

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 23 (1936)  
**Heft:** 10

**Artikel:** Notizen von der VI. Triennale Mailand  
**Autor:** Meyer, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-19950>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 16.03.2025

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

## Notizen von der VI. Triennale Mailand

Im Hinblick auf die Landesausstellung in Zürich 1939 ist es nützlich, sich Ausstellungen anzusehen, auch wenn ihr Programm ein gänzlich anderes ist. Die Triennale Mailand ist eine Kunstgewerbeausstellung, diesmal mit einer Sonderausstellung szenischer Kunst, mit der wir uns weiter nicht befassen, und auch diesmal mit einer besonders intensiv ausgebauten Architekturabteilung, allerdings ohne eigens errichtete Musterhäuser, wie vor drei Jahren. Um mit dieser Abteilung zu beginnen:

Es gab eine Ausstellung von Baumaterialien und Konstruktionsweisen, natürlich vor allem italienischer Firmen, die zum Besten gehörte, was in dieser Art noch irgendwo zu sehen war. Diese Ausstellung war nicht sehr umfangreich, nicht durch häufige Wiederholungen ermüdend, das Gebotene war knapp, auch in einer gewissen räumlichen Zusammendrängung dargeboten und sehr geschickt aufgestellt. Viele Konstruktionsmodelle in Naturgrösse, gute Fotos und Fotomontagen – aber nicht zuviel, vor allem nicht zuviel Tabellen und Schriftbelehrung, merkwürdigerweise gar keine Prospekte, so dass durchaus die Materialien den Ton angaben und nicht das Papier. Zwischen diese technischen Demonstrationen war plötzlich da und dort ein abstraktes Gebilde an die Wand gemalt, was hier, wo es eine spezielle ästhetische Funktion hatte, viel überzeugender wirkte, als wenn Ähnliches als Tafelbild gerahmt an einer Ausstellung hängt. Auch wurde einmal mehr deutlich, wie sehr diese Kunst einem ornamentalen Bedürfnis entstammt und ornamentale Funktionen erfüllen kann.

In dieser Abteilung, wie in allen übrigen, waren die wundervollen italienischen Steinsorten für Wand- und Bodenbelag auf das eindringlichste zur Geltung gebracht, neben herrlichen Natursteinen auch rassige Kunstbreccien und aparte Plattenbeläge usw.

Die Ausstellung von Fotografien italienischer und ausländischer moderner Architektur zeigte, wie enge Grenzen solchen Fotoausstellungen gezogen sind, selbst dann, wenn sie so gut ausgestellt sind wie hier. Gut war vor allem, dass man den Stellwänden eine gewisse körperliche Masse gab, so dass die Fotografien als Oberfläche eines Körpers und nicht als körperlose und sich wenn möglich biegende oder wellende Scheiben zeigten. Und dieser Eindruck des Gegenständlichen, Präzisen wurde dadurch unterstrichen, dass auch die Schrift in körperlichen, aufgeklebten Buchstaben, also plastisch und nicht als flaches Band angebracht war. Die Schrift war schwarz oder weiss; hiedurch und durch ihre Plastizität wurden die Fotografien sozusagen aktiviert, man machte aus ihrer Not eine Tugend. Die so leicht matt und unfrisch wirkenden Grautöne der fotografischen Vergrößerungen erschienen nun als eindrucksvolle Zwischentöne

zwischen reinem Weiss und reinem Schwarz, und die unvermeidliche Flachheit der Fotografien wirkte zwischen dem plastischen Grund und der plastisch aufgesetzten Schrift betont und beabsichtigt.

Ein wichtiger Beitrag zum gleichen Kapitel war die Engadiner Ansicht in der Schweizer Abteilung (abgebildet in der Augustnummer des «Werk» Nr. 8, S. 233/254). Hier war eine sehr grosse Landschaft in einzelne mit Zwischenräumen aufgehängte Felder zerschnitten; auch hier war jedes Feld auf eine plastisch wirkende Unterlage aufgeklebt, und durch die Zwischenräume war die rein weiss getünchte Wand sichtbar, die jenes reine Weiss ins Bild mischte, das der fotografischen Vergrößerung abgeht. Man stelle sich für einen Augenblick das gleiche als grossen Karton vor, und es wird deutlich, um wieviel intensiver die neuartige Behandlung wirkt. Hier wie bei der Architekturausstellung ging man noch um einen Schritt weiter: mitten unter den grauen Abzügen wurden einige durch einen blauen Himmel, durch eine grüne Lasur über dem Vordergrund und ähnliche andeutend-koloristisch wirkende Mittel belebt, wodurch das Grau der benachbarten Felder seinerseits frischer erscheint. Oft wiederholt, wie in der Architekturausstellung, wirkt dieser Trick natürlich bald spielerisch. Vielleicht ist die Ausstellung von Fotografien ohne andere unterbrechende Ausstellungsmaterialien überhaupt ein unlösbares Problem; der Besucher ermüdet rasch, und alle Versuche zur Sensationierung beschleunigen nur die Ermüdung. Jedenfalls hat man sich an dem Fotografenscherz, Bauten von schräg unten und schräg oben oder aus allzu grosser Nähe aufzunehmen, längst satt gesehen.

Ohne nationalistische Ueberheblichkeit darf gesagt werden, dass die kleine Abteilung schweizerischer Architektur nicht zum Sensationellsten, aber zum Gesundesten und Frischesten gehörte, was hier zu sehen war. Die italienische Abteilung wirkte eher deprimierend: Ein bewundernswürdiger Elan, eine Grosszügigkeit der Aufgabenstellung, um die man Italien beneiden muss, wird in Formen befriedigt, die grossenteils aus dem Inventar des deutschen Inflations-Expressionismus entlehnt scheinen, mit einem Einschlag entweder von sehr vergrößertem Le Corbusier oder von einem nicht selten hart und brutal wirkenden, auf die geometrischen Grundformen reduzierten Klassizismus von barockem Pathos.

Eine Abteilung für sich bildete eine Uebersicht über die Grundformen des Wohnhauses und über seine einzelnen Konstruktionselemente, entwickelt ausschliesslich an italienischem Material an Hand ganz vorzüglicher Aufnahmen, die in ihrer Gesamtheit ein bewundernswürdiges italienisches Heimatschutzarchiv darstellen. Die meisten stammten von Architekt Pagano, der diese Abteilung zu-

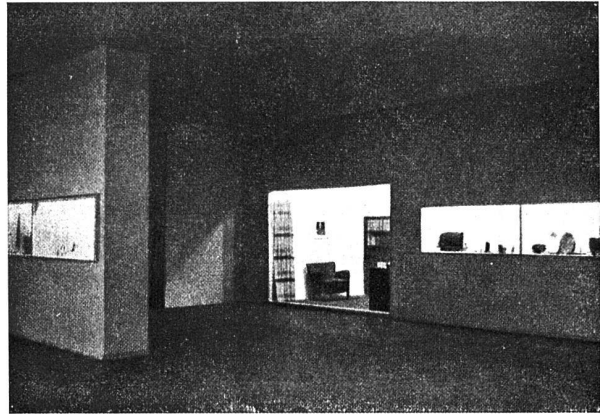
sammenstellte. Witzig war ein Vorraum, in dem jeweils drei Bilder zusammengestellt waren: eines aus der Antike oder aus der Renaissance, eines aus der Zeit von 1870 bis 1910, und ein Beispiel moderner Architektur, wobei sich jeweils zeigte, wie eng sich gute moderne Lösungen mit den wirklich guten Beispielen der alten Tradition berühren, und wie der falsche Pomp der Gründerjahre nicht nur zur modernen Architektur in schroffem Gegensatz steht, sondern ebenso zur echten Tradition.

Ein grosser Saal war gewidmet der Darstellung der modernen Wohnbedürfnisse und ihrer Befriedigung, vom Einzeilmöbel bis zu Verkehrsregelung und Städtebau. An Hand von Modellen und Diagrammen mit eingestreuten Fotografien und Zeichnungen war alles höchst geschickt dargestellt – es wäre aber interessant, wenn sich statistisch ermitteln liesse, wie viele Ausstellungsbesucher einem solchen systematischen Lehrgang wirklich folgen, vor dem man sich immer wieder die Frage stellt, ob er nicht doch in Buchform noch wirksamer wäre. Geschickter als es hier gemacht war, lässt sich derartiges kaum mehr darstellen. (Architekten: Bianchetti, Pasquali, Pea.)

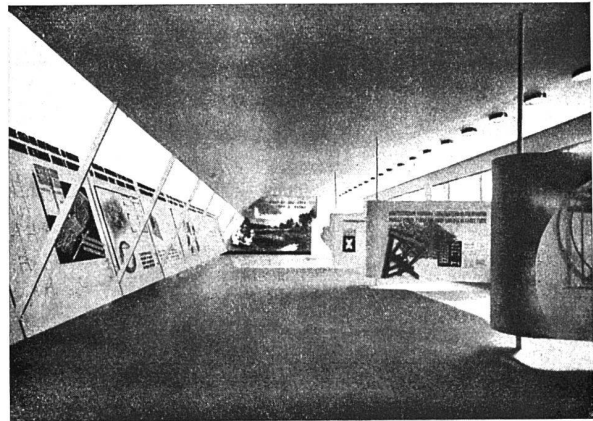
Ausstellungstechnisch sehr bemerkenswert war ein Saal mit alten Goldschmiedearbeiten, ganz modern ausgestellt (Architekten F. Albini und G. Romano) in schwebenden Kästen aus Sicuritglas, befestigt an frei im Raum stehenden sehr dünnen, weiss gestrichenen Eisenstangen. Die schwarze Decke, das rechtwinklige helle Koordinatennetz der Stangen und die ausschliesslich künstliche Belichtung brachten die alten Goldarbeiten zu einer sehr reichen, kostbaren Wirkung.

In der Kunstgewerbeausstellung interessiert in diesem Zusammenhang weniger das Ausstellungsgut selbst, als die Art seiner Aufstellung. Immerhin gewann man auch über ersteres einen interessanten Ueberblick. Eine Stärke des gastgebenden Landes ist die dekorative Malerei: mit leichter Hand werden viel-quadratmeter-grosse, ja riesenhafte Gemälde und Mosaiken wirkungssicher an die Wand gezaubert, bald impressionistisch-skizzenhaft, bald neckisch-surrealistisch, bald mit barocker Wucht, bald mit quattrocentistischer Grazie oder dem trockenen Pathos des alten Rom, so beispielsweise das riesige Mosaik in schwarzgrauen, erdigbraunen und roten Tönen, raffiniert begleitet von einem Sockel in reinem Schwarz und blankem Kupfer, auf dem Podest der Haupttreppe.

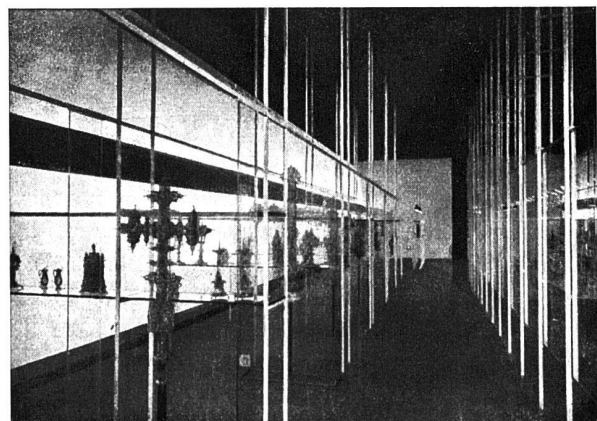
Gerne würde man auch für das italienische Kunstgewerbe eine verbindliche Formel finden, aber hier findet die Courtoisie ihre Grenze an der harten Wirklichkeit: Was an Möbel, Einrichtungsgegenständen, Keramik, Glas, Textilien usw. zu sehen war, war im Ganzen betrachtet bedrückend, im Einzelnen vielfach schauerhaft, und dies bei oft virtuos entwickelter technischer Kunstfertigkeit. Unter unbegreiflichen Dingen fand man mühsam einzelne schöne Glasgegenstände, im übrigen Orna-



Die deutsche Abteilung,  
ingerichtet von Architekt Dr. Hermann Gretsch, Stuttgart  
Mitarbeiter: Hellmut Weber und Mia Seeger, Stuttgart



Systematische Abteilung «Programm der modernen Wohnung»  
Architekten: Angelo Bianchetti, Alessandro Pasquali, Cesare Pea



Alte italienische Goldschmiedekunst  
Im Auftrag des Erziehungsministeriums eingerichtet vom  
Direktor des Brera-Museums Prof. Dr. Antonio Morassi  
mit den Architekten Franco Albini und Giovanni Romano

ment von absoluter Willkür, nicht Ornament als der Ausdruck von irgend etwas, von irgendeinem Ausdruckswillen, irgendeiner bestimmten Stimmung, sondern Ornament als Absicht, als Selbstzweck, für das Formen von irgendwoher zusammengetragen und mit skrupellosem Sensationsbedürfnis aufgepulvert waren. Wahrhaft verheerend zeigt sich hier der Einfluss des Stils der «Wiener Werkstätten». Aber während bei den Originalarbeiten die morbide Grazie als giftig-sublime Dekadenz irgendwie glaubhaft wirkt, wenn auch nicht sympathisch, wird sie hier laut und grob gemixt mit einem Schuss italienischer Volkskunst und mit dem deutschen Zickzack-Expressionismus der Nachkriegsjahre. Es gibt Möbel, die aussehen wie aus riesigen Klötzen von Travertin aufgefürmt, so dass der Beschauer ganz verblüfft ist, wenn sie plötzlich irgendwo aufgehen. Es gibt kaum eine Zimmereinrichtung, die nicht auf irgendeinem – im ersten Augenblick erstaunlichen und dann sofort ärgerlichen – Trick aufgebaut wäre, fast nichts, was selbstverständlich, lautlos, im humanistischen Sinn erzogen und gebildet wirken würde – und dabei im Einzelnen sehr viele sehr schöne Materialwirkungen, Konfrontationen von Stein, Holz und Glas, vor allem die vielen schönen Bodenbeläge!

Ganz anders der Salone della Vittoria: Ein reiner Repräsentationsraum, der keinen anderen Zweck hat, aber diesen einen zur Vollkommenheit erfüllt. Architekten: Edoardo Persico und Giancarlo Piretti. Ein mässig grosser, längsrechteckiger Saal, die Wände auf allen Seiten umstanden von dünnen, schmal-hohen Wandstreifen mit noch schmälere Zwischenräumen, völlig gliederungslos und nur durch die Proportionen von ferne an Säulen erinnernd. Nahe der einen Schmalwand auf über zwei Meter hohem Sockel eine Kolossalgipsgruppe, zwei Pferde und eine Frauengestalt, von Bildhauer Licio Fontana. – Plastisch vielleicht nicht sehr gut, aber äusserst wirkungsvoll; gipsweiss, ebenso die Wände und Wandkulissen. An der einen Längswand, vortretend, ausserdem eine weitere Kulisse gleicher Art mit den riesigen Porträtköpfen römischer Kaiser. Neben den Fenstern tiefschwarze Vorhänge, die in den Zwischenräumen der Wandkulissen nur wenig sichtbar sind, und im übrigen zu dieser Orgie in stumpfem Weiss ein Boden aus wundervollen, spiegelnden, grüngrau geäderten Paonzoplatten. Und das Raffinierteste: Dieser Monumentalraum hat keinen Eingang, oder doch «fast keinen». Die eine der Wandkulissen ist als blosser Rahmen gebildet (auf unserem Bilde ganz rechts), im übrigen infiltrieren die Besucher durch die Zwischenräume, und dadurch erhält dieser Saal eine wirklich weltentrückte Geschlossenheit, wie sie durch kein anderes Mittel erreichbar wäre. Auch dies ein Raumgedanke, den man sich merken muss und der in bescheidener Form mehrmals wiederkehrt: Statt durch ein betontes Portal sofort den Einblick zu einem Raum

zu öffnen, wird mehrfach dieser Einblick durch eine frontale Kulisse gesperrt. Man erreicht dadurch, dass der dahinterliegende Raum geschlossen und überraschend neu wirkt, während dieser Effekt sonst dadurch verlorengeht, dass Teile des Raumes schon von angrenzenden Räumen her eingesehen werden.

Von den ausländischen Abteilungen haben nur die von Frankreich, Deutschland und der Schweiz einen ausgesprochenen Charakter. Am festlichsten wirkt der französische Saal: Ganz auf Weiss gestimmt, die Wände bespannt mit leichten weissen Stoffen, im Eingang die Nationalfarben diskret angedeutet durch gemusterte Stoffe mit den Grundfarben Blau und Rot, das Ganze streng axial, von jener zugleich heiteren und strengen Würde, wie sie ausser den Franzosen zur Zeit niemand beherrscht. In der Mitte als Hauptakzent eine grosse, massige, kauernde Frauenfigur von Renoir in rauher, stumpf schwarzer Bronze, in einen Winkel von glänzendem schwarzem Glas hineingestellt: ein ausserordentlich schöner Materialkontrast. Im Mittelfeld einige stark farbige Teppiche; am Rand auf der einen Seite Vitrinen, auf der anderen Kojen mit schönen Stoffen und mit Möbeln, die im einzelnen ebenso wenig Neues und besonders Erfreuliches boten, wie das französische Kunstgewerbe in den Vitrinen. Architekt: Auguste Perret.

Der grösste Gegensatz zu diesen weissen Hallenräumen war die deutsche Abteilung: Ganz auf künstliche Beleuchtung gestellt, mit sehr niedrig gehängter Decke und warm braunen Wänden. Das Licht kam ausschliesslich aus den in die Wand eingelassenen Vitrinen, so dass der Blick des Besuchers sehr stark auf diese und ihren Inhalt konzentriert wurde. Gezeigt wurde im wesentlichen sehr schönes Gebrauchsgerät und etwas Schmuck, gediegen gearbeitet aus edlen Metallen, bestes Kunsthandwerk herkömmlicher Art, ohne irgendeine neue Nuance, so dass das Ganze sehr gediegen, würdig und zugleich ein wenig selbstgenügsam-retrospektiv wirkte. Eingerichtet von Dr. H. Gretsch.

Bei den Finnen und den Tschechen interessierten mehr die ausgestellten Gegenstände als die Art der Aufmachung; die Finnen zeigten vor allem Aalтомöbel in gebogenem Sperrholz, belebt mit vergnüglichen abstrakten Kunstgebilden in der Art von Hans Arp, aus dem gleichen Sperrholz zurechtgebogen. Die Tschechen zeigten grosse figürliche Kompositionen in Glas und – auch dies zu merken – einen sozusagen Ersatz für diese Platten in Filetdurchzug, der fast noch besser aussah als die Originale.

Unstreitig der amüsanteste Raum war derjenige der Schweiz. Im Gegensatz zu den Franzosen und den Deutschen, die über grössere Geldmittel verfügten, war das Ausstellungslokal völlig so gelassen wie es war, d. h. ohne eingehenkte Decken, ohne Verkleidung der Fenster

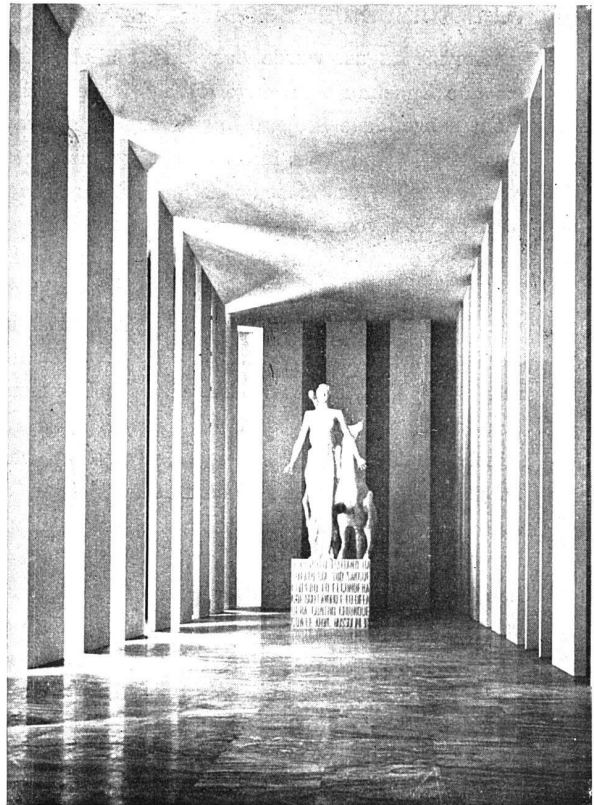
usw., dafür war der Raum selbst locker und abwechslungsreich eingeteilt bis hart an die Grenze des Komplizierten und Spitzfindigen. Die abstrakten Billschen Formgebilde betätigten sich als nützliche Verkehrsregler und setzten plastische Akzente. Man hätte sie nicht missen mögen, nur machten sie sich – besonders am Eingang – etwas zu breit, und man hätte vielleicht mit weniger auskommen können. Es war ein gutes Zeichen, dass sich jeweils in keinem Raume so viele Leute aufhielten wie gerade in der schweizerischen Abteilung. Nirgends wirkten die ausgestellten Gegenstände anziehender, einerseits wegen der wirklich geschickten abwechslungsreichen Darbietung, dann aber auch infolge der Qualität des Dargebotenen, das einen Zug von frischer, gewissermassen naiverer Modernität hatte, den man in den anderen Abteilungen mit der Laterne des Diogenes suchen musste. Das Kunstgewerbe war der Menge nach etwas spärlich vertreten, ebenso die Textilien und Uhren. Dafür machte die Grafik mit Buchkunst, Prospekten, Plakaten und sehr schönen modernen Fotografien einen ausgezeichneten Eindruck.

Zusammenfassend: Die wichtigste Lehre, die sich aus der Triennale gewinnen lässt, ist die, dass es bei grösseren Ausstellungen vor allem auf eine möglichst grosse Mannigfaltigkeit der Darbietungsart ankommt. Ein Ausstellungssystem mag noch so gut und konsequent ausgedacht sein: wenn es sich zu oft wiederholt oder zu lange fortsetzt, wirkt es unweigerlich ermüdend. Der heiter-feierliche Raum der französischen Abteilung macht gerade darum starken Eindruck, weil er der einzige seiner Art ist, nur schon drei solche Räume hintereinander müssten leer und langweilig wirken, weil nun einmal das Prinzip des Monumentalen die Vereinzelung ist. Mehrere Räume in der Art des deutschen müssten einen höhlenartigen, bedrückenden Eindruck machen, während es in Mailand als willkommene Abwechslung wirkt, wie hier nach hellen und grossen Räumen das Interesse des Beschauers gesammelt und konzentriert auf die belichteten Vitrinen hingelenkt wird. Die schweizerische Abtei-

Weitere Bilder von der Architekturabteilung der Triennale auf S. 324 dieses Heftes.

#### Nachtrag zum Septemberheft

Zum Aufsatz von Dr. E. Poeschel über die neu aufgedeckten Wandgemälde in der Kirche Sta Maria zu Pontresina ist noch nachzutragen, dass die Aufnahmen von Fotograf *Flury* von Pontresina hergestellt wurden, der tagelang mit Ingenieur Lefébure zusammen arbeitete,



VI. Triennale di Milano. Il Salone della Vittoria  
Entwurf: Marcello Nizzoli, Maler; Giancarlo Palanti, Architekt;  
Lucio Fontana, Bildhauer

lung wirkt frisch und amüsant durch ihre Sprunghaftigkeit und den Gedankenreichtum ihrer Motive: sie würde zum ärgerlichen Trick und ermüdenden Durcheinander, wenn sie sich noch ein paar Säle weiter in der gleichen Art fortsetzen würde. Man wird also auch bei der Zürcher Landesausstellung weder das Prinzip der Lehrhaftigkeit, noch das der Monumentalität, noch das einer witzigen Festlichkeit allzu ausschliesslich anwenden dürfen, sondern darauf bedacht sein müssen, den Besucher durch Räume möglichst verschiedener Art zu führen, um sein Interesse wachzuhalten.

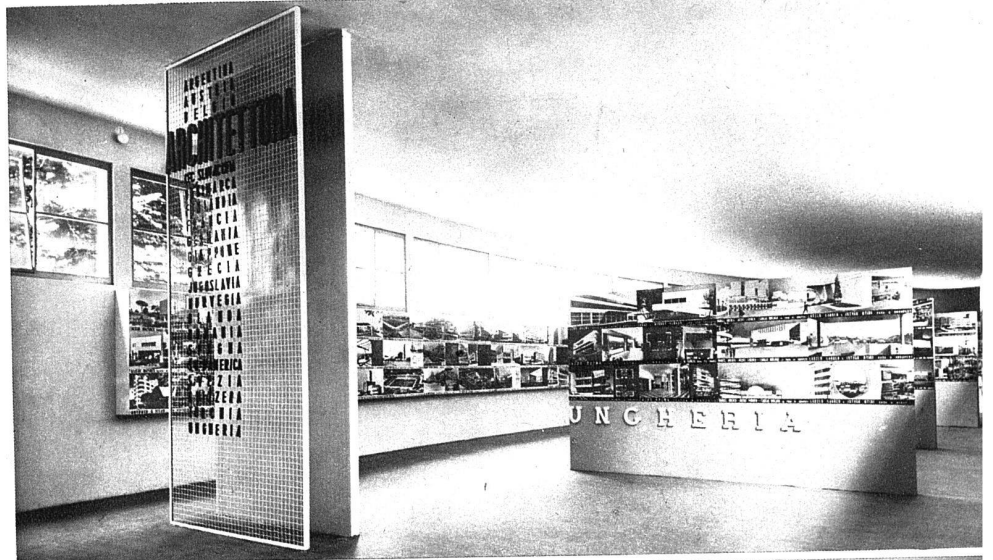
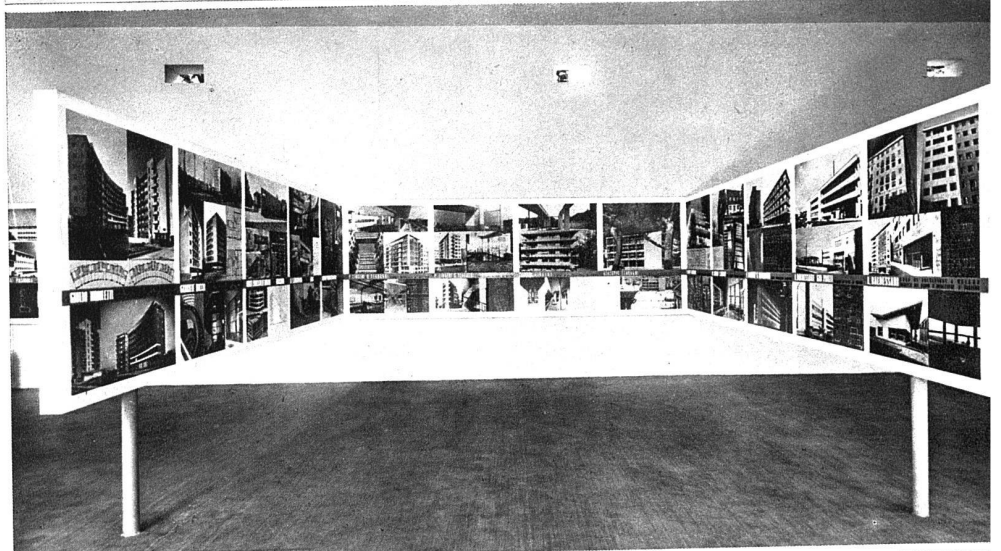
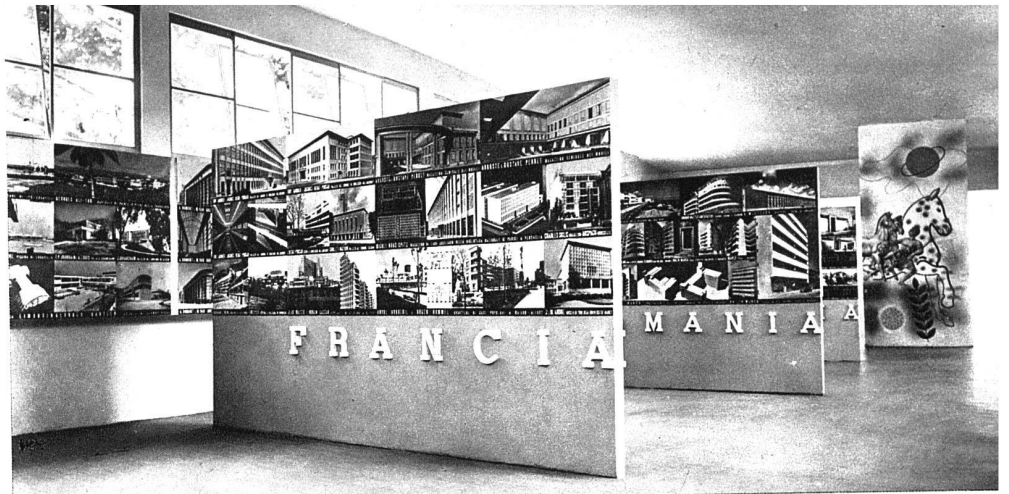
*Peter Meyer*

um trotz schwierigen Belichtungsverhältnissen gute Aufnahmen zu erhalten.

#### Ausstellung Paris 1937

Die Ergebnisse des Wettbewerbes für den Schweizer Pavillon dieser Ausstellung sind abgebildet in der Schweiz. Bauzeitung Band 108 Nr. 12 vom 19. September 1936, Seite 128.





Bilder von der Architektur-Abteilung der VI. Triennale di Milano  
 Architekt: Agnoldomenico Pica, Mailand