



CHAUFFEURS DE TAXI

DER «PAVILLON DE LA PAIX» AUF DER PARISER WELTAUSSTELLUNG 1937

Bis heute wird die Topografie der Weltausstellung 1937 vor allem über die gebaute Konfrontation des sowjetischen und des nazideutschen Pavillons mit seinen wechselseitig auftrumpfenden Architekturen von Boris Iofan und Albert Speer wahrgenommen. (ABB. 1) Dabei wird zumeist übersehen, dass das Raumprogramm des Ausstellungsgeländes eine bedeutungsvolle Längsachse hatte: Dem alles überragenden Eiffelturm stand auf dem erhobenen Plateau der Place du Trocadéro der «Pavillon de la Paix» mit der Friedenssäule gegenüber. (ABB. 2 UND 3) Bereits vor Antritt der Volksfront-Regierung unter Léon Blum 1936 war im Generalplan von 1933 ein Tag und Nacht sichtbares «Signal» auf der Place du Trocadéro gefordert worden, das den Haupteingang des Ausstellungsgeländes markieren sollte. (ABB. 4) Erst mit dem Abriss des Palais du Trocadéro und dem Bau des tiefergelegenen Palais de Chaillot ab 1935 wurde dieses «Signal» überhaupt in der Achse zum Eiffelturm sichtbar. In der Zeit der Regierung von Léon Blum (4. Juni 1936 bis 29. Juni 1937) mutierte das «Signal» auf Anregung der internationalen Friedensbewegung (Rassemblement Universel pour la Paix, RUP) zum «Monument de la Paix» und die dann zunächst konzipierte Ehrenhalle zum größeren «Pavillon de la Paix», dessen Ausgestaltung ebenfalls der RUP übertragen wurde. Im Folgenden wird die Planungs- und Baugeschichte des Pavillons erläutert und das Bildprogramm der Innendekoration rekonstruiert, zu der auch ein Wandbild von Max Lingner gehörte.¹ (ABB. 21)

ABB. LINKS Max Lingner, «Les chauffeurs de taxi» (Die Taxifahrer), aus der Serie zu Berufen, in: *La Vie ouvrière*, 27. Januar 1938, S. 1.

Thomas Flierl, Der «Pavillon de la paix auf der Weltausstellung 1937, in: Thomas Flierl und Angelika Weißbach (Hrsg.), *Der Wille zum Glück. Max Lingner im Kontext. Kunst und Politik in Frankreich 1929–1949*: arthistoricum.net, 2024, S. 138–169, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1411.c20355>

1 — Die beiden informativsten Aufsätze zum Thema stammen von Philippe Rivoirard. Vgl. ders., «Der Pazifismus und die Friedenssäule», in: Jürgen Hart (Hg.), *Die Axt hat geblüht... Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, Düsseldorf 1987, S. 135–139. Zuvor ausführlicher auf Französisch: ders., «Le Pacifisme et la Tour de la Paix», in: Institut Française d'Architecture / Paris-Musées (Hg.), *Cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et de techniques dans la vie moderne*, sous la direction de Bertrand Lemoine, assisté de Philippe Rivoirard, Paris 1987, S. 308–317. Später dann ders., «1878–2015: Du Palais du Trocadéro au Palais de Chaillot», in: *Le Musée. Histoire d'un Musée Laboratoire*, sous la direction de Claude Blanckaert, préface d'Yves Coppens, Musée de l'Homme, Paris 2015, S. 160–170. Zur Pariser Weltausstellung 1937 insgesamt sehr instruktiv auch: Jay Winter, *Dreams of Peace and Freedom. Utopian moments in the Twentieth Century*, New Haven / London 2006. Auf Grundlage dieser Texte und eigener Archivrecherchen steht hier jedoch der «Pavillon de la Paix» im Mittelpunkt des Interesses.



ABB. 1 Blick vom Haupteingang an der Place du Trocadéro auf das Weltausstellungsgelände 1937



ABB. 2 Gegenblick auf die Friedenssäule von dem Pont d'Iéna



ABB. 3 Friedenssäule mit dem Pavillon de la Paix

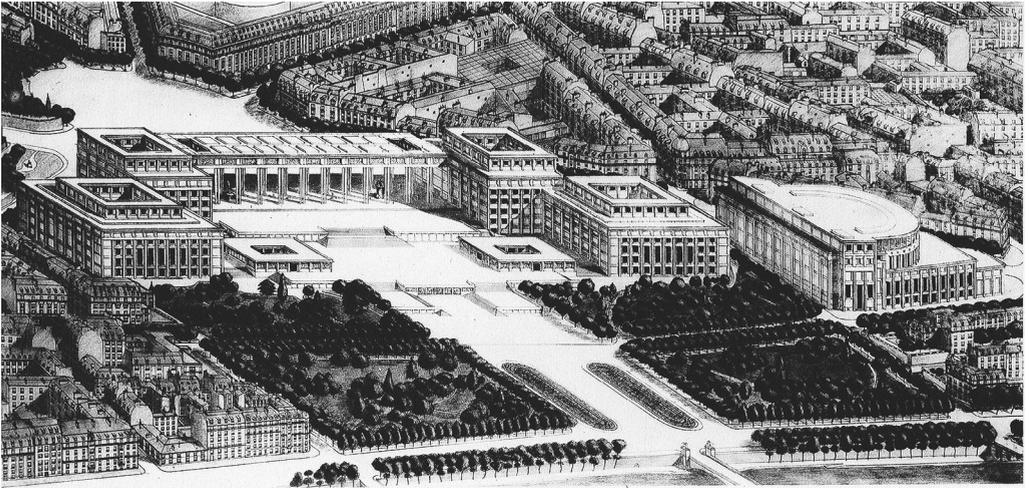
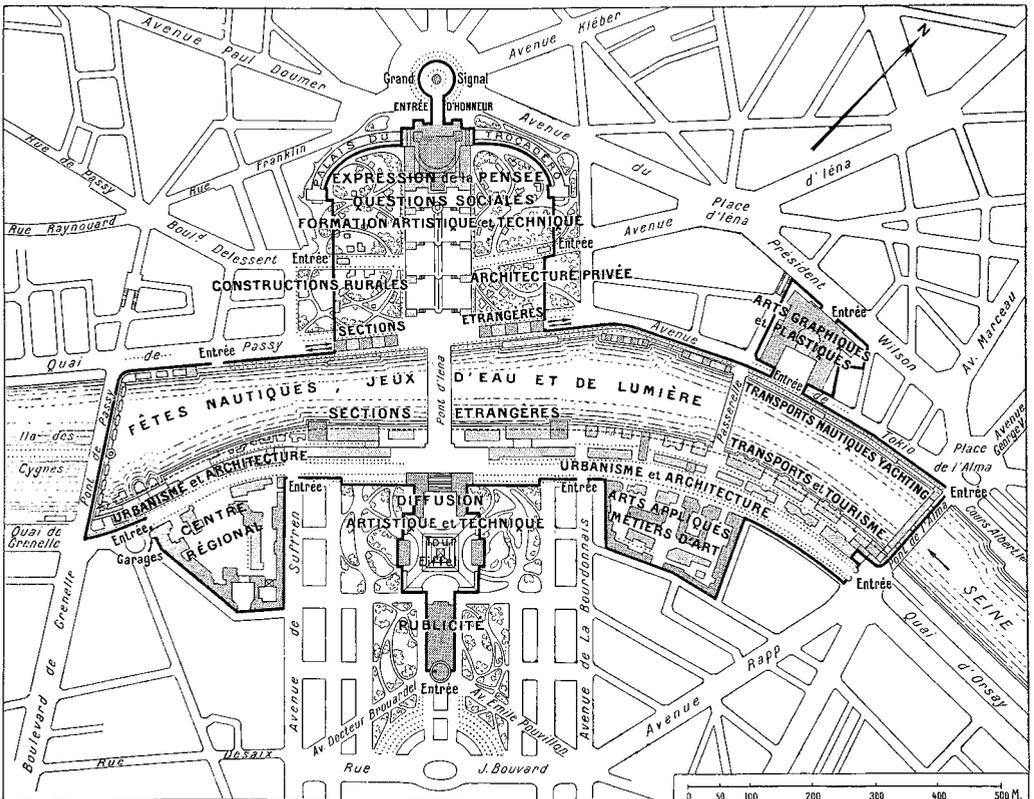


ABB. 5 Das Projekt der Brüder Perret 1933

ABB. 4 Erste Planung für die Weltausstellung, 1933



Die Planung für die Weltausstellung 1937

In Paris hatten bereits in den Jahren 1855, 1867, 1878, 1889 und 1900 Weltausstellungen stattgefunden. Mit den Gärten der Champs-Élysées und dem Champ de Mars verfügte Paris über bestens geeignete Areale für temporäre Ausstellungen. Seit 1878 hinterließen die Ausstellungen auch dauerhaft prominente Gebäude: 1878 den Palais du Trocadéro, 1889 den Eiffelturm und 1900 den Grand sowie den Petit Palais.

Insbesondere die Konstellation zwischen Palais du Trocadéro und Eiffelturm erlangte stadtbildprägende Bedeutung. Ganz in der Tradition der vorangegangenen Ausstellungen wurde zunächst auch für 1937 geplant: «Im April 1933 legten Charles Letrosne und Jacques Gréber, die leitenden Architekten der Ausstellung, den vorläufigen Masterplan vor: Die Veranstaltung sollte hauptsächlich auf der Achse Trocadéro — Champ de Mars einerseits und an den Ufern der Seine andererseits stattfinden, wobei sich der Eingang auf der Place du Trocadéro befinden sollte.»² (ABB. 4). Dieser Masterplan ging noch vom Erhalt des Palais du Trocadéro aus. Angesichts des großen Bedarfs wurde das Ausstellungsgelände später noch erweitert, ohne allerdings das Achsenkreuz in seiner Dominanz in Frage zu stellen.

Bereits im Sommer 1933 war Kritik am Erhalt des Palais du Trocadéro aufgekommen. Ermutigt durch Bildungsminister Anatole de Monzie vom Parti républicain-socialiste, der die Planungen für nicht ehrgeizig genug hielt und einen Beirat zur Gestaltung der Ausstellung berief, legten die Architekten Gustave und Auguste Perret einen alternativen Entwurf vor. Die Brüder Perret wollten an Stelle des Palais du Trocadéro eine «Cité des musées» errichten. (ABB. 5) Der Entwurf sah eine fußläufige Verbindung zwischen der Place du Trocadéro und den Gärten zur Seine und damit eine Blickbeziehung zum Eiffelturm vor. Der bestehende große Konzertsaal im Palais du Trocadéro wäre an einen anderen Standort verlegt worden.

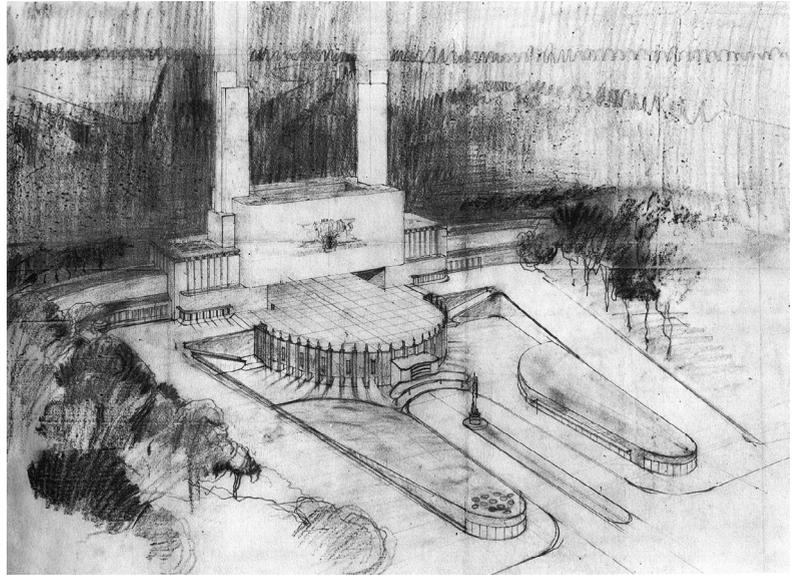
Die Abberufung des Ministers im Januar 1934 stoppte jedoch zunächst diese Pläne. Unter den beiden neuen, wiederum vom Parti radical angeführten Regierungen, die jeweils nur kurz im Amt waren,³ hielt man an den ursprünglichen Plänen fest. Offensichtlich war man sich des wenig zeitgemäßen Ausdrucks des Palais du Trocadéro bewusst, fand aber nicht die Kraft zu einer neuen Lösung, sondern wollte das eklektizistische Bauwerk hinter einer «modernen» Fassade verstecken.

Am 3. November 1934 lesen wir in der französischen Zeitschrift *L'Illustration* folgende Erläuterung des Generalplans (ABB. 4): «Das Palais Trocadéro nimmt in diesem Plan einen Ehrenplatz ein. Es befehligt die große Achse, die vom Chaillot-Hügel hinunter zum Champ de Mars führt. Es ist wie der Eiffelturm in den Rahmen der Ausstellung eingebettet und ist das unvermeidliche Hauptmotiv der Komposition. Es stammt aus dem Jahr 1878, und das ist deutlich zu sehen. Einen Moment lang hatte man daran gedacht, es abzureißen. Der Abriss wurde aufgrund der knappen

2 — Rivoirard 2015, wie Anm. 1, S. 168

3 — Édouard Daladier vom 30. Januar bis 9. Februar 1934 und Gaston Doumergue vom 9. Februar bis 8. November 1934.

ABB. 6 Jacques Carlu und Robert Mallet-Stevens, Entwurf für ein «Museum der Republik», September 1934



Zeit, der begrenzten Mittel und vermeintlich auch wegen der Schwierigkeit, die beiden dort untergebrachten Museen, das für vergleichende Bildhauerei und das für Ethnografie, zu verlagern, als unmöglich erachtet. Daher wurde die bescheidenere und «provisorische» Entscheidung getroffen, das Gebäude zu verkleiden: Leichte Strukturen verdecken die veralteten Fassaden und verschaffen der etwas beengten Ausstellung zusätzliche Fläche. Die Museen bleiben an ihrem Platz.

Der große Saal, der für Kongresse, Tagungen und Galas genutzt werden soll, wird sowohl in Bezug auf die Innenräume als auch auf die Belüftung und die Akustik vollständig umgebaut. In der Mitte der Place du Trocadéro, von der mehrere Avenuen abzweigen, wird ein vertikales Signal, das Tag und Nacht sichtbar ist, als Zielpunkt für diese Avenuen dienen und den Ehreingang bezeichnen. Auf der Gartenseite werden die Springbrunnen, deren Stil nicht zum Stil von 1937 passt, abgedeckt.⁴ Kurz zuvor hatten Jacques Carlu und Robert Mallet-Stevens im September 1934 noch einen Entwurf für ein «Musée de la République» (ABB. 6) unterbreitet, der zu dieser Zeit zwar noch abgelehnt worden war, aber wichtige Elemente der späteren Lösung enthielt.⁵

Dennoch wurden im Oktober 1934 noch jene Wettbewerbe ausgelobt, die den Erhalt und die Verhüllung («Camouflage») des Palais du Trocadéro, der Gärten und

4 — «Le plan directeur de l'Exposition de 1937», in: *L'Illustration* vom 3. November 1934, Nr. 4783, S. 320.

5 — Philippe Rivoirard umriss diesen Entwurf so: «Der Grundriss des alten Palais diente als Grundlage für diesen Vorschlag: Die Flügel wurden auf der Gartenseite aufgestockt und die Türme verkleidet. Vor allem aber wurde der Veranstaltungssaal in den Hang versenkt, wodurch

ein großer Vorplatz entstand, der sich zu den Gärten des Trocadéro und der Aussicht auf das Champ de Mars öffnete und teilweise von einer Galeriebrücke überdacht wurde, deren Giebel eine Allegorie der Republik zeigt, ein Werk der Bildhauer Jan und Joël Martel [...]» Rivoirard 2015, wie Anm. 1, S. 171

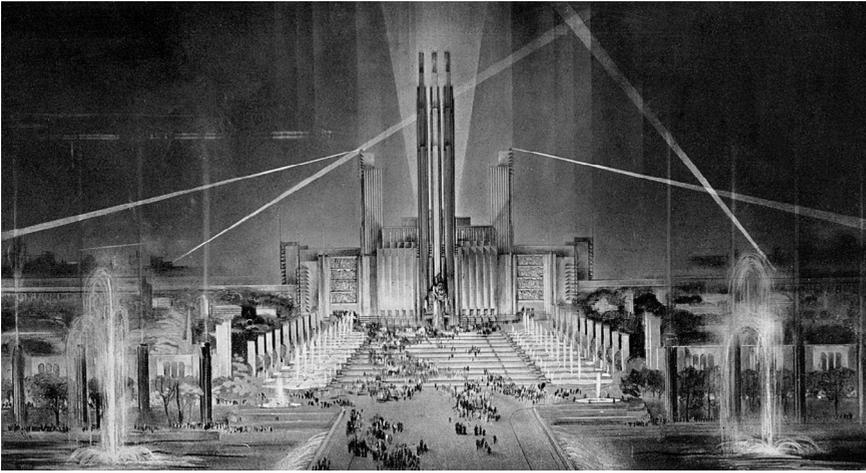


ABB. 7 Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma und die Brüder Martel, «Camouflage-Projekt», Dezember 1934

Brunnen vorsahen, die innere Reorganisation der Gebäude anstrebten sowie die Gestaltung eines Lichtsignals auf der Place du Trocadéro in Auftrag gaben.

Mit ihrem «Camouflage-Projekt» (ABB. 7) gewannen Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma und die Brüder Martel im Dezember 1934 den Wettbewerb. Sie erhielten daraufhin den Auftrag zur Umgestaltung des Palais du Trocadéro. Jacques Carlu wurde im Januar 1935 zum Chefarchitekten des ganzen Projekts ernannt. Die Anleihen beim amerikanischen Hochhausbau, speziell dem Rockefeller Center, sind nicht zu übersehen.

Der Aufschrei in der Öffentlichkeit⁶ gab der neuen politischen Führung unter Premierminister Pierre-Étienne Flandin (vom 8. November 1934 bis 1. Juni 1935) die Kraft, endlich den Abschied vom alten Palais einzuleiten.

Nun, Ende Februar 1935, wurde ein Projekt gefordert, das durch folgende Leitlinien charakterisiert sein sollte:

1. Abriss des zentralen Teils des Palais du Trocadéro einschließlich der Türme;
2. Öffnung zur Place du Trocadéro und Schaffung einer großen Terrasse, die die Seine überragen und einen monumentalen Eingang zur Exposition von 1937 bilden sollte;
3. Unter der Terrasse wird ein neuer großer Saal mit 4.000 Plätzen eingerichtet, der modern gestaltet ist und für Konzerte und öffentliche Veranstaltungen genutzt werden soll;

6 — «Das ist die bewundernswerte Ketzerei, die man plant: Während der Dauer der Ausstellung von 1937 soll dieses Ausstellungsgebäude, das Trocadéro, getarnt werden, um diesem Bauwerk anschließend seine dauerhafte Hässlichkeit zurückzugeben. Die Kosten für eine solche

Fälschung: 20 bis 30 Millionen!» (Claude Roger Marx, zit. nach Pierre Vago, «L'esprit de l'exposition — DU NOUVEAU», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, August 1935, S. 82, hier zit. nach Rivoirard 2015, wie Anm. 1, S. 171).

4. Erweiterung, Umbau und Erhöhung der Flügel und einiger Teile des alten Trocadéro, um durch eine erhebliche Vergrößerung der Flächen die Erweiterung der bestehenden Museen und die Einrichtung neuer Museen und Abteilungen zu gewährleisten. Diese zusätzlichen Flächen könnten vorübergehend von der Exposition von 1937 genutzt werden.⁷

Wiederum erhob sich Protest, nun dagegen, dass ausgerechnet jenes Team, das das «Camouflage-Projekt» vertreten hatte, mit dem Neubau des Palais de Chaillot beauftragt werden sollte. Künstler und Schriftsteller, wie Jean Cocteau, Paul Léautaud, François Mauriac, Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Rouault, Marc Chagall, Georges Braque, Aristide Maillol, Charles Despiau, Jean-Paul Laurens, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Henri Focillon u.a., unterschrieben eine entsprechende Petition.⁸

Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azéma führten schließlich den Bau des Palais de Chaillot und den Umbau der Flügelbauten in der uns heute bekannten Weise aus.⁹ (ABB. 8 UND 9)

Während andere Architekten das geforderte «Signal» mit der Gestaltung des Palais du Trocadéro verbanden, behandelten Albert Laprade und Léon Bazin «das Signal mit dem ihnen eigenen Scharfsinn und Charme, aber in einer vom Palast unabhängigen Weise.»¹⁰ Sie erhielten den Auftrag.

Vom «Grand Signal» zum «Monument» und zum «Pavillon de la Paix»

Zunächst hatte das Architektenduo in der frühen Wettbewerbsphase noch sehr verschiedene Entwürfe unterbreitet — sicher auch eine Reaktion auf die Unsicherheit der wechselnden Auftraggeber. Nachdem die Entscheidung für den Abriss des Mittelteils des alten Palais du Trocadéro gefallen war, sehen wir einen hohen Campanile auf quadratischem Grundriss über dem neuen Palais de Chaillot, offenbar auch eine Reminiszenz an die beiden Türme des aufgegebenen Palais du Trocadéro.¹¹ (ABB. 10) Dieser Turm wäre offensichtlich mit einer Aussichtsplattform ausgestattet und hätte einen phänomenalen Überblick über das Ausstellungsgelände vis-à-vis des Eiffelturms geboten. Interessanterweise enthält diese Skizze bereits bzw. noch das Reiterstandbild für Maréchal Ferdinand Foch, das vor der Weltausstellung 1937 für den französischen Oberkommandierenden der Alliierten der Westfront im Ersten Weltkrieg geplant und 1938 über einen Wettbewerb entschieden, wegen des Zweiten Weltkrieges aber erst 1951 realisiert wurde!

7 — Vgl. *Les concours d'architecture pour l'Exposition de 1937*, Extrait de «L'Illustration», Ausgaben vom 3. November 1934, 5. Januar, 26. Januar, 9. März, 6. April und 20. April 1935, S. 3.

8 — Vgl. Rivoirard 2015, wie Anm. 1, S. 172.

9 — Der Streit über den Umgang mit dem Palais du Trocadéro war direkt mit der museumspolitischen Debatte über den Erweiterungsbedarf des Musée d'ethnographie du Trocadéro (nach der Neueröffnung 1937: Musée de

l'Homme) und eine mögliche Neuordnung der Pariser Museen verbunden. Dem kann hier leider nicht nachgegangen werden. Die Wendungen von Jacques Carlu geben ein beredtes Zeugnis von der Abhängigkeit eines Architekten von seinem Auftraggeber, in diesem Fall dem Kommissar der Weltausstellung und den wechselnden französischen Regierungen.

10 — Extrait de «L'Illustrations», S. 3.

11 — Ebd., S. 91.

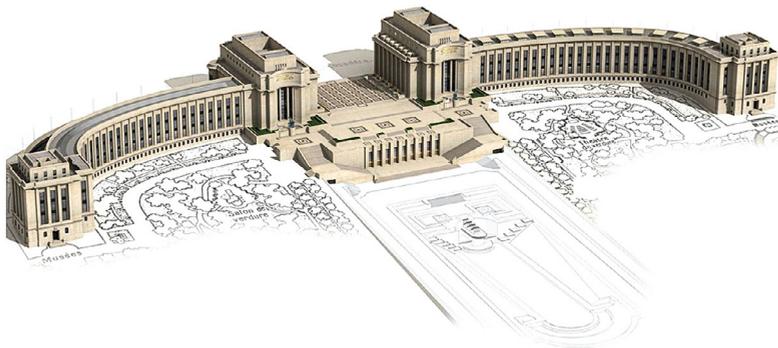
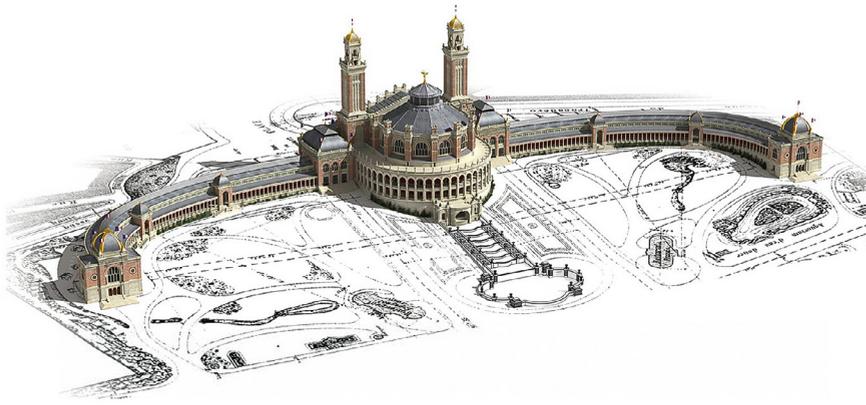


ABB. 8 UND 9 Umbau des Palais du Trocadéro in das Palais de Chaillot

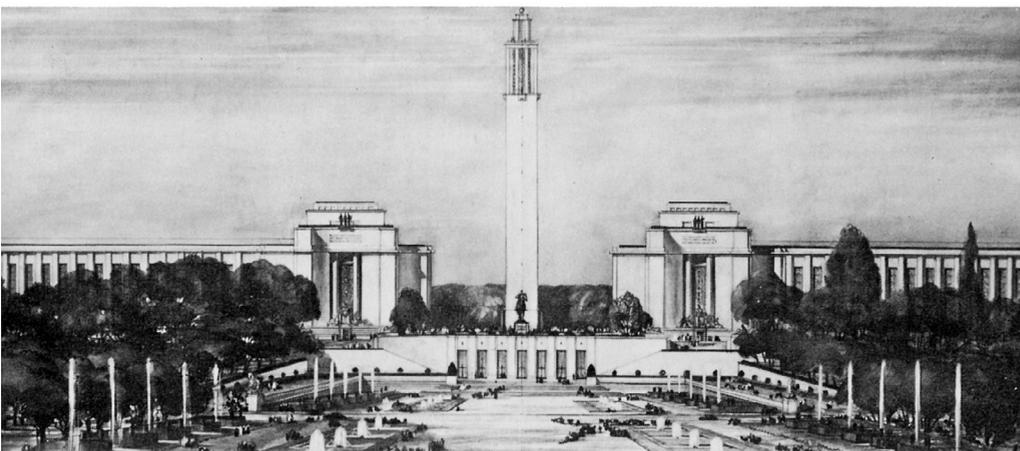


ABB. 10 Albert Laprade und Léon Bazin, Kampanile auf quadratischem Grundriss über dem neuen Palais de Chaillot, 1935

Schließlich finden wir einen Entwurf von Laprade/Bazin, der eine runde und ebenfalls sehr hohe Säule zeigt, die auf einer dreistufigen quadratischen Basis steht und von einer allegorischen Skulptur bekrönt wird. Um die Säule herum wehen die Flaggen der an der Weltausstellung teilnehmenden Länder. Eine Ehrenhalle oder ein Pavillon sind nicht zu erkennen. (ABB. 11)

Im Nachlass von Laprade in der Cité de l'architecture befinden sich zwei weitere Entwürfe, die jeweils mit einem Eingangsstempel vom 8. Februar 1937 datiert sind. Es sind nunmehr zwei Friedenstempel. Beide Entwürfe zeigen ein einstöckiges hufeisenförmiges Gebäude, das sich umgeben von einem Kranz von Bäumen zum Ausstellungsgelände öffnet — mehr eine begehbare Plattform auf einer Ehrenhalle. Der eine Entwurf zeigt auf der hufeisenförmigen Ehrenhalle einen quadratischen Sockel mit der Aufschrift «PAX» und einer allegorischen Skulptur darauf. Über dem Eingang zur Ehrenhalle findet sich der Spruch: «Paix aux hommes de bonne volonté» [Friede den Menschen guten Willens].¹²

Die neue Funktionsbestimmung als «Monument de la Paix» ging auf eine Initiative französischer Intellektueller zurück, die sich am 14. November 1936 an den sozialistischen Premierminister Léon Blum gewandt hatten:

«Sehr geehrter Herr Präsident,

wir sind sehr glücklich zu erfahren, daß Sie das Projekt zur Errichtung eines Pavillons de la Paix zur Ausstellung von 1937, das Ihnen unlängst von unserem Freund Jean Carlu¹³ vorgelegt worden ist, positiv aufgenommen haben.

Diese Initiative entspricht nicht nur dem ausdrücklichen Wunsch aller Mitglieder der Französischen Pazifistischen Assoziationen, sondern auch aller Delegierten der beim Internationalen Kongress von Brüssel repräsentierten 40 Nationen. [...]

Das Projekt hat so viel Interesse geweckt, daß man ihm einen würdigen Platz zuweisen sollte, und kein anderer scheint geeigneter als der Place du Trocadéro, der direkt im Ausstellungsgelände selbst liegt und dessen Gestaltung noch in Arbeit ist.

Dieses symbolische Monument würde, auf der höchsten Stelle des Chaillot-Hügels errichtet, das Seine-Tal und die ganze Ausstellung 1937 dominieren. Letztere stünde dann unter dem Zeichen des Friedens, und Frankreich würde noch einmal mehr der Welt in augenscheinlicher Weise seine pazifistischen Wünsche ausdrücken.

Das geplante Monument sollte aus einem hohen Pylon oder einem mit allen National-Fahnen geschmückten Signal und einer symbolischen Friedensfigur

12 — «Paix aux hommes de bonne volonté.» (Lc. 2, 15)
Im Deutschen: Luk. 2.14.

13 — Jean Carlu (1900–1997) war Vorsitzender der Grafik- und Werbeabteilung der Pariser Weltausstellung 1937 und einer der führenden Plakatkünstler der Zwischenkriegszeit in Frankreich. Er ist der Bruder

des Architekten Jacques Carlu (1890–1976), der 1935 die Kunstsektion Frankreichs auf der Weltausstellung in Brüssel gestaltete und 1935 bis 1937 als Chefarchitekt das Palais de Chaillot verantwortete. Beide Brüder gingen während der deutschen Okkupation in die USA.



ABB. 11 Albert Laprade und Léon Bazin, Begehbare Friedenssäule mit allegorischer Skulptur, 1936

bestehen. Im Innern soll es einen zentralen Raum geben, der der Verherrlichung unseres konstruktiven Friedenswillens geweiht ist, umgeben von kleineren Räumen, in denen auf möglichst eindrucksvolle Weise alle menschlichen Aktivitäten (Kunst, Literatur etc.), die dem Frieden dienen, dargestellt werden.

Wir vertrauen darauf, Herr Präsident, durch Ihre Unterstützung, die Zustimmung zu diesem Projekt durch die Hauptverwaltung [das Generalkommissariat der Ausstellung] zu gewinnen und die Konstruktion [den Bau] des Pavillons auf dem von uns vorgeschlagenen Platz veranlassen zu können.

Hochachtungsvoll [Wir versichern Sie, Herr Präsident, unserer respektvollen Ergebenheit.]»¹⁴

Die Pavillonentwürfe von Laprade/Bazin entsprechen exakt den Anregungen der Friedensaktivisten. Man kann daher annehmen, dass sie bereits dem Besuch von Jean Carlu beim Premierminister zugrunde lagen, also bereits im Herbst 1936 entstanden waren.

Die Abkehr vom Denkmal für Maréchal Foch und die Aufstellung der Friedenssäule und des Friedenspavillons müssen auch als friedenspolitisches Zeichen des sozialistischen Ministerpräsidenten Léon Blum gedeutet werden. Er erkannte wohl, dass die geplante Aufstellung von zwei französischen Marschällen aus dem Ersten

14 — Rivoirard 1987, wie Anm. 1, S. 135.

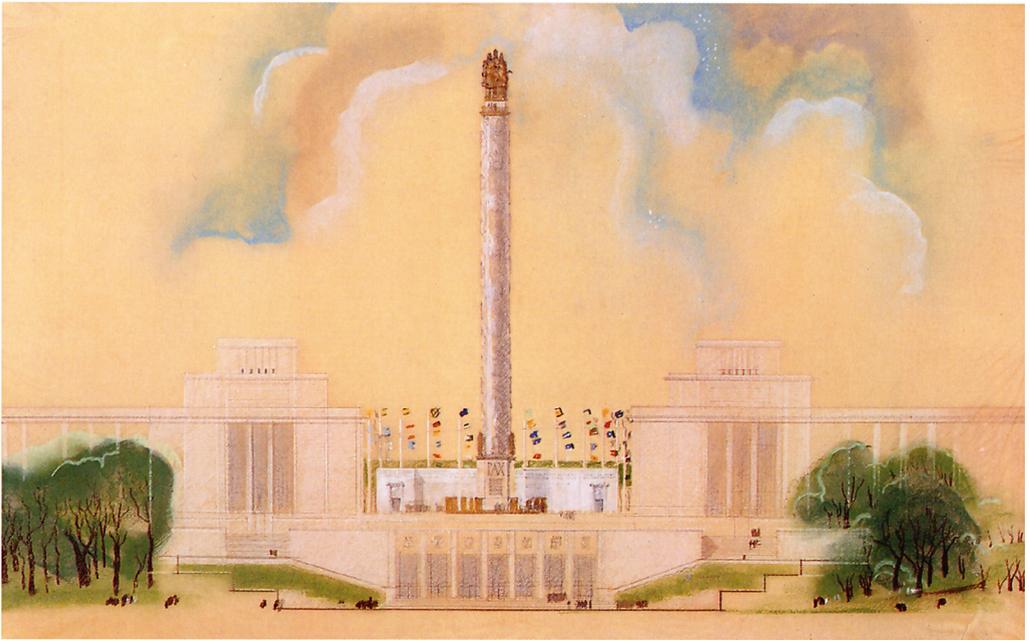


ABB. 12 Albert Laprade und Léon Bazin, Darstellung von Säule und Pavillon, 1936

Weltkrieg, Foch und Joffre, auf der Place du Trocadéro bzw. geografisch genau gegenüber vor der Militäarakademie am Champs de Mars der Weltausstellung eine allzu starke militärhistorische Rahmung gegeben hätte. Nach Ablösung der Volksfront-Regierung wurde genau dieser Plan realisiert. Noch 1939 wurde die Statue für Joffre errichtet, während die für Foch, wie bereits erwähnt, erst 1951 auf der Place du Trocadéro aufgestellt wurde.

Eine erste Darstellung der Kopplung von Säule und halbrundem Pavillon ist in **ABB. 12** zu sehen. Die hohe Säule wäre ebenfalls begehbar gewesen. Wie Rivoirarde meint, stammte die Anregung, den Pavillon als kreisförmige Halle anzulegen, vom Chefarchitekten der Weltausstellung Jacques Gréber.¹⁵

Im Nachlass von Laprade finden sich auch zwei Projektbeschreibungen, die die nächsten Entwürfe programmieren. Um die Säule herum «befindet sich ein Gebäude mit sehr einfachen Linien, ein wahres Heiligtum des Friedens. Hier werden die Schrecken des Krieges, die Bemühungen aller Friedensgesellschaften auf der ganzen Welt und die Seligpreisungen für zukünftige Generationen, die endgültig im Zeichen des Friedens leben, dargestellt.»¹⁶

Für diesen Dreischritt einer kuratierten Ausstellung gibt es auch einen ersten Grundriss. (**ABB. 13**) Danach wäre man am rechten Kopfbau in das Gebäude eingetreten, dann in den Raum mit den Schrecken des Krieges gelangt, um dann den Kampf der

15 — Ebd.

16 — Vgl. Fonds Laprade, Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture contemporaine.

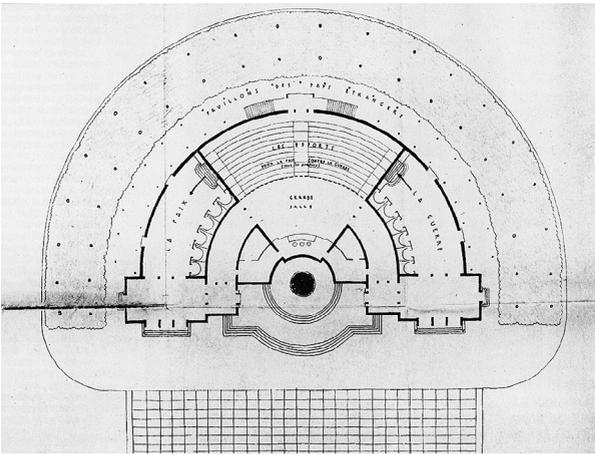


ABB. 13 Albert Laprade und Léon Bazin, Grundriss des Friedenspavillons (mit Kino- und Konferenzraum und Galerieraum im Untergeschoss)

ABB. 14 Foto des realisierten Pavillon de la Paix

Friedenskräfte zu erleben und schließlich im Reich der wirksamen Friedensbewegung anzukommen. Das Gebäude wäre im Mittelteil etwas erhöht, da der große Saal zugleich ein Konferenz- und Kinoraum hätte sein sollen. Unter der Zuschauertribüne wäre das Thema des Friedenskampfes in einer durch einige Stufen hinunter erschlossenen Museumsgalerie abgehandelt worden. Im Außenbereich des Gebäudes hätten zusätzliche temporäre Bauten ausländischer Friedensgesellschaften gestanden.

Schließlich einigte man sich in der Besprechung am 8. März 1937 auf eine vereinfachte Endfassung ohne Konferenz- bzw. Kinosaal, deren Planfassung auf den 5. April 1937 datiert. Die Bauarbeiten begannen am 11. April 1937.¹⁷ Die mit Olivenzweigen geschmückte Säule wurde auf eine Höhe von 50 Metern gekürzt und die symbolische Skulptur fand die endgültige Form eines Sterns. So wurde der Pavillon schließlich auch realisiert. (ABB. 14)

In den Akten tritt die RUP als Internationales Organisationskomitee für den Pavillon de la Paix auf, später ist vom Pavillon der RUP die Rede. Während der französische Staat offenbar die Baukosten und einen Teil der Innenausstattung (die sieben unten näher beschriebenen Panneaux) finanzierte, übernahm die RUP den Rest der Kosten für die Ausstellungsgestaltung.

Die Ausstellung im Friedenspavillon

Auch wegen der verspäteten Programmierung des Pavillons, die RUP hatte erst im März 1937 die Verantwortung für seine Innengestaltung übernommen, fand der Pavillon de la Paix, der noch unter der alten Bezeichnung «Monument de la Paix» aufgelistet wurde, im *Catalogue Officiel* nur am Rande Erwähnung.¹⁸

17 —Vgl. Rivoirard 1987, wie Anm. 1, S. 136.

18 —Vgl. *Exposition internationale des arts et des techniques*

dans la vie moderne, Paris 1937, Catalogue général officiel, Bd. 2, Catalogue par pavillons, Paris 1937, S. 155.

Aus Archivadokumenten, anhand des vom RUP herausgegebenen Faltblatts (ABB. 15) sowie von Fotografien lässt sich ein Ausstellungsrundgang durch die fünf Säle rekonstruieren.¹⁹ Erstaunlicherweise weichen die internen Konzeptpapiere sowie der gedruckte Ausstellungsführer einerseits und die Fotodokumente andererseits in einem entscheidendem Punkt voneinander ab: Das Faltblatt suggeriert, dass der Pavillon auf der linken Seite betreten worden sei, während die Fotodokumente das Gegenteil beweisen: der Eingang in den Pavillon war rechts. Der Rundgang hatte so merkwürdige Brüche. Folgen wir aber zunächst dem intendierten Ausstellungskonzept. Dem in acht Sprachen herausgegebenen Faltblatt ist zu entnehmen, dass die Ausstellung thematisch in drei Hauptteile gegliedert war: I. Die Verwüstungen des Krieges (Zahlen und Kriegsbilder seit dem 15. Jahrhundert), II. Die Bestrebungen der Menschheit für die Rettung des Friedens (die Tätigkeit der internationalen Organisationen und das Werk des Völkerbundes) und 3. Die Tätigkeit der Weltfriedensbewegung.

Saal 1: Der Kampf zwischen Krieg und Frieden

Die Eingangshalle war in einem Hell-Dunkel-Kontrast gestaltet. Die dunkle, rechte Seite zeigte die Verwüstungen des Krieges: «Es ist dunkel, und die Atmosphäre des Todes scheint nahe.»²⁰ Die linke, hellere Seite zeigte dagegen «die Größe, zu der der Mensch fähig ist, wenn er in Ruhe seiner Arbeit nachgehen kann», wenn «er seine Talente nicht der Zerstörung, sondern der konstruktiven Tätigkeit zuwendet.»²¹ In der Mitte, als Supraporte über dem Eingang zur Ausstellung, traf man auf die versammelte Menschheit mit der Aufforderung, zwischen Krieg und Frieden zu wählen. So ist bereits am Eingang die dreiteilige rhetorische Struktur der Ausstellung markiert. Mit Bezug auf Dante gesagt: Inferno, Purgatorio, Paradiso. Von dieser Eingangshalle existiert auch ein Foto. (ABB. 16)

Saal 2: Kriege gestern und heute

Hat man das Tor zum Saal 2 durchschritten, stellt sich eine Art historischer Bilderbogen in den Weg, der die Entwicklung der Kriegsführung seit dem 15. Jahrhundert illustriert. Vermutlich ist diese Illustration gemeint, wenn wir lesen: «Eine einzigartige Sammlung von Waffen und Uniformen zeigt 150 verschiedene Soldatentypen vom Ende des Mittelalters bis zur heutigen Zeit.»²² Die zentralen Botschaften: 1. «Die Zahl der Kriegsjahre in jedem Jahrhundert ist nach dem 15. Jahrhundert zurückgegangen, hat aber in unserem Jahrhundert wieder zugenommen.» 2. «Der Kriegsschauplatz hat sich immer weiter ausgedehnt, bis er heute die ganze Welt umfasst.» 3. «Die Zerstörungskraft der Kriegsmaschinerie hat sich [...] ständig weiterentwickelt.»²³ In einem besondere Exponat wird auf den Ersten Weltkrieg Bezug

19 — Sofern hier nicht erwähnt, sind die Gestalter und Autoren der Ausstellungsobjekte leider unbekannt.

20 — «The Message of the Peace Pavillon», Anlage zum Schreiben der Internationalen Sekretäre der ICP/RUP, E.A. Allens und Louis Dolivet, vom 5. Juli 1937, Interna-

tionales Institut für Sozialgeschichte (IISG), Amsterdam, RUP 137, im Original in Englisch, 3 Seiten, hier S. [1].

21 — Ebd.

22 — Ebd.

23 — Ebd.

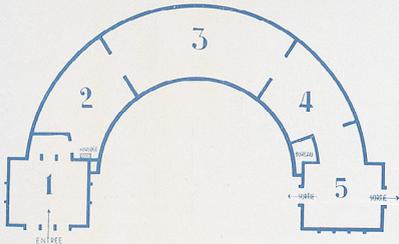
BESUCHEN SIE DEN FRIEDENS- PAVILLON

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG
EINGANG: PORTE D'HONNEUR
(PLACE DU TROCADERO)

PARIS 1937



DER FRIEDENSPAVILLON, SYMBOL DER INTERNATIO



INNENAUSGESTALTUNG.

Der Pavillon umfasst drei Hauptteile, die in fünf Sälen aufgeteilt sind :

- I. — Die Verwüstungen des Krieges (Zahlen und Kriegsbilder seit dem 15. Jahrhundert).
- II. — Die Bestrebungen der Menschheit für die Rettung des Friedens (Tätigkeit der grossen internationalen Organisationen) DAS WERK DES VÖLKERBUNDES.
- III. — Die Tätigkeit der Weltfriedensbewegung.
Die vier Punkte.
Pazifistische Literatur.

ANORDNUNG DER SÄLE

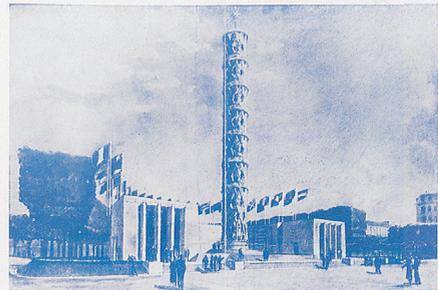
- Saal 1. — Der Kampf zwischen Krieg und Frieden.
Saal 2. — Kriege gestern und heute.
Saal 3. — Die grossen Friedenskräfte.
Saal 4. — Das Werk des Völkerbundes.
Saal 5. — Die Zusammenfassung der Friedenskräfte (R. U. P.).
Moderne Bibliothek.

Auf dem Trocaderoplatz erhebt sich, die Internationale Ausstellung überragend, der FRIEDENSPAVILLON.

Bereits von weitem bemerkt der Besucher eine mächtige Säule, die in mehreren Sprachen die Inschrift "WELTBEWEGUNG FUER DEN FRIEDEN" trägt.

Der Bau des Pavillons wird von den Architekten LAPRADE und BAZIN ausgeführt.

Die von der Weltfriedensvereingung ernannte Künstlerkommission umfasst die Künstler und Architekten: BELL, Jean CARLU, JAHN, JOURDAIN, KEMETTER, Blanche KLOTZ, LINGNER, MOULAERT, NASH, WEISSMANN, WHISTLER und andere.



SIE BESUCHEN DEN FRIEDENSPAVILLON

UM KENNEN ZU LERNEN : Die Geschichte von Krieg und Frieden.
Die Propaganda und Technik des Friedens.

UM SICH ZU INFORMIEREN : an Hand der Ihnen zur Verfügung.

UM ZU HELFEN : an der Organisation der Friedensbewegung.

Der Besuch des PAVILLONS wird für Sie

EIN UNVERGESSLICHES ANDENKEN SEIN

Der Besuch gibt Ihnen Argumente, Tatsachen, Daten und Zahlen für die



INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG IN PARIS

ORGANISATION.

Der FRIEDENSPAVILLON wird von der Weltfriedensvereinigung organisiert unter Mithilfe der grossen internationalen Organisationen, insbesondere der **INTERNATIONALEN UNION DER VÖLKERBUNDSVEREINIGUNGEN.**

Die Weltfriedensvereinigung fasst die Friedenskräfte der Welt zusammen. Gewerkschaften, Genossenschaften, religiöse, kulturelle und politische Organisationen, ehemalige Frontkämpfer, Frauenorganisationen arbeiten gemeinsam auf der Basis der vier Grundsätze:

- 1) Unverletzbarkeit der aus Verträgen erwachsenden Verpflichtungen;
- 2) Einschränkung und Begrenzung der Rüstungen durch internationale Abkommen und Abschaffung der aus der Produktion und dem Handel mit Waffen entstehenden Profite;
- 3) Verwirklichung des Völkervertrages zur Verhinderung und Beendigung von Kriegen durch die Organisation der kollektiven Sicherheit und gegenseitigen Beistandes;
- 4) Errichtung eines wirksamen Mechanismus im Rahmen des Völkervertrages zur Regelung internationaler Situationen, die zum Kreiere führen können.

en; Das Werk des Völkervertrages;
riedens.
stehenden Dokumente.
nskräfte.

e Friedenspropaganda

SIE BEWAHREN SICH EIN UNVERGESSLICHES ANDENKEN AN PARIS

an seine internationale Ausstellung von Kunst und Technik an den FRIEDENSPAVILLON

dessen Besuch Ihnen die Herstellung freundschaftlicher Beziehungen zu den Pazifisten der ganzen Welt ermöglicht.

UNTERNEHMEN SIE DIESE GROSSE REISE
Profitieren Sie von den Ihnen angebotenen Ausnahmereingungen

BENUTZEN SIE DIE LEGITIMATIONS-KARTE
die Sie bei allen grossen Reisegesellschaften
zum Preise von 20 frz Frs erhalten



DIESE KARTE BERECHTIGT ZU:
beträchtlichen Ermässigungen auf den Eisenbahntarifen Ihres Landes; Ermässigungen auf der Mehrzahl der französischen Schifffahrts- und Luftlinien; Einer Ermässigung von 50 % auf den französischen Eisenbahnen; 10 Eintrittskarten zur Ausstellung zu halbem Tarif; 25 bis 33 % in den Museen; 10 % in verschiedenen Theatern und Vergnügungstätten; 10 % in verschiedenen Restaurants.

BESONDERE VORTEILE
in verschiedenen Pariser Warenhäusern
AUSNAHME HOTELPREISE
alles einbegriffen

WENDEN SIE SICH AN DAS NATIONALKOMITEE DER WELTFRIEDENSBEWEGUNG IHRES LANDES

zur Teilnahme an Gesellschaften, die Ihnen zahlreiche Vorteile bieten. Beschaffen Sie sich einen Reisepass, um nach Frankreich zu kommen.

Wenn Sie sich länger als zwei Monate dort aufhalten verlangen Sie beim französischen Konsulat eine Touristenkarte.

Weitere Auskünfte geben die Nationalkomitee der Weltfriedensbewegung, die französischen Konsulate, die Handelskammern, die grossen Reisegesellschaften. Den Besuchern des PAVILLONS werden Führer in allen Sprachen zur Verfügung gestellt.

Adresse :
Rassemblement Universel pour la Paix
Sektion « Pavillon de la Paix »
Palais Wilson GENEVE (Suisse)
Telegraphenadresse: ADPACEM
Telefon : 82.064

Rassemblement Universel pour la Paix
Sektion « Pavillon de la Paix »
7 bis, Place du Palais-Bourbon
PARIS (VI^e)
Telefon : 117.014

Imp. Coopérative Etrole, 18 et 20, Pg. du Temple, Paris (11^e)

ABB. 15 Ausstellungsführer der RUP (Faltblatt)



ABB. 16 Eingangshalle des Pavillon de la Paix

genommen: «Hier zeigt eine große Uhr die Menschenleben und die wirtschaftlichen und sozialen Werte, die während des Ersten Weltkriegs jede Minute zerstört wurden.»²⁴ Statistiken verglichen die Entwicklung der Personalstärken und der Bewaffnung der Landstreitkräfte zwischen 1913 und 1937.

Am Ende des Saals, als dem aktuellen Höhepunkt des Infernos, dann eine skulpturale Fotomontage zur Bilanz ein Jahr nach dem Franco-Putsch am 18. Juli 1936. (ABB. 17) In dem nach Ausstellungseröffnung herausgegebenen Album *Le Pavillon de la Paix*²⁵ lesen wir über die riesige Fotomontage: Sie zeigt «das spanische Land [...], die Arbeiter, Bauern, Künstler, in schöpferischer Lebensfreude und daneben das gleiche zerstörte und verwüstete Land, die tote oder verwundete Zivilbevölkerung. / Gegenüber dieser Fotomontage erhebt sich eine Säule, die mit den Köpfen von Kindern bedeckt ist, die bei einem Bombenangriff auf eine Schule in Madrid getötet oder verstümmelt wurden. / Ist das nicht die schrecklichste aller Anklagen gegen diejenigen, die für diesen Krieg verantwortlich sind, die in dieses wunderbare Land einmarschiert sind und es zerstört haben? / Muss nicht alles getan werden, um die Invasion eines großen Landes zu stoppen, um zu verhindern, dass andere Völker ein ähnliches Schicksal erleiden?»²⁶

Im Rundschreiben der ICP/RUP lesen wir zu diesem Raum: «In diesem Abschnitt wird ein einziger Satz auftauchen, der in den letzten Monaten von allen mit solcher Eindringlichkeit geäußert worden ist: **Der Völkerbund muss handeln.**»²⁷ Den vorliegenden Dokumenten ist nicht zu entnehmen, ob der Satz lediglich als implizite Botschaft gemeint oder tatsächlich selbst in der Ausstellung zu lesen war.

24 — Ebd., S. 2.

25 — *Le Pavillon de la Paix*, Paris 1937.

26 — Ebd., o.S.

27 — *The Message of the Peace Pavillon*, wie Anm. 20, S. 2.



ABB. 17 Installation zum Spanischen Bürgerkrieg

Saal 3: Die großen Friedenskräfte

Die durch Dachfenster natürlich belichtete zentrale Halle (VGL. ABB. 13 UND 14) war den Kräften des Friedens gewidmet. Die Deckenbalken trugen dort die Aufschrift «Les forces de paix agissent» (Die Friedenskräfte handeln).

An der nördlichen Innenwand befanden sich sieben große Gemälde, die «den grundsätzlichen Tätigkeitsbereichen der Menschen»²⁸, den «Abteilungen der Menschheit» im Friedenskampf gewidmet sind: den Bauern, Arbeitern, Intellektuellen, ehemaligen Soldaten, den religiösen Kräften, den Frauen und der Jugend. (ABB. 18)

Unter den Bildern, so entnehmen wir dem Rundschreiben der RUP, befanden sich «die Ziele und Losungen der einzelnen Abteilungen». «An der gegenüberliegenden [südlichen Innen-] Wand sind wie auf riesigen Fahnen die Aktivitäten der großen internationalen Organisationen, die die I.P.C. [International Peace Campaign] unterstützen, dargestellt. Ein Projektionsapparat, Musik und kurze, in verschiedenen Sprachen gesprochene Slogans verstärken die Wirkung dieser Halle.»²⁹

Die sieben Gemälde von je 4 m × 4,50 m Größe sind von fünf Künstlern der Künstlergruppe «L'Art Mural» und zwei weiteren Künstlern geschaffen worden. Den Akten im Französischen Nationalarchiv in Paris ist zu entnehmen, dass die RUP in einem seit März 1937 währenden Abstimmungsprozess mit dem Direktor für die künstlerischen Arbeiten auf der Pariser Ausstellung 1937, Louis Hauteœur, die vom Staat zu beauftragenden Künstler benannte. Aus diesem Briefwechsel lässt sich auch die Zuordnung der Bilder zu den Künstlern und Themen ableiten.³⁰

Es waren dies von links nach rechts gesehen:

28 — *Le Pavillon de la Paix*, wie Anm. 25, o. S.

29 — *The Message of the Peace Pavillon*, wie Anm. 20, S. 2.

30 — Vgl. Archives nationales (AN) F_12_12172.



ABB. 18 Zentrale Halle mit fünf der sieben Wandbilder und der Arbeit von Frans Masereel

- | | |
|--|----------------------------|
| I «Paysans» [Bauern] | Sam Saint-Maur |
| II «Ouvriers» [Arbeiter] | Marcel Stutzman (Studzman) |
| III «Intellectuels» [Intellektuelle] | Christian Baugey |
| IV «Anciens Combattants» [Ehemalige Kämpfer] | Édouard Pignon |
| V «Femmes» [Frauen] | Marc Saint-Saëns |
| VI «Forces Religieuses» [Religiöse Kräfte] | Silvan |
| VII «Jeunes» [Jugend], auch «Mai 1936» | Jacques Lardin |

Leider geben die vorliegenden Fotos keinen Eindruck vom Themenbild «Religiöse Kräfte» von Silvan, das Bild zur Jugend von Lardin ist auf **ABB. 21** zu erkennen.

Die von Sam Saint-Maur (geboren als Samuel Guyot, 1906–1979) 1935 gegründete Künstlervereinigung *L'Art Mural* verfolgte das Ziel, die Kunst nicht nur in Museen und in Privatsammlungen zu konzentrieren, sondern sie als soziale Aufgabe zu begreifen, sie als Kunst im öffentlichen Raum allen Bürgern zugänglich zu machen und so zugleich den vielen arbeitslosen Künstlern und Handwerkern Aufträge zu geben. Bereits früh verlangte Saint-Maur die 1%-Regelung, wonach bei öffentlichen Bauten ein fixer Anteil für die bildende Kunst aufzuwenden sei. Saint-Maur war zu dieser Zeit ein entschiedener Verfechter einer kollektiven Ästhetik und der großen Flächen. «Eines der ersten Ziele der Art Mural ist es, Künstler zusammenzubringen, die für die Frage der Wandmalerei empfänglich sind, um langfristig Teams zu wecken, die in der Lage sind, auf Aufträge für monumentale Werke zu

reagieren. Um diese Aufträge zu fördern, muss man über das Gemeinschaftswerk die Preisvorstellungen abschaffen, die mit dem traditionellen Status des Künstlers und dem Prestige der Unterschrift verbunden sind.»³¹

Drei Salons *L'Art Mural in Paris*³² hatten «nicht nur das Vertrauen unter den neuen Generationen geweckt und stimuliert, sondern auch das Interesse der öffentlichen Hand geweckt. Die glänzende Demonstration, bei der berühmte Ältere und unbekannte Jüngere zusammenkamen, hatte den Staat dazu veranlasst, das 1%-Gesetz zu erlassen, der monumentalen Kunst auf der Weltausstellung 1937 einen Platz einzuräumen und vor allem Huismans³³ die Möglichkeit zu geben, sein Programm für Wandmalereiaufträge zugunsten der Jugend zu starten, dessen erste Werke im März 1938 in der *École des Beaux-Arts* ausgestellt wurden. Die damit verbundenen Probleme wurden auch in der *AEAR* (*Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*) diskutiert, der zahlreiche Vertreter der neueren Generationen angehörten.»³⁴ Im Katalog zum ersten Salon 1935 finden wir die Leitargumente für eine radikale Wandbild-Ästhetik, die sich sui generis politisch versteht. So verlangte Amédée Ozenfant «eine weniger egoistische Kunst», wie sie die Wandmalerei am ehesten schon immer gewesen sei. Wandmalerei erfordere nämlich eine «soziale Weise des Denkens und Fühlens» und sei «das genaue Gegenteil des partikularistischen und individualistischen Geistes kleiner Gruppen [...], wie wertvoll sie auch sein mögen».³⁵ Heute riefen die Wände nach den Künstlern: «Gegenwärtig stehen viele Architekten, und zwar die besten, dem Maler und dem Bildhauer noch feindlich gegenüber. Sie halten sich damit für die Avantgarde: Sie befinden sich noch im Jahr 1920, in der Stunde des notwendigen Großreinemachens. Die Reinigung durch Leere ist vollzogen. Reinheit ist keine Kunst. [...] Jetzt rufen die Wände nach den Künstlern, und die Architekten, die ihren Ruf nicht gehört haben, sind selbst schuld. Das heißt, deutlicher gesagt, dass wir genug von stummen Mauern haben.»³⁶ Auch der belgische Künstler Georges Vantongerloo gab im Katalog seiner Gewissheit Ausdruck, dass «die Staffelmalerie [...] nur eine Entartung der Kunst» sei, «die die Gesellschaft in ihrem bürgerlichen Gesellschaftssystem durch Aneignung in ihren Dienst gestellt hat. Kunstwerke sind zu Waren geworden [...]»

«In einer entwickelten Gesellschaft, die diesen Namen verdient, bildet die Kunst ein homogenes Ganzes, das Architektur, Malerei und Bildhauerei in sich vereint,

31 — Pascal Rousseau, Vorwort zu René Dauthy, *Saint-Maur et l'Art Mural 1935/1949 — L'historique et le 1%*, herausgegeben von der Assoc. Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, Louveciennes 1999.

32 — Im Juni 1935 in der 64 bis rue de La Boétie, im April 1936 in der Maison de la Culture in der 12 rue de Navarin und im Juni 1938 auf der Place de l'Opéra in den Räumen des *Echo de Paris*.

33 — Im Original fälschlich «Huysman». Georges Huisman (1889–1957) leitete von 1934 bis 1940 die Generaldirektion der Schönen Künste im

Bildungsministerium. Ausführlich über Huisman online: https://theses.hal.science/tel-01240615/file/SERRE_DE_TALHOUET_Helene.pdf.

34 — Gaston Diehl, «Animateur et Créateur» (1980), <http://saint-maur-polybeton.blogspot.com/2012/01/gaston-diehl.html>

35 — [Amédée] Ozenfant, «Mur d'abord», *Édition catalogue critique du Salon de l'art mural, juin 1935*, n.p., zit. n. *Robert Delaunay, Rythmes sans fin*, Paris 2014, S. 51.

36 — Ebd.

untrennbare Elemente, d. h. sie stehen nicht nebeneinander, sondern in enger Beziehung zueinander. [...] Das heutige Gesellschaftssystem ist veraltet und steht in keinem Verhältnis zu den neuen Mitteln der Gesellschaft (Maschinen, Flugzeuge, mit einem Wort: die wunderbaren Fortschritte der Wissenschaft). Das ist es, was das Gesellschaftssystem umwälzt. Hoffen wir, dass die neue Ära es der Kunst ermöglicht, sie selbst zu sein und die Einheit der bildenden Kunst zu erreichen.»³⁷

Die sieben Bilder in der zentralen Halle des Pavillon de la Paix demonstrierten exakt das Ideal der Gruppe *L'Art Mural*, gemeinsame künstlerische Ausdrucksmittel anzuwenden. Keines der Bilder zeigt einen individuellen Personalstil. Auch sind sie, soweit erkennbar, nicht signiert (mit Ausnahme des hinzugebetenen Jacques Lardin). Sie stellten sich demonstrativ nicht als Tafelbilder dar, sondern als Tafeln (Panneaux), deren Umgrenzungen durch die Figurationen selbst geformt wurden. Die flächig aufgefassten Bildmotive drangen in den Raum, ohne eine eigene Raumillusion zu entwickeln.

Die größte Erfahrung mit der Wandmalerei brachte wohl Marc Saint-Saëns mit, der bereits 1935/36 Fresken im Lesesaal der Studienbibliothek (das Triptychon «Le Parnasse Occitan») sowie im Krankenhaus von Toulouse (ein Wandbild zum Thema Wissenschaft und Medizin) geschaffen hatte. Bei der Weltausstellung 1937 war er gleich an drei weiteren Projekten beteiligt, von denen seine Gestaltung für den Eingangsbereich des Pavillons Photo-Cine-Son (direkt unter dem Eiffelturm) die bekannteste gewesen sein dürfte. Auch die Maler Baugey, Pignon und Stutzman arbeiteten noch an anderer Stelle für die Weltausstellung, allerdings an nicht so repräsentativer Stelle für die «Rue Marchande». Von ihrer Malweise her erinnern die sieben Bilder wohl am stärksten an die von Édouard Pignon³⁸, dessen Arbeit «L'Ouvrier mort» von 1936 hier zum Vergleich dient. (ABB. 19)

Das Purgatorio, der Läuterungsberg ist bei Dante als ein hinter einem Tor beginnender Rundweg angelegt, der sich allmählich dem Licht in die Höhe entgegenschraubt. Der Pavillon von Laprade und Bazin blieb ebenerdig — die transzendente Erhöhung übernahm die Säule mit dem nachts erleuchteten Stern. Vielleicht mag der hier hergestellte Bezug zu Dante allzu weit hergeholt erscheinen, aber

37 — S. [Georges] Vantongerloo, «Le groupement Abstraction-Création et l'art mural», ebd.

38 — Pignon (1905–1993) kam 1927 nach Paris, er arbeitete u. a. bei Citroën, der Société des téléphones und bei Renault und bildete sich künstlerisch an der Abendschule aus. Über einen Aufruf von Barbusses Zeitung *Monde* findet er Anschluss an «Les amis de Monde», zu der viele Künstler gehören. 1931 trat er der CGT und der Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires (AÉAR) bei. Inspiriert von Fernand Léger malt er Bergwerke, Fabriken und Versammlungen und stellt 1932 erstmals im Salon des indépendants aus. «Er verbrüdet sich mit Abstrakten und Realisten, ohne sich ihren Positionen anzuschließen.» (Hélène Parmelin, *Edouard Pignon. Touches en zigzag pour un portrait*, Galerie Beaubourg, Paris 1987,

S. 105) 1933 trat er der Kommunistischen Partei bei. Von 1936 bis 1940 war er Layouter der kommunistischen Wochenzeitung *Regards*. Sein Werk «L'Ouvrier mort» (1936) war eine Hommage an die Bergleute in Asturien, die während des Streiks 1934 getötet worden waren. Wie seine spätere Frau, Hélène Parmelin, bezeugt, schätzte Picasso dieses Gemälde sehr. «Jeder in seinem Werk hat sein Guernica», sagte er zu seinem Freund Pignon, «Delacroix hat sein eigenes. Velázquez hat sein eigenes. Deins ist *L'Ouvrier mort*.» (Ebd., S. 62) Für die große Volksfront-Demonstration am 20. Februar 1936 an der Bastille malte Pignon ein riesiges Porträt von Robespierre. Im März 1939 hat Pignon seine erste Personalausstellung im Maison de la Culture, Rue d'Anjou. Nach kurzem Militärdienst schließt er sich 1940 der Résistance an.

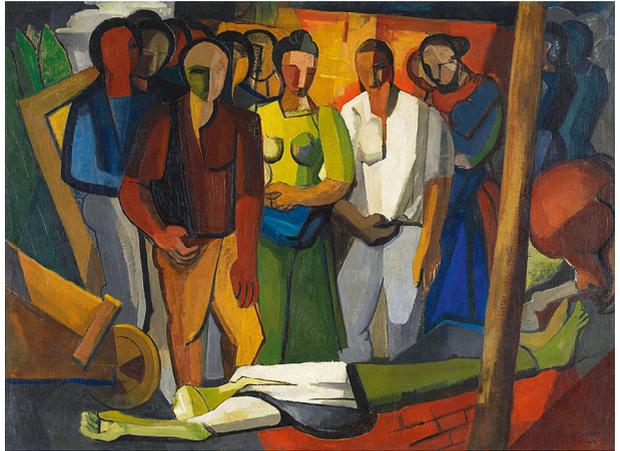


ABB. 19 Edouard Pignon, «Der tote Arbeiter», 1936

vielleicht liefert er doch die Erklärung für die innere Gliederung der großen Halle, zwischen dem Inferno, den Schrecken des Krieges, und dem Paradies, dem Werk der Friedenskräfte. Im Mittelteil des halbrunden Pavillons gibt es zwar keine sieben Terrassen wie bei Dante, aber sieben Gemälde, die die «Abteilungen der Menschheit» symbolisieren und eine «Mystik» stiften, «die einzige, die auf Vernunft beruht: die Mystik des Friedens; die Mystik der Gerechtigkeit».³⁹ Und wie bei Dante gibt es neben den sieben Terrassen des Läuterungsbergs zwei weitere Elemente, die zwischen dem Inferno und dem Paradiso vermitteln — bei Dante der Meeressaum und den Bereich der Säumigen. Im Halbrund des Pavillon de la Paix steht am Übergang aus dem Inferno zum einen das Gemälde von Frans Masereel «Die Beerdigung des Krieges» und am Übergang zum Paradiso die Arbeit von Max Lingner (**ABB. 21**). Beiden Werken sind die Individualstile ihrer Schöpfer sofort anzusehen.

Sein im Auftrag der RUP geschaffenes Werk beschrieb Frans Masereel später so: «Dafür hatte ich eine riesige Wand von 7 Meter Breite bei 4 oder 5 Meter Höhe gemalt, die eine Gruppe von Persönlichkeiten darstellte, unter denen man die Gestalten von Aragon, Léon Jouhaux, Maurice Thorez und anderen erkannte, die eine Art von riesigem, den Krieg symbolisierenden Sarg bewegten, also sozusagen den Krieg zu Grabe trugen. Es war eine große, auf Leinwand ausgeführte Schwarzweißzeichnung, die hier und da einige Farbtupfen aufwies; im ganzen ergab sich trotzdem der Eindruck eines Volks- und Freudenfestes, denn ich hatte die Komposition durch farbige Ballons, die eine gewisse Fröhlichkeit hineinbrachten, in der Wirkung gehoben.»⁴⁰

39 — Juliette Pary, in: *Regards* vom 12. August 1937, S. 17.

40 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, Dresden 1967, S. 104f. Vgl. auch: Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede, *Frans Masereel. Wir haben nicht das Recht zu schweigen. Les poètes contre la guerre*, Saarbrücken 2015, darin der Abschnitt: «Die Beerdigung des Krieges. Wandbild für die Weltfriedensbewegung auf

der Weltausstellung in Paris 1937», S. 58–60. Siehe auch die Abbildung bei Degardin in diesem Band auf S. 134. Michael Nungesser, «Anklage und Ächtung des Krieges. Masereels Kriegsdarstellungen», in: Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede (Hg.), *Frans Masereel (1889–1972). Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft*, Saarbrücken 1989, S. 86–103.



ABB. 20 Frans Masereel, Vorentwurf zum Gemälde
«Die Beerdigung des Krieges»

Unter dem Bild befand sich eine Aufzählung der 40 internationalen Organisationen, deren Zusammenschluss den Rassemblement pour la Paix bildete.

Das Bild von Max Lingner stand unter der Losung «Jeunesse du monde unis-toi pour defendre la paix» [Jugend der Welt vereinigt Euch, um den Frieden zu verteidigen]. Aus einem durch Fotos bestimmten Hintergrund (links ein Schlachtfeld des Ersten Weltkriegs, rechts ein armes Wohnviertel: kinderreiche Familie mit kriegsverstümmeltem Vater) schritt eine gemalte 14-köpfige Gruppe junger, berufstätiger Menschen auf den Betrachter zu: Arbeiter, Intellektuelle, Bauern — das vereinte werktätige Volk. Die bekannten Charaktere Lingners in einer locker aufgereihten Menschengruppe, zwischen Tanz und Marsch, nach der Arbeit und auf dem Weg zum Fest. Die Fröhlichkeit mag nicht zu den weiteren, auf dem Bild angebrachten Losungen passen: «Ni tuer» [Weder töten], «Ni être tués» [Noch getötet werden], «Vivre dans la paix et dans la sécurité» [In Frieden und Sicherheit leben].

Über Eck, zwischen den Arbeiten von Lardin und Lingner finden wir eine Installation des mouvement du Congrès mondial de la jeunesse [der Bewegung des Weltkongresses der Jugend] mit ihren zentralen Forderungen.

Es ist wohl nicht zu übersehen, dass die Arbeit von Max Lingner der künstlerischen Qualität der Arbeit von Frans Masereel nicht standhält. Beide Künstler, beide Zeichner und Grafiker, standen vor dem Problem der großen Fläche. Insbesondere die für Max Lingner ungewöhnliche Kombination von Foto und Malerei und die Rahmung mit Parolen erscheinen seinem Werk irgendwie fremdartig, als ob er seine Figuren in einen nicht von ihm bestimmten und kontrollierten Kontext entliehen hatte. Ein merkwürdiger Kontrast zu seiner Arbeit für die Zeitung, vor allem für *Monde*, wo er als Ausstattungsleiter wirkte und sowohl andere Künstler souverän einbezog wie auch mitunter eigene Texte verfasste und selbst illust-



ABB. 21 Wandgestaltung von Max Lingner im Pavillon de la Paix



ABB. 22 Frans Masereel, «Die lesende Familie»

rierte. Oder denken wir nur an seine Arbeit für die Ausgestaltung der Pressefestive der *L'Humanité*, wo seine großen Panneaux das Festgelände oder die Tribünen schmückten. Hier nun diese stark plakative Arbeit.

Anders bei Frans Masereel. Dieser widmet sich im Friedenspavillon dem Thema mit seinen eigenen Mitteln. Die Beerdigung des Kriegsgottes wird in eine der Gesamtinszenierung gemäße mythologische Ebene gehoben. Dem würdevollen Abschied vom Krieg als der Geißel der Menschheit steht die positive Utopie Masereels im belgischen Pavillon gegenüber, wo er im Auftrag van de Veldes das Gemälde «La lecture» (Die lesende Familie) (ABB. 22) geschaffen hatte — das eigentliche Pendant zu seiner «Beerdigung des Krieges».

Saal 4: Das Werk des Völkerbundes

Der nächste Saal war dem Völkerbund gewidmet. Sachliche Informationsgrafiken und Ausstellungsobjekte (ABB. 23) informierten über die im Ergebnis des Ersten Weltkrieges

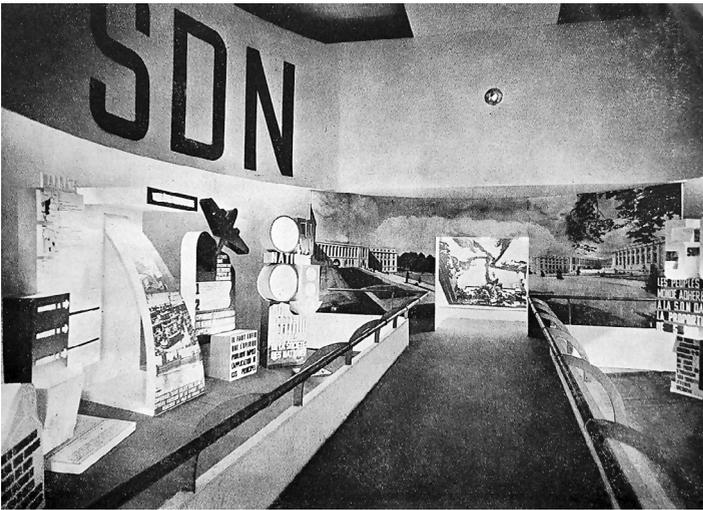


ABB. 23 Der dem Völkerbund gewidmete Saal

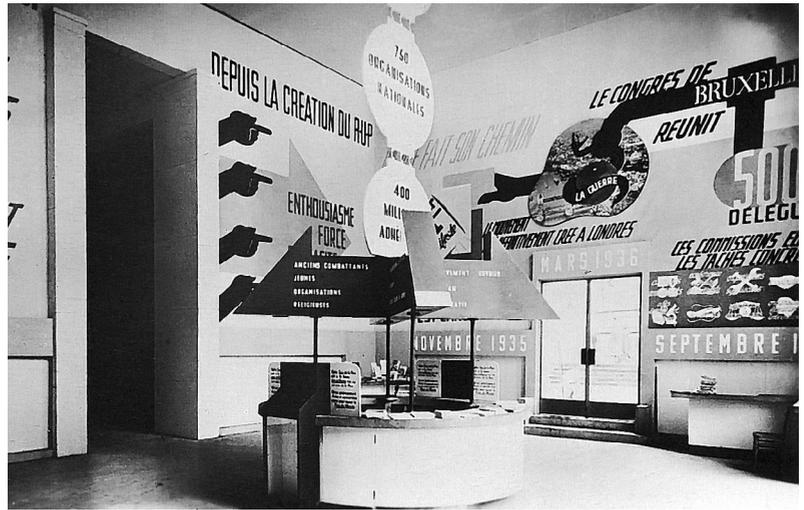
1919 im Rahmen der Versailler Vertragsverhandlungen geschaffene und 1920 erstmals zusammengetretene internationale Organisation, die dem Gedanken des Völkerrechts und der Schaffung eines Systems der kollektiven Sicherheit verpflichtet war. Konnten auch einige internationale Konflikte im Rahmen des Völkerbundes reguliert und eine gewisse multilaterale Zusammenarbeit auf einigen Fachgebieten (Gesundheits- und Arbeitsorganisation, Rüstungskontrolle und Abrüstung) entwickelt werden, blieben die großen politischen Krisen (Ruhrkonflikt 1923, Spanischer Bürgerkrieg 1936, Sudetenkrise 1938) außerhalb der Reichweite des Völkerbundes oder blieben Sanktionsandrohungen (italienischer Invasion in Äthiopien, Abessinienkrieg 1935) wirkungslos. Deutschland (Mitglied seit 1926) war 1933 selbst ausgetreten, die Sowjetunion (Mitglied seit 1934) wurde 1939 wegen des Angriffs auf Finnland ausgeschlossen.

Saal 5: Die Zusammenfassung der Friedenskräfte (RUP)

Der letzte Saal vor dem Ausgang war der RUP als der Sammlung aller Friedenskräfte gewidmet. **(ABB. 24)** Er dokumentierte die Aktivitäten der Friedensbewegung seit ihrer Gründung in Brüssel 1936.

Präsident des Völkerbundes war von 1923 bis 1945 der konservative britische Politiker Lord Robert Cecil (1864–1958). Er gründete gemeinsam mit dem französischen sozialistischen Politiker Pierre Cot (1895–1977), unter Léon Blum Luftfahrtminister, am 6. September 1936 in Brüssel den Rassemblement universel pour la paix/International Peace Campaign / Internationale Friedensbewegung. 1937 erhielt Lord Cecil den Friedensnobelpreis. Die RUP unter Lord Cecil und Pierre Cot nahm Partei für die Spanische Republik, wandte sich gegen den japanischen Überfall auf China (1937) und gegen die Abtretung des Sudetenlandes an Nazideutschland (1938). In dem Saal befand sich auch eine kleine Bibliothek.

ABB. 24 Die der RUP gewidmete Ausgangshalle



Der Innenhof

Im Halbrund um die Säule befanden sich Zitate aus den 26 Artikeln des Gründungsvertrages des Völkerbundes [Le Pacte de la Société des Nations] sowie von Aristide Briand, 1925 bis 1929 französischer Außenminister, der gemeinsam mit Gustav Stresemann für die Aushandlung der Verträge von Locarno (1925) im Jahr darauf den Friedensnobelpreis erhalten hatte.

Zur Ästhetik des Pavillon de la Paix

Im Faltblatt zur Ausstellung wird eine «Künstlerkommission» erwähnt, die aus «Künstlern und Architekten» bestand, deren Namen und konkrete Mitwirkung hier im Einzelnen nicht genau verifiziert werden können: «BELL, Jean Carlu, Jahn, Jourdain, Kemetter, Blanchette Klotz, [Max] Lingner, Moulaert, [Paul] Nash, Weissmann, Whistler und andere.» Die Benennung von Jean Carlu, der nicht nur den Kontakt des RUP zum Präsidenten Léon Blum vermittelt, sondern als Chef der Grafikabteilung der Weltausstellung auch das zentrale Plakat entworfen hatte, lässt vermuten, dass er darüber hinaus auch deutlichen Einfluss auf die grafische Gesamtgestaltung genommen hat. Es ist bislang leider nicht möglich gewesen, die Autorschaft der gestalteten und oben näher beschriebenen Grafik- und Design-Objekte nachzuweisen.

Hierzu gibt es weiteren Forschungsbedarf — auch was die Rolle von Max Lingner angeht. In seinem nach Rückkehr nach Deutschland verfassten Lebenslauf notierte er, dass er nach dem Tod von Barbusse «Propagandaleiter» der RUP gewesen sei und die Dekoration des Weltkongresses für Frieden in Brüssel 1936 übernommen habe, erwähnt aber nicht den Pavillon de la Paix auf der Weltausstellung 1937.⁴¹

41 — Max Lingner, Lebenslauf vom 28. März 1949, BArch, DY 30_IV 2_11, Bl. 79.

Dazu passt allerdings das Zeugnis von Frans Masereel. Genau erinnerte sich Frans Masereel zwar nicht mehr, «wem die Organisation dieses Friedenspavillons anvertraut gewesen war [...]; ich war jedenfalls mehr oder weniger damit beauftragt worden, die Ausschmückung dieses Pavillons zu gewährleisten, und so hatte ich verschiedene Künstler aufgefordert, unter ihnen Édouard Pignon und Marc Saint-Saëns, große Kompositionen dafür auszuführen [...]».⁴² In den Akten des Französischen Nationalarchivs sind die oben zitierten Vorschläge der RUP an den Direktor für die künstlerischen Arbeiten auf der Pariser Ausstellung 1937, Louis Hauteœur, sowie die entsprechenden Verträge mit den sieben Malern zu finden. Masereel und Lingner wurden dagegen für ihre Arbeiten offenbar aus Mitteln der RUP bezahlt. Noch im Jahre 1939 erkundigte sich die mit der Liquidation der Weltausstellung befasste Stelle nach dem Verbleib der vom französischen Staat beauftragten sieben Arbeiten und bat darum, «dass diese Tafeln in den Keller des Museums für Moderne Kunst in der Rue de la Manutention gebracht werden. Sollten die Tafeln nicht wiedergefunden werden können, bitte ich Sie, mir umgehend Zerstörungsbescheinigungen zukommen zu lassen».⁴³

Die Veranstalter waren darum bemüht, für den Bau und die Gestaltung des Pavillons «Künstler von internationalem Rang» zu gewinnen und zugleich «dem normalen Besucher der Ausstellung die allgemeinen Probleme des Friedens und des Krieges und die Möglichkeiten ihrer Lösung vor Augen» zu führen.⁴⁴ Sie waren von der Modernität ihrer Gestaltung überzeugt: «Die angewandten Methoden sind im wesentlichen modern und darauf ausgerichtet, einen Eindruck von den wichtigsten Fakten zu vermitteln, ohne das Bild durch zu viele Details zu verdecken.»⁴⁵

Natürlich ist die zeitgenössische Rezeption nur schwer einzuschätzen. Kunsthistorisch wäre es interessant, das Zusammenwirken von Ausstellungsgestaltung und bildender Kunst im Rahmen der internationalen Friedenspropaganda vor dem Hintergrund anderer vergleichbarer politischer Ausstellungen und vor allem der anderen Pavillons auf der Weltausstellung näher zu untersuchen.

Was die bildkräftige Thematisierung des seinerzeit wichtigsten außenpolitischen Ereignisses, des Spanischen Bürgerkriegs angeht, drängt sich der Vergleich mit dem Spanischen Pavillon, erbaut von Luis Lacasa und Josep Lluís Sert, und die Frage nach dem Zusammenwirken von Architektur, Kunst und Grafikdesign auf. Auch dort wurden mit grafischen Mitteln politische Zusammenhänge hergestellt, wurden die Pläne der Spanischen Republik erläutert, spielten Kunstwerke eine zentrale Rolle, denken wir nur an den «Quecksilberbrunnen» von Alexander Calder, der die zu erschließenden Ressourcen des Landes thematisierte. Allein das Bild *Guernica* von Pablo Picasso vermochte es, sich aus dem Illustrativen zu lösen und einen künstlerischen

42 — Pierre Vorms, *Gespräche mit Frans Masereel*, S. 105.

43 — AN F_12_12172 Leider konnte ich im Rahmen meiner Recherchen nicht feststellen, wo die Panneaux abgeblieben sind.

44 — Schreiben der Internationalen Sekretäre der ICP/RUP, E.A. Allens und Louis Dolivet, vom 5. Juli 1937, Internationales Institut für Sozialgeschichte (IISG), Amsterdam, RUP 137, im Original in Englisch, S. 1.

45 — Ebd.

Gegenpol zu bilden. Im Spanischen Pavillon konnten auf einer höheren, reflexiven Ebene Kunst, Politik und Architektur zusammenfinden. Die Medien waren offenbar weniger einer Gesamterzählung untergeordnet, sondern wirkten autonomer. Und schließlich: «Entscheidend für die architektonische Qualität des Pavillons war die Inszenierung der Wegführung, der Belichtung, der Raumbildung, die die Architekten beim Entwurf sorgfältig auf das Ausstellungskonzept abstimmten. Schon die schräg angeordnete Treppe vor dem Gebäude lud mit den begleitenden Skulpturen zum Besuch in den Pavillon ein, Picassos «Guernica» fiel dem Eintretenden sofort ins Auge, Calders «Quecksilberbrunnen» faszinierte und leitete in den Hintergrund zum Literaturstand und hinaus in den Patio. Unter dem Velum erwies sich für den Besucher die seitlich ansteigende Rampe als der einzige Weg, der ihn in die Obergeschosse weiterführte. Die Architekten Lacasa und Sert hatten einen Ausstellungsbau geplant, der den Besuchern über eine räumlich überraschungsreich inszenierte Wegführung die Werke spanischer Künstler und die Pläne republikanischer Politiker während der ersten Phase des Bürgerkriegs nahebrachte. Diese ganz der republikanischen Idee verpflichtete Raumin szenierung in einem bescheidenen Bau, den die engagierten Architekten in kurzer Zeit entworfen und dem Kampf für die Modernisierung und Demokratisierung des Landes gewidmet hatten, machte den künstlerischen Rang des spanischen Pavillons von 1937 in Paris aus.»⁴⁶

Die Architektursprache von Bazin/Laprade, die moderne Typographie und das ebenso moderne Ausstellungsdesign sowie die für sich interessanten Bilder der Gruppe von «L'Art Mural» und die Arbeiten von Masereel und Lingner kamen im Pavillon de la Paix nicht recht zusammen. Die neoklassizistische Architektur und die politische Gesamterzählung christlich-hegelianisch-marxistischer Prägung bändigten möglicherweise zu sehr die Tendenzen, die in den Widersprüchen der Zeit — ästhetisch und politisch — angelegt waren.

Zudem kam womöglich eine erstaunliche Irritation dadurch zustande, dass sich die Architekten gegen die Ausstellungsmacher durchgesetzt hatten und der Flyer nicht der Ausstellung entsprach. Der Haupteingang blieb rechts, während die Ausstellung von links konzipiert war. Die Fotos belegen es: Tatsächlich kam man rechts herein und durchschritt den Saal mit den Schrecken des Krieges, um dann mit Blick auf Masereel die große Halle zu betreten. Lingner hatte auf diese Weise den schlechtesten Platz, quasi im Rücken der Betrachter. Andererseits erklärt dies wiederum, warum seine Gestaltung, die wie immer eher auf eine Poesie der Zukunft gerichtet war, zusätzlich mit der Fotomontage der Schrecken des Krieges verbunden wurde.

Wäre es bei dem ursprünglichen Rundgang geblieben, hätte das für Masereel keine Beeinträchtigung ergeben, denn die Ausstellung in der großen Halle wäre immer von links nach rechts gelesen worden, hätte also bei Masereel ihren Auftakt genommen und wäre in einer unbeschwerten Zukunft gelandet.

46 — Carmen Jung/Dietrich Worbs, «Guernica im spanischen Pavillon», in: *Bauwelt* 9/2013, S. 26–29, Zitat S. 29.

Während sich uns der Vergleich mit dem spanischen Pavillon aufdrängte, führte die Kunsthistorikerin und spätere Résistance-Kämpferin Agnès Humbert⁴⁷ in der kommunistischen Zeitschrift *La Vie ouvrière* den interessanten Vergleich mit dem nazideutschen Pavillon. (ABB. 25)

Sie empfand die Zurückhaltung bei der Selbstdarstellung des NS-Regimes «als gewollte Stille bedrückend». Der deutsche Pavillon präsentiere sich als «riesige Halle, die wie ein Bahnhof oder auch wie eine Kathedrale wirkt. Sofort fällt die Perfektion der Technik und der verwendeten Materialien auf. Es scheint nicht, dass es sich hier um einen temporären Bau handelt, so sorgfältig, reich und gut verarbeitet ist alles.» Handwerk und Technik in Schaukästen, wie «gut gepflegte Möbel» — «aber ihr bereits veraltetes Aussehen beunruhigt uns.»

Im Friedenspavillon dagegen sah sie eine klar vorgetragene Botschaft. Besonders die Fotoinstallation zum Spanischen Bürgerkrieg hinterließ großen Eindruck. Gesamturteil: «Es ist ein schönes Werk, das hier vom Rassemblement Universel pour la Paix vollbracht wurde.»⁴⁸ Humberts Hinweis auf den kostenlosen Eintritt im Pavillon de la Paix sollte die Leserinnen und Leser der kommunistischen Zeitschrift zusätzlich zum Besuch animieren.

Die Autorin verbarg damit mehr das Problem, dass der Pavillon de la Paix nicht, wie ursprünglich vorgesehen, Teil des Ausstellungsgeländes geworden war. Die RUP hatte dies noch vor Eröffnung des eigenen Pavillons gegenüber Ministerpräsident Léon Blum angemahnt. Im Schreiben vom 28. Mai 1937 an den Generalkommissar stellte sich Léon Blum hinter diese Forderung.⁴⁹ Als Teil des Ausstellungsgeländes wäre der Eintritt auch im Pavillon de la Paix nicht kostenlos gewesen. Wahrscheinlich war zu Beginn der Weltausstellung am 24. Mai 1937 von Seiten der RUP mit Sorge beobachtet worden, wie sich die Menschenmassen am Haupteingang an den Toren zur Ausstellung mit dem Blick auf den Eiffelturm drängten und so den Pavillon de la Paix im Rücken behielten.

Der Ausschluss des Pavillons aus dem Weltausstellungsgelände erhöhte für die Besucherinnen und Besuchern die Schwelle, vor bzw. nach den Attraktionen der vielen Länder- und Themenpavillons auch noch den Friedenstempel aufzusuchen.

So waren die RUP mit ihren nationalen Organisationen, mit den im zentralen Raum ausgewiesenen sieben Abteilungen, die kommunistische Partei und die ihr nahestehenden Gewerkschaften und Organisationen umso mehr gezwungen, durch Manifestationen und kollektive Besuche den Pavillon zu einem Ort der

47 — Agnès Humbert (1894–1963) war während der deutschen Besatzung Mitglied der «Réseau du Musée de l’Homme» (Netzwerk des Musée de l’Homme) benannten Widerstandsgruppe. Sie arbeitete selbst im Musée des arts et traditions populaires. Sie würdigte Max Lingner mit Beiträgen im Katalog zu seiner Personalausstellung 1939 in Paris und 1951 in einer Mappe mit 30 Reproduktionen (vgl.: *Max Lingner. Dessins et Peintures*, mit Texten

von Henri Barbusse, Agnès Humbert, Paris 1939 sowie *Max Lingner. 30 Reproduktionen*, mit Texten von Henri Barbusse, Agnès Humbert und Max Lingner, Berlin, Akademie der Künste, 1951).

48 — Agnès Humbert, «EXPO 1937 Le pavillon d’Allemagne et le pavillon de la Paix», in: *La Vie ouvrière*, 19. August 1937, S. 6.

49 — AN F_12_12902



ABB. 25 La Vie ouvrière vom 19. August 1937, S. 6. Übersetzung des Textes von Agnès Humbert siehe www.max-lingner-stiftung.de/fileadmin/media/projekte/forschung/Humbert_Artikel.pdf

«EXPO 1937»

Le pavillon d'Allemagne et le pavillon de la Paix

par Agnès HUMBERT

Il faut entrer au Pavillon d'Allemagne sans idées toutes faites et surtout sans préjugés. Cependant, malgré soi, on s'attend à y trouver une forme plus ou moins habillée de propagande; tout au moins des graphiques montrant des progrès dans une branche quelconque de l'activité allemande. Il n'en est rien. Seules quelques modestes cartes postales représentant Hitler et ses collaborateurs sont en vente ça et là. Il y a bien aussi quelques croix gammées mais, à part cela, aucune allusion au régime. On aime mieux la cranerie des Portugais exposant dans leur Pavillon leur système de gouvernement. Nous avons dit combien cette propagande était attrayante, combien les réalisations fascistes avaient été fardées, enjolivées jusqu'à nous faire oublier beaucoup de choses que nous savons tous... Au Pavillon allemand, rien de semblable. On a sans doute voulu avoir « du tact ». Pas d'allusion à l'armée, pas d'allusion directe au gouvernement. Ce « tact » est oppressant comme un silence voulu. Pour moi, j'aime mieux voir chacun prendre ses responsabilités et les défendre.

Tous les pavillons que nous avons visités jusqu'à présent sont divisés, fractionnés en salles, ce qui rend l'exposition plus claire. Le pavillon allemand ne suit pas cette méthode et présente un immense hall qui tient à la fois de la gare et de la cathédrale. Il faut tout de suite noter la perfection de la technique et des matériaux employés. Les plus petits détails, jusqu'aux poignées de porte, sont irréprochables. Il ne semble pas qu'il s'agisse ici d'une construction temporaire tant tout est soigné, riche et bien fini. Personne n'est obligé d'admirer les immenses lustres qui attirent le regard, mais il n'est pas possible de ne pas reconnaître la belle qualité de leur exécution.

Dans les autres pavillons, nous avons été habitués à voir des maquettes attirantes et gaies. Rien de plus morne que la trop grande présentation de Nuremberg, son stade, ses salles, ses fêtes; triste aussi la maquette montrant les autostrades du Reich. Les vitrines sont, en elles-mêmes, des meubles bien soignés; les ébénistes en apprécieront la marqueterie, l'assemblage, mais leur aspect, déjà vieillot, nous trouble. Nous aimons mieux des vitrines toutes simples, glaces et armature de métal, où l'attention n'est portée

qu'il faut juger. Plus loin, quelques jouets. La scène, représentant une plage animée de poupées de feutre, m'a paru assez vulgaire, mais les jouets scientifiques, les trains, les constructions métalliques sont toujours inévitables.

Quelques très belles éditions de livres d'art et de remarquables reproductions en photo-gravure de tableaux de maître. La technique des primitifs est rendue avec la même perfection que celle de nos peintres impressionnistes du dernier quart du XIX^e siècle.

Mon incompetence totale en matière d'appareils de photographie m'a empêché de me rendre compte de ces réalisations d'un intérêt primordial. Je sais seulement que j'ai beaucoup admiré la forme de la voiture de course. Elle fait penser à un immense insecte d'argent. On ne voit presque pas les roues; sur route, cette voiture doit donner l'impression de glisser. Mais je laisse à d'autres le soin d'apprécier, comme il le méritoit, l'effort du génie industriel allemand. Quant à moi, je me tais devant cette force que j'admire sans comprendre, tout comme un Ganache se fait, bouche bée, en entendant un phonon.

Je m'en veux de n'avoir pas signalé plus tôt le Pavillon de la Paix situé au point culminant de l'Expo, il la domine et c'est un bien joli presage.

L'accès du Pavillon, place du Trocadère, est absolument gratuit. Il n'est pas surprenant de constater que, toute la journée, dès qu'une vingtaine de visiteurs se trouvent réunis dans la salle d'entrée, un guide fait visiter l'exposition et donne toutes les explications de la façon la plus claire et la plus intéressante.

Dans la première salle, on voit le duel engagé entre la Guerre et la Paix, et toutes les grandes et belles choses qui pourraient être réalisées avec l'argent dépensé en armements. On passe ensuite à une explication des ravages des guerres d'aujourd'hui et de ceux d'autrefois, d'admirables photos d'Espagne, prises avant le 18 juillet 1936, sont placées auprès des mêmes sites photographiés en 1937... Images véritablement poignantes! Les salles suivantes sont consacrées aux grandes forces de la Paix, à l'œuvre de la Société des Nations, ensuite à la coordination des forces de la Paix, enfin une bibliothèque offre toute la documentation possible. C'est une belle œuvre qui a été accomplie là par le Rassemblement Universel pour la Paix.



Au pavillon d'Allemagne, un verrier exécute des travaux d'art devant les visiteurs intéressés. (Photo Steh.)

que sur leur contenu. On nous montre tout d'abord des porcelaines et de la verrerie.

Je signale le souffleur de verre qui fabrique toute la journée de bien jolis vases. Son savoir très mérité attire une foule nombreuse. Petits et grands s'arrêtent longuement devant cet habile artisan et ne manquent pas non plus de regarder avec soin la machine à fabriquer des ampoules de verre pour produits pharmaceutiques, qui se trouve tout à côté du stand du verrier.

Les spécialistes du cuir seront émerveillés par la vitrine de marqueterie. Il y a là une mallette et une valise comme je n'en ai encore jamais vues. Matière superbe, solidité et intelligence de la forme. Ces beaux bagages sont peints d'un peu laide à porter, mais la vitrine empêche de contrôler cette supposition. Une grande place est faite aux instruments de musique, puis on passe au caoutchouc synthétique. On sait que les Allemands sont arrivés à fabriquer du caoutchouc artificiel. On nous apprend que le lapis sur lequel nous marchons est fait de cette matière. On voit des pneus dont l'aspect ne me semble en rien différent des autres, mais c'est à l'usage

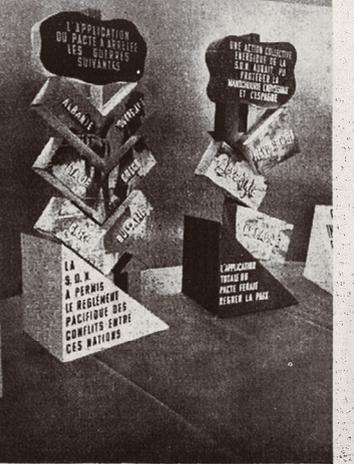




ABB. 26 Léon Blum spricht während der Eröffnung des «Pavillon de la Paix» am 9. Juli

Gegenöffentlichkeit zu machen. Flyer, Postkarten und das erwähnte Album warben um Spenden für die Refinanzierung des Friedenstempels. Viele Teilnehmerinnen und Teilnehmer der Friedensmanifestationen werden wegen der Eintrittspreise die Weltausstellung möglicherweise nie besucht haben.

Die Eröffnung des Pavillons am 9. Juli 1937

Die Ambivalenz des Friedenspavillons als Teil und Gegenstück der Weltausstellung zeigte sich auch bei der Eröffnung des Pavillons am Nachmittag des 9. Juli 1937.

Die Eröffnungsreden wurden vom Generalkommissar der Weltausstellung Edmond Labbé, dem erst kürzlich abgelösten sozialistischen Ministerpräsidenten Léon Blum, dem Vertreter der Radikalen Partei Édouard Herriot, dem Präsidenten des Völkerbundes und Ko-Vorsitzenden der RUP Lord Cecil, dem Gewerkschafter und Mitbegründer der Internationalen Arbeitsorganisation (einer Spezialorganisation des Völkerbundes) Léon Jouhaux, dem kommunistischen Senator (Politbüro-Mitglied, Herausgeber und Direktor von *L'Humanité*) Marcel Cachin und verschiedenen anderen ausländischen Persönlichkeiten gehalten. **(ABB. 26)**

«Vor der Ankunft der offiziellen Persönlichkeiten kam es zu einem kleinen Zwischenfall. Die Arbeiter dieses Pavillons, über dem die Flaggen der 42 Nationen, die 1937 an der Veranstaltung teilnahmen, angebracht waren, holten die deutsche Fahne unter dem Vorwand ein, dass die Reichsregierung nicht mehr Mitglied des Völkerbundes sei. Durch das Eingreifen verschiedener Persönlichkeiten wurde das

«Hakenkreuz» wieder herausgegeben. [...] Die Arbeiter, die im Palais du Trocadéro arbeiteten, stimmten mit erhobenen Fäusten die Internationale an, die ohne Echo blieb. Der beachtliche Ordnungsdienst musste nicht eingreifen, da die Auflösung der Gruppierungen friedlich verlaufen war.»⁵⁰

In seinem Essay über die Weltausstellung 1937 würdigte Jay Winter den Pavillon de la Paix als den einzigen internationalen Pavillon, der die bloße nationale Repräsentation überwand und mahnte, dass das große Projekt der Vollendung der Aufklärung nur dann gelingen kann, wenn über eine friedenserhaltende Weltordnung das Hereinbrechen des Schreckens eines drohenden neuen Weltkrieges verhindert werden kann.

«Keine 20 Monate nach dem Ende der Weltausstellung brach der Krieg aus. Im Jahr 1940 eroberten die Nazis Paris. Wo die Friedenssäule der Weltausstellung gestanden hatte, besichtigte Hitler nun sein Reich. Die Weltausstellung war verschwunden, und an ihrer Stelle entfaltete sich eine unendlich härtere Realität.» Wie alle Utopien, keimte sie aber auch nach 1945 «genau an jenem Punkt auf, an dem sie zuvor gescheitert war. Am 9. Dezember 1948 unterbreitete der invalide französische Veteran des Ersten Weltkriegs und Held der französischen Résistance, René Cassin, auf den Stufen des Palais de Chaillot und nur wenige Kilometer vom Spiegelsaal in Versailles entfernt, wo der zum Scheitern verurteilte Friedensvertrag von 1919 unterzeichnet wurde, vor den in Paris versammelten Vereinten Nationen die Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Er war schon einmal hier gewesen, als einer der Führer der pazifistischen Bewegung, die die Friedenssäule auf der Weltausstellung von 1937 eingeweiht hatte.»⁵¹

50 — «L'inauguration du Pavillon de la Paix», in: *Le Figaro*, Nr. 191, Sonnabend, 10. Juli 1937, Paris, S. 4. Ob es sich bei dem kurz vor Eröffnung in der Ausstellung ausgebrochenen Brand um einen Unfall oder einen Anschlag rechter Kreise gehandelt hatte, darüber besteht immer noch keine Gewissheit (vgl. Jay Winter 2006).

51 — Jay Winter 2006, S. 77