

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 26 (1939)
Heft: 11: Der Stil der Landesausstellung : abschliessende Besprechung und Kritik

Artikel: Die Technik der Darstellung
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86796>

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: 19.03.2025

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

Die Technik der Darstellung

Dass einzelne vortreffliche Ausstellungsbeteiligungen zu sehen sein würden, war bei dem hohen Stand der schweizerischen Reklamegrafik zu erwarten; dass aber die grafisch gepflegte Haltung sozusagen bis in den hintersten Winkel würde durchgehalten werden können, das war doch eine Ueberraschung. Grossindustrie und Berufsgruppen, wie Bauen und Wohnen, Presse, grafisches Gewerbe, Papier usw. hatten schliesslich schon immer Kontakt mit guten Künstlern, und man wusste auch, dass sich die eidg. Postverwaltung, die Bundesbahnen und einige kantonale und städtische Aemter in den letzten Jahren höchst erfreulicherweise für die Gestaltung ihrer Propaganda an die besten Kräfte wenden. Aber wer hätte erwartet, dass Pavillons wie «Unser Holz», an dem eine Unzahl einzelner Instanzen mitgewirkt haben, eine erstaunliche Zahl grafisch reizvoller Darstellungen aufweisen würden, oder dass ausgerechnet die Landwirtschaft, Gemüsebau, Obstbau, Milchwirtschaft, Hühnerzucht, landwirtschaftliche Hilfsstoffe usw. zu den auch ausstellungstechnisch am besten durchgearbeiteten Gruppen gehören würden — Wirtschaftszweige, von denen man eine besondere Affinität zu künstlerischen Interessen billigerweise nicht voraussetzen durfte? Oder dass die Halle der landwirtschaftlichen Maschinen (von H. Bräm, Arch. BSA, Zürich) zum architektonisch Reizvollsten gehören würde, weil die als eigene Formelemente in die Holzummantelung hineingestellten Eisenbinder durch ihre Feingliedrigkeit und durch ihren hellblauen Anstrich mit den ausgestellten Maschinen in einer Weise zusammengingen, dass das Ganze als raffiniert abgestimmte Einheit wirkte? Auch auf ausländische Fachleute machte dies den allergrössten Eindruck, dass es nicht, wie bestenfalls an anderen Ausstellungen, einige künstlerische Glanzpunkte gab, die man mühsam in der allgemeinen Masse des tristen oder anmasslichen Durchschnitts suchen musste, dass vielmehr unter Verzicht auf sensationelle Einzelleistungen das Ganze künstlerisch durchgearbeitet war wie vielleicht noch an keiner anderen Ausstellung.

Es ist nicht genug zu preisen, dass die leitenden Instanzen der landwirtschaftlichen Ausstellung ihre organisatorisch von der LA weitgehend unabhängigen Darbietungen der architektonischen und künstlerischen Leitung der LA unterstellten, so dass eine ganz homogene Leistung zustande gekommen ist.

Architektonisch war das rechte Ufer bei weitem einfacher zu bebauen als das linke, und auch das Programm war einheitlicher. Für die Strecke vom Hafen Riesbach zum Zürichhorn wurde der Eindruck eines langen Schlauches in den Bauten sehr geschickt vermieden, indem möglichst verschiedene Unterteilungen gebildet wurden; das Licht kam bald von links, bald von recht, bald aus hochliegenden Oberlichtern, bald durch bis unten verglaste Wände. Der Teil

des Obst- und Weinbaus verlief im I. Stock wie die Höhenstrasse, und vorher wurde durch den Gemüsehof die Dimension der Breite eingeschaltet: geschickter hätte sich die Gefahr der Monotonie nicht vermeiden lassen.

Hoffentlich wird die Zusammenarbeit zwischen den Künstlern und den Instanzen der landwirtschaftlichen Organisationen zu einer dauernden Einrichtung: wieviel die Landwirtschaft dabei zu gewinnen hat, beweist der Eindruck, den diese Ausstellung gleicherweise auf ländliche Besucher wie auf Städter gemacht hat.

Für die einzelnen Grafiker und künstlerischen Berater gab das «thematische» Prinzip eine sichere Grundlage. Wo immer möglich, zeigte man die Entstehung eines Produktes aus seinen Rohmaterialien, wodurch von vornherein ein plastisches, naturhaftes Element in die Darstellung kam, das den unvermeidlichen Tabellen usw. das Gleichgewicht hielt. Auch bei den abstrakteren Stoffgebieten der Höhenstrasse war sorgfältig vermieden, ins Nur-Papierne, Flache zu geraten: man stellte Kristallgruppen auf, oder volkskundliche Gegenstände vor die Fotografien der Gemeinden, man zeigte die Bevölkerungsstatistik in Gestalt bewegter plastischer Figürchen, und man suchte Tabellen usw. durch Fotomontagen oder Grafik zu beleben.

Es hat sich ein Ausstellungsstil herausgebildet, der die ausgestellten Gegenstände zum Sprechen bringt, ohne zusätzliche dekorative Formen aufzubieten, die mit dem eigentlichen Ausstellungszweck nichts zu tun haben, und deshalb die Aufmerksamkeit ablenken. Solche Formen waren nötig, wo Firmen mehr durch Prestige als durch Aufklärung wirken wollten, zum «thematischen» Prinzip passen sie nicht, oder doch nur als betonte Ausnahme — e'wa im Modepavillon, wo das Element des Spielerischen, des Luxuriösen selbst zum Thema gehört. Durch diesen Verzicht wird die Ausstellung aber nicht etwa freudlos und trocken-lehrhaft, vielmehr hat die Darbietung der Ausstellungsgegenstände ein Raffinement erfahren, das früher unbekannt war. Alle künstlerische Ueberlegung, die früher auf die dekorative Ausstattung der Säle verwendet wurde, ist gewissermassen auf die Ausstellungsgegenstände selbst gelenkt. Das Künstlerische wird dann vom Betrachter gar nicht als besondere Veranstaltung wahrgenommen, sondern einfach als Intensität der Darstellung erlebt. Die Kunst hat sich in diesen Fällen in ihre dienende Rolle zurückgefunden, in der sie allein wieder zu einem unentbehrlichen Faktor des täglichen Bedarfs werden kann — was gewiss nicht ihre einzige und höchste Funktion ist, aber die breite Grundlage, über der sich die stets seltenen «freien» Leistungen aufbauen können.

Abstrakte Kunst — angewandt

Im einzelnen sind ungefähr alle Formelemente der «ungegenständlichen» Kunst in die Dekoration eingegangen,

Naturgegenstände, Schrift und leicht plastisch gehöhte Fotomontage. Die kleinteilige Architektur nimmt den Massstab des Ausgestellten auf (Fensterwand, Decke), kleinere Fotomontagen vermitteln zwischen dem Maßstab der Besucher und der Ueberlebensgrösse der Erntenden an der Hauptwand, die ohne diese Ueberleitung brutal erscheinen würden. «Getreidebau» am rechten Ufer.

Grafiker: W. Günthard, Zürich
Foto L. Beringer, Zürich



nicht nur weil sich die Dekoration schon aus ihrem legitimen Bedürfnis nach Modernität den jeweils neuesten Strömungen der Malerei anzupassen strebt, sondern auch aus dem tieferen Grund, dass auch diese Malerei zunächst in einer Auflösung der konventionell gewordenen Formensprachen zugunsten irrationaler, unmittelbar ästhetischer Sensationen besteht. Das erscheint als «Inhaltlosigkeit» und leicht als Substanzlosigkeit schlechthin, wo es für sich allein als Tafelbild auf Ausstellungen erscheint, es wird plausibel, sobald die gleichen Mittel eine dienende Funktion übernehmen. Wenn Bildfelder oder Schrifttafeln die von Picasso, Arp und anderen her bekannten nierenförmigen, gleichsam flüssig-unbestimmten Formen annehmen, so geben sie damit zu erkennen, dass sie nicht als selbständige, in sich geschlossene Formen angesehen werden wollen, wie es etwa rechteckige Schilder wären. Rechteckschilder würden neben den ausgestellten Gegenständen als Formen gleichen Ranges erscheinen, während der vage Umriss die Tafeln ihres Gegenstands-Charakters entkleidet, der damit den ausgestellten Gegenständen allein vorbehalten bleibt. In typisch moderner Art wurden mathematisch-abstrakte Formen den naturalistischen Formen der Gegenstände zur Seite gestellt, was auf eine wirksame Intensivierung der naturalistischen Form hinausläuft: sie erscheint nun auf einmal nicht mehr selbstverständlich, sondern als bewusst gehandhabtes ästhetisches Element. Das sehr geschärfte Gefühl für die Materienwirkungen, für die Oberflächenreize von Holz, Glas, Metall, Textilien usw. — dieses im Bereich der Künste positivste Erbe der materialistischen Epoche — kommt allen Ausstellungsgegenständen zugute, ihre sinnenfälligen Qualitäten sind mit einer Stärke ins rechte Licht gesetzt, die mit keiner anderen Ausstellungsart zu erreichen ist.

Natürlich kann auch das Spiel mit Materienreizen, mit der Konfrontation von naturalistischen und geometrischen For-

men ins rein Artistische gesteigert werden: auf manchen neueren italienischen Ausstellungen war das Ausgestellte fast nur noch Vorwand für geistreiche Kombinationen dieser Art. Die Zürcher LA hat von den Italienern viel gelernt, aber solche Uebersteigerungen fast ganz vermieden. Einzig in der Abteilung «Vertretung der Schweiz im Ausland» («Werk» 9, Seite 262, 263) drängte sich die an sich recht muntere Aufmachung so stark vor, dass man in einem Aufwand abstrakter Formen einigermaßen suchen musste, was eigentlich gezeigt werden sollte. Für den Geschmack des Schreibenden zum Erfreulichsten gehörten die für den Besucher selbstverständlich wirkenden Abteilungen, bei denen die abstrakten Formelemente sozusagen direkt aus dem Naturalistischen abgezweigt wurden, wie z. B. beim Gemüsebau, wo die feingliedrigen Lattungen der Tafeln und der Metallstühle unverkennbar als Architektonisierung der Lattenverschlüsse von Gemüse-Versandkisten erschienen.

Bindung an das Menschliche

War man also nach der einen Seite bestrebt, die naturalistischen Formen der ausgestellten Produkte durch ihre Bindung an abstrakte, geometrische Formen ihres zufälligen Charakters zu entkleiden und mit der Ordnung der absoluten Formen in Verbindung zu setzen, so war man andererseits nicht weniger bestrebt, beim Betrachter menschliche Sympathie für das Ausgestellte zu wecken, indem dieses in seiner Beziehung zum Benützer oder auch zu den an der Herstellung beteiligten menschlichen Arbeitskräften gezeigt wurde. Die statistische Feststellung, dass jeder vierte Schweizer in der Landwirtschaft tätig ist, wirkt ungleich stärker, wenn man lebensgrosse Fotos von Bauern zwischen ebenso grosse Schattenrisse der übrigen drei Viertel der Einwohner stellt, und die kleine Kojen der Gerbereien haftet fester

im Gedächtnis durch die fast lebensgrosse Fotomontage eines Dragoners hinter dem aufgehängten Leder und durch den Geruch der Gerbmittel. Der Verstärkung der Sinnfälligkeit dient auch die Bewegung vieler Darstellungen: sie hat eine zwingende Anziehungskraft, ob es sich um die bewegten Darstellungen der Bevölkerungsstatistik an der Höhenstrasse handelte, um die Mannequins im Modepavillon, die sich drehenden Wandplatten der Konfektion oder um den Glasbläser, die Stickerinnen, den Papierschöpfer oder den Saal der Textilmaschinen usw.

Was die einzelnen Pavillons im ganzen betrifft, so hatten es jene Grossindustrien am leichtesten, die auf grossem Raum lediglich Spezimina ihrer Produktion zeigten ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit. Ihre Beteiligung bekam etwas Homogenes und Uebersichtliches, und dem arrangierenden Künstler war viel Spielraum gelassen. «Aluminium», «Chemie», «Gummi» waren in dieser Art vollkommen. Einige Pavillons der Nahrungsmittel waren demgegenüber unsachlicher, die an sich nette Dekoration drängte das Produkt etwas in den Hintergrund. Schwerer hatten es die Abteilungen, die eine grosse Zahl von Einzelausstellern zu Worte kommen lassen mussten, also z. B. «Unser Holz», «Kleider machen Leute», «Elektrizität» usw. Auch da bemühte man sich (letztere durch das grosse Modell eines Stauwerkes mit Hoch- und Niederdruckzentralen), auf die Urprodukte zurückzugehen, aber das war doch nur in sehr beschränktem Mass möglich. War also hier eine so einheitliche Wirkung nicht möglich, so gab es dafür sehr viele eindrucksvolle Einzelheiten und Gruppen.

Grenzen des Esprit

Gelegentlich kann auch der Ideenreichtum eines Grafikers zur Gefahr werden: wer zu geistreich sein will, wird leicht spitzfindig, die Darstellung wird nervös, hitzig, kleinteilig, der Betrachter ermüdet, wenn er von Pointe zu Pointe gehetzt wird. In dieser Hinsicht sind die Pavillons gefährdet, die irgendeinem mehr intellektuellen Gebiet gewidmet sind: «Soll und Haben» und noch mehr «Presse» («Werk» 9, Seite 280, 281 und «Werk» 9, Seite 286—288) liessen sie fühlbar werden, ohne dass sie der Gefahr erlegen wären. Noch viel weiter in dieser Richtung ging der Schweizer Pavillon in New York — soviel sich aus den Fotos entnehmen lässt. — Der grafisch ausgezeichnet durchgebildete Pavillon der Milchwirtschaft («Werk» 9, Seite 264 bis 267) ging wahrscheinlich an die Grenze dessen, was gerade für seine wohl vorwiegend ländlichen Besucher noch verständlich war; dabei kam in den fliessend-unbestimmten, amorphen Formen und milchig-weichen Farben der stoffliche Charakter der Milch und ihres Milieus aus Gras und Holz und Erde allerdings so stark zum Ausdruck, dass er spontan auch auf jene Besucher wirkte, die das spezifische Moderne dieser Ausstattung nicht artistisch würdigten.



Naturformen fortgesetzt in Fotomontage, kontrastiert von den abstrakten Rastern des Deckengitters und der gelochten Wand, letztere typisch als Schirm ausgebildet, der nicht zur Decke reicht. Maßstäbliche Bindung des Ausgestellten an die Architektur. «Zucker» in «Zubereiten und Essen». Grafiker: Theo Häusler, Bern.

Foto R. Spreng SWB, Basel



Plastische Quasi-«Naturformen» mit betonten Materienqualitäten im Kontrast zur scheibenhaft-abstrakten Wandfläche: Säurebehälter und Klinkerbelag vor dem Chemie-Pavillon.

Foto R. Spreng SWB, Basel

«Wissen und Lernen»

Als völlig spröde erwies sich eigentlich nur der Stoff von «Wissen und Lernen». Die Leistung einer allgemeinen Schule ausstellungsmässig zeigen zu wollen, ist wohl ein prinzipiell aussichtsloses Unternehmen, denn was an ausstellbaren Leistungen bei einem Schulbetrieb heraus-

kommt, ist immer nur Nebenprodukt der erzieherischen Bemühung. Tausendundein Objekt aus allen erdenklichen Gebieten gaben das — aus den angeführten Gründen vielleicht falsche — Bild eines noch ganz ungebrochenen, aufs Quantitative gerichteten Bildungs-Materialismus, und mitten drin Pestalozzi. Keine Schulpflege würde den unbequemen Mann heute anstellen, kein Schulamt ihm die Eröffnung einer Privatschule gestatten. Ob das Schulzimmer, in dem Klassen aus der ganzen Schweiz Gast-Schulstunden abhielten, pädagogisch eine gute Idee war, wissen wir nicht. Ausstellungstechnisch war es eine glänzende Idee. Es war rührend und amüsant, wie verschieden sich die Kinder und ihre keckeren oder schüchternen Lehrer mit dieser sonderbaren Situation abfanden; höchst eindrucksvoll die vorbildliche lateinische Disziplin der Tessiner Klassen.

Lockerer und eindeutiger, und deshalb erfreulicher hatten die Fachschulen und die Privatschulen ausgestellt, was mit dem eindeutigeren Programm dieser Schulen zusammenhängt, wogegen das ganze Bildungselend unserer Zeit im Pavillon der *H o c h s c h u l e n* auf höherer Ebene von neuem deutlich wurde.

Hier hätte viel Platz gespart werden können. Es war der einzige Pavillon der ganzen Ausstellung, in dem der Besucher beständig lästigen Doppelspurigkeiten begegnete, der einzige, der den Eindruck der Inkohärenz und mangelnden Disziplin gegenüber dem thematischen Grundgedanken der Ausstellung machte. Aber spiegelt sich in diesem Auseinanderfallen in beziehungslose Einzelinteressen nicht letzten Endes der wahre Zustand unserer Hochschulen deutlicher — mit schonungsloser Offenheit — als wenn die Fata Morgana einer geistigen Gesamtkonzeption aufgebaut worden wäre?

Hätte sich z. B. das Prachtsexemplar von einem Bandwurm, dessen interessante Entwicklungsstadien uns in einem stimmungsvollen Originalkunstgemälde vorgeführt wurden,

in der Abteilung «Vorbeugen und Heilen» nicht plus à sa aise gefühlt? Und so eigentlich das meiste: Theologie bei der kirchlichen Kunst oder an der Höhenstrasse, wo die Verschiedenheit der Bekenntnisse gezeigt wurde, Geodäsie in der Abteilung «Vermessung, Grundbuch, Karte», Chemie im Chemiepavillon, Physik und Ingenieurwesen bei «Bauen», «Elektrizität», «Maschinen» usw.? Und für die Architekturmodelle hätte sich gewiss in einem Anbau zu «Plan und Bau» Raum schaffen lassen. Die Dialektforschung samt Grammophonarchiv und Idiotikon, die Landkarte der Kunstdenkmäler samt Inventarisationsbänden und vieles andere hätte zur Höhenstrasse gehört; und deren Programm vorzüglich ergänzt, während es im Hochschulpavillon zusammenhanglos blieb, anderes, wie Eulers Verdienste, hätte sich sinnvoll an die Ehrenhalle der grossen Schweizer angliedern lassen, und während Experimente, wie z. B. bei «Bauen» die Maschine der EMPA, die den Betonbalken durchbiegt, und die zahlreichen sonstigen Prüfstände, im Sachzusammenhang überzeugend wirkten, wirkten sie im Hochschulpavillon unvermeidlicherweise als Hokuspokus.

Nicht einmal über die Art der äusseren Aufmachung konnten sich die Hochschulen einigen — einiges, wie z. B. die Beschriftung der ETH-Abteilung von Walter Roshart SWB, Zürich, war sehr gepflegt (wenn auch im Ton zu feierlich), anderes gehörte zum Hilfloseten der ganzen Ausstellung. Der Inhalt des kleinen polygonalen Tempelchens mit den allgemeinen Daten über die verschiedenen Hochschulen grenzte in der Dürftigkeit seiner Darbietung ans Peinliche — und dabei wäre die Idee ganz richtig gewesen: Ein sorgfältig ausgebauter Ehrenraum der Hochschulen an der Höhenstrasse, nach Art des Frauenpavillons oder Auslandschweizerpavillons, hätte alles Weitere überflüssig gemacht, daneben hätte die gute Idee der ETH weiter ausgebaut werden können, den Anteil der Hochschulen an sonstwo gezeigten Leistungen durch ein Signet kenntlich zu machen.

Zwangsläufige Führung

Die Idee, schon bei der Planung dem Besucher einen bestimmten Weg vorzuschreiben, ist im Prinzip natürlich richtig: erstens als Massnahme der Verkehrsregelung, um Stauungen zu vermeiden, zweitens im Interesse des Ausstellers, dem damit die Garantie geboten wird, dass seine Bemühungen auch zur Geltung kommen, und drittens im Interesse des Besuchers, der die Gewissheit bekommt, alles gesehen zu haben, ohne kreuz und quer laufen zu müssen.

Aber man soll auch richtige Prinzipien nicht übertreiben und einen Besucher, der nur rasch einen Ueberblick gewinnen oder eine bestimmte Kojе nochmals an-

sehen möchte, nicht verärgern, indem man ihn zwingt, unendliche Mäandergänge zu vollführen. Im Holzpavillon, im Modepavillon, beim «Strassenverkehr» hatte man gelegentlich das Gefühl, in eine Falle geraten zu sein, jeder abkürzende Durchschlupf war mit pedantischer Unerbittlichkeit verrammelt. Aber es ist gar nicht gesagt, dass sich jeder, der beispielsweise die schönen Darstellungen der Forstwirtschaft ansehen möchte, oder die Holzvertäfelten Zimmer, nun auch durchaus für die Holzbearbeitungsmaschinen interessieren muss oder für Holzgas, oder dass jemand, der seinen Bekannten die Bally-Schuhe zeigen möchte, erst kilometerlang sämtliche Textil-Rayons ab-

solvieren muss. Schliesslich war niemand verpflichtet, die LA überhaupt zu besuchen, geschweige denn sie komplett zur Kenntnis zu nehmen.

Das Richtige wäre wohl, durch die Anordnung eine bestimmte Suggestion auf den Besucher auszuüben, den gewünschten Weg einzuschlagen, man soll ihn psychologisch dazu verlocken und verführen — aber daneben sollte

«Aufschrift» und «Inschrift»

Der prinzipielle Unterschied ist heute den meisten — nicht allen — Grafikern wieder klar geworden, nachdem jahrzehntelang die schematische Ausrichtung jeder Schriftzeile auf die Mittelsenkrechte des zu beschriftenden Feldes auch noch jedes «Rauchen verboten» und «Nicht auf den Boden spucken» zur «Inschrift» gestempelt hatte. Inschriften aber sind stets eine feierliche Angelegenheit, sie erheben den Anspruch auf Monumentalität, sie haben das Pathos einer Proklamation, eines Manifestes. Gute Inschriften sind wortkarg, feierlich, dunkel: «Klein und arm ist unser Land, gross und reich durch unsern Fleiss», das ist eine echte Inschrift von fast römischer Grösse. Technisch betrachtet liegt das grossenteils daran, dass das «aber» fehlt, die Wortlücke hat eine geistige Spannung zur Folge, die gewollte Dunkelheit muss vom Leser aus eigener Initiative erhellt werden. Das rechte Gegenbeispiel ist die plattfüssige Inschrift am Waldmanddenkmal in Zürich: «Hans Waldmann, Staatsmann u. Feldherr» — wo das dumme «u.» den ganzen Lapidarstil verpatzt.

Aufschriften und Beschriften dagegen haben profanen Tonfall; sie sind beflissen, erklärend, vermittelnd und das muss auch grafisch zum Ausdruck kommen durch bescheidenere Schriftformen und nicht-axiale — also entspannte — Anordnung der Schriftzeilen. Sehr gut war in dieser Hinsicht der Post-Pavillon («Werk» Nr. 9, S. 274/76); die sehr sauberen Legenden zu grafischen Tabellen usw. waren durch einen lässigen Farbschmierer, und nicht etwa eine sauber gezogene Linie auf die Farbe der grafischen Kurven bezogen und durch diese, scheinbar unordentliche Flüchtigkeit wurde die Schrift gewolltermassen degradiert, zur blossen Beschrift gestempelt. Umgekehrt hatten die an sich sehr schönen Beschriftungen der ETH, im Hochschulpavillon durchweg «Inschrift»-

man abkürzende Durchschlupfmöglichkeiten offen lassen für diejenigen, die sie ausdrücklich suchen. Dieses Problem stellt sich natürlich nur bei den ganz grossen, aus stark heterogenem Ausstellungsgut und vielen Unterabteilungen bestehenden Pavillons, homogene, mehr repräsentative, wie «Chemie», «Aluminium», «Gummi» usw. sind von vornherein überschaubar.

Charakter, sie wirkten feierlich, auch wo das weder nötig noch gewollt war, und damit etwas im (grafischen) Tonfall vergriffen. Von der doktrinen Pedanterie der ausschliesslichen Verwendung von Blockschrift ist man glücklicherweise wieder abgekommen, es gab sogar — an den Monumentalinschriften der Höhenstrasse zum Beispiel — ausgesprochen reiche, festliche, oder auf einen bestimmten historischen Charakter gestimmte Schriftformen, die durchaus «modern» wirkten. Das ist sehr zu begrüssen, wie die Ueberwindung jeder Verkrampftheit, das Gesamtbild wurde dadurch reich, ohne deshalb verworren zu wirken, denn die reicheren Schriften erschienen nur da, wo sie einen betonten Inhalt auszusprechen hatten.

Die Mehrsprachigkeit fast aller Beschriftungen zwang zur Sparsamkeit, und auch sonst wurde dem Betrachter vielfach eine recht erhebliche Gedankenarbeit zugemutet, sich mit einem Minimum an Erklärungen in grafischen Darstellungen zurechtzufinden. Aber soviel sich beurteilen liess, wusste das Publikum dieses Vertrauen in seine Intelligenz zu schätzen, und sozusagen jedermann bemühte sich andächtig, den Inhalt zu entziffern. Seit die Wiener die Statistiken mit Männchen und anderen Bildsymbolen ausgearbeitet haben, sind manche Grafiker fast zu Analphabeten geworden, die sich auch da nur mehr bildlich ausdrücken, wo ein paar Wörter und Zahlen kürzer und deutlicher wären. Doch balancieren sich solche Uebertreibungen von selbst aus. Viel wichtiger ist, dass man bis in die hintersten Winkel hinein immer wieder auf überraschend gute Beschriftungen und grafische Darstellungen stiess, zum Teil von ganz unbekanntem Urhebern, so dass man ohne Uebertreibung sagen darf, dass vielleicht noch keine Ausstellung dieser Art so gut beschriftet war.

Das Publikum

Eine Ausstellung mag noch so gut aufgezogen sein — wenn sie, vielleicht gerade infolge architektonischer oder inhaltlicher Raffinements, den Kontakt mit dem Publikum nicht findet, ist sie verfehlt. Die Landesausstellung hat

diesen Kontakt in unvorhergesehenem Mass gefunden, und dies, obwohl sie — oder gerade weil sie nicht die geringste Konzession an das machte, was man meistens so unter «Publikumsgeschmack» versteht. Man stellte die