Die anschließenden Grünanlagen hatte der Berliner Gartenarchitekt Fritz Herfort im Auftrag des Propagandaministeriums gestaltet.

Den Auftakt zum symmetrisch angelegten Garten bildete ein halbovaler Pflanzbeet mit der Keramik Fohlengruppe von Else Bach und einem staudenumstandenen zentralen Wasserbecken mit kleiner Fontäne – im offiziellen Bildband zum Deutschen Pavillon »Märchen-Idyll« genannt. In Achse stand ein kleiner oktogonaler Pavillon mit der Auskunftsstelle der Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr. Tische, Lehn- und Liegestühle, Sonnenschirme und Pergolen gestalteten den Bereich zum Ruheplatz, wo deutsches Schrifttum auslag und ebenfalls für Deutschland als Reiseziel warb. Hinter dem Pavillon beeindruckte umgeben von weiteren Beeten, jeweils bunt bepflanzt mit Margeriten und Stauden vor dunkelgrünen Kiefern, die überlebensgroße Bronzeplastik Wisent des Bremer Bildhauers Ernst Gorsemann von 1935. Ihre Auswahl war ideologisch motiviert, denn der Wisent galt als typisch deutsches Tier und als bevorzugtes Jagdwild der Germanen, schlug damit den Bogen zu den deutschen Vorfahren.

Die Gartenanlage sollte »deutschen Charakter« vermitteln, daher kamen alle Materialien und Pflanzen sowie ein Großteil der Pflanzende aus Deutschland. Außerdem waren ihr weitere ästhetische wie propagandistische Aufgaben zugeordnet: Sie sollte einen »reizvollen Gegensatz« zum Turm bilden, eine Verbindung zur Natur und eine »lebendige Atmosphäre« herstellen, »liebenswürdige Intimität« ausstrahlen sowie ein »Gefühl des Behagens« hervorrufen. Die entscheidende Botschaft der Gestaltung war dem offiziellen Katalog zufolge, »daß das Deutschland des Dritten Reiches ein Land der unversiegbaren Kraft ist, ein Land der freudigen Arbeit und ein Land lächelnden Friedens.« Der Kontrast zur Realität konnte kaum größer sein.



FORMGEBUNG IM NATIONALSOZIALISMUS / PARIS 1937

GRASSI MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST LEIPZIG

GRASSI MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST LEIPZIG

Johannisplatz 5–11, Leipzig, Tel.: [0341] 2229 100
www.grassimuseum.de, grassimuseum@leipzig.de



Öffnungszeiten: Di–So, Feiertage 10–18 Uhr, montags geschlossen
Eintritt: € 8,- (ermäßigt € 5,50 / € 4,-); bis 18 Jahre frei;
Gruppen ab acht Personen € 6,- p.P.
Parkmöglichkeiten: Taubchenweg, Dresdner Straße, Salomonstraße;
Tiefgaragen Augustusplatz, Gutenbergplatz
Zugang über Eingang Rabensteinplatz/Taubchenweg

Die Ausstellung »Weltausstellung – Paris 1937« ist vom 31.03.–02.07.2017 im Foyer des Museums zu sehen.

Die vollständigen Texte dieses Faltblattes sind einsehbar unter:
www.gko.uni-leipzig.de/kunstgeschichte/forschung-und-projekte

UNIVERSITÄT LEIPZIG

Sächsische Landesstelle für Museumswesen
an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Abbildungsnachweis:
Hoffmann, Heinrich: Deutschland in Paris – Ein Bild-Buch, München 1937
Ruppel, Julius: Internationale Ausstellung Paris 1937 für Kunst und Technik- Deutsche Abteilung in Paris, Berlin 1937
L'Illustration Exposition Paris 1937
Schönheit der Arbeit, H. 5, 1937
The Studio: an illustrated magazine of fine and applied art
Objektfotos: Esther Hoyer

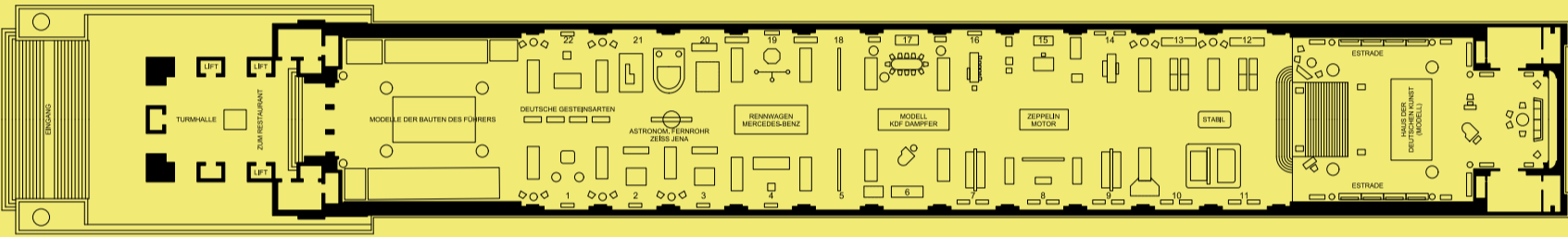
Gestaltung: Oberberg, Seyde, Leipzig
Druck: Löhner-Druck



Abendsicht: der Deutsche Pavillon (links), der Sowjetische Pavillon (rechts)

EINFÜHRUNG

Vom 25. Mai bis zum 25. November 1937 fand in Paris eine Weltausstellung, die *Exposition Internationale »Arts et Techniques dans la Vie moderne«*, statt. Für das Dritte Reich war die Pariser Schau nach dem größten inländischen Medien- und Propagandereignis des Vorjahres, den Olympischen Sommerspielen in Berlin, das wichtigste Projekt zur Selbstdarstellung im Ausland. Unter den mehr als 40 Nationen, die ihre Erzeugnisse über 30 Millionen Besuchern präsentierten, trat das Deutsche Reich mit dem von Albert Speer entworfenen und schließlich mit einem Grand Prix ausgezeichneten Ausstellungsgebäude, dem sog. Deutschen Haus, hervor. Der für den Innenbau verantwortliche Architekt, Woldemar Brinckmann, zog seinerseits für die Ausgestaltung alle Register propagandistischer Inszenierung. In der ca. 142 m langen, 22 m breiten und 18 m hohen Halle, die sich an den Turm, das Wahrzeichen der deutschen Präsenz, anschloss, sollten im Zeichen überdimensionierter nationaler Symbole die neue Volksgemeinschaft, ihre Produktivität und Wirtschaftskraft augenfällig werden – die nicht unterteilte Halle symbolisierte die nationale Einheit. Den Auftakt bildeten Modelle



Grundriss des Deutschen Pavillons



Blick in die Ausstellungshalle, im Vordergrund: Modell des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes

MODELLE DER »FÜHRERBAUTEN«

Im vorderen Bereich der Ausstellungshalle wurden den Besuchern des Deutschen Pavillons die sogenannten »Führerbauten« in Form von sechs Architekturmodellen präsentiert. Das Modell des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes war als Blickfang mittig in der Raumachse positioniert. Die gigantische Anlage mit Luitpoldarena, Kongresshalle, Deutschem Stadion, Aufmarschplätzen, Bahnhöfen und Lagern war noch unter Paul Ludwig Troost begonnen und ab 1934 von Albert Speer zur Inszenierung der Parteitage als Propagandafeste weitergeplant worden. Rechts davon befanden sich Modelle der Kongresshalle in Nürnberg und eines Abschnitts der Reichsautobahn. Vor der linken Außenwand standen Modelle des Adolf-Hitler-Platzes in Weimar und von »Prora«, dem von Clemens Klotz im Auftrag der Deutschen Arbeitsfront für Rügen geplanten KdF-Seebad für 20.000 Urlauber.

Am Kopfbende der Halle befand sich das Ehrenpodium, das als krönender Abschluss der Ausstellung den Fokus auf Kunst und Handwerk richtete. Folgerichtig stand in der Mitte das schon vom Eingang aus sichtbare Modell von Paul Ludwig Troost für das Haus der Deutschen Kunst in München, das zwischen 1933 und 1937 erbaut und parallel zur Weltausstellung eröffnet wurde.

Die herausgehobene Positionierung der Modelle zum Auftakt und zum Abschluss der Präsentation zeigt, welchen hohen Stellenwert diese Bauprojekte im Dritten Reich einnahmen. Durch sie versuchte das NS-System, internationale Anerkennung als Kultur- und Kunstnation zu finden. Dass dies gelang, verdeutlichen die 15 Grands Prix für die Modelle. Im NS-Verständnis drückten sich in den Modellen zu unterschiedlichsten Bauaufgaben – Repräsentationsbauten (Weimar, Nürnberg), Kulturbau (München), Freizeitbau (»Prora«) und Infrastruktur (Autobahn) – das technische und künstlerische Können, der Arbeitswille und die Leistungsfähigkeit des deutschen Volkes aus. Sie führten zudem die überragende Bedeutung der arischen Rasse und des Deutschen Reiches sowie den Willen des »Führers« vor Augen, ohne dass dieser im Pavillon bildlich in Erscheinung trat. Das Modell des Hauses der Deutschen Kunst, das einzige im Original erhaltene Modell, stand altargleich auf dem chorähnlichen Ehrenpodium und demonstrierte den herausragenden Stellenwert der Kunst im Dritten Reich. Die ausschließliche Fokussierung auf Handwerk und Kunst als krönender Abschluss stellte die gesamte Präsentation mit ihren vielen technischen Exponaten visuell und faktisch unter das Zeichen einer nationalsozialistischen kulturellen Einheit.

für die Volksgenossen medienwirksam inszeniert wurden. Den Erfolgen in Paris kam dabei als internationale Rückbestätigung innenpolitisch hoher publizistischer und propagandistischer Wert für das Regime zu.

Außenbau, Monumentalität und Lichtinszenierung des Deutschen Hauses sind im Kontext nationalsozialistischer Herrschaftsarchitektur vielfach thematisiert worden. Der prunkvolle und gediegene Innenbau und seine Ausstattung sind jüngst von Karen Fiss als Mischung aus Moderne und Konservatismus, für die Ernst Bloch seinerzeit den Begriff »gute Stube« gewählt hatte, charakterisiert und im Rahmen der politischen Situation in Frankreich und der Appeasementpolitik sicher richtig kontextualisiert worden. Erstaunlicherweise aber fehlen bisher Detailanalysen, und die deutschen Exponate sind weitgehend unbekannt geblieben. Mit bislang unberücksichtigten Aspekten der deutschen Präsentation in Paris hat sich eine Gruppe von Studierenden unter Leitung von PD Dr. Michael Lingohr im Rahmen eines Seminars am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig auseinandergesetzt. Die Rechercheergebnisse von Guido Becker, Marie Christin Becker, Sarah Brandt, Johanna Laub, Judith Ley, Oliver Luckner, Helene Mager, Constanze Mudra, Anne Oswald, Domenik Pasemann, Sophia Pietryga, Laura Rosengarten, Lisa-Marie Totzke, Vincent Welz, Donata Zeume sind im folgenden in Kurzform zusammengefasst. In Gänze sind sie abzurufen unter: www.gko.uni-leipzig.de/kunstgeschichte/forschung-und-projekte.

Im Foyer des Grassi Museums für Angewandte Kunst wird vom 31.3. bis 2.7.2017 eine kleine Auswahl an Exponaten vorgestellt, die im Deutschen Haus auf der Pariser Weltausstellung präsentiert wurden und dort mit Auszeichnungen bedacht worden sind.

In der gemeinsam vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig und dem Grassi Museum für Angewandte Kunst Leipzig veranstalteten öffentlichen Tagung *Formgebung im Nationalsozialismus* werden am 25. und 26. Juni 2017 weitere Aspekte des Kunsthandwerks und Designs in Deutschland zwischen 1933 und 1945 thematisiert.

LICHTINSZENIERUNG

Für die Beleuchtung des Deutschen Pavillons zogen die Architekten, Albert Speer am Außenbau, Woldemar Brinckmann im Inneren, alle Register der damaligen Lichttechnik in Europa. Speer verwendete für die Inszenierung des Außenbaus dem Blick verborgene Punktstrahler und Reflektoren sowie Flutlichtstrahler und als Blickfang eine Reihe antikisierender Kandelaber. Die gesamte Außenbeleuchtung wurde von den Siemens-Schuckertwerken in Berlin geliefert.

Das Hauptelement zur Inszenierung des Pavillons als Machtsymbol war seine nächtliche Beleuchtung. Diese beließ den Hallenbau im Dunkeln und beschränkte sich auf den Turm, der zu einem kannelierten, aufragenden Lichtmonument wurde und durch die hinter den Pfeilerkanten verborgenen Lichtquellen inwendig zu leuchten schien. Er wirkte wie eine hohe Halle, deren immaterielles Inneres einer Lichterscheinung gleich.

Der fensterlose Innenbau wurde durch ein riesiges Oberlicht und prächtige Beleuchtungskörper, Kronleuchter, Wandarme und Kandelaber, allesamt von der Firma Riedinger Bronzwarenfabrik in Augsburg, sowie zusätzlich durch die Vitrinenbeleuchtung erhellt. Die Massigkeit der Leuchtkörper und ihre Positionierung gestaltete den Hallenraum, zugleich blieb dadurch die gesamte Wandfläche dem Gemäldezyklus vorbehalten. Die ganz auf Repräsentation gestimmte Beleuchtung ließ Parallelen zur lichttechnischen Ausstattung der NS-Repräsentationsgebäude in Berlin, so beispielsweise zur Reichskanzlei, erkennen, die Macht und Pracht reflektieren sollte. Das Oberlicht stammte andererseits aus der Museumsarchitektur, zuletzt im 1937 eröffneten Haus der Deutschen Kunst in München eingesetzt, war in Paris aber über die Beleuchtungsfunktion hinaus auch zum Repräsentationsmotiv aufgewertet.

Lichteffekte waren Markenzeichen der Überwältigungsstrategie und der propagandistischen Inszenierungen des Regimes, besonders spektakulär der Lichtdrom, den Albert Speer im September 1936 auf dem Reichsparteitagsgelände in Nürnberg realisierte. Der Wille zur effektvolleren Inszenierung wird auch am Deutschen Haus erkennbar, hatte allerdings direkt gegenüber im russischen Pavillon ernstzunehmende Konkurrenz. Im Innern folgte die Lichtregie naturgemäß einer anderen Zielsetzung: der Veranschaulichung von Pracht und Luxus einer exportfähigen Kulturation. Allerdings brachte das Deutsche Reich verglichen mit der Lichttechnik anderer Länderpavillons keine wesentlichen Neuerungen hervor. So kann man eine Diskrepanz zwischen übersteigter Machtsinszenierung und mangelnder Innovation feststellen.

ARCHITEKTUR

Die offizielle Einladung zur Pariser Weltausstellung erhielt das Deutsche Reich im Dezember 1934. Wenngleich die Zusage erst im Oktober 1936 erfolgte, hatte Hitler persönlich den Architekten Albert Speer (1905–1981) bereits im August mit dem Entwurf des deutschen Repräsentationsgebäudes beauftragt. Im Januar 1937 erfolgte nach Aushandlung zahlreicher Sonderrechte die Grundsteinlegung. Um einen raschen Auf- und Abbau zu garantieren, wurden die Bauteile in Deutschland vorfabriziert und durchnummeriert. Bis zu 1000 deutsche Bauarbeiter ermöglichten, dass der Bau als einer der wenigen termingereicht am 26. Mai eingeweiht wurde.

Turm und Halle ruhten auf einer von 500 Betonpfeilern getragenen Plattform über der Avenue de Tokio und bestanden aus einer mit Jurakalkplatten verkleideten Stahlkonstruktionen, entsprachen somit wie alle NS-Monumentalbauten keineswegs der stets propagierten Materialgerechtigkeit und Ehrlichkeit, sondern verließen der unsichtbaren modernen Industriechnik handwerkliche Anmutung. Die breite Freitreppe zur Plattform flankierten Josef Thoraks kolossale Bronzegruppen *Kameradschaft* (links) und *Familie* (rechts), riesige Hakenkreuz-Fahnen auf dem Vorplatz und antikisierende Kandelaber komplettierten das Ensemble.

Hauptmotiv war der mit dem riesigen Bronzeadler von Kurt Schmid-Ehmen fast 65 m aufragende Turm. Kannelierte, rechteckige Pfeiler mit schmucklosen Basen und Deckplatten strukturierten die Turmwand und trugen ein mächtiges abgestuftes Gesims, die zurückliegenden Wandflächen waren mit goldenem Swastika-Dekor auf rotem Grund mosaiziert. Der blockhafte Turm in der für den NS-Repräsentationsbau typischen neoklassizistisch-kargen Formensprache wurde durch die zwei kleinen Portale zusätzlich monumentalisiert. Die anschließende gut 140 m lange Halle erschien bis auf das kräftig ausragende Gesims als ungegliedertes Monolith, einzige Öffnung und damit einzige natürliche Lichtquelle war das langgestreckte Oberlicht.

Das Deutsche Haus wurde im Kontext von Speers Lichtinszenierungen besprochen und u. a. mit Sakral-, Repräsentations- oder Krematoriumsbauten verglichen, vor allem aber in Folge von Speers mythenbildender Autobiographie als dessen Antwort auf den russischen Pavillon verstanden, als architektonisches Symbol für Deutschlands Rolle als Bollwerk gegen den bolschewistischen Ansturm. Die Gegenüberstellung zum russischen Pavillon war allerdings eine Setzung der Veranstalter. Diese wie auch die Inszenierungen beider Pavillons konterkarierten das Ziel der Organisatoren, das friedliche Miteinander der Nationen zu veranschaulichen.

KONTINUITÄTEN

In Paris sollte sowohl ein wirtschaftlich starkes als auch ehrbares und ideologisch geeintes Land präsentiert werden. Im Deutschen Pavillon eröffnete, anschließend an die Modelle der »Führerbauten«, Industrie-Design aus Porzellan, Keramik und Glas die Warengalerie. Wilhelm Wagenfelds *Rotzenglas*, Trude Petris *Urbino* und Hermann Gretschs *Arzberg 1382* – neuschaliche Entwürfe aus der von den Nationalsozialisten geächzten »Systemzeit« – traten in formal-ästhetischen Kontrast zur Ausstellungshalle, die in Ausstattung, Bildprogramm und pseudosakralem Aufbau einer konservativen Konzeption folgte.

Nicht nur das Industriedesign im Deutschen Haus war der künstlerischen Moderne verpflichtet, sondern auch der deutsche Auftritt im Internationalen Pavillon kam – ganz im Gegensatz zur repräsentativen Ausstellungshalle – im Stil der Neuen Sachlichkeit daher. In diesem Teil der Ausstellung wurden dem Besucher technische Errungenschaften, Ersatzstoffe, Erzeugnisse der Jenaer Glaswerke sowie Thonet Freischwinger in modernster Ausstattungs-ausstattung und -gestaltung präsentiert. Die deutsche Textil-Sonderschau beispielsweise hatte die Bauhausmeisterin Lilly Reich gestaltet.

Ähnlich wie auf dem Gebiet der Architektur, wo neben klassizistischen, monumentalistischen und volkstümlichen Strukturen auch Industriebauten im Stil des Neuen Bauens entstanden, nutzte das NS-Regime in Paris je nach Kontext die propagandistisch angemessene Form. Die Präsentation von Bauhauserzeugnissen im Deutschen Pavillon sowie sichtbare Kontinuitäten personeller und formaler Art beim deutschen Auftritt insgesamt verdeutlichen ganz konkret, dass Nationalsozialismus und Moderne keine Antagonisten sind, sondern zusammen gedacht werden müssen. Offensichtlich verfolgten die Nationalsozialisten im Umgang mit der künstlerischen Moderne jedoch keine konsistente Praxis, sondern ordneten ihre Entscheidungen propagandistischem Kalkül unter. In der Forschung führte ein einseitiges, normatives Moderneverständnis bis in die 1980er Jahre jedoch dazu, zentrale Wirkmechanismen des völkischen Regimes, die sich gerade in seiner ambivalenten Haltung zur Moderne zeigen, zu verunklaren und die Verstrickungen einzelner Akteure zu verkennen. Demgegenüber öffnet ein ambivalentes Moderneverständnis den Blick dafür, welche Strategien die Nationalsozialisten nutzen, um ihre Ideologie zu verbreiten. In verschiedenen Bereichen machten sie sich dafür moderne Gestaltungsmittel zu eigen. Das Wahrnehmen des NS-Regimes als Teil der Moderne erfordert jedoch unbedingt, die modernistischen Faktoren in übergeordnete ideologische Zielsetzungen einzubetten.

INNENGESTALTUNG

Von der Ehrenhalle im Turm des Deutschen Hauses gaben kolossale Türen mit Hakenkreuzmuster Zugang zur Ausstellungshalle, deren enorme Tiefenwirkung durch den Verzicht auf Einbauten und Stützen sowie durch das langgestreckte Oberlicht betont wurde. Einzig 24 Plaster mit bronzenen Wandkandelabern strukturierten die Außenwände und rhythmisierten im Zusammenklang mit 12 riesigen Lüstern den Raum. Ziel und Blickfang war das erhöhte Ehrenpodium am anderen Ende der Halle, dessen Rückwand ein künstlich beleuchtetes farbiges Glasfenster komplett ausfüllte.

Entgegen der modernen Tendenz zur monochrom weißen Wand bedeckten hier aufwändige Nesselplatten mit braunem, rotem und goldfarbenem Hakenkreuzmuster die Wandflächen. Nur die Deckenflächen, die Plaster sowie der Eingangsbereich der Halle, in dem die Mosaiken *Kraft durch Freude* und *Arbeit* und ein hakenkreuztragender Reichsadler über den Portalen Akzente setzten, waren einheitlich cremefarben gestrichen. Der von Woldemar Brinckmann traditionalistisch gestaltete und ausgestattete Innenraum, von Ernst Bloch als »gute Stube« bezeichnet, stand nicht nur im Kontrast zum schlichten neoklassizistischen Außenbau, sondern auch zu vielen Ausstellungsobjekten, die den technischen Fortschritt dokumentieren sollten. Ähnlich kontrastierten die Sujets der riesigen Gemälde an den Hallenwänden, die mehrheitlich ebenfalls die technische Modernität Deutschlands illustrierten, das allerdings in der formalästhetischen Erscheinung, welche die konservativ-reaktionäre Kunstauffassung des Dritten Reiches veranschaulichte.

Oftmals wurde der Nationalsozialismus als »politische Religion« charakterisiert. Die Innengestaltung des Deutschen Hauses veranschaulicht diese Vorstellung: Ein Saalbau, dem Krypta, erhöhter Chor mit dem Modell des Hauses der Deutschen Kunst als Ersatz-Altar und die vielfache Wiederholung des Hakenkreuzes pseudosakralem Charakter verliehen. Der hakenkreuztragende Reichsadler im Glasfenster am Kopfbende der Halle konnte nach Größe und markanter T-Form als das »Kruzifix« der Chorsituation gelsen werden.

Alfred Rosenberg hatte in seinem *Mythus des XX. Jahrhunderts* von 1930 erklärt, dass das Hakenkreuz als Stellvertretersymbol alle Ideen des Nationalsozialismus implizierte und in inhaltlicher und formaler Präsenz mit dem christlichen Kreuz gleichzusetzen sei. Das Hakenkreuz hatte folglich für die Repräsentation des Dritten Reiches essentielle Funktion, so auch im Deutschen Pavillon, in dem man angesichts seiner Omnipräsenz auf politisierte Runen weitgehend und auf Hitlerportraits gänzlich verzichten konnte.

AUSSTELLUNGSKONZEPTION

Die deutsche Beteiligung an der Weltausstellung setzte nicht nur mit der Turmfront des Deutschen Pavillons auf Überwältigung durch Monumentalität, sondern auch mit der Innengestaltung. Nach dem Durchqueren der sogenannten Ehrenhalle im Turm wurde der Besucher zunächst mit den Modellen der »Führerbauten« konfrontiert. Daran anschließend entfaltete sich bis zur Estrade die Handwerks- und Industrieausstellung entlang der besonders betonten Mittelachse. Diese war in Lauffrichtung durch einen speziellen Fußbodenbelag aus Gummiersatz optisch hervorgehoben, der mit dem Oberlicht in der Decke korrespondierte. Plaster an den Außenwänden gaben die Struktur für die Ausstellungssektionen vor, die einen oder mehrere Raumabschnitte umfassten.

Der Großteil der Exponate wurde in Vitrinen präsentiert. Raumbestimmend wirkten die großen Nussbaumvitriren der Bremer Firma J.H. Schäfer & Co. In vielfacher Wiederholung und dominanter Anordnung bildeten sie zusammen mit den Deckenleuchten, der Wandgliederung und der Raumhöhe von 18 m eine optische Einheit, die auf überwältigende Monumentalität der Halle abzielte. Die schweren raumgreifenden Vitrinen fungierten zugleich als vertikale Abgrenzung der Sektionen voneinander und bisweilen als seitliche Rahmung frei stehender Ausstellungsstücke. Diese Binnengliederung des Raumes ermöglichte eine starke Lenkung des Besuchers. Die Nussbaumvitriren visualisierten ihm deutlich, wo ein Bereich endete und ein neuer begann, leiteten ihn durch die einzelnen Sektionen und immer wieder auf die Mittelachse zurück. Hier waren freistehend die herausragenden Exponate der Hochtechnologie präsentiert. Hervorgehoben durch eine besondere Gestaltung ihrer Sockel waren dabei der Mercedes Benz Rennwagen (Weltrekord 1936/37) und der Zeppelinmotor: Sie waren mit indirekt beleuchteten Lichtpanelen ausgestattet, wie sie sonst nur für Film und Telekommunikation eingesetzt wurden.

Zwei moderne Ganzglasvitriren mit Glaseinbauten der Firma Glasbau Heinrich Hahn aus Frankfurt (Grand Prix und Goldmedaille) in der Abteilung 4 für Schmuck- und Stahlwaren bildeten im Deutschen Pavillon auffällige Ausnahmen. In den Themenpavillons fanden entsprechende Modelle für die deutsche Präsentation durch-aus Anwendung, zur Lenkung des Besucherstroms und zur Raumteilung eigneten sie sich jedoch nicht.

Resümierend kann man feststellen, dass die Ausstellungs-konzeption des Deutschen Pavillons der gezielten Besucherlenkung diente und sich als Instrument der nationalsozialistischen Propagandainszenierung interpretieren lässt.



Tafelservice *Urbino*, Entwurf: Trude Petri, 1931, Ausführung: Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin (KPM), Schenkung I. und W. Funke



Ausstellungsvitrine mit der Großen Deckelvase von Else Möckel



Große Deckelvase, Entwurf: Else Möckel, 1937, Ausführung: Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin (KPM)



Kaffeekannen *Service 639*, Entwurf: Wilhelm Wagenfeld, 1934, Ausführung: Porzellanmanufaktur Fürstenberg, Schenkung I. und W. Funke, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Rohkostservice, Entwurf: Gerhard Marcks, 1929, Ausführung: Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin (KPM), © VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Blick in die Ausstellungshalle